

NUOVI VASI APULI CON TEMI EURIPIDEI
(ALCESTI, CRISIPPO, ANDROMEDA)

In una collezione privata toscana, recentemente donata dal proprietario al Comune dei Fiesole (1), sono conservate un'oinochoe, un'hydria e una loutrophoros, decorate con soggetti trattati da Euripide nelle sue tragedie. Che si tratti di opere di grande impegno risulta a prima vista dalla complessità della decorazione e dalle dimensioni ragguardevoli, che conferiscono ai tre vasi un'indubbia presenza monumentale, accresciuta dall'interesse dei temi mitici illustrati nelle scene narrative.

Dal punto di vista della qualità artistica si segnala soprattutto l'oinochoe — figg. 1-3 — (2), la cui forma è quella Beazley 8 B (3), attestata ad Atene fin dal tardo arcaismo (4) e assai comune nella produzione attica a vernice nera della seconda metà del V secolo (5), specie nella forma baccellata legata al nome di Fidia (6). In Magna Grecia questi boccali a vernice nera furono importati piuttosto precocemente (7), ponendo le premesse per la loro imitazione ad opera dei ceramisti locali; i materiali pubblicati non permettono di precisare la data in cui si cominciò a

* Le abbreviazioni adottate sono quelle elencate in A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, I, Oxford 1978, XXXV-XXXIX, abbreviato a sua volta come RVA, I.

(1) Si tratta della collezione Costantini, ospitata attualmente nella villa 'La Paggiuola', a Fiesole.

(2) Su questa oinochoe vd. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 91 sg.; RVA, I, 427 sg. n. 68, tav. 158, 1-2. I numeri di collezione, attribuiti in RVA, I all'oinochoe e ad altri vasi della raccolta Costantini, non corrispondono ad alcun inventario, ma sono semplicemente numeri provvisori, che contrassegnano le foto eseguite per un volume di CVA in corso di stampa, curato da G. Camporeale e dallo scrivente.

(3) Alt. cm. 41, 4; diam. bocca cm. 30, 5; diam. fondo cm. 22, 6. Corpo ovoidale dal fondo piatto e breve collo dal profilo concavo; ansa a doppio bastoncino, intracciata nel nodo di Eracle. Su queste anse vd. J. D. Beazley, *Greek Vases in Poland*, Oxford 1928, 59 sg. L'ispirazione è certamente tratta da prototipi metallici, cfr. W. Schiering, *OlFor V*, 170 sgg.

(4) Vd. ARV² 385, 779, 805, 815, 871, 873, 983; B. Sparkes-L. Talcott, *Agora XII*, 71.

(5) Vd. B. Sparkes, "AntK" 11, 1968, 8 sg.; J. R. Green, "BICS" 19, 1972, 8.

(6) Sparkes-Talcott, op. cit., 72-4.

(7) Vd. F. G. Lo Porto, "MonAnt" 48, 1973, 209 n. 7, tav. LVII, 1; 222 n. 8, tav. LXVI, 2.

produrli anche in Apulia (8), ma il periodo della loro maggiore diffusione è certamente il IV sec. a. Cr. (9), quando fecero la loro comparsa oinochoai di questo tipo decorate a figure rosse, particolarmente frequenti nelle opere del Pittore della Lampas e del Gruppo del Kantharos (10).

La nostra oinochoe appartiene dunque ad una classe sufficientemente numerosa (11), ma si distingue egualmente per le sue dimensioni, che traducono su scala monumentale un tipo di vaso che non raggiunge di solito i 15 centimetri di altezza. Oinochoai 8 B alte quasi mezzo metro rappresentano in effetti qualcosa di eccezionale: finora se ne conoscevano solo due esemplari attici (12) e due apuli (13). Pari all'impegno del vasaio appare del resto quello del ceramografo, che ha scelto per la decorazione un'ampia scena narrativa, disposta su due registri. La qualità del disegno è assai elevata e ricorda da vicino le opere del Pittore Chamay, un raffinato artista del terzo quarto del IV sec. a. Cr. (14). Al centro del registro superiore è posto un altare, ai cui lati si dispongono alcune divinità: a destra siede Persefone, riconoscibile per la fiaccola a croce (15),

(8) Alcune oinochoai a vernice nera di forma 8 B, ritenute dagli editori di fabbrica italiota, sono attestate in corredi della prima metà del V sec. a. Cr.: vd. "NSc" 1966, 227 n. 4, fig. 86, 3; Lo Porto, op. cit., 176 n. 1, tav. XXIV, 3; 188 n. 5, tav. XXXVI, 3. La reale appartenenza di questi esemplari alla produzione locale andrebbe peraltro verificata.

(9) Gli esemplari più antichi hanno un corpo panciuto (vd. B. M. Scarfi, "Mon-Ant" 45, 1961, 238 sg. nn. 9-10, fig. 80; Ordoni III, 53 n. 29, 56 n. 43, tav. XXXIV; "NSc" 1974, 491 n. 9, fig. 9), mentre quelli recenti appaiono più slanciati (vd. Scarfi, op. cit., 203 sg. n. 19, fig. 34; 212 n. 4, fig. 54; "NSc" 1973, 382 n. 3, fig. 127 sg.; Atti XII CStMG, 398, tav. XL, 1. Si vedano anche gli esemplari decorati con vernice sopradipinta, Scarfi, op. cit., 266 n. 8, fig. 102; Atti V CStMG, tav. XXV, 1; etc).

(10) Vd. A. Cambitoglou, "BSR" 6, 1951, 40 nota 4 (con opportuna distinzione delle forme 8 M e 8 N); idem, "JHS" 74, 1954, 116-8, figg. 6-7; Ap. Grabvasen, 19 nn. 47-8; RVA, I, 283 sg. nn. 208-21, 286 n. 241, 299 nn. 127-8, 313 nn. 298-9. Questi boccaletti sono imitati anche in Etruria, vd. P. Mingazzini, Catalogo dei vasi della collezione A. Castellani, II, Roma 1971, 192 sgg. n. 754, tav. CCV.

(11) Tipici degli esemplari a vernice nera appaiono il fondo piatto, distinto all'esterno da una solcatura, e la spalla, alta e nettamente articolata. Le oinochoai 8 B decorate a figure rosse dai maestri apuli presentano invece un piede ad anello modanato e una spalla bassa e arrotondata.

(12) Vd. "Ergon" 1955, 85; K. Romioupoulou, "Deltion" 19, 1964, 1, 73 sgg., tav. 45 a-b; Par. 482.

(13) Neugebauer, Führer, 156, F 3383; Atti XII CStMG, 393, tav. XXXIX, 1. Si veda anche l'oinochoe di Napoli H 2123 (RVA, I, 126 n. 232), alta cm. 33.

(14) Vd. RVA, I, 425 sgg.

(15) Vd. K. Schauenburg, Helios, Berlin 1955, 42 nota 382; Schmidt, Ap. Grabvasen, 52, 91, tav. 16 b; cfr. anche Schimdt, Dareiomaler, tav. 20; Borda, fig. 36; "AA" 1966, 300, fig. 56.



fig. 1



fig. 2

fig. 3



accompagnata da un giovane con clamide e alti calzari di pelle (Hermes?) e da un satiro; sul lato opposto troviamo una donna con stephane radiata (Afrodite?) e Pan con un ramo di alloro e siringa (16). Sotto l'altare, al centro del registro inferiore, sono raffigurati un Eracle giovanile, munito dei suoi attributi canonici, e una donna, accompagnata da due

bambini. La scena è completata sulla sinistra da due giovani, recanti rami di alloro, e sulla destra da un vecchio, con capelli bianchi e bastone, che volge le spalle ad una donna seduta. Questa figura femminile serve più che altro a completare la scena, un po' come il satiro del registro superiore, ma gli altri personaggi interpretano tutti un ruolo ben preciso. La donna con i due fanciulli è Alceste, come ci conferma il particolare del

(16) Per Pan sui vasi italioti v. K. Schauenburg, "RM" 69, 1962, 27 sgg.; idem, Festschrift U. Jantzen, Wiesbaden 1969, 136 nota 54; Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 103, tav. 26 a.

velo tirato sopra il capo (17), salvata dalla morte grazie all'intervento di Eracle. Il vecchio è certamente il pedagogo, figura piuttosto comune nel repertorio dei ceramografi italoti (18), mentre i due giovani con rami di alloro sono Admeto e Apollo, riconoscibile per le lunghe chiome, uniti dall'amicizia nata durante la servitù del dio nel palazzo di Pherai.

La vicenda è quella narrata nell'*Alceste* di Euripide, la cui rappresentazione, avvenuta nel 438 a. Cr. (19), non sembra aver destato particolari echi nelle arti figurative (20), visto che le attestazioni del mito in età classica ed ellenistica si riducono ad un bel rilievo di Cirene (21) e ad alcuni vasi attici ed etruschi (22), cui si è ora aggiunta una *loutrophoros* apula di Basilea, attribuibile alla cerchia del Pittore di Dario, che ci mostra Alceste sul letto di morte (23). L'infelice regina è raffigurata in atto di abbracciare i suoi due bambini, compianta da Admeto, da una donna con i capelli bianchi (24) e dal pedagogo (25), il cui dolore commenta e sottolinea lo strazio di Alceste, colta nel momento più toccante del suo sacrificio, quasi a rafforzare, con una calcolata mozione degli affetti, la sua esemplarità di sposa modello (26). Si capisce quindi come l'iconografia proposta dalla *loutrophoros* di Basilea fosse destinata a godere di grande fortuna nell'arte funeraria romana e in particolare sui sarcofagi (27),

(17) Il velo caratterizza Alceste su tutte le raffigurazioni del mito nell'arte romana, vd. *infra* note 27-8.

(18) Vd. Séchan, *Etudes*, figg. 21, 99, 103; A. D. Trendall, "JbBerlMus" 12, 1970, 156 sg.; Trendall-Cambitoglou, *Ap. Grabvasen*, 81 nota 272.

(19) Vd. T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, 48-52.

(20) Vd. Séchan, *Etudes*, 240 sg.

(21) E. Paribeni, *Sculture di Cirene*, Roma 1955, 31 sg. n. 45, tav. 47.

(22) ARV² 632, 1 e 1250, 34; EVP 133, 166 sg. tavv. 30, 1 e 37.

(23) Vd. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 78 sgg., tav. 21. Non mi pare molto probabile che l'iconografia sia derivata da quella di Niobe con i figli, come vorrebbe A. Herrmann, "AntK" 18, 1975, 89 sg.

(24) Non si tratta della madre di Admeto, che nel mito non ha un ruolo autonomo rispetto a quello del marito, e neppure della madre di Alceste, che non compare nella tragedia di Euripide, quanto piuttosto di una nutrice (cfr. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 86 sg.), la cui presenza fornì forse lo spunto a chi introdusse nei sarcofagi romani le figure dei genitori di Alceste, destinati a ricordare i genitori della defunta (cfr. Robert, *ASR*, III 1, 25; diversamente P. Blome, "RM" 85, 1978, 437).

(25) Vedi sopra, nota 18.

(26) Non è un caso che i due vasi attici raffiguranti Alceste (vd. nota 22) siano una *loutrophoros*, con l'eroina e Admeto sul carro, durante il corteo nuziale, ed un famoso *epinetron*, che ci mostra Alceste in un contesto che ha chiari collegamenti con le nozze e con Afrodite, cfr. E. Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, 146 sg., tav. 216.

(27) Vd. Robert, *ASR*, III 1, tavv. VI-VII, figg. 22-4, 26-9; H. Sichtermann-G.

nei quali l'accento era inevitabilmente posto sulle virtù coniugali della defunta, anche se, dal punto di vista della simbologia funeraria, il momento più significativo della storia di Alceste non era tanto il congedo dai suoi cari, quanto il ritorno alla vita, propiziato da Eracle. Ed è appunto l'immagine di Alceste che esce dall'Ade — tema questo estraneo al dramma di Euripide, che pone la vittoria di Eracle su Thanatos presso la tomba dell'eroina — che viene illustrata su tutta una serie di monumenti romani (28), destinati ad esaltare, con trasparente allegoria, il trionfo dell'amore sulla morte.

Di fronte a questa ricca e articolata tradizione iconografica, la nostra oinochoe occupa un posto a sé: il sacrificio di Alceste appartiene ormai al passato e i personaggi hanno tutti un atteggiamento disteso e pacificato, come si addice al lieto fine della vicenda, commentato dalle divinità del registro superiore. Il fuoco della scena è rappresentato dall'altare, raffigurato di scorcio, in modo da conferirgli un indubbio risalto spaziale, accentuato dal fatto che la composizione appare essenzialmente paratattica. Ai lati dell'ara — che ha certo una valenza funeraria, espressa dalle infulae, ma che potrebbe anche ricordare la thymele teatrale — siedono la signora degli Inferi, che accetta benevolmente la sconfitta di Thanatos, e una divinità che le viene in qualche modo contrapposta e che non può essere che Afrodite, la cui presenza ci ricorda come Alceste non sia solo un astratto paradigma etico, ma anche l'eroina di un' appassionata vicenda d'amore, coronata alla fine dal giusto premio (29). Il tema è dunque euripideo e la composizione ha un indubbio sapore teatrale — con i protagonisti riuniti insieme, quasi attori chiamati alla ribalta, al termine della loro fatica — ma il rapporto tra l'immagine vascolare e l'azione drammatica resta piuttosto generico. L'antefatto teatrale si fa sentire nella scelta del soggetto e nel taglio narrativo delle immagini, ma la raffigurazione non è riferibile ad una determinata scena dell'Alceste di Euripide, anche se ne riassume lo svolgimento, al modo di un' "affiche" teatrale.

Koch, *Griechischen Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975, 20-2, tav. 17; Blome, art. cit., 434 sgg., tav. 142-3, 145.

(28) Per i sarcofagi vd. Robert, *ASR*, III 1, 28 fig. 22 b; Sichtermann-Koch, op. cit., 57, tav. 147, 2; Blome, art. cit., tav. 144, 1; K. Schefold, "MEFRA" 88, 1976, 768 sg. Per i rilievi e le iscrizioni vd. G. Erdélyi, "Acta AntHung" 13, 1961, 91-5; E. Diez, "Carnuntum Jb" 1963/64, 44-6; W. M. Calder III, "AJA" 79, 1975, 81 sg. Per le pitture e gli stucchi vd. B. Andreae, *Römische Grabkunst*, Heidelberg 1963, 35 sgg.; H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, Heidelberg 1975, 185 A 16; W. N. Schumacher, "RACrist" 50, 1974, 331 sgg.

(29) Vd. G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968, 35 sgg. Sulle divinità spettatrici nella ceramica apula vd. Moret, *Ilioupersis*, 249 sgg.

Un tema euripideo è raffigurato anche sul secondo dei nostri vasi, una grande hydria — figg. 4-6 —, attribuibile alla scuola del Pittore di Baltimora e databile all'ultimo quarto del IV sec. a. Cr. (30). La scena principale ci mostra un carro, tirato da quattro cavalli bianchi e condotto da un giovane che stringe a sé un fanciullo. La chiave per l'interpretazione è offerta dal gesto del ragazzo, che tende disperatamente le braccia verso un personaggio in abiti orientali, slanciandosi all'inseguimento, mentre un erote in volo ed una colomba, recanti corone, ci ricordano che l'avvenimento è posto sotto il segno della passione amorosa. Sulla base di questi riferimenti è lecito vedere nella scena il ratto di Crisippo, figlio del lidio Pelope, ad opera di Laio, esule da Tebe. Gli altri personaggi, un orientale del seguito di Pelope e due amici di Laio, intenti a facilitarne la fuga, sono solo dei comprimari (31).

Il mito, che ruotava attorno alla sfrenata passione di Laio, destinata ad attirare sulla dinastia reale di Tebe la maledizione di Pelope, era trattato in una tragedia perduta di Euripide, rappresentata forse nel 410 (32). I frammenti pervenutici insistono sull'impossibilità di agire per il bene, pur conoscendolo, e lasciano intravedere uno svolgimento drammatico segnato dal prevalere della *φύσις* sulla *γνώμη* e concluso dal sacrificio dell'infelice Crisippo (33). I monumenti che illustrano questa vicenda sono tutti del IV sec. a. Cr. e si riducono a tre vasi apuli, attribuibili al Pittore di Daio e alla sua scuola (34), ad un vaso falisco e ad una cista prenestina (35), cui va ora aggiunta la nostra hydria. Gli elementi comu-

(30) Alt. cm. 68, 2; diam. bocca cm. 25, 4, diam. piede cm. 19, 8.

(31) E' significativo che, sull'anfora di Berlino, vi sia davanti ai cavalli un giovane, che sembra volerne arrestare la corsa (Séchan, *Etudes*, fig. 91), mentre sul cratere, conservato nella stessa città, davanti al carro sono raffigurati due giovani che si affrontano (vd. *Ill. Gr. Dr.*, III, 3, 16). Questi personaggi sono evidentemente figure accessorie, che i ceramografi usavano liberamente, per completare le scene narrative.

(32) Séchan, *Etudes*, 311-8; Webster, *Tragedies* cit., 111-3. Per la datazione della tragedia vd. Schmid-Stählin, III, 569 sg., nota 9. Sul mito di Crisippo vd. K. Scheffold, *Festschrift E. Diez*, Graz 1978, 177 sgg.

(33) Frr. 840-1 N²; vd. anche frr. ad 379-80 N²=1179 sg. Mette. Sulle implicazioni filosofiche di questi frammenti vd. B. Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley-Los Angeles 1964, 63 sg. Su questo episodio del mito di Laio cfr. anche *RE* XII 1, 476, 41-56; XVII 2, 2110, 12-7; Schmid-Stählin III, 572 nota 1.

(34) Si tratta di due anfore, conservate a Berlino ed a Napoli (Séchan, *Etudes*, fig. 91 sg.) e di un cratere (Trendall, "JbBerlMus" cit., 153 sgg., figg. 1, 3 a-b, 4 a; *Ill. Gr. Dr.*, III, 3, 16. Il Prof. E. Paribeni mi segnala che, nel Museo di Metaponto, è esposto un frammento di cratere italiota raffigurante Crisippo rapito da Laio, rinvenuto negli scarichi del quartiere ceramico locale; cfr. per questi scavi "Arch. Reps." 1976/77, 54; F. D'Andria, "Magna Grecia" 12, 1977, 3-4, 9 sg.

(35) Per il vaso falisco, che dal punto di vista iconografico occupa un posto a



fig. 5



fig. 6



fig. 4

ni a queste raffigurazioni sono numerosi (36), tanto da far pensare all'esistenza di un modello comune, trasmesso attraverso cartoni, cui gli artisti attingevano con una certa libertà, serbando però intatto il nucleo centrale della scena (37). Nell'archetipo iconografico, databile alla fine del V sec. o all'inizio del IV (38), la storia di Crisippo era riassunta nel ratto, ossia nel momento più significativo della vicenda, la cui violenta dinamica poteva trovare adeguata espressione nelle immagini pittoriche, ma non si prestava certo ad essere rappresentata sulla scena, dove la fuga di Laio era probabilmente descritta dal pedagogo (39). Il rapporto tra le raffigurazioni del mito di Crisippo e la tragedia appare dunque limitato al soggetto mitico, la cui ripresa da parte di Euripide aveva portato ad un rinnovato interesse per la vicenda.

Il terzo dei vasi apuli presi in esame ha anch'esso proporzioni monumentali: si tratta di una loutrophoros alta poco meno di un metro — figg. 7-9 — (40), riconducibile alla tarda attività del Pittore di Baltimora, ca. 320-310 a. Cr. (41). Le loutrophoroi apule sono il frutto di un'autonoma elaborazione dei ceramisti tarentini ed appaiono attestate in due versioni, una con corpo ovoidale ed anse verticali a doppia voluta, l'altra con snello corpo cilindrico, come nel nostro esemplare, che è reso più slanciato dall'assenza delle anse, la cui eliminazione accentua la ridotta articolazione dei volumi del vaso, compensata però dai due tori rigonfi e dall'elegante curva della bocca campanulata (42).

La scena principale, che occupa il lato anteriore del vaso, raffigura la liberazione di Andromeda. Al centro si erge un arco roccioso, alle cui

parte, vd. Séchan, *Etudes*, fig. 90; *Ill. Gr. Dr.*, III, 3, 18; I. Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1974, 47 sg. Per la cista prenestina vd. T. Dohrn, "RM" 80, 1973, 13-19, tav. 2; G. Foerst, *Die Gravierungen der pränestinischen Cisten*, Roma 1978, 23-25, n. 95, tavv. 60 a-c, 61 a; cfr. anche M. Sapelli, "Acme" 28, 1975, 233-236.

(36) L'erote in volo, recante una corona, si incontra sulle due anfore, la colomba compare nella cista, mentre Pelope, con le braccia tese verso il figlio, si ritrova nell'anfora e nel cratere di Berlino, e il pedagogo è attestato sul cratere, sull'anfora di Napoli e sulla cista.

(37) Cfr. Dohrn, art. cit., 18 sgg.; Foerst, op. cit., 25 (con conclusioni sulla localizzazione dell'archetipo difficilmente condivisibili).

(38) Il cratere falisco risale al secondo quarto del IV sec. a. C.

(39) C. Robert, *Oidipus*, I, Berlin 1915, 414.

(40) Alt. cm. 91,3; diam. bocca cm. 27,3; diam. piede cm. 20,6. Bocca riapplicata, fessura verticale sulla spalla.

(41) Vd. Trendall-Cambitoglou, *Ap. Grabvasen*, 56 n. 5.

(42) Lo squilibrio tra l'ampia bocca e il piede piccolo e inadeguato è solo apparente, in quanto al piede era di regola aggiunto un elaborato sostegno: cfr. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 81 sgg., tav. 19.



fig. 7

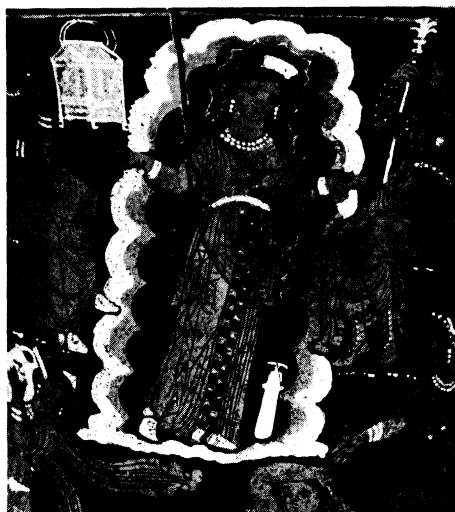


fig. 8



fig. 9

pareti è incatenata l'infelice principessa, ornata con un alto diadema dipinto in vernice bianca; a destra della roccia siede il padre Cefeo, abbigliato all'orientale, la cui dignità regale è espressa dallo scettro; sul lato opposto è raffigurata la madre Cassiopea, assorta in dolorosa meditazione sul triste fato che attende la figlia (43). Ai piedi di Andromeda appare Perseo, armato di harpe, che affronta Ketos, il mostro marino dal lungo corpo spiraliforme; pesci e conchiglie ci ricordano che la scena si svolge sulle rive del mare, mentre guerrieri del seguito di Cefeo e ancelle di Andromeda sottolineano con la loro agitazione la drammaticità degli eventi.

(43) Per il suo atteggiamento cfr. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965, 136 sgg.; S. Settis, "Prospettiva" 2, 1975, 12 sgg.

La storia della bella principessa esposta al mostro e liberata dall'eroe straniero costituisce un tema noto alla novellistica di ogni paese (44); non meraviglia quindi di trovarlo attestato su tutta una serie di monumenti antichi (45). Particolarmente numerose appaiono le raffigurazioni vascolari (46), la più antica delle quali ci è conservata su un'anfora tardo-corinzia del secondo quarto del VI sec. a. Cr., che ci mostra Perseo e Andromeda armati di sassi, secondo uno schema iconografico destinato a restare isolato e privo di confronti nell'arte antica (47). In Attica il mito fa la sua comparsa solo più tardi, forse perché questa avventura di Perseo, imperniata sulla liberazione di una bella fanciulla, non era particolarmente sentita dagli artisti d'età arcaica (48).

Le raffigurazioni attiche più antiche sono di poco posteriori alla metà del V sec. a. Cr. e ci mostrano Andromeda abbigliata all'orientale e avvinata a pali (o a tronchi privati di rami) (49), secondo un'iconografia che è stata persuasivamente collegata alla rappresentazione dell'Andromeda di Sofocle (50), che andrebbe quindi fatta risalire agli anni intorno al 450. Della tragedia non ci è giunto molto (51), ma la menzione di vasi per profumi (52), puntualmente raffigurati su un'hydria di Londra (53), e di vesti barbariche (54), riconoscibili nel costume orientale indossato da

(44) Vd. U. Hetzner, *Andromeda und Tarpeia*, Beiträge zur klassischen Philologie 8, Meisenheim am Rhein 1963, 12 sgg.

(45) Vd. F. Brommer, "MWPr" 1955, 9 sgg.; Idem, *Denkmälerlisten*, III, 380 sgg.

(46) Brommer, VI.³, 284 sg.

(47) Vd. H. Payne, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, 327 n. 1431.

(48) Vd. M. J. Milne, "AJA" 60, 1956, 300; diversamente C. Dugas, "REG" 69, 1956, 14 sg. Le fonti antiche parlano di mitici rapporti tra i discendenti di Perseo e la casa reale persiana (vd. C. Robert, *Die griechische Heldensage*, I, Berlin 1920, 241 sg.; Schmid-Stählin, II, 435 nota 11), ma non sembra che queste genealogie leggendarie abbiano in qualche modo influito sulla popolarità della figura di Perseo presso i Greci.

(49) Vd. K. M. Phillips, "AJA" 72, 1968, tav. 7, fig. 15 = ARV² 1017, 53; Phillips, art. cit., tav. 7, fig. 13 = Par. 448; "AntK" 11, 1968, 63, tav. 18, 6 = ARV² 1684, 1708 = Par. 456, 15 bis. Meno sicura, ma comunque assai verisimile, appare l'identificazione del mito in altre raffigurazioni, nelle quali un personaggio orientale appare legato a pali (vd. Phillips, art. cit., tav. 6, fig. 14) o in procinto di esserlo (vd. Phillips, art. cit., tav. 6, fig. 11 sg., = ARV² 1062).

(50) Vd. ultimamente K. Schauenburg, "AuA" 13, 1967, 5 sgg.; Ill. Gr. Dr., III, 2, 1-3; G. M. Rispoli, "RendNapoli" 47, 1972, 195 sgg.

(51) Vd. A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, I, Cambridge 1917, 78 sgg.; S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 4, Göttingen 1977, 156 sgg.

(52) Fr. 126 N² = 130 Radt; cfr. Poll., X 120.

(53) A. v. Salis, *Der Altar von Pergamon*, Berlin 1912, 110; Séchan, *Etudes*, 150 sg.; Ill. Gr. Dr., III, 2, 3.

(54) Fr. 131 N² = 135 Radt; cfr. Hsch., s. v. *σαλητόν* e *σάρητον*; Phot., s. v.

Andromeda (55), sembrano confermare la derivazione teatrale di queste immagini vascolari attiche, la cui omogeneità è confermata dalla scelta del costume amazzonico per una principessa etiope. Questa scelta non pare motivata da mode e convenzioni sceniche (56), bensì dal proposito di richiamare per questa via un ambiente esotico (57), ulteriormente precisato dai caratteri negroidi attribuiti agli uomini del seguito di Cefeo (58).

Il motivo di Andromeda legata a pali fu ereditato dai ceramografi italioti, che si limitarono ad aggiornare lo schema iconografico, vestendo l'eroina con un lungo chitone (59), ma scomparve in Attica prima della fine del secolo, sostituito da una nuova versione del mito, imperniata sulla raffigurazione di Andromeda incatenata alla roccia: l'immagine più antica ci è conservata da un cratere a calice attico, databile all'ultimo decennio del V sec. a. Cr. (60), nel quale l'eroina indossa un *χιτών ποδήρης* (61), il cui carattere orientale è suggerito dai ricchi ricami della veste e dalla tiara (62).

Anche questa seconda versione iconografica giunse ai ceramografi italioti (63), che l'usarono parallelamente allo schema più antico, con l'eroi-
σάραις e *σάρητον*; Poll., VII 61; H. H. Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven 1961, 69 sg.

(55) Cfr. K. Schauenburg, *Perseus*, Bonn 1960, 57.

(56) L'influsso di modelli orientali sul costume teatrale greco è stato probabilmente esagerato. Per la discussione sul problema vd. M. Bieber, "JdI" 32, 1917, 17 sgg.; A. Alföldi, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friends jr.*, Princeton 1955, 35 sgg.; Pickard-Cambridge, *DFA*², 197 sgg.; Webster, *GTP*², 35 sgg.; E. Simon, *Das griechische Theater*, Heidelberg 1972, 21 sgg.

(57) Nelle fonti letterarie la patria di Andromeda oscilla tra l'Etiopia e la Fenicia (vd. Schauenburg, *Perseus*, 55 sg.), così come il colore della sua pelle ci è descritto ora come bianco ora come nero (vd. E. Müller, "Philologus" 66, 1907, 56-58; F. M. Snowden, *Blacks in Antiquity*, Cambridge Mass. 1970, 153 sg., 157-159, 194), ma la versione più antica è quella che presenta Andromeda come un'etiope dalla pelle bianca (cfr. A. Dihle, *Umstrittene Daten*, Köln-Opladen 1965, 69 sgg. Debbo questa indicazione a P. Marrassini).

(58) Vd. Phillips, art. cit., tav. 6 sg., figg. 11-14.

(59) Per i vasi apuli vd. Phillips, art. cit., tavv. 9-11, figg. 21, 23-29. Per i vasi lucani e campani vd. *ibidem*, tav. 8, fig. 18 = LCS, 245 n. 138, tav. 98, 2; *Atti XI CStMG*, 377, tav. CV, 1. Da queste raffigurazioni vascolari dipende anche una cista prenestina del Louvre (vd. Phillips, art. cit., tav. 14, fig. 41), la cui antichità appare però dubbia (cfr. Foerst, *op. cit.*, 8 nota 21).

(60) Phillips, art. cit., tav. 6 sg., figg. 16-17 = ARV² 1336, 1690; cfr. anche Par. 480.

(61) Vd. Ach. Tat. III. 7, 5.

(62) Sulle stoffe orientali riccamente decorate e sulla loro fama nell'antichità vd. E. Buschor, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst und orientalische Import*, München 1912, 36 sgg.; F. v. Lorentz, "RM" 52, 1937, 210 sg.

(63) Per i vasi apuli vd. Phillips, art. cit., tav. 12, figg. 34-36 e tav. 2, figg. 30, 32

na legata a pali. Secondo alcuni la contraddittorietà (a mio avviso solo apparente) di queste scelte iconografiche pregiudicherebbe la possibilità di collocarle in una convincente prospettiva cronologica (e storica), ma questo scetticismo appare ingiustificato (64), in quanto sottovaluta la coincidenza tra l'apparizione in Attica dell'iconografia di Andromeda incatenata alla roccia e la rappresentazione dell'Andromeda di Euripide, avvenuta nel 412 (65). Il dramma, di cui restano solo pochi frammenti, si apriva con il lamento dell'eroina esposta al mostro. Alle parole di Andromeda, piangente il suo triste fato, rispondevano le meccaniche ripetizioni di Echo, impersonata da un attore nascosto in una grotta, il cui ingresso era probabilmente costituito dalla porta centrale della scena (66). All'alba giungeva un coro di fanciulle (67), che precedevano l'arrivo di Perseo, convinto dapprima di trovarsi davanti alla statua di una fanciulla, scolpita nella parete rocciosa (68).

Non pare quindi si possa dubitare del fatto che lo scoglio, cui era incatenata Andromeda, fosse l'elemento centrale della messa in scena euripidea (69), la cui novità può essere meglio apprezzata attraverso il confronto con la semplicità dell'apparato scenico usato da Sofocle, che si era accontentato di due pali, probabilmente portati in scena e montati durante lo svolgimento dell'azione drammatica, come ci viene mostrato sull'hydria di Londra (70). E' certo, in ogni caso, che la rappresentazione colpì la fantasia degli spettatori (71), tanto che, pochi mesi dopo, Aristofane decise di parodiare nelle *Tesmoforiazuse* la vicenda della prin-

= RVA, I, 175 n. 70. Per i vasi sicelioti e campani vd. Phillips, art. cit., tav. 2, fig. 31 e tav. 13, fig. 37 = LCS, 590 n. 29, tav. 228, 5-6; 227 sg. n. 8, tav. 89, 1-3.

(64) Vd. Moret, *Iliouperis*, 263 sg.

(65) Séchan, *Etudes*, 256-273; Webster, *Tragedies* cit., 192-199; idem, "BICS" 12, 1965, 29-33.

(66) Fr. 118 N² = 167 Mette *ἐν ἄντροις*; cfr. A. Tessier, "Boll. Ist. Filol. Gr. Padova" 1, 1974, 129 sg.

(67) Fr. 117 N² = 169 Mette; vd. anche fr. 168a Mette.

(68) Fr. 125 N² = 173 Mette *ἄχθον περιόρυτον*; cfr. Ov., *Met.* IV 675; Ach. *Tat.* III. 7, 2.

(69) Vd. N. C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Athens 1965, 93 sgg.; W. Jobst, *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Wien 1970, 46 sg.

(70) Vd. nota 49; Phillips, art. cit., tav. 6, fig. 11. A confronto si può portare una nota hydria di Boston (ARV² 571, 75), raffigurante sileni del coro di un dramma satiresco, che recano parti di una kline e di un trono, destinati ad essere montati sulla scena: vd. F. Brommer, *Satyrspiele*, Berlin 1944, 12 sgg., fig. 6; J. D. Beazley, "Hesp." 24, 1955, 310 sg., tav. 86 b.

(71) Per la fortuna dell'Andromeda di Euripide vd. Müller, art. cit., 48; H. J. Mette, "Lustrum" 12, 1967, 47.

cipessa etiope (72), trasponendo in chiave grottesca la scena iniziale del dramma euripideo (73). Il testo della parodia fa naturalmente il verso a quello dell'opera messa alla berlina, ma questa subalternità non va estesa ad ogni aspetto delle relative situazioni sceniche, per cui, quando vediamo che nella commedia il posto di Andromeda è preso dal goffo Mnesiloco, non dobbiamo per questo accogliere tutto quanto ci è detto a proposito del personaggio aristofaneo per riferirlo meccanicamente all'Andromeda di Euripide, dimenticando che l'effetto comico nasceva proprio dal contrasto tra l'incauto violatore dei riti ateniesi e la leggiadra principessa (74). Così, quando Aristofane ci mostra il suo prigioniero legato ad una *σάβις* (Thesm. 930 sg.), non siamo affatto autorizzati a concludere che lo fosse anche Andromeda nel dramma euripideo (75): nell'Atene d'età classica era effettivamente in uso un particolare supplizio, riservato ai traditori ed ai peggiori malfattori (76), che venivano fissati ad una tavola mediante anelli regolabili, stretti alle caviglie, ai polsi ed alla gola (77), ma si trattava di una pena che comportava una chiara nota infamante, difficilmente compatibile con la romantica vicenda della principessa etiope, salvata dall'eroe argivo "Retter und Ritter" (78).

Mi pare quindi che la *σάβις* aristofanea vada considerata un'invenzione del commediografo, intesa a cogliere la somiglianza di fondo tra la

(72) Thesm. 1018 sgg.; cfr. P. Rau, *Paratragodia*, München 1967, 65 sgg.; idem, in: *Aristophanes und die alte Komödie, Wege der Forschung CCLXV*, Darmstadt 1975, 352-355.

(73) Vd. P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford 1962, 73; C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, 82-84. Per l'aspetto che poteva avere la scena nella commedia di Aristofane vd. H. Bulle - H. Wirsing, *Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1950, 51, tav. 12, 1.

(74) Cfr. W. Mitsdörffer, "Philologus" 98, 1954, 65.

(75) Così vorrebbero A. Trendelenburg, "AdI" 44, 1872, 116; Arnott, op. cit., 97; Phillips, art. cit., 2 sgg.; Dearden, op. cit., 62. In alcune miniature astronomiche medievali, nelle quali compare un'Andromeda androgina, si è voluto vedere un'eco dell'immagine di Mnesiloco nelle Tesmoforiazuse (vd. Phillips, art. cit., 21), ma sull'origine di questo curioso fraintendimento iconografico ha piuttosto pesato l'interpretazione araba del simbolo astrale di Andromeda: vd. F. Boll, *Sphaera*, Leipzig 1903, 428 sg. nota 1, 497 nota 2; F. Saxl, "SBHeidelberg" 1925/26, 16; Roscher, *ML*, VI, 931.

(76) Vd. E. Gernet, "REG" 37, 1924, 263 sg., 277 sgg.; I. Barkan, *Capital Punishment in Ancient Athens*, Chicago 1936, 67 sg.; P. Ducrey, *Le traitement des prisonniers de guerre dans la Grèce antique*, Paris 1968, 210 sgg.; P. Ducrey - N. Ducrey, *Etudes déliennes*, "BCH" suppl. I, 1973, 179 sg.

(77) Cfr. Thesm. 1003 sg., 1054. Si noti che Andromeda non appare mai stretta alla gola: vd. Mitsdörffer, art. cit., 90.

(78) Cfr. A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1968⁴, 196-198.

situazione scenica di Mnesiloco e quella di Andromeda, sottolineando per contrasto la trivialità della vicenda dell'ingenuo prigioniero, guardato a vista dal rozzo gendarme scita. Cade così uno degli argomenti principali a favore di chi, come il Phillips, vorrebbe distinguere una versione iconografica attica, caratterizzata dal motivo dell'eroina legata a pali, da una versione puramente italiota, derivata da un originale pittorico e contraddistinta dalla presenza di uno sfondo roccioso (79). Questa tesi è d'altra parte infirmata dalla testimonianza del cratere attico di Berlino (80), in cui Andromeda è chiaramente incatenata alla roccia (81), come risulta dall'inequivocabile posizione delle braccia e, soprattutto, delle mani, pendenti "come grappoli di vite" (82): nell'arte ellenistico-romana il tema della vittoria di Perseo sul mostro marino è tra i più diffusi (83), ma la peculiare posizione delle mani di Andromeda, determinata dal fatto che i suoi polsi sono incatenati, si mantiene inalterata (84), tanto da essere trasmessa alle miniature medievali (85), che, com'è noto, riproducono le immagini astrali antiche (86).

L'asserita dipendenza dell'iconografia di Andromeda da antefatti teatrali non va d'altra parte forzata fino al punto di attribuire al dramma euripideo un complesso sfondo paesaggistico, con due rupi rocciose lam-

(79) Phillips, art. cit., 7.

(80) Vd. nota 60.

(81) Cfr. Jobst, op. cit., 126 sg.

(82) Ach. Tat. III 7, 4 οἱ καρποὶ δὲ ὥσπερ ἀμπέλου βότρυες κρέμανται.

(83) Vd. Schauenburg, Perseus, 68 sgg. Per le pitture ed i mosaici vd. D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947, 151-156; P. H. v. Blanckenhagen, The Paintings from Boscotrecase, Heidelberg 1962, 43-46; H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken, Diss. Köln 1967, 20 sgg. Per i sarcofagi ed i rilievi vd. Robert, ASR, III 1, 401 sg.; E. Diez, Festschrift R. Egger, III, Klagenfurt 1954, 154-156.

(84) Vd. Schauenburg, Perseus, tav. 27, 1-2; Phillips, art. cit., tavv. 1, 3-4, figg. 2-6. Cfr. anche la terracotta di Berlino (Phillips, art. cit., tav. 15, fig. 45 sg.), che inclinerei a considerare un prodotto italiota del IV sec. a. Cr.

(85) Vd. G. Thiele, Antike Himmelsbilder, Berlin 1898, 105-107, fig. 31; Phillips, art. cit., tavv. 16-17, figg. 51-52, 55.

(86) Su questo problema vd. E. Panofsky - F. Saxl, "MetMusStud" 4, 1933, 230 sgg.; E. Bethe, Buch und Bild im Altertum, Leipzig-Wien 1945, 41 sgg.; W. Bywanck, 'Mededelingen Amsterdam' 12, 2, 1949, 9 sgg. Il fatto che nelle miniature medievali Andromeda abbia sempre le braccia in croce (Eratosth., Cat. XVII 2 διατεταμένη τὰς χεῖρας) ci dice che il suo catasterismo, o almeno la fissazione del suo simbolo astrale, non può essere più antico delle immagini vascolari greche che ci presentano questo motivo iconografico, e andrà fatto risalire alla seconda metà del V sec. a. Cr. o, più verosimilmente, al secolo successivo, quando l'iconografia e il mito di Andromeda conobbero grande popolarità.

bite da onde stilizzate (87). Se si deve credere alla testimonianza della grande pittura, gli artisti attici della seconda metà del V sec. a. Cr. si limitavano ad indicare la configurazione del terreno attraverso poche linee, destinate a suggerire, più che a descrivere, le eventuali quinte rocciose. Così avviene nel cratere di Berlino (88) e non diverso deve essere stato l'aspetto degli scogli cui era incatenata Andromeda nel dramma euripideo. L'arco pietroso, attestato sui vasi italoti, denuncia al confronto un'origine più recente, riconducibile forse a soluzioni formali adottate nella pittura megalogreca coeva. Un arco della stessa forma compare su un cratere apulo raffigurante Prometeo (89), con un parallelismo di schemi iconografici che non sorprende, visto che la situazione scenica della Prometheia non è molto diversa da quella dell'Andromeda di Euripide (90). Questa innegabile somiglianza non legittima però l'attribuzione al dramma eschileo di una messa in scena impostata su uno sfondo roccioso (91) e trova semmai la sua spiegazione in un'estensione dell'iconografia di Andromeda al mito di Prometeo (92), compiuta dal pittore apulo sulla base di un procedimento analogico, per sua natura tale da rendere vano ogni tentativo di risalire ad antefatti teatrali.

Che si tratti di una mera analogia di motivi iconografici è confermato da una coppa laconica della metà del VI sec. a. Cr., nella quale compare Prometeo legato ad una colonna (93), secondo uno schema che trova sorprendenti riscontri su un'hydria apula di Londra, raffigurante Andromeda legata a due colonne (94), cui si è aggiunto recentemente un cratere, anch'esso apulo, nel quale le colonne vengono coronate da un timpano, quasi a formare un'edicola (95). Questa singolare coincidenza ha

(87) Cfr. H. Kenner, "OJh" 47, 1965/66, 51; S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, München 1974, 107 sgg. (con errate datazioni dei monumenti archeologici). Per la critica a queste posizioni vd. M. Bieber, "Gnomon" 28, 1956, 133; Simon, op. cit., 33 sg.

(88) Vd. nota 60.

(89) Vd. Trendall, "JbBerlMus" cit., 168 sg. nota 127, fig. 10; Ill. Gr. Dr., III, 1, 27.

(90) Schmid-Stählin, III, 518 nota 4; vd. anche Rau, *Paratragodia*, 68. La metafora della nave tirata in secco, riferita alla situazione dell'Andromeda di Euripide (fr. 125a N² = 173 Mette; Aristoph., *Thesm.* 1106) è presente anche nel Prometheus lyomenos (fr. 193 N² = 324 Mette; Cic., *Tusc.* II 23, 11-12). Nelle pitture del tempio di Zeus Kasios a Pelusium il mito di Prometeo e quello di Andromeda risultavano associati: vd. A. Reinach, *Recueil Milliet*, I, Paris 1921, 406 sgg.

(91) Vd. Kenner, art. cit., 54 sg.

(92) Vd. Moret, *Ilioupersis*, 185 sg.

(93) C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.*, Amsterdam-London 1972, 118, tav. 63, 1.

(94) Phillips, art. cit., tav. 8, fig. 19; cfr. anche ibidem, tav. 9, fig. 22.

(95) RVA, I, 273 n. 83, tav. 80, 5.

indotto taluni a vedere in queste immagini vascolari il riflesso di reali situazioni sceniche (96), ma l'ipotesi non riesce a convincere pienamente. Sui vasi attici d'età arcaica Prometeo appare legato ad un palo (97), lasciando isolata la testimonianza peloponnesiaca della coppa laconica (98) — che sembra piuttosto serbare un'eco dei versi esiodei, nei quali il Titano è descritto legato ad una colonna (Theog. 521 sg.) — mentre le due colonne, cui è legata Andromeda sull'hydria apula, possono essere spiegate con un'interpretazione architettonica dei pali, che caratterizzano l'iconografia 'sofoclea' del mito. Quanto all'edicola, raffigurata sull'altro vaso apulo, il suo significato viene illuminato dal confronto con un piatto di Bari, decorato con le immagini di Andromeda, legata a due pali, e di Niobe, posta all'interno di un naiskos (99). Alla base di questa associazione c'è un'evidente assimilazione delle due situazioni (100), con estensione all'iconografia di Andromeda di simbologie funerarie, presenti anche nelle scene in cui la principessa è racchiusa entro un arco roccioso (101), che tende a funzionare come un sepolcro (102).

L'analisi delle immagini vascolari relative al mito di Andromeda rivela dunque la presenza di motivi di derivazione teatrale accanto a schemi iconografici tratti da modelli pittorici, recepiti sempre in modo tutt'altro che passivo, come risulta dalla libertà mostrata nella scelta dei personaggi di contorno e dei loro attributi, per non parlare della stessa disposizione dei personaggi principali, quali Cefeo e Cassiopea. Derivata da modelli pittorici appare anche la scena della lotta tra Perseo e il mostro marino, il cui svolgimento non poteva certo trovar posto nella tragedia di Euripide, dove sarà stato descritto da un messaggero (103). Nelle raffigurazioni vascolari il duello dell'eroe argivo con Ketos non rappresenta un soggetto molto comune e sembra condividere la sorte di altri duelli tra mostri favolosi ed eroi, la cui fortuna conosce una grande popolarità in età arcaica, seguita da una rapida decadenza in età classica e da una

(96) Così Arnott, op. cit., 98; Hourmouziades, op. cit., 47; Dearden, op. cit., 62.

(97) Vd. ABV 7 d = Par. 6, 3; ABV 97, 28-30 e 104, 124; "AntK", 7. Beiheft, tav. 18, 2; cfr. anche S. Papaspiridi - Karousou, *Angheia tou Anagyrountos*, Athenai 1963, 104 sgg.

(98) Vd. E. Paribeni, in EAA, VI, 485; E. L. I. Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, Tübingen 1969, 55 sg.

(99) A. D. Trendall, "RA" 1972, 313, fig. 3; Schneider - Hermann, *Paterae*, 111.

(100) Sulle possibili implicazioni orfiche vd. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 48 sg. nota 143.

(101) Cfr. Ach. Tat. III 7, 1 *Ὀρώρυκται μὲν οὖν εἰς τὸ μέτρον τῆς κόρης ἢ πέτρα... ἐτράχυνε γὰρ τοῦ λίθου τὸν κόλπον ὁ γραφεύς*. Cfr. anche Acc. fr. 71 W.

(102) Cfr. Ach. Tat. III 7, 2 *ἔοικε τὸ θέαμα... ἀπτοσχεδίῳ τάρφω*.

(103) Séchan, *Etudes*, 270 sg. nota 9.

consistente ripresa ad opera dei ceramografi italoti (104).

Il discorso fin qui condotto ha lasciato volutamente da parte ogni considerazione relativa al significato del mito di Andromeda ed alle motivazioni che possono aver guidato i ceramografi italoti nella scelta di iconografie che non appartenevano al novero di quelle più popolari presso gli artisti attici. Nel caso specifico della nostra *loutrophoros* ogni ricerca in questa direzione deve partire dalla sua destinazione funeraria, confermata dalle testimonianze delle fonti antiche sull'uso di questo tipo di vasi (105). L'attendibilità di queste indicazioni è stata recentemente messa in dubbio (106), ma trova esplicito riscontro nelle immagini vascolari italote, che ci mostrano *loutrophoroi* deposte presso le tombe (107); si aggiunga poi che la decorazione figurata degli esemplari apuli appare frequentemente dedicata alle vicende di eroine del mito, tanto da rendere plausibile l'ipotesi che questi vasi, e in particolare il tipo con corpo cilindrico, fossero usati per deposizioni femminili (108). Non è quindi un caso che, sulla nostra *loutrophoros*, alla scena della liberazione di Andromeda si accompagni, sul lato posteriore del vaso, la raffigurazione della defunta, seduta in un'edicola funeraria e circondata da offerenti. L'accostamento chiarisce il senso attribuito dal ceramografo alla decorazione del vaso: la sfortunata figlia di Cefeo, mostrata proprio nel momento della sua liberazione dalla morte imminente (109), propone un esempio consolatorio di liberazione dal terrore dell'Ade (110).

D'altra parte — come sempre avviene in una ceramografia come quella apula, in cui giuoca tanta parte il simbolismo funerario — al significato più evidente delle immagini si somma tutta una serie di implicazioni concettuali meno trasparenti, la cui chiave di lettura era fornito in antico dall'esistenza di uno stesso codice iconografico, comune tanto ai ceramografi che ai destinatari del vaso. Vediamo così che le fanciulle del seguito di Andromeda recano offerte, costituite da cassette con coperchio piano e da *hydriai* metalliche, alcune delle quali giacciono rovesciate al suolo, mentre presso la principessa troviamo una cassetta con co-

(104) Per le immagini vascolari italote del duello tra Perseo e Ketos vd. Schauenburg, *Perseus*, tav. 23 sg.; Phillips, art. cit., tav. 13, fig. 37; "BdA" 51, 1966, 8 sg., figg. 23-26.

(105) Vd. A. B. Cook, *Zeus*, III, Cambridge 1940, 370 sgg.

(106) Vd. D. C. Kurtz - J. Boardmann, *Greek Burial Customs*, London 1971, 151-161; G. Kokula v. Leitner, *Marmorlutrophoren*, Diss. Köln 1974, 182 sgg.

(107) Per l'Apulia vd. Schauenburg, *Perseus*, tav. 24, 1; Schmidt, *Ap. Grabvasen*, tavv. 32 a, 33 a; etc.

(108) Cfr. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 90 nota 321.

(109) Vd. E. Keuls, "Mededelingen Rome" 40, 1978, 88 sg.

(110) Cfr. Schmidt, *Ap. Grabvasen*, 47 sg.

perchio a doppio spiovente, appesa in alto, e un alabastron, poggiato al suolo (111). Questi oggetti sono doni nuziali e al tempo stesso offerte funerarie per Andromeda (112), la sfortunata fanciulla condotta dal padre al supplizio, invece che alle nozze (113). Il tema di Andromeda 'Hadesbraut' trova riscontro nelle attestazioni delle fonti letterarie (114) e viene indirettamente suggerito da un'oinochoe apula di Taranto, sulla quale la principessa etiope appare legata a un trono (115). Questo singolare motivo iconografico non pare dovuto ad un equivoco del ceramografo, ma ad un consapevole riferimento alle scene nuziali, nelle quali la sposa appare di regola seduta su un trono e circondata da fanciulle recanti doni (116). Le fonti letterarie ellenistiche e romane insistono nel considerare la 'sella' un attributo di Cassiopea (117), secondo l'iconografia trasmessa ai manoscritti astronomici medievali (118), ma nel caso nell'oinochoe di Taranto il seggio appartiene ad un ambito diverso, come è dimostrato da un cratere apulo di Matera, in cui compare un erote, che si accinge a deporre un poggiapiedi presso un trono vuoto, collocato davanti ad Andromeda (119).

Le argomentazioni finora svolte hanno ripetutamente toccato il pro-

(111) Si noti che il motivo delle offerte dedicate ad Andromeda ha radici così solide, da perpetuarsi fino alle miniature astronomiche medievali, nelle quali troviamo spesso vasi, ciste e specchi, appesi alle pareti rocciose cui l'eroina è incatenata: vd. F. Saxl, "SBHeidelberg" 1915, tav. VII, 14-15; Phillips, art. cit., tav. 17, figg. 53 e 55.

(112) Cfr. Schmidt, Ap. Grabvasen, 76 sg. nota 262, 88 sg. nota 315.

(113) Cfr. E. Keuls, "ZPE" 30, 1978, 62 sgg. In questa prospettiva assume maggiore credibilità l'equazione roccia-tomba: vd. sopra, nota 102.

(114) Vd. Ach. Tat. III 7, 5 *ἔστηκε δὲ νυμφικῶς ἐστολισμένη, ὥσπερ Ἀιδωνεὶ νύμφη κεκοσμημένη*. Cfr. anche Apul., Met. IV 33-35; Manil. V 545 sgg. Per la Leggenda aurea di Iacopo da Varazze vd. Müller, art. cit., 55 sg. nota 39.

(115) Phillips, art. cit., tav. 13, figg. 38-40. Il motivo di Andromeda seduta ricorre anche sulle urne etrusche, nelle quali l'eroina continua peraltro ad essere raffigurata all'interno di un arco roccioso: vd. T. Dohrn, "RM" 84, 1977, 220 sg., tav. 113, 1; L. B. Van der Meer, "BABesch" 52/53, 1977/78, 63 sg.

(116) Cfr. Schmidt, Ap. Grabvasen, 98 nota 354; Simon, Die griechischen Vasen, 159 sg., tavv. 236-239.

(117) Vd. Arat. 654 sg.; Eratosth, Cat. XVI 8-9; A. Breysig, Germanici Caesaris Aratea cum scholiis, Berolini 1867, 78, 2 e 6; 139, 4, 16-17, 20-21; C. Robert, Eratosthenis Catasterismorum reliquiae, Berolini 1878, 116 sg.

(118) Vd. Thiele, op. cit., 103-105, fig. 30; F. Saxl, "SBHeidelberg" 1925/26, 16 sg., 191, tavv. VI, 1; VII, 13; Roscher, ML, VI, 911 sg.; K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex, Princeton 1947, 157 sg., figg. 148, 151; F. Saxl, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des Mittelalters, III, London 1953, XLVI sg., fig. 18, tavv. LXX, 174; LXXII, 181; Phillips, art. cit., tavv. 17-20, figg. 52, 54-56, 64-65, 67. Cassiopea in trono compare anche nelle miniature persiane: vd. J. M. Upton, "MetrMusStud" 4, 1933, 188, figg. 17-18.

(119) Vd. Phillips, art. cit., tav. 11, fig. 29.

blema dei rapporti tra rappresentazioni teatrali e immagini vascolari, ma proprio la legittimità di questo tipo di indagini è stata di recente sottoposta a serrate critiche, intese a privilegiare, come fonte di ispirazione per i ceramografi, modelli tratti dalla grande pittura. Si è venuta così delineando un'impostazione critica chiaramente orientata contro gli eccessi di certa ermeneutica di tradizione ottocentesca, incline spesso a leggere le raffigurazioni vascolari in funzione dei testi letterari. In questa rivendicazione dell'autonomia dei fatti figurativi si è segnalato J.-M. Moret, autore di una vasta ricerca dedicata alla rappresentazione dei miti greci nel IV sec. a. Cr., cui si debbono pagine volutamente dissacratorie nei riguardi di tutta una corrente di studi volta a ricercare l'influsso del teatro sul repertorio figurativo dei ceramografi italoti (120). Le letture iconografiche del Moret, sostenute da un'ampia e aggiornata informazione critica, risultano quasi sempre convincenti, anche se talora, trascinato dal desiderio di accumulare prove a favore della sua tesi, l'autore ricorre ad argomentazioni perlomeno opinabili (121), come accade a proposito dell'iconografia di Andromeda, per la quale Moret rinuncia a sottoporre a critica le opinioni del Phillips, in quanto esse risultano funzionali alla sua polemica contro i presunti influssi teatrali (122). D'altra parte lo stesso Moret ammette che, a partire da una certa epoca, tutte le rappresentazioni figurate tradiscono l'influenza della tragedia, mediata attraverso la grande arte (123), mostrando così come la distanza tra le diverse posizioni critiche non sia poi tanto grande, anche perché nessuno, credo, si sentirebbe oggi di sostenere che ogni immagine vascolare di contenuto mitico debba necessariamente riflettere una rappresentazione teatrale dedicata allo stesso soggetto o che i ceramografi possano serbarci la riproduzione diretta e fedele di una determinata messa in scena tea-

(120) Vd. Moret, *Ilioupersis*, 260 sgg.

(121) Si veda ad esempio il dubbio espresso da Moret circa la possibilità che i ceramografi italoti potessero avere esperienza diretta dei fatti teatrali o le sue considerazioni sulla presenza nelle città della Magna Grecia di una componente indigena di mentalità non greca, che potrebbe essere penetrata nelle botteghe dei ceramisti (vd. Moret, *Ilioupersis*, 268 sgg; per la ripresa delle tragedie di Euripide nel IV sec. cfr. M. Gigante, *Atti VI CStMG*, 110-113). Perplessi lascia anche il richiamo ai fenomeni di banalizzazione iconografica tipici dell'arte etrusca d'età arcaica, anche perché lo stesso Moret dimostra come il ricorrere sui vasi italoti di schemi iconografici identici, usati in contesti narrativi diversi, non sia dovuto a un fraintendimento dei modelli iconografici, ma, più semplicemente, alle tecniche ripetitive, tipiche di artigiani, la cui libertà di invenzione si esercitava prevalentemente nella contaminazione di moduli iconografici correnti: cfr. Moret, *Ilioupersis*, 302-304.

(122) Vd. Moret, *Ilioupersis*, 263 sg.

(123) Moret, *Ilioupersis*, 271.

trale. Le linee di fondo, cui si ispira l'indagine del Moret, appaiono dunque largamente condivisibili, anche se, qua e là, durante l'arco della ricerca, affiora una persistente tendenza a sottovalutare il ruolo giuocato dal teatro nella vita sociale e culturale delle poleis greche.

Per quel che riguarda le arti figurative questo ruolo si traduce da un lato nella ripresa (o nell'introduzione) di temi mitici tradizionali (o rinnovati), come quelli di Alceste e di Crisippo, dall'altro nell'affermazione di un nuovo modo di raccontare per immagini una vicenda mitica, come si è constatato per l'iconografia di Andromeda. Se si vuol cogliere i riflessi del dramma nelle raffigurazioni vascolari l'attenzione andrà dunque concentrata sulla scelta dei temi trattati e sul taglio narrativo delle scene, la cui dipendenza dal teatro non andrà in ogni caso misurata sul fatto che i protagonisti portino o meno le maschere tragiche, né sulla presenza di personaggi quali il re in abiti orientali e il pedagogo, che, pur essendo di sicura derivazione teatrale, debbono la loro fortuna sui vasi apuli alla circolazione di cartoni, destinati a trasmettere un repertorio iconografico utilizzabile anche per scene del tutto autonome rispetto ai fatti teatrali.

Il problema a questo punto non è tanto quello di decidere in che misura i cartoni usati dai ceramografi rispecchino le esperienze formali della grande pittura e quanto debbano invece alle influenze teatrali, bensì quello di indagare attraverso quali vie sia gli originali pittorici che le immagini vascolari fossero influenzati dalle rappresentazioni teatrali. Le lacune della documentazione archeologica non permettono purtroppo di dare risposte esaurienti a questi quesiti, anche se, in qualche caso particolare, siamo già in grado di formulare delle ipotesi. Per alcune scene è stata presupposta la derivazione da frontespizi illustrati di manoscritti (124), della cui reale diffusione sappiamo peraltro assai poco, mentre per un piccolo numero di raffigurazioni, accomunate dalla presenza del drammaturgo in mezzo ai suoi attori, si può pensare che il canale di trasmissione sia costituito da pinakes votivi, destinati a celebrare le rappresentazioni drammatiche (125).

VINCENZO SALADINO

(124) Vd. P. Mingazzini, "RendPontAcc" 38, 1965/66, 69 sgg. Questa derivazione è stata ripetutamente ipotizzata per il celebre affresco pompeiano con le maschere di Andromeda, Perseo, Cefeo e Cassiopea: vd. C. Robert, "AZ" 36, 1878, 14, tav. 3; Weitzmann, *Illustrations...*, 109 sg.; idem, *Ancient Book Illumination*, Cambridge Mass. 1959, 85 sg., fig. 94.

(125) Vd. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Köln 1929, 277 sg., fig. 162 sg.; H. Bulle, *Corolla Curtius*, Stuttgart 1937, 160.