



Monica Baggio

L'oggetto nell'immagine

Forme di comunicazione della tragedia greca

Questo saggio è l'esito di una ricerca svolta nell'ambito di un Progetto di Ateneo, (PRAT 2013), dal titolo *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione* (responsabile scientifico A. Coppola).

Prima edizione 2020, Padova University Press

L'oggetto nell'immagine

Forme di comunicazione della tragedia greca

© 2020 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

Rielaborazione grafica delle immagini
a cura di Grafiche Turato, Rubano (PD)

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-197-3

In copertina: *Loutrophoros* apula a figure rosse, attribuita alla cerchia del Pittore di Laodamia, 350 a.C., particolare (©Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, elaborazione grafica Enrico Bascir Scek Osman)



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND)
(<https://creativecommons.org/licenses/>)

MONICA BAGGIO

L'oggetto nell'immagine

Forme di comunicazione della tragedia greca

INDICE

PREMESSA	7
I - LINEE DI STORIA DEGLI STUDI	9
I.1 Gli oggetti nell'immagine	9
I.2 Gli oggetti nell'iconografia teatrale	14
II - GLI OGGETTI FRA TESTO, TEATRO E IMMAGINI	23
II.1 Vesti tragiche	24
II.2 Presso la tomba: ciocche di capelli e <i>hydriai</i>	54
II.3 Segni di rango, segno di prestigio	70
CONCLUSIONI	77
BIBLIOGRAFIA	79
INDICE GENERALE	91

PREMESSA

Il saggio riprende e approfondisce una serie di spunti emersi in due miei contributi che sono usciti nel 2016 in un volume a cura di Alessandra Coppola, Caterina Barone e Monica Salvadori dal titolo *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, frutto di due Giornate internazionali di studio organizzate l'1-2 dicembre 2015 presso l'Università degli Studi di Padova¹. L'incontro, esito di un progetto finanziato dall'Ateneo patavino², ha costituito un interessante momento di dialogo tra studiosi provenienti da differenti sedi e centri di ricerca, che con approccio multidisciplinare ha concentrato l'attenzione sulla funzione dell'oggetto sulla scena teatrale, sulle sue potenzialità semantiche e capacità comunicative³.

La mia prospettiva, nei confronti di un tema molto complesso e spesso difficilmente classificabile come quello rappresentato dalla *materia tragica*, è sostanzialmente iconografica: da un lato, i miti raccontati nelle tragedie come nell'epica hanno costituito un grande serbatoio di elaborazione delle immagini; dall'altro una ricca tradizione di studi evidenzia come in quel coerente sistema figurativo, qual è l'immaginario vascolare greco, il «linguaggio degli oggetti» possa offrire elementi importanti per la corretta interpretazione sia di scene complesse che di figure isolate.

E questo appare già agli albori del XX secolo, quando nel 1919 K. Robert, nella sua *Archäologische Hermeneutik*⁴, valorizza il ruolo dell'oggetto nell'iconografia e scrive che gli oggetti sono «...attributi che rendono riconoscibile una figura, in particolare un dio...», accordando loro una funzione identitaria.

¹ Dedico questo saggio a Clara, mia madre. Rispetto alla versione originaria ho inserito un'*Introduzione*, ho fuso in uno solo i due contributi, ho aggiornato la *Bibliografia*, che tuttavia non pretende di essere esaustiva.

² Tale progetto mi ha consentito di condurre questo studio all'interno di un assegno di ricerca della durata di un anno.

³ *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, Giornate internazionali di studio (1-2 dicembre 2015), a cura di Alessandra Coppola, Caterina Barone e Monica Salvadori Padova, 2016, Cleup (*Ithaca*, Collana di Scienze dell'Interpretazione).

⁴ ROBERT 1976 (1919).

Il progresso degli studi, in particolare degli ultimi trent'anni, ha ben dimostrato come all'interno del sistema iconografico l'oggetto – al pari dei gesti, delle posture e dell'abbigliamento – costituisca «un signe indicateur forte et sa présence ou son absence entraîne souvent une lecture différent de l'image»⁵.

Una volta scelti e fissati nell'immagine, gli oggetti diventano dunque segni assolvono ad un preciso scopo comunicativo, veicolando un messaggio che deve essere pienamente compreso dai fruitori dell'immagine, in tutte le sue possibili associazioni, stratificazioni, omissioni. Nell'immagine, infatti, ogni elemento è fissato con riferimento ad un sistema comune ad artigiani, artisti, committenti, fruitori, per noi spesso difficile da decodificare ma che i Greci del tempo riuscivano ad intendere, in quanto provvisti di un *sistema di attese* che permetteva loro di introdursi nel mondo segnico dell'artista⁶.

L'avanzare degli studi semiologici ha offerto spazio ad ulteriori riflessioni. Scrive ad esempio R. Barthes⁷: «Generalmente definiamo l'oggetto come "qualcosa che serve a qualcosa". L'oggetto viene di conseguenza, a prima vista, interamente assorbito in una finalità di usi, in quella che chiamiamo una funzione. Per questo fatto vi è, spontaneamente sentita da noi, una specie di transitività dell'oggetto: l'oggetto serve all'uomo per agire sul mondo, per modificare il mondo, per essere nel mondo in modo attivo; l'oggetto è una specie di mediatore tra l'azione e l'uomo. Si potrebbe a questo punto osservare che non vi è mai un oggetto che sia *inutile*». Aggiungendo poco oltre «c'è sempre un senso che va oltre l'oggetto», Barthes individua un possibile doppio sistema semiologico: un oggetto significa in primo luogo la sua funzione (livello denotato), ma in secondo luogo rinvia ad altri significati, assume valori simbolici di carattere sociale e culturale (livello connotato).

Questa prospettiva ermeneutica dilata anche nell'immagine le potenzialità dell'oggetto, ne moltiplica le sfumature e ne evidenzia il carattere polisemico, consentendogli di configurarsi come un elemento culturale in grado di incunarsi a tutto campo nei riti e nelle manifestazioni sociali del mondo antico, di cui il teatro e la ceramica costituiscono *media* visuali.

Le considerazioni che qui si presentano sono uno dei possibili sguardi nella direzione del rapporto tra iconografia e palcoscenico.

⁵ CASSIMATIS 2000, in particolare p. 44.

⁶ SETTIS 1995; TAPLIN 1978, pp. 77-100. È evidente che il grado di familiarità con i segni messi in campo nell'immagine doveva dipendere dal grado di cultura dei singoli.

⁷ BARTHES 1991, pp. 39-40.

CAPITOLO I

LINEE DI STORIA DEGLI STUDI

I.1 Gli oggetti nell'immagine

L'attenzione degli studiosi verso il ruolo e la natura degli oggetti inanimati percorre tutto il Novecento.

Fu Marcel Mauss⁸ che, per primo, ne mise a fuoco le problematiche in uno dei suoi scritti più famosi, il pionieristico *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, comparso nel 1924 nell'*Année sociologique*⁹. Nell'indagare le società arcaiche¹⁰, l'antropologo francese fu il primo ad individuare negli oggetti un forte valore simbolico e nel loro essere oggetto di dono un canale di comunicazione sociale¹¹. Il sistema del dono, per M. Mauss, è «fatto sociale totale»¹², scandito dall'obbligo di dare, ricevere e ricambiare: una sorta di triplice obbligazione morale, propria di tutte le società primitive¹³ in cui, mediante un processo collettivo di attribuzione di significato, gli oggetti donati diventano simboli del valore

⁸ Non si vuole assolutamente applicare *tout court* all'ermeneutica del mondo antico le riflessioni della contemporanea antropologia culturale. Tuttavia si tratta di utili premesse culturali.

⁹ MAUSS 1950, pp. 145-279.

¹⁰ Senza tuttavia occuparsi del mondo greco.

¹¹ L'antropologo francese, sulla base di un ricco materiale etnografico, aveva notato come fossero proprio gli oggetti a stabilire la gerarchia sociale attraverso la manifestazione dei rapporti di potere e dei valori propri di un determinato sistema socio-culturale.

¹² *Totale* poiché in esso trovano espressione tutti gli aspetti della vita associata: economici, morali, religiosi, giuridici, estetici, politici.

¹³ Significativo esempio di quello che M. Mauss definisce «fenomeno sociale totale» è il *potlâc*, in uso presso le tribù amerinde del nord-ovest: una gara tra esponenti di varie tribù che si sostanzia nell'offrire ai rappresentanti degli altri gruppi anche oggetti di valore, ostentando una generosità senza limiti, allo scopo di affermare il proprio prestigio sociale e, nello stesso tempo, una graduatoria nella distribuzione del potere politico e sociale tra i vari lignaggi.

sociale e del prestigio di chi li possiede¹⁴. Quello che Mauss intuisce è che gli oggetti, per riprendere una felice espressione di Evelyn Scheid-Tissinier, «permettent la création de réseaux de relations»¹⁵, sono agenti attivi nelle relazioni sociali.

Si deve tuttavia ad un magistrale saggio che l'ellenista Louis Gernet pubblica nel numero 41 del *Journal de Psychologie*, dal titolo *La notion mythique de la valeur en Grèce*¹⁶, la prima messa a punto teorica di un discorso sul ruolo degli oggetti nella cultura greca, il cui statuto si carica di complesse valenze simboliche e si oggettiva attraverso la narrazione mitica¹⁷. In questa triangolazione mito-oggetto-cultura centrale è la nozione di *agalma*¹⁸, termine che a partire da Omero veicola l'idea di *valore*. *Agalmata* sono quegli oggetti, circolanti e prodotti da un'industria di lusso, quali premi, doni d'ospitalità, riscatti, offerte agli dei, parti spettanti al morto ed oggetti deposti nelle tombe di capi delle comunità¹⁹: in sostanza, la *ricchezza nobile*²⁰. Questi oggetti preziosi si legano a precisi contesti funzionali quali il «leur rôle dans un certain type de légendes, leur transmission, leur caractère de talisman dont la possession est par fois liée à la détention du pouvoir royal, leur vertu magique, souvent néfaste. Leur origine ou leur destination divine...»²¹. Tutto ciò attribuisce agli oggetti un ruolo rilevante nel sistema culturale

¹⁴ D'altronde, dal momento che il valore degli oggetti è correlato con il valore simbolico di cui essi sono investiti, i beni oggetto di scambio, come afferma lo stesso autore, «non sono mai completamente svincolati dagli individui che li scambiano», ma coinvolgono direttamente gli individui, li 'chiamano in causa', in una continua mescolanza di uomini e cose che caratterizza il tessuto della vita sociale aggregata.

¹⁵ In prospettiva più ampia, la riflessione sul dono diventa una chiave di lettura quasi universale per analizzare le relazioni sociali nel mondo greco in epoca arcaica e classica: SCHEID-TISSINIER 1994; SCHEID-TISSINIER 1998; SCHEID-TISSINIER 2015; GILL ET ALII 1998. Contro le posizioni di M. Mauss esiste una vasta letteratura: richiamo qui AZOULAY 2004, p. 21, nota 13; AZOULAY 2012, pp. 17-42.

¹⁶ GERNET 1948, pp. 415-462. Poi in GERNET 1968.

¹⁷ Lo studioso si riferisce in particolare al tripode dei Sette Saggi, alla collana di Erifile, all'anello di Policrate, al vello d'oro: GERNET 1968, p. 98.

¹⁸ Per la relazione tra la nozione più ampia di *agalma* e quella, più circoscritta di *daídalon* si rimanda al fondamentale *Dédale* di F. Frontisi-Ducroux (FRONTISI-DUCROUX 2000, p. 65).

¹⁹ GERNET 1968, p. 77-78.

²⁰ GERNET 1968, p. 79: parla di oggetti che in una economia pre-monetaria veicolano valori economici, sociali e sacri.

²¹ In prospettiva diacronica, solamente in età classica con *agalmata* si intendono i doni fatti agli dei, espressione di una generosità di tipo aristocratico, che rimanda al verbo *agallein* impiegato nel senso di ornare e onorare: GERNET 1968, p. 98.

greco in quanto animati di un potere proprio, ed il loro statuto si carica di complesse valenze simboliche in grado di conferire a chi li possiede un grande prestigio.

Nel prosieguo, un momento importante nella storia degli studi relativi all'oggetto è costituito dagli anni Cinquanta-Settanta del Ventesimo secolo, caratterizzati da moltissimi studi che dimostrano l'interesse del pensiero contemporaneo verso il mondo degli oggetti. Dobbiamo ancora una volta rivolgerci all'antropologia culturale per vederne poi le ricadute teoriche nel campo degli studi legati all'immagine. In questo quadro risultano particolarmente significativi i contributi di Roland Barthes²², Jean Baudrillard²³, Umberto Eco²⁴, per i quali gli oggetti partecipano di un sistema comunicativo attraverso il quale gli individui scambiano informazioni sul sistema culturale nel suo complesso.

Proprio l'importante lavoro di Louis Gernet sul valore degli oggetti nella cultura greca associato ai numerosi spunti che vengono dal campo della sociologia, dell'antropologia, della linguistica e della storia sociale, pongono le basi per una riconsiderazione del concetto di oggetto nell'immagine da parte della c.d. École de Paris, che li ripensa criticamente applicandoli alla lettura delle immagini dipinte sui vasi greci, intese come strumento di lettura della società: gli oggetti nell'immagine, accanto alla loro dimensione materiale e tecnica, prendano rilevanza non solo in quanto collegati con le diverse attività raffigurate, ma soprattutto perché i valori simbolici connessi con queste attività hanno contribuito a definire, tanto per i pittori quanto per i loro clienti, lo *status* dei personaggi rappresentati. Nell'*imagerie* vascolare greca gli oggetti significano, rappresentano, permettono a chi li manipola di distinguersi e – in qualche modo – di marcare l'appartenenza sociale²⁵.

Negli anni Settanta due contributi di H.R.W. Smith, l'uno dal titolo *Deadlocks?*²⁶ e l'altro dal titolo *Funerary symbolism in Apulian Vase painting*²⁷, pur in una struttura di pensiero spesso piuttosto oscura, mettevano bene in evidenza tutta la complessità del linguaggio iconografico della ceramica apula, caratterizzata soprattutto negli oggetti da una costante sovrapposizione di

²² BARTHES 1957.

²³ BAUDRILLARD 1968.

²⁴ ECO 1968.

²⁵ LISSARRAGUE 1995; *Id.* 2006, pp. 20.

²⁶ SMITH 1970.

²⁷ SMITH 1976.

temi e livelli di lettura²⁸. Più o meno negli stessi anni anche Jean-Marc Moret, in un importante contributo dal titolo *Jugement de Pâris en Grande-Grèce: mythe et actualité politique*, dedicava un lucidissimo paragrafo, ancora oggi metodologicamente esemplare, alla polisemia del linguaggio iconografico apulo dal titolo *Dénotation et Connotation. Le «symbolisme» funéraire apulien*²⁹. Il merito dell'archeologo e storico dell'arte svizzero è quello di porre al centro dell'attenzione il sistema di convenzioni che regola la rappresentazione visuale, di cui gli oggetti costituiscono una parte integrante. Egli dimostra come per comprendere pienamente il significato di questi, si debba ricorrere ad un doppio piano di lettura: *al piano denotativo*, che veicola il significato primario o convenzionale dell'oggetto si accompagna sempre *il piano connotativo*, che rimanda ad un secondo livello di significazione, più concettuale, che accresce il contenuto semantico di ciascun oggetto, caricandolo di molteplici sfumature di significato. Merito dello studioso è anche quello di portare l'attenzione sul ruolo giocato dall'osservatore, che non è mai figura passiva nei confronti del mondo delle immagini ma che, attraverso l'esercizio mnemonico, richiama, perché riconosce, tutta la rete di funzioni e significati connessi ai differenti oggetti³⁰. Questa posizione viene ripresa in seguito da Christian Aellen³¹ e, più di recente, da Thomas Morard³², quest'ultimo in un volume assai interessante dedicato alla genesi e al significato delle assemblee divine nella ceramica apula della seconda metà del IV secolo a.C. Qui lo studioso dedica un intero paragrafo a *Le langage des objets*³³, analizzando in particolare il ruolo che determinati oggetti, quali il sacco da viaggio o l'*hydria* giocano nell'immagine, dimostrando come esso sia ambivalente e veicoli ora valori concreti, ora valori simbolici. In più occasioni anche Hélène

²⁸ Si veda quanto scritto recentemente da C. ISLER KÉRENYI (2004), in relazione ad esempio alla frequente comparsa dei medesimi oggetti in serie tematiche diverse, legate al mondo ora di Afrodite, ora di Eros, ora di Dioniso ora all'ambito funerario. Poiché nella ceramica italiota queste sfere tematiche non sono mai ermeticamente separate, ma l'una finisce per fondersi nell'altra, di conseguenza gli oggetti finiscono per caricarsi di un valore ambiguo, definibile di volta in volta solo in base al contesto ed alle associazioni.

²⁹ MORET 1978, p. 85.

³⁰ Concetto ben espresso in MORET 1984, p. 156: «...voir, c'est reconnaître, c'est-à-dire identifier la figure ou l'objet en fonction de ce qu'on sait déjà».

³¹ AELLEN 1994, p. 15.

³² MORARD 2009.

³³ MORARD 2009, pp. 79-81.

Cassimatis ha indagato le valenze simboliche di singoli oggetti, secondo una prospettiva tutta interna alla produzione magno greca, che insiste sulla specificità dell'iconografia italiota e sulle sue differenti categorie di rappresentazione rispetto alla ceramica attica. Analizzando in particolare le occorrenze ed il significato di oggetti quali il *kalathos*³⁴, gli oggetti della cosmetica³⁵, in particolare gli specchi³⁶, la studiosa ritiene che questi prendano rilevanza non solo in relazione ai singoli personaggi ma, addirittura, in rapporto alle singole scene, sottolineando come sia proprio il sistema degli oggetti ad orientare il significato delle scene più che i singoli personaggi³⁷.

Sulla linea inaugurata da Loius Gernet, si muovono numerosi recenti contributi di François Lissarrague³⁸ e Françoise Frontisi-Ducroux³⁹ volti ad indagare, in particolare, i valori simbolici degli oggetti in relazione allo status sociale ed identitario dei personaggi raffigurati nei vasi attici.

Partendo da un approccio che ne privilegia il valore ideologico piuttosto che l'aspetto tecnico e funzionale, lo studioso concentra l'attenzione sul posto, il ruolo e il senso dell'oggetto dipinto sul campo dell'immagine. Attraverso una serie di esempi, Lissarrague in particolare evidenzia come nel momento in cui determinati oggetti⁴⁰ dal mondo reale passano al mondo dell'immagine, essi incorporano numerose valenze: sono saldamente ancorati ad aspetti essenziali dei ruoli all'interno della società (sono rivelatori cioè di precise pratiche culturali e di comportamenti sociali regolati da norme), e contribuiscono alla costruzione dell'identità sociale. Per lo studioso, ciascun oggetto presente nell'immagine vascolare attica viene scelto perché rinvia ad una proprietà essenziale, a partire dalla quale il personaggio cui è associato prende la sua dimensione sociale. Studiare la relazione che si instaura tra personaggi ed oggetti significa analizzare il ruolo svolto da questi nel gioco dell'interazione, i significati che essi assumono, le proiezioni che

³⁴ CASSIMATIS 1990.

³⁵ CASSIMATIS 1995a; *EAD.* 1991.

³⁶ CASSIMATIS 1998.

³⁷ CASSIMATIS 2000, p. 47: «un thyrses ne signifie pas que l'homme qui le tient est Dionysos, mais que le contexte est dionysiaque».

³⁸ LISSARRAGUE 2006, pp. 11-23.

³⁹ FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998.

⁴⁰ Non tutti gli oggetti sono dotati della medesima forza segnica e i pittori operano sempre una selezione.

incorporano, i vincoli che simboleggiano, consentendo di far luce su importanti aspetti della realtà sociale⁴¹.

Tuttavia, se da un lato l'evidente onnipresenza di questi nel repertorio dei ceramografi attici e, ancor più, magnogreci, ne fa un luogo privilegiato d'indagine⁴², dall'altro si tratta di un tema complesso, di una categoria estremamente problematica. Nella prefazione al volume miscelaneo *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Age*, Charles Delattre⁴³ sintetizza felicemente uno degli aspetti propri dell'oggetto, cioè la sua ambiguità, perché se è scontato che l'oggetto abbia indubbiamente una base 'materica', con una forma e una funzione propri, esso può al contempo diventare «carrefour hermétique et hermèneutique».

La vitalità delle riflessioni sul ruolo culturale ed iconografico degli oggetti emerge nel recente panorama delle ricerche: dal volume *Ding und Mensch in der Antike*, pubblicato a cura di Ruth Bielfeld nel 2014⁴⁴, che costituisce il primo tentativo di approccio interdisciplinare alle relazioni tra uomini ed oggetti nell'antichità e i cui contributi si propongono di investigare una serie di questioni fenomenologiche su «Gegenwart und Vergewärtig» sino alla filosofia classica, all'arte e alla letteratura, al lavoro di N. Dietrich, cui dobbiamo un volume specificamente centrato sullo statuto dell'attributo e la sua posizione in relazione alle figure nella produzione artistica greca di età arcaica⁴⁵.

I.2 Gli oggetti nell'iconografia teatrale

In termini più generali, l'indagine sul ruolo degli oggetti nelle iconografie teatrali si inserisce, con tutta evidenza, nel più ampio e complesso dibattito relativo all'influsso delle opere tragiche, se non delle stesse rappresentazioni sceniche, sulla raffigurazione vascolare⁴⁶. Per quanto tradi-

⁴¹ LISSARRAGUE 1995; *Id.* 2010.

⁴² Caricato di molteplici sfumature, il cui significato risulta decodificabile sulla base dell'insieme degli elementi visivi.

⁴³ DELATTRE 2007, pp. 7-9.

⁴⁴ *Ding und Mensch* 2014.

⁴⁵ DIETRICH 2018. Sugli oggetti rimando anche a: BAGGIO 2008; *EAD.* 2012; *EAD.* 2016; *EAD.* 2020.

⁴⁶ La bibliografia è vastissima. Tra gli studi fondamentali ricordo: TRENDALL, WEBSTER 1971; MORET 1975; TAPLIN 1993; SHAPIRO 1994; GREEN, HANDLEY 1995; KEULS 1997; GIULIANI 2003; SMALL 2003; TODISCO 2003; *Visualizing the Tragic* 2007; TAPLIN 2007; MORET 2013, pp. 171-199; *Scene dal mito* 2015.

zionalmente il teatro greco venga considerato un potente mezzo di trasmissione delle iconografie, in particolare nella elaborazione di *schemata*⁴⁷, nella più recente letteratura critica si sottolinea con insistenza la difficoltà di impostare un discorso sulla possibile interazione tra tragedia e iconografia vascolare⁴⁸.

In estrema sintesi, ricordiamo che le posizioni arrivano ad essere fieramente ancorate su versanti opposti⁴⁹. Filodrammatici ed iconocentristi costruiscono, per usare le parole di Jocelyn Penny Small (2003)⁵⁰, due mondi paralleli: secondo i filologi la rappresentazione figurata sarebbe influenzata sino a derivare dal testo letterario; secondo gli storici dell'arte, immagine e testo sono completamente indipendenti.

All'interno di questa contrapposizione testo-immagine sembra farsi strada, in tempi più recenti, un approccio più mediato e più articolato alla questione⁵¹, fondato sulla convinzione che immagini e parole condividano il medesimo ambito culturale e contribuiscano a costruire un immaginario collettivo, fatto di racconti tradizionali – alcuni narrati, altri ora perduti ma, al tempo, ancora noti – e raffigurazioni che circondavano la vita di tutti i giorni. Ad esso dovevano attingere tanto l'artigiano quanto il poeta, ognuno con i propri codici e le proprie convenzioni, il proprio metodo per codificare la realtà. Ciò che può cambiare è la modalità di articolazione di tali soggetti e temi attraverso il patrimonio formale proprio di ciascun ambito.

Che d'altra parte ci possa essere contiguità tra narrazione tragica, realtà scenica e sistema delle immagini siamo autorizzati in qualche modo a pensarlo perché:

- il teatro antico è per eccellenza il punto d'incontro di parola e visualità; tragedia e ceramica sono legate sotto il segno dell'*opsis* e costituiscono, come scrive F. Lissarrague, «two different modes of expression, diffe-

⁴⁷ Fondamentale CATONI 2008; si ricordi SETTIS, 1975, pp. 4-18. Utile bibliografia anche in DE CESARE 1997, p. 41.

⁴⁸ Si veda, da ultimo, il denso saggio di GRILLI 2015, pp. 103-144, cui si rimanda per l'analisi della complessità del quadro teorico e la diversità delle proposte. La ricchissima bibliografia sull'argomento è stata raccolta di recente da LO PIPARO 2015, pp. 335-383.

⁴⁹ Tutte le posizioni sono dottamente vagliate nel contributo a cura del Seminario Pots&Plays nel contributo *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in *Scene dal mito* 2015, pp. 25-76, cui evidentemente rimando.

⁵⁰ SMALL 2003.

⁵¹ Si veda anche GHEDINI 2006, pp. 153-164.

rent visual experiences, the better to grasp the poetical and interpretative riches of Athens»⁵²;

- teatro e vasi sono frutto dello stesso ambiente culturale, vengono utilizzati dalle stesse persone in un determinato momento storico. Il sistema degli oggetti scelto dai tragediografi come dai ceramografi è in qualche modo un 'fenomeno storico', recuperabile e descrivibile in un preciso contesto culturale e spazio-temporale: «un objet est inséparable à la fois de la réalité pratique et de l'imaginaire social dans lesquels il trouve place»⁵³. Esiste, dunque, una precisa dialettica tra il codice da cui il messaggio iconografico ha preso le mosse e il destinatario che lo recepisce, in quanto già 'nutrito' dei diversi significati e significanti organizzati sotto forma di segni;
- teatro ed immagini costituiscono due modi differenti di visualizzare il multiforme universo mitico dei greci⁵⁴, che gli studi più recenti hanno dimostrato non essere ciò che l'antropologia può definire una 'categoria indigena', giunta immutata sin dall'antichità, bensì un patrimonio per molto tempo estremamente fluido e mobile, sottoposto ad un continuo lavoro nel corso del tempo, disponibile ad accogliere varianti di storie già note.

Proprio in virtù della forza espressiva di entrambi i codici, è possibile dunque constatare il loro inevitabile, reciproco influsso entro analoghe scelte tematiche: Jean-Marc Moret⁵⁵, pur nella convinzione che le immagini seguano codici propri, evidenzia l'esistenza di raffigurazioni che illustrano in effetti dei temi e delle situazioni leggendarie, che non sono attestate dal punto di vista iconografico prima del IV secolo a.C. Vi sono dunque buoni motivi per ritenere che il teatro le abbia ispirate, anche se lo studioso ritiene molto difficile ipotizzare che una specifica tragedia sia stata il modello di un'imma-

⁵² LISSARRAGUE 2007, p. 162. Vale la pena ricordare, a questo proposito, la decorazione di un cratere a figure rosse ora a Compiègne, datato intorno al 430 a.C. (BA 213708): al centro è raffigurato seduto Dioniso nell'atto di dar da bere dal suo *kantharos* ad un giovane satiro, indicato col nome di *Komos* tra Arianna, a destra, colta nell'atto di versare il vino da un' *oinochoe* e, a sinistra, una figura femminile stante chiamata *Tragodia*, colta con in mano una piccola lepre. L'immagine, oltre a suggerire il fondamentale legame tra Dioniso ed il teatro, ben evidenzia il legame tra la tragedia e le sue potenzialità visive.

⁵³ DURAND, LISSARRAGUE 1980, p. 89.

⁵⁴ Scrive MORET 1975, p. 262: «Il est indéniable que la tragédie attique a été au IV^e siècle un des principaux agents de diffusion de la mythologie en Grand Grece». Si veda anche MORET 1984, pp. 151-162.

⁵⁵ MORET 1975, p. 255.

gine. E J.P. Small⁵⁶ scrive giustamente: «l'influenza del teatro sull'immagine deriva più probabilmente dalle rappresentazioni che dai testi. Ma i fattori in gioco sono tre: la memoria orale e visuale di *performance* reali; le fonti visive legate ad una tradizione artistica di lungo periodo e la concezione classica della malleabilità del mito»⁵⁷.

Nelle complesse dinamiche di questa relazione, anche l'iconografia svolge indubbiamente un ruolo importante: la rappresentazione figurata permette di dar vita ad un immaginario, in cui i valori messi in campo dalla tragedia vengono ripresi, ma rielaborati ed organizzati secondo i mezzi propri dell'immagine. Le immagini che nascono dalla messa in scena di un mito, potrebbero dunque costituire una sorta di tramite tra il testo poetico e il repertorio iconografico: se da un lato l'artigiano pittore può attingere al *milieu* teatrale per creare nuove composizioni, d'altro canto il repertorio figurato all'interno del quale gli antichi erano immersi potrebbe aver suggerito al poeta situazioni, posture, gesti ma anche la selezione di determinati oggetti⁵⁸.

Su questa linea si pone precocemente Oliver Taplin che già nel suo *Greek Tragedy in Action* del 1978, dedica un intero capitolo dal titolo *Objects and Tokens*⁵⁹ allo studio degli oggetti scenici nel dramma greco, valorizzandone il ruolo fondamentale. Per Taplin «they can define and substantiate people's roles, their standing, their way of life. And some objects gather, especially through the art of a playwright, special associations so that they betoken much more than themselves...And in a society which is bound about by roles and ceremonies, like that of the greeks, symbols of status, gifts, keepsakes, heirlooms, works of art have an especially prominent place as miniature repositories of huge associations».

⁵⁶ SMALL 2003, p. 78.

⁵⁷ Come ricorda giustamente MORET 1984, p. 155, i teorici della percezione hanno mostrato che la lettura di un'immagine non è un'operazione passiva: vedere è nello stesso tempo interpretare, comprendere, mettere in ordine.

⁵⁸ Giustamente SQUIRE 2009, p. 190 parla di «...symbiotic interactions between visual and verbal cultures in the Greek and Roman worlds. Where modern orthodoxy has tended to privilege text over image, often assuming a bipartite separation between the two media, ancient artist and writers tended towards a more playful, less rigid, and more engaged attitude towards visual and verbal relations, exploring and exploiting the many ways in which an image might take up, embellish and even change outright the meaning of a text, and conversely, the ways in which a text might do with an image».

⁵⁹ TAPLIN 1978, p. 56.

Più tardi, nel suo fortunato *Pots&Plays* (2007), lo studioso mira a dare consistenza semantica ad alcuni segni che, all'interno di una raffigurazione vascolare, possano essere ricondotti specificamente ad un ambito di matrice teatrale. Oliver Taplin introduce l'idea dei *theatrical markers*, ovvero 'segni di teatralità', elementi recepiti nella traduzione figurata di un momento narrativo, che costituirebbero degli indizi della probabile ispirazione di scene da allestimenti teatrali⁶⁰. Ricordiamo, in estrema sintesi, che tra gli 'indicatori di teatralità' individua: elementi di scenografia teatrale (ad es. i portici, l'arco roccioso, le colonne sormontate da un tripode, i fondali, i loggiati); la presenza di personificazioni di concetti astratti; la presenza di personaggi secondari (come il pedagogo o la nutrice); i monumenti commemorativi di scene teatrali; le iscrizioni che indicherebbero il titolo della rappresentazione⁶¹. Di fatto, solo la presenza del palcoscenico, delle maschere o delle scenografie può costituire un attendibile segnale di teatralità; gli altri elementi, per poter funzionare dal punto di vista semantico, possono essere indicatori affidabili solo in presenza dei primi.

Tuttavia, anche in presenza di questi indicatori, sottolinea cautamente Oliver Taplin, l'ipotesi della dipendenza diretta delle iconografie vascolari dal teatro tragico è un'ipotesi limite: «la fonte teatrale, più che considerata come 'citazione vera e propria', piuttosto è spesso fondata su una memoria filtrata dall'immaginario o dal repertorio culturale delle conoscenze condivise»⁶². Per

⁶⁰ Vale la pena qui ricordare come intorno agli anni Sessanta del Novecento con i lavori di Tadeusz Kowzan (in particolare *The Sign in the Theatre*) nasce e si sviluppa la semiotica del teatro, come disciplina intesa a elaborare una codificazione specifica dei sistemi di segni che costituiscono il teatro. Kowzan analizza i segni sulla scena teatrale, dividendoli tra naturali e innaturali; inoltre propone 13 sistemi di segni basilari per la codificazione teatrale, che divide in segni uditivi e segni visivi. Gli oggetti vengono fatti rientrare all'interno del sistema (9), che insieme agli scenari (10) e all'illuminazione (11), costituiscono l'aspetto del palcoscenico esterno all'attore. Questo filone di ricerca influenza anche i lavori, che mirano a fondare teoricamente l'approccio della semiologia teatrale, dove in opposizione alla concezione linguistico-strutturalista che considera il teatro come un linguaggio privilegiando il testo drammatico, si sottolinea la necessità di assumere lo spettacolo concreto come vero oggetto dell'analisi semiotica. E proprio in relazione al teatro, R. Barthes indica, tra le altre cose, nello 'spessore dei segni' il tratto distintivo del teatro ("Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno *spessore di segni* e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore": in BARTHES 1984, p. 30).

⁶¹ Per un commento al grado di significatività di ciascuno di questi *signals*, si veda *Pots&plays. Teatro attico e iconografia vascolare* 2007, pp. 32-39.

⁶² *Ivi*, p. 13.

Oliver Taplin «the vases are not ‘banal’ illustrations, nor are they dependent on or derived from the plays. They are informed by the plays; they mean more, and have more interest and depth, for someone who knows the play in question»⁶³.

Una riflessione sul ruolo e il significato degli oggetti nell’iconografia teatrale trova posto in Italia nel ricchissimo volume *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, curato da L. Todisco e dalla sua équipe, edito nel 2003, che raccoglie una serie di contributi volti a definire il concetto di «soggetto tragico»⁶⁴.

Nella prospettiva del nostro argomento di grande interesse risulta, in particolare, il capitolo che Carmela Roscino (pp. 223-357) dedica specificamente agli elementi connotativi dell’iconografia teatrale presenti nelle immagini, cercando di definire con «elementi scenicamente specifici» «un’ipotetica scala di teatralità», che affida ancora una volta, come già abbiamo visto nel pensiero di Taplin, un ruolo fondamentale soprattutto a palcoscenici e maschere, mentre meno immediata si rivela la definizione di un «costume di scena teatralmente specifico» (pp. 351-352). La studiosa, sottolineando l’importanza degli attributi iconografici per identificare determinate categorie di personaggi, allarga lo sguardo alle necessarie interazioni tra differenti media visuali ribadendo come «informazioni relativamente attendibili sul costume di scena della tragedia possono derivare solo da quelle raffigurazioni in cui il segnale-costume si accompagna ad altri più specifici indicatori di *performances* in atto (p. 271)».

Dedicato al complesso tema del rapporto tra rappresentazione teatrale e raffigurazione vascolare, *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico* edito nel 2015 a cura di Giulia Bordignon, è un volume che sviluppa l’attività di ricerca del Seminario *Pots&Plays*, promosso dal Centro studi classicA dell’Università Iuav di Venezia. Il contributo di Fabio Lo Piparo, centrato sull’importanza degli oggetti di riconoscimento nello scioglimento della trama dello *Ione* euripideo fa procedere di pari passo l’analisi filologica e l’analisi iconografica⁶⁵.

Non possiamo tralasciare in conclusione di sottolineare come assai vivace si rivela anche l’attuale fronte filologico-letterario, dove numerosi recentissimi studi si focalizzano sul ruolo dell’oggetto, non più visto con un

⁶³ TAPLIN 2007, p. 25; si vedano anche GIULIANI 1995 e GIULIANI 1999, pp. 43-51.

⁶⁴ TODISCO 2003.

⁶⁵ LO PIPARO 2015a.

ruolo ancillare ma analizzato nella sua ricchezza simbolica, che veicola una densa rete di significati, in grado di strutturare e punteggiare la progressione drammatica del racconto.

Senza alcuna pretesa di esaustività, vale qui la pena ricordare alcuni di questi recenti contributi: il sofisticato lavoro di K. Bassi, dal titolo *Things of the past*⁶⁶ indaga il ruolo che oggetti, come l'arco di Filottete o la spada di Aiace, vengono ad occupare in seno al racconto mitico. Secondo l'Autrice, il loro ruolo trascende l'unità aristotelica di tempo e di spazio propria della tragedia, ed essi «constitute a category for conceptualizing the meaningfulness of time». Il loro valore semantico, inoltre, è ulteriormente accresciuto dal fatto che entrambe queste armi rientrano nella categoria dei doni, recano in esse la biografia dell'antico possessore ed esistono nello spazio del teatro come potenti significanti di un passato che sta per interagire col presente (p. 26).

Alcuni recenti lavori di Melissa Mueller insistono sui possibili valori semantici degli oggetti all'interno delle tragedie: in *Athens in a basket: Naming, Objects, and Identity in Euripide's Ion*⁶⁷, la studiosa si concentra sull'insieme degli oggetti scenici che svolgono un ruolo fondamentale nella meccanica drammaturgica dello *Ione* di Euripide; il contributo intitolato *Phaedra's Defixio: Scripting Sophrosyne in Euripides' Hippolytus*⁶⁸ indaga i sottili valori del testo scritto come proiezione del femminile, mentre nel recente volume monografico dal titolo *Objects as Actors*, apparso nel 2016⁶⁹, le linee programmatiche del lavoro sono chiare: «As actors, stage objects vest nonhuman elements in the tragic text with a physical presence. Once we imagine these in their materialized form objects can be recognized for doing what they do best: provoking surprising turns of plot, eliciting unexpected reactions from viewers both inside and outside of the theatrical frame, and furnishing us with some of tragedy's most thrilling moments of pure theater. When we see objects as actors, we discover that they are vital to the performance and reception of tragedy in Athens during the second half of the fifth century BCE». Nella prospettiva della Mueller, che affronta il tema della metapoetica degli oggetti tragici con un approccio debitore del *New Materialism* e della *Things Theory*, gli oggetti condividono con gli essere umani parte di ciò che le scienze so-

⁶⁶ BASSI 2005.

⁶⁷ MUELLER 2010a.

⁶⁸ MUELLER 2011.

⁶⁹ MUELLER 2016, p. 1.

ciali chiamano *agency*⁷⁰: gli oggetti sulla scena vengono quasi umanizzati, agiscono concretamente come *personae dramatis*.

Altri contributi sono maggiormente rivolti alla concretezza e rappresentabilità dei testi teatrali antichi. Nel recentissimo volume *Performance in Greek and Roman Theater*⁷¹, gli interventi di Rob Tordoff, *Actor's properties in ancient greek drama*⁷² e Martin Revermann, *Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects*⁷³, insistono sull'importante ruolo giocato dagli oggetti scenici nella produzione di senso del testo. In particolare M. Revermann ritorna sull'apparato scenico anche nel contributo, *Théâtre grec, outils comparatifs et analyse des objets scéniques*, all'interno di un'opera polifonica dal titolo *Appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*⁷⁴, dove indaga la dimensione materiale e, al contempo, simbolica e semiotica dell'attrezzatura che compare sulla scena, allo scopo di comprendere l'uso che i tragediografi fanno degli oggetti sulla scena.

Tutto il volume è, tuttavia, interessante perché attraverso una molteplicità di approcci scientifici – che attingono a scritti teatrali, scritti dei grammatici e dei lessicografi, *scholiai*, fonti archeologiche, iconografiche ed epigrafiche – pone le basi bibliografiche e teoriche di un lavoro approfondito sull'apparato scenico del teatro antico (maschere, accessori, costumi, macchine teatrali), identificato dalle curatrici del volume nell'introduzione col termine greco *skenai*. Infine, il lavoro di Anne-Sophie Noël, dal titolo *L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans le tragédie d'Heschyle del 2011*⁷⁵, discute la definizione moderna di oggetto teatrale e, attraverso un approccio comparatista, indaga il valore di alcuni oggetti nel teatro di Eschilo alla luce delle contemporanee pratiche teatrali.

⁷⁰ Sul concetto di *agency*: GELL 1998.

⁷¹ *Performance in Greek and Roman Theater* 2013.

⁷² TORDOFF 2013.

⁷³ REVERMANN 2013a.

⁷⁴ REVERMANN 2013b.

⁷⁵ NOËL 2011.

CAPITOLO II

GLI OGGETTI FRA TESTO, TEATRO E IMMAGINI

Sulla scorta delle premesse poco sopra delineate, poiché non è nostro proposito toccare in questa sede l'intero sistema degli oggetti raffigurato in ambiti iconografici che in qualche modo rimandano alla sfera teatrale né costituire un *corpus* strutturato, seguiremo come filo rosso l'idea che gli oggetti nell'immagine costituiscano dei mezzi di comunicazione e degli strumenti retorici utili a veicolare ruoli, statuti ed identità⁷⁶.

Si prenderanno in esame alcuni casi, in cui risulta evidente la complessità e permeabilità del rapporto tra narrazione tragica e iconografia vascolare, nel tentativo di mettere in luce la logica visuale che sottintende l'uso degli oggetti nell'immagine.

Un dato significativo si è presentato nella ricerca, che si è concentrata sulla produzione vascolare attica e magnogreca per la ricchezza delle testimonianze e per la vicinanza cronologica alla produzione teatrale: è subito emersa la difficoltà, se non l'impossibilità, di ricondurre le immagini ad un ambito di sicura matrice teatrale tragica attraverso il prisma degli oggetti. Infatti, diversamente da quanto raffigurato nelle pitture vascolari a soggetto comico, caratterizzate dalla presenza dei palcoscenici⁷⁷ e di particolari costumi, contraddistinti da imbottiture posticce e maschere grottesche a richiamare la *performance* teatrale⁷⁸, le immagini che si ispirano a temi tragici sono molto più ambigue e finiscono per confondersi con la rappresentazione 'idealizzata' tipica delle scene di carattere mitologico⁷⁹.

È sembrato invece più produttivo lavorare su quella che, con felice definizione, viene detta «teatralità narrativa»⁸⁰, ovvero rappresentazioni vascolari che raffigurano racconti mitici oggetto di opere teatrali, ponendo

⁷⁶ LISSARRAGUE 1995; BAGGIO 2012; BAGGIO 2020.

⁷⁷ Per cui si veda anche SALVADORI, MARCHETTO 2016.

⁷⁸ Si rimanda anche a REVERMANN 2006.

⁷⁹ Utili considerazioni in ROSCINO 2006.

⁸⁰ MADELLA 2015, pp. 5-12.

attenzione all'analisi degli elementi che compongono l'immagine, alla comparazione con le fonti scritte, riflettendo sulle possibili interferenze tra i due *media* visuali.

Ci soffermeremo in particolare su una piccola selezione di oggetti quali abiti, ciocche di capelli ed oggetti di corredo, che tradizionalmente nella cultura greca sono legati al tema dell'identità di genere femminile e insieme consentono riflessioni sull'interferenza tra pittura vascolare e narrazione tragica.

II.1 Vesti tragiche

Possiamo prendere le mosse da un ben noto cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore della *Dokimasia*, attualmente conservato a Boston (Museum of Fine Arts 63.1246)⁸¹, la cui datazione, per molto tempo estremamente dibattuta, porta proprio al centro del problema dell'interferenza tra pittura vascolare e teatro in relazione ad un oggetto tragico (Fig. 1). Il vaso, di cui non è noto il contesto di rinvenimento, è decorato da una 'pittura drammatica'⁸²: sul lato A l'uccisione di Agamennone da parte di Egisto⁸³; sul lato B, è raffigurato Oreste nell'atto di uccidere Egisto⁸⁴. La soluzione compositiva adottata, sembra volta ad accostare e, per così dire, a far riflettere l'uno nell'altro due momenti drammatici delle vicende della casa di Argo.

Dopo la vittoria greca sui Troiani, Agamennone ritorna ad Argo. Arriva in scena su un carro, accompagnato da Cassandra, la profetessa figlia di Priamo che si è scelto come premio di guerra. Clitemnestra, moglie e regina, simula gioia ed invita lo sposo ad entrare da trionfatore nel palazzo reale, calpestando tappeti di porpora. Mentre Cassandra intona un canto struggente, rievocando le terribili vicende degli Atridi, nel bagno della reggia Clitemnestra aiutata da Egisto scanna Agamennone, colpevole di aver sacrificato la figlia, quindi uccide Cassandra la sua concubina.

⁸¹ VERMEULE 1966, pp. 1-22; TOUCHÉFEU, KRAUSKOPF 1981, p. 271, n. 89; PRAG 1985, p. 1-3; BA275233.

⁸² Riprendo qui la felice formula in FRASSONI 2010, p. 125.

⁸³ Del tema rimangono, attualmente, solo quattro attestazioni sicure, tutte appartenenti al periodo arcaico, e due di più incerta interpretazione. Si veda in proposito: FRASSONI 2010, p. 124.

⁸⁴ Tema, quest'ultimo, trattato in un'altra delle tragedie di Eschilo, *Le Coefore*.



Fig. 1 - Boston, Museum of Fine Arts 65.1246. Cratere attico a figure rosse. Pittore della *Dokimasia*. (FRASSONI 2010).

Ci concentreremo sul primo dei due temi raffigurati sulla superficie del vaso: nell'immagine il fuoco della composizione, che si articola su uno sfondo architettonico di colonne e triglifi, a rendere sommariamente il palazzo miceneo teatro della vicenda, è costituito dalla coppia sovrano-usurpatore. Egisto abbigliato con corto chitone ed una *chlamys* poggiata sul braccio sinistro è colto nell'atto di sferrare con la spada il colpo decisivo su Agamennone, che arretra allungando la mano in un gesto di supplica⁸⁵; dietro al sovrano di Argo si riconosce un personaggio femminile, che accorre nel tentativo di fermare l'assassino; a chiudere questo lato, una donna atterrita in fuga. Nella figura femminile che tiene un'ascia in mano, a sinistra, si deve forse riconoscere Clitemnestra, la sposa di Agamennone; seguita da una figura femminile, in fuga disperata.

Il vaso, come da più parti è stato sottolineato, costituisce un *hapax* nella ceramografia attica a figure rosse, dato questo che rende impossibile inserire il manufatto in una serie iconografica coerente, in grado di offrire più ampie possibilità ermeneutiche.

L'attenzione degli studiosi si è soprattutto concentrata sulla veste che nell'immagine avvolge il corpo di Agamennone, segno iconico dalla straordinaria raffinatezza ed efficacia, la cui resa visiva ha fatto pensare ad alcuni studiosi ad una diretta derivazione del vaso dalla tragedia di Eschilo⁸⁶. Si tratta di un ampio drappo di preziosa fattura, finissimo al limite della trasparenza, privo di qualsiasi apertura, per testa e braccia, che avvolge completamente il corpo di Agamennone. La trasparenza del tessuto e il fatto di essere evidentemente sovradimensionato, risulta funzionale nell'immagine alle esigenze comunicative del ceramografo, che deve visualizzare il corpo ferito di Agamennone e veicolare precisi contenuti semantici: l'elaborata fattura e la preziosità del materiale evidenziano immediatamente l'idea del lusso e dello sfarzo. Anche il testo eschileo descrive con assoluta virtuosità la veste, che ora in maniera oggettiva viene definita peplo (A. 1126), ora mantello (A. 1383), ora velo (A. 1178). Più termini sembrerebbero indicare che Agamennone è coperto sino ai piedi: il peplo viene definito anche *podister* «che lega i piedi» affinché il sovrano non potesse fuggire (A. 1382).

⁸⁵ Sui gesti della supplica si veda, da ultimo, PEDRINA 2017.

⁸⁶ In particolare VERMEULE 1966, pp. 20-21; TAPLIN 1993, p. 315, nota 1; *contra* PRAG 1985, pp. 3-5. Ricorda giustamente FRASSONI 2010, p. 116 che Eschilo appare legato alla nascita di un costume adatto a creare un'adeguata impressione sugli spettatori; sulla veste tragica si veda anche ROSCINO 2003, pp. 238-271.

È dalle parole della stessa Clitemnestra, nel momento in cui riappare sulla scena accanto ai cadaveri di Agamennone, avvolto in un grande drappo, e di Cassandra, che apprendiamo come il sovrano viene ucciso: «[...] così ho agito – anche questi fatti non negherò – perché non scampasse o non reagisse al suo destino. Gli avvolgo intorno, rete inestricabile, come di pesci, (*apeiron amphiblesteron*, A., 1380 ss.) la sciagurata pompa di una veste, e due volte lo colpisco [...]»⁸⁷. Si tratta di un'espressione la cui icasticità consente allo spettatore di visualizzare l'oggetto, di suscitare emozioni ed individuare in esso uno strumento di morte nelle mani di Clitemnestra. Il testo eschileo insiste particolarmente sulla metafora della rete: già Cassandra, alcuni versi prima, aveva tratteggiato lo scenario di morte del sovrano⁸⁸: «[...] in un peplo l'ha preso, con la trappola dalle nere corna, e lo colpisce; egli cade nella vasca colma. Del lebete che uccide a tradimento io ti narro la vicenda [...]»⁸⁹, arrivando ad identificare nella rete di Ade la regina stessa: «una rete di Ade? Ma la rete è la compagna di letto, la complice dell'assassinio» (A., 1115-1117), in una sorta di umanizzazione dell'oggetto. A completare il quadro della metafora, vale la pena ricordare che l'immagine della rete ritorna ancora nel primo stasimo, quando si racconta della Notte che, con l'aiuto di Zeus, ha reso possibile la presa di Troia, gettando sulle torri una rete che avvolse la città in modo che né un adulto, né alcuno dei giovani sfuggisse (A., 357).

Nell'*Agamennone* di Eschilo, il tessuto meraviglioso a vedersi, si configura immediatamente come un oggetto che trova la sua origine nel mondo della *metis* strettamente connessa al *dolos*, come vedremo più avanti anche nel caso di Medea: prodotto tipico della *metis* femminile, simbolo concreto della prosperità dell'*oikos*, il tessuto diventa nelle mani vendicatrici di Clitemnestra strumento privilegiato di morte. Viene dunque qui completamente ribaltata la ben nota dimensione antropologica che lega i tessuti alle donne e al matrimonio⁹⁰: tradizionali prodotti della *techne* femminile, spesso ricordati dalle fonti come doni nuziali od oggetti che vengono tesaurizzati⁹¹, strettamente collegati con la sfera della *charis* e del matrimonio (ricordiamo che

⁸⁷ A. A., 1380-1385. Già Cassandra ai vv. 1115-1129, aveva anticipato in una delle sue visioni profetiche il tema. La traduzione dell'*Agamennone* è di E. Medda.

⁸⁸ Su cui DUMORTIER 1975; SEAFORD 1984, pp. 247-254.

⁸⁹ A. A., 1125-1129.

⁹⁰ ANDÒ 2005, con bibliografia.

⁹¹ Nelle *Trachinie* di Sofocle, cfr. *infra*, il *peplos* che Deianira deve consegnare ad Eracle è conservato *en mychois* (S. Tr., 686).

Penelope dona un manto ad Ulisse prima che parta per la spedizione contro Troia⁹²), nei racconti tragici i tessuti, distolti dalla loro originaria funzione, finiscono spesso per diventare l'arma del delitto⁹³. La preziosa veste di Agamennone, prodotto della *technè* femminile, non racconta in questo caso i valori della *philergia*, che si accompagnano alla fedeltà all'uomo e all'*oikos* che marito e moglie condividono: se, infatti, tradizionalmente i tessuti circolano tra i sessi come simbolo dello scambio e della concordia⁹⁴, quello che il mito eschileo e la decorazione figurata del nostro vaso raccontano è il cattivo uso del mantello all'interno della relazione uomo-donna, richiamando agli occhi degli osservatori, il ruolo drammaturgico importante che i tessuti svolgono in tutta la trilogia eschilea, evocatori di immagini di morte e la distruzione.

Già nella Parodo (vv. 228-247) il Coro, richiamando con immagini straordinariamente efficaci il sacrificio della giovane Ifigenia, ricorda come la fanciulla avvolta nelle sue vesti (*peploisi peripete*) tinte di croco, venne sacrificata «come una capra» sull'altare; mentre *petasmata* ed *eimata* (vv. 921, 960, 963) sono invece chiamati i tessuti rossi su cui Agamennone, tornato vincitore da Troia, è costretto a camminare⁹⁵, partecipe dell'ostentazione di un lusso facilmente deperibile⁹⁶, il cui color porpora anticipa il sangue regale versato.

Numerosi studiosi hanno chiamato in causa la tragedia eschilea o altri testi drammatici sottolineando le forti tangenze tra il testo di Eschilo e la raffigurazione del cratere: appoggiandosi a quelle che sono le angustie

⁹² HOM. *Od.* XIX, 253-257.

⁹³ LYONS 2012.

⁹⁴ La connessione tra le stoffe e le nozze trova più tardi conferma nell'opera di Ferecide, il quale nella sua *Teogonia* racconta del peplo che Zeus avrebbe fatto tessere in occasione del suo matrimonio con *Cthonia* (si veda SCHIBLI 1984); in un famoso passo della *Biblioteca* di Apollodoro (APOLLOD. *Bibliotheca* III 4, 2), il *peplos* è dono di Cadmo alla sua sposa Armonia insieme ad una meravigliosa collana fabbricata da Efesto; mentre nelle *Argonautiche*, Apollonio Rodio racconta della tunica sacra dono di Issipile a Giasone (III, 1204-1206: IV, 423-434).

⁹⁵ Un «cammino coperto di porpora» (*prophyrostrotos poros*), lo definisce Clitemnestra: A. A., 910.

⁹⁶ Che Agamennone teme, come appare evidente nelle parole che volge alla sposa: «[...] Per me che sono mortale camminare su stoffe variopinte è cosa che non posso fare senza paura. Ti dico di onorarmi come un mortale e non come un dio. Ben diverso suona il nome di stracci da calpestare da quello dei drappi variegati; e non essere superbi è il più gran dono della divinità [...]» (A., 925-930). E più avanti, ai versi 945-947: «[...] mentre cammino su queste porpore degli dei nessuno sguardo invidioso mi colpisca da lontano [...]». Sul tema VERMEULE 1966, pp. 1-22; TAPLIN 1977, p. 315.

dei criteri di datazione, da alcuni viene collocato contemporaneamente alla tragedia di Eschilo, tuttavia è molto più probabile che il vaso del Pittore della *Dokimasia* debba essere assegnato ad un periodo compreso tra il 470-460 a.C.⁹⁷, antecedente dunque la tragedia di Eschilo. Anche le evidenti discordanze rispetto al testo⁹⁸ (qui è Egisto che sembra avere il ruolo più importante nell'azione e brandisce una spada per assassinare Agamennone; l'arma di Clitemnestra è un'ascia, mentre dovrebbe impugnare una spada)⁹⁹, porta ad escludere tra i due media visuali un collegamento diretto. Rimane comunque degno di nota il fatto che oltre alla veste, anche la resa di Agamennone, con i capelli umidi come se fosse appena uscito dal bagno, siano elementi che riconducono ancora al testo tragico e possono spiegarsi con l'appartenenza di entrambi i segni ad una tradizione iconografica e letteraria precedente al testo di Eschilo, ben nota ai decoratori di vasi, cui anche il nostro tragediografo avrebbe potuto attingere.

Procedendo nel tentativo di indagare le modalità con cui veicolano il tema identitario quegli oggetti che articolano la loro presenza tra mito, teatro ed immagini, ulteriori riflessioni ancora in relazione ad un cattivo uso delle vesti possono essere condotte a partire da un piccolo vaso di produzione attica rinvenuto a Nola (Fig. 2)¹⁰⁰. Si tratta di una *pelike*, forma vascolare spesso associata al mondo femminile e probabilmente destinata a contenere dell'olio, attribuita alla produzione del Pittore Washing e datata intorno agli anni 40-30 del V secolo a.C.¹⁰¹: la composizione, concentrata in pochi elementi, raffigura a sinistra Eracle, in nudità, riconoscibile dalla pelle di leone che tiene con una mano; l'altra mano è tesa ed ha il palmo aperto. Di fronte a lui una donna, completamente abbigliata, è raffigurata con un braccio proteso in avanti nell'atto di offrire una veste avvolta; al centro tra i due è visibile la clava, segno iconico che tradizionalmente completa l'iconografia del dio. Sull'altro lato del vaso compare una seconda figura femminile, anch'essa raffigurata col braccio teso.

⁹⁷ KNOEPLER 1993.

⁹⁸ Su questa diffrazione insistono, per negare il legame con la tragedia, PRAG 1985, pp. 3-5; MARCH 1987, pp. 95-97.

⁹⁹ Sull'iconografia di Clitemnestra: MORIZOT 1992, pp. 72-81.

¹⁰⁰ Londra, British Museum, E 370; BAPD 215017.

¹⁰¹ Su questo pittore si rimanda alla monografia di SABETAI 1994.



Fig. 2 - Londra, British Museum E370. *Pelike* attica a figure rosse. Pittore Washing. (GHERCHANOC, HUET 2012, p. 234, fig. 12).

È importante rilevare come le piccole dimensioni del vaso, alto appena 14 cm, abbiano imposto la selezione di pochi elementi, che il pittore ha ritenuti fondamentali e pienamente comprensibili dal fruitore del vaso. T.B.L. Webster¹⁰² ha voluto riconoscere in questa immagine la traduzione grafica di un episodio delle *Trachinie* di Sofocle, in particolare il momento in cui viene consegnata ad Eracle la veste intrisa del sangue avvelenato del centauro Nesso¹⁰³. La trama della tragedia, la cui datazione è fortemente dibattuta¹⁰⁴, è

¹⁰² WEBSTER 1967.

¹⁰³ RODIGHIERO 2004.

¹⁰⁴ Complessa e tuttora irrisolta la questione relativa alla datazione delle *Trachinie*. Se buona parte della critica considera l'opera uno dei drammi più antichi di Sofocle, databile intorno

ben nota: Deianira, esule a Trachis in Tessaglia, attende angosciata col figlio Illo il ritorno del marito Eracle¹⁰⁵. La donna, gelosa della giovane schiava Iole, che Eracle ha portato con sé come nuova sposa a seguito della distruzione di Ecalia, decide di usare come talismano amoroso un vecchio dono custodito da lungo tempo nei recessi più segreti della sua casa, in un lebete di bronzo. Si tratta di un filtro d'amore che in punto di morte, il Centauro Nesso, suo antico pretendente ucciso da Eracle, le aveva dato, assicurandole che con esso ella avrebbe potuto riconquistare il cuore del marito in qualsiasi momento¹⁰⁶. Seguendo le indicazioni del Centauro¹⁰⁷, decide d'ingannare una veste da lei stessa tessuta, che fa recapitare in dono ad Eracle, in occasione del solenne sacrificio che egli intende celebrare agli dei, per ringraziarli del felice ritorno¹⁰⁸. In breve la donna si rende conto che la veste è una trappola che farà morire Eracle tra atroci sofferenze, quindi si ritira nel talamo e si uccide.

Numerosi oggetti, in questo episodio mitico, svolgono un ruolo drammaturgico importante, facendo da contrappunto ad alcuni passaggi fondamentali: alcuni sono semplicemente evocati e non compaiono sulla scena, come la tavoletta (*delton*), dove è incisa la sorte di Eracle (S. Tr., 44-46) o il bioccolo di lana (S. Tr., 672-720), con cui la donna aveva intinto del sangue la tunica e che si sbriciola al sole consumato dal veleno; altri effettivamente presenti in scena, come il cofanetto (*aggos*), che Deianira tiene fra le mani uscendo dalla reggia, dove è conservata ben chiusa (*quindi non visibile*) la veste avvelenata, e che la donna affida all'araldo Lica, affinché lo consegni al suo padrone (vv. 600-619)¹⁰⁹.

al 450-440 a.C., altri propendono per una datazione più bassa, che oscilla tra il 438 a.C. e la fine dell'attività del poeta (407 a.C.): in merito si veda AVEZZÙ 2003, p. 116.

¹⁰⁵ Il sentimento dell'angoscia è una costante del carattere di Deianira: S. Tr., 29-33 «Da quando/ mi sono unita a Eracle, sua sposa/ prescelta, infatti, nutro di continuo/ paura su paura e sto in angoscia/ per lui. La notte porta e poi la notte/ scaccia, una volta accolta, un'altra pena [...]».

¹⁰⁶ Deianira si aspetta da quel dono che Eracle non sia più soltanto il suo *posis* (marito), ma ancora *anér* (l'amante che l'ha conquistata): S. Tr., 550.

¹⁰⁷ Deianira imprime le indicazioni di Nesso nella propria memoria «come su una tavoletta» (vv. 680-683) implicito richiamo al fatto che su una tavoletta Eracle aveva impresso il destino dettatogli a Dodona (v. 1167).

¹⁰⁸ Apprendiamo da Deianira stessa i fatti.

¹⁰⁹ In questi versi Deianira sottolinea che la tunica (*peplos*) l'ha preparata con le sue mani; impartisce precise indicazioni a Lica: nessun mortale deve indossare la veste prima di Eracle né essa dovrà essere esposta alla luce del sole o al calore. Come segno di riconoscimento che

L'episodio non è esclusivo della poetica di Sofocle: se già nel *Catalogo delle donne* di Esiodo troviamo la prima testimonianza letteraria della morte di Eracle attraverso il chitone, intorno ai decenni centrali del V secolo a.C. anche Bacchilide aveva sintetizzato nel *Ditirambo XVI* gli elementi costitutivi del dramma (la veste, il farmaco, Nesso e Iole), dati che evidenziano come il tema fosse ben diffuso e noto in Atene al tempo in cui anche il nostro vaso appartiene¹¹⁰.

In quest'immagine, un *unicum* nel ricco repertorio iconografico relativo al personaggio di Deianira¹¹¹, punto fondamentale è la relazione che si instaura tra i gesti e gli oggetti: sul fronte della gestualità, nella tradizione iconografica il gesto di tendere la mano suggerisce implicitamente la volontà di uno scambio. È il gesto di donare e di ricevere: Eracle, che offre la mano destra tesa col palmo aperto, sembrerebbe colto nell'atto di ricevere il dono della veste¹¹² dalla donna raffigurata stante di fronte a lui, nella quale dobbiamo forse riconoscere un'ancella¹¹³; la figura femminile raffigurata sul lato posteriore, forse Deianira, anch'essa col braccio teso, sembrerebbe invitare a compiere l'azione.

Sul fronte degli oggetti selezionati, la leontè e la clava sono i tradizionali attributi del dio, visualizzano la sua identità: senza di essi in quest'immagine Eracle, raffigurato in nudità, non sarebbe riconoscibile. Ad essi, tuttavia, il pittore sembra accordare uno statuto differente: mentre la pelle del leone di Nemea, al tempo stesso mantello e simbolo di Eracle, è ancora tenuta saldamente in mano dall'eroe, la clava giace abbandonata quasi in bilico nel campo dell'immagine. Tale espediente grafico, che sottrae l'oggetto alla funzione e alla catena gestuale isolandolo in posizione incerta, fa di quest'ultimo una sorta di commento all'azione, traducendo l'idea del disordine e della tensione.

il dono viene da Deianira, il cofanetto recherà un suo sigillo impresso. Sull'episodio si veda anche BARONE 2016; MUELLER 2016.

¹¹⁰ B. fr. 25, 14-33 M.-W. Tuttavia come ricorda A. Rodighiero (RODIGHIERO 2004, p. 188) è ancora fortemente discussa la relazione tra il testo di Bacchilide e la tragedia sofoclea. All'invenzione di Sofocle si deve con ogni probabilità attribuire l'uccisione di Nesso con una freccia e la relazione del Centauro con la morte di Eracle, attraverso il dono del filtro d'amore (*Ibidem*).

¹¹¹ Che invece privilegia l'antefatto dell'intera vicenda, quando Eracle uccide il centauro Nesso che aveva cercato di violentare Deianira, dopo averle offerto un aiuto per attraversare il fiume. Su questo tema si veda: PEDRINA 2002, pp. 201-212.

¹¹² FARAONE 1994, pp. 115-135.

¹¹³ Come parrebbe evincersi dal fatto che porta i capelli corti, indice spesso nell'immagine di condizione servile.

Il punto focale dell'immagine è occupato dalla coppia di vesti: la pelle di leone, frutto delle opere di Eracle e il *peplos*, dono della sposa Deianira, che l'eroe si appresta ad indossare. Un altro aspetto che l'oggetto sembra veicolare è quello della memoria: il mantello, intinto del sangue del Centauro, è un oggetto che nel testo e, più precisamente, nello spazio dell'azione drammatica, lega il presente al passato; sulla scena, come sul campo dell'immagine, la sua presenza riattualizza un momento della vita di Deianira (l'episodio della violenza operata dal Centauro) nel presente, e chiarifica i significati oscuri della profezia ricevuta da Eracle a Dodona.

L'immagine ed il sistema di oggetti messi in campo nella piccola *pelike* di Londra sembrano, dunque, suggerire una situazione diversa da quella che compare in altre serie tematiche in cui Eracle è il protagonista: se, ad esempio, nella lotta contro il leone di Nemea¹¹⁴ o in quella relativa alla cattura della cerva cerinitide¹¹⁵, l'immagine del possente corpo nudo di Eracle, con clava e leontè spesso sospese ai rami di un albero, è legata all'idea dell'atletismo, dell'esibizione della forza mascolina e della prestanza fisica dell'eroe; nella piccola *pelike*, l'atto di svestirsi sembrerebbe piuttosto evidenziare che l'eroe si spoglia delle qualità virili per soccombere al fascino di un abito che si rivelerà una trappola mortale¹¹⁶.

La mancanza tuttavia di sicure tangenze col dramma sofocleo, dove – bisogna ricordare – il pubblico non vede mai Deianira ed Eracle presenti contemporaneamente sulla scena e il chitone rimane sempre chiuso in un cofanetto, portato in scena all'inizio da Deianira quindi, dopo il verso 632, tenuto tra le mani dell'araldo Lica¹¹⁷, ha spinto parte della critica a suggerire altre possibili interpretazioni¹¹⁸ e vedere nell'immagine la rappresentazione della vicenda di Eracle ed Onfale¹¹⁹, in particolare il momento in cui Eracle è pron-

¹¹⁴ Si veda, ad es., il bel cratere a colonnette attico a figure nere, Londra, mercato antiquario: BAPD 9028442.

¹¹⁵ Si veda, ad es., la coppa attica a figure rosse attribuita dal Beazley al Pittore di Antiphon, ora conservata a Parigi, Museo del Louvre G263: ARV² 341.89; BAPD 212347.

¹¹⁶ Per una ricostruzione del modo di Eracle di rapportarsi al femminile si veda: LORAUX 1988.

¹¹⁷ In APOLLOD. *Bibliotheca* II, 7, 7 e D.S. IV 38, 1 è lo stesso Eracle che ordina a Lica una veste nuova adatta ai sacrifici che si appresta a compiere.

¹¹⁸ VOLLKOMMER 1988, 31-32, n. 217, riconoscendo nella donna del lato B la regina Onfale (sebbene priva di attributi regali) interpreta la scena come il momento dello scambio dei loro abiti, dati all'eroe da una serva.

¹¹⁹ Che Sofocle tratteggia con brevi cenni nelle *Trachinie* (S. Tr., 248 ss.). Sull'argomento fondamentali i lavori di LORAUX 1988.; JOURDAIN-ANNEQUIN 1989; *Héraclès* 1996. Su Onfale, tra gli ultimi, DASEN 2015.

to ad assumere vesti e ruoli ancillari, come schiavo della regina di Lidia¹²⁰, mentre Onfale si prepara ad indossare la veste maschile¹²¹. Tuttavia l'insufficiente connotazione della figura femminile rappresentata sul lato posteriore del nostro vaso, priva di qualsiasi attributo, è forse uno degli elementi che mi sembra possa rendere più discutibile l'attribuzione dell'immagine al mito di Onfale, dove lo scambio dei ruoli non appare completamente esplicitato¹²².

In un tipo di produzione piuttosto corsiva, quale quella del nostro manufatto, è possibile che l'ambiguità dell'immagine nel suo complesso sia stata intenzionale, riservando alla memoria visiva e alla cultura figurativa dell'osservatore il compito di riconoscere il soggetto¹²³.

Ancora al mondo della poetica sofoclea sembrerebbe rimandare il frammento di un cratere a campana apulo, datato all'ultimo ventennio del IV secolo a.C. ed attribuito al Pittore di Dario (ora Basilea, Coll. Privata H.A. Cahn) (Fig. 3)¹²⁴. Secondo M. Schmidt¹²⁵, cui si deve la prima edizione del frammento, il vaso doveva essere decorato con una scena ispirata alla seconda parte delle *Trachinie* di Sofocle (vv. 749 ss.), precisamente quando viene messa in scena l'agonia di Eracle, le cui carni vengono martoriate dal contatto con la veste imbevuta del veleno del Centauro Nesso¹²⁶. L'ipotesi, suggestiva, si basa sostanzialmente sulla presenza, nel campo dell'immagi-

¹²⁰ Su Onfale: BOARDMAN 1988.

¹²¹ Ricordiamo che la prima testimonianza di Eracle schiavo di Onfale si trova in Eforo (IV a.C.), ma il tema parrebbe documentato anche nel teatro attico della metà del V secolo a.C., nel quale è attestata l'esistenza di due drammi satireschi, intitolati *Onfale* (di Akhaios e Ione di Chio). PAWELL 1995, pp. 245-270, ricorda come il motivo venisse usato in chiave politica già nell'Atene di Pericle (contro Aspasia).

¹²² Inoltre bisogna ricordare che tutte le raffigurazioni che mettono in campo lo scambio dei ruoli sembrano appartenere ad età tardo-ellenistica ed imperiale: si veda RITTER 1996, pp. 89-102.

¹²³ Scrive bene GRILLI 2015, p. 130: «Del *setting* spaziale, della distribuzione dell'azione tra figure principali e secondarie, della dimensione emozionale nell'immagine non rimane nulla, se non quello che il fruitore è in grado di inferire a partire dagli scarni segnali di identificazione degli attori mitici (riconoscibili dagli attributi) e dall'azione (riconoscibile dai gesti). Niente della versione tragica del mito sembra rilevante per la comprensione di un'immagine di cui solo una competenza iconologica e mitologica di base sembra garantire la leggibilità».

¹²⁴ CAMBITOGLU, CHAMAY 1979, p. 243 ss.

¹²⁵ SCHMIDT 1967, p. 182-185, fig. 1, tav. 59.4; TRENDALL, WEBSTER 1971, cit. p. 72; SCHMIDT 1990, p. 581, n. 6.

¹²⁶ Non ci sono, allo stato attuale, rappresentazioni artistiche della morte di Eracle nella veste avvelenata dal sangue di Nesso: cfr. SCHEFOLD 1981, p. 148.



Fig. 3 - Basilea, Collezione privata H. A. Cahn. Cratere a campana apulo. Pittore di Dario. (CAMBITOGLU, CHAMAY 1979, p. 35).

ne, dell'iscrizione che indica in Hyllo, figlio di Eracle e Deianira, il giovane personaggio a sinistra del frammento¹²⁷: nudo, con in testa una corona di foglie (forse di alloro, forse di mirto), è colto mentre solleva con entrambe le mani un bucranio, segno che tradizionalmente connota la sacralità di un luogo, in un gesto di violenza che non trova confronti nella tradizione iconografica¹²⁸. Sul margine sinistro del frammento, è raffigurata la parte superiore del corpo di un giovane uomo, più adulto rispetto ad Illo, col petaso sulle spalle: forse Lica¹²⁹ forse Filottete¹³⁰, egli sarebbe colto nel gesto di chi cerca di tirare a sé la clamide di una terza figura, quasi interamente distrutta, che

¹²⁷ Sulle implicazioni del passaggio di età di Illo, cfr. Pozzi 1999.

¹²⁸ Bucrani sospesi sul campo dell'immagine sono frequenti nella produzione del Pittore di Dario: cfr. *RVAp* II, pl. 173, fig. 2; pl. 177, fig. 1; pl. 179, fig. 2.

¹²⁹ Lica sarà ucciso da Eracle, che ritenendolo colpevole lo sfracella sulle rocce.

¹³⁰ Al quale Eracle donerà il suo arco.

gli sta dinnanzi. Proprio in questa figura, purtroppo perduta, sarebbe suggestivo riconoscere Eracle con indosso il manto intriso del sangue mortale di Nesso che Eracle stesso, straziato dal dolore nelle carni e nelle viscere, definisce nel testo sofocleo «una rete intessuta dalle Erinni» (*amphiblestron*: S. Tr., 1051)¹³¹. La lettura del frammento rimane doverosamente nel campo dell'ipotesi, considerata la mancanza di confronti iconografici.

Ancora al tema degli abiti tragici riporta il sistema di oggetti che ruota intorno alla figura di Medea, nelle immagini come nel testo.

Della *Medea* di Euripide la *fabula* è ben nota: abbandonata da Giàsone che vuole consolidare la sua posizione a Corinto sposando Glauce (o Creusa), la figlia del re Creonte, Medea viene bandita insieme ai due figli avuti da Giàsone. Supplice, la donna riesce ad ottenere un giorno in più prima dell'esilio ed organizzare la propria vendetta: testimone il coro di donne corinzie, ordisce il delitto contro la rivale, delitto in cui finirà per coinvolgere anche Creonte, ed uccide i propri figli. Medea quindi fugge sul carro tirato da draghi alati, inviatole da Helios di cui è diretta discendente, alla volta dell'Attica¹³².

Allestita nel 431 a.C. in un contesto storico straordinariamente complesso, siamo agli inizi della Guerra del Peloponneso, l'opera come da più parti è stato detto, testimonia la crisi della *polis* ateniese, raccontando l'impossibile rapporto di Medea, donna straniera e maga¹³³, con la città che la ospita e la stirpe regnante, evocando l'impatto della legislazione periclea del 451 a.C.¹³⁴, volta a limitare i matrimoni con donne straniere.

Altri interpreti del testo hanno giustamente visto nella tragedia l'espressione della dissoluzione del *gamos*: come giustamente scrive A. Beltrametti «Euripide porta in scena tanto la dissoluzione del *genos* quanto la fragilità del *gamos*, messi alla prova da un *eros* variamente connotato che mina l'ordine costituito e sfugge al controllo politico perché riafferma le istanze im-

¹³¹ Con probabile allusione all'*Agamennone* di Eschilo. Tale allusione, come suggerisce RODIGHIERO 2004, p. 229, potrebbe giustificarsi se in contiguità col modello, dunque collocabile intorno al 458 a.C. data in cui sarebbe stata messa in scena l'*Oresteia*.

¹³² Sul mito: AVEZZÙ 2003, p. 146; BELTRAMETTI 2005, p. 107; fondamentale rimane il saggio di GENTILI 2000, pp. 29-42. Utili considerazioni in CARUSO 2005.

¹³³ Donna di incantesimi, esperta di filtri, manipolatrice di sostanze misteriose: una maga; nipote del dio Sole, sacerdotessa o addirittura figlia di Ecate, e di Eeta, re della Colchide, la regione caucasica sulle rive del Mar Nero, per i Greci straniera e barbara. Sulla figura di Medea-maga si veda: ARCELLASCHI 1990; GIRAUD 1996, pp. 207-218.

¹³⁴ ARIST. *Ath.* 26, 4; PLU. *Per.* 37, 3.

prevedibili e assolute del soggetto e del suo desiderio»¹³⁵. Medea è una donna tradita dal marito, abbandonata, privata della dignità del suo stato sociale. Giàsone paga sostanzialmente l'offesa al letto coniugale, a cui per dirla con le parole delle *Eumenidi* «[...] il destino lega la donna e l'uomo, è vincolo più forte del giuramento, e sua custode è la giustizia [...]»¹³⁶.

Su Medea molto è stato scritto sia sul piano dell'analisi letteraria¹³⁷ che sul piano di quella iconografica¹³⁸. In relazione a questo secondo ambito di indagine, la maggior parte degli studi si è sostanzialmente concentrata nel tracciare il profilo di Medea nell'iconografia antica prima¹³⁹ e dopo l'opera di Euripide, un tracciato che la vede progressivamente passare nelle immagini da maga fatale, dominatrice di arcane forze, in grado di sovvertire le leggi della natura, ringiovanire o di far rinascere, a vendicatrice crudele e madre infanticida.

In relazione al ruolo giocato dagli oggetti sulla scena teatrale, di straordinario interesse si rivela un episodio del mito di Medea, la morte della principessa corinzia Creusa, giovane sposa di Giàsone. Vale subito la pena ribadire che l'episodio che non viene rappresentato sulla scena, ma vive solamente nel lungo racconto del Messaggero¹⁴⁰.

Proprio in questo episodio, che costituisce a tutti gli effetti un *hapax*, un particolare narrativo che Euripide ha inventato per il suo dramma e che

¹³⁵ BELTRAMETTI 2005, p. 109.

¹³⁶ A. *Eu.*, 217-218.

¹³⁷ Oltre alla bibliografia citata, ricordo l'interessante prospettiva di LOSCALZO, MENICETTI, 2006, pp. 29-49.

¹³⁸ SCHMIDT 1992, pp. 386-398. In generale, sull'iconografia di Medea, vale la pena ricordare il saggio di ISLER-KERÉNYI 2000 che fa il punto. Un *excursus* delle immagini attiche in STRAZZULLA 2006, pp. 631-672. La studiosa ipotizza un rapporto tra l'aumento dell'iconografia di Medea in Attica tra il 450 ed il 430 a.C. e la figura di Aspasia; si veda inoltre REBAUDO 2015, pp. 303-312.

¹³⁹ Una delle prime attestazioni di Medea su un documento artistico è la cosiddetta Arca di Cipselo, straordinaria opera dell'arcaismo greco, dono al santuario panellenico di Olimpia, andata irrimediabilmente perduta, ma ricostruibile grazie alla descrizione che nel II secolo d.C. ne fece Pausania nella *Hellados Periegesis*. All'interno del complesso sistema figurativo che doveva decorare una cassa (*larnax*) in legno di cedro, con sopra piccole figure in rilievo, in avorio, in oro, in legno, trovava posto Medea (PAUS. V, 18, 3) rappresentata in trono con Giàsone alla destra ed Afrodite dall'altra parte (fascia II, scena 7). La scena è accompagnata dall'iscrizione: «Giàsone sposa Medea e lo ordina Afrodite». Su questo monumento anche COSSU 2009, con bibliografia.

¹⁴⁰ L'episodio costituisce una novità attribuibile ad Euripide, probabilmente ispirato all'episodio di Deianira ed Eracle nelle *Trachinie*, su cui vedi *supra*.

entra nel repertorio iconografico proprio grazie al dramma, gli oggetti svolgono un ruolo drammaturgico importante in quanto innescano il meccanismo tragico: ora semplicemente evocati ora realmente presenti sulla scena teatrale, i doni nuziali di Medea grazie al potere persuasivo del loro aspetto benevolo, sono gli strumenti cui la Maga sceglie di affidare la sua vendetta.

Come scrive giustamente Anna Beltrametti è proprio attraverso questi che Medea intende punire Giàsone, colpendo ad un tempo la nuova sposa (*gamoumene*) e colui che l'ha data in moglie, Creonte (*ton donta*). Il suo obiettivo è distruggere completamente la casa di Giàsone uccidendo i figli che ha avuto da lei e poi impedendo che ne abbia altri dalla giovane sposa.

Qualificati come *dora*, gli oggetti compaiono nel testo tragico dai versi 784-789 quando Medea, meditando vendetta decide di inviare per mano dei figli¹⁴¹ alla nuova sposa di Giàsone «[...] un peplo sottile e una corona (ghirlanda) d'oro (*leptón te peplon kai plókon chrysélaton*)»; «se prende questi doni e se ne adorna morirà in maniera atroce e insieme a lei chiunque la tocchi, perché saranno intrisi di veleni potenti [...]»¹⁴². Nella narrazione euripidea i doni appaiono immediatamente come un atto di *apate* e trovano la loro origine nel mondo della *metis* connesso al *dolos*¹⁴³: sono oggetti meravigliosi a vedersi ma che possono rivelarsi pericolosi e portatori di sciagura.

Ovviamente non è casuale la scelta di questi oggetti: il peplo e la corona, nella cultura greca, tradizionalmente appartengono al campo semantico del mondo femminile, in particolare del momento del matrimonio¹⁴⁴. La dimensione antropologica che lega questi oggetti alle donne e al matrimonio è sottolineata dal ricorrere più volte nel testo euripideo della parola *kosmos* (ad es. nei versi 786, 951 e 954): offerti come doni nuziali, funzionano come

¹⁴¹ M. G. Ciani nell'*Introduzione* alla *Medea* di Euripide edita da Marsilio, p. 25, acutamente sottolinea come sia la giovane sposa sia i figli in Euripide non abbiano un nome, altra maniera per accomunarli nel comune destino di morte. Esiste inoltre una tradizione, riportata da Pausania (II 3, 6) per cui i figli di Medea «[...] furono lapidati dai Corinzi, a causa dei doni che, secondo la tradizione, portarono a Glauce [...]». [La traduzione della *Medea* di Euripide è di M. G. Ciani].

¹⁴² E. *Med.*, 784-789. Non dice cosa siano i *pharmaca* nei quali Medea ripasserà i doni. Si è evidenziato come Euripide usi lo stesso aggettivo per il canestro nel quale Calcante, in *IA*, 1565, depone la spada affilata per il sacrificio di Ifigenia.

¹⁴³ Concetto ben esplicitato al v. 783 col termine «*doloisi*».

¹⁴⁴ Sull'iconografia delle nozze nel mondo greco si veda OAKLEY, SINOS 1993. Sui valori antropologici di questa tipologia di oggetti fondamentale rimane: FRONTISI-DUCROUX 2000, pp. 45-51; insiste, in particolare, sulle fonti letterarie: GHERCHANOC 2009, pp. 207-224.

oggetti di persuasione e insieme strumenti di seduzione, servono a conferire *charis* alla *nymphē*¹⁴⁵, ed hanno il compito di rendere quest'ultima un *thauma idestai*. Questi oggetti per chi li possiede incarnano una serie potente di segnali di riconoscimento – per la qualità, la preziosità, i colori dei materiali – che rendono agevole l'identificazione del rango sociale di chi li indossa e allo stesso tempo rimandano ad un insieme di significati che acquistano grande importanza all'interno di un codice culturale ben preciso.

Circa 200 versi più avanti, gli oggetti vengono nuovamente evocati nel lungo dialogo che Medea ha con Giàsone: «[...]Che un'ancella me li porti] i doni, sono fra i più belli (*kallisteúetai*) che esistano oggi al mondo...sono ornamenti che un tempo il padre di mio padre, il Sole, donò ai suoi discendenti[...]»¹⁴⁶. In questo passaggio le parole di Medea sono assai significative: la donna presenta a Giàsone questo *kosmos* come un *doron*, un *doron* che ha un'origine divina, fortemente legata alla stirpe di Medea e alla sua identità. Suggestiva a questo proposito l'ipotesi avanzata da Melissa Mueller, secondo la quale proprio il peplo e la corona avrebbero costituito la dote di Medea al momento delle nozze¹⁴⁷. La valenza semantica degli oggetti che possiedono una genealogia ci è nota dal pionieristico studio antropologico di Loius Gernet, il quale ha dimostrato per primo come, all'interno del meccanismo del dono, determinati oggetti acquistino un enorme valore non tanto in virtù del «loro valore di scambio» ma proprio in quanto appartengono ad una famiglia e alla sua storia, in forza dunque del loro significato identitario¹⁴⁸. Inoltre, secondo l'ellenista, è così forte in loro la traccia del donatore da costituire con esso un ferreo legame: la cosa donata diventa quasi una metonimia di colui che dona, conservando in se stessa la traccia del donatore e diventando in grado di sostituirlo.

Che gli oggetti costituiscano un dono di scambio è evidente ai vv. 956-958: «[...] Prendete figli, questi doni di nozze, portateli alla figlia del re, sposa felice, metteteli nelle sue mani: non potrà disprezzarli [...]»¹⁴⁹. Sul piano della *perfor-*

¹⁴⁵ ANDÒ 1996, pp. 47-79.

¹⁴⁶ E. *Med.*, 946-945.

¹⁴⁷ MUELLER 2001, pp. 471-504.

¹⁴⁸ GERNET 1983; sulla biografia degli oggetti interessanti considerazioni nel volume miscelaneo *Social life of things: commodities in cultural perspective* 1986.

¹⁴⁹ E. *Med.*, 956-958: «[...] supplicatela, chiedetele di non essere banditi da questa terra mentre le date l'ornamento e soprattutto è necessario che questi doni lei li accetti prendendoli in

mance teatrale è possibile ipotizzare, come suggerisce Mastronarde¹⁵⁰, che a questo punto i figli, l'ancella, Medea e Giàsone siano in scena e che i doni dovessero essere presenti sulla scena¹⁵¹. Rimane evidentemente non detto come materialmente questi doni dovessero essere recati alla giovane principessa: un fanciullo doveva portare il peplo e uno la corona? Dentro un contenitore? Depositi su un vassoio?

Il passo è di grande interesse per una serie di motivi. Qui il testo di Euripide introduce un altro tema fortemente destabilizzante: quello della 'donna che dona', una situazione questa avvertita nella cultura greca come profondamente sovversiva, in quanto realizza uno slittamento dal ruolo femminile di oggetto di scambio al ruolo attivo di colei che dona, all'interno di un circuito completamente femminile.

La letteratura greca ci consegna alcuni casi interessanti di oggetti attraverso i quali si instaura una relazione tutta femminile: nel xv libro dell'*Odissea* è raccontato il momento in cui Telemaco si reca a Sparta, presso la reggia di Menelao, alla ricerca di notizie del padre Ulisse. Qui Elena dona a Telemaco un peplo da lei tessuto (*peploi pampoikiloi*) affinché lo doni alla futura sposa¹⁵². In questo passo, il tessuto viene definito *mnema* 'ricordo delle mani di Elena' (*Od.* xv, 126), espressione che – come ha ben sottolineato Melissa Mueller – rimanda all'acquisizione del *kleos* femminile¹⁵³. Il finissimo peplo rappresenta lo straordinario caso di un oggetto che segue un circuito interamente femminile: Elena lo dona a Telemaco, che dovrà a sua volta consegnarlo alla madre Penelope, affinché lei a sua volta lo doni alla futura sposa del giovane, come ricordo¹⁵⁴. Intorno all'oggetto si costruisce così una genealogia che lo renderà ulteriormente prezioso¹⁵⁵.

mano [...]» Consapevole del potere coercitivo del dono, Medea sa che Glauce non potrà disprezzarli ed accorderà ai figli il consenso di restare.

¹⁵⁰ MASTRONARDE 2002, p. 329, n. 956.

¹⁵¹ Inevitabili le domande: perché non vengono contaminati i figli, che portano in mano i veleni? Forse perché questi agiscono solo sulla vittima predestinata?

¹⁵² HOM. *Od.* XV, 104-105; SCHEID-TISSINIER 1994, p. 59; MUELLER 2010b; GHERCHANOC 2009.

¹⁵³ MUELLER 2010b.

¹⁵⁴ L'altro oggetto definito da Omero *mnema* è l'arco di Ulisse, un dono di ospitalità da parte di Ifito.

¹⁵⁵ Come ha ben sottolineato la Scheid-Tissinier (SCHEID-TISSINIER 1994, pp. 166-167), questo è l'unico caso di un oggetto che segue un circuito interamente femminile; una volta donato alla sposa diventerà segno del suo rango e del suo statuto all'interno della casa. Sul tema della relazione nozze-tessuti cfr. WAGNER-HASEL 2000 e *EAD.* 2012.

Pochi versi prima, Omero racconta come Elena aveva ottenuto «doni bellissimi: [...] una conocchia (*helakate*) d'oro, un cesto a rotelle/ d'argento¹⁵⁶, erano rifiniti in oro i suoi bordi./»¹⁵⁷ da Alcandre, che attraverso gli oggetti attua una relazione d'ospitalità esclusivamente femminile tra lei ed Elena: la funzione primaria del dono sancisce il vincolo dell'ospitalità, suggella i rapporti tra pari, ma al contempo esprime un sistema di circolazione di beni tutto al femminile, al pari di quello maschile. A giusto titolo questi doni, splendidi anche in virtù del materiale di cui sono fatti, entrano nel rango dei *keimelia*¹⁵⁸ ed assolvono alla funzione di preservare il ricordo del loro donatore¹⁵⁹. E. Scheid-Tissinier ha giustamente insistito sul fatto che Alcandre instaura, con questo dono, una relazione diretta di ospitalità con Elena¹⁶⁰ ed apre, in questa prospettiva, al tema della proprietà femminile che si stende a determinati oggetti. Fuso e telaio sono oggetti intimamente connessi all'universo femminile, definiscono per eccellenza il lavoro delle donne ed intorno ad essi hanno costruito un sapere. La tessitura dona alle donne un ruolo attivo.

In Omero, l'unico altro caso di tessuto che segue un circuito femminile, tuttavia solo in parte paragonabile all'azione di Elena, è il dono di un raffinato tessuto – opera delle donne di Sidone – che Ecuba dona ad Atena¹⁶¹: un ἔργα γυναικῶν Σιδονίων, recato a Troia da Paride Alessandro, che alimenta insieme ad innumerevoli preziose stoffe finemente decorate il *thalamos* regale. Ma mentre nel caso di Elena il peplo istituisce una relazione tra donne in senso orizzontale, nel caso di Ecuba segna una relazione in senso verticale, una forma di supplica alla dea nei drammatici giorni che preparano alla fine di Troia, tesa ad esigerne la benevolenza.

Il dono di un tessuto, in collegamento con le nozze, compare in due occasioni anche nell'opera di Saffo¹⁶², dove la poetessa sottolinea il valore di *status* di una mitra, che intende donare alla giovane figlia *Kleis*: si tratta di una cuffia in tessuto ricamato, preziosa, che doveva forse segnare una tappa

¹⁵⁶ Per un parallelo cfr. i tripodi a rotelle in HOM. *Il.* XVII, 375; per Elena filatrice cfr. anche THEOC., *Ep.* XVIII, 32.

¹⁵⁷ HOM. *Od.* IV, 121ss., in partic. 130-132.

¹⁵⁸ SCHEID.-TISSINIER 1994, p. 166.

¹⁵⁹ Come scrive MUELLER 2010b, p. 20.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ HOM. *Il.* VI, 288-295 (in partic. 291 ss.).

¹⁶² SAPPH. fr. 98a, 10-11; fr. 98b, 1-3.

importante nella vita della fanciulla, forse la maturità sessuale, che viene donata dalla madre alla figlia.

Nel contesto dei doni nuziali le stoffe, i pepi, i veli assumono, dunque, un forte valenza dovuta sia alla ricchezza del tessuto sia al nome cui sono associati quando vengono dati in eredità alla sposa. I tessuti conservano la memoria, acquistano un elevato potere di persuasione, giocato proprio sull'idea di potenza dell'oggetto donato.

Ritornando, dopo questa breve digressione, al testo di Euripide il motivo degli oggetti ritorna nel canto del Coro (Quarto stasimo) a partire dai versi 978-988, che anticipa la rovina che sta per travolgere i diversi personaggi della vicenda: «[...] La sposa infelice riceverà/ il dono fatale/ della corona d'oro./ Sui capelli biondi/ con le sue stesse mani/ lei stessa poserà/ il diadema della Morte./ Il peplo indosserà/ cingerà l'aurea corona/ sedotta dalla grazia (*charis*)/ e dal divino fulgore;/ per i morti si veste/ oramai la sposa./ Cadrà nella rete di morte,/ l'infelice,/ non sfuggirà al destino [...]»¹⁶³.

I versi del coro, nell'evocare l'infelice destino della sposa, ribadiscono che la Morte verrà alla fanciulla dalla corona (forse solo rivestita di una lamina d'oro e dunque ingannevolmente preziosa, come suggerisce D. Loscalzo¹⁶⁴) e introducono un tema frequente nella tragedia greca: quello della fanciulla che, con la morte, diviene sposa di Ade, in linea con una ben nota prassi culturale per cui una giovane donna non sposata veniva sepolta con l'ornamento nuziale di pepi e corone. Sul piano della comunicazione il coro manifesta un ulteriore aspetto ambiguo degli oggetti, che funzionano tanto all'interno del rituale nuziale quanto all'interno di quello funebre. È la loro ricchezza simbolica che li rende malleabili, polivalenti e spinge i poeti ad utilizzarli in scena in tutti i loro potenziali contenuti.

La convergenza dei due rituali ha il suo paradigma nel successivo racconto del messaggero¹⁶⁵, a partire dal verso 1136, attraverso le cui parole ricostruiamo quanto avviene nella stanza, dove dovevano essere presenti il messaggero e i fanciulli condotti presso la stanza delle donne nella la reggia di Creonte: «[...] Quando vide i gioielli lei non seppe resistere e tut-

¹⁶³ E. *Med.*, 978 ss. La corona splendente si rivela un «ornamento di Ade», la figlia del re si prepara a scendere nel regno dei morti. Frequente è l'immagine della fanciulla che con la morte diventa sposa di Ade: cfr. MASTRONARDE 2002, p. 329, n. 980-982.

¹⁶⁴ LOSCALZO, MENICETTI 2006.

¹⁶⁵ Poco oltre dice che l'oro persuade più di molte parole: «si dice che i doni persuadano anche gli dei»: E. *Med.*, 964-965.

to promise a suo marito¹⁶⁶. Prima ancora che padre e figli fossero lontani dalla casa prende il peplo ricamato (*poikilous*) e lo indossa, mette sul capo la corona d'oro e davanti allo specchio luminoso si acconcia i capelli, sorridendo alla sua muta immagine si alza dal seggio. Ma poi retrocede obliqua, tremando in tutto il corpo, sta per cadere a terra e riesce appena ad accasciarsi sul suo seggio ...Poi dalla corona promana del fuoco che divora tutto e il peplo lacera la carne. Cerca di dimenarsi e liberarsi del diadema: quanto più tenta di scuotere la chioma, tanto più il fuoco divampa [...]».

Nel testo euripideo, dunque, il peplo e la corona con cui la giovane principessa si adorna compiacendosi ingenuamente del loro lusso, «ribaltano il loro potere di *charis* in un *omen* di morte», ma in più sono strumenti che agiscono al posto di Medea, assumendone la *pars*. Il dono di Medea, infatti, impregnato della sua identità e di quella della sua stirpe, può ben essere inteso come metonimia dell'eroina, diventa il portatore della sua vendetta: l'oggetto è in grado di conservare in se stesso la traccia del donatore.

Se dal testo passiamo alla tradizione figurata osserviamo come un'efficace rappresentazione iconografica dell'episodio ispirato alla *performance* teatrale appare documentata in una piccola serie di ceramiche magno-greche.

Uno dei primi vasi che sembrano testimoniare la novità dell'episodio messo in scena da Euripide, è il cratere a campana apulo, rinvenuto a Pomarico (Matera), datato intorno al 350 a.C. (ora Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Santangelo 526), attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, artigiano molto vicino al Pittore di Dario (Fig. 4).

Si tratta di una scena dal forte impatto visivo ed emotivo, che dal punto di vista del contenuto si pone come la traduzione in immagine del discorso del messaggero.

Il pittore ha costruito la scena ponendo quasi al centro dell'immagine il trono, oggetto che partecipa della vicenda della principessa corinzia (due volte nel testo euripideo è citata l'azione della fanciulla di alzarsi dal seggio: ai versi 1163 e 1190 *ek tronon*), qui raffigurato in associazione col poggiaiedi: questi due segni nell'iconografia – in particolare magno-greca

¹⁶⁶ Anche Eracle si rallegra della veste che gli dona Deianira.



Fig. 4 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Santangelo 526). Cratere a campana apulo. Attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, 350 a.C (da Todisco 2003, n. 77, p. 427).

– rinviano all'apparato regale¹⁶⁷ e, al contempo, a scene di carattere nuziale¹⁶⁸; posta davanti al trono, la giovane fanciulla Creusa indossa già i doni di Medea, la corona e il peplo, elementi che, insieme ai gioielli, designano il suo statuto di principessa e, al contempo, la sua condizione di *nymphé*. Ma la posa scomposta e la gestualità della giovane veicolano al contrario un

¹⁶⁷ Come attributo del potere di Zeus compare su una *loutrophoros*, ora a New York, con la raffigurazione della morte di Adone (Metropolitan Museum, 11.210.3 in *RVAp* II, 18/20, pl. 174, 2) e su una *pelike* attribuita al pittore di Dario (Napoli, Coll. Stg 702, *RVAp* II, 18/24, pl. 175, 1); come attributo del re Dario nel grande vaso dei *Persiani* (cratere a volute da Ruvo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81667/H3256, *RVAp* II, 18/14, pl. 176,2). È attributo di Hera su un cratere del Pittore di Baltimore (*RVAp* II 27/29 pl. 326, 2) e di Andromeda, su un cratere del pittore di Dario (Matera Museo Nazionale Ridola inv. 151148).

¹⁶⁸ In relazione, ad esempio, ad Elena su una *nestoris* attribuita al Pittore della Danzatrice di Copenhagen (*RVAp* II, 18/137, pl. 1-2).

messaggio di dolore, che quasi traduce visivamente i versi 1190-1192: «[...] si alza allora dal seggio e corre via ... e scuote i capelli e la testa di qua e di là cercando di strapparsi la corona[...]».

Sulla superficie del vaso la fanciulla non è rappresentata nel consueto gesto dell'*anakalypsis*, gesto con cui solleva con una mano un lembo della veste, iconico segno di nozze; qui con entrambe le mani solleva lembi di veste, quasi a volerla togliere dal corpo, e la cui decorazione, a lunghe linee, sembrerebbe voler tradurre graficamente le fiamme che divorano il giovane corpo. Anche il volto trasmette dolore: la giovane è rivolta con uno sguardo di terrore verso il vecchio padre, che giunge in suo soccorso e con gesto disperato tende la mano verso la figlia; accanto a lui, una donna colta con un braccio sollevato guida lo sguardo dell'osservatore al centro dell'immagine.

Altri due oggetti completano la scena: accanto al trono, in alto a destra, un oggetto erroneamente riconosciuto in bibliografia come uno specchio sembra piuttosto configurarsi come un contenitore rovesciato: forse una *pelike* oppure una piccola anfora appesa alla parete (sospesa). Nel repertorio figurato attico, piccoli contenitori di liquidi appesi alla parete servono per indicare il luogo dell'azione, in questo caso la stanza della fanciulla; tuttavia il fatto che sia raffigurato capovolto allude probabilmente al disordine della vicenda; l'oggetto in questo caso costituisce una sorta di commento a quanto sta accadendo.

In basso ai piedi della fanciulla è raffigurata una cassetina aperta: anche questo oggetto, come ha esaurientemente dimostrato François Lissarrague¹⁶⁹, occupa una posizione rilevante nel mondo femminile (già nella pittura vascolare attica, dove compare sia come contenitore funzionale (di gioielli, *alabastra*, etc.), sia come segno portatore di significati simbolici connessi con le attività femminili della *kosmesis* e della tesaurizzazione. Il piccolo vaso e la cassetina, qui collocati sullo stesso asse della giovane, sono oggetti il cui valore simbolico è rilevante: da un lato compongono un sistema di segni che rinvia al *mundus muliebris*, all'ambito della *kosmesis* e, in definitiva, alla conquista della *charis* in una situazione evocativa di un rito di passaggio, dall'altro in significativa complementarità, rimandano al sistema di oggetti del corredo funebre. Attraverso la loro presenza nell'immagine il pittore – come il poeta – gioca sul doppio registro, nuziale e funerario, riecheggiando i versi della *Medea* in cui il coro lamenta la triste sorte della fanciulla, sposa di Ade. Completano l'immagine: in alto, una figura alata seduta, nella quale

¹⁶⁹ LISSARRAGUE 1995, pp. 91-101.

si riconosce una Furia, icona della punizione e della vendetta di Medea¹⁷⁰; in basso, una figura maschile, nella quale è possibile riconoscere il vecchio pedagogo, colto mentre pone una mano sul capo dei bimbi, quasi a volerli proteggere dagli eventi.

Molto più complessa la scena che decora un enorme cratere a volute apulo¹⁷¹ rinvenuto a Canosa¹⁷², nell'Ipogeo Monterisi Rossignoli, una tomba a camera appartenente ad un guerriero daunio (Fig. 5). Attribuito al Pittore dell'Oltretomba e datato intorno al 330 a.C.¹⁷³ presenta un ricco impianto iconografico, riletto recentemente nelle sue linee generali da Ludovico Rebaudo¹⁷⁴. Il centro della scena è occupato da un'enorme struttura architettonica a raffigurare il palazzo reale: all'interno il vecchio re Creonte cerca di avvicinarsi con grossi gesti di disperazione alla figlia, che giace riversa sul trono, avvelenata dai doni di Medea: il peplo *poluteles* e la *stephanos chruseos*. La fanciulla indossa il peplo finissimo donatole da Medea: il pittore fa vedere le forme del corpo, quasi a mettere in scena l'azione della veste che a poco a poco ne dilania le carni; in testa rifugge la corona fatale che il fratello *Hippotes* (come indica l'iscrizione) cerca invano di toglierle dal capo: gli oggetti – oramai tutt'uno con Creusa – sono in azione e attivano la loro potenza mortale. Sul lato opposto la madre della fanciulla, Merope, accorre disperata. Accanto a lei è il vecchio pedagogo, identificato dal tipico abbigliamento. Altri personaggi completano la scena: alcuni riconoscibili, come la coppia divina Eracle-Atena, in alto sulla sinistra, o i due giovani, in alto a destra, nei quali si possono riconoscere Castore e Polluce, caratterizzati da *aryballoi* e strigili, nella tipica resa degli atleti¹⁷⁵. Un'iscrizione *Kreonteia* è collocata sul basamento a destra.

¹⁷⁰ Per la personificazione delle Furie si rimanda ad AELLEN 1994. Tuttavia, dubbi sulla reale presenza di questo personaggio sono espressi già in AELLEN 1994, p. 25, nota 8: «Le cratère en cloche de Naples SA 526 représentant la vengeance de Médée est un pastiche du XIXe siècle (lettres de Trendall du 8.2.1989). Il est trop repeint pour qu'on puisse identifier la figure ailée».

¹⁷¹ Supera il metro di altezza.

¹⁷² Ora conservato a Monaco, Staatliche Antikensammlungen, inv. 3296.

¹⁷³ MAZZEI 1990, pp. 123-167; *RVAp* II, 533, n 283; *RVAp* II *Suppl.* 1, 69; TODISCO 2003, pp. 482-483, Ap. 219. Sul pittore dell'Oltretomba: TODISCO 2012, pp. 201-203.

¹⁷⁴ REBAUDO 2015, con bibliografia di riferimento.

¹⁷⁵ Si veda su questo vaso anche MORARD 2009, pp. 113-114. Possiamo dire che il vaso presenta come decorazione numerosi oggetti: ora intesi come attributi ora strumenti del racconto.



Fig. 5 - Monaco, Staatliche Antikensammlungen (3296). Cratere a volute apulo attribuito al Pittore dell'Oltretomba, 320 a.C. (da TAPLIN 2007, cat. 102).

È interessante osservare come in uno spazio significativo, compreso tra il basamento del palazzo e il registro inferiore (dove si riconosce Medea nell'atto di uccidere uno dei figli sopra l'altare, abbigliata nel consueto costume orientale con doppio chitone, *himation* e tiara, e Oistro¹⁷⁶ raffigurato in posa ieratica sul carro del Sole, a prefigurare il finale¹⁷⁷), il pittore ha collocato due oggetti totalmente slegati dalla catena gestuale: un cofanetto aperto ed un *podanipter* rovesciato; quest'ultimo oggetto è un recipiente usato per contenere l'acqua purificatrice, presente nella produzione ceramica magno-greca

¹⁷⁶ AELLEN 1994, p. 40.

¹⁷⁷ Nel suo *Pots and plays*, 2007, Sir O. Taplin ha definito questo vaso: «plausibly related to a *Medeia* tragedy, but not that by Euripides», p. 121.

sia in scene di carattere funerario che in quelle di carattere nuziale¹⁷⁸. La loro disposizione costituisce una sorta di commento all'azione e contribuisce ad amplificare la violenza degli eventi traducendo il disordine, la tensione. Il cofanetto è un oggetto che, dunque, compare sia nel cratere conservato a Napoli, che in quello conservato a Monaco; che si tratti di un espediente narrativo iconografico o venga ripreso dalla *performance* è difficile dirlo. Esso non viene esplicitamente citato nella tragedia, ma la sua presenza sulla scena potrebbe essere più o meno plausibile, in quanto mezzo necessario a non far toccare le vesti avvelenate ai figli (al v. 789 Medea si raccomanda che nessuno tocchi la giovane principessa, perché gli oggetti sono intrisi di potenti veleni)¹⁷⁹.

Lungi dall'essere un elemento anodino, ritengo che la presenza del contenitore possa ben giustificarsi all'interno della storia iconografica di Medea. Se, infatti, passiamo velocemente in rassegna le immagini che caratterizzano la maga dalla Colchide, osserviamo come questo oggetto funzioni come una sorta di segno identitario della donna: è all'interno di un contenitore che Medea contiene quei farmaci che la rendono famosa.

Tale stretta associazione compare, ad esempio, in un cratere attico conservato a Basilea, attribuito al Pittore di Polignoto, con Medea e le Peliadi: si tratta del racconto per immagini del terribile inganno perpetrato da Medea contro Pelia il re di Iolco, che si concluderà con la morte del re, prima straziato dalle ferite infertegli dalle figlie e poi gettato nell'acqua bollente del calderone, nella speranza di un suo ringiovanimento. Per convincere le Peliadi del potere delle sue arti magiche, la maga venuta dalla Colchide aveva trasformato con l'aiuto dei farmaci un vecchio montone in un giovane agnello¹⁸⁰. Nel cratere Medea, a destra nell'immagine, con la cassetina in mano, spicca da vera protagonista nell'atto di esercitare la sua magia gettando delle erbe che prende dal suo cofanetto in un grande calderone a tre piedi posto sul fuoco (Fig. 6)¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Podanipteres* rovesciati sono frequenti nella ceramica apula della fine del IV a.C. Si veda in proposito il commento di POUZADOUX 2013, p. 136.

¹⁷⁹ MASTRONARDE 2002, p. 324, n. 956 nel suo commento suggerisce che sia plausibile l'idea che gli oggetti vengano portati in scena dentro ad un cofanetto o su un vassoio

¹⁸⁰ M.J. STRAZZULLA (STRAZZULLA 2006) connette la creazione del mito alla figura del poeta Creofilo di Samo, molto probabilmente attivo nel terzo quarto del VI secolo a.C.

¹⁸¹ STRAZZULLA 2006, fig. 11.



Fig. 6 - Basilea. Cratere attribuito al Pittore di Polignoto, metà V secolo a.C. (da STRAZZULLA 2006, fig. 11).

In una *hydria* attica attribuibile alla produzione del Pittore di Meidias¹⁸² ora conservata al British Museum e databile agli ultimi decenni del V secolo a.C.¹⁸³, all'interno di un'iconografia molto complessa, sui cui problemi non è possibile soffermarsi in questa sede, si riconoscono due registri sovrapposti raffiguranti il ratto delle Leucippidi e una teoria di eroi nel Giardino delle Esperidi. Tra queste figure appare Medea, abbigliata con una ricca veste orientaleggiante, colta mentre tiene con la mano sinistra una cassetta, simbolo delle sue arti magiche (Fig. 7). La connessione dell'oggetto col tema della *charis* femminile è al contempo sottolineata dal gesto elegante con cui regge un lembo della veste: Medea qui è nella doppia veste di maga e di sposa¹⁸⁴.

¹⁸² Sul Pittore di Meidias ancora utile: BURN 1987.

¹⁸³ SCHMIDT 1992, pp. 394-395, n. 70.

¹⁸⁴ Ricordiamo che tutta una tradizione letteraria la qualifica anche come sposa di Achille nei Campi Elisi o nell'Isola dei Beati, un motivo questo di ascendenza lirica come raccontano



Fig. 7 - Londra, British Museum (E224). *Hydria* attica. Attribuita al Pittore di Meidias, 420-400 a.C. (da BURN 1987, n. 82).

Altro documento interessante un cratere a volute attico rinvenuto a Ruvo di Puglia è attribuito alla bottega del Pittore di Talos, della fine del V secolo a.C.¹⁸⁵: la scena principale raffigura la morte di Talos, il bronzeo gigante guardiano dell'isola di Creta che, sulla base di quanto narrato da Apollonio Rodio, scagliava enormi massi contro i naviganti per impedirne l'approdo a Creta. Tenne lontano gli Argonauti fino a quando

Ibico (*PMG* fr. 291 Page = *PMGF* p. 288 Davies) e Simonide (*PMG* fr. 558 Page), che affonda le radici nella poesia rapsodica ciclica (nella *Piccola Iliade* Achille è resuscitato nell'Isola dei Beati) e che viene ripreso da Licofrone (*Alex.* 173-175).

¹⁸⁵ Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta 1501 (inv. 36933), 420-400 a.C.; *ARV*² 1338, 1; *Add*² 386; BAPD 217518.



Fig. 8 - Ruvo, di Puglia, Museo Archeologico Nazionale Jatta (1501). Cratere a volute attico. Attribuito al Pittore di Talos, 400-390 a.C. (da GALASSO 2015, p. 286).

non fu vittima degli incantesimi di Medea che, grazie ai suoi filtri, spinse il gigante ad inciampare contro uno scoglio ferendosi mortalmente nell'unico punto del corpo in cui era vulnerabile: la vena posteriore vicino al tendine della caviglia¹⁸⁶. Nel lato principale (quello secondario vede Atena Hera e gli Argonauti¹⁸⁷) si vede Medea, che compare sulla sinistra dell'immagine, ben

¹⁸⁶ A. R. IV, 1620-1672. Altri vasi con la morte di Talos sono: un cratere a calice attico frammentario ora a Ferrara (Museo Nazionale di Spina inv. 3092) da Spina, presso T. 312 Valle Trebbia, attribuito ad un pittore vicino al pittore di Talos: ARV² 1340; *Add²* 367; BAPD 217532; un cratere a colonnette attico ora a Benevento, Museo del Sannio, da Montesarchio, attribuito ad un pittore vicino al Pittore di Kadmos (440-430 a.C.): BAPD 5362.

¹⁸⁷ Le fonti letterarie attestano un legame tra la dea Hera e gli eroi navigatori, legame ben attestato alle Foci del Sele fin dall'epoca arcaica ma rappresentato nell'iconografia solo in questo momento.

riconoscibile dalla foggia orientale degli abiti, colta mentre tiene in mano una cassetina, contenente verosimilmente i filtri con i quali causa la morte del gigante¹⁸⁸ (Fig. 8).

Da un ambito pubblico proviene, invece, un rilievo attico databile tra il 420 e il 410 a.C.¹⁸⁹ (noto da copie di età romana) a tre figure, raffigurato con l'evento che precede la morte di Pelias. Lo schema compositivo della lastra vede al centro il calderone vuoto intorno al quale sono tre personaggi femminili: da sinistra a destra Medea con in mano un piccolo contenitore, una delle Peliadi colta mentre si china sul calderone vuoto, una seconda Peliade con un coltello in una mano, l'altra a sostenere la testa inclinata in atteggiamento di lutto e apprensione¹⁹⁰.

Anche nei documenti magno greci l'iconografia di Medea continua ad essere caratterizzata dall'associazione con la cassetina: un cratere a volute apulo, proveniente da Ruvo ed attribuito alla cerchia del Pittore di Licurgo della metà del IV secolo a.C., raffigura Giàsone in lotta contro il drago per la conquista del vello d'oro¹⁹¹. Nella figura femminile in alto, abbigliata con abiti dalla ricca foggia orientale raffigurata con in mano una cassetina, la critica è concorde nel riconoscere Medea. Ricordiamo, infine, due crateri apuli a figure rosse: uno a volute, attribuito al Pittore di Sisifo e datato alla fine del V secolo a.C., dove si nota Medea con cassetina¹⁹² (Fig. 9); l'altro, più tardo, a campana, attribuito al Pittore di Giàsone e datato al 360 a.C.¹⁹³.

Il cofanetto è dunque un oggetto che appartiene all'identità iconografica di Medea, sia nel caso in cui essa abbia una connotazione positiva che negativa e la qualifica come maga.

Tale stretto legame, insisto identitario, che sussiste tra Medea e il cofanetto sembra trovare riscontro anche nel frammento 534 delle *Rizothomoi*

¹⁸⁸ MUGIONE 2000, fig. 12. A documentare l'interesse degli aristocratici della Peucezia per i contatti con popoli greci e del Mar Nero: cf. POUZADOUX 2013, p. 317.

¹⁸⁹ MEYER 1980; si veda inoltre SALVADORI 2009, pp. 68-69, con bibliografia precedente.

¹⁹⁰ Come è noto, il rilievo fa parte di una serie di quattro lastre, ognuna con immagini di tre personaggi, inserite in un monumento la cui funzione rimane ignota. Nelle tre lastre sono raffigurati: Euridice fra Orfeo ed Hermes; Piritoo tra Teseo ed Eracle; Eracle davanti al melo delle Esperidi.

¹⁹¹ MUGIONE, 2000, fig. 9. Accanto a Medea, il dio Eros raffigurato seduto su una roccia sembra voler insistere sul tema erotico.

¹⁹² NEILS 1990, p. 633, n. 37.

¹⁹³ *EAD.*, p. 633, n. 38.



Fig. 9 - Monaco, Antikensammlung (3268). Cratere a volute apulo. Attribuito alla cerchia del Pittore di Sisifo, metà del IV secolo a.C. (da NEILS 1990, n. 37).

(*Le cercatrici di radici*)¹⁹⁴, tragedia attribuita a Sofocle, in cui Medea è descritta nell'atto di raccogliere erbe malefiche «[...] Ella, torcendo gli occhi lontano dalle mani, raccoglie in vasi di bronzo (*chalkéoisi kádois*) il bianco siero che stilla dal taglio¹⁹⁵ ...ceste segrete (*kalyptai kístai*) custodiscono le radici tagliate, che ella mieteva nuda, con falci di bronzo, gridando, ululando [...]»¹⁹⁶.

Proprio il cofanetto, che costituisce una sorta di *trait d'union* tra i due vasi, potrebbe assumere nell'immagine un ulteriore significato: come nella versione tragica i doni agiscono al posto di Medea, assumendone in qualche modo la *pars*, allo stesso modo la presenza nell'immagine della cassettona aperta potrebbe richiamare *in absentia* la figura e il ruolo di Medea nella vicenda.

Una cassettona ed una veste compaiono, infine, in un altro documento, la cui interpretazione in relazione al mito di Medea risulta più dibattuta: si tratta di un cratere a campana lucano a figure rosse, attribuito alla produzione del Pittore di Dolone, proveniente dall'Apulia e datato intorno al 390 a.C.¹⁹⁷: qui si riconosce la figura di un sovrano (interpretato come Creonte), una donna

¹⁹⁴ Molto probabilmente ambientate a Iolco, il dramma doveva raccontare l'uccisione di Pelia.

¹⁹⁵ L'*euphorbia pepus* una pianta che produce un latte vischioso, fatale a larghe dosi.

¹⁹⁶ Fr. 534 (traduzione di G. Paduano); cf. fr. 535-536 Radt; SUTTON 1984, pp. 117-189.

¹⁹⁷ Paris, Louvre CA 2193. Sul Pittore di Dolone cf. DENOYELLE, IOZZO 2009.

stante riccamente ammantata con corona sul capo ad indicarne lo statuto regale (forse Crèusa); una donna (interpretata come un'ancella) colta nell'atto di porgere un mantello ed un cofanetto; un uomo stante con bastone (interpretato come un pedagogo). La raffigurazione viene tradizionalmente interpretata come il momento in cui la giovane Crèusa riceve i doni fatali da Medea, secondo una soluzione iconografica che tuttavia non trova confronti in altre attestazioni.

II.2 Presso la tomba: ciocche di capelli e *hydriai*

Spunti assai interessanti di riflessione in merito al ruolo identitario veicolato dagli oggetti emergono dall'analisi del *corpus* di immagini che mettono in scena l'incontro di Oreste ed Elettra presso la tomba del padre Agamennone. L'episodio, come è noto, viene narrato da Eschilo nelle *Coefore* (vv. 168-584), da Sofocle nell'*Elettra* (vv. 1098-1325) e da Euripide, nell'*Elettra* (vv. 215-403, 553-698). Poiché nella produzione vascolare attica non pare comparire prima della metà del V secolo a.C.¹⁹⁸, la sua presenza viene solitamente collegata con la messa in scena delle *Coefore* di Eschilo, avvenuta probabilmente nel 458 a.C.

Il punto focale della composizione è costituito dal monumento funerario, che nell'iconografia più antica riprende il modello attico della fine del V secolo a.C., rappresentando una stele, spesso coronata da un vaso, posta su un basamento a gradini, su cui si trovano offerte diverse¹⁹⁹. Che il dispositivo tombale presso il quale avviene il riconoscimento dei fratelli potesse comunque far parte dell'impianto scenico, potrebbe essere suggerito dal frammento di un cratere apulo a figure rosse, decorato con una scena fliacica, in cui un personaggio dai tratti grotteschi è individuato dall'iscrizione *Hlekt(ra)* presso un segnacolo funerario. Il fatto che tale produzione abbia nei temi teatrali un repertorio corrente, potrebbe suggerire anche un'ispirazione drammatica²⁰⁰.

Lavoreremo intorno a due oggetti che caratterizzano significativamente il tema iconografico, il ricciolo di capelli e l'*hydria*, che per i figli di Agamennone, Oreste ed Elettra, veicolano un significato identitario.

¹⁹⁸ Uno *skyphos* attribuito al Pittore di Penelope, rinvenuto in Basilicata, ed una *pelike* attribuita al Pittore di Jena senza dare origine ad una tradizione iconografica consolidata.

¹⁹⁹ Rimando per l'ancora importante valore metodologico, al contributo di PONTRANDOLFO, PRISCO, MUGIONE 1988, pp. 181-202.

²⁰⁰ Collezione H. Cahn, Bâle. Vedi *infra*, p. 69, fig. 16; MC PHEE 1986, n. 50.



Fig. 10 - Exeter, Università. *Pelike* apula frammentaria. Pittore di Jena. (TAPLIN 2007, n. 1).

Un primo piccolo *corpus* di immagini si organizza intorno all'offerta della ciocca di capelli: si tratta di due documenti, differenti sia per il tema, sia per lo schema adottato.

Una *pelike* di produzione attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Jena, datata al del 390 a.C.²⁰¹ (Fig. 10), presenta una composizione piuttosto complessa: al centro è collocata la tomba, ben identificabile dalla presenza del nome iscritto (...*(Ag)amemnonos*, al genitivo) che reca sul basamento le offerte funebri: si riconoscono un *alabastron*, l'ansa di un vaso, forse una *lekythos*; sulla sinistra è raffigurato un giovane, stante, colto mentre taglia una ciocca di capelli²⁰², nel quale si deve riconoscere Oreste; a destra Pilade, seduto sui gradini con due lance in mano; accanto è Elettra, riconoscibile sulla destra sia grazie all'iscrizione, collocata sopra la testa, sia per la presenza

²⁰¹ Exeter, Università, s.n.; TAPLIN 2007, n. 1, pp. 50-51; BAPD 231036.

²⁰² Sul motivo: BOARDMAN 1973, pp. 196-197.

dell'*hydria* in mano; la giovane porta i capelli rasati; una seconda ancella reduplica il gesto di Elettra. Più difficilmente identificabile il personaggio maschile in alto a sinistra; un'altra figura femminile è seduta accanto ad Oreste.

Nell'immagine, pur frammentaria, viene data grande importanza all'azione compiuta da Oreste, colto nell'azione rituale di offrire una ciocca di capelli in onore del defunto: si tratta di un'azione che ha radici profonde nell'epica, basti ricordare l'episodio di Achille che recide sul rogo di Patroclo «la bionda chioma» (HOM. *Il.* XXIII, 141).

Se il gesto rimanda evidentemente all'azione compiuta da Oreste nei primi versi delle *Coefore* (in particolare vv. 66 ss.) dove il giovane, salendo sulla tomba, porge «un ricciolo per l'Inaco, a ripagarne il nutrimento, e quest'altro, in segno di lutto»²⁰³, la presenza di Elettra presso la tomba nel momento in cui Oreste recide la chioma²⁰⁴ evidenzia la volontà di rappresentare insieme due momenti diversi, per rendere ben esplicito ai fruitori dell'immagine il culto al sepolcro familiare e la volontà di celebrare l'unità della stirpe. Nello stesso tempo, la presenza di Elettra serve al ceramografo per richiamare immediatamente agli osservatori del vaso il felice momento del riconoscimento dei fratelli²⁰⁵: l'offerta della ciocca di capelli ad Agamennone costituisce come è noto uno degli indizi su cui Elettra basa il riconoscimento del fratello. Anche Aristotele (*Poetica*, 1455 a4) cita il *plokamon* quando considera il quarto tipo di riconoscimento, secondo quello che avviene attraverso il sillogismo: Elettra deduce l'arrivo del fratello, grazie al ragionamento che fa, dopo aver trovato sulla tomba il ricciolo di una ciocca di capelli simili ai propri.

Ricordiamo che gli altri segni sono costituiti dalle impronte dei piedi (vv. 205-210) e dal tessuto, fatto dalla stessa Elettra (v. 231 ss.), oggetti che – tuttavia – non trovano traduzione iconografica all'interno del tema.

Il frammento di un cratere attribuito al Gruppo del Pittore della Furia Nera, datato tra il 395 e il 385 a.C. ora conservato a Basel, Antikensammlung

²⁰³ L'Inaco è un fiume che scorre presso Argo. Era diffusissimo nella Grecia antica l'uso per cui i giovani, quando raggiungevano la maggiore età, offrivano una ciocca di capelli ad un eroe locale o a un fiume: vedi *supra* BOARDMAN 1973.

²⁰⁴ Tale contemporaneità non è presente nel testo tragico.

²⁰⁵ Ricordiamo che, mentre nelle *Coefore* (A. *Ch.*, 168-177) è Elettra che scopre la ciocca; in Sofocle (S. *El.*, 885-919) è Crisotemide; in Euripide è il vecchio, che aveva messo in salvo Oreste (E. *El.*, 508-523).



Fig. 11 - Basel, Antikensammlung und Sammlung Ludwig s.n. Collezione Cahn (H.C. 284). Cratere apulo frammentario. Pittore della Furia Nera. (CAMBITOGLU, CHAMAY 1979, p. 111).

und Sammlung Ludwig s.n. Collezione Cahn (H.C. 284)²⁰⁶ (Fig. 11), ci conserva l'immagine di una giovane donna, nella tipica posa della lamentatrice. L'iconografia in questo caso obbedisce ad uno schema talmente noto, che rimanda immediatamente al tema dell'incontro tra Elettra ed Oreste presso la tomba del padre²⁰⁷. Il monumento funebre si presenta sotto la forma di un edificio dall'architettura complessa: si riconosce una base a gradoni, su cui si imposta una massiccia struttura di forma parallelepipedica, sormontata da un altare e conclusa da un elemento circolare. Sui gradini sono raffigurati tre

²⁰⁶ CAMBITOGLU, CHAMAY 1979, pp. 110-117. TODISCO 2003, Ap 30.

²⁰⁷ MC PHEE 1986.

kantharoi, disposti a distanza regolare, e nastri di stoffa, che costituiscono le offerte al defunto.

Seduta sul monumento si riconosce una giovane donna, colta in atteggiamento dolente: il fine chitone, fermato sulla spalla da una serie di bottoni, l'*himation* disseminato di stelle, i sandali dalla raffinata lavorazione e i gioielli, sono tutti elementi che connotano l'elevata condizione sociale della donna, nella quale dobbiamo riconoscere Elettra. La giovane è colta mentre con una mano regge una ciocca di capelli, che fissa con sguardo assorto. In quest'immagine, è proprio la presenza del ricciolo tra le mani che fa uscire dall'anonimato dell'infinita schiera di fanciulle dolenti raffigurate presso le tombe nella ceramica magnogreca la fanciulla e ne rende inequivocabile l'identificazione con Elettra. Inoltre, proprio l'associazione del gesto e dell'oggetto rimandano ad un passo delle *Coefore* di Eschilo (in particolare ai versi 168-177), che pare segnare l'invenzione di questo procedimento drammatico. Su questo frammento il pittore ha posto particolare cura nella resa del ricciolo che, ben visibile, polarizza l'attenzione di Elettra, la cui espressione concentrata sembra tradurre visivamente il percorso mentale che nel testo ci viene raccontato.

Che la ciocca di capelli sia il *focus* dell'intera rappresentazione è sottolineato anche dallo sguardo della nutrice, riconoscibile nella figura femminile a sinistra dalla testa canuta, qui raffigurata mentre sembra colta con una mano a voler toccare la ciocca (ricordiamo che sia in Stesicoro²⁰⁸ che in Pindaro²⁰⁹ è la nutrice a riconoscere Oreste), mentre con l'altra regge un nastro destinato a decorare la tomba (a ricordare forse l'altro segno di riconoscimento?); una terza figura femminile, a sinistra, tiene in mano un'*hydria*: qui il vaso se richiama prima di tutto le offerte al morto, funziona nell'immagine come diretto rimando anche alla giovane Elettra, della quale funziona come costante attributo. La preziosità della decorazione di questo vaso, caratterizzato da una ricca policromia dominata dal color oro, si riflette sugli indicatori di *status*, quali gioielli ed abiti finemente tessuti, che ci consegnano l'immagine di Elettra come quella di una giovane raffinata principessa.

Un ulteriore possibile rimando al testo eschileo potrebbe essere evidenziato anche dalla presenza di un servitore d'Oreste, riconoscibile seduto su un sacco, in un secondo frammento appartenente al vaso; intorno ai versi

²⁰⁸ PAGE, *PMG* frag 218.

²⁰⁹ *Pi. P.*, XI, 18.

560-61 delle *Coefore*, Oreste dice di sé: «[...]sembrando uno straniero con i bagagli al completo, arriverò con quest'uomo alla porta del *megaron*[...]». L'immagine, in questo caso, sembrerebbe sintetizzare, attraverso la costruzione dei segni pertinenti al proprio codice, momenti differenti del racconto tragico.

Un'ultima considerazione riguarda il tipo di vaso cui è destinata la nostra raffigurazione: si tratta di una *pelike*, vaso probabilmente anche se non esclusivamente di pertinenza femminile, le cui valenze cerimoniali, legate a contesti sia nuziali che funerari, sono ben attestate in ambito iconografico²¹⁰: in quest'ottica la scelta iconografica consente che contenitore contenuto e decorazione siano legati da precise corrispondenze di senso.

Ma è Euripide che ci offre in apertura dell'omonima tragedia un'istantanea di Elettra, attraverso le sue stesse parole: «pesa sul mio capo questa brocca con cui scendo alle sorgenti del fiume» (E. *El.*, 55-56); nei versi successivi, il ritratto della giovane donna viene definito ulteriormente dalle parole di Oreste: «ma ecco, là c'è una serva, viene dalla fonte portando sui capelli corti una brocca d'acqua» (E. *El.*, 107-110). Attributo, azione e parola veicolano nel testo immediatamente lo statuto di Elettra, la sua misera condizione umana, che nel prosieguo del testo arricchirà di particolari, invitando il giovane che ha incontrato nel percorso verso casa, nel quale non ha ancora riconosciuto il fratello Oreste «a raccontare che cenci indosso, lo squallore che mi opprime, in che stamberga vivo lontana dalla reggia. A fatica da sola devo tessermi i pepli, per poter rivestire il mio corpo; e vado io stessa ad attingere acqua alla sorgente» (E. *El.*, 303-309).

Come ha ben sottolineato Parker²¹¹, l'immagine di Elettra che ci consegna il testo euripideo richiama immediatamente alla mente i numerosissimi vasi, in particolare *hydriai*, prodotti nelle officine del ceramico di Atene a partire dal VI secolo a.C., che hanno messo in scena il motivo delle donne che si recano con un'*hydria* sul capo ad attingere acqua alla fontana²¹²: tra questi, vale la pena ricordare un'*hydria* attica a figure rosse, datata al 470 a.C.²¹³ ed attribuita al Pittore di Egitto, ora conservata a Parigi (Louvre), dove sono raffigurate tre donne con un'*hydria*, con capelli corti ed ispidi e braccia

²¹⁰ SHAPIRO 1997.

²¹¹ PARKER 1993, p. 78.

²¹² Si veda MENICETTI 2006, pp. 51-64, con bibliografia precedente.

²¹³ Parigi, Museo del Louvre CA 2587.

tatuato, elementi che sembrano ricondurre al mondo delle schiave di Tracia. Tuttavia la maggior parte delle immagini che afferiscono a questa serie tematica²¹⁴, mette in scena giovani donne eleganti, adornate di gioielli e fiori, che ci trasportano in un contesto idealizzato, dove le giovani donne condividono momenti piacevoli in un ambiente che non è più quello dell'*oikos*²¹⁵. Come è stato ben messo in evidenza, queste immagini mettono in campo una situazione evocativa del rito di passaggio: da *parthenos* a *gyné*, la fanciulla con l'*hydria* sul capo incarna la giovane donna, che si appresta a cambiare d'età, di statuto e l'*hydria* è il segno di questo cambiamento²¹⁶.

Sulla scorta di tali valori, l'*hydria* è segno iconico identitario per Elettra; vergine *agamos* nelle *Coefore* (A. Ch., 486-487), è ritratta con questa caratterizzazione, come abbiamo visto, anche nell'*Elettra* di Euripide, dove si dice essere stata costretta a sposare un uomo di bassa condizione, per non insidiare il trono di Egisto con una discendenza regale (E. El., 19-42). Per nobiltà d'animo, il contadino ha lasciata tuttavia intatta la sua verginità.

L'*hydria* è un oggetto talmente connesso all'immagine di Elettra, che è possibile identificarla come tale in alcune scene che mettono in campo l'incontro con Oreste alla tomba di Agamennone. È importante sottolineare come questo tema sia prediletto dai ceramografi apuli, che a differenza dei pittori attici hanno sporadicamente trattato l'uccisione di Egisto e Clitemnestra²¹⁷. Come scrive giustamente C. Isler Kerény «il monumento funerario...simbolo dell'unità della stirpe, è uno dei soggetti più spesso ricorrenti nei vasi da parata, in evidente assonanza con la funzione funeraria dei supporti. L'incontro dei due Atridi alla tomba non è che l'amplificazione mitologica di una situazione ricorrente nella vita umana, atta a mettere in evidenza i sentimenti di lutto e solidarietà dei fratelli. Oreste ed Elettra diventano il modello mitologico per tutti quei giovani che si prendono cura della tomba degli antenati e che vi si riuniscono per coltivarne la memoria»²¹⁸.

²¹⁴ Si veda ad esempio un'*hydria* attribuita al Pittore AD, ora conservata a Boston (Museum of Fine Arts 61195) datata all'ultimo decennio del VI secolo a.C., che costituisce uno degli esempi più compiuti.

²¹⁵ MANFRINI 1992, pp. 127-148.

²¹⁶ PILO 2012.

²¹⁷ In relazione all'uccisione di Egisto si veda la bella *oinochoe* trilobata a lungo collo apula a figure rosse, proveniente da Canosa, ora conservata a Bari, Museo Archeologico (inv. 1014) attribuita al Wind Group e datata al 320-310 a.C.: *RVAp* II, p. 933, n. 126.

²¹⁸ ISLER KERÉNYI 2004b, pp. 274-275.



Fig. 12 - Taranto, Museo Archeologico Nazionale (inv. 4605). Cratere a campana apulo a figure rosse. Pittore di Sarpedonte. (*Miti greci* 2004, pp. 274-275).

Esemplare in questo senso il bel cratere a campana apulo a figure rosse da Taranto, rinvenuto probabilmente dagli scavi dell'Arsenale Militare, 1913, ora a Taranto, Museo Archeologico Nazionale (inv. 4605)²¹⁹ (Fig. 12). Il vaso, attribuito al Pittore di Sarpedonte e datato al 390-370 a.C., è costituito da una complessa costruzione iconografica. Punto focale della composizione la tomba di Agamennone, costituita da una base decorata a rilievo e sormontata da una colonna e dalla statua dell'eroe armato, caratterizzato dalla

²¹⁹ ISLER KERÉNYI 2004b, p. 277, n. 274.

panoplia militare di elmo, scudo e lancia. Sui gradini del monumento sono deposti numerosi vasi in segno d'offerta: a destra, nello spazio occupato dalla figura di Oreste, si riconoscono un cratere, una *phiale*, un *kantharos*, collocati sullo stesso asse visivo a sottolineare in qualche modo l'opulenza e lo statuto regale della tomba (il colore giallo sottolinea il metallo di cui sono fatti), mentre dei nastri sono posti a decoro degli scalini (è il mondo delle offerte al defunto). Oreste è colto mentre sceso da cavallo, tocca in un gesto di saluto, la statua del padre²²⁰. Elettra, riconoscibile proprio grazie all'*hydria* che porta sul capo e che regge saldamente con le mani, si avvicina da sinistra, seguita da fanciulle che portano offerte. Il capo della giovane, vale la pena sottolinearlo, è velato. È interessante osservare come gli oggetti portati in campo dalle donne siano tutti strettamente connessi al mondo femminile: anfora, *lekythos*, *loutrophoros* e cofanetto, sono segni che connotano statuti ed attività femminili²²¹. Per quanto possa essere suggestivo il richiamo all'*incipit* delle *Coefore*, quando Oreste dalla tomba del padre vede giungere «un'accolta di donne..splendenti di vesti abbrunate» (vv. 10-11) che reca offerte alla tomba di Agamennone, eccessiva è la diffrazione dell'immagine rispetto al testo, per ipotizzare una comune derivazione.

Un cratere a campana di produzione lucana, attribuito al Pittore di Sydney e datato al 360-350 a.C.²²², declina un'ulteriore potenzialità semiotica dell'oggetto *hydria* (Fig. 13). La composizione dell'immagine mostra due giovani uomini in nudità e con mantello sulle spalle, identificati come guerrieri per la presenza della coppia di lance; sono colti in movimento nell'atto di porgere un'*hydria* ad una giovane donna stante, panneggiata e con capo velato, colta nel gesto di portare una mano al mento. Conclude la raffigurazione, sotto l'ansa, un pilastrino²²³.

La maggior parte degli studiosi²²⁴ è concorde nell'associare la raffigurazione di questo vaso ad un passaggio dell'*Elettra* di Sofocle, messa in scena probabilmente negli anni tra il 420 e il 410 a.C. Oreste, fratello di Elet-

²²⁰ Sul saluto al morto utili considerazioni in PEDRINA 2001.

²²¹ BAGGIO 2012.

²²² TODISCO 2003, p. 398, tav. XXXVII, L 38. Ora a Vienna, Kunsthistorisches Museum, IV 689 (SK 195, 69).

²²³ Sull'altro lato del vaso sono raffigurati, come di consueto nella ceramica italiota, due giovani stanti ammantati.

²²⁴ TRENDALL, WEBSTER 1971, L 38; TAPLIN 2007, p. 97; MUELLER 2016, p. 130.



Fig. 13 - Wien, Kunsthistorisches Museum, IV 689 (SK 195, 69). Cratere a campana di produzione lucana. Pittore di Sydney. (TODISCO 2003, L 30).

tra, torna dopo molti anni di assenza per vendicare l'uccisione del padre Agamennone. Con Pilade ed il Precettore concordano una strategia, per la quale il Precettore spargerà la notizia che Oreste è morto; questi invece si presenterà con un'urna di bronzo, dicendo che contiene le ceneri di Oreste. Siamo intorno ai versi 1113-1115 del testo, quando entrano in scena Oreste, Pilade e i servi che recano «in una piccola urna i resti del morto». Se il tema dell'urna compariva anche nelle *Coefore* di Eschilo, tuttavia all'interno di un discorso ingannevole che veniva riferito a Clitemnestra²²⁵, nella tragedia di Sofocle l'oggetto è presente a più riprese, ora semplicemente evocato, ad es. al verso 53 quando Oreste dice: «[...] ritorneremo reggendo tra le mani un'urna di bronzo lavorato [...]», ora effettivamente presente sulla scena, diventando il fulcro drammaturgico di un gioco di inganno e

²²⁵ S. *El.*, 686-687: «Per ora un'urna funebre, dalle anse di bronzo racchiude le ceneri di quell'uomo che è stato compianto come si conviene».

verità: «[...] veniamo a portare in una piccola urna, come vedi, i poveri resti di colui che è morto [...]» dice Oreste ad Elettra (vv. 1119-1120), la quale da parte sua vuole prenderla in mano toccarla, stringerla come unico ricordo della persona che aveva più cara.

Nel vaso lucano conservato a Sydney qui in esame, dalla struttura compositiva piuttosto semplice e statica che sceglie di rappresentare tre personaggi disposti paratatticamente, il pittore affida la forza semantica dell'immagine alla stretta associazione di oggetti e i gesti. Il giovane uomo, al centro dell'immagine, è colto mentre solleva con una mano l'*hydria* all'altezza del volto: tale gesto, dal carattere decisamente ostentatorio, amplifica visivamente il ruolo giocato dall'oggetto, che così collocato viene a trovarsi tra i volti dei protagonisti, attirando sia i loro sguardi, che entrano direttamente in contatto, sia quelli degli osservatori esterni²²⁶. È importante sottolineare come in questo caso il vaso, che abbiamo poco sopra visto tradizionalmente ancorato ad una manipolazione e ad un uso domestico tutto femminile di attingere l'acqua alla fontana²²⁷, sia associato nell'immagine come nel testo tragico ad un uomo, operando un'inversione di quelle che sono le consuete associazioni, ma costituendo al tempo stesso un ulteriore punto di contatto tra i due *media* visuali.

A buon diritto è proprio la presenza di questo oggetto che fa uscire l'immagine dalla totale genericità di una scena d'incontro tra giovani e connette strettamente il cratere all'episodio tragico, veicolando l'identità di Elettra *in primis*, che dell'*hydria* nella tradizione iconografica fa il suo costante attributo, quindi di Oreste e Pilade.

Vale la pena inoltre sottolineare in quest'immagine sia la presenza del pilastro sotto l'ansa, forse sintetico richiamo alla tomba del loro padre Agamennone²²⁸, sia il valore del gesto compiuto da Elettra, che contribuiscono, a mio parere, a rafforzare il collegamento tra la raffigurazione del vaso e la narrazione tragica: la giovane donna è colta mentre porta la mano alla guancia in un gesto performativo, assai pregnante dal punto di vista semantico. Come ha ben dimostrato Salvatore Settis, in un denso contributo di qualche anno fa, tale gesto entra nella tradizione iconografica greca dei decenni

²²⁶ È importante ricordare come tra i *realia* rinvenuti nelle tombe del mondo greco antico, l'*hydria* figura tra i vasi destinati a contenere le ossa combuste. Cfr. *Pandora* 1995, pp. 196 e 220-221.

²²⁷ Da ultimo: NoËL 2014.

²²⁸ Sul significato di questo oggetto si veda in proposito l'ancora fondamentale lavoro di MORET 1979, pp. 3-34, e pp. 235-258.



Fig. 14 - Londra, BM F 92. *Hydria* lucana a figure rosse. Pittore di Brooklyn-Budapest. (Mc PHEE 1986, n. 47).

centrali del V secolo a.C., per esprimere l'idea della concentrazione, della riflessione, del turbamento²²⁹, che caratterizza anche l'immagine di Penelope in meditazione, poco prima del riconoscimento di Odisseo da parte della nutrice, come documenta ad esempio la raffigurazione di un noto rilievo melio in terracotta datato alla prima metà del V secolo a.C.²³⁰, viene qui scelto dal pittore per tradurre i sentimenti contrastanti che Elettra prova di fronte all'urna che contiene le ceneri del fratello.

Anche in un'*hydria* lucana a figure rosse, attribuita al Pittore di Brooklyn-Budapest, datata al 400-380 a.C.²³¹ (Fig. 14), la presenza dell'oggetto *hydria*

²²⁹ SETTIS, 1975, pp. 4-18.

²³⁰ New York, The Metropolitan Museum of Art 25.78.26.

²³¹ Londra, BM F 92; *LCS, Suppl. III*, p. 70. Mc PHEE 1986, I 47, pp. 709-719..

contribuisce ad orientare il significato dell'immagine, che altrimenti risulterebbe ambiguo: il centro dell'immagine è occupato da una figura maschile in nudità, tranne che per un manto che gli copre le spalle. Tiene con una mano il fodero di una spada. La figura femminile a destra regge con una mano un nastro, che sembra in procinto di tendere verso il centro. A sinistra, una figura femminile stante con capo velato ed eleganti gioielli, è colta mentre regge con entrambe le mani un' *hydria*²³²: la presenza di questo segno fa uscire il personaggio dall'ambiguità e ci consente di riconoscere Elettra. Il gesto che compie è tuttavia ambiguo: la donna sta per deporre il vaso, oppure l'ha appena ricevuto dal personaggio maschile, nel quale dovremo forse riconoscere Oreste, come sembra indicare la presenza della spada, suo costante attributo²³³ ed il pilastrino, che collocato in asse con l' *hydria* reca iscritto il nome di Oreste. Dobbiamo a J.-M. Moret un interessante lavoro sul significato simbolico di questi pilastrini iscritti, il quale scrive: «l'inscription est destinée exclusivement au spectateur du vase: elle imprime une direction à son pouvoir imaginaire, qu'elle sollicite et stimule, tout en laissant vague et indéterminé le contenu sémantique»²³⁴.

Sembrirebbe configurarsi in quest'immagine la descrizione di un momento successivo a quello dipinto dal Pittore di Sidney: Elettra appreso da quello che considera ancora uno straniero, che il vaso contiene le ceneri del fratello, chiede di stringerla tra le mani per cominciare il lamento, come racconta Sofocle (*S. El.*, 1129-1130).

Il vaso, ancora una volta veicolerebbe, in virtù della forza polisemantica che caratterizza gli oggetti nell'immagine, una molteplicità di significato: potrebbe intendersi come segno che illumina sull'identità di Elettra; potrebbe essere un'offerta alla tomba, individuabile nel pilastrino iscritto, oppure alludere alla falsa urna in cui sono contenute le ceneri. Il vaso risulta interessante anche per la insistenza sull'aspetto iconico dell'iscrizione: lettura dell'iscrizione e lettura dell'immagine sono complementari e vengono dai fruitori del vaso concepiti globalmente.

²³² L' *hydria* dipinta sul vaso è un caso di riflessività, di riproduzione di un vaso sul vaso, frequente nella ceramica italiota: si veda in proposito LISSARRAGUE 2008b.

²³³ Esempi in SARIAN 1994, pp. 78-66.

²³⁴ MORET 1979, p. 16 (pp. 3-34). In particolare, sulla presenza di iscrizioni nell'immaginario attico da ultimo: LISSARRAGUE 2013, pp. 69-79.

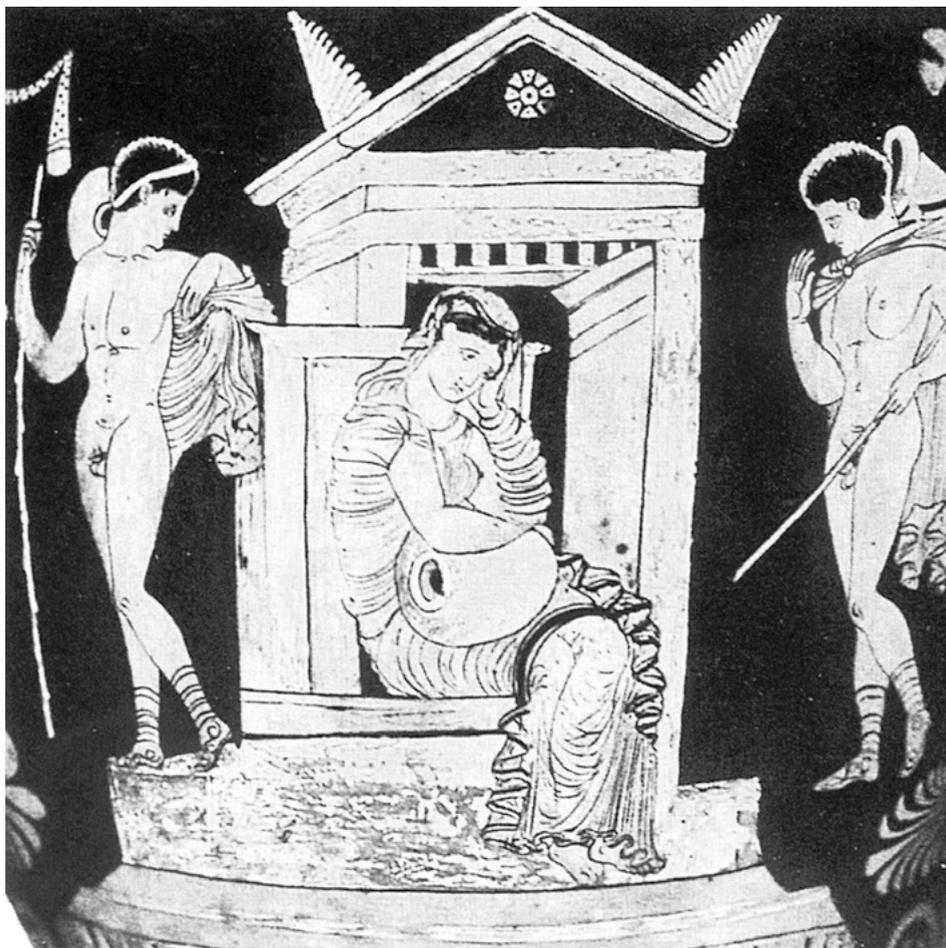


Fig. 15 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82 338 (H1761). Cratere a volute lucano. Pittore del Primato. (Todisco 2003, L51).

In un cratere a volute proveniente dalla Basilicata, ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82 338 (H1761)²³⁵ (Fig. 15), attribuito al Pittore del Primato e datato ai decenni centrali del IV secolo a.C., il centro dell'immagine è occupato da una struttura architettonica ad edicola, su cui è seduta una figura femminile, panneggiata e a capo velato, che regge in grembo un' *hydria*; a destra e a sinistra sono due giovani nudi stanti, mentre sul campo sono una

²³⁵ Todisco 2003, L51, p. 402.

rosetta e un nastro. È stato osservato²³⁶ come tale struttura costituisca un segno iconico dal significato ambiguo: se da un lato potrebbe suggerire un *naiskos* e quindi alludere alla tomba di Agamennone, d'altro canto potrebbe alludere all'ingresso della reggia degli Atridi, di fronte al quale, nella versione dell'*Elettra* di Sofocle (vv. 1098-1325), sarebbe avvenuto il riconoscimento dei fratelli. La fanciulla in atteggiamento dolente, con una mano poggiata al mento in evidente prostrazione, stringe in grembo un'*hydria*: l'associazione di gesto ed oggetto è di estremo interesse, avendo a mente il passo dell'*Elettra* di Sofocle, in cui la giovane, prendendo l'urna dove crede siano contenute le ceneri del fratello, la stringe cominciando il lamento (vv. 1119-1120)²³⁷.

In una prospettiva più ampia va ricordato che la forza identitaria dell'oggetto *hydria* passa anche al mondo etrusco, dove un cratere a colonnette a figure rosse, datato agli inizi del IV secolo a.C., sembra riecheggiare l'incontro di Oreste ed Elettra sul fondo di una struttura a porticato, che potrebbe ben evocare la facciata di un palazzo²³⁸: anche in questo caso, la presenza delle colonne potrebbe riecheggiare l'*Elettra* di Sofocle, dove l'episodio di Oreste e Pilade che fingono di portare l'urna con le ceneri, avviene davanti al palazzo reale. Il manico di uno specchio in bronzo, rinvenuto in una tomba di Locri e datato tra la seconda metà e la fine del V secolo a.C.²³⁹ raffigura Elettra, colta mentre stringe tra le braccia l'*hydria* in espressione dolente. Il documento consente di osservare come lo schema non è vincolato ad un solo ambito figurativo, quale quello della ceramica, documentando la diffusione del tema su differenti media visuali. In particolare qui compaiono in sistema oggetti tipicamente maschili, come la lancia, il fodero della spada e l'elemo, che potrebbero ben evocare la dimensione identitaria del fratello Oreste, accanto all'*alabastron*, vaso a destinazione femminile tradizionalmente usato nel mondo greco per usare oli profumati. Accanto all'*alabastron* è riconoscibile una ciocca di capelli.

Emerge dal panorama iconografico sin qui analizzato in relazione al personaggio di Elettra una piccola *squat-lekythos* lucana a figure rosse, attribuita al pittore del Primato, datata tra il 350 e il 330 a.C., ora a Londra, British Museum, 1958.2-14.1 (Fig. 16)²⁴⁰. Nell'immagine si riconoscono: un

²³⁶ FRANCESCHINI 2013, p. 71.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ MC PHEE 1986, n. 66.

²³⁹ MC PHEE 1986, n. 27.

²⁴⁰ TODISCO 2003, L53, p. 402, con bibliografia.



Fig. 16 - Londra, British Museum, 1958.2-14.1. *Squat-lekythos* lucana a figure rosse. Pittore del Primato. (TODISCO 2013, L53).

pilastrino, forse poggiante su un gradino, un volto femminile, al di sopra di una piattaforma con sostegni, un albero di alloro ed un nastro. Il dato importante da ritenere è che il pittore qui ha scelto di raffigurare gli oggetti completamente svicolati dalla catena gestuale, i quali – dotati di una loro autonomia – si configurano come degli enunciati²⁴¹. Per quanto la critica²⁴²

²⁴¹ Si veda, su questo argomento, LISSARRAGUE 2006.

²⁴² TRENDALL, WEBSTER 1971, p. 44.

sia abbastanza concorde nel riconoscere nel volto con sopracciglia rasate, grandi occhi infossati e tristi, gli angoli della bocca rivolti all'ingiù, la maschera di Elettra, qui rappresentata autonomamente e forse da intendersi in riferimento alle *Coefore* di Eschilo, vale la pena sottolineare che la sintassi degli oggetti basta da sola ad evocare il mondo del teatro.

Rappresentati accanto alla stele, il sistema di oggetti potrebbe alludere ad una esibizione drammatica di successo sostenuta dall'attore che, attraverso il dono del vaso, avrebbe voluto commemorare la sua *performance*²⁴³.

II.3 Segni di rango, segni di prestigio

Una *loutrophoros* apula attribuita ad un artigiano vicino al Laodamia Painter, datata al 390 a.C., (Basel, Antikenmuseum S214)²⁴⁴, caratterizzata dalla presenza di un cospicuo numero di oggetti, potrebbe riecheggiare la messa in scena del mito di Alceste, come sembrano indicare da un lato la presenza dell'iscrizione relativa alla protagonista della vicenda tragica, la cui identità – forse già intuita visivamente dal fruitore del vaso – poteva così venire ulteriormente confermata²⁴⁵, dall'altro di alcuni altri elementi presenti nell'immagine (Fig. 17). L'*Alceste* è il quarto dramma della tetralogia che Euripide porta in scena alle Dionisie del 438 a.C. Il mito racconta che Admeto, re di Fere in Tessaglia, ottiene da Apollo di continuare a vivere purché qualcun altro prenda il suo posto. All'ostinato rifiuto dei genitori, si contrappone la generosità della sposa Alceste, che si sacrifica al posto del marito e muore dopo il commiato. Sarà Eracle, giunto alla reggia di Fere durante i funerali, che riporterà in vita Alceste. È importante sottolineare come la tradizione iconografica conserva pochissime tracce del mito di Alceste²⁴⁶, le cui differenti soluzioni iconografiche non sono riconducibili ad un sistema codificato.

In questo vaso cerimoniale, il pittore divide la raffigurazione in due registri: in quello superiore organizza la scena focalizzando l'attenzione sull'interno di un'edicola dipinta di bianco, dove è dipinta Alceste, seduta sulla *kline*; la donna, abbigliata con vesti molto eleganti e gioielli, simbolo di rango ele-

²⁴³ ROSCINO 2003, p. 272.

²⁴⁴ TAPLIN 2007, p. 111, n. 31.

²⁴⁵ ROSCINO 2003, p. 346 ss. con bibliografia.

²⁴⁶ SCHMIDT 1984, pp. 534-544. Su Alceste ricordo il contributo di MASARACCHIA 1992, pp. 29-33; NERI 1992, pp. 93-114; BRUIT ZAIDMAN 2002, pp. 199-214; SUSANETTI 2001.



Fig. 17 - Basel, Antikenmuseum S21. *Loutrophoros* apula, 350 a.C. Cerchia del Pittore di Laodamia. (©Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig).

vato, è colta mentre stringe tra le braccia i due figli (Eumelo e Perimele). Intorno si dispongono diversi personaggi: da sinistra una giovane donna, con begli abiti e gioielli, è colta in movimento verso destra sollevando tra le mani un grande *kalathos*, la cui decorazione rimanda alla materialità del vimini intrecciato; la precede una seconda figura femminile, che reca in mano un nastro sciolto ed un ventaglio; accanto ad Alcesti è raffigurato stante un giovane uomo, la cui afflizione è resa dallo sguardo e dal gesto di portare una

mano al capo²⁴⁷; a destra di Alcesti si riconosce una figura femminile adulta, forse la nutrice, anch'essa in una posa dolente: porta tristemente al volto una mano, l'altra è tesa come ad indicare a chi osserva il vaso quanto si sta compiendo; chiudono la composizione a destra un vecchio (il pedagogo), raffigurato stante accanto ad una colonna sormontata da un' *hydria*; nel campo, nello spazio dell'edicola, si riconoscono una *lekythos*, dalla fine decorazione, una palla ed un nastro²⁴⁸

Nella parte inferiore, si riconoscono una donna stante con cassetina e ventaglio; ancora una donna stante che poggia la mano alla spalla di una donna seduta su *klismos*, in conversazione con un'altra donna stante, alle cui spalle è raffigurata una donna con parasole. Sospesi nel campo dell'immagine si riconoscono una palla, una benda, un *thymiaterion*, una cassetta, una *lekythos*, delle colombe, uno sgabello, una *yunx*.

Dal punto di vista figurativo il pittore ha scelto di *spettacularizzare* il momento che, nel racconto tragico, precede la morte della giovane donna e costruire lo spazio attraverso la giustapposizione di due segni iconici: l'edificio a due colonne, nel quale si deve probabilmente riconoscere il portico dove Alcesti viene portata a morire, all'interno del quale ha collocato una *kline* lussuosa. Questo segno iconico nell'immagine viene ad acquisire un pregnante significato: nel mondo greco, sposa legittima è colei che divide con un uomo il letto, dunque la *kline* diventa simbolo della legittimità dei legami coniugali, metafora del matrimonio e della vita femminile dopo le nozze. Il letto diventa il punto centrale a partire dal quale l'unione si organizza e si orienta e dove cessa qualunque contrasto²⁴⁹. Anche Euripide accorda al letto nuziale grande importanza (vv. 175-188): Alcesti sul punto di morire bacia, abbraccia e versa lacrime sul: «[...] letto, dove offersi la mia verginità all'uomo per il quale ora muoio, addio. Non ti odio, tu hai condotto alla rovina me sola: io muoio per non tradire te e il mio sposo. Un'altra donna ti avrà e sarà

²⁴⁷ Secondo una modalità ben documentata a partire dalla ceramica attica: si veda in proposito il bel lavoro di PEDRINA 2001.

²⁴⁸ Nel lato posteriore sono raffigurati: in alto, tra due donne stanti, Eros in volo verso un giovane seduto; nel registro inferiore ancora Eros con *phiale*, stante poggiato ad un *louterion*, quindi una donna seduta e una donna con grappolo in movimento. BAGGIO 2012, pp. 31-54 CASSIMATIS 1998, pp. 155-166.

²⁴⁹ Si ricordino le parole di Hera in HOM. *Il.* XIV, 200 ss.: «... ai confini della terra feconda io vado per visitare Oceano, padre di tutti gli dei, e la madre Teti; vado a trovarli e a mettere fine alla loro eterna contesa; ... da molto tempo oramai non dividono più il letto, non fanno l'amore, da quando è scesa nel loro animo l'ira....».

forse più fortunata di me, ma non più fedele. Cadde in ginocchio e baciava il letto, inondando le coltri con un fiume di lacrime [...]».

Come scrive Davide Susanetti²⁵⁰, nel testo poetico il letto assume nelle parole di Alcesti una dimensione quasi fisica: è un corpo da baciare e da abbracciare, un corpo amato e desiderato, da cui non è possibile staccarsi. Nel codice iconografico della pittura vascolare questa componente dell'arredo domestico viene scelto in quanto segno che veicola agli occhi degli osservatori, l'identità della donna all'interno della coppia, della famiglia e della città²⁵¹. Come frequentemente accade nella ceramica magnogreca, si tratta di un segno dalla forte ambiguità semantica e la sua presenza nelle immagini, attiche e magnogreche, si connette sia ai temi legati ai riti nuziali, sia alle dinamiche dei riti funerari.

Secondo O. Taplin²⁵², portico e letto funebre sono scelti dal pittore per mettere in evidenza il carattere sacrificale dell'azione di Alcesti, tema cui rimanderebbero anche la presenza, nella parte più a destra del vaso, del bucraio e della colonna, su cui si trova collocata un'*hydria*, vaso la cui funzione di contenitore d'acqua, si connette tradizionalmente alle pratiche rituali del bagno e all'identità femminile²⁵³.

La scelta del tema ben si accorda con quella che è la funzione del vaso: come ben noto, in ambito apulo²⁵⁴ le *loutrophoroi*, vaso di norma destinato come nel mondo greco a contenere l'acqua, cominciano a comparire alla fine del IV secolo a.C. prevalentemente nei corredi femminili²⁵⁵: assai prestigiosi per dimensioni (la *loutrophoros* sin qui analizzata ha un'altezza di circa 129 cm), per la qualità elevata delle caratteristiche tecniche e per il livello di pittura, questi contenitori dovevano essere esibiti come oggetti d'apparato durante le cerimonie funebri, per poi accompagnare la defunta

²⁵⁰ SUSANETTI 2001, p. 24.

²⁵¹ Su valori metaforici del letto si veda BAGGIO 2004.

²⁵² TAPLIN 2007, p. 121.

²⁵³ Si veda da ultimo PILO 2012, pp. 103-112.

²⁵⁴ La *loutrophoros* nasce nel mondo greco e accanto ad un uso funerario ben attestato, aveva una prevalente funzione nuziale, come recipiente usato dalla giovane sposa per il bagno rituale. Tale destinazione è confermata dal ritrovamento in grande quantità di *loutrophoroi* sul versante meridionale dell'Acropoli, in una zona epigraficamente individuata come Santuario delle Ninfe. Si veda da ultimo anche SABETAI 2009.

²⁵⁵ FONTANNAZ 2008, p. 41-72; D. 44, 18. Sulle *loutrophoroi* attiche: KOKULA 1983; MÖSCH 1988, p. 117-139.

nella sepoltura²⁵⁶. Si tratta dunque di oggetti saldamente legati al mondo femminile²⁵⁷, fortemente allusivi alla sfera matrimoniale, ma che tuttavia potevano ben comparire tra le offerte funerarie se messi in relazione ad una morte prematura, precedente le nozze²⁵⁸. La scelta di usare nel corredo funerario un vaso che raffigura Alceste circondata dal suo gruppo familiare può ben essere letta come una precisa volontà di autorappresentazione della defunta²⁵⁹, come sposa virtuosa e signora dell'*oikos*. Secondo questa prospettiva tutti gli oggetti che compaiono nell'immagine ci dicono qualcosa della donna, sottolineandone in maniera forte lo statuto: al sopra di Alceste, il pittore ha disposto in fila oggetti che rimandano ad elementi essenziali del mondo femminile: la *lekkythos*, contenitore per oli profumati, come il nastro sciolto²⁶⁰ e la palla di lana, sono tutti attributi che nel codice iconografico magnogreco consentono l'accesso allo statuto matrimoniale²⁶¹, componendo un sistema di segni che rinvia al *mundus muliebris*, all'ambito della *kosmesis* e in definitiva alla conquista della *charis*²⁶².

Interessanti, nella prospettiva del nostro lavoro, sono le due ancelle che recano: l'una un *kalathos*, l'altra un ventaglio. Entrambi questi oggetti di dimensioni piuttosto considerevoli, quasi monumentalizzati, hanno nell'immagine una funzione allo stesso tempo estetizzante e semantica: essi sono ornamento della superficie vascolare, ma insieme diventano segni, enunciati dello *status* della defunta. Le fanciulle che recano questi oggetti tra le mani sono raffigurate al di fuori dello spazio di Alceste e sono simili, dal punto di vista dello schema iconografico, all'infinita schiera di donne, raffigurate nelle scene funerarie con *naiskoi*, colte nell'atto di deporre le offerte ai piedi della defunta: in questo caso il *kalathos*, tradizionale contenitore per la lana, richiama l'operosità della donna in seno all'*oikos*, mentre il ventaglio è tradizionale segno di rango elevato²⁶³. In quest'immagine, tutti gli oggetti

²⁵⁶ Il tipo di vaso doveva richiamare una valenza simbolico funeraria legata al consumo dell'acqua quale elemento di purificazione nei riti funebri e quindi strumento di accesso al mondo ultraterreno: PONTRANDOLFO, PRISCO, MUGIONE, LAFAGE 1988, pp. 181-202. p. 185.

²⁵⁷ Anche se sono attestati casi di *loutrophoroi* associate a sepolture maschili.

²⁵⁸ DOLCI 2004, pp. 153-238, con bibliografia precedente.

²⁵⁹ Su questo tema utili considerazioni in POUZADOUX 2005, pp. 187-200.

²⁶⁰ Oggetto che tradizionalmente allude all'unione sessuale: cfr. BAGGIO 2004.

²⁶¹ Riferimenti in BAGGIO 2004, *passim*.

²⁶² Rimando a BAGGIO 2012-2013, pp. 32-53.

²⁶³ MILLER 1997.

sembrano funzionare come una sorta di *kosmos*, una *parure* di cui si orna la defunta, in linea anche con l'*Alceste* euripidea, dove il termine *kosmos* viene usato in contesto funerario per designare la parure o le offerte ai morti. Al verso 149, ad esempio, quando il servo chiede: «tutto è pronto per i funerali?» oppure quando, al verso 613, il coro racconta dei servi che portano il corredo funebre alla defunta²⁶⁴.

Sul fronte del rapporto narrazioni tragiche-iconografie tragiche è importante tuttavia sottolineare come la soluzione figurativa adottata nella *loutrophoros* del Pittore di Laodamia, nonostante evidenti riferimenti al testo euripideo, si iscriva tutta all'interno della tradizione iconografica magno-greca, in particolare apula della seconda metà del IV secolo a.C., come documenta il confronto con una serie di vasi, quasi tutte *loutrophoroi* o *hydriai*, in cui le figure femminili inserite all'interno di strutture architettoniche segno iconico già di per sé eroizzante, dialoga e si integra con la selezione e la particolare disposizione degli oggetti nel campo dell'immagine, cui il pittore affida un ruolo sostanzialmente comunicativo. *Kalathoi*, ventagli, *alabastra*, nastri e palle sono tutti oggetti che rimandano al *mundus muliebris*: semanticamente legati tra loro, funzionano nell'immagine come simboli di un codice condiviso e strutturano un sistema di segni attraverso il quale comunicare informazioni sullo *status*, il ruolo sociale della defunta rappresentata e la sfera di valori connessa²⁶⁵.

²⁶⁴ Si osserva la presenza del termine con lo stesso valore in altri testi euripidei: ad es. *Ecuba*, 578 e 615; *Eraclé*, 329, 334 e 548; *Supplici*, 78.

²⁶⁵ Rimando a BAGGIO 2012.

CONCLUSIONI

L'antropologa Michèle Coquet ha recentemente espresso, pur in termini generali, i motivi per cui gli oggetti sono elementi culturali in grado di incunarsi a tutto campo nei riti e nelle manifestazioni sociali. L'oggetto, scrive la studiosa, «se trouve au point de jonction de la vie sociale et de la vie rituelle et religieuse, il exprime aussi bien un savoir-faire technique et une réflexion sur les formes, les matières, les couleurs, qu'un ensemble de conceptions sociales, politiques, symboliques, esthétiques touchant à la relation qui unit l'homme au monde et au groupe auquel il appartient»²⁶⁶.

Gli oggetti, dunque, ben si integrano tanto nella *performance* teatrale come nell'iconografia proprio in virtù delle loro caratteristiche culturali e di quella loro relativa indeterminatezza, che in entrambi i contesti ne rende possibile la trasformazione e manipolazione semantica.

Abbiamo visto, nelle pagine precedenti, come la logica drammatica conferisca agli oggetti una specifica agentività: la loro presenza nel racconto tragico incide sia sulle dinamiche degli eventi che sulle emozioni che suscitano. Gli oggetti messi in scena derivano dal mondo della vita quotidiana, danno forma ai luoghi del femminile; tuttavia le donne tragiche proiettano sugli oggetti che manipolano forze distruttive, tali da precipitare in situazioni funeste.

Nella vicenda tragica di Medea abiti, gioielli, cofanetti – segni identitari per eccellenza del *mundus muliebris* e del *kosmos* femminile – diventano strumenti di morte. Nel repertorio iconografico relativo a Medea l'oggetto che la caratterizza maggiormente è il cofanetto: la molteplicità degli usi che la donna ne fa, nel testo letterario come nelle immagini, lo conferma un oggetto in grado di muoversi tra sfere semantiche differenti.

Su questa linea abbiamo indagato il valore dei tessuti in relazione a Clitemnestra e a Deianira e le potenzialità semantiche ed identitarie dell'*hydria* in relazione ad Elettra.

²⁶⁶ COQUET 1997, pp. 129-133.

Diverso il caso di Alceste: nella splendida *loutrophoros* analizzata, il pittore magnogreco traduce in immagine attraverso gli oggetti un sistema di segni che da un lato rinvia al *mundus muliebris* ma dall'altro, in significativa complementarietà, rimanda a quei segni che compongono le offerte al defunto, rese nel testo euripideo in maniera brachilogica col termine *kosmos*. Grazie dunque al potenziale comunicativo di cui gli oggetti sono ontologicamente dotati, il pittore riesce così a giocare sul doppio registro semantico, nuziale e funerario.

In termini generali ci sembra di poter affermare che il teatro tragico fosse ben presente ai pittori di vasi e che possa in qualche modo aver influenzato la loro opera, tuttavia secondo un rapporto mediato, complesso, in cui gli stimoli che provengono dalla scena vengono rielaborati dai pittori vascolari in maniera costruttiva, attingendo ad un codice interno alla pratica di bottega.

Il mito funge da connettivo tra l'ambito di produzione poetica e quello della produzione iconografica; entrambi, pur basandosi su processi di composizione normalmente disgiunti, raccontano storie simili. A ragione, scrive Grilli, «la tragedia e la tradizione iconografica privilegiano aspetti strutturalmente diversi e complementari della narrazione mitica. Mentre nella tragedia il momento apicale è il *logos*, il momento apicale dell'immagine è oggetto e gesto»²⁶⁷.

²⁶⁷ GRILLI 2015.

BIBLIOGRAFIA

- ABV = BEAZLEY J.D. 1956, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford.
- Add = BURN L., GLYNN R. 1982, *Beazley Addenda*, Oxford.
- Add² = CARPENTER T.H. 1989, *Beazley Addenda. Additional References to Attic Black-Figure Vase-Painters. Attic Red-Figure Vase-Painters and Paralipomena*, Oxford (2nd edition).
- AELLEN CH. 1994, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg.
- ANDÒ V. 1996, Nymphé. *La sposa e le Ninfe*, in *QUCC*, 52, pp. 47-79.
- ANDÒ V. 2005, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma.
- Anthropologie de l'Antiquité 2012 = Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, éd. par P. Payen et É. Scheid-Tissinier, Turnhout, 2012.
- ARCELLASCHI A. 1990, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma.
- ARV² = BEAZLEY J.D. 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford (2nd edition).
- AVEZZÙ G. 2003, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia.
- AZOULAY V. 2004, *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*, Paris.
- AZOULAY V. 2012, *Du paradigme du don à une anthropologie pragmatique de la valeur*, in *Anthropologie de l'Antiquité 2012*, pp. 17-42.
- BAGGIO M. 2004, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, Roma.
- BAGGIO M. 2008, *Il mondo al femminile nel repertorio figurativo apulo. La prospettiva degli oggetti*, in *Vasi immagini collezionismo 2008*, pp. 285-310.
- BAGGIO M. 2012, *Il sistema degli oggetti femminili nella ceramica tardo-apula: segni di rango-segni di prestigio?*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 9, pp. 31-54.
- BAGGIO M. 2016, *Penelope e i doni della seduzione*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, a cura di J. Bonetto et Alii, Roma, pp. 57-70.
- BAGGIO M. 2020, *Gli oggetti femminili nella ceramica greca e magnogreca. Identità ruoli statuti*, Parigi-Padova (Tesi di dottorato, Paris-Padova).

- BARONE C. 2016, *Stage Props and the Extrascenic Dimension: the Casket in Trachiniae and the Urn in Sophocle's Electra*, in *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione e comunicazione*, a cura di A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori, Padova, pp. 35-44.
- BARTHES R. 1957, *Miti d'oggi*, Milano (trad. it.).
- BARTHES R. 1985, *Il teatro di Baudelaire*, in *Letteratura e Teatro*, a cura di R. Scrivano, Bologna.
- BARTHES R. 1991, *L'Avventura semiologica*, Torino.
- BASSI K. 2005, *Things of the past*, in *Arethusa* 38, 1, pp. 1-32.
- BAUDRILLARD J. 1968, *Il sistema degli oggetti*, Milano.
- BELTRAMETTI A. 2005, *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Roma.
- BÉRARD C., DURAND J.L. 1986, *Entrare nel mondo delle immagini*, in *La città delle immagini*, Catalogo della Mostra (Salerno, 1986), Modena, pp. 19-31.
- BOARDMAN J. 1973, *Heroic Haircuts*, in *CQ*, 23, 2, pp. 196-197.
- BOARDMAN J. 1988, s.v. *Omphale*, in *LIMC*, VII, pp. 45-53.
- BOARDMAN J. et *Alii* 1990, s.v. *Heracles*, in *LIMC*, V, pp. 1-193.
- BRUIT ZAIDMAN L. 2002, *Mythe et tragedie dans l'Alceste d'Euripide*, in *Myth and Symbol. I. Symbolic phenomena in Ancient Greek Culture*, éd. par S. des Bouvrie, Bergen, pp. 199-214 («Papers from the Norwegian Institute at Athens», 5).
- BURN L. 1987, *The Meidias Painter*, Oxford.
- CAMBITOGLU A., CHAMAY J. 1979, *Céramique de Grande Grèce. La collection de fragments Herbert A. Cahn*, Kilchberg.
- CARASTRO C.M. 2006, *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble.
- CARUSO F. 2005, *Medea senza Euripide*, in *ΜΕΓΑΛΑΙ ΝΗΣΟΙ. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di R. Gigli, Palermo, pp. 341-354.
- CASSIMATIS H. 1990, *Propos sur le calathos dans la céramique italiote*, in *Eumousia. Ceramic and iconographic studies in honour of Alexander Cambitoglou*, ed. by A. Cambitoglou, J.-P. Descoeudres, Sydney, pp. 195-201.
- CASSIMATIS H. 1991, *Le strigile dans l'iconographie italiote*, in *Nikephoros*, IV, pp. 191-195.
- CASSIMATIS H. 1995, *Cosmétique et funéraire sur les vases apuliens*, in *Nécropole et pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations*, Actes du colloque «Théories de la nécropole antique», éd. par S. Marchegay, M.-Th. Le Dinahet, J.-F. Salles, Lyon Maison de l'Orient Méditerranéen-

- Athènes, École française d'archéologie, Paris, pp. 155-166 («Travaux de la Maison de l'Orient», 27).
- CASSIMATIS H. 1998, *Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes*, in *MEFRA*, 110, 1, pp. 297-350.
- CASSIMATIS H. 2000, «L'empire des signes»: les vases italiotes, in *Terres sacrées de Perséphone: collections italiotes du Musée Calvet- Avignon*, éd. par O. Cavalier, Paris, pp. 39-49.
- CASSIMATIS H. 2008, *Eros en Italie méridionale. Approche iconographique à travers les représentations italiotes*, in *Pallas*, 76, pp. 51-65.
- CASSIMATIS H. 2014, *Eros dans la céramique à figures rouges italiote*, Paris.
- CATONI M.L. 2008, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino.
- Céramique apulienne 2005 = (La) Céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Atti del convegno (Napoli, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), a cura di M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux, Napoli, 2005.
- CHANTRAINE P. 1999, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- CIANI M. G. 1997, *Introduzione*, in *Euripide. Medea*, Traduzione di M.G. Ciani, commento di D. Susanetti, Venezia, pp. 11-46.
- CIANI M. G. 2009, *Sul tradurre il greco. Appunti per Medea di Euripide*, in *Engramma*, 109, 2013 (on line: <http://www.gramma.it>).
- Collezione Lagioia 2004 = (La) Collezione Lagioia. Una raccolta storica dalla Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano*, a cura di G. Sena Chiesa, Milano 2004.
- COQUET M. 1997, *Penser en «objet» ou les voies de l'esthétique*, in *Journal des africanistes*, 67, 2, pp. 129-133.
- COSSU T. 2009, *L'Arca del tiranno. Umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica*, Cagliari.
- DANT T. 1999, *Material culture in the social world*, Buckingham.
- DASEN V. 2015, *Le sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité*, Rennes.
- DE CESARE M. 1997, *Le statue in immagine. Studi sulla raffigurazione delle statue nella pittura vascolare greca*, Roma.
- DE MARTINO F. 2006, *Medea: teatro e comunicazione*, Bari.
- DELATTRE CH. 2007, *Objets sacrés, objets magiques: de l'Antiquité au Moyen Age*, Paris.
- DENOYELLE M., IOZZO M. 2009, *La céramique grecque d'Italie Méridionale et de Sicile*, Paris.

- DIETRICH N. 2018, *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin.
- Ding und Mensch 2014 = *Ding und Mensch in der Antike*, Hg. von R. Bielefeld, Heidelberg, 2014.
- DOLCI M. 2004, *Ceramica apula a figure rosse. La produzione apula tarda*, in *Collezione Lagioia 2004*, pp. 153-238.
- DUMORTIER J. 1975, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris.
- DURAND J-L., LISSARRAGUE F. 1980, *Un lieu d'image? L'espace du loutéron*, in *Hephaistos*, 2, pp. 89-106.
- ECO U. 1968, *La struttura assente*, Milano.
- FARAONE CH. 1994, *Deianira's mistake and the demise of Heracles: erotic magic in Sophocles' Trachiniae*, in *Helios* 21, pp. 115-135.
- FERRARI G. 2002, *Figures of Speech. Men and Maidens in ancient Greece*, Chicago.
- FONTANNAZ D. 2008, *L'entre-deux-mondes: Orphée et Eurydice sur une hydrie proto-italote du sanctuaire de la source à Saturo*, in *AntK*, 51, pp. 41-71.
- FRANCESCHINI M.C. 2013, *Oreste, Elettra e la sacerdotessa. Esegesi di un'iconografia pestana*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 9, pp. 55-86.
- FRASSONI M. 2010, *La fine di Serse. Il modello eschileo e un cratere del V secolo*, in *Le immagini nel testo il testo nelle immagini: rapporti tra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Berardini, G. Ieranò, G. Moretti, Trento, pp. 101-140.
- FRONTISI-DUCROUX F. 2000, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.
- FRONTISI-DUCROUX F., VERNANT J.-P. 1998, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma.
- GALASSO S. 2015, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a. C.*, in *Scene dal mito 2015*, pp. 275-302.
- GELL A. 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford.
- GENTILI B. 2000, *La «Medea» di Euripide*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Venezia, pp. 29-42.
- GERNET L. 1948, *La notion mythique de la valeur en Grèce*, in *Journal de Psychologie*, 41, pp. 415-462.
- GERNET L. 1968, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, pp. 93-117 (trad. it. GERNET L. 1983, *Antropologia della Grecia antica*, prefazione di Jean-Pierre Vernant, a cura di R. Di Donato, traduzione di A. Rocchini, Milano).
- GHEDINI F. 2006, *Modernità del mito. A proposito di una mostra e di un libro recenti*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 3, pp. 153-156.

- GHERCHANOC FL. 2009, *Des cadeaux pour numphai: dôra, anakaluptêria et epaulia*, in *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, éd. par L. Bodiou et V. Mehl, Rennes, pp. 207-224.
- GILL C. et ALII 1998, *Reciprocity in ancient Greece*, Oxford.
- GIRAUD H. 1996, *La figure de Médée sur les vase grecs*, in *Pallas*, 45, pp. 207-218.
- GIULIANI L. 1995, *Tragik, Trauer und Trost, Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin.
- GIULIANI L. 1999, *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in *Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, a cura di C. Marconi, Wiesbaden, pp. 43-51.
- GIULIANI L. 2003, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München.
- GREEN J.R., HANDLEY E. 1995, *Images of the Greek Theatre*, London.
- GRILLI A. 2015, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. A.C.): appunti per una semiotica comparata*, in *Scene dal mito 2015*, pp. 103-144.
- HALM-TISSERANT M. 1984, *La représentation du Retour d'Héphaïstos dans l'Olympe. Iconographie traditionnelle et innovations formelles dans l'atelier de Polygnotos (440-430)*, in *AK*, XXIX, pp. 8-22.
- HALM-TISSERANT M. 2004, "Keimenon": *de l'objet réifié à l'objet "sujet" dans la peinture de vases grecque*, in *Pallas*, 65, pp. 33-48.
- HALM-TISSERANT M. 2006, *Symbolique et étique du blanc et du noir dans la pensée et dans l'imagerie en Grèce ancienne*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 3, pp. 9-28.
- Héraclès 1996 = *Héraclès, les femmes et le féminin. 2. Rencontre Héracléenne*, Actes du Colloque de Grenoble, Université des Sciences Sociales (Grenoble, 22-23 octobre 1992), éd. par C. Jourdain-Annequin, C. Bonnet, Bruxelles.
- HÖLSCHER T. 1997, *Immagini dell'identità greca*, in *I Greci. 2.2. Una storia greca. Definizione*, Torino, pp. 141-248.
- ISLER-KERÉNYI C. 2000, *Immagini di Medea*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Venezia, pp. 117-138.
- ISLER-KERÉNYI C. 2004a, *Dioniso ed Eros nella ceramica apula*, in *Miti greci 2004*, p. 244-250.
- ISLER-KERÉNYI C. 2004b, *Un mito teatrale: la saga di Oreste*, in *Miti greci 2004*, pp. 274-275.
- JOURDAIN-ANNEQUIN C. 1989, *Héraclès aux portes du soir. Mythe et Histoire*, Paris.

- KEULS E.C. 1997, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and Literary Arts*, Stuttgart.
- KNOEPFLER D. 1993, *Les imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un myth grec*, Zürich.
- KOKULA G. 1983, *Marmorloutrophoren*, Berlin.
- KOWZAN T. 1968, *The Sign in the Theatre. An Introduction To the Semiology of the Art of the Spectacle*, Fiesole.
- LCS, Suppl. III = TRENDALL A.D. 1983, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Third supplement*, London («University of London. Institute of Classical Studies», 41).
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mytologiae Classicae*, Zürich-München, 1990 -
- LISSARRAGUE F. 1995, *Women, boxes, containers: some signs and metaphors*, in *Pandora. Women in classical Greece*, ed. by Ellen D. Reeder, Baltimore – Princeton, pp. 91-101.
- LISSARRAGUE F. 2006, *De l'image au signe. Objets en représentation dans l'imagerie grecque*, in *Quoi de neuf en histoire ancienne? Cahiers du centre de recherches historiques*, 37, pp. 11-23.
- LISSARRAGUE F. 2007, *Looking at Shield Devices: Tragedy and Vase Painting*, in *Visualizing the Tragic 2007*, pp. 152-162.
- LISSARRAGUE F. 2008a, *Image and Representation in the Poetry of Magna Grecia*, in *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. by M. Revermann, P. Wilson, Oxford, pp. 439-449.
- LISSARRAGUE F. 2008b, *Réflexions sur l'image dans la céramique de Grande Grèce*, in *Vasi immagini collezionismo 2008*, pp. 209-228.
- LISSARRAGUE F. 2010, *Transmission and Memory: the Arms of the Heroes*, in *Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Greek Art*, Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey (Ithaca, September 15-19, 2009), ed. by E. Walter-Karydi, Ithaca, pp. 191-205.
- LISSARRAGUE F. 2013, *La place des mots dans l'imagerie attique*, in *Pallas*, 93, pp. 69-79.
- LISSARRAGUE F., FRONTISI-DUCROUX F. 2009, *Char, Mariage et Mixité: une Métaphore Visuelle*, in *An archaeology of representations: ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*, ed. by D. Yatromanolakis, Athens, pp. 87-97.
- LO PIPARO F. 2015a, *Il canestro di Ione, la κίστη di Erittonio*, in *Scene dal mito 2015*, pp. 313-334.
- LO PIPARO F. 2015b, *Ricognizione critica e bibliografia generale*, in *Scene dal mito 2015*, pp. 337-340.

- LORAUX N. 1988, *Il femminile e l'uomo greco*, Bari.
- LOSCALZO D., MENICHETTI M. 2006, *Lo sguardo di Medea e l'inganno delle nozze in Euripide*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History* 3, 1, pp. 29-49.
- LYONS D. 2012, *Dangerous Gifts. Gender and Exchange in Ancient Greece*, Texas.
- MADELLA P. 2015, *Le rappresentazioni a soggetto teatrale nella ceramica siceliota a soggetto teatrale a figure rosse da Lipari*, in *Lipàra e il teatro in età tardoclassica ed ellenistica*, a cura di Maria Amalia Mastelloni, Palermo, pp. 5-12.
- MANFRINI I. 1992, *Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire*, in *L'image en jeu, de l'antiquité à Paul Klee*, éd. par Ch. Bron, E. Kassapoglou, Lausanne, pp. 127-148.
- MARCH J. R. 1987, *The Creative Poet*, London.
- MASARACCHIA E. 1992, *Il velo di Alceste*, in *QUCC*, 42, 2, pp. 29-33.
- MASTRONARDE D. J. (ed.) 2002, *Euripides, Medea*, Cambridge.
- MAUSS M. 1950, in *Sociologie et anthropologie*, Paris, pp. 145-279.
- MAUSS M. 1965, *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Torino.
- MAZZEI M. 1990, *L'ipogeo Monterisi Rossignoli di Canosa*, in *AnnAStorAnt*, 12, pp. 123-167.
- MC PHEE I. 1986, s. v. *Elektra*, in *LIMC*, III, pp. 709-719.
- MENICHETTI M. 2006, *La donna alla fontana. Charis e matrimonio sulle ciste prenestine*, in *Iconografia 2005. Immagine e immaginari dall'età classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 51-64.
- MEYER H. 1980, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma.
- MICHIELI M.L. 2008, *I rilievi a tre figure: dalla redazione romana al monumento greco*, in *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle missioni Italiane in Oriente*, 84, pp. 81-145.
- MILLER M.C. 1997, *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge.
- Miti Greci 2004 = Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, E. A. Arslan, Milano, 2004.
- MORARD TH. 2009, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz.
- MORET J.-M. 1975, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, I-II, Genève.

- MORET J.-M. 1978, *Le jugement de Pâris en Grande-Grèce: mythe et actualité politique. A propos du lébès paestan d'une collection privée*, in *AK*, 21, pp. 76-98.
- MORET J.-M. 1979, *Un ancêtre du phylactère: le pilier inscrit des vases italiotes*, in *RA*, 1979, pp. 3-34 e 235-258.
- MORET J.-M. 1984, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Genève.
- MORET J.-M. 2013, *Les iconocentristes, les philodramatistes et les arbitres*, in *BABesch*, 88, pp. 171-189.
- MORIZOT Y. 1992, s. v. *Klytemnaistra*, in *LIMC*, VI, pp. 72-81.
- MÖSCH R.-M. 1988, *Le mariage et la mort sur les loutrophores*, in *AION*, 10, pp. 117-139.
- MUELLER M. 2001, *The language of reciprocity in Euripides' Medea*, in *AJPh*, 122, 4, pp. 471-504.
- MUELLER M. 2010a, *Athens in a basket: Naming, Objects, and Identity in Euripide's Ion*, in *Arethusa*, 43, 3, pp. 365-402.
- MUELLER M. 2010b, *Helen's hands. Weaving for kleos in the Odyssey*, in *Helios*, 37, 1, pp. 1-21.
- MUELLER M. 2011, *Phaedra's Defixio: Scripting Sophrosyne in Euripides' Hippolytus*, in *CIAn*, 30, 1, pp. 148-177.
- MUELLER M. 2016, *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago.
- MUGIONE E. 2000, *Miti della ceramica attica in Occidente*, Bari.
- NEILS J. 1990, s.v. *Iason*, in *LIMC*, V, pp. 629-638.
- NERI A. 1992, *Per una lettura antropologica del mito di Alceste*, in *Lexis*, 9-10, pp. 93-114.
- NOËL A.-S. 2011-2012, *L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle*, in *Agôn*, 4. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>
- NOËL A.-S. 2014, *Vase et représentation des femmes sur la scène tragique*, in *EuGeStA*, pp. 31-52.
- OAKLEY J.H., SINOS R. H. 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.
- Objets sacrés 2007 = Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Age*, éd. par Charles Delattre, Paris, 2007.
- Pandora 1995 = Pandora. Women in classical Greece*, ed. by E. D. Reeder, Baltimore, 1995.
- PARKER R. 1993, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.

- PAWELL A. 1995, *Atene Pretty Face: retorica anti-femminile e polemica del V secolo sopra il Partenone*, in *Il mondo greco*, a cura di A. Powell, Routledge (UK), pp. 245-272.
- PEDRINA M. 2001, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.)*, Venezia.
- PEDRINA M. 2002, *L'interferenza figurativa sui vasi attici. Eracle, Deianira e Nesso: la supplica tra mito e rituale*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 201-212.
- PEDRINA M. 2017, *La supplication sur les vases grecs. Mythes et images*, Pisa. *Performance in Greek and Roman Theater 2013 = Performance in Greek and Roman Theater*, ed. by G.W. Harrison and V. Liapis, Leiden-Boston, 2013.
- PILO C. 2012, *L'hydria tra uso pratico e valore simbolico*, in *Cultura e religione delle acque*, Atti del Convegno interdisciplinare "qui fresca l'acqua mormora..." (S. Quasimodo, Sapph. Fr. 2,5), (Messina, 29-30 marzo 2011), a cura di A. Calderone, Roma, pp. 103-112.
- PONTRANDOLFO A., PRISCO G., MUGIONE E., LAFARGE F. 1988, *Semata e naiskoi nella ceramica italiota*, in *AION*, 10, pp. 181-203.
- Pots and plays 2012 = Pots and plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e interpretazione*, in *Engramma*, 99, s.p.
- POUZADOUX CL. 2005, *L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle: entre peintres et commanditaires*, in *Céramique apulienne 2005*, pp. 187-200.
- POUZADOUX CL. 2013, *Éloge d'un prince daunien: mythes et images en Italie méridionale au 4. siècle av. J.-C.*, Roma.
- POZZI D.C. 1999, *Hyllos' Coming of Age in Sophocle's "Trachinie"*, in *Rites of Passage in Ancient Greece. Literature, Religion, Society*, ed. by M. W. Padilla, Lewisburg, pp. 29-41.
- PRAG A. J. N. W. 1985, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster.
- REBAUDO L. 2015, *The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medeia. An interpretation of the krater in Munich*, in *Scene dal mito 2015*, pp. 303-312.
- REVERMANN M. 2006, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
- REVERMANN M. 2013a, *Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects*, in *Performance in Greek and Roman Theater 2013*, pp. 77-88.

- REVERMANN M. 2013b, *Théâtre grec, outils comparatifs et analyse des objets scéniques*, in *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, éd. par B. Le Guen, S. Milanezi, Vincennes, pp. 33-50.
- RITTER S. 1996, *Eracle e Onfale nell'arte romana di età tardo-repubblicana e augustea*, in *Héraclès 1996*, pp. 89-102.
- ROBERT C. 1976, *Ermeneutica Archeologica*, Napoli (*Archäologische Hermeneutik*, Berlin 1919).
- RODIGHERO A., 2004, *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia.
- ROSCINO C. 2003, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota*, in *TODISCO 2003*, pp. 238-271.
- ROSCINO M. 2006, *Schēmata. L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico*, Napoli («Quaderni di Ostraka», 12).
- RVAp II = TRENDALL A.D., CAMBITOGLU A. 1982, *The red-figured vases of Apulia. II. Late Apulian*, Oxford.
- RVAp, Suppl. I = TRENDALL A.D., CAMBITOGLU A. 1983, *The red-figured vases of Apulia. First supplement*, London («Bulletin supplement. University of London. Institute of Classical Studies», 42).
- SABETAI V. 1994, *The Washing Painter: a Contribution to the Wedding and Genre Iconography in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, Ann Arbor.
- SABETAI V. 2009, *Marker Vase or Burnt offering? The clay loutrophoros in Context*, in *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries b.C.)*, in *Proceedings of the Symposium Held at the Université libre de Bruxelles (27-29 April 2006)*, ed. by A. Tsingarida, Bruxelles, pp. 291-306.
- SALVADORI M. 2009, *Nec mora, balatum mirantibus exilit agnus. Medea e le Peliadi nella Casa del Gruppo dei Vasi di vetro*, in *Gesto-Immagine tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*, Giornata di studio (Isernia, 18 aprile 2007), a cura di M. Salvadori e M. Baggio, Roma, pp. 63-74.
- SALVADORI M., MARCHETTO A. 2016, *Vasi magno-greci e sicelioti a soggetto fliacico: riflessioni sulla resa dello spazio scenico*, in *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione e comunicazione*, a cura di A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori, Padova, pp. 261-304.
- SARIAN H. 1994, s. v. *Orestes*, in *LIMC*, VII, pp. 68-76.
- Scene dal mito 2015 = Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini, 2015.
- SCHEFOLD K. 1981, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München.

- SCHEID-TISSINIER E. 1994, *Les usages du don chez Homère: vocabulaire et pratiques*, Nancy («Travaux et memoires. Etudes anciennes», 11).
- SCHEID-TISSINIER E. 1998, *Le don entre public et privé. La circulation des présents et des richesses dans le monde d'Hérodote*, in *Ktéma*, 23, pp. 107-220.
- SCHEID-TISSINIER E. 2015, *Le mariage homérique et ses logiques*, in *Anabases. Traditions et réception de l'antiquité*, 22, pp. 49-62.
- SCHIBLI H. S. 1990, *Pherekydes of Syros*, Oxford.
- SCHMIDT M. 1967, in *Festschrift K. Schefold, Antike Kunst*, Beiheft 4, pp. 182-185.
- SCHMIDT M. 1984, s.v. *Alkestis*, in *LIMC*, I, pp. 534-544.
- SCHMIDT M. 1990, s.v. *Hyllos*, in *LIMC*, V, pp. 579-582.
- SCHMIDT M. 1992, s.v. *Medeia*, in *LIMC*, VI, pp. 386-398.
- SCHMIDT S. 2005, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen: visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Berlin.
- SEAFORD R. 1984, *The Last Bath of Agamemnon*, in *CQ*, 34, 2, pp. 247-254.
- SETTIS S. 1975, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in *Prospettiva*, 45, pp. 4-18.
- SHAPIRO H. A. 1994, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London-New York.
- SMALL J.P. 2003, *The parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge.
- SMITH H.W.R. 1970, *Deadlocks?*, in *BABesch*, 45, pp. 68-85.
- SMITH H. W. R. 1976, *Funerary symbolism in Apulian vase-painting*, California. *Social life of things 1996 = (The) Social life of things. Commodities in Cultural Perspectives*, ed. by A. Appadourai, Cambridge, 1996.
- SQUIRE M. 2009, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
- STRAZZULLA M.J. 2006, *Medea nell'iconografia greca dalle origini al V secolo a.C.*, in *Kleos*, 11, pp. 631-672.
- SUSANETTI D. 2001, *Euripide. Alceste*, Venezia.
- SUTTON D. 1984, *The Lost Sophocles*, New York.
- TAPLIN O. 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrance in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN O. 1978, *Greek Tragedy in Action*, London.
- TAPLIN O. 1993, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- TAPLIN O. 2007, *Pots and Plays*, Los Angeles.
- TODISCO L. 2003, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma.
- TODISCO L. 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, I-III, Roma.

- TORDOFF R. 2013, *Actor's Properties in Ancient Greek Drama*, in *Performance in Greek and Roman Theater* 2013, pp. 89-110.
- TOUCHEFEU O, KRAUSKOPF I. 1981, s.v. *Agamemnon*, in *LIMC*, I, pp. 256-274.
- TRENDALL A.D., WEBSTER T.B.L. 1971, *Illustrations of Greek Drama*, London.
- Vasi immagini collezionismo* 2008 = *Vasi immagini collezionismo*, Giornate di studio (Milano, 7-8 novembre 2007), a cura di G. Sena Chiesa, Milano, 2008.
- VERMEULE E. 1966, *The Boston Oresteia Krater*, in *AJA*, 70, pp. 1-22.
- Visualizing the Tragic* 2007 = *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, ed. by C. Kraus, S. Goldhill, H.P. Foley, J. Elsner, Oxford, 2007.
- VOLKOMMER R. 1988, *Die früheste Darstellung der Omphale?*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*, 4, pp. 27-37.
- WAGNER – HASEL B. 2000, *Der Stoff der Gaben: Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt-New-York.
- WAGNER – HASEL B. 2012, *Tria himatia. Vêtement et mariage en Grèce ancienne*, in *Vêtements antiques: s'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, éd. par Fl. Gherchanoc, V. Huet, Arles, pp. 39-46.
- WEBSTER T.B.L. 1967, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, London.

INDICE GENERALE

A

abito: 33
 Achille: 49, nota 184, 50, 56
 Ade: 27, 42, nota 162, 45
 Admeto: 70
 Adone: 44, nota 167
 Afrodite: 12, nota 28, 37, nota 139
 Agamennone: 24, 26-28, nota 96, 29, 54, 56, 60-64, 68
 Alcandre: 41
 Alcesti: 70, nota 246, 71-74
 altare: 28, 47, 57
 Andromeda: 44, nota 167
 Apollo: 70
 Apollodoro (APOLLOD.):
 - *Bibliotheca*. III 4, 2: 28, nota 94
 - *Bibliotheca* II 7, 7: 33, nota 117
 Apollonio Rodio (A. R.):
 - *Argonautiche*: 28, nota 94
 - iv 1620-1672: 51, nota 186
 Arca di Cipselo: 37, nota 139
 arco: 20, 35, nota 130, 40, nota 154
 Arianna: 16
 Aristotele (ARIST.):
 - *Poetica* 1455 a4: 56
 - *Ath.* 26, 4: 36, nota 134
 Armonia: 28, nota 94
aryballoi: 46
 ascia: 26, 29
 Atena: 41, 46, 51

B

Bacchilide (B.), 32
 - Fr. 25, 14-33 M.W.: 32, nota 110
 bioccolo di lana: 31
 brocca: 59
 bucranio: 35, 73

C

Cadmo: 28, nota 94
 calderone: 48, 52
 canestro: 38, nota 142
 Cassandra: 24, 27, nota 87
 cassetina: 45, 48-49, 52-53, 72
 Castore: 46
 Centauro: 30-32, nota 110, 34
 chitone: 32-33, 47, 58
 clamide: 35
 clava: 29, 32-33
 Clitemnestra: 24, 26-28, nota 95, 29, nota 99, 60, 63, 77
 cofanetto: 31, nota 109, 33, 47-48, nota 179, 52-54, 62, 77
 colonna: 61, 72-73
 coltello: 52
 Colchide: 36, nota 133, 48
 conocchia: 41
 Corinto: 36
 corona: 38-40, 42, nota 163, 43-46, 54
 Creonte: 36, 38, 43, 46, 53
 Creusa/Glauce: 36-37, 44, 46, 54
Cthonia: 28, nota 94

D

Deianira: 27, nota 91, 31, nota 105-109, 32, nota 111, 33, 35, 37, nota 140, 43, nota 166, 77

Diodoro Siculo (D.S.):

- iv 38, 1: 33, nota 117

Dioniso: nota 28, nota 52

Dodona: 31, nota 107, 33

dolos: 27, 38

doron/dora: 38-39

E

Ecalia: 31

Ecuba: 41

edicola: 67, 70, 72

Efesto: 28, nota 94

Egisto: 24, 26, 29, 60, nota 217

Elena: 40-41, nota 156, 44, nota 168

Elettra: 54-56, nota 205, 57-62, 64-66, 68, 70, 77

Era/Hera: 44, nota 167, 51, nota 187, 72, nota 249

Eracle: 27, nota 91, 29-31, note 105-109, 32, nota 110 e 111, 33, nota 116 e 117, 34, nota 121 e 126, 35, nota 129-130, 36, nota 140, 43, nota 166, 46, 52, nota 190, 70

Erifile: 10, nota 17

Erinni: 36

Eros: 12, nota 28, 36, 52, nota 191, 72, nota 248

Eschilo (A.): 21, 26, nota 86, 27

- A., 357: 27/910: 28, nota 95/921: 28/925-930: 27, nota 96/ 945-947: 28, nota 96/960: 28/963: 28/1115-1117: 27/1126: 26/1178: 26/1380: 27, nota 87/1382: 26/1383: 26

- *Ch.*, 10-11: 62/66 ss.: 56/168-177: 58, nota 205/168-584: 54/486-487: 60/560-561: 59

- *Eu.*, 217-218: 37, nota 136

Esiodo (HES.):

- *Catalogo delle donne*: 32

Esperidi: 49, 52, nota 190

Euridice: 52, nota 190

Euripide (E.):

- *Alc.*, 149: 75/175-188: 72/613: 75
- *El.*, 215-403: 54/508-523: 56, nota 205/563-598: 54
- *Hec.*, 578: 75, nota 264/615: 75, nota 264
- *Her.*, 329: 75, nota 264/334: 75, nota 264/548: 75, nota 264
- *IA*, 1565: 38, nota 142
- *Med.*, 783: 38, nota 143/784-789: 38, nota 142 /786: 38 /945-946: 39, nota 146 /951: 38/ 954: 38/956-958: 39, nota 149/964-965: 42, nota 165/978-988: 42, nota 163/1136: 42/1163: 43/1190-1192: 43, 45
- *Suppl.*, 78: 75, nota 264

F

farmaco: 32

Ferecide di Siro: 28, nota 94

Filottete: 20, 35

filtro: 31, 32, nota 110

Furia: 46

fuso: 41

G

Glauce/Creusa: 36-38, nota 141, 40,
nota 149, 44, 46, 54

Giàsone: 28, nota 94, 36-37, nota 139,
38-40, 52

gioielli: 43-45, 58, 60, 66, 70-71, 77

H

Helios/Sole: 36

Hera: 44, nota 167, 51, nota 187, 72,
nota 249

Hermes: 52, nota 190

hydria: 12, 49, 54-55, 58-60, nota
214, 62, 64, nota 226, 65-66, nota
232, 67-68, 72-73, 75, 77

Hippotes: 46

I

Ibico:

- fr. 291 Page: 50, nota 184

Ifigenia: 28, 38, nota 142

Ifito: 40, nota 154

Illo: 31, 35, nota 127

Iole: 31-32

Isola dei Beati: 49, nota 184

Issipile: 28, nota 94

K

kalathos: 13, 71, 74

kantharos/kantharoi: 16, nota 52,
58, 62

keimelia: 41

Kleis: 41

kline: 70, 72

klismos: 72

Komos: 16

L

lekkythos: 55, 62, 72, 74

leone: 29, 32, 33

leontè: 32, 33

lepre: 16, nota 52

Lica: 31, nota 109, 33, nota 117, 35,
nota 129

Licofrone (L.):

- *Alex.*: 173-175: 50, nota 184

M

mantello: 26-28, 32-33, 54, 62

Medea: 27, 36, nota 133, 37, nota
138 e 139, 38, nota 141 e 142, 39,
nota 148, 40, 44-52, nota 191, 53-55,
77

Menelao: 40

Merope: 46

Messaggero: 37, 42, 43

Metis/metis: 27, 38

N

naiskos: 68

nastro: 58, 66, 68-69, 71-72, 74

Nemea (leone di): 32-33

Nesso: 30-31, nota 107, 32, nota 110
e 111, 34, nota 126, 36

Ninfe (Santuario delle): 73, nota 254

Notte: 27

Nutrice: 18, 58, 65, 72

O

Odisseo: 65

oggetto/oggetti: *passim*

oikos: 27-28, 60, 74

Oistro: 47

offerta/e: 10, 54-56, 58, 62, 66, 74-75,
78

Omero (HOM.):

- *Il.* VI, 288-295: 41, nota 161/
XIV, 200 ss.: 72, nota 249/
XVII, 375: 41, nota 156/
XXIII, 141: 56
- *Od.* IV, 121 ss.: 41, nota 157/
IV, 130-132: 41, nota 157/ XV,
104-105: 40, nota 152/XV, 126:
40/ XIX, 253-257: 28, nota 92

Onfale: 33, nota 119, 34, nota 119
e 120

Oreste: 24, 54-56, nota 205, 57-60,
62-64, 66, 68

Orfeo: 52, nota 190

P

palla: 72, 74

parasole: 72

Paride Alessandro: 41

Patroclo: 56

Pausania (PAUS.):

- II 3, 6: 38, nota 141
- V 18, 3: 37, nota 139

pedagogo: 18, 46, 54, 72

Pelia: 48, 52-53, nota 194

Peliadi: 48, 52

Penelope: 28, 40, 54, nota 198, 65

peplo/*peplos*: 26-27, nota 91, 28,
nota 94, 31, nota 109, 33, 38-44, 46

phiale: 62, 72, nota 248

Pilade: 55, 63-64, 68

pilastrino: 62, 64, 66, 69

Pindaro (PI.),

- *P.* XI, 18: 58, nota 209

Piritoo: 52, nota 190

Pittore di Brooklyn-Budapest: 65

Pittore della Danzatrice di

Copenhagen: 44, nota 168

Pittore della *Dokimasia*: 24, 29

Pittore di Dario: 34,-35 nota 128

Pittore di Dolone: 53

Pittore della Furia Nera: 56

Pittore di Giàsone: 52

Pittore di Kadmos: 51, nota 186

Pittore del Primato: 67-68

Pittore dell'Ilioupersis: 43

Pittore di Laodamia: 70, 75

Pittore di Licurgo: 52

Pittore dell'Oltretomba: 46, nota 173

Pittore di Polignoto: 48

Pittore di Sydney: 62

Pittore di Sisifo: 52

Pittore di Talos: 50-51, nota 186

Pittore di Washing: 29

podanipter: 47-48, nota 178

poggiapiedi: 43

Policrate: 10, nota 17

Polluce: 46

Plutarco (PLU.):

- *Per.*: 36, nota 134

Precettore: 63

punizione: 46

purificazione: 74, nota 256

R

Rete: 27, 36, 42

ricciolo di capelli: 54, 56, 58

S

Saffo (SAPPH.): 41, nota 162

sgabello: 72

Simonide: 50, nota 184

Sofocle (S.):

- *El.*, 686-687: 63, nota 225/885-
919: 56, nota 205/1098-1325:
68/1129-1130: 66

- *Rizothomoi*, Fr. 534: 52
- *Tr.*, 29-33: 31, nota 105/44-46: 31/248 ss.: 33, nota 119/550: 31, nota 106/632: 33/680-683: 31, nota 107/672-720: 31/686: 63, nota 225/1051: 36/1167: 31, nota 107

Sole/Helios: 36, nota 133, 39, 47

Stesicoro: 58

spada: 20, 26, 29, 38, nota 142, 66, 68

specchio: 42, 45, 68

stele: 54, 70

strigili: 46

T

tavoletta: 31, nota 107

teatro: *passim*

telaio: 41

Telemaco: 40

Teocrito (THEOC.)

- *Ep.* XVIII, 32: 41, nota 156

Teseo: 52, nota 190

Tessaglia: 31, 70

tessuto/tessuti: 10, nota 14, 26-28, 39, nota 155, 40-42, 56, 77

thymiaterion: 72

Tragodia: 16, nota 52

tripode: 10, nota 17, 18

Troia: 27-28, 41

trono: 37, nota 139, 43-46, 60

tunica: 28, nota 94, 31, nota 109

U

Ulisse: 28, 40, nota 154

urna funeraria: 63, nota 225, 64-66, 68

V

ventaglio: 71, 72, 74

veste/vesti: 26, nota 86, 27-31, nota 109, 32-33, nota 117, 34, nota 126, 42-43, nota 166, 45-46, 48-49, 53, 62, 70

Y

yunx: 72

Z

Zeus: 27-28, nota 94, 44, nota 167

Questo saggio si propone una riflessione sul ruolo che gli oggetti giocano all'interno di alcune rappresentazioni vascolari che raffigurano racconti mitici in opere teatrali. Se lo straordinario patrimonio mitico dell'antica Grecia raccontato nelle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide ha costituito un grande serbatoio di elaborazione delle immagini, che tipo di relazione si instaura tra la parola e l'immagine? La rappresentazione figurata permette di dar vita ad un immaginario, in cui i valori messi in campo dalla tragedia vengono ripresi, rielaborati ed organizzati secondo i mezzi propri dell'immagine, come sostengono gli "iconocentrici", oppure la parola ha il primato sull'immagine, come affermano i "logocentrici"? Filo rosso della ricerca è l'idea che il teatro tragico fosse ben presente ai pittori di vasi, tuttavia secondo un rapporto mediato, complesso in cui gli stimoli che provengono dalla scena sono rielaborati dai ceramisti in maniera costruttiva, attingendo al loro codice fatto di gesti, posture, abbigliamento ed oggetti. Questi ultimi ben si integrano tanto nella *performance* come nell'iconografia, in virtù delle loro caratteristiche culturali e di quella relativa indeterminatezza che in entrambi i casi ne rende possibile la trasformazione e manipolazione semantica.

MONICA BAGGIO è Dottore di ricerca in Archeologia classica a Padova e in Histoire et civilization a Parigi (EHESS). Vincitrice di numerose borse di studio per attività di ricerca, già incaricata come professore a contratto per l'insegnamento di Archeologia classica presso l'Università degli Studi del Molise, ha ottenuto l'idoneità a ricoprire l'incarico di professore associato di Archeologia classica. Autrice di oltre sessanta pubblicazioni scientifiche tra monografie e contributi in riviste italiane e straniere, relative alla ceramica greca, magnogreca e al mosaico romano, il suo interesse scientifico si concentra soprattutto sull'espressione artistica della cultura greca e romana, nell'ottica di comprendere la società che quell'espressione ha prodotto. Coordinatore scientifico del *Progetto MemO*, "La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto", vincitore del bando "Progetti di Eccellenza" indetto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo sulle collezioni di ceramica greca e magnogreca in Veneto, è tra i fondatori della rivista *Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art*, nonché membro del comitato editoriale della rivista *Eidola. International Journal of Classical Art History*.

ISBN 978-88-6938-197-3



€ 25,00