

Cesare Molinari

Il nodo di Pronomos

Abstract

Analysis, from the point of view of a theatre historian, of the well known Pronomos krater kept at the Museo archeologico nazionale in Naples. Special attention is devoted to the ‘behind the scenes’ iconographic motif, explored from a diachronic, long-term perspective: from vase painting to Picasso.

Analisi, dal punto di vista di uno storico del teatro, del noto cratere di Pronomos conservato presso il Museo archeologico nazionale di Napoli. Un’attenzione particolare è dedicata al motivo iconografico del ‘fuori scena’, indagato in un arco diacronico di lunga durata: dalla pittura vascolare a Picasso.

Il così detto vaso di Pronomos (**Fig. 1**) è forse il pezzo più famoso e studiato dell’intera ceramica dipinta dell’antica Grecia. Nel 2006, a Oxford, un convegno di studi è stato interamente dedicato, cosa abbastanza insolita, a questa sola opera. Gli atti sono però usciti quando questo articolo¹ era già pronto per la stampa, ciò che non mi ha permesso una radicale rivisitazione del mio testo. Mi limito dunque a un breve accenno e a segnalare in nota i riferimenti più significativi.

In effetti i quattordici saggi raccolti nel volume curato da Oliver Taplin e Rosie Wyles² riprendono e sviluppano tutti i temi già affrontati negli studi precedenti e spesso ne propongono di nuovi – dalle questioni relative all’attribuzione e alla datazione dell’opera a quelle concernenti l’impianto o la struttura formale della figurazione; dal problema della committenza a quello della destinazione finale; dall’identificazione dei singoli personaggi fino al possibile significato, oggettivo o simbolico, dei più minuti particolari. Si avanzano infine ipotesi sul significato presuntivamente intenzionale del complesso iconografico o si presentano diverse possibili letture interpretative. Naturalmente le opinioni spesso non coincidono, tanto che sarebbe quasi auspicabile poter ridurre il contenuto dei saggi in un database in cui le diverse proposte venissero poste a confronto diretto. Comunque, d’ora in avanti nessun intervento sul vaso di Pronomos potrà prescindere da questo prezioso volume (peraltro, purtroppo, molto male illustrato).

¹ Questo articolo rielabora un intervento presentato l’8 ottobre 2010 al Convegno di studi *Visioni dell’antico II* organizzato da Stefano Mazzoni nell’ambito del Dottorato di ricerca in storia dello spettacolo dell’Università di Firenze. È già stato edito, con diverso corredo d’immagini, in versione cartacea: cf. MOLINARI (2011, 1-14).

² TAPLIN – WYLES (2010, con bibliografia, a 265-83, cui implicitamente rinvio).

Il vaso di Pronomos, così chiamato dal nome dell'auleta che compare al centro della fascia inferiore, è un cratere a volute alto 72 cm, conservato al Museo archeologico nazionale di Napoli³, scavato nel 1835 in una tomba presso Ruvo, in Puglia. Segnalato due anni più tardi nel «Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica» e poi, nel 1841, da Jean de Witte negli «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica»⁴, è stato riproposto all'attenzione degli studiosi dell'antichità sin dal 1891, grazie soprattutto a un articolo di Ioannes de Prott (Hans von Prott)⁵ il cui titolo emblematico è già una definizione del soggetto dell'illustrazione: *De amphora neapolitana fabulae satyricae apparatus scaenicum repraesentante*. Oggi il vaso di Pronomos è oggetto anche dell'attenzione degli studi di storia del teatro. Si può ben dire infatti che esso costituisca uno snodo centrale per i molteplici riferimenti aperti dalla sua iconografia sia dal punto di vista documentale che da quello interpretativo e simbolico.

Come dunque esaminare questo prodotto così ambiguo e complesso? Evidentemente come qualsiasi opera d'arte e quindi anzitutto sotto il profilo formale, mettendone in evidenza da un lato la raffinata conduzione analitica e la cura dei particolari, soprattutto nella trattazione dei panneggi, ma dall'altro anche la complessa struttura dell'insieme, facilmente leggibile nella geometria della sua equilibrata e simmetrica composizione, ma in effetti costituita da una fitta serie di rinvii fra i diversi gruppi e ritmata dalle scansioni dei singoli elementi come dalle punteggiature costituite dai tocchi di colore bianco.

Tutto ciò porta a individuare l'ambito della produzione artistica: siamo in presenza di un vaso a figure rosse, di produzione ateniese, di poco posteriore a opere cui sembra stilisticamente vicino, come quelle del Pittore del Dinos e del Pittore del Louvre, quindi databile a circa il 400 a.C. Studi recenti⁶ hanno individuato una quarantina di opere riconducibili al pittore del vaso (indicato ormai come «Pittore di Pronomos») o alla sua cerchia – individuazioni peraltro spesso discutibili, soprattutto quando fondate non su tratti morelliani, ma su somiglianze tematiche o iconografiche.

Un'opera dunque realizzata nel Ceramico di Atene, ma ritrovata a Ruvo di Puglia, quindi presso una popolazione non greca. Fatto questo che non può stupire, essendo ben noto che la produzione vascolare ateniese fu oggetto di un'intensa esportazione, soprattutto verso le colonie della Magna Grecia e della Sicilia, ma che raggiungeva

³ Inv. 81673 (H 3240).

⁴ L'articolo di de Witte (*Amphore à sujet comique du Musée de Naples*) è corredato da un disegno dello sviluppo della figurazione. Traggo queste notizie sulla 'fortuna' del vaso dal saggio di LISSARRAGUE (2010, 33-46), molto importante anche dal punto di vista critico perché mostra quanto la lettura del significato della figurazione sia condizionata dal punto di vista assunto come dal percorso dello sguardo.

⁵ DE PROTT (1891, 47-59).

⁶ Cf. MANNACK (2010, 12).

anche l'Etruria, la Gallia Cisalpina, etc.: il vaso François⁷, il grande cratere a figure nere, risalente ai primi decenni del VI secolo, la cui decorazione pittorica costituisce una sorta di enciclopedia della mitologia e della leggenda greca, fu trovato a Chiusi, in pieno territorio degli Etruschi, i quali dalla pittura vascolare importata dalla Grecia trassero sia i soggetti iconografici che le modalità di esecuzione, come del resto successe anche in Magna Grecia, dove la produzione di ceramica dipinta diventa più intensa a partire dal IV secolo. Anzi, da questo momento, la pittura vascolare italiana mostra una particolare predilezione proprio per l'iconografia a soggetto 'teatrale', che invece sembra quasi scomparire nella produzione ateniese⁸.

Si è di recente spesso sostenuto che la pittura vascolare, e in particolare i vasi dipinti con illustrazioni di tema appunto 'teatrale', avevano, prevalentemente se non esclusivamente, una destinazione funeraria⁹. Questa tesi sembra confermata dal fatto che la discarica funeraria di Lipari, scoperta e descritta da Luigi Bernabò Brea¹⁰, contiene frammenti di pittura vascolare, statuette e mascherine ispirate esclusivamente ai personaggi della commedia nuova o, in qualche caso, della tragedia, aprendo un importante interrogativo sul rapporto fra la morte, gli inferi e il rito funebre da una parte e il teatro – in particolare il teatro comico – dall'altra.

Ora, la destinazione funeraria dei vasi dipinti è certamente possibile, in particolare per certe tipologie vascolari come i *lekythoi*, vasi di forma allungata la cui decorazione ricorda in molti casi le steli funerarie con l'addio del defunto a un suo caro. Non bisogna però dimenticare che i vasi dipinti sono anzitutto oggetti d'uso, la cui funzione determina la forma – l'*oinochoe* è una brocca che serve a versare il vino, lo *skyphos* una coppa per berlo, il *kantharos* una coppa per le libagioni, la *hydria* un contenitore per l'acqua e via dicendo. Ma si tratta comunque di oggetti di lusso, acquistati e spesso commissionati dai cittadini più ricchi, i quali potevano indicare al pittore il soggetto iconografico da realizzare. Il fatto che il vaso di Pronomos sia stato trovato in una tomba apula, non significa, di per sé, che esso sia stato realizzato o semplicemente acquistato per questa destinazione, in quanto esso fa parte di un ricco corredo di oggetti preziosi che forse erano stati cari al defunto¹¹.

Così, per il vaso di Pronomos, mentre sarà impossibile individuare l'acquirente di secondo grado, cioè colui che in Italia ha comprato il vaso importato da Atene, si potrà però immaginare che si tratti di un appassionato di teatro oppure di un adepto del dionisismo, il quale magari non sarà stato in grado di decifrare con sicurezza l'esatto tema dell'iconografia, pur potendo darne una significativa lettura simbolica.

⁷ Firenze, Museo archeologico nazionale, inv. 4209.

⁸ Su questo punto si vedano in particolare IMPERIO (2005, 278-93) e TAPLIN (1993).

⁹ Cf. e.g. GADALETA (2003, 214).

¹⁰ BERNABÒ BREA (1981).

¹¹ Cf. BURN (2010, 28s.).

Invece, il committente primario è stato, con buona probabilità, individuato proprio nel personaggio che ha dato il nome al vaso – l’auleta Pronomos (**Fig. 2**)¹². Il quale è un personaggio storico che godeva della più grande rinomanza, come succedeva spesso agli auleti incaricati dell’accompagnamento musicale nei ditirambi e nelle rappresentazioni drammatiche dove sovrastavano l’occasionale intervento della lira (tra l’*aulos* e la lira si ricordano mitiche contese)¹³. Gli auleti potevano avere un grande successo, che spesso addirittura superava quello riservato al poeta, tanto che Pratina condusse contro di loro una forte polemica¹⁴, simile a quella che Giovanni Pindemonte condurrà contro lo strapotere della musica che uccideva, a suo dire, la poesia nel melodramma¹⁵. Agli auleti tuttavia non veniva attribuito un premio, non almeno alle Dionisie, ma esiste una stele, risalente al VI secolo, in onore dell’auleta Pithokritos¹⁶. Quanto allo stesso Pronomos, la sua città, Tebe, patria della musica per strumenti a fiato, gli dedicò addirittura una statua¹⁷.

È possibile dunque che Pronomos abbia pensato di premiare sé stesso, commissionando a un bravo pittore il grande cratere da esibire nella sua casa o da offrire al santuario di Dioniso Eleutereo, il protettore del teatro. E tale committenza pare aver determinato non solo il tema iconografico, ma altresì la struttura stessa della figurazione che, disposta su due fasce, vede l’auleta celebrato assiso esattamente sotto la coppia divina di Dioniso e Arianna abbracciati sulla *kline* (**Fig. 3**). Il suonatore di lira, in piedi vicino all’auleta, sembra rivolgergli la parola, mentre una lira vaga isolata alle spalle di colui che è stato identificato come il poeta o il *chorodidaskalos*.

La maggior parte degli studiosi, con la parziale eccezione del De Prott e di Frank Brommer¹⁸, concorda su questo, che la figurazione non rappresenta il momento di uno spettacolo, ma piuttosto una celebrazione – Trendall – Webster (1971) parlano addirittura di un ‘party’. In effetti è come se Pronomos, celebrato e committente, avesse riunito attorno a sé – e al dio – tutti i suoi collaboratori, coreuti, attori, citarista, poeta o *chorodidaskalos*, insomma l’intera compagnia riunita per l’esecuzione di un dramma

¹² Ipotesi avanzata da TRENDALL – WEBSTER (1971) e ripresa da FRONING (1971), seguita da GHIRON-BISTAGNE (1976). Altri, e in particolare CSAPO (2010, 79-130), sostengono che il vaso sarebbe stato commissionato, forse come copia di un precedente *pinax*, per celebrare la vittoria di un coro, o, meglio di un’intera ‘compagnia’. In ogni caso il vaso sarebbe stato destinato all’esibizione e dedicato a Dioniso.

¹³ Jürgen Rode sostiene che come esempio possa servire il più antico coro satirico che possediamo, il così detto *hyporchema* di Pratina: il coro di satiri irrompe nell’orchestra e, dopo una breve giustificazione del suo comportamento, attacca lo strumento rivale: «rompi i flauti, brucia i flauti» (cit. da RODE 1971, 85-116). Stefano Mazzoni mi segnala che i più recenti studi di musicologia antica escludono che sia possibile identificare l’*aulos* con il moderno flauto, i due strumenti comportando imboccature differenti (e cf. MAZZONI 2005, 168).

¹⁴ Cf. GHIRON-BISTAGNE (1976, 126). Cita Ath. XIV 617b.

¹⁵ Cf. PINDEMONTI (1827, vol. II, 255-64).

¹⁶ Cf. Paus. VI 14, 10 (ed. RIZZO 2001, 366).

¹⁷ Cf. Paus. IX 12, 5 (ed. MOGGI – OSANNA 2010, 60); e cf. e.g. ROESCH (1995, 130s.); WILSON (2010, 182ss.).

¹⁸ BROMMER (1944). Vi sono raccolti duecentocinquanta vasi riferibili al dramma satiresco.

satiresco, o, più probabilmente, di un'intera tetralogia, compagnia che il pittore sembra aver voluto cogliere in un momento *casual*, ma in qualche modo definito, forse *prima* dello spettacolo, come sembra suggerire il fatto che uno dei coreuti sta provando un passo di danza, o forse dopo, alla fine dell'intera tetralogia, come sostiene Taplin¹⁹.

Ci sono tuttavia dei dubbi. In effetti, mentre non può essere messo in discussione che gli undici personaggi seminudi siano satiri *da teatro* (ma su ciò torneremo), alcuni autorevoli autori, come Heide Froning seguita da Paulette Ghiron-Bistagne²⁰, hanno sostenuto che i quattro personaggi che circondano la *kline* di Dioniso non sarebbero gli attori-personaggi di un dramma, ma semplicemente figure del mito. Altri, come Pickard-Cambridge, partendo dalla indubbia presenza di Eracle, accettano la tesi che si tratti dei personaggi di un dramma che vedeva protagonista appunto l'eroe, forse un dramma del ciclo troiano, per cui gli altri due personaggi sarebbero il re Laomedonte e sua figlia Esione²¹. Una prima difficoltà contro questa interpretazione è costituita dalla presenza di quella piccola figura alata e bianca, identificabile con Imeros (Desiderio). Il punto si è che questa figurina, che costituisce bensì una punteggiatura ma anche elemento di connessione fra la coppia divina e i personaggi alla sua destra, non si rivolge ai divini amanti, ma alla presunta Esione. Per questo alcuni interpreti hanno preferito vedere nella figura femminile un personaggio allegorico – Paidia o una Musa – mentre altri hanno addirittura proposto la Tragedia²². Ciò che potrebbe stravolgere l'interpretazione dell'intera immagine.

È vero infatti che mentre i satiri, come l'auleta Pronomos, il citarista Charinos e il poeta Demetrios, sono identificati con nomi chiaramente ateniesi, quali Eunikos, Dorotheos, Nikomachos²³, ai personaggi che attorniano Dioniso non viene avvicinato nome alcuno. Inoltre gli attori-personaggi sarebbero quattro (ma la donna potrebbe essere un personaggio 'raccontato'). Si è pertanto dedotto che la fascia superiore sia definibile come «area del mito», mentre quella inferiore rispecchierebbe una realtà umana.

A ciò si potrebbe opporre che in altri esempi, come il ben noto cratere di Pandora²⁴, la separazione fra le due fasce (o zone) è ben più netta, sia perché i personaggi mitici della fascia superiore non hanno nulla che li possa identificare come 'attori', sia soprattutto perché nessun elemento connette le due zone, che anzi sono separate da una striscia decorativa, al contrario di quanto succede nel vaso di Pronomos, dove alcuni satiri del coro sono 'saliti', per così dire, nella fascia superiore, creando una di quelle connessioni strutturali di cui il Pittore di Pronomos è maestro. Ciò che anzi ha

¹⁹ Cf. TAPLIN (2010, 255-63).

²⁰ Cf. GHIRON-BISTAGNE (1976, 86).

²¹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1996, 258).

²² Cf. da ultimo HALL (2010, 176-79).

²³ Nomi peraltro che contengono spesso radicali riferibili alla vittoria o alla battaglia.

²⁴ Londra, British Museum E 467.

fatto pensare che le due fasce sovrapposte vadano piuttosto lette come una disposizione circolare²⁵, come cioè se i satiri del coro fossero disseminati lungo il perimetro dell'orchestra con Dioniso nel fondo attorniato dagli attori-personaggi. L'insieme assumerebbe così una più forte dimensione rituale, senza però nulla togliere alla sostanza informale degli atteggiamenti.

Finora ci siamo limitati a esaminare quella sezione del vaso che ha attratto l'attenzione degli antichisti e degli storici del teatro in quanto 'documento' delle forme sceniche dell'antica Grecia, la faccia A, così detta perché ritenuta la più rilevante, quella cioè che deve essere esposta per prima allo sguardo dell'osservatore. Ma in effetti la struttura del vaso è più complessa: è forse arbitrario attribuire a una delle due facce una maggiore rilevanza, come è invece ovvio quando una di esse semplicemente non è dipinta. E non si può nemmeno parlare di una netta separazione in quanto non ci sono elementi esornativi atti a distinguere i due settori né, tanto meno, cornici che li inquadrino, come succede in molti altri vasi – si veda ad esempio l'anfora di Euthymides con su un lato Teseo che rapisce Elena (o Korone) (**Fig. 4**) e sull'altro una processione danzante²⁶.

Questo fatto ha attirato l'attenzione di due studiosi, significativamente un antichista, Claude Calame²⁷, e uno storico del teatro, Fernando Mastropasqua²⁸, i quali hanno rilevato come le figurazioni delle due presunte 'facce', lungi dall'essere nettamente distinte, appaiono fra loro connesse da diversi fattori, quali gli sguardi per Calame o più concreti elementi come il braccio del satiro che tiene in mano un *kantharos* rituale per Mastropasqua.

Ma cosa rappresenta la faccia B (**Fig. 5**)? In effetti vi si racconta un'altra storia: la fuga gioiosa di Dioniso e Arianna, circondati dai satiri e dalle menadi del tiaso. Dioniso si è liberato del mantello che nell'altra parte gli copriva le gambe e corre tenendo stretta Arianna con un braccio e reggendo nell'altra mano la lira, ma sembra proprio essere lo stesso personaggio, in tutta la sua atletica e splendente giovinezza: un'immagine che si ritrova in diversi vasi dello stesso periodo, come ad esempio quello del Pittore di Atene conservato a Tampa, in Florida (**Fig. 6**)²⁹, o la coppa del Pittore di Meleagro (**Fig. 7**)³⁰, ritenuto peraltro della cerchia di quello di Pronomos.

Pure non è questa l'iconografia del dio che questi artisti dovrebbero aver ereditato dalla tradizione: nella pittura vascolare a figure nere egli appare sempre come un personaggio ieratico, per lo più immobile, dotato di una lunga barba a punta, di tipo

²⁵ Cf. MASTROPASQUA (1998, 39-55). Lo studioso propone così, sulla base delle teorie di C.L. Ragghianti, una lettura che implica un percorso, e quindi un tempo.

²⁶ Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen 2309.

²⁷ Cf. CALAME (1986).

²⁸ Cf. MASTROPASQUA (1998).

²⁹ Tampa, Florida, Museum of Art 1986.076.

³⁰ Londra, British Museum E 129.

orientale. Ancora Makron, attivo attorno al 470-460 a.C., lo raffigura in queste forme, statuario al centro di un'intensa danza delle menadi (**Fig. 8**)³¹. Come una vera statua, o meglio un pupazzo, ma con la barba rotonda (**Fig. 9**) lo raffigura il Pittore del Dinos³², spesso indicato come probabile maestro del Pittore di Pronomos. Saremmo dunque in presenza di una decisa svolta nell'iconografia di Dioniso, che d'ora in avanti, e addirittura fino alle riprese rinascimentali, viene raffigurato come un giovane sbarbato e gioiosamente attivo³³.

Nel lato B dunque questo nuovo Dioniso appare, come appena detto, circondato non più da un coro di satiri e da un gruppo di presunti attori, ma dall'intero suo tiaso composto da menadi e, appunto, da satiri. La figurina di Imeros, che abbiamo visto rivolta verso la presunta Esione, vola adesso alle spalle della coppia divina e funge anch'essa da collegamento tematico fra i due episodi. La stessa figurina che vola sopra il capo di Dioniso seduto si trova in un'*hydria* risalente a circa il 420 (**Fig. 10**)³⁴. Non è quindi da escludere che la nuova iconografia, i cui primi esempi risalgono a circa vent'anni prima, testimoni di una nuova lettura del mito e della religione dionisiaca. Che anzi, proprio alcuni autori del convegno oxoniense hanno potuto leggere in questa immagine il valore escatologico del dionisismo, a sostegno della destinazione funeraria del vaso.

Si potrebbe perfino immaginare che una delle due menadi sia proprio Esione. I quattro satiri che appaiono in questa scena sono tutti attivi: due danzano, uno suona l'*aulos*, mentre il quarto, come già visto, pur dirigendosi verso l'interno del tiaso, volge lo sguardo all'altro Dioniso, quello maestosamente seduto sulla *kline* della faccia A, cui tende anche il *kantharos* lustrale.

Ora, il punto è: si tratta degli stessi personaggi, che nella faccia A erano coreuti da teatro e che ora diventano mitici membri del tiaso (o viceversa)?

Bisognerà allora ricordare che, come quella di Dioniso, anche l'iconografia dei satiri ha subito un'evoluzione: da principio, come ad esempio nel vaso François, essi appaiono come esseri semiferini, dalla coda e dalle zampe di cavallo, mostruosamente itifallici, per poi trasformarsi in uomini deformi, che della loro equinità conservano solo la coda o anche le orecchie, come nella celebre anfora del Pittore di Amasis³⁵, dove appaiono impegnati a vendemmiare (**Fig. 11**). Ma, a partire dai primi anni del V secolo e già negli ultimi vasi a figure nere essi appaiono sempre più spesso come semplici

³¹ Berlino, Antikensammlung F2290.

³² Napoli museo archeologico nazionale, inv. 81674.

³³ Sull'iconografia del mito di Dioniso si veda e.g. CARPENTER (1997); in particolare su questo problema: ISLER-KERÉNYI (2010).

³⁴ Cambridge, Mass., Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum 1960.347.

³⁵ Würzburg, Martin von Wagner Museum L 282.

uomini ignudi, atletici e itifallici, con coda di cavallo o corna³⁶. In questa forma sono spesso impegnati da una parte a insidiare menadi e divinità femminili, come nel ben noto vaso del Pittore di Brygos (**Fig. 12**)³⁷. Ma d'altronde possono semplicemente far parte del tiaso bacchico, o della sua πομπή, che diventa spesso una processione spettacolare, guidata da un auleta come in un vaso del Pittore di Leningrado (**Fig. 13**)³⁸, dove l'auleta indossa un lungo chitone con maniche, esattamente simile a quello portato da Pronomos³⁹, mentre i satiri recano un perizoma al quale sono applicati il fallo e la coda. È la presenza di questo accessorio di costume che d'ora in poi distingue i satiri 'da teatro' dai personaggi delle storie mitiche. Anneliese Kossatz-Deissmann ne ha perfino tracciata la storia, evidenziando come questo perizoma possa essere fatto di pelle caprina oppure di lana, come un vero costume da bagno⁴⁰.

Degli undici coreuti raffigurati nella zona A del vaso di Pronomos, dieci indossano il perizoma di pelle caprina, completato da una piccolissima coda e dal fallo, mentre l'undicesimo (quello in alto sulla sinistra) lo porta di tessuto. Si tratta dunque, come nessuno dubita, dei coreuti di uno spettacolo. I quali, per trasferirsi nell'area del racconto mitico, altro non devono fare che abbandonare il perizoma per apparire completamente nudi. Si tratterà dunque di un passaggio, piuttosto che di un'opposizione tra l'area del mito e quella del rito, come vuole Calame, oppure tra il rito e lo spettacolo, come preferisce Mastropasqua⁴¹.

Per parte mia, non dubito che nel così detto lato B sia raffigurata un'immagine mitica – d'accordo in questo con Calame. Ma che, d'altra parte, nel lato A sia rappresentata una realtà di teatro, ed esattamente una compagnia di dramma satiresco schierata per una celebrazione informale, ossia, come già detto, in un momento preciso, prima dello spettacolo, come sembra indicare il satiro che sta provando un passo di danza o dopo, se si ritiene che i personaggi e la maggior parte dei coreuti si siano tolti la maschera. E la visione mitica trascorre, e per così dire scivola in quella materiale proprio attraverso quel satiro che tende il *kantharos* indicato da Mastropasqua come il

³⁶ In ciò consisterebbe la distinzione tra satiri e sileni, che mi pare irrilevante sotto il profilo funzionale. Si veda: LISSARRAGUE (1990, 228-36).

³⁷ Questo vaso, conservato al British Museum (E 65), riveste particolare interesse perché i satiri parlano: dalla bocca del primo di loro, quello che si confronta direttamente con Hermes, intento a proteggere Hera, esce la parola «stuon», che forse vale 'ardo', 'sono arrapato'. Ma potrebbe trattarsi anche in questo caso di un nome ('L'Arrapato').

³⁸ Boston, Museum of Fine Arts 03.788.

³⁹ A proposito di questo costume, si è sostenuto che la presenza di un auleta così abbigliato costituisce, il più delle volte, un segno preciso che la figurazione si riferisce a un evento di carattere spettacolare: GROSSMANN (1998, iii, www.farch.net). Bisogna però ricordare che in tali casi l'auleta è sempre rappresentato in piedi, mentre cammina. Nel vaso di Pronomos egli è invece seduto, ciò che conferma l'ipotesi che non si tratti di un momento dello spettacolo.

⁴⁰ Cf. KOSSATZ-DEISSMANN (1982, 65-90).

⁴¹ Cf. CALAME (1986 e 2010); MASTROPASQUA (1998).

punto di partenza del percorso – anche se penso che una lettura univoca contrasti con la fondamentale ambiguità del complesso figurativo.

Allora bisognerà ritornare alla possibile identificazione del gruppo di personaggi più vicini al dio. Che si tratti di personaggi-attori non dovrebbe essere messo in discussione, per una serie di motivi spesso indicati negli studi: anzitutto le maschere e i costumi, tradizionale quello di Eracle, secondo la testimonianza di Aristofane⁴², mentre quelli degli altri personaggi sono costituiti da chitone a maniche lunghe e *himation* decorati proprio come il costume di Oreste descritto da Elettra nelle *Coefore*: si tratta quindi certamente di un costume ‘da teatro’, anche se ciò non significa che molte varianti siano possibili, come si può dedurre ad esempio dai *rakia* (stracci) indossati da Menelao nell’*Elena* euripidea. Perfino l’assenza del nome proprio degli attori, che invece troviamo scritto vicino ai membri del coro, può trovare una sua giustificazione in quanto, come ben noto, gli attori erano conosciuti professionisti, mentre i coreuti erano semplici cittadini, o forse, più semplicemente, perché l’artista non ha individuato lo spazio per inserire i nomi. Che poi i personaggi da essi interpretati fossero Laomedonte ed Esione, piuttosto che Euristeo e Megara o Jole, o altri coinvolti nella saga di Eracle, questa è un’altra questione, e non di grande interesse: il dramma e il mito di riferimento sono comunque teoricamente identificabili. Ma anche qualora si sostenga che l’intenzione del pittore non fosse di ritrarre uno specifico momento – prima o dopo lo spettacolo – ma piuttosto di dare una sintesi della situazione del teatro nella *polis*⁴³, ciò nulla toglierebbe al valore documentario della figurazione, anche se d’altra parte è arrischiato parlare di «rappresentazione naturalistica»⁴⁴, visto che molti elementi, come la «eroica nudità» del poeta Demetrios e del suonatore di lira Charinos, o la giovane età dello stesso Pronomos (che all’epoca doveva aggirarsi sui settant’anni)⁴⁵, sembrano portare verso una sorta di idealizzazione – realismo e idealizzazione non essendo termini esclusivi.

Rimane piuttosto da precisare che il personaggio rivestito di pelle caprina, che sembra conversare con Eracle attraverso la propria maschera, è ovviamente Sileno, il quale però non deve essere identificato come corifeo (ruolo che va attribuito all’unico satiro che indossa un corto chitone e un *himation*): nei *Segugi* sofoclei, come nel *Ciclope* di Euripide, Sileno è personaggio indipendente dal coro, anzi, in un frammento dei *Diktuoulικοί* di Eschilo egli sembra essere assunto al ruolo di protagonista, pretendendo di sposare Danae, difesa da Diktus⁴⁶.

⁴² *Rane*, v. 496: «tu fai la mia parte: pigliati la clava e la pelle di leone», dice Dioniso travestito da Eracle al servo Santia.

⁴³ Così JUNKER (2010, 131-48).

⁴⁴ Così GRIFFITH (2010, 47-63). Griffith ritiene che la ‘compagnia’ sia ritratta nel corso di una prova.

⁴⁵ Cf. WILSON (2010, 187).

⁴⁶ Cf. MELERO BELLIDO (1991, 85-102).

Non resta dunque che confermare quanto già detto e accettato dalla più gran parte degli studiosi, sia pure con qualche riserva: ci troviamo di fronte a una compagnia drammatica, colta non nel corso di una rappresentazione, ma in un momento di rilassata celebrazione. La composizione di questa compagnia è confermata da quanto sappiamo sul dramma satiresco, una forma drammatica che replica la struttura della tragedia, con gli stessi eroi, interpretati dagli stessi attori che indossano gli stessi costumi, ma trasferiti nell'atmosfera giocosa del coro di satiri. Alcuni studiosi hanno definito il dramma satiresco come parodia della tragedia⁴⁷, altri preferiscono rilevare come esso illustri solitamente episodi mitici meno noti o marginali, comunque di breve respiro⁴⁸. Quasi una *tragoidia paizousa*.

Dramma satiresco e tragedia avrebbero anche, come si può dedurre da Aristotele, la stessa origine, entrambi poi allontanandosi dal σατυρικόν primitivo, che era fatto di culto – così Luigi Enrico Rossi⁴⁹. Né la tragedia né il dramma satiresco avrebbero più nulla a che fare con Dioniso: *oudèn pròs tòn Diónyson* recitava l'antico proverbio. C'è da dire però che, almeno nei due drammi satireschi che ci sono pervenuti, per intero (il *Ciclope*) o in un ampio frammento (i *Segugi*), si respira nei passaggi lirici del coro una costante e profonda nostalgia per Dioniso, per la libera gioiosità del tiaso⁵⁰. Si veda in particolare la *parodos* del *Ciclope* dove il coro dice: «qui non c'è Bromio, non Baccanti che scuotano i tirsi, non carole, non rullare di timpani» – un canto che ricorda da vicino il primo e il secondo stasimo delle *Baccanti* euripidee, l'unica tragedia pervenuta in cui compare il dio del vino e del teatro.

Allora si potrà forse dire che questa nostalgia, quasi risolto pensosamente romantico almeno del *Ciclope*, costituisce il più immediato *trait-d'union* tra le due 'facce' del vaso di Pronomos, tanto iconograficamente indipendenti quanto intimamente connesse. Come se l'immagine della faccia B rappresentasse non tanto il mito dionisiaco quanto il profondo contenuto sentimentale del dramma che sarà presto o è appena stato rappresentato, il sogno dei satirelli, un sogno nel quale il dio si libera dagli orpelli della sua figura rituale, per correre nella libertà della natura, dove la geometria della composizione si disperde per riformarsi più sciolta, dove la danza di quell'unico coreuta che ne sta provando un passo sul lato A, coinvolgerà le amiche menadi che scuotono il tirso o illuminano la notte con una torcia e perfino il tenero leopardo, talvolta incaricato di tirare il carro di Bacco o di portarlo in groppa (**Fig. 14**)⁵¹.

⁴⁷ Cf. MITCHELL (2004, 3-32, www.cairn.info/revue-archeologique-2004-1-page-3.htm). Mitchell ha creduto di poter identificare diversi vasi che testimoniarebbero rappresentazioni satiresche, come i *Palaistai* di Pratina o gli *Isthmiastai* di Eschilo.

⁴⁸ Cf. MELERO BELLIDO (1991).

⁴⁹ ROSSI (1972, 248-302).

⁵⁰ Ritrovo questa opinione anche nel saggio di CALAME (2010, 65-78).

⁵¹ Pittore del Louvre, Parigi, Museo del Louvre, n. K 240.

Certamente tutte le letture simboliche, qualora poggino su fondamenta verificabili, senza pretendere di conoscere l'*intenzione* dell'artista, possono avere valore esegetico e gettare una luce specifica su una figurazione che, nel suo complesso, connette due scene apparentemente oppositive sia sul piano stilistico sia sul piano tematico e squisitamente iconografico. Nel lato B infatti il pittore accoglie, come già accennato, un'iconografia che si stava diffondendo in quegli anni e che ritroviamo nel citato vaso del Pittore di Atene (**Fig. 6**)⁵² e nella coppa del Pittore di Meleagro (**Fig. 7**)⁵³: nel primo Dioniso e Arianna sono accompagnati soltanto dal volo di Imeros, mentre nel secondo essi sono seguiti da un unico satiro. Dunque il Pittore di Pronomos sviluppa e arricchisce un motivo iconografico già in voga, definendo con dovizia di particolari l'ambiente del tiaso. La scena raffigurata sul lato A potrebbe invece essere piuttosto riferita (ma esclusivamente a livello tematico) a scene di vita quotidiana, come quelle di banchetto, di gineceo, di palestra o perfino quelle erotiche, più frequenti di quanto comunemente si creda nella pittura vascolare ateniese. E proprio da ciò essa deriva il suo prepotente valore documentario, tanto spesso riconosciuto e discusso, in ordine agli elementi costitutivi dello spettacolo teatrale ateniese (tragedia e satiresco).

Varrà soltanto la pena di ricordare ancora una volta che non si tratta della visione di una scena di spettacolo, come succede invece nei numerosi vasi italioti con scene rapportabili a riprese di commedia antica⁵⁴, ma di un 'fuori scena'. Certo il vaso di Pronomos non è l'unico esempio del genere, ma forse può essere considerato il modello per una serie vasi riferibili allo stesso artista o alla sua cerchia⁵⁵: anzitutto il frammento di Würzburg (**Fig. 15**)⁵⁶, nel quale un coro (di donne?) è disposto attorno a un auleta reggendo le maschere. Certamente non riferibili a un momento rituale sono invece i molti casi in cui un singolo attore, spesso accompagnato da una auleta o da un inserviente, prova un atteggiamento o un passo di danza (**Fig. 16**)⁵⁷.

Ma il nostro è certamente l'esempio più completo e dettagliato. E il suo interesse storico consiste anche in questo che esso inaugura, per così dire, una linea iconografica di lunga durata, una tipologia che nell'archivio Dionysos⁵⁸ abbiamo definito appunto 'fuori scena' e sotto la quale sono raccolti centoventinove items.

⁵² Tampa, Florida, Museum of Art 1986.076.

⁵³ Londra, British Museum E 129.

⁵⁴ Come sostiene con solidi argomenti TAPLIN (1993). In precedenza questi vasi erano considerati riferibili alle cosiddette false fliaciche.

⁵⁵ Questa opinione è sostenuta soprattutto da CSAPO (2010), il quale ritiene addirittura che si possa parlare di «*choregic dedications as a genre*» (p. 123).

⁵⁶ Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4781.

⁵⁷ Cf. e.g. Berlino, Antikensammlung 3223.

⁵⁸ *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale. Theatre Iconography Archive* (DVD-ROM), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006. Su temi e problemi dell'iconografia teatrale, e.g.: BALME – ERENSTEIN – MOLINARI (2002).

Il primo esempio individuabile a una certa distanza di tempo è un mosaico pompeiano risalente all'età flavia (**Fig. 17**), ma probabilmente derivato da un affresco di fine del IV-inizi III a.C.⁵⁹. Vi ritroviamo esattamente il soggetto di Pronomos, vale a dire attori e coreuti di un dramma satiresco⁶⁰, che conobbe un certo revival proprio nel III secolo, epoca alla quale, come si è detto, dovrebbe risalire l'affresco originale. I due coreuti recano un vistoso perizoma di pelle caprina privo però del fallo, forse evoluzione 'perbenistica' del genere, mentre uno degli attori sta indossando un chitone, l'auleta suona. Tutti sono raccolti attorno a un vecchio maestro seduto sicché l'atmosfera risulta più concentrata, come se si trattasse propriamente di un momento di preparazione prima di entrare in scena. Tuttavia le maschere – di Sileno, di donna e di eroe – sono semplicemente deposte su due sgabelli, semplici accessori che dovranno essere indossati. Manca cioè quell'ambiguo rapporto con la maschera che è stato segnalato nel vaso di Pronomos⁶¹, dove alcuni personaggi reggono la loro maschera per i lacci, con assoluta *nonchalance*, mentre altri la contemplano quasi conversando con lei come nel bellissimo e famoso frammento italiota pure di Würzburg (**Fig. 18**)⁶² – un tema, l'attore con la sua maschera, che torna con gli attori della Commedia dell'Arte⁶³. Né nel mosaico in questione né in Pronomos, alla maschera viene attribuito quel rispetto quasi sacrale che invece troviamo in un affresco da Ercolano del I secolo a.C. (**Fig. 19**)⁶⁴ (probabile copia di un originale ellenistico del 300 a.C. circa) – quello della maschera rimarrà comunque un tema conturbante fino ai giorni nostri, anche perché già in epoca romana diventa motivo ricorrente nella decorazione, sia in pittura che nei rilievi (**Fig. 20**)⁶⁵.

Ma, dicevamo, il vaso di Pronomos inaugura una linea iconografica che ritorna in epoca moderna a partire, quanto meno, dal secolo XVIII, allorché troviamo un certo numero di immagini raffiguranti non solo attori colti al di fuori di un contesto scenico, ma anche, propriamente, un'intera compagnia radunata e colta in un momento di preparazione o di riposo. Non si tratta dunque di 'foto di gruppo', in cui i soggetti assumono una disposizione preordinata e magari delle pose espressive, come, in certa misura, succede nel vaso di Pronomos – una tipologia che diventerà canonica nel corso dell'Ottocento e poi, ovviamente, con l'avvento della fotografia appunto. Negli esempi settecenteschi il disordine è totale, ciascuno essendo impegnato nelle attività le più diverse, come se il primo intento del pittore o del disegnatore fosse di dare rilievo alla

⁵⁹ Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9986; e cf. MAZZONI (2008, 19s. e n. 69).

⁶⁰ Si veda PICKARD-CAMBRIDGE (1968²); e cf. ora PICKARD-CAMBRIDGE (1996, 230).

⁶¹ Da CALAME (1986), ma poi, in modo più dettagliato e preciso, da PIETRINI (2004, 228s.).

⁶² Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4600 (L 832); e cf. e.g. IMPERIO (2005, 279s.); MAZZONI (2005, 178 e n. 177).

⁶³ Cf. TAVIANI-SCHINO (1982, 11-14, 449 n. 1).

⁶⁴ Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9019; e cf. MAZZONI (2005, 174ss.).

⁶⁵ Cf. e.g. Berlino, Antikensammlung SK857.

confusione che sempre esiste dietro le quinte e dalla quale, come per magia, scaturirà l'ordine dello spettacolo.

Il più noto e forse più significativo esempio è offerto da un'incisione tratta da un perduto quadro di Hogarth, più volte replicata e ristampata ancora nell'Ottocento (**Fig. 21**)⁶⁶. Il titolo è quanto mai illuminante: *Strolling Actresses in a Barn*, ossia *Attrici girovaghe in un fienile*. Non ci troviamo dunque nel retroscena di un teatro, ma nel misero ambiente dove i poveri guitti hanno trovato rifugio e possono tentare di prepararsi per lo spettacolo, senza tralasciare i piccoli bisogni della vita quotidiana, come allattare un bambino, stendere la biancheria o cucire un costume. Ma la figura centrale, un'attrice discinta e formosa, sta provando – proprio come il satiro danzante che nel vaso di Pronomos è collocato tra l'auleta e il *chorodidaskalos* Demetrios – una battuta e un atteggiamento di quello che sarà il suo personaggio, la divinità di Diana.

Un poco meno miserabile, ma pur sempre povero, è l'ambiente in cui una compagnia lirica si sta preparando per rappresentare il mozartiano *Zauberflöte* (**Fig. 22**), basato sul complicatissimo libretto di Emanuel Schikaneder. Anche qui, mentre altri personaggi si dedicano a varie mansioni o a conversare in piccoli gruppi, quello centrale, probabilmente il protagonista Tamino, prova un atteggiamento e forse un'aria⁶⁷.

Un certo ordine e un ambiente decisamente più dignitoso si trovano invece in un'incisione di Paul Decker (**Fig. 23**)⁶⁸ in cui è ritratta una compagnia di *Haupt-und-Staats-Aktion* – genere drammaturgico e di spettacolo decisamente popolare – colta proprio nel momento in cui sta per entrare in scena: dietro ai due protagonisti (l'eroe è in costume alla romana), che sembrano conversare animatamente, fanno capolino le maschere di Hanswurst e di Arlecchino, il quale ultimo prova anch'egli un passo danzante del suo repertorio.

Un particolare collega le tre immagini settecentesche fra di loro e con l'antico e ancora ignoto modello: i pochi personaggi che stanno 'provando' sembrano limitarsi all'esteriorità dell'attitudine e del gesto – non c'è traccia di quella pensosa concentrazione che dovrebbe indurre a 'immedesimarsi' nella parte, come se, è stato notato, la prospettiva straniata di Diderot escludesse quella stanislavskijana⁶⁹. La stessa cosa si potrebbe dire delle serie di litografie dolorosamente feroci di Daumier o di quelle più delicatamente ironiche di Gavarni che inquadrano uno o due attori dietro le quinte o nel loro camerino. Che anzi, se il tema dell'immedesimazione sembra far capolino in qualcuna di esse, o nella serie di Theodore Lane⁷⁰, esso immancabilmente si

⁶⁶ Londra, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection DYCE.2747.

⁶⁷ Si tratta di un acquarello di G.M. Kraus, pittore della cerchia di Goethe a Weimar (Goethe-National Museum).

⁶⁸ *Attori nomadi*, 1730 ca. (Vienna, Nationalbibliothek).

⁶⁹ Cf. PIETRINI (2004, passim).

⁷⁰ Illustrazioni per il romanzo di EGAN (1825).

risolve in graffiante ironia, per cui la pretesa immedesimazione si dimostra in verità pretenzioso e falso esibizionismo.

Ma c'è un altro ritornante motivo che sembra connettere la maggior parte delle raffigurazioni moderne, a partire dall'incisione di Hogarth, alle litografie di Daumier: la miseria della vita degli attori che investe la loro arte, degradandola e nobilitandola al tempo stesso. Nelle opere di Daumier come in quella di Hogarth – ma si potrebbero citare molti altri esempi, come la serie di Pier Leone Ghezzi sulla vita di Pulcinella – l'ironia, anche feroce, si coniuga con una *pietas* profonda. Una *pietas* che ritroviamo depurata della tonalità ironica in lavori più moderni, da Doré (**Fig. 24**) a Picasso (**Fig. 25**)⁷¹.

D'altra parte, in nessuno degli esempi moderni finora citati si può trovare quella dimensione cerimoniale e festiva, che in qualche misura avvicinava il 'fuori scena' allo spettacolo nel vaso di Pronomos. Qualcosa di simile si può forse individuare nell'incisione con la consegna della maschera dell'Arlecchino Biancolelli ad Angelo Costantini, avvenuta in occasione della riapertura dell'Hôtel de Bourgogne nel 1688⁷². In questo caso ci troviamo sul palcoscenico del teatro, non 'dietro le quinte'. Ma se si accetta l'idea citata che le due fasce del lato A del vaso rappresentino in verità un cerchio, e quindi l'orchestra, ecco che il tema delle due immagini tenderà a identificarsi. Ma nell'incisione secentesca non appare, ovviamente, nessun dio: la ritualità vi è puramente laica e umana. Non ci sarà quindi nessuna possibilità di aprirsi a un sogno o alla visione trascendente del mito, come invece avveniva nell'immagine antica grazie allo sfumare di una scena nell'altra.

⁷¹ Gustave Doré, *Les saltimbanques*, 1874, olio su tela, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quilliot; Pablo Picasso, *Famiglia di acrobati con scimmia*, 1905, dipinto, tecnica mista, Göteborgs, Konstmuseum.

⁷² Cf. GUARDENTI (1990, vol. I, 21).



Fig. 1: Pittore di Pronomos, cratere attico a volute a figure rosse, lato A, 400 a.C. ca., da Ruvo (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 81673 [H 3240])

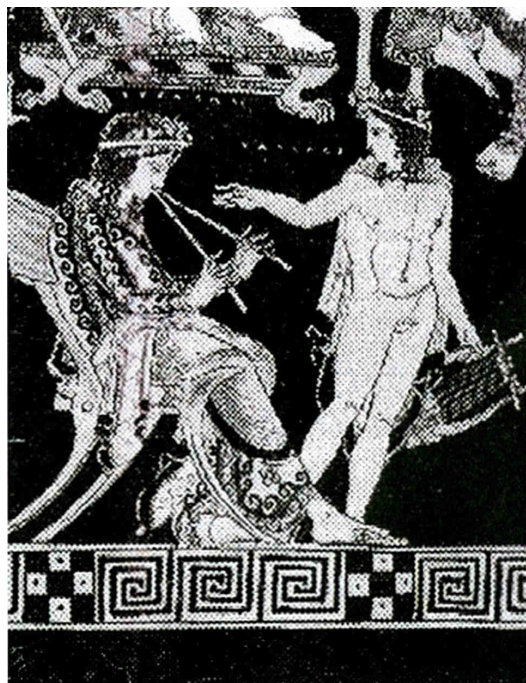


Fig. 2: Vaso di Pronomos, particolare lato A: l'auleta Pronomos

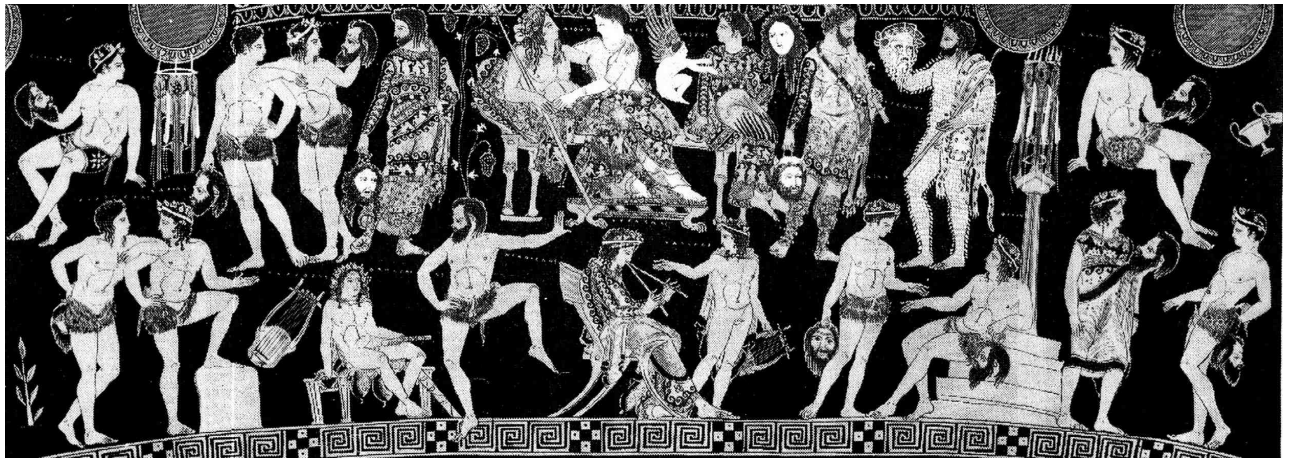


Fig. 3: Vaso di Pronomos: estensione del lato A



Fig. 4: Euthymides, Teseo rapisce Elena, anfora attica a figure rosse, particolare lato A, 510 a.C. ca., da Vulci (Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen 2309)



Fig. 5: Pittore di Pronomos, cratere attico a volute a figure rosse, lato B, 400 a.C. ca., da Ruvo (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 81673 [H 3240])



Fig. 6: Pittore di Atene, Dioniso, Arianna e satiro, cratere a calice a figure rosse, lato A, 420 a.C. ca., da Atene (Tampa, Florida, Museum of Art 1986.076)



Fig. 7: Coppa del Pittore di Meleagro, Dioniso e Arianna, 390 a.C. circa, da Nola (Londra, British Museum E 129)



Fig. 8: Makron, Danza di menadi e immagine di Dioniso, *kylix* a figure rosse, lato A, 470-460 a.C., da Vulci (Berlino, Antikensammlung F2290)



Fig. 9: Pittore del Dinos, Menadi e simulacro di Dioniso, *stamnos* a figure rosse, lato A, 425-415 a.C. ca., da Nocera (Napoli museo archeologico nazionale, inv. 81674)

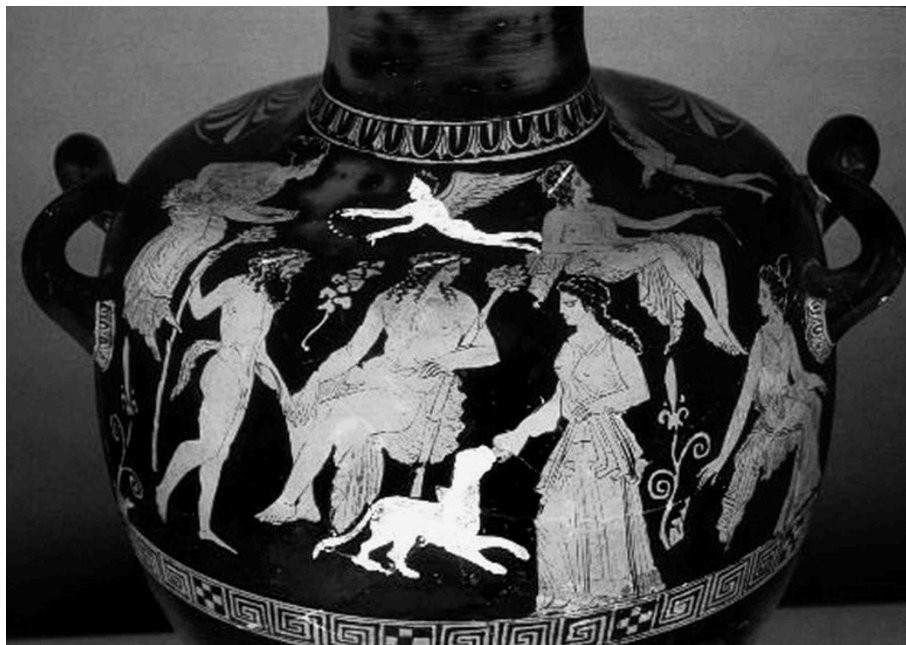


Fig. 10: Dioniso e il suo entourage, *hydria-kalpis* ateniese a figure rosse, lato A, 420 a.C. ca., da Nola (Cambridge, Mass., Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum 1960.347)



Fig. 11: Pittore di Amasis, La vendemmia dei sileni, anfora attica a figure nere, lato A, 540 a.C. ca., da Vulci? (Würzburg, Martin von Wagner Museum L 282)



Fig. 12: Coppa del Pittore di Brygos, Satiri che insidiano Hera, 480 a.C. ca., da Capua (Londra, British Museum E 65)



Fig. 13: Pittore di Leningrado, Auleta e danza di satiri, *hydria* ateniese a figure rosse, 480-470 a.C., probabilmente dalla Grecia (Boston, Museum of Fine Arts 03.788)



Fig. 14: Pittore del Louvre, Processione di Dioniso, cratere a campana a figure rosse, lato A, 360-350 a.C., da Paestum (Parigi, Museo del Louvre, n. K240)



Fig. 15: Coro tragico, frammento di cratere a volute a figure rosse, 400 a.C. ca. (Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4781)



Fig. 16: Auleta e menade che danza, *pelike* ateniese a figure rosse, lato B, 470 a.C. ca. (Berlino, Antikensammlung 3223)



Fig. 17: Emblema con attori che si preparano per uno spettacolo, età flavia, mosaico policromo (da una pittura della fine del IV-inizi del III a.C.), da Pompei, casa del Poeta tragico (VI 8 3-8) (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9986)



Fig. 18: Attore tragico che osserva o depone la propria maschera, 360-340 a.C. ca., frammento di cratere apulo del Gruppo di Konnakis, da Taranto (Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4600 [L 832])

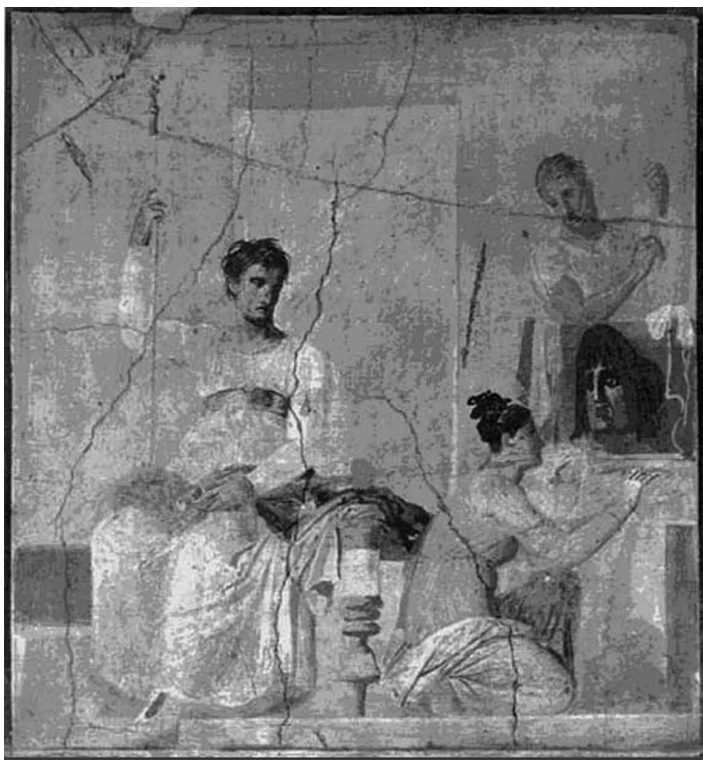


Fig. 19: Attore tragico e maschera, I a.C., dipinto (copia di un originale ellenistico del 300 a.C. ca.), da Ercolano (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9019)



Fig. 20: Maschere tragiche, I-II sec. d.C., marmo, frammento di sarcofago (Berlino, Antikensammlung SK857)



Fig. 21. William Hogarth, *Strolling Actresses in a Barn*, 1738, incisione (Londra, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection DYCE.2747)



Fig. 22: Georg Melchior Kraus, *Preparativi della compagnia diretta da Goethe per il Zauberflöte* allestito a Weimar, *post* 1794, acquarello (Weimar, Goethe-Nationalmuseum)



Fig. 23: Paul Decker, *Attori nomadi*, 1730 ca., incisione (Vienna, Nationalbibliothek)



Fig. 24 : Gustave Doré, *Les saltimbanques*, 1874, olio su tela (Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot)



Fig. 25: Pablo Picasso, *Famiglia di acrobati con scimmia*, 1905, inchiostro di china, gouache, acquerello e pastello su cartone (Göteborg Konstmuseum)

referimenti bibliografici

BALME – ERENSTEIN – MOLINARI 2002

C. Balme – R. Erenstein – C. Molinari (eds.), *European Theatre Iconography*, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 luglio 2000), Roma.

BERNABÒ BREA 1981

L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.

BROMMER 1944

F. Brommer, *Satyrsple: Bilder griechischen Vasen*, Berlin.

BURN 2010

L. Burn, *The Contexts of the Production and Distribution of Athenian Painted Pottery around 400 BC*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 15-31.

CALAME 1986

C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne: énonciations et représentations de poètes*, Paris.

CALAME 2010

C. Calame, *Aetiological Performance and Consecration in the Sanctuary of Dionysos*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 65-78.

CARPENTER 1997

T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford.

CSAPO 2010

E. Csapo, *The Context of Choregic Dedications*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 79-130.

EGAN 1825

P. Egan, *The Life of an Actor*, London.

FRONING 1971

H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg.

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, 133-221.

GHIRON-BISTAGNE 1976

P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.

GRIFFITH 2010

M. Griffith, *Satyr Play and Tragedy, Face to Face*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 47-63.

GROSSMANN 1998

M.E. Grossmann, 'Satyrisches' auf einem rotfigurigen Vasenbild um 400 v. Chr., «Zeitschrift für klassische Archäologie» VI iii.

GUARDENTI 1990

R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, 2 voll.

HALL 2010

E. Hall, *Tragic Theatre: Demetrios' Rolls and Dionysos' Other Woman*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 159-79.

IMPERIO 2005

O. Imperio, *Ουδὲν πρὸς τὴν Πόλιν? Il teatro attico in Sicilia e in Italia meridionale*, «Dioniso» n.s. IV 278-93.

ISLER-KERÉNYI 2010

C. Isler-Kerényi, *La metamorfosi di Dioniso e l'inno omerico VII*, «DeM» I 257-79.

JUNKER 2010

K. Junker, *The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 BC*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 131-48.

KOSSATZ-DEISSMANN 1982

A. Kossatz-Deissmann, *Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel*, «JDAI» XCVII 65-90.

LISSARRAGUE 1990

F. Lissarrague, *Why Satyrs are Good to Represent*, in J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 228-36.

LISSARRAGUE 2010

F. Lissarrague, *From Flat Page to the Volume of the Pot*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 33-46.

MANNACK 2010

T. Mannack, *A Description*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 5-13.

MASTROPASQUA 1998

F. Mastropasqua, *Il cratere di Prònimos*, in Id., *Metamorfosi del teatro*, Napoli, 39-55.

MAZZONI 2005

S. Mazzoni, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, «Dioniso» n.s. IV 158-83.

MAZZONI 2008

S. Mazzoni, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, «Annali del dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo Università di Firenze» n.s. IX 9-76 (poi anche in versione elettronica in «AOFL» III/2 (2008) 186-243).

MELERO 1991

A. Melero Bellido, *El mito del drama satírico*, «Fortunatae» I 85-102.

MITCHELL 2004

A.G. Mitchell, *Humour in Greek Vase-Painting*, «RA» XXXVII 3-32.

MOGGI – OSANNA 2010

M. Moggi – M. Osanna (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia*, IX, *La Beozia*, Milano.

MOLINARI 2011

C. Molinari, *Il nodo di Pronomos*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 1-14.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968²

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.

PICKARD-CAMBRIDGE 1996

A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, seconda ed. riveduta da J. Gould e D.M. Lewis, trad. di A. Blasina, aggiunta bibliografica a cura di A. Blasina e N. Narsi, Scandicci (Firenze).

PIETRINI 2004

S. Pietrini, *Fuori scena. Il teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma.

PINDEMONTÉ 1827

G. Pindemonte, *Discorso sul teatro italiano*, in Id., *Componimenti teatrali [...]*, vol. II, Milano, 255-64.

DE PROTT 1891

I. de Prott, *De amphora neapolitana fabulae satyricae apparatus scaenicum repraesentante*, in *Schedae philologiae Hermannus Usener a sodalibus Seminarii Regii Bonnensis oblatae*, Bonnae, 47-59.

RIZZO 2001

S. Rizzo (a cura di), *Pausania. Viaggio in Grecia. Guida antiquaria e artistica*, voll. V-VI, *Olimpia ed Elide*, Milano.

RODE 1971

J. Rode, *Das Chorlied*, in W. Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 85-116.

ROESCH 1995

P. Roesch, *Famiglie di auleti in Beozia* (1989), trad. it. in D. Restani (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna, 125-33.

ROSSI 1972

L.E. Rossi, *Il dramma satiresco attico: forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, «Dialoghi di archeologia» VI 248-302.

TAPLIN 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford.

TAPLIN 2010

O. Taplin, *A Curtain Call?*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 255-63.

TAPLIN – WYLES 2010

O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York.

TAVIANI – SCHINO 1982

F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, 11-14.

TODISCO 2003

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

TRENDALL – WEBSTER 1971

A.D. Trendall – T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London.

WILSON 2010

P. Wilson, *The Man and the Music (and the Choregos?)*, in O. Taplin – R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, New York, 181-212.