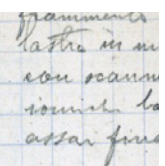


Estratto



41
2022

Cronache di Archeologia

Rivista annuale dell'Università di Catania

fondata da Giovanni Rizza

Direttori: Massimo Frasca, Luigi M. Calìo

Comitato di redazione: Giusy Belfiore (UniCt), Helena Catania (UniMe), Claudia Devoto (UniRoma1), Davide Falco (PoliBa), Marianna Figuera (UniCt), Gian Michele Gerogiannis (UniCt), Valeria Rita Guarnera (UniCt), Vittorio Mirto (UniBo), Martina Sapienza (UniCt), Giulia Raimondi (UniCt), Francesca Spadaro (Freie Universität Berlin).

Comitato scientifico: Lucia Arcifa (UniCt), Isabella Baldini (UniBo), Rodolfo Brancato (Federico II UniNa), Manuele Brienza (UniNettuno), Francesca Buscemi (CNR), Marco Camera (UniCt), Fabio Caruso (CNR), Margherita Guglielmina Cassia (UniCt), Nicola Cucuzza (UniGe), Jacques des Courtils (Université de Bordeaux, Montaigne), Laurence Cavalier (Université de Bordeaux, Montaigne), Alessandro D'Alessio (Parco Archeologico di Ostia Antica), Akin Ersoy (Kâtip Çelebi Üniversitesi, Izmir), Enrico Felici (UniCt), Antonello Fino (PoliBa), Rossella Gigli (CNR), Enrico Giorgi (UniBo), Luca Girella (UniNettuno), Michael Kerschner (Österreichische Akademie der Wissenschaften), Nicola Laneri (UniCt), Giuseppe Lepore (UniBo), Monica Livadiotti (PoliBa), Dieter Mertens (DAI), Pietro Militello (UniCt), Emilia Oddo (Tulane University, New Orleans), Orazio Palio (UniCt), Maurizio Paoletti (UniCal), Eleonora Pappalardo (UniCt), Valeria Parisi (UniCampania), Antonella Pautasso (CNR), Paola Pelagatti (Accademia dei Lincei), Roberto Perna (UniMc), Jessica Piccinini (UniMc), Luciano Piepoli (UniBa), Gürkan Polat (Ege Üniversitesi, Izmir), Elisa Chiara Portale (UniPa), Santo Privitera (UniBo), Carlo Rescigno (UniCampania), Giorgio Rocco (PoliBa), Elena Santagati (UniMe), Sveva Savelli (Saint Mary's University, Nova Scotia, Canada), Umberto Spigo (Assessorato Beni Culturali Regione Sicilia), Simona V. Todaro (UniCt), Monika Trümper (Freie Universität Berlin), Nikos Tsoniotis (Eforia di Atene), Giulio Vallarino (UniMe)

Gli articoli pubblicati nella rivista sono sottoposti a peer review nel sistema a doppio cieco

eISSN 2612-0941

© Università di Catania

© Roma 2023 Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.

via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)

www.edizioniquasar.it

Tutti i diritti riservati

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Estratto

Cronache di Archeologia
41, 2022

Edizioni Quasar

Sommario

RACHELE C. MAMMANA, BAKHTIAR JALILOV, NICOLA LANERI, Una prospettiva preliminare sulla ceramica dell'età del Ferro dagli scavi della missione archeologica italo-azerbaigiana a Tava Tepe (Ağstafa, Azerbaijan)	» 5
PIER GIOVANNI GUZZO, Scarabei, e non solo, in Sicilia.	» 35
PAOLA PELAGATTI, A proposito della statuetta femminile arcaica da Monte San Mauro, Sc. 1972-73: dea o semplice devota?	» 41
GIUSEPPINA MONTEROSSO, Paolo Orsi e la città di Catania attraverso la testimonianza dei taccuini ..	» 49
ROSA MARIA ALBANESE PROCELLI, La tomba di guerrieri II/1983 di Montagna di Marzo.	» 83
CATERINA TROMBI, I guerrieri di Monte Adranone (Sambuca di Sicilia-AG). Alcune osservazioni sulla compagine etnica, sociale ed economica della città nella sua ultima fase (IV-Inizi III sec. a.C.) ..	» 99
NADIA ALEOTTI, FEDERICA CARBOTTI, FRANCESCA D'AMBOLA, TAIP KACA, La ripresa degli scavi sull'acropoli di Butrinto. Considerazioni preliminari sullo scavo delle mura arcaiche.	» 117
MATTEO RIVOLI, GIACOMO SIGISMONDO, MATTEO TEMPERA, DANJELA DODAJ, L'archeologia sull'acropoli di Butrinto e i nuovi scavi.	» 143
VERONICA CASTIGNANI, Il nuovo rilievo delle mura arcaiche di Butrinto (Albania)	» 163
ALESSANDRA BRAVI, Connettività del mito. Figure di pathos nei contesti del Mediterraneo antico ..	» 179
PATRIZIO FILERI, Echi "alessandrini" in un <i>oscillum</i> marmoreo da Brindisi	» 195
MARCO MORIGGI, Coppe magiche mesopotamiche: contesti di scavo e ipotesi di pratiche d'uso....	» 211
ROGER J.A. WILSON, Scavi nella Villa Romana di Gerace, Sicilia: risultati della campagna 2019	» 219
FILIPPO ALECCI, La basilica di San Giovanni a Palagonia (CT). Nuovi dati per una rilettura dell'impianto e delle membrature architettoniche	» 315

ANDREA GENNARO, SIMONA ACCARDO, Un amuleto con San Sisinnio da Lazzaro (Motta San Giovanni, RC): dall'iconografia al contesto	» 335
SANTINO ALESSANDRO CUGNO, SANTO CURCIO, Nuove ricerche archeologiche nell'insediamento rupestre di Casabona in provincia di Crotone: strutture abitative e attività produttive	» 349
GIUSEPPE GUZZETTA, Un tesoretto di denari siciliani del Trecento da Bitalemi (Gela), 1964	» 375
NICOLETTA DI BENEDETTO, MICHELANGELO MESSINA, La Chiesa di San Giacomo e l'eremo del XVII secolo su Monte Turcisi	» 411
SALVINA FIORILLA, Contributo per la conoscenza degli abitati medievali della Sicilia Orientale: il caso di Modica	» 443
NEVYAN MITEV, Ottoman coins (15 th – 17 th century) from the depository of the Park-Museum of Military Friendship - 1444 in Varna	» 467

Estratto

Connettività del mito. Figure di *pathos* nei contesti del Mediterraneo antico

Alessandra Bravi

Nel V sec. a.C., ad Atene, i miti tragici costituivano un universo sospeso tra due mondi. Eroi, re e tiranni della tradizione, coinvolti nelle peripezie dei drammi, acquistavano lo spessore di figure psicologiche in eterno conflitto con sé stessi¹. La tragedia era la nuova forma mediatica della *polis*, una struttura semiotica adatta a fornire una interpretazione attuale della realtà². I miti tragici erano rappresentati sulla scena come un grande evento collettivo, che definiva l'orizzonte di valori e le regole di appartenenza alla comunità degli ateniesi. Per la loro esemplarità, i miti delle tragedie cominciano ad essere raffigurati sugli oggetti della vita quotidiana: come i vasi da simposio e quelli utilizzati nella sfera funebre.

Gli studi moderni hanno indagato le modalità di rappresentazione delle iconografie tragiche nella pittura vascolare del mondo greco e grecizzato, tra IV e III sec. a.C.³ Gli esiti più recenti sono stati ispirati dalla pubblicazione di un saggio di O. Taplin, che intendeva riformulare le controverse e asimmetriche relazioni tra teatro e pittura vascolare⁴. Ne è nato un seminario itinerante, i cui risultati tendono in primo luogo a scardinare la derivazione genealogica e lineare tra testi e immagini, proponendo

modelli alternativi di interpretazione⁵. Il mio contributo prende le mosse dai risultati di questa indagine ancora in corso, approfondendo il discorso sulla proliferazione di iconografie relative a un caso esemplare, la Medea infanticida. In un secondo caso di studio indago la raffigurazione dell'incontro tra Elettra e Oreste presso la tomba di Agamennone nel contesto della sfera funeraria. L'episodio, legato a una trama di racconti riferibili in parte ai *nostoi* e trattato, tra gli altri autori, da Stesicoro, costituisce un mito emblematico nel paesaggio visuale mediterraneo.

Figure di *pathos* tra antico e moderno: Warburg, il tragico e la cultura visuale dell'Occidente.

“Ora, come illumina Warburg questo processo? Dichiarando che la cultura è sempre essenzialmente tragica. Perché ciò che sopravvive nella cultura è prima di tutto il tragico: polarità conflittuali di apollineo e dionisiaco, movimenti patetici venuti dalla nostra stessa immemorialità, ecco cosa dà vita, tensione interna alla nostra cultura occidentale”⁶.

Nei primi anni del XX secolo le iconografie dei miti tragici entrano nell'attualità del dibattito culturale europeo. Aby Warburg, il “padre fantasmatico dell'iconologia”⁷, scopriva nella tragedia, cristallizzata nei gesti tramandati delle *Pathosformeln*, la vera essenza della cultura occidentale e pubblicava

1 VERNANT, VIDAL-NAQUET 1976 sono stati i primi a mettere in luce la nuova interpretazione del mito, che viene rielaborato *ad hoc* per essere coinvolto nell'intreccio psicologico dei drammi; sul testo dei due autori francesi è ancora valido il saggio critico di DI BENEDETTO 1977.

2 Sul valore comunicativo della tragedia, GENTILI 1983, GENTILI 1984, approfondito da JEDRKIEWICZ 1992.

3 Gli indirizzi di indagine più recenti sono raccolti in BORDIGNON 2013. Un'analisi dettagliata della storia degli studi è in SEMINARIO POTS&PLAYS 2013.

4 TAPLIN 2007 e TAPLIN 2013. L'elenco completo dei vasi attici, lucani, apuli, sicelioti, pestani e campani in TODISCO 2003.

5 SEMINARIO POTS&PLAYS 2013, p. 28.

6 DIDI-HUBERMAN 2006, p. 143.

7 DIDI-HUBERMAN 2006, p. 31.

in copertina di *Dürer und die italienische Antike* la scena, piena di pathos “dionisiaco”, dello smembramento di Orfeo⁸.

Il *Bilderatlas Mnemosyne*, un progetto sulle continuità e le fratture dell’uso delle immagini nella memoria occidentale, che impegnò Warburg e i suoi collaboratori tra il 1926 e il 1929, configura essenzialmente un universo di iconografie tragiche. Le “figure di pathos” (*Pathosformeln*), rappresentazioni del dolore, del lutto e della morte, dell’impeto dei vincitori e dei vinti, montate in modo paratattico, rivelano la discontinua, costante e inconsapevole mitopoiesi, dei meccanismi di trasmissione delle immagini antiche, e racchiudono nei loro gesti espressivi le gradazioni dell’intensità affettiva della società occidentale⁹. Warburg aveva intuito che il tragico costituiva un punto forte di connessione tra antico e moderno¹⁰.

Anche nell’Atene del V secolo a.C., le rappresentazioni dei drammi avevano una funzione mediatica forte e innovativa. Ormai i temi rappresentati nella tragedia contendevano all’epica lo spazio del simposio. In fondo provenivano da un’origine comune: si tramandava che Eschilo avesse definito i propri drammi “porzioni del grande banchetto omerico”¹¹. Anche la poesia epica era del resto, ormai da tempo, parte integrante dei riti di più alta rilevanza sociale: pare sia stato per volere di Pisistrato o del figlio Ipparco, che brani tratti dai poemi di Omero fossero recitati alle Panatenee¹². La *mousiké*, intesa come poesia-spettacolo che realizzava l’unione di parola, melodia e danza, divenne uno strumento essenziale di trasmissione del sapere¹³.

8 *Tagebuch*, 9 settembre 1905, traduzione e commento di GHILARDI 2020, pp. 345-359: “l’iconografia storico-stilistica della morte di Orfeo concerne il problema nietzschiano della nascita della tragedia che dovrebbe essere definita come l’origine della tragedia dallo stile apollineo (spirito) della danza dionisiaca”. WARBURG 1905, pp. 176-187. Sulla genesi del concetto di *Pathosformel*, cfr.: HURTIG, KETELSEN 2012. Sulla nozione “tragedia di cultura”: DIDI-HUBERMAN 2006, p. 153. Sull’attualità di Warburg nella cultura contemporanea recentemente SETTIS 2020; SETTIS 2021.

9 Sul *Bilderatlas*, oltre a DIDI-HUBERMAN 2006, CENTANNI 2018.

10 GENTILI, GARELLI 2010; ZANIN 2017.

11 Athen. 8, 347: CINGANO 2006, p. 83.

12 Sulla questione GENTILI 1984, p. 23; GENTILI, GARELLI 2010; ZANIN 2017.

13 GENTILI 1983; JEDRKEWICZ 1992. Sull’interazione tra tragedia e società, WINKLER, ZEITLIN 1990; recentemente: HALL 2006. Bibliografia essenziale in CINGANO 2006.

Nella sfera dell’immaginario pubblico, i protagonisti eroici e divini di Gigantomachie e *Ilioupersis*, creature fantastiche come Centauri e Sfingi o nemici prototipici come le Amazzoni, si intrecciavano ai personaggi storici. Il mito concorreva alla produzione dei nuovi orizzonti di senso e di una realtà concettuale, produttrice di valori nella società della *polis*¹⁴.

Le immagini tragiche esprimevano modelli controversi della cultura ateniese dell’epoca classica: affermavano un’identità scaturita dall’idea del conflitto ed espiavano nel mito traumi collettivi e cambiamenti.

I protagonisti dei drammi, Oreste, Niobe o Medea accompagnavano l’individuo nelle cerimonie identitarie ed effimere del presente. Nella realtà “aumentata” che il mito ricreava nella *polis* classica, l’universo dei miti tragici trovava espressione, oltre e aldilà della parola narrata, nelle figure che decoravano gli oggetti della vita quotidiana: sui vasi creati per i simposi e per le cerimonie pubbliche e sugli oggetti impiegati nella sfera funebre. Le portatili iconografie vascolari erano impiegate nelle feste e nelle cerimonie gentilizie, come simposi e funerali¹⁵. Vasai e ceramisti, grandi protagonisti della rinascita economica e della mobilità sociale della città, dipingevano sui vasi da simposio i nuovi miti: Oreste uccideva Egisto; Edipo trafiggeva con la sua lancia la sfinge; i figli di Niobe venivano sterminati dai gelidi arcieri divini.

Lo studio delle rappresentazioni dei miti tragici nella pittura vascolare, che nell’arco di pochi decenni si diffusero all’interno di uno spazio geografico ampio, esteso dal luogo geografico della *polis* attica all’Occidente magnogreco, costituisce un campo vasto di ricerca, che si è recentemente arricchito di nuove prospettive di indagine.

Le controverse relazioni tra i miti che furono raffigurati dal IV sec. a.C. in poi sui vasi, rinvenuti nei corredi funerari delle aristocrazie siciliane e magnogreche, e i drammi vennero portate alla ribalta da

14 I Greci percepivano questi eventi del mito come realmente esistiti in un passato primordiale, o in luoghi remoti dell’*oikoumene*: HÖLSCHER 2018, pp. 209-211.

15 Sulle tendenze della cultura figurativa di Atene nel V secolo, HÖLSCHER 1997.

D. Trendall e T.B.L. Webster¹⁶. I due autori considerarono le immagini dipinte sui sontuosi vasi italoti come chiave per recuperare aspetti delle rappresentazioni teatrali e per ricostruire un patrimonio di narrative, le cui tracce erano andate perdute.

Nel dibattito che si è sviluppato attorno a questo tema negli ultimi decenni si sono evidenziate due posizioni contrapposte¹⁷. I filodrammatici considerano le rappresentazioni sulla ceramica un'illustrazione più o meno realistica dei testi tragici. Per Emily Vermeule le immagini, su un cratere a calice a Boston, dell'uccisione di Agamennone da parte di Egisto e di Oreste che lo trafigge a sua volta, erano state create con l'intenzione di riprodurre le scene culminanti descritte da Eschilo nell'Orestea¹⁸. Sul versante opposto, gli iconocentristi sostennero la piena autonomia del sistema figurativo rispetto alle versioni dei drammi.

È un dato ormai acquisito dalla recente storia degli studi il fatto che la strategia figurativa operi con un linguaggio sostanzialmente diverso rispetto alla narrazione scritta. Si possono però tra questi due ambiti stabilire delle convergenze, dei punti di contatto. Luca Giuliani ha sottolineato che le scelte dei ceramografi potevano essere condizionate dalle aspettative di un pubblico "informato" sui drammi, perché abituale frequentatore dei teatri¹⁹. Cercando una diversa via "*in between*", Oliver Taplin ha portato in primo piano la dimensione della *performance* per spiegare la grande diffusione delle immagini tragiche sui vasi funebri delle aristocrazie italote nel IV secolo. Nelle pitture vascolari Taplin cerca di individuare i "*theatrical markers*", gli indizi di una probabile derivazione di queste scene dagli allestimenti teatrali messi in opera per rappresentare i drammi, e conclude che la convergenza più plausibile tra le due forme artistiche è proprio la *performance*²⁰. Sicuramente le *performances* teatrali nel IV secolo costituivano un fattore forte dell'identità attica, esportata in tutto il mondo, dall'Oc-

cidente ai centri dell'Egeo. I drammi rappresentati ovunque, fin nelle più piccole città di provincia, amplificavano la disseminazione dei miti e li rendevano un sostrato culturale condiviso. Questo sostrato di iconografie tragiche sostanzialmente l'immaginario del mondo mediterraneo e si moltiplicava sui vasi funebri, creati dai ceramografi italoti e della Magna Grecia.

Testi teatrali, performance e immagini vascolari sono indubbiamente in relazione, ma la diversità sostanziale tra le pratiche rappresentative dell'immaginario vascolare e il codice drammatico fa sì che "l'immagine riprodotta su vaso sia comunque sempre altra cosa, sia rispetto al testo rappresentato, sia rispetto al testo semplicemente letto"²¹. Del resto, è stato notato come anche le condizioni reali della visione durante uno spettacolo teatrale, a volte fruito da una notevole distanza rispetto alla scena, potessero rendere difficile l'osservazione dei dettagli di quanto vi si svolgeva²². Tra *plays* e *pots* è sembrato dunque necessario presupporre l'esistenza di una mediazione discorsiva, e trovare modalità di narrazione informali dei fatti rappresentati sulla scena, che potessero interagire con la versione in immagini²³. Le variazioni iconografiche sono considerate in questa prospettiva un prodotto della continua osmosi tra forme cristallizzate del mito e produzioni discorsive informali che lo veicolano. Il concetto di iconogramma, definito come "l'insieme di tutte le immagini che, in determinate condizioni, possono derivare da un nucleo narrativo", sostituisce il modello il modello genealogico di derivazione delle varianti da un archetipo perduto²⁴. La proliferazione rizomatica dei modelli permette la creazione di infinite varianti nelle quali uno stesso contenuto poteva assumere una varietà di forme, anche su manufatti elaborati in un medesimo ambiente culturale²⁵.

16 TRENDALL, WEBSTER 1971.

17 Ricostruisce la storia degli studi sul tema REBAUDO 2013; GRILLI 2021.

18 VERMEULE 1966; ISLER-KERÉNYI 2016; sul cratere di Boston, più recentemente VICCEI 2015. Sull'Orestea rappresentata dai ceramografi: GOLDMAN 1910.

19 GIULIANI 1995, pp. 71-86; GIULIANI 1999, pp. 43-52; GIULIANI 2002.

20 TAPLIN 2007; LADA-RICHARDS 2009.

21 CENTANNI, GRILLI 2021.

22 GRILLI 2021.

23 Sulle "cellule di azione mitica" o "nuclei d'azione saliente mitico-drammatica" prodotte dalle narrazioni informali GRILLI 2015, in particolare p. 117; anche CERRI 2015; GRILLI 2021; CENTANNI, GRILLI 2021.

24 REBAUDO 2019, pp. 118-119.

25 GRILLI 2021.

Un caso di studio: la Medea infanticida di Timomaco e la (ri)produzione rizomatica delle immagini.

Nel pannello 5 del *Bilderatlas Mnemosyne* compare una figura femminile, stante, in peplo e *himation*, con le mani incrociate sul grembo, a sostenere, senza stringerla, una spada (fig. 1). Si tratta di Medea, la *vernichtende Mutter* protagonista di un dramma di Euripide rappresentato ad Atene nel 431 a.C. L'immagine non aveva attratto Warburg per il suo movimento, ma piuttosto per la fissità dello sguardo e per il gesto delle mani intrecciate a sostenere la spada: tratti adeguati a esprimere il conflitto psicologico che precedette la scelta dolorosa di Medea di uccidere i suoi stessi figli²⁶.

L'affresco, frammentario, decorava le pareti della Basilica di Ercolano. Una lunga tradizione di studi ritiene questo affresco derivato da un archetipo: un quadro realizzato da un pittore che le fonti tramandano sotto il nome di Timomaco di Bisanzio²⁷.

Il quadretto di Timomaco era molto celebre nell'antichità: aveva acquistato un valore aggiunto di *autoritas*, proprio in virtù del luogo di esposizione e dall'atto di dedica ad opera di un celebre committente. Venne infatti dedicato da Giulio Cesare, nell'agosto del 46 a.C., di fronte al tempio di Venere Genitrice, assieme a un Aiace dello stesso autore. Aiace e Medea, due figure tragiche, erano rappresentate nel momento che precede l'atto delittuoso: contro i figli, Medea, contro sé stesso, Aiace²⁸. Plinio collocava l'attività di Timomaco nell'età di Cesare, ma sulla cronologia di questo artista esistono pareri discordanti²⁹. Le descrizioni che i poeti epigrammatici resero del celebre quadro, osservandolo nella collocazione autorevole del *Forum Iulium*, ci per-

mettono di ricostruirne i tratti³⁰. Secondo l'ecfrasi di Antifilo di Bisanzio, Medea incarnava il conflitto dei sentimenti tipico del personaggio nel dramma di Euripide (*Anth. Pal.* 16, 136). L'animo di Medea era dilaniato tra amore materno e odio nei confronti di Giasone. Questo conflitto interiore venne reso dall'*ars* di Timomaco, come leggiamo in un epigramma anonimo, che descrive gli occhi selvaggi di Medea e il gesto della mano, serrata sulla spada: Medea era colta nel momento di stasi conflittuale prima dell'agire e personificava un mondo di passioni contrastanti³¹. Lo sguardo torvo (*agrimon omma*) segnalava una Medea in preda al *furor*, sopraffatta dal suo *thymos megas* e dilaniata dal conflitto tra sentimenti materni e necessità di vendetta, come venne descritta nella parafrasi del poeta tardoantico Ausonio: una Medea *in ense cunctans*³². Ovidio, dal suo esilio a Tomi, testimoniò da parte sua la capacità di questi due quadri di suscitare la memoria ancora viva dei conflitti civili dell'età di Cesare: la barbara assassina Medea e il suicida Aiace, in preda a un'ira che rasenta la follia, sembrano alludere a caratteristiche dell'animo e ai vizi sociali della repubblica: l'*ira* e il *facinus*³³. Il dipinto di Timomaco rispettava le regole teatrali: come nel dramma di Euripide Medea si tratteneva dall'uccidere i suoi figli, dal far scorrere il sangue davanti agli occhi del pubblico³⁴. Sulla scena, era proprio l'incertezza di Medea offerta alla percezione degli spettatori.

Euripide ha descritto il conflitto interiore di Medea in due momenti del dramma. In un primo monologo Medea esprime i suoi affetti contrastanti in presenza dei figli, esortati poi dalla madre a uscire di scena. Nel secondo nucleo, Medea è sola e incita sé stessa a prendere la spada³⁵. L'affresco di Ercolano è frammentario e, sia per l'analogia con la stessa scena, raffigurata con lievi varianti nella Casa dei Dioscuri, sia per lo sguardo di Medea rivolto alla sua destra in basso, sembra presupporre nei pressi la presenza dei figli, intenti nel gioco. Nella Basilica

26 Sulle mani intrecciate come gesto meditativo che accomuna l'eroina tragica e una statua famosa di Demostene, SETTIS 1975.

27 Cfr. MORENO 1966, con la bibliografia precedente. Per una sintesi dell'intera questione, SETTIS 1975. Più recentemente: TOSO 2002; PALAGIA 2012; ŠMID 2022; Plin., *nat.*, 35, 26; cfr. inoltre CORSO 1988, p. 445, nota 1. Sul prezzo del quadro, Plin. *nat.*, 7, 126 "*octoginta emit duas Caesar dictator, Medeam et Aiace Timomachi, in templo Veneris Genetricis dicaturus*"; sull'opera, l'autore e il contesto Plin., *nat.*, 35, 26; 35, 136.

28 Sui significati assunti da Medea e Aiace nel *Forum Iulium*, BRAVI 2012.

29 SETTIS 1975, nota 55: Plinio parla dei quadri come se fossero stati eseguiti nell'età stessa di Cesare, ma che Timomaco non sia vissuto nel I sec. a.C. risulterebbe da una lista conservata su un papiro del II sec. a.C., che lo nomina accanto ad altri pittori di età ellenistica.

30 *Anth. Pal.*, 16, 135-143.

31 *Anth. Pal.*, 16, 138.

32 Auson., *epigr.*, 129, 130.

33 Ov., *trist.*, 2, 521-528: "*Vtque sedet uultu fassus Telamonius iram/ inque oculis facinus barbara mater habet,/ Sic madidos siccatis digitis Venus uda capillos/ Et modo maternis tecta uidetur aquis*".

34 Hor. *ars*, 185: "*ne pueros coram populo Medea trucidet*".

35 Eur. *Med.*, 1021-1080: al verso 1078 l'esortazione; il secondo monologo è ai versi 1240-1250.



Fig. 1 - Atlas Mnemosyne, Tavola 5 (da: Mnemosyne Atlas website: ©engramma).

della città vesuviana erano perciò raffigurati in una stessa scena momenti diversi del dramma. Dai versi di Euripide emerge con chiarezza che la spada non era mostrata al pubblico, e non era pertanto visibile agli spettatori nelle mani di Medea mentre i figli si trovavano ancora sulla scena. Sia i pittori di Ercolano che gli autori dell'affresco della Casa dei Dioscuri, non sembravano quindi animati dall'intenzione di rappresentare filologicamente il dramma, quanto piuttosto di rendere riconoscibile il personaggio tragico di Medea, attraverso la presenza della spada. Possiamo ipotizzare allora che la pittura di Timomaco rappresentasse la *vernichtende Mutter* Medea, in base alle regole e ai codici simbolici propri del linguaggio figurativo, divergendo sostanzialmente dal testo di Euripide. La ricerca moderna ha cercato di individuare, tra le Medee vesuviane, la resa più fedele al dipinto, cercando di riscontrare nelle iconografie degli affreschi le descrizioni poetiche degli epigrammi efrastici³⁶. Questo criterio di cor-

36 Sono state messe in relazione con la Medea di Timomaco: Medea di Ercolano al Museo Nazionale di Napoli, inv. no. 8976 (Basilica di Ercolano); Medea della Casa dei Dioscuri (Pompei, inv. no. 8977:



Fig. 1bis - Medea in un affresco dalla Basilica di Ercolano al Museo Nazionale di Napoli (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herkulaneischer_Meister_001.jpg).

CROISILLE 1982, cit. 50, pl. 13). Altre varianti su diverse tipologie di manufatti in SETTIS 1975. Una scultura romana da Atene presuppone prototipi ellenistici secondo PALAGIA 2012, nota 24. Il tipo di Medea

rispondenze è stato però recentemente messo in discussione da N. Gutzwiller, che sottolinea come l'intento degli epigrammi non fosse di descrivere realisticamente il quadro, come il quadro non poteva rendere in modo icastico l'immagine teatrale di Medea³⁷. Le *ekphraseis* poetiche visualizzavano l'immagine di Medea con l'ausilio della *phantasia*. Il modo in cui Medea teneva la spada era forse lasciato all'immaginazione dello spettatore: visto che il dipinto era, a detta di Plinio, un'opera incompiuta, in parte rimasta allo stadio disegnativo, dove erano rese evidenti, attraverso la grafica, le *cogitationes* dell'artefice³⁸.

Le trasformazioni dell'iconografia di Medea infanticida rivelano in modo esemplare il concorso di variabili che possono influire sui processi di trasmissione e la proliferazione di "varianti", immagini diverse tra loro, moltiplicate nel tempo da artigiani di diversa formazione, in base alle peculiarità dei contesti. Sui sarcofagi del II secolo d.C. Medea ha ormai sguainato la spada³⁹. Il gesto, che testimonia un momento successivo alla fase di meditazione in cui è avvolta la Medea ancora riluttante nell'affresco di Ercolano, è ripetuto su un rilievo frammentario da Intercisa⁴⁰. In modo diverso, su un gruppo di sculture provenienti dalla Pannonia inferiore, Aquincum, Intercisa e Graz, la spada che Medea stringe risulta ancora rinfoderata⁴¹. Nonostante sia

seduta dalla Casa di Giasone e dalla *domus* IX 5, 14 - 16 si fa derivare da un quadro attribuito dalle fonti ad Aristolao di Sicione, figlio e allievo di Pausia (Plin. *nat.*, 35, 137): VENDITTO 2006-2007, pp. 24-136; e schede pp. 398-404 sui dipinti vesuviani; mosaico MM 1 (Villa di Torre Palma) p. 430; sarcofagi con Medea infanticida: pp. 438-444; pp. 446-449; scultura Arles MS 12, p. 450; scultura da Intercisa a Budapest MS 14, p. 452; scultura da Intercisa a Budapest MS 15, p. 453; scultura da Aquincum a Budapest MS 16, p. 454; scultura da Poetovio a Graz, MS 17, p. 455. Per quanto riguarda la relazione tra epigrammi e affreschi, la critica ha individuato nell'affresco della Casa dei Dioscuri un'immagine di Medea più aderente alle parole di un epigramma anonimo (Anth. *Pal.*, 16, 138), che descrive la Medea di Timomaco con la spada stretta in pugno. Ma vedi le obiezioni di GUTZWILLER 2004.

³⁷ GUTZWILLER 2004.

³⁸ Plin., *nat.*, 35, 145.

³⁹ Berlino, Staatliche Museen, inv. SK 843b; VENDITTO 2006-2007, scheda MS1 con bibliografia. Cfr. sarcofago a Mantova, Palazzo Ducale, VENDITTO 2006-2007, MS 2 con bibliografia, e Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 75248, VENDITTO 2006-2007, MS 3, infine sarcofago a Paris, Musée du Louvre, Ma 283, inv. Mr 813, VENDITTO 2006-2007, MS 4; Roma, MNS, inv. 222, VENDITTO 2006-2007, MS 8; MS 9-11.

⁴⁰ A Budapest, VENDITTO 2006-2007 MS 14; VENDITTO 2006-2007 MS 12-17, sulle sculture provinciali.

⁴¹ REBAUDO 2019; a Graz, Medea tiene la spada in modo simile all'affresco della Basilica di Ercolano, sul grembo; ad Aquincum e Inter-



Fig. 2 - Medea sguaina la spada per uccidere i suoi figli. Scultura in calcare, Musée Départemental Arles Antique (da: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MD2A,M%C3%A9d%C3%A9e.jpg>).

stata prodotta in un ambiente culturale limitrofo, la Medea di Arles (fig. 2) rappresenta un diverso stadio dell'azione⁴²: Medea sta sguainando la spada, ma non la brandisce ancora minacciosa sui figli. La figura è cristallizzata in un movimento repentino, avvolta in un mantello che doveva segnalare il rango delle matrone locali e distinguerla dalle Medee classiche in peplo e *himation*⁴³. Le molteplici varianti in cui viene declinato il gesto di Medea infanticida dipendono dall'intreccio di modelli, tramandati e modificati, ma anche da fattori concreti e materiali, come i procedimenti esecutivi delle diverse officine

cisa l'ha già sollevata con la punta verso l'alto: VENDITTO 2006-2007.

⁴² GAGGADIS ROBIN 1994, pp. 157-159. VENDITTO 2006-2007 MS 12; REBAUDO 2019.

⁴³ REBAUDO 2019: la Medea di Arles ha superato l'esitazione e si appresta a trafiggere i figli, non è più *cunctans* ma *liberos tuens*. VENDITTO 2006-2007 MS 13 coglie lo stesso movimento repentino nel coperchio di sarcofago da Marsiglia, databile alla metà del III sec. d.C., in cui Medea tiene la spada ancora rinfoderata nella mano sinistra, ma si volta di scatto alla sua destra, mentre in basso i due figli sono inginocchiati e le tendono le mani, come per fermarla.

ne, o sociali, come le aspettative dei committenti. Le intenzioni e i desideri che sostanziano il rapporto tra artigiani e committenti motivano l'adozione di attitudini differenziate in base ai contesti culturali. Così nelle pitture vesuviane Medea, concentrata e meditativa, esprime l'*ethos* e la staticità di una matrona romana, mentre Medea assassina sui sarcofagi rappresenta la crudeltà della morte e l'imprevedibilità del fato.

Le iconografie tragiche, raffigurate sugli oggetti della vita quotidiana di classi medie e aristocrazie del mondo globalizzato che gravita sul Mediterraneo nel IV sec. a.C., si inseriscono in complessi sistemi culturali, che ne motivano l'esistenza in un dato luogo e ne determinano le regole di fruizione e il significato. L'immagine dipinta su un vaso, scolpita su un sarcofago o cesellata su un oggetto di argenteria è parte di un vivo sostrato di microstoria quotidiana e di un contesto materiale di produzione e fruizione. Il linguaggio delle immagini non può essere compreso senza una considerazione del contesto, dei codici culturali dei fruitori, che rivestono un ruolo essenziale nella scelta e nella trasformazione delle iconografie. In base a questo sostrato condiviso le iconografie dei vasi o degli oggetti dipinti, interagiscono con le rappresentazioni collettive di una specifica cultura.

Immagini e contesti: Elettra, Oreste e la tomba di Agamennone

Nello spazio funebre le iconografie dell'immaginario tragico, cristallizzato nei gesti delle immagini rappresentate sugli oggetti del corredo, accompagnavano l'individuo nel passaggio tra la vita e la morte. La sfera funeraria è un tipico contesto *in limine*: "the meeting point of the living and the dead", come ha scritto Judith Barringer⁴⁴. Nel "network tra persone e cose" che si instaura all'interno della tomba, anche le immagini concorrono, con le loro caratteristiche semantiche ed estetiche, a definire l'identità *in limine* dei vivi e dei morti e i miti tragici

entrano da protagonisti nella fitta interazione che include persone e oggetti inanimati⁴⁵. All'interno dello spazio della tomba l'iconografia si modella sulla sfera di significati, in modo interrelato alle caratteristiche degli individui, nella concretezza della loro esistenza e ai codici di trasmissione di valori messi in campo in una cultura per tramandare la memoria dei defunti, la loro identità collettiva come membri del *ghenos*.

Mito gentilizio per eccellenza, quindi particolarmente adeguato a riaffermare le relazioni nel momento di crisi del nucleo familiare che si verifica al momento della morte di uno dei suoi membri è l'incontro dei fratelli Elettra e Oreste presso la tomba del padre.

Elettra resta un personaggio evanescente nella tradizione epica e per molto tempo anche nell'immaginario⁴⁶. La raffigurazione dell'incontro e del riconoscimento tra i fratelli viene solitamente messa in relazione con le Coefore di Eschilo. In realtà il nucleo dell'incontro sembra precedere il dramma di Eschilo. Incluso nella narrativa sulle vicende della casa degli Atridi, diventa, nel corso del V secolo, parte integrante delle iconografie funerarie dell'Egeo, comparando su rilievi in terracotta prodotti a Melos tra il 470 e il 440. Su uno di questi rilievi conservato ad Atene, una giovane donna è seduta sulla base a gradini di una tomba, di fronte alla stele con terminale a palmetta, la testa sorretta dalla mano sinistra (fig. 3). Indossa un chitone diafano a più pieghe e un *himation*. Accanto a lei c'è un'*hydria*. Oreste poggia una gamba sulla base della stele e, chinandosi verso Elettra, tende la mano destra. Indossa un *himation*, un berretto conico e nella mano sinistra tiene il bastone del viaggiatore. Dietro di lui si trova il suo cavallo con accanto due uomini, il barbuto Pilade con clamide e sandali e un giovane servitore.⁴⁷ L'identificazione con Elettra è resa certa dal nome iscritto su un altro rilievo di questa

44 BARRINGER 2022; "Images at the crossroads" è il titolo di un volume curato da J. Barringer e F. Lissarague. Il tema si pone sulla scia di un "movimento" che ha nutrito il metodo iconologico, gli studi sull'immagine degli ultimi decenni. Lissarague mette in luce nell'Introduzione, come il *visual turn* abbia posto dal 1990 al centro le riflessioni sul funzionamento e il ruolo dell'immagine nella società.

45 Il "network between humans and things" corrisponde a un modello creato da I. Hodder. Sulla teoria dell'*Entanglement*: HODDER 2014. Sui concetti base di concatenazione e rapporto ambivalente tra esseri umani e oggetti, HODDER 2011; un'applicazione del modello all'archeologia funeraria di Arpi è BASILE, POUZADOUX 2018.

46 Nominata nel Catalogo delle Donne esiodeo, solo dal 470 si trova associata a un nome su uno *stamnos* del Triptolemus Painter che rappresenta la morte di Egisto: LIMC 1, 1 373, 1, 2 287.

47 Rilievo ad Atene, Canellopoulos Museum; per l'esemplare a Parigi, Louvre MNB 906, GARVIE 2007; LIMC 3, 1 712, 3, 2 546.



Fig. 3 - Elettra e Oreste alla tomba di Agamennone. Rilievo Melio (2023 © Paul and Alexandra Canellopoulos Museum).

serie, che precede il 460 e che Carl Robert ha messo in relazione con l'Orestea di Stesicoro⁴⁸. Nella tradizione attica i due fratelli si ritrovano presso la tomba di Agamennone, raccolti e in intima conversazione su una *lekythos* a fondo bianco ad Atene. A sinistra è Oreste, in chitone e clamide, appoggiato a un bastone mentre tende la mano destra come in atto di parlare. Il nome ΕΑΕΚΤΡΑ compare davanti al volto del personaggio femminile in chitone e *himation*, seduto sul gradino superiore di una stele con terminazione a palmetta, che sostiene il mento con il braccio destro.⁴⁹

Oliver Taplin ha dedicato il primo capitolo di *Pottery and Plays* alle pitture che possono essere messe in relazione con i drammi di Eschilo. Le Coefore, terzo dramma della trilogia composta da Eschilo due anni prima di morire, si aprono con la scena dell'arrivo di Oreste e Pilade alla tomba di Agamennone. Presso il tumulo del padre, Elettra e le sue ancelle stanno offrendo libagioni⁵⁰. Taplin individua la pri-

ma apparizione del tema su uno *skyphos* e su una *pelike* attici, prodotti tra il 440 e il 380 a.C.⁵¹ La *pelike*, attribuita al Pittore di Jena, mostra la tomba al centro della scena: la forma del sema è trasformata in una colonna con capitello a foglie di palma⁵². A sinistra un giovane stante, vestito di *chlamys*, intento a recidere una ciocca dei lunghi capelli; a destra, seduto un secondo giovane con doppia lancia, alle cui spalle sopraggiunge Elettra con un'*hydria*. L'iscrizione sul gradino centrale designa il monumento come tomba di Agamennone⁵³.

Nella ceramografia italiota il tema è adottato dalle principali officine di produzione⁵⁴. Sui vasi italioti e magnogreci la tomba è normalmente al centro della composizione. Oreste è usualmente accompagnato da Pilade, Elettra da figure femminili che offrono

48 Sull'esemplare con il nome di d ALEKTP (Elettra), ROBERT 1881, p. 167; GOLDMAN 1910.

49 Non citato da TAPLIN 2007; FAIRBANKS 1907, p. 137; GOLDMAN 1910, fig. 1: *lekythos* a Londra, British Museum D 33, da Eretria.

50 TAPLIN 2007; i tormentati discendenti della casata degli Atridi, Oreste ed Elettra, si incontrano presso la tomba di Agamennone, nelle

Coefore (vv. 168-584) di Eschilo; invece, nelle due tragedie dedicate ad *Elettra*, di Sofocle (vv. 1098-1325) e di Euripide (vv. 215-403, 553-698), la scena dell'incontro è collocato in spazi diversi. BAGGIO 2020.

51 TAPLIN 2007, 50; ISLER-KERÉNYI 2016, pp. 183-207: *skyphos*, Copenhagen, Museo Nazionale 597: BA 219000; LIMC 3, Elektra 1, 34; *pelike* frammentaria, Exeter, University: BA 231036; LIMC 3 Elektra 1, 1.

52 BAGGIO 2020, pp. 55-57.

53 Sul taglio del ricciolo come segno identificativo di Oreste nella *pelike* e nel dramma di Euripide BAGGIO 2020, p. 54.

54 ISLER-KERÉNYI 2004, pp. 274-76.

libagioni. Oreste e Pilade sono nudi, ad eccezione della clamide, e indossano calzari che li connotano come viaggiatori⁵⁵. Elettra è seduta, accompagnata da una o più ancelle. Fa eccezione una singola rappresentazione, che raffigura un momento che precede l'incontro: Elettra in piedi, velata, è impegnata ad avvolgere con *taeniae* una stele eretta su una base a tre gradini, sulla quale è iscritto il nome di Agamennone. Di fronte a lei è una figura femminile che tiene un cesto con delle *taeniae*, probabilmente Crisotemide. Sull'altro lato due giovani con *chlamys* e *petasos*, Oreste e Pilade⁵⁶. Su alcuni vasi lucani lo schema è variato: Elettra siede al centro della composizione, sui gradini della tomba con un sema a forma di stele⁵⁷.

Nei primi decenni del IV sec. a.C., uno schema atipico dell'incontro tra Elettra e Oreste presso la tomba di Agamennone viene rappresentato in ambito egeo: su un sarcofago di marmo greco, decorato con scene figurate, rinvenuto all'interno di una tomba della necropoli reale di Kition (fig. 4)⁵⁸. Il grande sarcofago occupava per intero il lato occidentale della camera funeraria principale di una tomba "scavata", in origine separata da una antichiera tramite una porta. All'interno della camera erano disposti altri sarcofagi di tipologie diverse: un sarcofago, a cassa non decorata di pietra locale, che figurava addossato alla parete di fondo a sud, e un sarcofago antropoide, sul lato ovest. La collocazione dei sarcofagi all'interno della camera funeraria sembra essere avvenuta tra la fine del V e i primi decenni del IV sec. a.C.⁵⁹

Su uno dei lati brevi, lo spazio del frontone è interamente occupato da un paesaggio, i cui personaggi si dispongono in una composizione simmetrica⁶⁰.



Fig. 4 - Sarcofago di marmo greco dalla tomba 148 della Necropoli Reale di Kition al Museo Archeologico di Larnaca. Foto dell'A.

La relazione tra le figure è coerentemente espressa dai gesti, che convergono verso l'oggetto posto al centro della scena (fig. 5). All'estremità destra una figura maschile seduta, in atteggiamento di riposo: un efebo che indossa i calzari e la clamide, nella sinistra porta la doppia lancia, nella destra un pugnale o una spada corta. Il gruppo centrale della composizione è costituito da un giovane in piedi, anch'esso nudo a eccezione della clamide, che si appoggia a una lancia e si inchina verso il centro; sia la sua posizione che il suo sguardo sono diretti in direzione della figura femminile seduta sul lato opposto dell'oggetto centrale. La donna è velata, sostiene il mento con il braccio destro, il gomito appoggiato al ginocchio. Un'*hydria* è appoggiata a terra, poco distante. All'estremità opposta del frontone si dispone semisdraiata una figura femminile ammantata che tiene uno scudo.

Il sarcofago raffigura una composizione classica, variando in molti aspetti le raffigurazioni finora note. La figura femminile è chiusa in sé stessa, in un'atti-

55 TAPLIN 2007, pp. 49-55.

56 GOLDMAN 1910, p. 123.

57 GOLDMAN 1910: *kalpis* a Napoli 2858; *kalpis* a Monaco 814; anfora Louvre 544.

58 GEORGIOU 2009; GEORGIOU 2010; una diversa interpretazione dei miti raffigurati sul sarcofago è di CASTIGLIONE 2021.

59 GEORGIOU 2009 ha datato la sepoltura del sarcofago a cassa semplice, che ospitava un defunto di 45-49 anni alla prima metà del V secolo a.C. e il sarcofago antropoide, dove era sepolto un giovane tra i 35 e i 39, attorno al 450. La sepoltura della giovane donna sarebbe avvenuta secondo lo studioso tra il 400 e il 380 a.C., sia in base allo stile delle pitture che degli oggetti del corredo. Secondo FOURRIER 2019 invece le tre sepolture sarebbero state realizzate a poca distanza di tempo l'una dall'altra.

60 Un'analisi dettagliata del complesso di tutte le decorazioni del sarcofago e della produzione è in corso di pubblicazione da parte della

scrivente per gli Atti del convegno "Kition and the Phoenicians in Mediterranean Sea": BRAVI c.d.s.



Fig. 5 - Elettra e Oreste si incontrano presso la tomba di Agamennone sul frontone del sarcofago greco dalla tomba 148 di Kition (da GEORGIU 2009, fig. 12).

tudine meditativa, espressa con il gesto della mano destra appoggiata al mento. Questa attitudine, come è stato già notato, distingue Elettra nei rilievi Melii ed è diffusa su pochi vasi italiani⁶¹. Alla staticità di Elettra corrisponde l'instabilità di Oreste, il giovane appoggiato alla lancia, con il piede destro arretrato a segnalare un residuo movimento. Come Pilade possiamo identificare l'efebo seduto dietro di lui con la doppia lancia.

Al centro dello spazio triangolare sorge un tumulo, l'elemento più anomalo, che non si ritrova in nessuna rappresentazione dell'incontro della pittura vascolare. La tomba di Agamennone, assume dunque in questa pittura un aspetto diverso da quello posseduto nell'iconografia di V e IV secolo, dove è raffigurata come una colonna ionica, che a volte si erge su un monumento a tre gradini, o come una stele⁶².

Come un tumulo è raffigurata la tomba di Patroclo su un'*hydria* a figure nere a Boston.⁶³ Su una *lekythos* a figure nere attribuita al Pittore di Acheloos, Polissena e Neottolemao compaiono nei pressi di un tu-

mulo di colore biancastro, che rappresenta la tomba di Achille⁶⁴. Rappresentazioni di tumuli compaiono anche nel vasto panorama di forme dipinte sulle *lekythoi* funerarie attiche a fondo bianco, tra le stele, che sono le forme più comuni⁶⁵. Una *lekythos* al Museo Nazionale di Atene è decorata con una scena di visita alla tomba. Un *tymbos* spicca al centro della scena, coronato da una *hydria*⁶⁶. La fanciulla defunta appare a lato del *tymbos*, mentre una nutrice tracia compie il lamento funebre.⁶⁷ Su una *lekythos* degli anni 460-450 compaiono in primo piano un giovane e una giovinetta che decorano delle stele con nastri e solo in lontananza si intravedono tumuli funerari⁶⁸.

Il tumulo del sarcofago di Kition si differenzia dalle forme dipinte sulle *lekythoi*, mostrando piuttosto forti analogie con il monumento raffigurato su un *askòs* a figure rosse attribuito al Pittore di Tyszkiewicz (fig. 6). Beazley descrive la scena raffigurata sul vaso come "a bearded hero with spear

61 Ad esempio, il cratere a volute lucano, attribuito al Pittore del Primato (particolare): Elettra, Oreste e Pilade davanti alla tomba di Agamennone, 350-340 a.C. ca. TODISCO 2003, L 51; BAGGIO 2020, p. 67; Napoli, Museo Nazionale; Oreste, Elettra e Pilade alla tomba di Agamennone. *Hydria* campana a figure rosse, ca. 330 a.C.

62 Per la rappresentazione della colonna su tre gradini: KAHIL 1967; SHAPIRO 1991.

63 Attribuita all'Antiope Group, Boston MFA 63-473. CVA Boston 2, pl. 82. MCGOWAN 2021, bibliografia a nota 26, come un ampio tumulo di colore biancastro.

64 MCGOWAN 2021, fig. 9, nota 27 con bibliografia. Il tumulo assume la forma della tomba di Achille sul sarcofago con rappresentazione del sacrificio di Polissena a Čanakkale: MCGOWAN 2021, nota 28.

65 Es. *lekythos* a fondo bianco, 430-420 a.C., produzione attica, attribuita al Pittore di Atene 13037: BEAZLEY 1963, cat. no. 1, p. 1389; GIUDICE 2015; BARRINGER 2021.

66 MARGARITI 2018, fig. 6, attribuito al Pittore della *Phiale*, Atene Museo Nazionale n. 19355. 435-430 a.C.

67 Cfr. inoltre la *lekythos* attribuita al Sabouroff Painter, datata 465-455 a.C. ca. <https://thelarkcollection.org/products/white-ground-lekythos-attributed-to-the-sabouroff-painter-ca-465-455-bce>.

68 Attribuita al Vouni Painter, ora al Metropolitan OAKLEY 2004, p. 123, tav. VII a-b.

and shield raising out of a large mound”⁶⁹. Come sul sarcofago la lancia, nell’*askòs* le armi, trattenute da *taenie* alla superficie del *tymbos*, esprimono il valore simbolico di una tomba eroica, che si rende presente nell’*eidolon* del guerriero emergente alla sua estremità superiore.

Lo scarto rispetto alle norme segnala una unicità, che deve avere un’origine e un significato. Christiane Sourvinou-Inwood ha analizzato il valore semantico della parola *tymbos*, intesa come “grave mound”, tumulo: è denominata *tymbos* la tomba degli eroi omerici, quando il termine vuole riferire una specifica forma⁷⁰. In Odissea 4, 584, la tomba di Agamennone è denominata *Agamennoni tymbon*⁷¹. Le Coefore si aprono con Oreste che afferma di essere giunto presso il *tymbos* del padre (vv. 1-5)⁷². Il *tymbos* diventa un elemento di connessione tra epica e dramma. Infonde al dramma recitato un valore arcaico e proietta lo spettatore verso una dimensione eroica, omerica, recepita dai tragici⁷³.

I *tymboi* eroici sulle rappresentazioni ceramiche più antiche erano espressione dei miti tradizionali delle aristocrazie. Sullo sfondo delle *lekythoi* comunicano una tonalità più intima. Le scene dei famigliari che addobbano la tomba e celebrano i defunti con offerte sottolineano l’affettività dei gesti funerari e stemperano la solennità dell’epica. In questo paesaggio concorrono al messaggio pacificante e consolatorio. Prospettano il superamento della morte nelle cure di parenti e amici che visitano la tomba. La raffigurazione sul sarcofago si differenzia da queste più intimistiche rappresentazioni, per la composizione solenne e statica. La pittura sembra piuttosto aver recepito e voler comunicare significati epico-tragici: c’è un’atmosfera di raccolta riflessione, di stasi; il riconoscimento è avvenuto; il coltello in mano a Pilade è un simbolo premonitore della futura azione omicida di Oreste.

Elettra assume nello spazio del frontone una posizione complementare ad Oreste. Non domina la



Fig. 6 - Tumulo “eroico”, raffigurato su un *askòs* frammentario attribuito al Tyszkiewicz Painter. Boston, Museum of Fine Arts (da: MACGOWAN 2016, fig. 12).

scena come su alcune ceramiche italiote. A questa figura di figlia dolente e inconsolabile per la morte del padre, il pittore del sarcofago assegna un attributo, appoggiato sul terreno, ai piedi della roccia su cui è seduta: si tratta di un’*hydria*, vaso per attingere acqua e usato nelle libagioni funebri. La posizione di questo accessorio, apparentemente marginale, segnala invece con forza un ulteriore scarto rispetto alle raffigurazioni ceramiche.

Anche sui vasi italioti l’*hydria* è attributo iconico di Elettra, il marchio della sua identità di vergine *agammos* (Coefore vv. 486-487), costretta a sposare un uomo di umili origini, che la rispetta per la memoria del padre e per timore del fratello. Nelle immagini della pittura vascolare il ruolo dell’*hydria* è coinvolto direttamente nell’azione del personaggio. Come su un cratere a campana apulo attribuito al Pittore di Sarpedonte, dove Elettra si avvicina alla tomba del padre con un’*hydria* sul capo⁷⁴, o su un cratere a volute, dallo stesso ambito geografico apulo, in cui Elettra salda l’*hydria* al grembo, con un gesto protettivo⁷⁵. Nella pittura del sarcofago l’*hydria* appare

69 BEAZLEY 1963, p. 55 lo data al 475-450 ca. a.C. Boston MFA 13.169; LIMC VIII 1, 567, s.v. Eidola I. SHAPIRO 2006, pp. 128-129; McGOWAN 2021, p. 169.

70 SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 128.

71 Anche in Sofocle, Elettra, la tomba di Agamennone è chiamata *archaion taphos* (894) e *tymbos* a v. 900.

72 PACE 2014 sottolinea come Eschilo abbia tenuto conto, per la sua creazione drammaturgica, proprio del racconto di *Od.* 4, 514 sgg.

73 McGOWAN 2016.

74 Un’immagine che, come è stato notato, crea assonanze con l’apertura della Elettra di Euripide: “pesa sul mio capo questa brocca con cui scendo alle sorgenti del fiume” (Eur. *El.*, 55-56): BAGGIO 2020, pp. 54-70.

75 Cratere a volute lucano, attribuito al Pittore del Primato, BAGGIO 2020, fig. 15.

invece in disuso e giace abbandonata sul terreno. Il rito delle offerte funebri è consumato. Quello che viene messo in rilievo è il legame tra i fratelli in conversazione, presi in un dialogo che celebra la figura dell'eroe Agamennone e la sua memoria, progettando la vendetta che porterà a compimento Oreste.

Lo stile è consono alla solennità della scena. I volumi delle figure del frontone sono solidi e definiti e sostanziano l'*ethos* delle scene tragiche. L'impressione di volume è ottenuta con sottili gradazioni dello stesso tono, dal più chiaro al più scuro. Il valore elevato del manufatto è determinato, oltre che dall'impiego del marmo pario, anche dall'uso di colori ricercati. La tavolozza del sarcofago era composta da pigmenti preziosi, come il blu egiziano, la tinta viola e, più raramente, il giallo. Le indagini condotte dall'équipe di Flourentzos hanno rivelato la presenza di un cinabro brillante (scarlatto).⁷⁶ Questo colore spicca nella *taenia* che lega la lancia al *tymbos*: è un segno della regalità di Agamennone. Pur mancando di un modello nel repertorio iconografico, la pittura sul frontone apre innumerevoli possibilità per comprendere i modi di significazione che in un contesto specifico e in relazione a fatti materiali, può seguire un'iconografia. Nel sarcofago era sepolta una giovane donna di 22 anni con il suo bambino appena nato. Si trattava di un personaggio femminile di rilevanza all'interno del gruppo familiare. Tra gli oggetti del corredo, rinvenuti in posizione primaria all'interno del sarcofago, un anello d'oro a castone, in origine infilato nel dito della mano destra, costituiva il più evidente segno di rango e di appartenenza al *ghenos*.

La posizione del corpo all'interno della cassa sembra sottolineare questo legame di appartenenza. Il capo era rivolto a sud, verso il sarcofago a cassa non decorata, dove era stato inumato forse il membro più anziano della famiglia, e si trovava in corrispondenza del lato breve, decorato con le figurazioni del mito. Le pitture circondavano quindi il capo della defunta: la parte più importante del corpo. E sembravano rivolgersi, creando una relazione simbolica, all'inumato più anziano (fig. 7).

Il dipinto del frontone, dove Elettra piange la morte del padre, sottolinea il legame generazionale tra

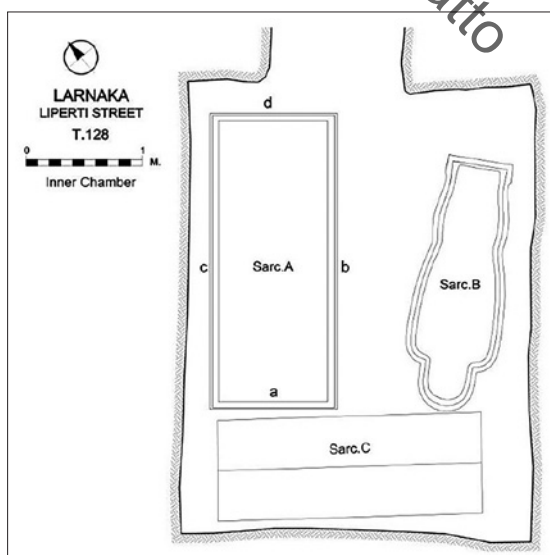


Fig. 7 - Pianta della tomba 148: il sarcofago di marmo greco (sarcofago A) e il sarcofago a cassa non decorata (sarcofago C) (da GEORGIU 2009, fig. 1).

la giovane donna e l'anziano e in generale il ruolo femminile nei confronti dei congiunti. Le scene del mito attivano una rete connettiva di significati che legano i membri della famiglia tra passato e presente. Esprimono i valori della venerazione degli antenati e le qualità dei membri femminili della stirpe, forse interrotta da questa morte. Elettra, figura di *pathos* nei testi epici e nei drammi della scena attica, esprimeva nel mondo delle immagini il valore dei legami gentilizi, che sulle ceramiche italiote è enfatizzato, accentuando il compianto inconsolabile. Nel caso del sarcofago di Kition, l'uso del mito è consono a rappresentare la sensibilità emotiva delle persone coinvolte nel dramma della morte prematura di una giovane madre, un anello importante della catena gentilizia. Il mito tragico di Elettra ha la funzione di definire la "persona funeraria" della defunta, il suo ruolo all'interno della discendenza familiare. Nelle immagini dipinte sul sarcofago, i miti della tragedia attica si traducono concretamente in una nuova "agency": mostrano ovvero il potere di attivare all'interno del contesto definito di una tomba le relazioni implicite tra le persone e le cose. Nella dimensione storica e nelle pratiche locali i miti tragici si caricano di significati-valori in rapporto alle situazioni reali. E le *Pathosformeln* di Warburg si incarnano nei gesti della vita quotidiana.

⁷⁶ FLOURENTZOS 2011.

Bibliografia

BAGGIO 2020 = M. BAGGIO, *L'oggetto nell'immagine. Forme di comunicazione della tragedia greca*, Padova 2020.

BARRINGER 2022 = J. BARRINGER, *The Message is in the Medium: White-Ground Lekythoi and Stone Grave Markers in Classical Athens*, in F. LISSARRAGUE, J. BARRINGER (edd.), *Images at the Crossroads: Media and Meaning in Greek Art*, Edinburgh 2022, pp. 310-331.

BASILE, POUZADOUX 2018 = L. BASILE, CL. POUZADOUX, *Società e ideologia funeraria ad Arpi nel IV secolo a.C.: il sistema di interazioni tra uomini e prodotti culturali nelle necropoli dell'ONC 28 e 35*, in V. NIZZO (ed.), *Archeologia e antropologia della morte III*, Roma 2018, pp. 189-211.

BEAZLEY 1963 = J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase Painters*², Oxford 1963.

BORDIGNON 2013 = G. BORDIGNON (ed.), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Quaderni di Engramma 4, Dicembre 2013.

BRAVI 2012 = A. BRAVI, *'Ornamenta urbis'. Opere d'arte greche negli spazi pubblici di Roma*, Bari 2012.

BRAVI c.d.s. = A. Bravi, *Greek myths, funerary identity, and the visual culture of classical Cyprus: the painted Sarcophagus A from the Tomb 128 in the western necropolis of Kition*, in T. MAVROIANNIS, CHR. IOANNOU (edd.), *Proceedings of the Conference "Kition and the Phoenicians in Mediterranean Sea"*, c.d.s.

CASTIGLIONE 2021 = M. CASTIGLIONE, *Niobe a Cipro. Schemi e modelli iconografici su un sarcofago dipinto di età classica*, in A. ANGUISSOLA, M. CASTIGLIONE, F. GUIDETTI (edd.), *Munera Musarum. Studi per Lucia Faedo*, StClOr 67, 2021, 2, pp. 201-217.

CENTANNI 2018 = M. CENTANNI, *Serio Ludere. Aby Warburg's Bilderatlas: a role-playing game to study Classical Tradition*, in E. BOBRINSKAYA, A. KORNORF (edd.), *History of Art and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21st Century*, Proceedings of the second International Sarabianov Congress of Art Historians, State Institute for Art Studies, Moscow 2018, pp. 54-77.

CENTANNI, GRILLI 2021 = M. CENTANNI, A. GRILLI, *ἀπαξ δρώμενα. Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.). Quattro casi: l'atto delfico di Eumenidi; il volo sul carro del Sole di Medea; la scena del matricidio in*

Coefore; l'assassinio di Neottolema a Delfi in Andromaca, in M. CENTANNI, M. HARARI (edd.), *Alias. Miti colti sul manufatto*, La rivista di Engramma 183, luglio/agosto 2021.

CERRI 2015 = G. CERRI, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in BORDIGNON 2015, pp. 85-102.

CINGANO 2006 = E. CINGANO, *La tragedia in Grecia*, in G. GUASTELLA (ed.), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006, pp. 31-84.

CORSO 1988 = A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, Torino 1988.

CROISILLE 1982 = J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Collection Latomus 179, Brussels 1982.

DI BENEDETTO 1977 = V. DI BENEDETTO, *La tragedia greca di J.-P. Vernant*, in Belfagor 32, 4 1977, pp. 462-468 (<http://www.jstor.org/stable/26142988>).

DIDI-HUBERMAN 2006 = G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006 (trad. it. di G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002).

FAIRBANKS 1907 = A. FAIRBANKS, *Athenian Lekythoi, with outline drawing in glaze varnish on a white ground*, University of Michigan Studies, Humanistic Series, vol. VI, 1907.

FLOURENTZOS 2011 = P. FLOURENTZOS, *Two Exceptional Sarcophagi from Larnaka*, Nicosie 2011.

FOURRIER 2019 = S. FOURRIER, *L'archéologie de l'Hellénisme à Chypre: à propos de deux publications récentes*, in RA 68, 2019/2, pp. 391-407.

GAGGADIS-ROBIN 1994 = V. GAGGADIS-ROBIN, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, École Française de Rome 1994.

GARVIE 2007 = A.F. GARVIE, *Greek Tragedy: Text and Context*, in P.J. FINGLASS, C. COLLARD, N.J. RICHARDSON (edd.), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford 2007, pp. 170-188.

GENTILI 1983 = B. GENTILI, *Tragedia e comunicazione*, in Dioniso 54, 1983, pp. 236-237.

GENTILI 1984 = B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, 1984.

GENTILI, GARELLI 2010 = C. GENTILI, G. GARELLI, *Il tragico*, Bologna 2010.

GEORGIU 2009 = G. GEORGIU, *Three stone sarcophagi from a Cypro-Classical tomb at Kition*, in *Actes du colloque Chypre à l'époque hellénistique et impériale, Recherches récentes et nouvelles découvertes*, Université Paris Ouest-Nanterre et Institut National d'Histoire de l'Art Nanterre, Paris 25-26 septembre 2009, in *CahCEC* 39, 2009, pp. 113-139.

GEORGIU 2010 = G. GEORGIU, *Κίτιον Τάφος 128: Ένα ταφικό σύνολο της Κυπρο-Κλασικής περιόδου με τρεις λίθινες σαρκοφάγους*, in *RDAC* 2010, pp. 399-430.

GIUDICE 2015 = E. GIUDICE, *Il tymbos, la stele e la barca di Caronte. L'immaginario della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco* (*Studia Archaeologica* 202), Roma 2015.

GIULIANI 1995 = L. GIULIANI, *Tragik, Trauer und Trost, Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

GIULIANI 1999 = L. GIULIANI, *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in C. MARCONI (ed.), *Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Wiesbaden 1999, pp. 43-51.

GIULIANI 2002 = L. GIULIANI, *Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in Klassischer Zeit*, in *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog Berlin-Mainz 2002, pp. 338-343.

GHILARDI 2020 = M. GHILARDI, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in *InCircolo* 10, Dicembre 2020, pp. 345-359.

GOLDMAN 1910 = H. GOLDMAN, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting*, in *HarvStClPhil* 21, 1910, pp. 111-159.

GRILLI 2015 = A. GRILLI, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IVsec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, in *BORDIGNON* 2013, pp. 103-143.

GRILLI 2021 = A. GRILLI, *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azioni e dinamiche transmediali*, in M. CENTANNI, M. HARARI (edd.), *Alias. Miti colti sul manufatto*, La rivista di Engramma 183, luglio/agosto 2021.

GUTZWILLER 2004 = K. GUTZWILLER, *Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram*, in *AJPh* 125 (3), 2004, pp. 339-386. <http://www.jstor.org/stable/1562170>.

HALL 2006 = E. HALL, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006.

HODDER 2011 = I. HODDER, *Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective*, in *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 17, 2011, pp. 154-177.

HODDER 2014 = I. HODDER, *The Entanglements of Humans and Things: A Long-Term View*, in *New Literary History* 45, 1, 2014, pp. 19-36.

HÖLSCHER 1997 = T. HÖLSCHER, *Immagini dell'identità greca*, in S. SETTIS (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società* 2. *Una storia greca II. Definizione*, Torino 1997, pp. 191-248.

HÖLSCHER 2018 = T. HÖLSCHER, *Visual power in ancient Greece and Rome, Between Art and Social Reality*, University of California Press 2018.

HURTIG, KETELSEN 2012 = M.A. HURTIG, T. KETELSEN (edd.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformeln*, Berlin 2012.

ISLER-KERÉNYI 2016 = C. ISLER-KERÉNYI, *Oreste nella ceramografia greca*, in *Dionysus ex machina* 7, 2016, pp. 183-207.

JEDRKIEWICZ 1992 = S. JEDRKIEWICZ, *Teatro Attico e Comunicazione di massa: ipotesi di ricerca*, in *QuadUrbini*, 42, 3, 1992, pp. 7-24. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/20547155>. Accessed 2 Feb. 2023.

KAHIL 1967 = L.-G. KAHIL, *Loutrophore a fond blanc au Musée du Louvre*, in M. ROHDE-LIEGLE, H.A. CAHN, H.CHR. ACKERMANN, *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold* (*AntK-BH* 4, 1967), pp. 146-151.

LADA-RICHARDS 2009 = I. LADA-RICHARDS, *'By Means of Performance': Western Greek Mythological Vase-Paintings, Tragic 'Enrichment,' and the Early Reception of Fifth-Century Athenian Tragedy*, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 17, 2, 2009, pp. 99-166. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40646049>. Accessed 2 Feb. 2023.

MARGARITI 2018 = K. MARGARITI, *Painting early death. Deceased maidens on funerary vases in the National Archaeological Museum of Athens*, in *Opuscula* 11, 2018, pp. 127-150.

McGOWAN 2016 = E. MCGOWAN, *Tumulus and Memory. The Tumulus as a Locus for Ritual Action in the Greek Imagination*, in O. HENRY, U. KELP (edd.), *Tumulus as Sema. Space, Politics, Culture and Religion in the First Millennium BC*, Topoi Berlin Studies of the Ancient World 27, Berlin 2016, pp. 163-180.

MELERO 1997 = A. MELERO, *Les autres Médées du théâtre grec*, in *Pallas* 45, 1997, pp. 57-68.

MORENO 1966 = P. MORENO, *Timomachos*, in *EAA* 7, Roma 1966, pp. 860-861.

OAKLEY 2004 = J.H. OAKLEY, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge University Press 2004.

PACE 2014 = C. PACE, *Geografia del ritorno di Agamennone, da Omero ai tragici*, in V. FODERÀ, E. LANZILLOTTA (edd.), *Le tradizioni del Peloponneso*, Tivoli 2014, pp. 121-156.

PALAGIA 2012 = O. PALAGIA, *The Peplos Figure Athens National Museum 3890. Roman Copy of a Classical Medea?*, in TH. STEPHANIDOU-TIVERIOU, P. KARANASTASSI, D. DAMASKOS (edd.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της Ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki 2012, pp. 89-97.

PELLEGRINO 2006 = M. PELLEGRINO, *Il mito di Medea nella memoria letteraria della polis del V sec. a.C.*, in *Kleos* 11, 2006, pp. 523-538.

REBAUDO 2013 = L. REBAUDO, *Teatro e pittura vascolare: breve storia di un problema – il quadro degli studi*, in BORDIGNON 2013, pp. 55-73.

REBAUDO 2019 = L. REBAUDO, *Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie*, in E. DEGL'INNOCENTI, L. DI FRANCO, A. CONSONNI (edd.), *MitoMania. Storie ritrovate di uomini ed eroi*, Atti della giornata di Studi, Taranto 2019, pp. 100-119.

ROBERT 1881 = C. ROBERT, *Bild und Lied: archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881.

SHAPIRO 1991 = H.A. SHAPIRO, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, in *AJA* 95, 4, 1991, pp. 629-656. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/505896>. Accessed 19 Jan. 2023.

SHAPIRO 2006 = A. SHAPIRO, *The Wrath of Creon. Withholding Burial in Homer and Sophocles*, in *Helios* 33 (Supplement), 2006, pp. 119-134.

SEMINARIO POTS&PLAYS 2013 = A. BANI et alii, *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare. Apunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in BORDIGNON 2013, pp. 22-84.

SETTIS 1975 = S. SETTIS, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in *Prospettiva* 2, 1975, pp. 4-18.

SETTIS 2020 = S. SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano 2020.

SETTIS 2021 = S. SETTIS, *'Tradizione', fra memoria e oblio. A dialogo con la Lettura corale di Incursioni. Arte contemporanea e tradizione ("Engramma" n. 180)*, in S. SETTIS (ed.), *La Rivista di Engramma* 183, luglio/agosto 2021, pp. 297-306.

SIMON 1961 = E. SIMON, *Medea*, *EAA* 4, Roma 1961, pp. 950-957.

ŠMID 2022 = K. ŠMID, *The Poetovian Medea as an Echo of both Euripides' Play and Timomachos' Painting*, in *Acta Historiae Artis Slovenica* 27, 2, 2022, pp. 7-20.

SOURVINOU-INWOOD 1995 = CH. SOURVINOU-INWOOD, *'Reading' Greek Death: To the End of the Classical Period*, Oxford 1995.

SOURVINOU-INWOOD 1997 = CH. SOURVINOU-INWOOD, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*, in J.J. CLAUS, S.I. JOHNSTON (edd.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997, pp. 253-296.

TAPLIN 2007 = O. TAPLIN, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles 2007.

TAPLIN 2013 = O. TAPLIN, *About 'Pots and Plays'*, in BORDIGNON 2013, pp. 9-21.

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

TOSO 2002 = S. TOSO, *Le cattive ragazze. Le Amazzoni, Onfale e Medea*, in I. COLPO, I. FAVARETTO, F. GHEDINI (edd.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Roma 2002, pp. 289-307.

TRENDALL, WEBSTER 1971 = A.D. TRENDALL, T.B.L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

VENDITTO 2006-2007 = S. VENDITTO, *L'immagine e il contesto. Scelte iconografiche, funzione e fruizione del mito nel mondo romano tra sfera domestica e funera-*

ria, Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Archeologiche e Storico - Artistiche – XX ciclo, Università degli Studi di Napoli “Federico II”.

VERMEULE 1966 = E. VERMEULE, *The Boston Oresteia Krater*, in *AJA* 70, 1, 1966, pp. 1-22. <https://doi.org/10.2307/501412>.

VERNANT, VIDAL-NAQUET 1976 = J.-P. VERNANT, P. VIDAL NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Torino 1976.

VICCEI 2015 = R. VICCEI, *Gruppo di famiglia in un interno. L'assassinio di Agamennone nel cratere del Pit-*

tore della Dokimasia, in *AevumAnt* N.S. 15, 2015, pp. 131-151.

WARBURG 1905 = A. WARBURG, *Dürer und die italienische Antike*, in A. WARBURG, *Werke*, Berlin 2010, pp. 176-187.

WINKLER, ZEITLIN 1990 = J.J. WINKLER, F.I. ZEITLIN (edd.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990.

ZANIN 2017 = E. ZANIN, *Il tragico prima del tragico*, in C. CAO et alii (edd.), *Maschere del tragico*, in *Between* 7, 14, 2017, <http://www.betweenjournal.it/>.

RIASSUNTO - Agli inizi del XX secolo le iconografie tragiche, che dalla scena attica attraverso i secoli si erano diffuse nell'immaginario del mondo antico, entrano con forza nell'opera di Aby Warburg e nei moderni studi iconologici. Il mio contributo prende le mosse dai risultati dalle indagini che nei decenni successivi si sono occupati delle rappresentazioni dei miti tragici sui reperti materiali, analizzando due casi di studio. Il primo riguarda la proliferazione iconografica di un mito tragico esemplare, la Medea infanticida. In un secondo caso di studio ho indagato il tema dell'incontro tra Elettra e Oreste presso la tomba di Agamennone. L'episodio, legato a una trama di racconti che precedono e confluiscono nei drammi attici, si trova raffigurato su un sarcofago recentemente scoperto a Cipro e mi ha permesso di mettere in luce il valore contestuale dei miti tragici nella sfera funebre.

SUMMARY - From the 5th century onwards, tragic myths became frequent in the funerary imagery of the ancient world. Tragic iconographies forcefully entered the work of the founder of iconological studies, Aby Warburg, and played a leading role in modern visual studies. Modern inquiry has particularly sought to understand how images painted on ceramics could interact with tragedy, first written or performed in Athens, then in the cultural world of the Western Greeks and Italiotes. My contribution builds on the results of this ongoing investigation and examines two different iconographies from the field of tragic myths. The first is Medea meditating on infanticide, a figure of pathos paradigmatic of inner conflict. My second case study concerns the reunion between Electra and Orestes at the tomb of Agamemnon. The episode, linked to early tales flowing into Attic dramas, is depicted on a recently discovered sarcophagus in Cyprus and allowed me to investigate the values of the tragic myths in the funerary context.

Parole chiave: Figure di *Pathos*, miti tragici, iconografie e contesti, connettività mediterranea, interazione tra persone e oggetti nella sfera funebre.

Keywords: Pathosformeln, agency of the tragic myths, iconography in context, mediterranean connectivity, human-thing entanglement.