

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie | 21-22



2014-2015 | Napoli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 21-22

2014-2015 Napoli

INDICE

NOTA KOUROU, <i>Mortuary Practices in Early Iron Age Aegean. Family Rituals and Communal Rites</i>	p.	9
FERNANDO GILOTTA, <i>Frammenti di una cerimonia in musica a Gordion</i>	»	31
CLAUDIO GIARDINO – CESARE D’ANNIBALE, <i>Pizzica Pantanello (Metaponto): la più antica testimonianza di attività metallurgiche dall’Italia meridionale</i>	»	47
ELENA GAGLIANO, <i>Difendere l’ordine con ogni arma. Uso e “abuso” dello schema iconografico dell’Aristogitone di Kritios e Nesiotes</i>	»	65
MARIA ELENA GORRINI, <i>Il cosiddetto cratere di Partenopeo del Civico Museo Archeologico di Milano</i>	»	85
MARCO GIGLIO (con contributi di Emanuela Auzino e Marcello Gelone), <i>Un santuario salutare dal territorio di Neapolis: Agnano</i>	»	105
STEFANO STRUFFOLINO, <i>Bolli anforari rodii da Tauromenion</i>	»	137
SERGIO CASCELLA, <i>Una coppa in Terra Sigillata Italica dall’Antiquarium di Tindari</i>	»	151
GIUSEPPE CAMODECA, <i>[- Pi]narius (?) Castus, console nel dicembre di un anno di Antonino Pio: una intricata questione nata da un’erronea lettura di AE 1999, 546 Aesernia</i>	»	159
ANTONELLA DE CARLO, <i>La carriera di un nuovo procurator ducenario di età domiziana: L. Aurelius L. f. Gal. Flaccus Sempronius Hispanus</i>	»	169
<i>Rassegne e recensioni</i>		
BRUNO D’AGOSTINO - CLAUDIA MONTEPAONE, J.-L. Durand, <i>La ricerca di un senso ‘dall’interno’</i>	»	181
VINCENZO BELLELLI, recensione di Augusto Ancillotti - Alberto Calderini - Riccardo Massarelli (a cura di), <i>Forme e Strutture della Religione nell’Italia mediana antica. Forms and Structures of Religion in Ancient Central Italy</i> . Atti del III Convegno internazionale dell’Istituto di Ricerche e Documentazione sugli Antichi Umbri (Perugia - Gubbio, 21-25 settembre 2011), Roma, «L’Erma» di Bretschneider, 2016	»	190
MARIA CECILIA D’ERCOLE, recensione di Annick Fenet, <i>Les dieux olympiens et la mer: Espaces et pratiques culturelles</i> , avec préface de Madeleine Jost, Collection de l’École française de Rome 509, École française de Rome, Roma 2016	»	196
<i>Abstracts degli articoli</i>	»	201

IL COSIDDETTO CRATERE DI PARTENOPEO DEL CIVICO MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO

Maria Elena Gorrini

Lo studio della rappresentazione di scene di possibile ispirazione teatrale nella pittura vascolare è un campo di ricerca che, a partire dal XIX secolo, ha conosciuto grande fortuna, coinvolgendo filologi, iconologi e archeologi¹. Il dibattito si è riaperto nel 2007, quando Oliver Taplin ha pubblicato in *Pots&Plays*² ulteriori riflessioni in merito, arrivando a concludere come le pitture vascolari greche a soggetto tragico del IV secolo a.C. non sarebbero riproduzioni esatte di momenti scenici, ma acquisterebbero maggiore significato per coloro i quali avevano in precedenza assistito a rappresentazioni teatrali di cui il singolo vaso reciterebbe, piuttosto, una sintesi narrativa. D'altra parte, nel V e nel IV secolo a.C. le arti figurative e la *performance* teatrale sono i due canali principali attraverso i quali i Greci incontrano il mito, ed è quindi impensabile che tra queste due forme d'arte non vi debbano es-

sere state relazioni e influenze reciproche³.

La maggior parte dei vasi studiati e pubblicati da Taplin proviene dalla Magna Grecia e dalla Sicilia. Si tratta quasi sempre di crateri, ma sono attestate anche *pelikai*, anfore, *loutrophoroi*, *hydriai* e *oinochoai*, sovente di grandi dimensioni, da contesti di necropoli, e presentano, sul lato opposto rispetto alla raffigurazione a soggetto tragico, pitture a soggetto funerario o escatologico⁴. Essi svolgevano probabilmente la doppia funzione di onorare il defunto e di consolare i vivi della perdita, e venivano esposti nei simposi funebri precedenti la loro deposizione in tomba⁵.

In una prospettiva strettamente archeologica il rapporto tra le scene vascolari e il teatro è soltanto un aspetto di un fenomeno più vasto: l'uso del mito nella ceramica magno-greca e siceliota in rapporto ai rituali funerari e sacri contemporanei, sia greci sia, soprattutto, delle aristocrazie indigene ellenizzate cui i vasi erano destinati. Le scene raffigurate vanno perciò analizzate prima di tutto in quanto pitture su vasi, con tutto ciò che questo aspetto comporta dal punto di vista tecnico; poi sono da interpretare come rappresentazioni del mito destinate alle tombe; infine, e solo infine, sono da considerare eco del teatro contemporaneo (rispetto alla messa in scena esperita direttamente

* Questo testo nasce da un incontro a Tolò, organizzato dal Prof. G. Zanetto, dell'Università Statale di Milano, sul tema "Theatre, Theatrical Performance and Theatricality in the Greek-Roman World" nell'agosto del 2015. Ringrazio, per i numerosi spunti di discussione e di riflessione, M. Harari, A. Beltrametti, C. Zizza, M. Gioseffi. Le fotografie contenute nell'articolo si debbono alla squisita gentilezza della Curatrice del Civico Museo Archeologico di Milano, Dr.ssa Anna Provenzani. Matteo D'Acunto ha voluto generosamente accogliere questo lavoro negli Annali di Archeologia e Storia Antica dell'Università degli Studi di Napoli l'Orientale. A lui e agli anonimi Revisori del testo sono debitrice di diversi suggerimenti. Naturalmente, esclusivamente mia rimane la responsabilità di quanto ho scritto.

¹ Rebaudo 2012, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=930#storia_degli_studi, con ulteriore bibliografia; Boshier 2012; Vathikari 2014; Grilli 2014 http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1923.

² Taplin, 2007. Si leggano le recensioni di A. Banfi, 'Pots&Plays: Pittura vascolare e teatro tragico', in *Engramma* 65, giugno-luglio 2008, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=240 e di J.R. Green in *Bryn Mawr Classical Review* 2007.10.37, <http://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007-10-37.html>.

³ Si vedano i numeri monografici di *Engramma*, *Mito e rappresentazioni*. Editoriale. *Engramma* 109, settembre 2013, http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1431; numero 107, giugno 2013 e nr. 99, luglio-agosto 2012 e Grilli 2014.

⁴ Fondamentali sul problema i lavori di Todisco e della sua scuola: Todisco 2003; Todisco 2006; Todisco 2012, pp. 251-271.

⁵ Giuliani 1995. Si veda anche la recensione di Todisco su *AJA* 2003 e, ora, Lambrugo 2016.



Fig. 1 - Il cratere di Partenopeo. Lato A. Per gentile concessione della Fototeca del Civico Museo Archeologico di Milano.

o ad altre forme di circolazione dei testi)⁶.

Un esempio di quanto appena enunciato è offerto dal cosiddetto cratere di Partenopeo, conservato al Museo Archeologico di Milano, Inv. St. 6873⁷.

Il cratere a calice a f.r., di produzione apula⁸, attribuito da Stenico al pittore di Licurgo⁹, e datato tra il 360 e il 340 a.C., è alto 62 cm, e presenta sul lato principale una scena mitologica a oggi completamente isolata, non ricollegabile a una tradizione letteraria o figurativa nota; si possono riconoscere alcuni dei personaggi rappresentati grazie alle iscrizioni apposte accanto a loro. (Fig. 1) Il protagonista

della scena, seduto su un elegante *kline*, è Partenopeo, il più giovane dei sette eroi della spedizione contro Tebe¹⁰; lo affiancano una figura femminile con chitone e *himation*, designata dall'iscrizione come la madre dell'eroe, Atalanta (qui rappresentata in un *unicum* iconografico come sposa e madre perfettamente abbigliata, anziché come cacciatrice)¹¹, e un vecchio barbato con bastone, privo di iscrizione, in cui la maggioranza della critica riconosce un messaggero generico. Alle spalle del vecchio è un altro personaggio femminile, privo di iscrizione. Nella parte superiore sono dipinte, da sin. a ds., tre divinità sedute: Ermes, riconoscibile per il petaso e i calzari alati, Apollo, con corona, rami di ulivo e lira, accanto a un cigno, e infine Ares, inequivocabilmente identificato dall'iscrizione, padre di Partenopeo secondo una delle genealogie che andremo ad analizzare¹². Sul lato B del cratere (Fig. 2), particolarmente lacunoso, è raffigurato Dioniso sdraiato su una pelle maculata alla presenza del suo corteggio di satiri e menadi.

Il cratere venne immesso sul mercato antiquario milanese negli anni '60 del secolo scorso¹³, quindi non è completamente certo che esso provenga da Ruvo di Puglia¹⁴, sebbene sia probabile¹⁵. Quand'anche fosse, non è possibile stabilire il suo contesto in maniera dettagliata, anche se le dimensioni e lo stato di conservazione sembrerebbero suggerire una destinazione funeraria¹⁶.

¹⁰ Sulla vicenda dei Sette a Tebe si vedano Armantrout 1991; I. Krauskopf in *LIMC* 7, 1994, s.v. *Septem* e K. Zimmermann, in *LIMC* 8, 1997, s.v. *Parthenopaios*; Strazzulla 2000, pp. 457-495; Moreno 2009.

¹¹ J. Boardman, in *LIMC* 2, 1984 s.v. *Atalanta*.

¹² Vd. *infra*.

¹³ Stenico 1963.

¹⁴ Va sottolineato come Ruvo di Puglia fu uno dei più importanti centri della Peucezia, nome del territorio corrispondente all'incirca alla attuale provincia di Bari, abitato da popolazioni indigene organizzate in una società aristocratica fortemente ellenizzata: si vedano Montanaro 2007; Calandra 2008; Pouzadoux 2008a; Lanza Catti 2010.

¹⁵ Todisco 2003; Montanaro 2007, p. 426, accoglie come fededegna la comunicazione orale di un Ispettore onorario di zona, Cleto Bucci, che avrebbe assistito al rinvenimento del cratere da una necropoli posta nell'area compresa tra via Cairoli, via Silone, e l'extra-murale Scarlatti.

¹⁶ Nondimeno, cfr. Pouzadoux 2008b, p. 352, per il rinvenimento di vasi in contesti domestici e sacri a Tricarico. Cfr. *infra* per una discussione approfondita sul problema.

⁶ Rebaudo 2012; Grilli 2014.

⁷ Stenico 1963, nr. 86, Tav. 44, p. 79 (pur ammettendo che, se l'attribuzione al Pittore di Licurgo è corretta, questo vaso andrebbe posto cronologicamente tra i primi attribuitigli); RVAp I, p. 416, n. 6, tav. 148, 1-3; Orlandini 1979, p. 90; Armantrout 1991, 190-191; *Uomo, mito e teatro nei vasi della Grecia Antica* 2003, pp. 29-32; Todisco 2003, p. 434-5 nr. Ap 97 (con bibl.); Sena Chiesa in *Miti greci* 2004, nr. 232 p. 229; Taplin 2007, pp. 224-225; Montanaro 2007, p. 426.

⁸ Pouzadoux *et alii* 2005.

⁹ Stenico 1963, nr. 86, Tav. 44, p. 79; Sichtermann 1966; Sena Chiesa 1968; RVAp I, p. 413 ss.; RVAp suppl. I, pp. 56-58; RVAp suppl. II, parte I, pp. 108-111; Sena Chiesa 2004, pp. 226-227.



Fig. 2 - Il cratere di Partenopeo. Lato B. Per gentile concessione della Fototeca del Civico Museo Archeologico di Milano.

Dal punto di vista stilistico, gli elementi che hanno spinto ad attribuire questo cratere al pittore di Licurgo sono plurimi. Innanzitutto, le vesti particolarmente elaborate e ricamate, seguite dalle pose manieristiche delle figure raffigurate su questo documento, così come la divisione dello spazio in due registri, uniti da due elementi verticali che ne rompono il distacco; la presenza del *komos* dionisiaco sul lato B del vaso, in particolare la figura femminile con una gamba flessa, poggiata a un pilastro, e la situla con una tenia, sempre sul lato B rafforzano ulteriormente l'assegnazione al Pittore.¹⁷ La figura del messaggero trova un vicino confronto nel vecchio con il bastone del cratere eponimo di Londra e, solo nella posizione, nel messaggero della *pelike* di

Timmari¹⁸, mentre il volto di Apollo ricorda moltissimo i volti della situla di New York¹⁹. La Menade del lato B, appoggiata a un pilastro, trova parallelo nella sua analoga, dipinta sul collo del cratere a volute con raffigurazione del giardino delle Esperidi e in quello con Borea e Orizia del British Museum (dove, ugualmente, sempre sul collo, la raffigurazione di Dioniso rimanda al Dioniso del cratere di Milano)²⁰ e nella figura analoga sulla *pelike* da Timmari.²¹ Pertanto, riteniamo di dover mantenere l'attribuzione del cratere al Pittore di Licurgo.

¹⁸ Cfr. il pedagogo sul cratere a campana apulo a figure rosse, prima metà del IV sec. a.C., Bari, Museo Archeologico Provinciale, 5597; per i documenti cfr. RVap I, n. 5 pl. 147 e n. 22, Matera 11671, da Timmari, 152.1-2.

¹⁹ RVap I, n. 17 (situla di New York 56.171.64), pl. 150.3-4.

²⁰ RVap I, n. 10 (BM 1931.5-11.1), pl. 149.1-2 e n. 16 (Ruvo 1097).

²¹ RVap I, n. 21 pl. 152, 1-2. (*pelike* da Timmari, ora a Matera 11671).

¹⁷ Per questi motivi firma v. RVap I, pp. 413-14. Cfr. Trendall 1953, pp. 5-6 nota 11 e p. 70; Oliver 1962/63.

La scelta del tema iconografico pure è allineata alle scelte dell'artista, che privilegia soggetti mitologici rari²². Questo cratere raffigura il mito di Partenoepo, eroe "dal volto di fanciulla"²³, figlio di Atalanta e di Meleagro, o di Melanione, o di Ares²⁴. Si tratta di un giovane, arcade o argivo a seconda delle fonti, che partecipa alla spedizione dei Sette contro Tebe²⁵. Stazio²⁶, Marziale²⁷, Igino²⁸ lo ricordano per la sua straordinaria bellezza, così come per il suo non meno straordinario coraggio²⁹, che lo porterà alla morte alle porte della città beotica. Il mito non incontra particolare fortuna nel mondo greco: nel mondo latino, invece, Pacuvio e Stazio dedicheranno ampio spazio alla figura del giovane eroe³⁰.

Dal punto di vista iconografico, le più antiche raffigurazioni dell'eroe sono quelle collettive dei Sette³¹, anche se non mancano sue rappresentazioni isolate, nelle vesti di combattente³². In ogni caso, non esistono, a oggi, confronti iconografici con la scena rappresentata sul cratere di Milano.

Tra i documenti perduti che lo raffiguravano, Pausania ricorda, a Delfi³³ e ad Argo³⁴, gruppi statuari dei Sette e degli Epigoni, entrambi commissionati dalla città di Argo a metà del V sec. a.C.

Nel santuario delfico si trattava di due gruppi statuari distinti affidati a due scultori tebanici per celebrare la vittoria ottenuta a Oinoe³⁵ dagli Argivi e

dai loro alleati Ateniesi sui Lacedemoni: come rilevato da Cingano, la presenza di due aurighi nel gruppo fa sì che i Sette diventino Nove, mentre gli Epigoni rimangono Sette; ai fini del nostro esame, va rimarcato come Partenoepo sia assente tra i Sette, mentre suo figlio Promaco è incluso tra gli Epigoni³⁶.

Nel secondo passo, ad Argo, Pausania menziona i Sette soltanto come gruppo, senza precisarne i nomi, a differenza degli Epigoni, di cui fornisce una lista uguale a quella del donario delfico, con l'aggiunta di tre guerrieri: Adrasto, Timea, e Anfiloco, fratello di Alcmeone³⁷, spiegabili come omaggio alla città di Argo.

Sempre Cingano ha sottolineato l'insistenza del Periegeta nel precisare la genealogia *argiva* del figlio di Partenoepo, Promaco, ricordandone anche il nonno Talao; la versione di Pausania coincide qui con la versione –arcaica– della genealogia di Promaco e Partenoepo, conservata nel primo libro della *Biblioteca* di Apollodoro³⁸.

Due sono infatti le genealogie di Partenoepo: quella *argiva*, riferibile a una tradizione epica perduta³⁹, risalente almeno ad Ecateo⁴⁰, che lo vuole figlio di Talao e di Lisimache, sostenuta poi da Aristarco di Tegea⁴¹, da Filocle I⁴², da Apollodoro nel primo libro⁴³ e da Pausania⁴⁴.

La genealogia arcade, che lo considera figlio di Atalanta, figlia di Iaso, si ritrova invece per la prima volta in Eschilo, nei *Sette a Tebe*, dove Partenoepo è esplicitamente detto figlio di Atalanta (v. 530 ss.) e chiamato Παρθενοπαῖος Ἀρκᾶς: ὁ δὲ τοιοῦδ' ἀνήρ μετόικος, Ἄργει, (v. 547 s.). Sofocle ed Euripide riprendono la genealogia arcade di Eschilo⁴⁵. I tragici tacciono sul nome del padre: Ellanico è il primo a chiamarlo Melanione⁴⁶, seguito da Apollodoro⁴⁷,

²² RVAp I, p. 414.

²³ Discussione delle possibili etimologie in Cingano 2002, pp. 27-62.

²⁴ Parkes 2009.

²⁵ Cingano 2002.

²⁶ Stat. *Silv.* II, 642 ss.

²⁷ Mart. IX, 56, 7.

²⁸ Hyg. *Fab.* 270.

²⁹ Aesch. *Sept.* 529-549, Eur. *Phoen.* 1145-1149.

³⁰ Parkes 2005, pp. 67-82; Pavarani 2010, pp. 209-234; Monno 2010, pp. 105-113.

³¹ Paribeni 1963; Kunisch 1974, pp. 39-41; Armantrout 1991, *passim*; I. Krauskopf in *LIMC* 7.1, 1994, s.v. *Septem* e K. Zimmermann, in *LIMC* 8.1, 1997, s.v. *Parthenopaios*. Cfr. Moreno 2009, specificamente sui gruppi di Argo e di Delfi.

³² Ad es. coppa laconica del Pittore della Caccia, da Cirene, *LIMC* 8.1, 1997, nr. 4; *Hydria* attica a f.n. ora a Würzburg Wagner Museum L 319 (*LIMC* 8.1., 1997, nr. 5).

³³ Paus. X, 10, 3-4.

³⁴ Paus. II, 20, 5.

³⁵ Sulla storicità della stessa battaglia si veda, da ultimo, Luginbill 2014, pp. 278-292. Sulla contestualizzazione storica e sull'iconografia dei gruppi vd. Moreno 2009.

³⁶ Cingano 2002, p. 38. Armantrout 1991, p. 195.

³⁷ Paus. X, 10, 4.

³⁸ Cingano 2002, p. 42.

³⁹ Cingano 2002, pp. 56-57.

⁴⁰ *FGrHist* 1 F 32.

⁴¹ *TrGF* 14 F 5.

⁴² *TrGF* 24 F 3.

⁴³ Apollod. I, 19, 13.

⁴⁴ Paus. II, 20, 5 e Paus. IX, 18, 6.

⁴⁵ Eur. *Suppl.* 889-898 e *Phoen.* 1153-1157; Soph. *Oed. Col.* 1320-22.

⁴⁶ *FGrHist* 4 FF 99, 162.

⁴⁷ Apollod. III, 6, 3.

che altrove⁴⁸ oscilla tra Ares, Poseidone e Melanio-
ne, mentre, per Igino⁴⁹, il padre era Meleagro.

A giudicare dalle fonti, la genealogia argiva di Partenopeo è senz'altro la più antica: d'altra parte, l'insistenza dei tragici ateniesi sull'origine arcade dell'eroe può essere stata motivata solo dal tentativo di contrastare una versione più arcaica e più accreditata. A conferma di questo va notato che Eschilo si premura di precisare l'origine del solo Partenopeo, tra i capi argivi: il suo tentativo di mediare tra genealogia argiva e quella arcade è svelato dal v. 547 dei *Sette a Tebe*, dove l'eroe è definito *meteco*, insediato ad Argo. Lo stesso accorgimento compromissorio (Partenopeo meteco insediato da tempo ad Argo) è ripreso e sviluppato da Euripide, che ritorna sulla genealogia nelle Fenicie⁵⁰, negando con maggior decisione qualsiasi legame con Argo: ὁ δ' Ἀρκάς, οὐκ Ἀργεῖος Ἀταλάντης γόνος - Mi pare quindi assolutamente condivisibile l'ipotesi di Cingano, che ritiene che l'omissione di Partenopeo dalla lista dei Sette nel donario argivo a Delfi trovi piena giustificazione solo alla luce del radicale cambiamento di genealogia - da argiva ad arcade - operato da Eschilo - a quanto è dato sapere - per la prima volta nei *Sette a Tebe*: la popolarità della tragedia può avere convinto gli Argivi, all'epoca alleati di Atene, che la genealogia dell'eroe in quel periodo era "contaminata", e aver suggerito l'esclusione dell'eroe dal loro monumento nel santuario panellenico⁵¹. Pertanto, si può concludere che Partenopeo, a partire dalla tragedia di Eschilo, è riconosciuto arcade a tutti gli effetti, come figlio di Atalanta e di un padre non specificato.

Questa genealogia compare sul cratere di Milano, enfatizzata peraltro dalle iscrizioni che qualificano solamente l'eroe e i suoi genitori. La scena dipinta sul lato principale mostra, nel registro inferiore, il giovane seduto sulla sponda di una *kline* di legno dipinto, riccamente decorata da un materasso e da due cuscini, i piedi su uno sgabello pure decorato. Entrambi i mobili poggiano su una peda-



Fig. 3 - Il cratere di Partenopeo. Particolare del lato A: Partenopeo e il pedagogo-messaggero. Per gentile concessione della Fototeca del Civico Museo Archeologico di Milano.

na lignea rialzata. (Fig. 3) Il ragazzo indossa un mantello ricamato e trasparente, che gli avvolge le gambe lasciandogli nudo il torso, e sale a velargli il capo; nella sin. ha un bastone a nodi. I dettagli del lussuoso mobilio e lo sfarzo sfavillante delle vesti di Partenopeo qualificano al contempo il suo fascino ambiguo ed effeminato, la sua carica erotica e la sua inadeguatezza alla guerra, anticipando il suo tragico destino.

Fuori dalla pedana, un vecchio (con capelli, sopracciglia, baffi e barba canuti) è raffigurato in atto di dialogare con lui. Già la Roscino⁵² ha rilevato come il tipo iconografico sia quello del pedagogo-messaggero, ben definito nella sua peculiare e inconfondibile fisionomia: età avanzata, abbigliamento composito, formato da chitone corto con doppia fascia laterale, maniche lunghe, *chlaina*, *endromides* e altri accessori da viaggio, quali il *pilos* e il bastone ricurvo. Esso farebbe la sua comparsa nella pittura vascolare dell'Italia meridionale intorno alla metà del IV sec. a.C., in Apulia, dapprima su un cratere di un ceramografo vicino al pittore dell'*Iliupersis*⁵³, poi in alcune raffigurazioni del Pittore di Licurgo⁵⁴, tra cui quella in esame, e, contemporaneamente, in Sicilia, su due crateri a calice

⁴⁸ Apollod. III, 6, 8 e III, 9, 2.

⁴⁹ Hyg. *Fab.* 70.

⁵⁰ Eur. *Phoen.* 147-150 e 1153-1157.

⁵¹ Cingano 2002, p. 59.

⁵² Roscino 2003, pp. 223-357, specialmente pp. 317-339.

⁵³ Roscino 2003, p. 318: cratere a campana Napoli, MAN Stg 526. Da Pomarico (Ap 77, p. 427).

⁵⁴ Roscino 2003, p. 318: cratere a calice da Ruvo di Puglia, Londra, BMF 271 (Ap 96, p. 434) e il cratere in esame (Ap 97, p. 434-5).

del Pittore di Capodarso⁵⁵. Se le due testimonianze siceliote rappresentano la figura come personaggio teatrale in azione sul palcoscenico, dotato di maschera e di costume, nelle testimonianze apule il personaggio appare inserito in scene liberamente ispirate ai soggetti tragici anziché dipendenti da effettivi allestimenti teatrali⁵⁶. Impossibile definire con chiarezza la sua identità: è stato proposto trattarsi di un messaggero generico, dell'indovino Tiresia⁵⁷, venuto a sollecitare il giovane a prender parte alla spedizione dei Sette, dell'anziano pedagogo di Partenopeo⁵⁸ che prova invece a dissuaderlo, o, infine, di Adrasto re di Argo venuto a persuadere il giovane a partecipare alla spedizione⁵⁹.

Alle spalle del giovane è Atalanta, certamente identificata dall'iscrizione, vestita come madre di famiglia con chitone e *himation* in un altro *unicum* iconografico⁶⁰ e, alle spalle del vecchio pedagogo-messaggero, una seconda figura femminile, che, nonostante l'ampia lacuna, sembrerebbe essere più

giovane di Atalanta, oltre che scalza: si potrebbe azzardare a identificarla con la moglie di Partenopeo, la ninfa Climene⁶¹, da cui l'eroe ebbe Promaco, uno degli Epigoni. Se la nostra proposta fosse corretta, la donna potrebbe essere qui evocativa della perpetuazione della stirpe dell'eroe destinato a morire troppo presto e, al contempo, della sua morte vendicata dal figlio, Promaco, che evidentemente lei doveva già portare in grembo. La scena andrebbe quindi letta da ds. a sin.: Partenopeo lascia la madre e la propria patria, sollecitato dal messaggero (la cui identità resta *sub iudice*) a seguire il suo destino, che si compirà con la sua caduta sotto le mura di Tebe e con la vendetta della sua morte ad opera di Promaco. Con gli Epigoni termina vittoriosamente l'assalto della città beotica, il ciclo di sangue iniziato dal mancato rispetto dell'oracolo di Apollo da parte di Laio⁶².

La scena del registro inferiore è delimitata da entrambi i lati da due colonne ioniche su cui sono posti due tripodi, in richiamo all'agone tragico, secondo Taplin⁶³, che li considera espliciti riferimenti a una vittoria in una competizione teatrale drammatica⁶⁴. Tuttavia, i monumenti coregici dotati di tripode sono finora noti solo in relazione a vittorie in gare di ditirambo, e la loro struttura prevede un supporto costituito da una base gradinata, non da un pilastro, quindi vanno piuttosto letti, in parallelo con altri casi⁶⁵ del pittore di Licurgo e non solo, come generiche allusioni al divino: metterebbero infatti in comunicazione i due registri⁶⁶, quello inferiore, con Partenopeo e gli altri mortali o semidei, e quello superiore, con le tre divinità, Ares, Apollo ed Ermete, tanto più che il tripode è uno dei simboli di Apollo, e nello specifico dell'Apollo delfico che, come già sottolineato, ha un peso rilevante nella saga tebana.

⁵⁵ Roscino 2003, p. 318: cratere a calice da Monte Capodarso, Caltanissetta Museo Civico Archeologico 1301 bis (S 13 p. 496) e cratere a calice da Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" 66557 (S 14, p. 496-7).

⁵⁶ Roscino 2003, p. 318 ss.

⁵⁷ Stenico 1963, p. 78.

⁵⁸ Taplin 2007, p. 225. Nel libro IX, 570–970 della *Tebaide* di Stazio si descrive l'*aristia* di Partenopeo in modo completamente differente. Nei versi latini si dice che Artemide, divinità cui il giovane era particolarmente legato, gli donò delle frecce infallibili e lo unse di ambrosia per preservarlo in vita il più a lungo possibile. Afrodite, protettrice dei Tebani, si infuriò per la strage compiuta da Partenopeo e pregò Ares di allontanare dal campo Artemide, che lo proteggeva. Artemide, consapevole di quanto sarebbe avvenuto, assunse l'aspetto di Dorceo, vecchio guerriero molto caro a Partenopeo, e cercò di convincerlo a tornare a casa. La figura di Dorceo compare unicamente in Stazio, quindi non è possibile ammettere che la figura del vecchio nel vaso in esame possa essere identificata con costui.

⁵⁹ LIMC 1.1, s.v. *Adrastos* nr. 21 (Trendall - Webster 1971, III, 106). Confutazione ragionevole dell'ipotesi in Armantrout 1991, p. 191 'In fact, the anonymity of the old man argues against this. In a vase where the artist has been so careful that he labels Ares lest the viewer be confused, we do not expect an important figure to be so ambiguous, unless we are supposed to read him as a stock character. Two possibilities appear more likely. The first is that the old man is a messenger from Argos whose task is to secure the participation of the Arkadian contingent. The other is that he is a paidagogos trying to dissuade the hot tempered youth from going off to war. Neither explanation is more likely, and both adequately explain the presence of Atalanta: either to bolster the old servants arguments, or to hear what the newly arrived messenger has to say. The age of the man might argue more for his being a paidagogos, but we cannot know for certain.'

⁶⁰ Per le raffigurazioni di Atalanta "tradizionali" si veda J. Boardman in LIMC 2.1, 1984, s.v. *Atalanta*.

⁶¹ Apollod. III, 7, 2; Hyg. *Fab.* 71, 2 che riporta però Tlesimene come nome del bambino.

⁶² Cfr. *infra*.

⁶³ Taplin 2007, p. 43.

⁶⁴ Taplin 2007, p. 9 ss. discute la possibilità che i drammi ateniesi fossero rappresentati anche in Apulia.

⁶⁵ Roscino 2003, pp. 339-346, in particolare p. 345.

⁶⁶ Sul parallelismo delle scene e la divisione in registri si veda Morard 2009.

Nel registro superiore (Fig. 4) sono tre divinità. Ares è raffigurato in quanto padre di Partenopeo⁶⁷, e significativamente entrambi sono resi nello stesso gesto, quello di stendere il braccio destro verso il proprio interlocutore. Apollo, semirecumbente e con i piedi appoggiati a uno sgabello, è impegnato a conversare con lui, a giudicare dalla torsione del busto: sembra qui essere interpellato sul futuro del giovinetto. Il figlio di Latona aveva profetizzato a Laio, re della rocca cadmea, che se avesse voluto salvare il suo regno avrebbe dovuto morire senza discendenti⁶⁸: la violazione dell'oracolo causò la nascita maledetta di Edipo e dei suoi quattro figli, i cui due maschi combatterono in duello mortale coinvolgendo nella rovina anche i sette guerrieri, tra cui Partenopeo. È la profezia non ascoltata del dio a mettere in moto la vicenda di Laio, è sempre il dio, evidentemente, a ispirare il canto: egli tiene in mano la cetra e il ramo di alloro, elementi che lo qualificano come cantore, musicista e profeta, ai suoi piedi è un cigno⁶⁹. I cigni, come ha messo in luce la Isler Kerényi⁷⁰, compaiono abbastanza sovente nel repertorio dei ceramografi apuli, normalmente associati ad Afrodite o a Eros, talvolta anche insieme al defunto eroizzato nel *naiskos*. Più esplicite nel caratterizzare il cigno sono le immagini mitologiche: nelle figurazioni del ratto di Ganimede gli artisti magnogreci sostituiscono infatti regolarmente il cigno all'aquila, mettendo con ciò in evidenza la motivazione erotica dell'evento e facendo implicitamente del cigno un veicolo di immortalità per il personaggio appena scomparso e per i congiunti che lo piangono⁷¹. Il cigno, nella tradizione poetica arcaica, è un animale connesso alla sfera del canto e della poesia, e in particolare di quel canto e di quella poesia che i mortali intonano proprio in onore di Apollo⁷². Il cigno sta "cantando", lo dicono le sue



Fig. 4 - Il cratere di Partenopeo. Particolare del lato A: l'assemblea degli dèi. Per gentile concessione della Fototeca del Civico Museo Archeologico di Milano.

ali aperte, che, al pari di Apollo, profetizzano il destino di morte di Partenopeo: le ali del cigno sono l'equivalente della cetra del dio⁷³. Apollo sembrerebbe essere qui raffigurato come profeta, capace di predire la morte di Partenopeo causata dal mancato rispetto della sua profezia da parte di Laio, e come musicista che eternerà il ricordo del giovane nella poesia, insieme al suo animale sacro, il cigno, che canta non perché piange la vita che finisce ma per la gioia di essere in procinto di raggiungere il dio che adora e di vivere in eterno con lui, come vuole Socrate nel *Fedone* platonico⁷⁴. Il cigno e il suo canto, in Magna Grecia, veicolano un messaggio di augurio e di speranza, e diversi crateri a volute del Pittore di Licurgo presentano il dettaglio della terminazione delle anse configurata a testa di cigno⁷⁵. Il legame tra cigni, Apollo e il santuario focese passa quindi per più piani, e rafforza l'elemento profetico centrato su Delfi e sulla immortalità del canto.

Resta da spiegare la presenza di Ermes, qui seduto su una roccia: il dio è citato nei *Sette a Tebe* di Eschilo al v. 508, perché interviene nel duello tra Iperbio e Ippomedonte (mentre nessuna divinità è menzionata come direttamente coinvolta nel duello tra Partenopeo e Periclimeno, in cui il giovane arcaide combatte –sfacciatamente– con lo scudo decorato dalla Sfinge che divora un Tebano⁷⁶ - ulteriore allusione all'inizio delle sventure della casa di Edi-

⁶⁷ Stenico 1963, p. 78, osserva come Ares non sia rappresentato nel tipo tradizionale: si è utilizzato il tipo di Zeus, dandogli l'attributo dell'asta al posto dello scettro. "Il che significa che il pittore volle distinguere tra Ares e Ares Argivo, per il quale non aveva un tipo particolare, ben conoscendo il valore della differenza in un mito che a noi non è giunto".

⁶⁸ Kovacs 2009, pp. 357-368.

⁶⁹ Il cigno compare in un altro vaso del Pittore di Licurgo, una situla in coll. privata a Sorengo (Ganimede rapito da un cigno, RVAp Suppl. II, p. 110 nr. 17b). Diversi crateri del Pittore di Licurgo hanno poi anse configurate a testa di cigno. Cfr. *infra*, nota 75.

⁷⁰ Isler-Kerényi 2008, pp. 229-248.

⁷¹ Isler-Kerényi 2008, p. 244.

⁷² Castrucci 2013, pp. 53-78.

⁷³ Cassola 1975, p. 389. Cfr. anche Zanetto 1996, p. 305 nota 2.

⁷⁴ Plato, *Phaed.* 84e3-85b9. Cfr. Castrucci 2013, pp. 68-71.

⁷⁵ Cfr. cratere a volute BM 1931.5-11.1 RVAp nr. 10, p. 416 (Ratto di Orizia da parte di Borea); cratere a volute Ruvo 1097, RVAp nr. 16; cratere a volute Milano H.A. coll. 260, RVAp nr. 13; cratere a volute Ermitage inv. 1714, RVAp I nr. 12.

⁷⁶ Aesch. *Sept.*, vv. 539-544 e 556-560. Cfr. Moreno 2009 per il dettaglio della sfinge.

po⁷⁷ - e dalla lancia dono della madre⁷⁸). Hermes potrebbe comparire sul cratere di Milano in qualità quindi di dio protettore d'Arcadia (il cui paesaggio montuoso potrebbe pure essere evocato anche dalla roccia su cui è seduto, unico degli dei), patria materna di Partenopeo, ma anche come dio psicopompo, che accompagnerà il giovane caduto nel suo ultimo viaggio, come indicherebbe la sua posizione accanto al cigno⁷⁹. Anche nel registro superiore, quindi, la scena andrebbe letta da ds. a sin.: il padre divino Ares, in perfetta corrispondenza con la madre umana Atalanta del registro inferiore, prova a interloquire con Apollo, che gli comunica il destino di morte del figlio. Apollo occupa la stessa posizione di Partenopeo: il dio, e il suo oracolo delfico, giocano un ruolo di rilievo nella vicenda della città tebana, e il giovane arcade è lo strumento di cui si servono per completarne la rovina. Nella stessa posizione del messaggero del registro inferiore è il cigno del registro superiore: entrambi sono messaggeri, di morte in guerra, il primo, di vita immortale, il secondo. Infine, seguendo questo schema, troverebbe ulteriore conferma la nostra ipotesi di identificare nella moglie di Partenopeo, gravida di Promaco, la figura femminile del registro inferiore, disposta in perfetta simmetria con Ermes: la donna garantisce l'immortalità sulla terra al guerriero arcade attraverso la sua discendenza, allo stesso modo in cui Ermes lo accompagnerà dalla vita a ciò che avviene dopo di essa. La strategia iconografica qui adottata dal Pittore di Licurgo è sofisticata: le due sfere, divina e umana, occupano piani separati ma agiscono nella medesima azione, di cui gli dei e gli uomini sono attori, come Morard ha messo in luce: due volontà distinte coesistono e agiscono in parallelo, tanto più che le corrispondenze tra i due registri sono accuratissime, nelle posizioni e nella gestualità dei soggetti, oltre che nelle relazioni tematiche e genealogiche che abbiamo provato a sottolineare.⁸⁰

⁷⁷ Catoni 2008, p. 86.

⁷⁸ Zeitlin 2009, p. 67 ss.

⁷⁹ La bibliografia su Ermes e le sue connessioni con l'Arcadia, da un lato, e il mondo dei morti, dall'altro, è vastissima. Segnalo, tra gli altri: Vernant 1970, per Ermes come il dio mobile del "fuori" in contrapposizione a Estia, dea inamovibile del focolare domestico; Garvie 1970 e Rückert 1998, pp. 168-176 per le sue valenze ctonie; Siebert 1990 per gli aspetti della personalità del dio che sembrano trovare eco nella ceramografia

⁸⁰ Morard 2009, *passim*.

Il lato B del cratere raffigura Dioniso mollemente sdraiato su una pelle di pantera (Fig. 4), in una mano un tirso, nell'altra una patera⁸¹, tra un satiro, di cui sopravvive solo la parte inferiore del corpo, un cerbiatto, e due menadi, una è poggiata a un pilastro, dell'altra resta solo la parte inferiore della veste. Il motivo dionisiaco appartiene al repertorio comune del Pittore di Licurgo, ed è rappresentato con frequenza negli altri vasi attribuiti a lui o alla sua bottega⁸². È però innegabile che siamo di fronte a un vaso non comune, una vera *special commission*, ancorché di incerta destinazione⁸³. Che si possa trattare di un vaso che ebbe come destinazione primaria il convivio e secondaria la tomba, ovvero con destinazione primaria la tomba, fin da subito, sembra indicarlo l'aspetto 'nuovo', di oggetto mai utilizzato, ma, in assenza di sicuri dati di rinvenimento, non possiamo escludere nemmeno una destinazione santuariale dello stesso. Non solo: se la lettura iconografica e iconologica del lato A è corretta, sembrerebbe di poter decodificare un messaggio che sottolinea come il destino finale di Partenopeo sia l'immortalità, tanto sulla terra, attraverso la perpetuazione della sua stirpe, quanto nell'aldilà, attraverso il riferimento al cigno, a Ermes e, forse, a Dioniso, su cui torneremo più oltre.

Occorre ora provare a domandarsi se la fonte di questa raffigurazione possa essere cercata in un'opera teatrale conosciuta e rappresentata.

I drammi noti in cui Partenopeo è protagonista sono due: il primo, attribuito a Spintaro o a Dionigi l'Apostata⁸⁴, e il secondo, più celebre, ad Astidamante⁸⁵, discendente di Eschilo; di entrambi possediamo unicamente il titolo.

⁸¹ Lo schema iconografico del Dioniso di questo cratere trova confronti in RVAp Suppl. II, pp. 105-6, pl. XXII.2 (Gruppo delle Situlae di Dublino, *dinos* un tempo sul mercato antiquario di New York 15/35-1) e p. 153, pl. XXXVIII. 4 (situla, lato B, attribuita alla maniera del pittore di Dario, forse di mano sua, Bari, Rizzon Coll. 74). Simile schema nel cratere a volute del BM 1931.5-11.1 del Pittore di Licurgo (RVAp I, p. 416, pl. 149.2), nel cratere di Napoli 3230, ascritto alla sua cerchia (RVAp I, p. 421, pl. 155.1).

⁸² Sul mondo dionisiaco nel pittore di Licurgo si vedano Oliver 1962/63; RVAp I, p. 414; Sena Chiesa 2004, pp. 226 ss.

⁸³ Sena Chiesa 2007.

⁸⁴ D.L. V, 92. TrGF I, 40 Spintharus, T2a, p. 169. Debbo questo suggerimento alla Prof.ssa A. Beltrametti, che ringrazio.

⁸⁵ Su Astidamante si vedano *TGrF I*, 60; Webster 1954, pp. 294-308; Paparo 1986/87, pp. 5-8.

Secondo Diogene Laerzio⁸⁶ “Dionigi l’Apostata o, come dicono alcuni, Spintaro, scrisse un dramma, il *Partenopeo*, e lo pubblicò sotto il nome di Sofocle. Eraclide, prestata fede a questa paternità, in un luogo dei suoi scritti lo citò come testimonianza sofoclea (Trad. M. Gigante)”. Filodemo⁸⁷ riporta lo stesso aneddoto: “e famosa era l’arte di Spintaro, che, stando a quanto raccontavano alcuni, dopo aver scritto il dramma *Partenopeo* lo pubblicò sotto il nome di Sofocle” (Trad. A. Visconti).

Spintaro, secondo la Suda⁸⁸, sarebbe stato un poeta tragico di Eraclea Pontica, contemporaneo di Aristofane, autore di un *Eracle ardente* e di una *Semele fulminata*, mentre Aristofane negli *Uccelli*, v. 762, e lo scoliasta al verso⁸⁹ lo dicono Frigio e barbaro. È tuttora in discussione se lo Spintaro ridicolizzato da Aristofane e quello citato dalla Suda possano essere la stessa persona⁹⁰; infatti, se lo Spintaro tragediografo falsario mise alla berlina Eraclide Pontico, non poté essere ovviamente stato contemporaneo di Aristofane, il quale peraltro non dice che Spintaro Frigio fosse stato poeta tragico (tanto più che Eraclea Pontica di cui Spintaro sarebbe stato originario non è città di Frigia, quindi è ancor più verosimile ammettere di dover disgiungere le due figure, di diversa origine geografica)⁹¹. Resta però il fatto che la falsa attribuzione della tragedia *Partenopeo* a Sofocle, riportata da Diogene Laerzio e da Filodemo, implica una contestualizzazione cronologica della falsificazione non troppo distante dalla morte del grande tragediografo, avvenuta nel 406 a.C. Diogene Laerzio sta narrando la vita di Eraclide Pontico, che aveva frequentato i Pitagorici e, successivamente, aveva udito le lezioni di Aristotele. Eraclide citava il *Partenopeo* (di Dionigi l’Apostata o di Spintaro) come sofocleo, non lasciandosi persuadere del fatto che fosse invece un falso: il contesto della disputa sembrerebbe essere di pieno IV sec. a.C., mentre l’unico aggancio al V sec.

risiederebbe nella falsa attribuzione della tragedia a Sofocle. Il racconto di Diogene prosegue riferendosi poi soltanto a Dionigi l’Apostata, sempre di Eraclea Pontica⁹², che fu allievo di Eraclide Pontico⁹³, prima, poi di Alessino e di Menedemo, e alla fine di Zenone (il contesto sarebbe quindi sempre di IV sec. a.C. avanzato)⁹⁴: il frequente mutamento di scuola filosofica gli valse l’appellativo di *Metathémenos*, quello che ha mutato parere. Iniziò come stoico che negava l’esistenza del dolore e del piacere, ma ripudiò i suoi principi allorché venne colpito da un’acuta infiammazione all’occhio. Abbandonato lo stoicismo, trascorse quindi il resto della propria vita come cirenaico, nonché assiduo frequentatore di osterie e postriboli.⁹⁵

In ogni caso, il contesto di produzione del *Partenopeo* attribuito a Sofocle sembrerebbe essere attico, sia esso opera di Spintaro o di Dionigi il Rinnegato, e cronologicamente non troppo distante dalla morte del tragediografo, se poté avere un qualche credito la falsificazione.

La seconda opera teatrale nota che ebbe protagonista *Partenopeo* fu scritta invece da Astidamante, vinse le Grandi Dionisie nel 341-340⁹⁶, e fu perciò stabilito per decreto che chi la compose dovesse essere onorato con una statua ritratto nel teatro di Dioniso ad Atene, fatto già lamentato da Diogene Laer-

⁹² Su Eraclea Pontica come centro culturale nel IV sec. a.C. si veda Braund - Hall 2014, pp. 371-392.

⁹³ Heracl. Pont. Frr. 12 e 13 a Wehrli.

⁹⁴ TrGF I, 113 Dionysius Heracleotes, p. 282. Cfr. D.L. VII, 166.

⁹⁵ Grafton 1996, pp. 3-4. Il passo di Diogene (II, 91-92) introduce però il racconto delle composizioni tragiche riportando la testimonianza di Aristosseno di Taranto, il Musicista, secondo il quale Eraclide Pontico sarebbe a sua volta stato autore di alcune falsificazioni, tra cui alcune tragedie da lui attribuite a Tespi (Grafton 1996, pp. 3-4). Vale la pena ricordare che Aristosseno di Taranto (il cui *floruit*, secondo la Suda, si colloca nella 111a Olimpiade, i.e. 336-332 a.C.: Suid. s.v. *Aristoxenos*. Cfr. A. Visconti 1999, p. 11-20) era figlio di Mnesia, chiamato anche Spintaro, poeta e profondo conoscitore di musica, di Taranto, che trascorse buona parte della sua esistenza in Grecia, in particolare ad Atene e a Tebe. Ad Atene fu allievo di Socrate nell’ultimo scorcio del V secolo, mentre a Tebe ebbe modo di diventare amico ed estimatore di Epaminonda, stando a Plutarco (Plu. *De genio Socr.* 592 F; *de recta rat. Aud.* 39 B. Cfr. Visconti 1999, pp. 49-53, per un commento dettagliato sulla sua biografia). Non è da escludere pertanto che Diogene Laerzio abbia sovrapposto il nome di Spintaro autore del *Partenopeo* e di Spintaro padre di Aristosseno, in ragione del fatto che entrambi furono attivi ad Atene (allo scorcio del V sec. a.C. o nel IV sec.) e dei legami tra Partenopeo e Tebe, città dove Spintaro padre di Aristosseno soggiornò. Cfr. Armantrout 1991, p. 36.

⁹⁶ Photius 502, 21; D.L. II, 43; IG II/III² 2320, II. 20-21.

⁸⁶ D.L. V, 92.

⁸⁷ Philod. Acad. Philosph. Ind. Hercul. P. XXI Mekler.

⁸⁸ Suid. s.v. Spintharos. Cfr. anche Philod. Acad. Philosph. Ind. Hercul. P. XXI Mekler.

⁸⁹ Arst. Av. 762.

⁹⁰ Visconti 1999, p. 39. Alcuni studiosi pensano poi che Spintaro sia solo un soprannome di Dionigi di Eraclea: *status quaestio- nis* e discussione della bibliografia in Visconti 1999, p. 38-39.

⁹¹ TrGF I, 40, p. 168. Cfr. Stewart 2013, pp. 224-225, con discussione della bibliografia. Visconti 1999, p. 56.

zio⁹⁷ che, nella *Vita di Socrate*, cita questo esempio come una delle molte ingiustizie commesse dagli Ateniesi, colpevoli, in questo caso, di aver voluto onorare Astidamante prima di aver decretato una statua per Eschilo e gli altri “grandi” autori di tragedie⁹⁸. I versi che avrebbe composto come epigramma per la propria statua, ancorché rifiutati, divennero esempi di boria (da cui il proverbio “elogiarsi come Astidamante”, vero e proprio manifesto di un uomo orgoglioso dell’essere riuscito a eguagliare i grandi predecessori del V sec.).⁹⁹

È indiscutibile che il *Partenopeo* di Astidamante suscitò un enorme successo ad Atene, e spiace a maggior ragione non possedere il testo della tragedia, che permetterebbe di comprendere le ragioni di questa straordinaria riuscita. Che una eco di questo dramma, o di un altro di cui possediamo solo ricordo ma non documentazione, sia raffigurata sul cratere di Milano, è da dimostrare. Un primo problema da trattare è la cronologia: il dramma fu rappresentato per la prima volta ad Atene nel 341/40 e, oggi, il cratere resta datato tra il 360 e il 340¹⁰⁰, quindi è arduo ammettere che il Pittore di Licurgo lo conoscesse e lo usasse come ispirazione della sua rappresentazione. Pertanto, o la cronologia del vaso va abbassata (ma già Stenico, nel 1963 collocò il vaso all’interno della primissima produzione del Pittore¹⁰¹, e la Sena Chiesa ha addirittura suggerito di attribuirlo al Pittore dell’*Iliupersis*, rialzandone la cronologia¹⁰²), oppure a realizzare la raffigurazione fu la bottega del Pittore citato, attiva ancora per almeno un decennio¹⁰³, o il dramma di Astidamante non ha alcuna relazione con il vaso in esame, e l’ispirazione teatrale va cercata piuttosto in un’altra tragedia, sia quella di Spintaro/Dionigi l’Apostata (?), di cui conosciamo solo il titolo sia una ignota, o

infine, la raffigurazione vascolare non ha rapporto alcuno con i testi teatrali menzionati.

Diversi elementi della rappresentazione del cratere indirizzano a ipotizzare che un’opera teatrale potesse essere alla base delle immagini¹⁰⁴ e, difatti, il documento in esame è entrato a pieno titolo nella bibliografia che si è occupata del problema¹⁰⁵. Innanzitutto la presenza di Ares e di Atalanta indicano con chiarezza assoluta che il pittore segue in questo caso la genealogia arcade dei tragici, iniziata da Eschilo¹⁰⁶, ed enfatizzata sul vaso dalla presenza delle iscrizioni che qualificano il gruppo di famiglia. Gli altri documenti iconografici a nostra disposizione¹⁰⁷ non permettono di stabilire se quando Partenopeo è raffigurato tra i Sette (o da solo) sia arcade o argivo.

Si è già discusso del tipo iconografico del pedagogo messaggero, rappresentato nella sua veste di scena¹⁰⁸. Si è invece escluso, o perlomeno messo in dubbio, che i pilastri con i tripodi possano essere evocativi della vittoria del dramma omonimo¹⁰⁹, tanto più se i riferimenti non sono al Partenopeo vittorioso alle Grandi Dionisie di Astidamante, ma a quello di Spintaro/Dionigi l’Apostata (?), che non vinse alcun agone, o a un testo a noi ignoto. Ugualmente, la pedana lignea su cui è dipinto l’eroe parrebbe troppo bassa per poter alludere a un palcoscenico: le immagini ceramografiche di palcoscenici sui vasi fliacici sono molto diverse¹¹⁰, e pertanto potrebbe invece rimandare a una specifica connotazione della posizione di Partenopeo dentro la sua dimora in Arcadia¹¹¹. Le figure del lato A possono anche essere lette come una sorta di compendio del-

⁹⁷ D.L. II, 43.

⁹⁸ Sulla base della statua IG II/III 2 3775; cfr. Hanink 2014, p. 183 ss.; Papastamati-von Moock 2014, pp. 15-76; Papastamati-von Moock 2015.

⁹⁹ Photius 502, 21; Suidas s. v. Σαυτήν ἐπαυεῖς, Apostol. XV 36. Cfr. anche Zenob. V 100. Arsen. 427.

¹⁰⁰ Stenico 1963, p. 79; *RVAp* i, p. 416; Sena Chiesa 2004, p. 229; Taplin 2007, p. 225.

¹⁰¹ Stenico 1963, p. 79. Sul pittore di Licurgo si vedano *RVAp* I, p. 413-420; Oliver 1962/63, pp. 25-30; Sena Chiesa 1968, pp. 327-369; Sena Chiesa 2004, pp. 226-227.

¹⁰² Sena Chiesa 2004, p. 227 nota 4.

¹⁰³ Vahtikari 2014, app. II, nr. 443.

¹⁰⁴ Il Pittore di Licurgo sembra ispirarsi a raffigurazioni teatrali anche in altri casi: Todisco 2003, pp. 434-38 n. Ap. 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103 (tutti crateri, a calice o a volute, tranne una situla Ap 100 da Ruvo e un frammento oggi ad Amburgo, coll. privata, Ap. 103).

¹⁰⁵ Vahtikari 2014, app. II, nr. 443; Taplin 2007, p. 225; Todisco 2003, pp. 434-35 nr. Ap 97 con bibl. precedente.

¹⁰⁶ Cingano 2002.

¹⁰⁷ K. Zimmermann in *LIMC* 8.1, 1997, s.v. *Parthenopaios*.

¹⁰⁸ V. *supra*.

¹⁰⁹ Roscino 2003, pp. 339-345; *Contra*, Taplin 2007, p. 43; Vahtikari 2014, App. II, nr. 443. Altri tripodi del Pittore di Licurgo sono attestati in *RVAp* I nr. 5 (cratere eponimo del British Museum).

¹¹⁰ Roscino 2003, pp. 271-282 e 286-292; Taplin 2007, p. 105. *Contra* Vahtikari 2014, app. II, nr. 443.

¹¹¹ Giacobello 2008. Sulla pedana cfr. anche Rebaudo 2013.

la tragedia, di tutto quello che potremmo definire il *cast*: Partenopeo, Atalanta, il messaggero/pedagogo, un'altra donna, forse la moglie di Partenopeo, insieme a una selezione di divinità, tutte relegate nel registro superiore (secondo una convenzione figurativa introdotta già dal Pittore dell'*Iliupersis*)¹¹², che poterono avere avuto una connessione con il mito rappresentato a teatro, come *speakers* del prologo o dell'epilogo, o che sono semplicemente presenti in nome di una connessione con il soggetto.

Occorre soffermarsi sulle iscrizioni: oltre a poter rimandare al teatro, esse costituiscono un "ulteriore, tangibile segno visivo di distinzione e adesione culturale" da parte dei committenti del vaso¹¹³ e poterono servire a facilitare l'esposizione dei contenuti degli episodi rappresentati (in questo come in altri vasi) a coloro che svolsero un ruolo di tramite tra le immagini e i partecipanti alle cerimonie in occasione delle quali venivano esposti questi oggetti.

Non esiste una tradizione iconografica precedente né successiva cui agganciare la scena del lato A del cratere. Che si possa ammettere una allusione a una fonte specifica teatrale, ugualmente purtroppo ignota, è ipotizzabile. Le iscrizioni, che sottolineano la genealogia arcade di Partenopeo, codificata per la prima volta a teatro, vanno innanzitutto in questa direzione, tanto più che questo vaso è tra i pochissimi¹¹⁴, tra quelli attribuiti al Pittore di Licurgo, che reca i nomi dei personaggi posti accanto a loro, e non si spiegherebbe sulla base dell'*usus pingendi* dell'artista, né delle consuetudini e dei repertori della sua bottega.

A oggi, mancano prove certe dell'effettiva rappresentazione teatrale di testi tragici in Magna Grecia e in Sicilia¹¹⁵, anche se è però verosimile che forse a teatro¹¹⁶ dovette essersi formata la competenza mitologica di chi questi vasi commissionava e acquistava. Luca Giuliani ha proposto di conside-

rare questi oggetti come latori di immagini, supporti di significative raffigurazioni destinate a essere commentate in pubblico nel corso di cerimonie di grande coinvolgimento generale e altamente ritualizzate, come dovevano essere i funerali di personaggi di elevato *status* sociale¹¹⁷. Constatando l'alto grado di letterarietà e di riferimenti colti presentati dalle immagini vascolari più ampie e articolate, Giuliani ha fatto rilevare la necessità della presenza di un tramite tra il creatore delle immagini e i destinatari dei vasi, che permettesse a questi ultimi di comprendere fino in fondo il significato delle iconografie raffigurate. Tale tramite dovette essere un colto specialista, oratore o attore, che durante la cerimonia funebre (o nel corso di altre cerimonie, sempre tenendo presente l'incerto contesto di rinvenimento del cratere in esame) commentava pubblicamente le immagini e ne illustrava il racconto¹¹⁸. Perché i vasi erano oggetti di lusso, le scene dipinte avevano un significato eminentemente allegorico, e agli occhi dell'osservatore stabilivano un legame fra il mito e la realtà.

E infatti, prova quasi inconfutabile che alla base delle immagini in esame ci fosse stata una mediazione teatrale di una tragedia con soggetto Partenopeo, di Spintaro/Dionigi l'Apostata (?) o di Astidamante il Giovane o di un altro autore ancora, è il fatto che il mito di Partenopeo è secondario, rispetto ai Sette, al punto che non si comprenderebbe il suo –isolato, e unico, a nostra conoscenza – *revival* (anche con iconografie eccezionali come quella di Atalanta) se non come motivato da una *pièce* teatrale che lo vide, invece, protagonista, una cui eco dovette essere giunta in Apulia, sebbene i modi dell'arrivo di questa eco ci sfuggano.¹¹⁹

I modelli proposti nel cratere sono quelli aristocratici greci quali il simposio (evidente, *in primis*, nella scelta della forma vascolare) e la guerra, e una guerra specialmente tragica, ossia la spedizione fratricida dei Sette a Tebe, cui partecipa il giovane, bellissimo e femminile Partenopeo arcade.

¹¹² Berlingò 1999, p. 100; Morard 2009, *passim*.

¹¹³ Todisco 2003, p. XI.

¹¹⁴ Ad es. il frammento di cratere a calice da Adria, ora a Bonn, Akademisches Kunstmuseum 147 (Todisco 2003, Ap 98 p. 435) e il cratere a volute da Ruvo di Puglia ascrivito alla sua cerchia, San Pietroburgo, Ermitage B 1718 (St 422), Todisco 2003, Ap 104 p. 437.

¹¹⁵ Todisco 2003, pp. XII-XIV.

¹¹⁶ Taplin 2007, p. 9 ss.

¹¹⁷ Giuliani 1999, pp. 43-52; Giuliani 2001, pp. 17-38: specialmente pp. 22-27; Giuliani 2003, pp. 231-262; Giuliani 2010, pp. 239-256.

¹¹⁸ Gadaleta 2003, pp. 214-221.

¹¹⁹ Riflessioni ulteriori, importanti, su teatro e iconografie teatrali in Bordignon 2015.

Il ricordo di Partenopeo è destinato all'immortalità, evocata da Apollo, da Ermes e dal cigno, e garantita dal canto funebre e dalla poesia. Oltre all'attività guerresca e alla memoria della stessa eternata nel canto poetico, altri elementi intervengono a garantire la sopravvivenza *post mortem*, quali l'adesione a forme di religiosità non tradizionali e la partecipazione a riti iniziatici: ecco quindi come il riferimento esplicito a Dioniso e al suo mondo, dipinti sul lato B del cratere, è da leggere sì come scelta di bottega del Pittore di Licurgo, che ritorna in altri suoi prodotti¹²⁰ ma si spiega pure nell'ottica di andare incontro a richieste di un mercato aristocratico che sceglie e vuole Dioniso e la sua escatologia. La presenza di Dioniso ritorna infatti in altri vasi attribuiti da Trendall e Cambitoglou al pittore di Licurgo: si tratta dei crateri RVAp I, n. 1, 10, 11, 13, 14, 15 (?), 16, delle situle n. 17, 18 e 31¹²¹, e del cratere ora a Vicenza con la raffigurazione di Teseo che affronta il toro maratonio.¹²² In almeno quattro casi, oltre a quello milanese oggetto del presente contributo, è possibile inferire una destinazione funeraria sulla base del mito raffigurato sul lato principale del vaso. Si tratta dei crateri a volute BM 1931.5-11.1 con il mito di Borea e Orizia, di quello di Adolphseck 178 con il duello tra Achille e Penthesilea; del cratere milanese H.A. coll. 260 con scena di apoteosi di Eracle¹²³, del cratere di Ruvo 1097 con la rappresentazione del giardino delle Esperidi¹²⁴ e, da ultimo, il cratere ora a Vicenza della coll. Banca Intesa recentemente riesaminato dalla Sena Chiesa¹²⁵. Il cratere a volute ora a Bonn¹²⁶ è senza dubbio di destinazione funeraria, per la presenza di un *naiskos* in cui è rappresentato un giovane eroizzato appoggiato alla vasca di una fontana, mentre gioca con il suo cane, così come l'*hydria* ora al British Museum¹²⁷ in cui è una donna essere rappresentata dentro un *naiskos*, mentre si adorna con i monili portile dalla sua serva.

¹²⁰ Cfr. RVAp I, n. 10 (Borea e Orizia); n. 11 (Achille e Penthesilea); n. 13 (apoteosi di Eracle); n. 14 (scena di visita al *naiskos* funebre); n. 15 (morte di Troilo) n. 17 (Dioniso su un carro trainato da grifi); n. 18 (il furto dei cavalli di Reso).

¹²¹ RVAp I, pp. 416-418.

¹²² Montanaro 2007, p. 932-34.

¹²³ Montanaro 2007, p. 942-43.

¹²⁴ RVAp I, p. 416-417 n. 10, 11, 14, 16. Montanaro 2007, p. 142.

¹²⁵ Sena Chiesa 2007.

¹²⁶ RVAp I, n. 14 (Bonn inv. 100).

¹²⁷ RVAp I, n. 20 (BM F352).

Inoltre, i rarissimi contesti di scoperta certificano ulteriormente la destinazione funeraria di altri vasi del Pittore di Licurgo, rinvenuti in tombe in Peucezia, a Ruvo¹²⁸, ma pure a Taranto¹²⁹, a Timmari¹³⁰, fino ad arrivare ad Adria¹³¹. Altri vasi del Pittore sono poi di soggetto nuziale o erotico (e, forse, è possibile postulare per questi una funzione di dono per il matrimonio): si tratta delle *pelikai* di Milano, di Taranto¹³², di Taranto Contrada Corvisea e di Matera.¹³³

La destinazione dei vasi apuli, infine, è normalmente funeraria, richiesti per la maggior parte dalle classi agiate più ellenizzate dei centri indigeni.¹³⁴ Dai corredi tombali giuntici integri o ricostruibili, si evince che i loro destinatari potessero essere di entrambi i sessi. In particolare, gli studi di Todisco¹³⁵ sulla ceramica italiota hanno evidenziato come scene di sicura o possibile ispirazione teatrale esprimano la volontà di partecipazione dei defunti e dei loro familiari ai più alti valori della cultura ellenica.

Alla luce di quanto esposto, crediamo esca rafforzata l'ipotesi di riconoscere come funeraria la destinazione del pezzo esaminato.

Se la percentuale delle provenienze note è troppo debole per associare con certezza l'attività del Pittore di Licurgo a Taranto, essa ci fornisce tuttavia delle informazioni sulla ricezione di questa produzione in un'area prossima alla colonia. Ruvo di Puglia, nell'antica regione della Peucezia, sembra essere stato un centro privilegiato di acquisto dei suoi

¹²⁸ Todisco 2003, pp. 434-438: Ap 96 (cratere a calice Londra, BM F 271); Ap 99 (cratere a volute Milano, Coll. H.A. 260); Ap 100 (situla Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81863); Ap 101 (cratere a volute San Pietroburgo, Ermitage B 1714); Ap 102 (cratere a volute Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta 36822). RVAp I, pp. 415-419 n. 3 (*pelike* Ruvo 415); n. 16 (cratere a volute Ruvo 1097), n. 17 (situla di New York 56.171.64).

¹²⁹ *Pelike* da Contrada Corvisea, Taranto MN 13.4.29, RVAp I n. 21 p. 418; Taranto *pelike* 4622, RVAp I, p. 415 n. 4 e fr. Nr. 24 (Taranto 100839). RVAp Suppl. n. I, 1983, p. 58: fr. Taranto 100839.

¹³⁰ RVAp I, n. 22 p. 418, *pelike* ora a Matera inv. 11671.

¹³¹ Todisco 2003, Ap 98, fr. di cratere a calice Bonn Akademisches Museum 147. Incerto è il contesto di rinvenimento del fr. di Adria, se necropolare o urbano.

¹³² RVAp I, n. 1 e 4 (rispettivamente Milano "H.A." coll. 236 e Taranto 4622).

¹³³ RVAp I, n. 21 e 22 p. 418. Taranto 13.4.29 e Matera 11671 da Timmari. Questi ultimi due vasi provengono da contesto necropolare.

¹³⁴ Todisco 2006, p. 173 sgg. Cfr. anche Rebaudo 2012 e Bordinon 2013.

¹³⁵ Todisco 2003, *passim*.

prodotti¹³⁶. Che la regione fosse un'area profondamente ellenizzata già alla fine del V sec. a.C. è stato a più riprese dimostrato da diversi rinvenimenti e studi: mi limito a citare le pagine importanti di Roscino e Todisco¹³⁷. La scelta dei miti destinati all'aristocrazia peuceta sembra avere un legame con il teatro: nei casi presi in considerazione da Taplin e da Todisco, si ravviserebbero echi della *Licurgia* eschilea nel cratere eponimo del British Museum, delle *Trachinie* di Sofocle nel cratere milanese, del *Reso* in quello oggi a Napoli, dell'*Ipsipile* nel cratere di San Pietroburgo, e dello *Ione* nel cratere a Ruvo¹³⁸; il frequente rapporto tra la produzione di questo Pittore e il teatro va ulteriormente a supportare l'interpretazione in senso teatrale data al cratere in esame.

Resta da considerare la possibilità di ricostruire il contesto storico di riferimento. Il ricorso al mito di Partenopeo, precisamente ricostruibile per la presenza dalle iscrizioni, indirizza verso un *milieu* colto di pittori, profondi conoscitori della produzione letteraria, come saranno poi i Pittori di Dario e quello dell'Oltretomba, che si dedicano a soggetti mitologici impegnativi, scegliendo miti raramente o addirittura mai raffigurati. Maria Paola Castiglioni e Claude Pouzadoux hanno rilevato come la scelta di soggetti mai o raramente raffigurati "... fa pensare che vogliano rispondere ad un'esigenza, se non ad una richiesta, ben identificata. Una di queste esigenze è il bisogno di dare del passato una visione sempre più stratificata. Tale volontà emerge non soltanto nella ricerca di miti collegati a dei tempi sempre più remoti, ma anche nel modo stesso di raffigurarli. Si nota, per esempio, dalla metà del IV secolo, da parte dei pittori dello stile ornato apulo, cioè collocabili in una produzione tarantina, l'inserzione di diverse generazioni all'interno di un racconto che danno al mito uno spessore storico."¹³⁹ Ancora le due studiose hanno enfatizzato come sulla ceramica apula si rappresentino "contenuti politici legati alla propaganda macedone ed epirota, il che riflette la volontà, da parte di un'ari-

stocrazia colta, di affermare un legame privilegiato con i sovrani provenienti da queste aree."¹⁴⁰

È plausibile ipotizzare che la scelta del mito di Partenopeo veicoli, rifunzionalizzato, un messaggio politico-propagandistico, secondo un fenomeno che si manifesta in modo esplicito proprio a partire dal IV sec. a.C.¹⁴¹? Quale potrebbe essere quindi il significato della scelta (o della commissione) di Partenopeo?

Questo cratere descrive un mito raro, di cui non si conoscono tradizioni figurative, e possibilmente legato a una rappresentazione teatrale. Pur con le cautele imposte dall'assenza di dati di rinvenimento, abbiamo ammesso la verosimiglianza che esso potesse fare parte di un contesto funerario.

Il giovane eroe della spedizione tebana viene esplicitamente qualificato come figlio di Atalanta e Ares, e quindi Arcade: non sarà superfluo osservare come una parte della tradizione letteraria, risalente almeno al V secolo a.C., poi ripresa da Dionigi di Alicarnasso, ricorda i Peuceti come di origine greca arcadica,¹⁴² in quanto l'eroe eponimo dei Peuceti sarebbe stato figlio dell'arcade Licaone. Sulla base degli studi di Montanaro e della distribuzione degli altri rinvenimenti è possibile ammettere che la Peucezia possa essere l'area di provenienza del vaso: se non la stessa Ruvo, un'altra area profondamente ellenizzata dovette accogliere questo oggetto, che potrebbe rimarcare la comune origine peloponnesiaca dei Tarantini e dei Peucezi, a suggellare una alleanza militare. Entriamo, però, nel campo delle speculazioni. In altri casi, è stato possibile ipotizzare le ragioni delle scelte della committenza¹⁴³: in questo, il rinato interesse per un mito secondario come quello di Partenopeo, sino ad ora testimoniato da questo esclusivo esemplare, dovette avere una qualche forte motivazione nella ancora non chiara dinamica di scelta dei soggetti delle botteghe ceramiche, e nel rapporto tra richieste del committente e autonomia del ceramografo, così come nella storia dei rapporti tra Taranto e la Peucezia nella prima metà del IV sec.

¹³⁶ Fondamentale Roscino 2010 sulla pittura vascolare apula in Peucezia.

¹³⁷ Roscino - Todisco 2017.

¹³⁸ Todisco 2003, pp. 434-437, Ap. 96, 99, 100, 101, 102.

¹³⁹ Castiglioni - Pouzadoux 2014, p. 31.

¹⁴⁰ Castiglioni - Pouzadoux 2014, p. 32.

¹⁴¹ Cfr. Roscino 2010, con bibliografia.

¹⁴² Lanza Catto 2010, p. 97 con analisi delle tradizioni storiografiche.

¹⁴³ Sena Chiesa 2006; Giacobello 2007; Castiglioni - Pouzadoux 2014.

La mancanza già sottolineata di precisi dati di scavo¹⁴⁴ impedisce di leggere se, alla base della commissione, vi fosse stata una precisa richiesta tematica, i.e. se Partenopeo fu scelto tra gli altri eroi tebani in virtù di analogie con la giovane età, il valore guerriero, la passione e l'abilità nel tiro con l'arco, e la bellezza non comune magari del defunto (naturalmente è pura ipotesi di lavoro, che si tratti di un vaso di destinazione funeraria per un individuo di sesso maschile, ma, alla luce del confronto con altri soggetti raffigurati su vasi provenienti da contesti sicuri di Ruvo di Puglia, non sembra improbabile ammetterla come verisimile)¹⁴⁵, oltre al possibile richiamo alla genealogia mitica che fa dei Peuceti discendenti degli Arcadi, esattamente al modo di Partenopeo.

Se è lecito ammettere due piani, un piano più

propriamente storico, sfuggente, e un piano simbolico, con cautela si può forse ipotizzare che il dolore dei genitori di Partenopeo, uno dei quali un dio, fosse espressione del dolore di chi, umano, si vede privato dalla morte degli affetti più grandi, forse proprio di un figlio; il potere consolatorio del racconto mitico era quindi garantito dalla comunanza del destino che unisce uomini ed eroi.

Possiamo quindi concludere affermando che la scelta di raffigurare la vicenda mitica di Partenopeo fu senz'altro ispirata alla tragedia, attraverso gli indicatori teatrali che si è cercato di mettere in luce, senza dimenticare che il riferimento al teatro e alle complesse implicazioni che la tragedia porta in sé include il legame con il mondo dionisiaco e con il suo messaggio di salvezza eterna.

¹⁴⁴ Carpenter 2003.

¹⁴⁵ Sena Chiesa 2004, p. 227.

Bibliografia

- Armantrout 1991 = G.L. Armantrout, *The Seven Against Thebes in Greek Art*, Diss. University of Michigan 1990, Ann Arbor 1991.
- Banfi 2008 = A. Banfi, Recensione a *Pots&Plays: Pittura vascolare e teatro tragico*, in *Engramma* 65, giugno-luglio 2008, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=240, 2008
- Berlingò 1999 = I. Berlingò, 'La ceramica italiota a figure rosse', in A. M. Moretti Sgubini (a cura di), *La collezione Augusto Castellani*, Roma 1999.
- Boardman 1984 = J. Boardman, in LIMC 2.1, s.v. *Atalanta*, 1984.
- Bordignon 2013 = G. Bordignon, 'Scena del mito. Iconologia del dramma antico.' in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale* 4, Dicembre 2013 [www.gramma.it/eOS2/archivio_pdf/Qe04.pdf].
- Bordignon 2015 = G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Bosher 2012 = K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge; New York 2012.
- Braund – Hall 2014 = D. Braund – E. Hall, 'Theatre in the Fourth Century Black Sea Region', in E. Csapo - H.R. Goette - J. R. Green - P. Wilson (a cura di), *Greek Theatre in the Fourth Century*, Berlin 2014, pp. 371-392.
- Calandra 2008 = E. Calandra, 'La ceramica sovraddipinta apula e la ceramica di Gnathia. Osservazioni e spunti di riflessione. Un'ipotesi per Ruvo', in *Acme* 61,2, 2008, pp. 3-32.
- Carpenter 2003 = T. H. Carpenter, 'The Native Market for Red-Figure Vases in Apulia', in *Memoirs of the American Academy in Rome* 48, 2003, pp. 1-24.
- Cassola 1975 = F. Cassola (a cura di), *Inni omerici*, Milano-Verona 1975.
- Castiglioni – Pouzadoux 2014 = M. P. Castiglioni – C. Pouzadoux, 'Metaponto e il mito di Melanippe', in *MEFRA* 126,2, 2014, pp. 1-44.
- Castrucci 2013 = G. Castrucci., 'Il lago dei cigni di Delo: dal «threnos» al peana', in *Acme* 66, 2013, pp. 53-78.
- Catoni 2008 = M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*. Torino 2008.
- Cingano 2002 = E. Cingano, 'I nomi dei Sette a Tebe e degli Epigoni nella tradizione epica, tragica, e iconografica', in A. Aloni - E. Berardi - G. Besso - S. Cecchin (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*. Atti del Seminario Internazionale (Torino 21-22.2.2001), Bologna 2002, pp. 27-62.
- Gadaleta 2003 = G. Gadaleta, 'La ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia', in L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003, pp. 133-221.
- Giacobello 2007 = F. Giacobello, 'Il furto di cavallo di Reso nella ceramica apula', in I. Colpo - I. Favaretto - F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*, Roma 2007, pp. 207-215.
- Giacobello 2008 = F. Giacobello, 'Lo spazio interno nella ceramica apula', in *Vasi immagini collezionismo*, Milano 2008, pp. 267-284.
- Garvie 1970 = A. F. Garvie, 'The opening of the Choephoroi', *BICS* 17, 1970, pp. 79-91.
- Giuliani 1995 = L. Giuliani, *Trauer, Tragik und Trost: Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

- Giuliani 1999 = L. Giuliani, 'Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula', in F. de Angelis - S. Muth (a cura di), *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt*, Atti del colloquio (Roma, 19-20 febbraio 1998), Wiesbaden 1999, pp. 43-52.
- Giuliani 2001 = L. Giuliani, 'Sleeping Furies. Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase-Painting', in *ScrClIsr* 20, 2001, pp. 17-38.
- Giuliani 2003 = L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Giuliani 2010 = L. Giuliani, 'Rhesos. On the Production of Images and the Reading of Texts', in E. Walter-Karydi (a cura di), *Conference Proceedings edition: Mythoi, keimena, eikones: Homērika epē kai archaia Hellenikē technē: apo ta praktika tou 11. Diethnous Synedriou gia tēn Odysseia, Ithakē, 15-19 Septembriou, 2009*, Ιθάκη 2010, pp. 239-256.
- Grafton 1996 = A. Grafton, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, (trad. it.) Torino 1996.
- Green 2007 = J.R. Green, Recensione a *Pots&Plays: Pittura vascolare e teatro tragico*, in *Bryn Mawr Classical Review* 2007.10.37, <http://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007-10-37.html>.
- Grilli 2014 = A. Grilli, 'Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata', in *Engramma* 120, ottobre 2014 http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1923, 2014
- Hanink 2014 = J. Hanink, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge 2014.
- Isler-Kerényi 2008 = C. Isler-Kerényi, 'Eracle e Dioniso, fiori e cigni', in G. Sena Chiesa (a cura di), *Vasi, immagini, collezionismo. La collezione di vasi di Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, Atti delle giornate di studi (Milano 2007), Milano 2008, pp. 229-248.
- Kovacs 2009 = D. Kovacs, 'The role of Apollo in «Oedipus tyrannus»', in J. Robert - C. Cousland - J. R. Hume (eds.), *The play of texts and fragments: essays in honour of Martin Cropp*, Leiden 2009, pp. 357-368.
- Krauskopf 1981 = I. Krauskopf, in LIMC 1.1, s.v. *Adrastos*. 1981
- Krauskopf 1994 = I. Krauskopf, in LIMC 7.1, s.v. *Septem*. 1994
- Kunisch 1974 = N. Kunisch, 'Parthenopaios', in *AK* 17, 1974, pp. 39-41.
- Lambrugo 2016 = C. Lambrugo, Recensione a L. Todisco, *Prodezze e prodigi nel mondo antico. Oriente e Occidente*, Roma 2013, in *Athenaeum* 104,2, 2016, pp. 726-731.
- Lanza Catti 2010 = E. Lanza Catti, 'La Peucezia in epoca tardo-classica ed ellenistica: dati storici e archeologici', in *Hesperia* 26, 2010, pp. 95-112.
- Luginbill 2014 = R.D. Luginbill, 'The battle of Oinoe, the painting in the Stoa Poikile, and Thucydides' silence', in *Historia* 63 (3), 2014, pp. 278-292.
- Miti greci 2004 = G. Sena Chiesa - E. Arslan, (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004.
- Monno 2010 = O. Monno, '«Tenuissima virtus» di corridori, inseguitori e fuggiaschi in Virgilio e Stazio', in *InvLuc* 32, 2010, pp. 105-113.
- Montanaro 2007 = A.C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli, i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma 2007.
- Morard 2009 = T. Morard, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz 2009.
- Moreno 2009 = P. Moreno, 'I Sette contro Tebe da Argo a Riace', in A. Martina - A.T. Cozzoli (a cura di), *La Tragedia Greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*. Atti del Convegno - Roma, 14-16 ottobre 2004, Roma 2009, pp. 21-49.
- Oliver 1962/63 = Jr. A. Oliver, 'The Lycurgus Painter', in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 21, 1962/63. pp. 25-30.

- Orlandini 1979 = P. Orlandini, 'Materiale greco e dei territori ellenizzati dell'Italia Meridionale', in E. Arslan (a cura di), *Le civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano 1979, pp. 88-129.
- Paparo 1986/87 = A. Paparo, 'Una testimonianza trascurata su Astidamante il Giovane', in *AFLN* XXIX, 1986/87, pp. 5-8.
- Papastamati-von Moock 2014 = Ch. Papastamati-von Moock, 'The theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens. New data and observations on its "Lycurgan" phase', in *Greek theatre in the fourth century B.C.*, Berlin 2014, pp. 15-76.
- Papastamati-von Moock 2015 = Ch. Papastamati-von Moock, 'Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Το βάθρο του Αστυδάμαντος και χρονολογικά ζητήματα της «Λυκούργειας» φάσης', in: Κ. Κυριακός (Επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011), Πάτρα 2015, pp. 33-54.
- Paribeni 1963 = E. Paribeni, s.v. *Parthenopaios*, EAA 1963.
- Parkes 2005 = R. Parkes, 'Model youths? Achilles and Parthenopaeus in Claudian's panegyrics on the third and fourth consulships of Honorius', in *JCS* 2005, 30, pp. 67-82.
- Parkes 2009 = R. Parkes, 'Who's the father? biological and literary inheritance in Statius' «Thebaid»', in *Phoenix* 63 (1-2), 2009, pp. 24-3.
- Pavarani 2010 = C. Pavarani, 'Un modello di «puer»: Onorio in Claudiano', in *RIL* 144, 2010, pp. 209-234.
- Pouzadoux *et alii* 2005 = M. Denoyelle - E. Lippolis - M. Mazzei - C. Pouzadoux (a cura di), *La céramique apulienne: bilan et perspectives*, (colloque Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), Naples 2005.
- Pouzadoux 2005 = C. Pouzadoux, 'Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius)', in E. Deniaux (a cura di), *Le canal d'Otrante et les échanges dans la Méditerranée antique et médiévale*, (colloque Nanterre, 20-21 novembre 2000), Bari 2005, pp. 51-65.
- Pouzadoux 2008a = C. Pouzadoux, 'Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C.', in: G. Volpe (a cura di), *Storia e Archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, Bari 2008, pp. 205-220.
- Pouzadoux 2008b = C. Pouzadoux, 'La céramique à figures rouges de Tricarico', in O. De Cazanove (a cura di), *Civita de Tricarico*, vol. I, Rome 2008, pp. 349-371.
- Rebaudo 2012 = L. Rebaudo, 'Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Il quadro degli studi', in *Engramma* 99, luglio-agosto 2012, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=930#storia_degli_studi, 2012
- Rebaudo 2013 = L. Rebaudo, 'Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis', in *Engramma* 107, giugno 2013, http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1379
- Roscino 2003 = C. Roscino, 'L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota', in L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico*, Roma 2003, pp. 223-357.
- Roscino 2010 = C. Roscino, 'Iconografia della ceramica italiota in Peucezia: repertorio, temi, funzioni', in L. Todisco (a cura di), *La Puglia centrale dall'Età del Bronzo all'alto Medioevo, Archeologia e storia* (Atti del Convegno di Studi Bari 2009), Roma 2010, pp. 327-336.
- Roscino – Todisco 2017 = C. Roscino – L. Todisco, 'Divinità greche in centri indigeni dell'Italia meridionale', in S. Marchesini - J. Nelson Novoa (a cura di), *Cambiare culto, cambiare fede: persone e luoghi. Changing Beliefs, Changing Faiths: People and Places*, Verona 2017, pp. 39-67.
- Rückert 1998 = B. Rückert, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechische Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes*, Regensburg 1998.
- RVAp I = A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia. I. Early and Middle Apulian Style*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, London 1978.

- RVAp suppl. I = A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*, Supplemento a "The Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", 42, London 1983.
- RVAp suppl. II = A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *Second Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*, Supplemento a "The Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London", 60, London 1991-1992.
- Sena Chiesa 1968 = G. Sena Chiesa, 'Vasi apuli di stile ornato del Pittore di Licurgo ed a lui prossimi', in *Acme* 21.3, 1968, pp. 327-379.
- Sena Chiesa 2004 = G. Sena Chiesa, 'Un Pittore di miti: il Pittore di Licurgo', in *Miti greci* 2004, pp. 226-227.
- Sena Chiesa 2007 = G. Sena Chiesa, 'Neottolema a Delfi e il rancore di Apollo', in I. Colpo - I. Favaretto - F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero* (atti del Convegno Internazionale - Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), Padova 2007, pp. 97-111.
- Sichtermann 1966 = H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tubinga 1966.
- Siebert 1990 = G. Siebert, in LIMC 5.1, s.v. *Hermes* 1990
- Small 2003 = J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.
- Snell 1986 = B. Snell (a cura di), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Gottinga 1986.
- Stenico 1963 = A. Stenico, Catalogo, *Finarte*, V, Milano 1963.
- Stewart 2013 = E. Stewart, *Wandering poets and the dissemination of Greek tragedy in the fifth and fourth centuries BC*. PhD thesis, University of Nottingham, 2013.
- Strazzulla 2000 = M. J. Strazzulla, 'I Sette a Tebe nell'arte greca dall'età arcaica all'età classica', in *ScAnt* 10, 2000, pp. 457-495.
- Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- Todisco 2003 = L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.
- Todisco 2012 = L. Todisco, 'Myth and tragedy: red-figure pottery and verbal transmission in central and northern Apulia in the later fourth century BC', in K. Boshier (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge; New York 2012, pp. 251-271.
- Todisco 2006 = L. Todisco, *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma 2006.
- Trendall 1953 = A.D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Roma 1953.
- Trendall 1971 = A. D Trendall - T. B. L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, London.
- Uomo, mito e teatro 2003 = *Uomo, mito e teatro nei vasi della Grecia Antica. Drammi e farse su tre crateri della Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano*, Mostra Milano 8 ottobre - 31 maggio 2004, Museo Archeologico, Milano 2003.
- Vathikari 2014 = V. Vathikari, *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*, Foundation of the Finnish Institute at Athens Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens XX, s.l.
- Vernant 1970 = J.-P. Vernant, 'Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci', in J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino 1970 (trad. it. di *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris 1965), pp. 85-123.
- Visconti 1999 = A. Visconti, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale* («Études», IV), Napoli 1999.

-
- Webster 1954 = T. B. L. Webster, 'Fourth century tragedy and the Poetics', in *Hermes* LXXXII, 1954, pp. 294-308.
- Zanetto 1996 = G. Zanetto (a cura di), *Inni Omerici*, Milano 1996.
- Zeitlin 2009 = F.I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Second edition (first published 1982), Lanham 2009.
- Zimmermann 1997 = K. Zimmermann, in LIMC 8.1, s.v. *Parthenopaios*. 1997

