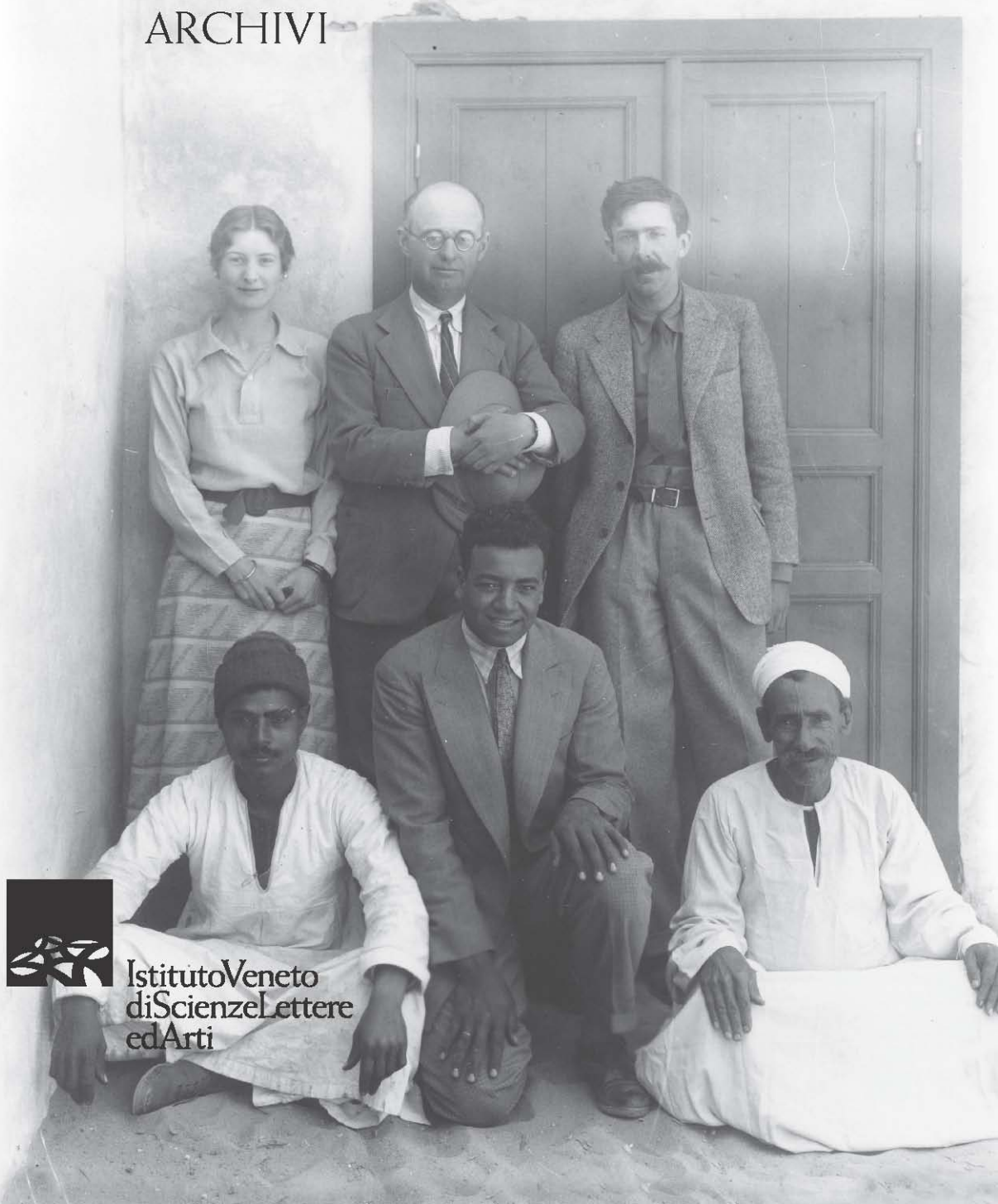
# ANTI
## ARCHEOLOGIA
## ARCHIVI



IstitutoVeneto
diScienzeLettere
edArti

Istituto Veneto
di Scienze Lettere
ed Arti

ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ANTI
## ARCHEOLOGIA
## ARCHIVI

a cura di

IRENE FAVARETTO, FRANCESCA GHEDINI,
PAOLA ZANOVELLO, EMANUELE M. CIAMPINI

VENEZIA
2019

ISBN 978-88-95996-88-2

Il volume riporta le relazioni presentate al Convegno
*Anti Archeologia Archivi*
promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
in collaborazione con
l'Università degli Studi di Padova
e l'Università Ca' Foscari di Venezia
(Venezia, 14-15-16 settembre 2017)

*Comitato scientifico del convegno:*
Irene Favaretto (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; Università degli Studi di Padova);
Francesca Ghedini (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; Università degli Studi di Padova);
Piero Del Negro (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; Università degli Studi di Padova);
Emanuele M. Ciampini (Università Ca' Foscari di Venezia);
Paola Zanovello (Università degli Studi di Padova).

*Progetto editoriale:* Ruggero Rugolo

*Redazione del volume*: Giulia Deotto, Ruggero Rugolo, Mita Scomazzon, Carlo Urbani

© Copyright Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Venezia
30124 Venezia - Campo S. Stefano 2945
Tel. 0412407711 - Telefax 0415210598
ivsla@istitutoveneto.it - www.istitutoveneto.it

INDICE

*Prefazione* . . . . . Pag. IX

Vincenzo Milanesi, *Introduzione: Anti, Archeologia, Archivi* . » XI

Sezione Prima
CARLO ANTI E IL SUO TEMPO

Giulia Albanese, *Carlo Anti tra nazionalismo e fascismo* . . . . » 3

Francesca Ghedini, *Carlo Anti e l'archeologia fra le due guerre* » 23

Massimo Cultraro, *«Augurissimi dal guerriero»: il capitano Carlo Anti e la Prima Guerra Mondiale* . . . . . » 49

Maria Grazia Marzi, *Le lettere di Carlo Anti ad Alessandro Della Seta dal fronte della Prima guerra mondiale* . . . . . » 77

Margherita Bolla, *Carlo Anti e Verona* . . . . . » 103

Irene Favaretto, *Il Museo Archeologico di Venezia nell'ordinamento di Carlo Anti* . . . . . » 125

Sezione Seconda
ANTI E PADOVA

Piero Del Negro, *Carlo Anti rettore* . . . . . » 145

Isabella Colpo, *Per una nuova Università: Carlo Anti committente* . . . . . » 173

Alessandra Menegazzi, *Carlo Anti e il 'suo' museo* . . . . . » 191

Antonio Lovato, *Carlo Anti e Gian Francesco Malipiero tra il nuovo e l'antico* . . . . . » 209

Sezione Terza
RICERCA E METODI: NASCITA,
DISPERSIONE E RICOMPOSIZIONE DEGLI ARCHIVI ANTI

Alessandra Menegazzi, Carlo Urbani, *Gli archivi di Carlo Anti tra Padova e Venezia* . . . . . Pag. 249

Paola Zanovello, Elena Di Filippo Balestrazzi, *Dai documenti d'archivio alla ricostruzione storica: il caso di Cirene* . . . . » 263

Giulia Deotto, *Dai documenti d'archivio alla ricostruzione del contesto: il caso studio di Tebtynis* . . . . . » 289

Sezione Quarta
LA DIMENSIONE NAZIONALE ED INTERNAZIONALE
DI CARLO ANTI

Franco Bernabei, *Anti e il mondo delle arti, tra ambiente universitario e cultura nazionale* . . . . . » 309

Jacopo Bonetto, Anna Bertelli, *Teatri greci arcaici. Settant'anni dopo* . . . . . » 333

Monica Salvadori, Elisa Bernard, *Carlo Anti e l'approccio esegetico all'iconografia antica* . . . . . » 365

Marta Nezzo, *Carlo Anti Direttore generale delle Arti* . . . . . » 395

Sezione Quinta
TEBTYNIS IERI, OGGI, DOMANI

Emanuele M. Ciampini, *Le ricerche egittologiche italiane all'inizio del XX secolo: note a margine di una disciplina nascente* . . . » 417

Paola Zanovello, Giulia Deotto, Luigi Magnini (con la collaborazione del Team del Progetto Horus), *Il progetto Horus e Tebtynis: da Carlo Anti all'Archeologia Aerospaziale* . . . . » 425

Silvia Strassi, *Carlo Anti e i papiri da Tebtynis* . . . . . » 443

Matilde Fiorillo, *Dall'«infame inferno dei coccodrilli» a Padova. La contestualizzazione dei P.Tebt.Pad.* . . . . . Pag. 461

Matilde Borla, Antonella Gabutti, *I materiali da Tebtynis conservati al Museo Egizio di Torino* . . . . . » 475

Christian Greco, Alessia Fassone, *Ipotesi espositive per la collezione dei reperti provenienti da Tebtynis conservati al Museo Egizio* » 489

Donald J. Begg, *Carlo Anti and Gilbert Bagnani: their working relationship* . . . . . » 497

Cinzia Bettineschi, Ivana Angelini, Gianmario Molin, *Contestualizzazione degli intarsi in vetro da Tebtynis nel quadro dell'Egitto Greco-Romano* . . . . . » 515

Paola Zanovello, Giovanni De Poli, Roberto Buongarzone, *Il flauto di Pan del Museo di Scienze Archeologiche e il progetto EMAP* . . . . . » 541

Riassunti – Abstracts . . . . . » 569
Indice dei luoghi . . . . . » 591
Indice dei nomi . . . . . » 599
Elenco dei relatori . . . . . » 619

# PREFAZIONE

*Sono passati quasi 30 anni da quando si sono svolte fra Verona, Padova e Venezia le tre giornate di studio per celebrare il centenario della nascita di Carlo Anti, archeologo illustre e prestigioso Rettore dell'Ateneo patavino. Era doveroso e giusto ricordarne la figura di docente, di studioso e di uomo delle istituzioni, perché a queste attività egli aveva dedicato, con entusiasmo e riserbo, tanta parte della sua vita.*

*Parteciparono a quell'incontro non solo gli allievi, che si erano formati con lui, continuando poi la loro carriera nei ruoli accademici o ministeriali, ma anche studiosi di varie discipline (storici, storici dell'arte classica e contemporanea e dell'architettura, egittologi…), a cui era stato affidato il compito di ricostruirne la complessa personalità, lumeggiando anche i drammatici anni in cui egli aveva svolto un ruolo di primo piano nel panorama culturale dell'epoca, argomento delicato che era stato affrontato* con la severità degli storici e con la serenità di giudizio che essi hanno sempre l'obbligo morale di avere*, come ebbe a scrivere l'allora Rettore, Mario Bonsembiante.*

*Da allora la bibliografia sul 'professore' si è arricchita di numerosi contributi, grazie al fatto che molte delle imprese che egli aveva iniziato sono proseguite sotto la guida di nuovi responsabili, e che i suoi allievi hanno continuato a sviluppare le linee di ricerca da lui tracciate; in anni recenti poi l'attenzione storiografica sulle grandi figure del Novecento ha portato a riconsiderare anche l'apporto di Carlo Anti al progresso delle discipline archeologiche.*

*In questo clima di rinnovata attenzione si è inserito l'incontro promosso dall'Istituto Veneto unitamente alle Università di Padova e Venezia il cui titolo,* Anti. Archeologia. Archivi*, enuncia chiaramente che l'occasione di un ripensamento sulla figura dell'archeologo è stata offerta dall'attenta revisione dei suoi archivi, conservati in parte presso l'Istituto, in parte presso l'Università di Padova. Si tratta di un patrimonio prezioso: l'abitudine di conservare le minute di tutta la sua corrispondenza ufficiale, di vergare appunti con la sua grafia minuta e di tracciare, direttamente sugli scavi,*

*rapidi disegni di piante e sezioni, su taccuini e fogli sparsi, ha preservato una quantità di dati importanti per ricostruire situazioni altrimenti ignote. Migliaia tra testi scritti, relazioni e diari di scavo, foto e disegni, ma anche una sorta di 'rassegna stampa' con ritagli di giornali dell'epoca, documentano il lavoro e le relazioni quotidiane di un ricercatore sui campi di scavo, coordinatore di poliedriche* équipes*, di uno studioso non solo del mondo classico, di un professore attento alle necessità formative e scientifiche dei futuri archeologi. Lo studio attento di questo patrimonio archivistico permette anche di recuperare informazioni sulla sua impostazione metodologica e di cogliere aspetti inediti del docente e dell'uomo.*

*Fra i suoi molteplici interessi, e forse tra quelli meno noti, è il lavoro svolto in ambito museale, per il quale Anti espresse delle idee assolutamente innovative, insistendo particolarmente sulla funzione educativa di un museo, anche nei confronti dei visitatori con diversi gradi di cultura. L'esempio più significativo e al quale ancora oggi guardiamo con grande attenzione è il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, che fu ideato da Carlo Anti negli anni venti del Novecento. L'allestimento delle sculture greche e romane nelle prestigiose sale delle Procuratorie di San Marco, disposte secondo un rigoroso ordine cronologico, è stato per anni una fucina di idee e di studi. Non è stata comunque la sola esperienza in questo campo di Anti: meno noti sono gli appunti per l'allestimento del lapidario della Villa di Piazzola sul Brenta che richiederebbero maggiori approfondimenti; mentre dovette lasciare incompiuto il museo che aveva voluto* ex-novo *in un'ala del Liviano, il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, che solo recentemente, grazie ad un paziente lavoro filologico, ha ricevuto un nuovo allestimento in gran parte improntato a quelle che erano state le sue linee guida.*

*La partecipazione alle giornate veneziane è stata intensa e sentita: molti dei relatori non avevano avuto l'occasione di conoscerlo, ma si sono confrontati con le sue lettere, i suoi appunti, i suoi saggi e ne è uscito un esauriente quadro che spazia attraverso i molteplici contributi che egli seppe dare alle discipline dell'antichistica e dell'archeologia e alla sua Università.*

Venezia, maggio 2019

Irene Favaretto, Francesca Ghedini,
Paola Zanovello, Emanuele M. Ciampini

## Tavola delle abbreviazioni

| | |
|---|---|
| AAPr | Archivio dell'Abbazia di Praglia (PD) |
| ACMV | Archivio dei Civici Musei, Verona |
| ACS | Archivio Centrale dello Stato, Roma |
| ADS | Archivio di Alessandro Della Seta, Firenze |
| AGAP | Archivio Generale d'Ateneo dell'Università degli Studi di Padova |
| AGAP, *Malipiero* | Archivio Generale d'Ateneo dell'Università degli Studi di Padova, fasc. *Professori di ruolo e incaricati*, scatola 11. *Malipiero Gian Francesco* |
| AGAP, *Rettorato* | Archivio Generale d'Ateneo dell'Università degli Studi di Padova, *Archivio del Novecento*, *Atti del Rettorato* |
| ARAR, *Halbherr* | Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, *Fondo Halbherr* |
| Archivio RP | Archivio Roberto Paribeni, Urbino |
| Archivio SAIA | Archivio della Scuola Archeologica Italiana, Atene |
| FC, *Pollini* | Fondazione Giorgio Cini di Venezia, *Istituto Musicale Padova* |
| FC, *Università* | Fondazione Giorgio Cini di Venezia, *Archivio Malipiero*, cartelle *R. Università di Padova (1934-1937)* |
| FC, Quaderno/i | Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Fondo Fiocco*, Quaderno/i Cini |
| IVSLA, *Anti* | Archivio dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, *Fondo Anti* |
| MSA, *Anti* | Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, *Fondo Anti* |
| MSA, *Archivio FSA* | Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, Archivio Foto Storiche dell'Istituto di Archeologia |
| MSA, *Archivio Museo* | Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, Archivio del Museo |
| ZÄS | Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde |

Monica Salvadori, Elisa Bernard

# CARLO ANTI E L'APPROCCIO ESEGETICO ALL'ICONOGRAFIA ANTICA

## 1. *Premessa*

Rileggendo la produzione di Carlo Anti dedicata al filone storico-artistico della ricerca archeologica, si vuole porre l'attenzione su una serie di contributi che rivelano un profondo interesse, da parte dello studioso, nei confronti del problema della decodificazione delle immagini. Tale approccio non è indubbiamente quello preminente negli scritti di Carlo Anti, tuttavia alcuni di essi appaiono significativi dell'attenzione verso una lettura esegetica delle opere figurate e della sincronia del suo pensiero con le prospettive individuate alla fine degli anni Venti da parte di C. Robert, che nella monumentale *Archäologische Hermeneutik*[1], sosteneva l'importanza di un'«analisi sistematica» di tutti gli elementi che compongono l'immagine al fine del processo interpretativo. Nella definizione dei metodi di ricerca dell'archeologia contemporanea C. Anti considerava l'attività ermeneutica, insieme a «lo scavo, la raccolta e l'elaborazione del materiale, la sua catalogazione particolare o generale in *corpora*»[2], quale premessa indispensabile ai compiti dell'archeologo, a cui spetta «la ricostruzione del mondo antico per mezzo dei monumenti e non ricostruzione degli oggetti materiali, ma del mondo civile, culturale, spirituale che essi documentano»[3]: in sintesi egli sottolinea come nell'archeologia, accanto alla storia dell'arte, stiano a pieno diritto la storia della civiltà e della cultura.

Dal punto di vista storico-artistico i contributi antiani con un taglio prettamente iconografico/iconologico sono rivolti in prevalenza al

---

[1] Robert 1919.
[2] Anti 1973, p. 129.
[3] *Ibid.,* p. 130.

mondo greco – e su alcuni di essi si focalizzerà l'attenzione in questa sede –, ma non mancano riflessioni su celebri opere dell'arte romana, come la cd. Ara di Domizio Enobarbo[4] o l'*Ara Pacis*[5] e, del resto, il ruolo di C. Anti per la diffusione nel contesto italiano dell'apporto di F. Wickhoff – e della sua *Die Wiener Genesis* – al processo di valorizzazione dell'arte romana è stato più volte rimarcato. Egli aveva colto perfettamente il valore innovativo dell'opera dello storico dell'arte viennese, tant'è che si fece promotore della prima edizione in italiano, il cui titolo è significativamente riformulato in *Arte romana*[6]: a cinquant'anni dalla pubblicazione del saggio, nella sua premessa alla versione italiana, C. Anti scriveva

> Fu uno scritto che allora fece chiasso, anzi sollevò scandalo, segno sicuro che precorreva di troppo il suo tempo. Dagli archeologi puri, poi, fu addirittura compatito, come lavoro di un profano

e poi, con notevole intelligenza storico-critica, egli osservava

> […] quando egli intraprese il lavoro, i monumenti figurati romani se, talvolta, erano oggetto di studi antiquari non erano ancora materia di giudizio artistico […]. Egli dovette quindi riesaminare personalmente tutta la materia e formarsi una sua opinione pressoché dal nulla. Una premessa alla comprensione delle miniature della Genesi viennese si risolse per tal via in una storia dell'arte romana.

L'edizione italiana del celebre saggio di F. Wickhoff offriva poi lo spunto a Carlo Anti per avanzare posizioni estremamente innovative nel pensiero archeologico italiano dell'epoca: egli sottolineava quanto fosse fondamentale per l'archeologo assumere una capacità di visio-

---

[4] Anti 1924-25, pp. 475-483.

[5] Anti 1954.

[6] Come è noto *Die Wiener Genesis* (1895) fu tradotta in italiano nell'edizione a cura di C. Anti pubblicata a Padova nel 1947 (trad. di M. Anti). Sui rapporti tra la Scuola di Vienna e C. Anti, cfr. da ultimo il profondo contributo di F. Bernabei (Bernabei 1992, pp. 295-315), di cui è suggestivo riprendere la bella conclusione: «[…] la spregiudicata aria viennese (profumata dalle sfioriture estenuate d'un Impero al tramonto) non aveva dissipato le nebbie delle astrazioni formalistiche tedesche, né addolcito le luci crude dell'individuazione attributiva italiana, con tutte le incrociate combinazioni filosofiche del caso. Ma quest'aria, Carlo Anti ha contribuito validamente a farla circolare, ed è doveroso dargliene atto».

ne molto ampia – «almeno come educazione al vedere» –, in grado di comprendere le manifestazioni artistiche di ogni tempo e di ogni luogo, al fine di rendere possibile una storia dell'arte antica, «… con interesse nutrito d'amore all'arte contemporanea, che è la prova del fuoco (pericolosissima!) delle autentiche sensibilità per l'arte». Accanto a tale competenza egli sottolineava l'importanza di una conoscenza delle fonti letterarie, necessarie alla comprensione dei manufatti artistici in quanto manifestazioni dello stesso gusto del tempo, più che come elementi culturali autonomi.

Venendo agli scritti di natura iconografica, in un articolo del 1924, dal generico titolo *Appunti di esegesi figurata*[7], Anti proponeva in due diverse sezioni del testo una lettura del rilievo di *Xenocrateia*, conservato al Museo Nazionale di Atene e proveniente dal santuario di *Cephissos* presso *Neo Phalero*[8], e di un'*oinochoe* corinzia, conservata al Museo Civico di Bologna, proveniente dalla Collezione Palagi[9].

Se gli apporti ermeneutici più recenti leggono il rilievo del Falero in una prospettiva più ampia dell'interpretazione antiana, dando valore al contesto di provenienza in relazione al ruolo giocato da giovani fanciulle e fanciulli nella vita religiosa di Atene, il testo dedicato all'*oinochoe* corinzia appare significativo per vari aspetti. In primo luogo, esso palesa un profondo interesse, da parte di Carlo Anti, per la produzione ceramica figurata. A riguardo dello studio dei manufatti ceramici, qualche anno più tardi – nel contributo *L'Archeologia*, degli inizi degli anni Trenta[10] – egli osservava quanto ancora difficile fosse arrivare a proporre interpretazioni iconografiche accurate e penetranti a causa della difficoltà di riprodurre correttamente le raffigurazioni vascolari, condizionate dalla superficie convessa dei vasi, circostanza per la quale era preferibile il disegno alla fotografia:

> Più difficile si è presentata la riproduzione delle figurazioni vascolari, ma anche qui il lavoro fatto è già molto e, tralasciando le raccolte più

---

[7] Anti 1923-24, pp. 567-584.

[8] Sul rilievo di *Xenocrateia*, datato al 410 a. C., cfr. da ultimo Mylonopoulos 2015, pp. 339-340.

[9] Pellegrini 1900, p. 10, n. 64, figg. 12-13; Payne 1931, p. 315, n. 1129; Benson 1953, lista 73, n. 5a; Amyx 1988, p. 209, n. 8.

[10] Anti 1930.

> antiche, le grandi pubblicazioni dello Hartwig e del Furtwängler sono modelli degni di imitazione. In esse i monumenti sono riprodotti dal disegno e non dalla fotografia, ma con tale cura da potersi dire che la individualità stilistica del copista sia veramente scomparsa davanti a quella del ceramografo antico[11].

Iniziavano ad uscire in quegli anni i primi volumi del *CVA* (il primo volume è del 1922), progetto nei confronti del quale Anti si dichiara piuttosto scettico proprio in relazione alla qualità delle fotografie, troppo ridotte e imperfette «che riducono il nuovo *corpus* ad un inventario, buono come repertorio di prima ricerca, ma del tutto insufficiente a qualsiasi studio particolare». È vero però che il valore del *CVA* sta proprio in questo, nell'offrire un'essenziale ma importante base di partenza per qualsiasi indagine di ceramografia, valore ancor più accentuato dalla recente versione *online*[12].

Tornando al testo sul manufatto conservato a Bologna – a dire il vero poco citato fra i titoli bibliografici di norma riferiti al pezzo –, C. Anti propone una puntualizzazione dell'interpretazione pubblicata da G. Pellegrini nel 1900[13]. Si tratta di una brocca che si caratterizza per la forma attestata nel periodo medio-corinzio (600-575 a.C.), con bocca trilobata e fondo piatto, decorata da due ricchi fregi figurati con animali ed esseri umani, alternati sullo sfondo da rosette di riempimento (Fig. 1). Al centro del fregio maggiore, sul corpo del vaso, è riconoscibile la figura della *potnia theron*, posta tra due leoni con le fauci spalancate. Seguono un cigno ed un capro che pascola e altre due figure (Fig. 2), una con l'arco e l'altra con la lancia, alle prese con una caccia al cinghiale. Sulla base di osservazioni puntuali, Carlo Anti ipotizza che il manufatto costituisca una delle attestazioni più antiche di raffigurazione di una scena mitica e in particolare del tema della caccia calidonia[14]. Ne sono indicative le proporzioni non comuni del cinghiale, eccezionali rispetto ad altri esempi contemporanei, e soprattutto la figura dell'arciere che, a suo avviso, va ricondotta al genere

---

[11] *Ibid.*, pp. 53-54.

[12] Il progetto di digitalizzazione è iniziato nel 2000 con il contributo fondamentale del *Beazley Archive* dell'Università di Oxford (*Classical Art Research Centre*).

[13] Pellegrini 1900, p. 10, figg. 12-13.

[14] Anti 1923-24, pp. 576-577.

femminile: la capigliatura lunga, la testa piccola, le membra sottili e delicate sembrerebbero proprie di una giovane donna che – sulla base del contesto rappresentativo – altri non potrebbe essere che la figura di Atalanta.

Al di là di questa identificazione, accolta in seguito dalla critica con moderata adesione (anche nei più recenti cataloghi sulla produzione corinzia), l'aspetto che emerge dal contributo antiano è l'attenzione posta al problema del rapporto fra tradizione letteraria e tradizione iconografica nelle fasi più antiche dell'arte greca e, in particolare, al tema della comparsa del mito nell'arte figurativa. Se – cito – «siamo autorizzati a riconoscere delle rappresentazioni di miti solo là dove appaiono sicure corrispondenze con la tradizione scritta» talvolta – cito ancora – «la tradizione scritta può essere posteriore alle figurazioni più antiche e quindi non possiamo escludere che in queste siano figurati miti che noi non possiamo riconoscere solo perché li ignoriamo e perché li conosciamo in redazioni diverse». Secondo l'affascinante interpretazione di Carlo Anti, nell'*oinochoe* di Bologna sarebbe attestato il mito calidonio nella sua versione più complessa, con la partecipazione anche di Atalanta arciera, in accordo con la versione dei *Cacciatori del cinghiale* (*Suotherai*) di Stesicoro: a suo parere, purtroppo indimostrabile sulla base della mancanza di iscrizioni e di attributi certi, entrambi i documenti sarebbero indicativi dell'interesse che il mito suscitava tra la fine del VII e gli inizi del VI sec. a. C. e in tale prospettiva l'*oinochoe* Palagi rivelerebbe tutta la sua eccezionalità.

M. Salvadori

## 2. *Il rapporto tra arti figurative e teatro*

### 2.1 *La tradizione critica pre-antiana: alle origini del «filodrammatismo»*

Per sostanziare ancor meglio il contributo di Carlo Anti all'ermeneutica figurativa di metà Novecento, vale la pena focalizzare l'attenzione su uno dei suoi temi cruciali: il rapporto fra immagini e rappresentazioni teatrali. Particolare interesse meritano le riflessioni sulla dialettica tra teatro e ceramografia: con alcuni scritti egli si inserisce nella lunga e controversa *querelle*, che prende origine dall'*humus* critico-esegetico

tedesco e francese. Al fine di contestualizzare la posizione antiana, è opportuno ricostruirne brevemente le tappe fondamentali[15].

È noto che la riflessione critica al proposito vanta una lunga tradizione, risalente alla fine del XIX secolo, quando studiosi della statura – ancora una volta – di Carl Robert iniziarono a riflettere sulla tesi secondo la quale nell'iconografia vascolare di V e IV secolo a.C. sarebbero ravvisabili connessioni con la tragedia ateniese. In *Bild und Lied*[16], con cauto scetticismo, pur rifiutando di riconoscere in qualsiasi opera d'arte figurativa l'illustrazione di un testo, lo studioso ammetteva un «riflesso indiretto» della tragedia classica sulle produzioni ceramiche attiche, riflesso mediato dalla *Volksvorstellung* – l'«immaginario popolare» – e declinato in termini di temi e di composizione (non di maniera), evidente nella connotazione patetica delle figure, nella subordinazione dei 'personaggi secondari' e delle 'comparse' ai 'protagonisti' della raffigurazione e nell'espediente che il Klein avrebbe definito «sintesi ciclica», ossia nel 'mettere in scena' in un'immagine sintetica due o più episodi significanti evocativi dell'intera storia[17].

Tuttavia, l'innovativa impostazione metodologica robertiana rimase inascoltata e gli studiosi della Germania positivista, nel solco di una lunga tradizione di studi di ascendenza filologica, perseverarono nell'esegesi della pittura vascolare alla luce delle grandi tragedie dell'Atene classica.

La svolta negli studi si ebbe con l'americano John Homer Huddilston: in *Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings*, pur ribadendo l'unità spirituale di letteratura e arte di ascendenza winckellmanniana e l'osservazione che le immagini non sono che una traduzione visuale di un modello letterario, lo studioso sottolineava che queste non sono cristallizzazioni di scene teatrali ma evocazioni aoristiche di un *continuum* scenico e che, nondimeno, la complessità e la potenza evocativa del *medium* iconico, rafforzata dalla creatività del pittore, ne fa una fonte preziosa per ricostruire i drammi perduti e la messinscena antica[18].

---

[15] Per un aggiornato *status quaestionis*, si veda Rebaudo 2005, con bibliografia precedente.

[16] Robert 1881.

[17] *Ibid.,* p. 29; Klein 1886, pp. 238-239; Vogel 1886, p. 15; tali riflessioni furono riprese anche da Pottier 1904.

[18] Huddilston 1898.

Una trentina d'anni più tardi, proprio su modello della sistemazione huddilstoniana, Louis Séchan diede alle stampe le sue capitali *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*[19]. Lo studioso, all'interno di una cornice metodologica in cui si ribadiva l'influenza della poesia sull'arte figurativa e si tentava di decodificare i segni di una «influence matérielle du théâtre» – ovvero gli elementi scenici e drammaturgici che si rifletterebbero nelle scene vascolari – asserì che, sin dalla metà del V secolo a.C., numerose opere ceramografiche «procedono senza alcun dubbio dalla drammaturgia attica»[20]. Raggruppando numerosi manufatti di ispirazione tragica intorno a Eschilo, Sofocle e Euripide, tentava poi, in caso di aporia, di ricostruire i drammi perduti proprio alla luce delle pretese 'illustrazioni' vascolari, messe a sistema con i frammenti superstiti e i *testimonia philologica*. L'immagine, per Séchan, non era che un riflesso rifratto della tragedia, irradiantesi con l'energia della popolarità[21].

Nel solco di questa tradizione ermeneutica che la critica moderna definisce «filodrammatica»[22] e prima che prenda voce la polemica «iconocentrica»[23] innescata da Jean-Marc Moret[24], si pone il contributo di Carlo Anti.

---

[19] Séchan 1926.

[20] *Ibid.*, p. 57.

[21] *Ibid.*, p. 54: «ne jugera-t-on pas vraisemblable, en revanche, que l'adoption par le poète de cette attitude si expressive a dû contribuer, aussi, à la popularitè du motif? Bien que l'idée et la première rèalisation ne reviennent pas à Eschyle, une évocation qui devait être si impressionante, sur le théâtre, a sans doute été puor quelque chose dans l'engouement des peintres por ces figure plongées dans le ressentiment ou la douleur».

[22] L'espressione è di Giuliani 1996. Detta anche «logocentrica» (Rebaudo 2005) o degli «iconografi filologisti» (Taplin 1994), trovò una compiuta elaborazione in Webster-Trendall 1971, dove gli studiosi giunsero ad asserire sin nel titolo la tautologia tra scena drammaturgica e scena pittorica, e nel pensiero di Kossatz-Deissmann 1978, che, studiando le influenze eschilee sulle produzioni magnogreche, si spinse audacemente a parlare di una vera «ossessione per il teatro dei Tarentini».

[23] Giuliani 1996; Rebaudo 2015; *alias* degli «iconologisti autonomi» (Taplin 1994).

[24] Moret 1975; Id. 1984. Per lo *status quaestionis*, si veda *infra*, nota 54.

## 2.2 *Il contributo antiano alla* querelle *ceramografia/teatro*

Il pensiero dell'archeologo è espresso in un paio di articoli che datano agli anni Cinquanta: «Il vaso di Dario e i Persiani di Frinico», pubblicato sulla rivista «Archeologia Classica» nel 1952[25], e «Una metroctonia non eschilea», apparso su «Archaeologiki Ephimeris» nel 1956[26]. In quest'ultimo, la teorizzazione antiana è enunciata nei seguenti termini.

> I vasi attici del V sec. nei quali si può riconoscere con sicurezza un riflesso diretto delle tragedie che venivano presentate agli agoni ateniesi sono estremamente rari. La grande maggioranza dei vasi figurati nei quali è evidente la dipendenza teatrale è italiota o siceliota e del IV sec. a.C. Alcuni di questi si riallacciano certo alla tradizione artistica e teatrale attica, ma indirettamente, attraverso la riproduzione o l'imitazione di famosi πίνακες votivi, così come è accertato per alcuni πίνακες di terracotta; gli altri mostrano una particolare interpretazione scenografica che non corrisponde a quanto conosciamo dei palcoscenici della Grecia propria sia del V, sia del IV sec. e che pertanto si deve supporre specifica italiota o siceliota. Questi ultimi, dunque, devono ritenersi ispirati dalla visione diretta di rappresentazioni locali, talvolta "riprese" di famose tragedie attiche identificabili con le poche di cui è conservato il testo, oppure con tragedie perdute, talvolta, com'è ovvio, prime esecuzioni di drammi nuovi del IV sec. anch'essi, s'intende, a noi ignoti[27].

Anti dunque osserva che:

1) Una «dipendenza teatrale» è ravvisabile in alcuni vasi di produzione magno-greca e siceliota databili al IV secolo a.C., più raramente in prodotti attici (*infra*);

2) tra i primi, alcuni imitano una categoria particolare di *media* iconografici: i *pinakes* consacrati nei templi in seguito a vittorie agonali, *'souvenirs'* delle *performances* teatrali in forma di immagine;

3) altri traggono ispirazione da messe in scene locali di 'nuove' tragedie indigene ignote o di 'antiche' tragedie attiche rielaborate, indivi-

---

[25] Anti 1952.

[26] Anti 1956.

[27] *Ibid.*, p. 180.

duabili tra quelle conservate più o meno integralmente o tra quelle note solo da frammenti e/o *testimonia* oppure perdute e non identificabili.

Tali considerazioni implicano che le scene vascolari di ispirazione tragica possano essere una fonte ermeneutica utile a ricostruire la trama della tragedia (*plot*), ma non la messinscena (*play*), e «solo nel caso che sia evidente la loro *dipendenza* – corsivo mio – da drammi attici di cui possediamo il testo o di cui abbiamo comunque qualche notizia particolare».

### 2.3 *Il vaso di Dario e i Persiani di Frinico: i* pinakes *votivi come vettori iconografici*

Si consideri dunque il contributo dedicato alla lettura del celebre vaso di Dario (Fig. 3), che, secondo l'esegesi antiana, esemplifica il modello interpretativo che fa riferimento ai *pinakes* votivi come vettori iconografici (*supra*, punto 2).

L'archeologo si attiene a un assunto metodologico che dichiara sin dall'inizio: il manufatto viene esaminato alla luce di quella che chiama

> «ermeneutica psicologica dall'interno» mirante a cogliere la reale situazione rappresentata attraverso gli atteggiamenti delle persone, il vestire e gli attributi, i gesti, l'espressione dei visi e i rapporti tra figura e figura e tra figure e ambiente[28].

Secondo Carlo Anti, il vaso rappresenta un'ambasceria al Gran Re, riunito in consesso con i suoi *etairoi*. Dario, assiso in trono al centro del registro mediano, accompagnato da una guardia del corpo, ascolta «impassibile» la perorazione di un vecchiardo che parla su un *bema*: con espressione «corrucciata e preoccupata», compiendo il consueto gesto oratorio, si rivolge al nobile persiano seduto all'estremità sinistra, che mostra un'espressione «pacata» e pare intervenire nella disputa «con animo sereno». Le sue parole sorprendono però il vecchio accanto a lui, che «si rivolge improvviso, quasi sorpreso, esprimendo un'intensa attenzione interrogativa», e irritano il principe scettrato all'estremità opposta – Serse, secondo Anti – che non cela il suo «disappunto». Anche

[28] Anti 1952, p. 24; eco di riflessioni robertiane, vd. *supra*.

il personaggio di rango vestito alla greca alle spalle dell'oratore sul *bema* – nel quale Anti individua Ippia – «pende dalle labbra» del contraddittore con «spasmodica e pur fidente attesa», mentre il vecchio pedagogo che chiude il registro a destra «guarda preoccupato verso Dario, verso il quale fa con la destra un gesto di esortazione». Secondo Anti, l'uomo sul *bema* è un satrapo giunto dalla Lidia per implorare l'aiuto del Gran Re contro l'incombente minaccia greca: nel registro inferiore, gli uomini del suo seguito, genuflessi, si profondono in gesti di «profonda affannosa implorazione», mentre altri offrono con «premura» l'oro necessario alla guerra.

Nel registro superiore è invece rappresentato l'ambiente olimpico, che si configura come 'prologo in cielo'[29] della raffigurazione: le divinità – Zeus con Nike da un lato, Athena dall'altro – si rivolgono verso la personificazione di Hellas «tutta raccolta in se stessa in atteggiamento di accorata umiltà». Singolari sono le due figure a destra: la personificazione di Asia, che, seduta in veste di donna regale, scettrata e diademata, su un ampio *bathron*, «guarda quasi a sfida verso le divinità» e, davanti ad essa, un'«orrida figura…corrucciata e guardinga, con sguardo bieco e subdolo», che stringe tra le mani due torce accese, identificata dall'iscrizione (incompleta) come Apa(te), la frode. Artemide sul daino e Apollo chiudono il registro sulla sinistra. La regale Asia, personificazione della Lidia, minaccia con la Frode la pacifica Ellade, alla cui difesa, sotto gli auspici di Apollo *Boedromios* e Artemide Agrotera, interviene Athena, che la sospinge verso Zeus, accompagnato da Nike, promessa di vittoria.

Il riferimento all'ambiente persiano è chiaramente espresso dalla parola *Persai*, scritta a grandi lettere sul piccolo *bema* circolare, che rimanda, al contempo, al titolo della figurazione e alla didascalia del dramma ispiratore[30].

Presso la critica otto-novecentesca il celebre vaso aveva già suscitato una grande abbondanza di esegesi erudite, che facevano variamente riferimento a modelli di matrice sia storica[31], sia teatrale: alcuni studiosi

---

[29] Moreno 2000, pp. 84-87; su questo, si veda da ultimo Morard 2009, *passim.*

[30] Green 1995, p. 116, usa l'espressione «scene-label».

[31] Curtius 1857, pp. 109-116 (consiglio di guerra prima della seconda spedizione di Dario, con Mardonio a sinistra, Artaferne e Ippia a destra); Gerhard 1857, pp. 55-60 (annuncio di Maratona e preparativi per la nuova guerra); Heydemann 1873, pp. 20-52

leggevano la pittura alla luce della celebre omonima tragedia eschilea[32], mentre altri ne scorgevano il riflesso di un dramma perduto sulle guerre mediche che, proprio attraverso la scena dipinta, tentavano di ricostruire[33]. Tra questi si inserisce Carlo Anti, che, sulla scorta delle ipotesi interpretative già avanzate dallo Jahn (1860)[34], dal Furtwängler (1906)[35], dal Séchan (1926)[36] e dal Mazzarino (1947, 1966)[37], elabora una proposta interpretativa tanto originale e acuta, quanto naïf: secondo l'ermeneuta, la pittura fu ispirata ai perduti *Persiani* di Frinico, che aveva portato sulla scena l'invasione persiana del Gran Re Dario e la battaglia di Maratona. Nondimeno, secondo Anti la pittura non è – come sostenevano gli esegeti summenzionati – la messa-in-immagine della *performance* del dramma attico rivisitato *in loco*, ma riprende un modello iconografico legato alla tragedia originale: il *pinax* votivo che, narra Plutarco (*Vita di Temistocle*, 5,1), Temistocle, Corego, dedicò per celebrare la vittoria di Frinico agli agoni del 476/475. Anti immagina una trilogia a soggetto persiano, della quale dovevano fare parte le *Phoinissai* e la tragedia dal titolo plurimo *Dikaioi e Persai e Synthokoi* ricordata dalla Suda: il *pinax* si doveva configurare come *'souvenir'* iconico della tragedia eponima.

---

(Dario, prima di Maratona, riceve l'annuncio del trattamento inflitto ai suoi ambasciatori da Spartani e Ateniesi); Id. 1883 (battaglia di Alessandro e Dario Codomano a Gaugamela o a Isso – così anche Pfuhl 1923, che adduce alla mediazione di un vettore iconografico che riconosce nel celeberrimo dipinto di Filosseno di Eretria copiato anche nella Casa del Fauno a Pompei – cfr. *infra* nota 42); Ducati 1922, pp. 453 ss. (preparazione della spedizione di Dario); Pohlenz 1937, p. 125 (ispirazione erodotea). Fecero invece riferimento a un'allegoria storica Robert 1885 (battaglia di Maratona – archetipo il dipinto di Polignoto presso la *stoa Poikile* ad Atene) e Hinks 1939, pp. 65-67 (battaglia di Maratona – archetipo il dipinto di Panionios).

[32] Minervini 1854a, pp. 129-133; Id. 1854b, pp. 169-173; Id. 1857a, pp. 46-47; Id. 1857b, p. 111; Id. 1858a, pp. 83-88, 105-107; Id. 1858b, p. 119; Gerhard 1854, pp. 482-484; *Sitzungsberichte der archaölog* 1892, 120-129, *et passim.*

[33] Brunn 1881, pp. 60 ss.; sulla stessa linea, più tardi, anche Webster 1956, p. 65; Id. 1967, pp. 76, 167; Palagia 1988, p. 626 e Hoelscher 1973, p. 178, mentre Page 1962, pp. 404-413, citerà l'eponimo inno ad Apollo di Timoteo di Mileto.

[34] Jahn 1859, p. 5; Id. 1860, pp. 41-44; Id. 1861.

[35] Furtwängler 1906, pl. 88.

[36] Séchan 1922, pp. 526-527.

[37] Mazzarino 1947, pp. 76-77; Id. 1966, p. 555, n. 108. Si sottolinea, oltre il tentativo di ricostruire la perduta *piéce* di Frinico, il riferimento all'economia tributaria persiana.

In deroga alla sua stessa considerazione teorica che la pittura vascolare sia utile a ricostruire il dramma antico solo nel caso in cui possa essere messa in relazione a un testo noto e che sia comunque inutile a ricrearne la messinscena (*supra*), Anti utilizza pertanto il vaso di Dario come fonte ermeneutica per tentare di ricostruire la trama e la *mise en scène* della tragedia perduta: immagina un 'prologo in cielo' monologico di Asia che si rivolge ad Apate, *kophon prosopon*, e, dopo la *parodos*, un primo episodio fra Dario e il coro eponimo dei *Persai* con le invocazioni al Gran Re e l'offerta dell'oro. Seguirebbero altri episodi articolati dal dialogo tra Dario e il pedagogo, dal consesso degli *etairoi* – centrato sul dibattito tra il satrapo-Corifeo e il contraddittore – e, infine, dalla risoluzione del Re; quindi l'*esodos*.

La «ripresa» del modello iconografico (il *pinax* votivo), peraltro, sarebbe inscindibile dalla «ripresa» del modello teatrale: secondo l'archeologo, il mondo greco d'Occidente, nel IV a.C., frangente di estrema fluidità e complessità nei rapporti sia tra colonie e territori indigeni, sia tra Magna Grecia e l'emergente spettro militare di Roma, né alieno all'epopea di Alessandro nella madrepatria e del Molosso in Occidente, conobbe un *revival* della tragedia attica (segnatamente, di quella a soggetto persiano), con messinscene di drammi attici eseguite localmente nei centri e nei circoli più ellenizzati. Sia le *performances* sceniche, sia le immagini, sarebbero dunque assurte al ruolo di 'latori di modelli epici' (e culturali) secondo rivisitazioni drammaturgiche e convenzioni espressive comuni.

Il riferimento ad un *medium* pittorico classico come modello di trasmissione iconografica, che riprende una teoria del Watzinger (1899)[38] ed è basato su una serie di anacronismi e 'indicatori di teatralità'[39], la cui rilevanza l'avanzare degli studi ha notevolmente ridimensionato, per

[38] Watzinger 1899; lo studioso adduce segnatamente a un *pinax* tarentino.

[39] La disposizione su tre registri, che riprodurrebbe, dall'alto verso il basso, *theologeion*, palcoscenico e orchestra (su Anti e gli edifici di spettacolo, si veda *supra*, in questo volume il contributo di J. Bonetto e A. Bertelli); la presenza del coro (i Persiani) con il Corifeo (l'oratore sul *bema*); i costumi teatrali e il «carattere drammatico delle situazioni». Inoltre la stessa scansione tripartita, la coerenza compositiva d'insieme, l'anacronismo dei valori ponderali nella scena di tributo, gli oggetti che allestiscono la *skene*, alcune discrasie grafiche, l'afflato ateniese che permea la figurazione, la personificazione di Asia come Asia Minore e le fogge del vestire orientalizzante sarebbero indizi dell'imitazione di un archetipo più antico, ateniese e di età classica.

quanto suggestivo e raffinato, appare oggi un'ipotesi superata[40]. Interpretazioni di natura storica hanno trovato negli ultimi decenni più lati riscontri presso gli studiosi[41]. Nondimeno, vale la pena sottolineare che l'esegesi antiana (*perfomances* teatrali come *mass media* e opere pittoriche come vettori iconografici) sarebbe diventata un riferimento miliare e imprescindibile per la critica seriore[42].

### 2.4 *L'Orestea di Nauplia: l'influsso delle* performances *sceniche sulla codificazione e la disseminazione delle iconografie*

Il modello esegetico che fa riferimento all'influsso diretto delle *performances* sceniche sulla codificazione e la disseminazione delle iconografie nella pittura vascolare contemporanea (*supra*, punto 3) è applicato

---

[40] Metzger 1967, pp. 169-170; Villanueva Puig 1989, nn. 1-2, pp. 277-298, pp. 282-283; inoltre, contro il presunto anacronismo dei segni ponderali nella scena di tributo, Tybout 1977-78, pp. 264-265.

[41] Per Schmidt 1982, la pittura vascolare sarebbe l'illustrazione del passo erodoteo (Her., V) che racconta l'annuncio reso a Dario dell'incendio di Sardi da parte delle città di Ionia in rivolta – personificate nella fascia superiore, alla presenza di Istieo di Mileto, assiso dietro il messaggero, e di Aristagora, accanto a lui, prima che Dario imbracci l'arco, sospeso sullo sfondo; secondo Aellen 1994, pp. 109-117, rappresenterebbe invece i preparativi diplomatici (il Consiglio), esplorativi (il messaggero) e finanziari (la raccolta dell'oro) alla spedizione del Gran Re contro la Grecia, difesa e sostenuta dalla *theon agora*, e l'iscrizione *Persai* si riferirebbe collettivamente ai personaggi raffigurati nel registro mediano e inferiore, in contrapposizione alle figure divine e alle personificazioni che, nella fascia superiore, trasportano il dissidio tra Ellade e Asia dal piano storico a quello empireo; così anche Roscino 2003, pp. 348-349; nega una dipendenza teatrale anche Taplin 2007, pp. 235-237, che pure, rilevando alcuni «indicatori drammaturgici», sostiene che le convenzioni iconografiche di ascendenza teatrale fossero normalmente assimilate in contesti di ispirazione diversa; infine, propendono per un *revival* dell'*imagerie* persiana legato all'impatto delle contemporanee campagne di Alessandro Magno contro Dario III Codomano, mediata da vettori iconografici, Giuliani 1977, pp. 26-42 (cfr. inoltre Id. 1984, pp. 61-64); Moreno 1981, p. 177 (cfr. inoltre Id. 1987, pp. 193-197, si veda anche *infra*, nota 42) e Villanueva Puig 1989, mentre Hoelscher 1973, pp. 178-180, pensa all'influenza di una tragedia di V o, più probabilmente, di IV secolo sulle guerre mediche, interpretata dai pittori in ossequio a modelli pittorici contemporanei o creando schemi originali a partire dalla letteratura.

[42] Citata in Trendall-Cambitoglou 1982, *passim*; Villanueva Puig 1989, pp. 282-283, 290; ripresa parzialmente in Webster-Trendall 1971, p. 112 (ispirazione a una variante tarda dei *Persiani* di Frinico), e in Moreno 1987, pp. 194-197 (ispirazione ai *Persiani* di Frinico mediata dalla grande pittura, in particolare, dalle composizioni di Apelle – si veda già Moreno 1981, p. 177).

da Anti, in maniera più organica, a un prodotto attico (*sic*) riferibile alla cerchia del ceramografo Polignoto: l'*hydria* a figure rosse di Nauplia con il matricidio di Oreste (Fig. 4).

Al centro della scena, assisa su un altare sacrificale, Clitemnestra protende la destra in gesto di supplica e mostra il seno sinistro al figlio che incombe, «deciso e minaccioso», stringendo il fodero della spada che – si deve immaginare – brandisce nella destra. Dietro l'altare, una fanciulla fugge via atterrita sollevando l'*apoptygma*, «forse per farsene velo e non vedere l'atroce conclusione del fatto».

Pur ammettendo, sul filo degli studi precedenti, un «*diretto* – corsivo mio – influsso di una rappresentazione teatrale»[43] sulla scena figurata, l'archeologo rifiuta di porlo in relazione con le Coefore di Eschilo. Sebbene il gesto della madre che mostra il seno trovi riscontro nelle parole della Clitemnestra eschilea, la «dipendenza» dal poeta ateniese è confutata dall'allestimento della quinta scenica: la presenza dell'altare sacrificale è incompatibile con la collocazione del dramma eschileo al di fuori del palazzo degli Atridi, che lo stesso Anti aveva discusso in un paio di scritti dedicati alla tragedia di Eschilo qualche anno prima[44]. L'*hydria* dipenderebbe, invece, secondo l'ermeneuta, da un'ignota rielaborazione teatrale del medesimo mito.

Peraltro, nuovamente in deroga alle considerazioni teoriche concernenti la ricostruzione della sceneggiatura e della messinscena dei drammi antichi, nella lettura antiana proprio l'elemento scenico dell'altare diventa la chiave esegetica per ricostruire il modello tragico. Per quanto concerne la variante mitica, Anti paventa un epilogo diverso da quello di Eschilo: l'aggravante della profanazione dell'altare deve aver reso la catarsi delfica insufficiente e l'assoluzione ateniese impossibile. Quanto invece alla messinscena della *piéce* 'illustrata' sul vaso, sul palcoscenico, come sull'*hydria*, si svolgeva – immagina – non l'atto supremo, ma il suo preludio incruento: Clitemnestra, rifugiatasi come supplice presso l'altare, ne veniva strappata con violenza. A meno che, meno plausibilmente, l'intero episodio venisse riportato da un *angelos.*

La variante del modello eschileo, rappresentata dall'atto sacrilego, si configura come un'esasperazione espressionistica e dà conto, secondo

---

[43] Anti 1956, p. 182.

[44] Anti 1948a; Id. 1948b.

Anti, del gusto per una drammaticità intensa e «a tinte forti»[45]. La popolarità di un dramma, in fondo, sottolinea, dipende «più dalla teatralità esteriore che dall'intrinseco valore d'arte» e «sugli artigiani del Ceramico… i drammi a grande effetto facilmente traducibile in espressione figurata, perché fatto d'azione più che di pensiero, possono aver influito assai più dei drammi a contenuto altamente e finemente poetico».

E. Bernard

## 2.5 *Il rilievo teatrale romano da Castel S. Elia: dal significato della scena all'apparato scenico raffigurato*

Il complesso interesse di Carlo Anti nei confronti del rapporto fra rappresentazioni figurate e mondo teatrale è confermato anche da un altro originale contributo dedicato al rilievo romano proveniente da Castel S. Elia (località situata tra Nepi e Civita Castellana)[46], che rivela l'utilizzo della fonte iconografica come strumento utile alla comprensione delle *performances* e degli elementi caratteristici dell'edificio scenico. Il rilievo presenta due registri (Fig. 5): quello inferiore con la raffigurazione di una corsa di quadrighe nel circo, riconoscibile sulla base dei monumenti della spina come il Circo Massimo di Roma[47]; quello superiore con un episodio di rappresentazione teatrale, il cui contesto è confermato dalla presenza di una *scaenae frons* e di un proscenio articolato in nicchie. È su quest'ultimo registro che si concentrano le osservazioni

---

[45] Anti 1956, p. 186: «La "forzatura" dell'effetto teatrale nella Metroctonia di Nauplia, insita nell'episodio della profanazione dell'altare, può essere la prova che si ha qui l'influsso di un siffatto dramma a tinte forti».

[46] Anti 1952b, pp. 189-205. Si tratta di una lastra di marmo, che in età altomedievale venne segata per produrne dei plutei, decorati da intrecci a rilievo visibili sul retro della lastra. La lastra, datata intorno alla metà del I sec. d.C., venne edita da U. Ciotti (1959, pp. 1-8) e ripresa nella lettura di C. Anti per alcuni punti non risolti.

[47] Come già rilevato da Ciotti e Anti e successivamente da S. Tortorella, il rilievo presenta strette analogie con la produzione delle lastre Campana con corse di quadrighe (Tortorella 1981, pp. 61-100). Interessanti sono le osservazioni di Anti sul rapporto di dipendenza delle due categorie di monumenti: le lastre, in qualità di prodotto industriale, attestano la ripresa in forma abbreviata dello schema iconografico presente sul rilievo (ugualmente osserva Tortorella a proposito della riduzione della figura dell'auriga sulla quadriga, nell'atto di girare intorno alle mete, che diventa nella versione delle lastre in terracotta un *hortator* o un *morator* a cavallo, *ibid*., p. 74).

di C. Anti, che sottolinea il carattere pre-augusteo della *scaenae frons*, costituita da una *columnatio* corinzia con quattro coppie di colonne, al di sopra delle quali, sostenute da una trabeazione, vi sono sette edicole timpanate: all'interno di esse sono raffigurate statue di Muse insieme all'immagine di Apollo, che occupa la nicchia centrale.

Nel sottolineare come la maggior parte della superficie del rilievo dovesse essere definita nei dettagli da una complessa policromia sovra dipinta, l'attenzione di Anti è rivolta soprattutto alla lettura della scena figurata già in parte affrontata nel contributo di Ciotti[48]. In sintesi, le figure si dividono in tre gruppi, di cui quello centrale è costituito da un personaggio togato nell'atto di presentare al pubblico una figura femminile in atteggiamento di danza, fiancheggiato a destra da un personaggio in abito corto appoggiato ad un bastone (caratterizzato da una testa di grandi dimensioni che richiama la maschera barbata di un «attore comico»), mentre a sinistra da una figura femminile nel tipo iconico della «piccola Ercolanese». Il gruppo che appare sul lato sinistro del rilievo presenta in primo piano due suonatori (uno con doppio flauto, uno con *sirinx*) e due littori, in secondo piano altre otto figure forse maschili; sul lato destro spicca invece un secondo gruppo, più affollato e identificato come coro, composto da dodici figure femminili disposte in tre file sovrapposte e da altre cinque figure di dimensioni maggiori, che occupano la quarta fila, più arretrata.

Nella sua appassionata rilettura, Carlo Anti propone una stretta relazione fra la scena di circo del registro inferiore e il contenuto della scena teatrale del registro superiore: entrambe le raffigurazioni conserverebbero la memoria dei ludi curati da un magistrato, identificabile nella figura togata centrale seguita dal gruppo con i musici e i littori.

Sulla base della suggestione di un passo di Donato (che sebbene sia riferibile al IV sec. d.C. registra consuetudini ben più antiche)[49], il quale connette la presenza di giovani fanciulle sulla scena della commedia palliata all'invocazione a Giunone Lucina, e soprattutto in considerazione del luogo di ritrovamento del rilievo, vicino all'antica *Falerii veteres* nonché a *Falerii novi,* sede del più antico culto venerato dai Falisci, ovvero quello di Giunone, C. Anti arriva a proporre un'identificazione della

---

[48] Cfr. il già citato Ciotti 1959.

[49] Cfr. citazioni di Donato (*Praef. ad Terent. Andriam* 9) in Anti 1952b, p. 198.

scena come momento conclusivo dei *ludi falisci* in onore di Giunone, ampiamente descritti da Dionigi di Alicarnasso[50] e da Ovidio[51]. Sulla base della suggestione delle fonti letterarie, il coro posto sul lato destro del rilievo viene interpretato come immagine evocativa delle *timidae puellae* ovidiane, le vergini in vesti bianche, che inneggiavano alla dea con canti tradizionali; inoltre, la presenza della figura del magistrato, al centro della scena, è connessa al momento dell'*acclamatio*, finale atto ufficiale di omaggio per la cura dei ludi. Ovviamente, quella di Carlo Anti resta un'ipotesi suggestiva e difficilmente dimostrabile, tuttavia è interessante osservare ancora una volta la sua apertura nei confronti del tema delle immagini dedicate alle rappresentazioni teatrali in senso lato – anche nella prospettiva della messa in scena – che egli tenta di decodificare tramite la chiave di lettura fornita dal contesto di ritrovamento e dagli spunti pervenuti dalle fonti letterarie. Nell'ultima parte del testo, l'interesse di C. Anti si rivolge a più specifiche questioni relative all'apparato scenico e in questa prospettiva la sua lettura è davvero convincente. In particolare, la fonte iconografica gli consente di chiarire la differenza fra i termini *siparium*, *auleum*, *velarium*, che nella lingua latina definivano i tre elementi mobili, costituiti da cortine, che caratterizzavano un edificio con funzioni teatrali. Con notevole spirito di osservazione, dando rilevanza alla serie di tendaggi a festoni, raffigurati lungo la fascia superiore del rilievo, egli propone un'identificazione con il dispositivo del *siparium,* che – stando alle fonti letterarie – si manovrava dall'alto in basso (a differenza dell'*auleum* che si sollevava, in senso contrario, dal basso verso l'alto). Inoltre, la separazione del s*iparium* in più elementi, come suggerisce il rilievo di Castel S. Elia, darebbe testimonianza che tale apparato fosse costituito da più tendaggi indipendenti[52], così da garantirne una manovrabilità più facile mediante un sistema di funi che scorrevano lungo il tetto del palcoscenico e scendevano a terra sul retro dell'edificio scenico.

M. Salvadori

---

[50] I, 21.

[51] *Amores*, III 13: l'intera elegia è dedicata alla descrizione della festa che i Falisci celebrano ogni anno in onore di Giunone, in cui spiccano i *celebres ludos.*

[52] Tale consuetudine sarebbe confermata da alcuni passi di Apuleio (in particolare *Met.* X, 29), che utilizza il termine al plurale, associato all'aggettivo *complicitus* in senso di avvolto o arrotolato.

## 3. *Conclusioni*

Nelle riflessioni di Carlo Anti sull'influsso integrato di *performances* drammatiche e immagini nell'arte antica emerge chiaramente un variegato interesse per il mondo teatrale *tout court*: tradizione (e variazione) mitica, sceneggiatura (*plot*), messinscena (*play*), scenotecnica, consuetudini cultuali. Invero, nell'ermeneutica antiana appare[53] *in nuce* un'intuizione dalla quale, a bene vedere, discendono le più recenti teorie sul rapporto tra iconografia (soprattutto produzione ceramografica) e teatro, che si configurano come tentativi di mediazione tra i poli opposti del «filodrammatismo» e dell'«iconocentrismo»[54].

---

[53] Csapo 2010, p. 72 *et passim*, parlerà efficacemente di «visual details».

[54] La prospettiva «iconocentrica», divenuta 'ortodossa' con Moret, fu ridiscussa a partire dagli anni Novanta da vari e articolati tentativi di mediazione tra i due orientamenti antitetici. Si veda in proposito il perspicuo contributo di Rebaudo 2015 che individua: 1) una linea iconocentrica estremista, rappresentata da Jocelyn Penny Small (Small 2003; Ead. 2005, pp. 103-118), che, circoscrivendo le scene di ispirazione tragica ai vasi fliacici e a tre esemplari siciliani con personaggi mascherati e palcoscenici, asserisce l'impossibilità di usare le scene vascolari come *testimonia philologica* per ricostruire i drammi perduti, dal momento che l'impaginazione di quelle scene soggiace alle prassi della produzione artigianale e ai meccanismi di trasmissione delle iconografie (similmente, già Schauenburg 1961, pp. 230-231); 2) una linea «ottimista rivisitata», che, vessilliferi il Taplin di *Comic Angels* (Taplin 1994) e un ambiguo John R. Green (Green 1994), riconosce nelle immagini di ispirazione tragica l'intenzionalità di richiamare nella mente dell'osservatore una *performance* teatrale, in maniera non necessariamente pedissequa e rifratta da considerazioni iconologiche o da rivisitazioni locali della *performance* del dramma, o da un *mélange* di entrambe; 3) la linea innovativa di Luca Giuliani (Giuliani 1996; Id. 1999, pp. 43-52; Id. 2001, pp. 17-38; Id. 2003; Id. 2010, pp. 239-256), secondo il quale le scene di ispirazione drammatica non sono 'illustrazioni' di una determinata *pièce*, ma un'espressione dell'alto livello culturale e letterario che permeava la società, che frequentava i teatri e leggeva o ascoltava ogni genere di opere, e, soprattutto le orazioni pronunciate durante le cerimonie funebri, che potevano costituire un supporto all'interpretazione delle scene; 4) la linea incarnata da *Plots and Plays* di Oliver Taplin (Taplin 2007), che, se sul filo delle *Études* di Séchan e delle *Illustrations* di Trendall e Webster, raggruppa 109 vasi intorno alle figure dei tre grandi tragici e tenta altrimenti di ricostruire le tragedie perdute non identificabili, abortisce la tautologia tra immagine e *performance*, supponendo invece un rapporto mediato e complesso, in cui gli stimoli di ascendenza teatrale verrebbero rielaborati dai pittori, producendo immagini che possono rivelare anche numerose discrasie rispetto all'input di partenza e tentando di decodificare dei *theatrical markers*, ovvero spunti narrativi, segnali di relazione interni (il costume, i

Se, alla luce delle riflessioni «iconocentriche» sviluppatesi negli anni Settanta, sembra ormai obsoleto pensare che le *performances* teatrali – che hanno innegabilmente avuto un ruolo nella formazione e nella disseminazione del mito e dell'epica a livello popolare (soggetti e temi) – abbiano influito sulla codificazione e sulla trasmissione delle iconografie (schemi, gesti, attributi, dettagli narrativi), non si può comunque sfuggire dalla constatazione che tra arte drammatica e arte figurativa, espressioni del medesimo *milieu* antropologico-culturale ed espressivo, sussistano delle tangenze, tali da consentire talora all'uno di divenire ausilio esegetico per l'altro. Sia il mondo letterario, sia il mondo delle immagini, infatti, presuppongono un patrimonio codificato e condiviso di soggetti, temi, personaggi, iconografie, abiti, attributi, gesti, che costituisce la '*koiné* grammaticale' del linguaggio iconico e della comunicazione 'eidetica' su cui si fonda l'arte classica.

Tenuto dunque conto degli innegabili legami che sussistono tra immagini e *pièces* teatrali, potenti *mass media ante litteram*, e, più in generale, fra tradizione letteraria (sia scritta che orale, a cui Anti allude nell'analisi dell'*oinochoe* di Bologna) e repertorio figurativo, e considerata la natura iterativa dell'arte antica, nonostante la discrasia tra linguaggio iconografico – che cristallizza in un'immagine aoristica un istante che però deve essere evocativo di un *continuum* narrativo – e linguaggio letterario – che evoca o mette in scena una narrazione in movimento spazio-temporale – e nonostante la discrasia tra i relativi codici espressivi, si può affermare che le due tipologie di fonti arrivino a dialogare proficuamente. Esse possono gettare luce le une sulle altre, sull'universo antropologico e socio-culturale da cui promanano e sul complesso 'pluri-verso' delle modalità di creazione, veicolazione e fruizione delle immagini.

Non è forse un caso che a siffatte considerazioni esegetiche, con particolare riferimento al rapporto tra testi letterari ecfrastici e repertorio iconografico, abbia dato voce, negli ultimi anni, la scuola archeolo-

---

*kothurnoi*, i portici, l'arco di roccia, le figure anonime, il vecchietto – detto Pedagogo –, le Furie e altre figure correlate, le scene di supplica) e segnali extradrammatici (nomi di personaggi in dialettico attico attribuiti e la rappresentazione di tripodi). Sulla stessa linea si veda, in Italia, l'ottima sintesi *La ceramica figurata* 2003.

gica patavina[55], in cui si vuole riconoscere, a posteriori, un'erede dell'ermeneutica antiana.

M. Salvadori, E. Bernard

## BIBLIOGRAFIA

*A companion to greek tragedy* 2005 = *A companion to greek tragedy,* a cura di J. Gregory, Oxford 2005.

Aellen 1994 = Aellen C., *À la reschérche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Kilchberg-Zurigo 1994.

Amyx 1988 = Amyx A.D., *Corinthian vase-painting of the archaic period*, Berkeley 1988.

Anti 1923-24 = Anti C., *Appunti di esegesi figurata*, «Atti dell'IVSLA», LXXXIII (1923-24), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 567-584.

Anti 1924-25 = Anti C., *Il presunto altare di Domizio Ahenobarbo*, «Atti dell'IVSLA», LXXXIV (1924-25), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 474-483.

Anti 1930 = Anti C., *L'archeologia*, in *L'Europa nel secolo XIX*, a cura di D. Donati - F. Carli, III/1, *Le scienze teoriche*, Padova 1930, pp. 1-59.

Anti 1948a = Anti C., *La scenografia delle Coefore*, in *Le Coefore di Eschilo*, introduzione e commento di M. Valgimigli - M.V. Ghezzo, Messina 1948.

Anti 1948b = Anti C., *L'Orestea come la rappresentava Eschilo*, Padova 1948.

Anti 1952a = Anti C., *Il vaso di Dario e i Persiani di Frinico*, «Archeologia Classica», 4 (1952), pp. 23-45.

Anti 1952b = Anti C., *Rilievo Teatrale Romano da Castel S. Elia*, in *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte*, Klagenfurt 1952, pp. 189-205.

Anti 1954 = Anti C., *L'Ara Pacis Augustae*, in *Le meraviglie del passato: i monumenti dell'antichità descritti da grandi archeologi moderni*, Milano 1954, pp. 335-342.

Anti 1956 = Anti C., *Una metroctonia non eschilea*, «Archaeologike Ephemeris» (1956), pp. 180-188.

Anti 1973 = Anti C., *Propedeudica archeologica*, a cura di L. Polacco, Padova 1973.

Aparchai 1982 = Aparchai. *Nuove ricerche e studi sulla Magna grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias*, Pisa 1982.

---

[55] Si veda in particolare il progetto *MArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio* – Ghedini 2008, pp. 47-64; Ead. 2011, pp. 179-197; *Tra testo e immagine* 2011; Salvo 2015; Ghedini-Colpo 2017, con bibliografia. Per un approccio simile al tema della gestualità del dolore rituale nel mondo romano, si veda inoltre Bernard 2016.

*Atti del VI convegno di studi sulla Magna Grecia* 1967 = *Atti del VI convegno di studi sulla Magna Grecia, 1966*, Taranto 1967.

*Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte* 1952 = *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte*, Klagenfurt 1952.

Benson 1953 = Benson J.L., *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, Basilea 1953.

Bernabei 1992 = Bernabei F., *Carlo Anti e la Scuola di Vienna*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita* (Verona-Padova-Venezia, 6-8 marzo 1990), Trieste 1992, pp. 295-315.

Bernard 2016 = Bernard E., *La gestualità del dolore rituale tra parole e immagini*, «Engramma», 139 (2016).

Brunn 1881 = Brunn H., *Die Dareiosvase*, in Id., *Kleine Schriften*, III (1881), pp. 60-63.

*Carlo Anti* 1992 = *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita* (Verona-Padova-Venezia, 6-8 marzo 1990), Trieste 1992.

Ciotti 1959 = Ciotti U., *Rilievo romano e plutei medioevali ritrovati a Castel S. Elia*, «BdA», (1959), pp. 1-8.

Csapo 2010 = Csapo E., *Actors and icons of the ancient theater*, Chichester 2010.

Curtius 1857 = Curtius E., *Ueber die Dariusvase,* «AZ», 108 (1857), pp. 109 -116.

Ducati 1922 = Ducati P., *Storia della Ceramica greca*, Firenze 1922.

Furtwängler 1906 = Furtwängler A., *Griechische Vasenmalerei,* Monaco di Baviera 1906.

Gerhard 1854 = Gerhard E., *Der Perserkönig als Vasenbild*, «AZ», 67-68 (1854), pp. 482-484.

Gerhard 1857 = Gerhard E., *Gräber zu Canosa*, «AZ», 15 (1857), pp. 55-60.

Ghedini 2008 = Ghedini F., *MetaMArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 5 (2008), pp. 47-64.

Ghedini 2011 = Ghedini F., *Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8 (2011), pp. 179-197.

Ghedini-Colpo 2017 = Ghedini F. - Colpo I., *Ovidio come fonte per la conoscenza dell'arte antica*, in *Context and Meaning*, Atti del XII Convegno Internazionale dell'AIPMA, «BABesch», suppl. 31 (2017), pp. 33-38.

Giuliani 1977 = Giuliani L., *Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon*, «AK», (1977), pp. 26-42;

Giuliani 1984 = Giuliani L., *L'iconografia delle vittorie di Alessandro: versione triviale e versione colta*, «DArch», II,1 (1984), pp. 61-64.

Giuliani 1996 = Giuliani L., *Rhesus between dream and death: on the relation of image to literature in apulian vase-painting*, «BICS», 41 (1996), pp. 71-86.

Giuliani 1999 = Giuliani L., *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt,* Atti del convegno (Roma, 19-20 febbraio 1998), a cura di von F. De Angelis - S. Muth - T. Hölscher, Wiesbaden 1999, pp. 43-52.

Giuliani 2001 = Giuliani L., *Sleeping furies. Allegory, narration and the impact of texts in Apulian vase-painting*, «Scripta Classica Israelica», 20 (2001), pp. 17-38.

Giuliani 2003 = Giuliani L., *Bild und Mythos, Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Monaco di Baviera 2003.

Giuliani 2010 = Giuliani L., *Rhesos: On the Production of Images and the Reading of Texts*, in *Myths, texts, images, homeric epics and ancient Greek art*, *Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey* (Ithaca, September, 15-19 2009), Itaca 2010, pp. 239-256.

Green 1994 = Green J.R., *Theatre in Ancient Greek Society*, Londra 1994.

Green 1995 = Green J.R., *Theatrical Motifs in Non Theatrical Contexts on Vases of Later Fifth and Fourth Century*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», suppl. 66 (1995), pp. 93-122.

Heydemann 1873 = Heydemann H., *Ellas ed Asia sul vaso dei Persiani nel Museo Nazionale di Napoli*, «Annali dell'Istituto», 45 (1873), pp. 20-52.

Heydemann 1883 = Heydemann H., *Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf Unteritalischen Vasenbildern*, Halle 1883.

Hinks 1939 = Hinks R.P., *Myth and Allegory in Ancient Art*, Londra 1939.

Hoelscher 1973 = Hoelscher T., *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahr. v. Chr.*, Würtzburg 1973.

Huddilston 1898 = Huddilston J.H., *Greek Tragedy in the Light of Vase-Paintings*, Londra 1898.

*Im Spiegel des Mythos* 1999 = *Im Spiegel des Mythos, Bilderwelt und Lebenswelt,* Atti del convegno (Roma, 19-20 febbraio 1998), a cura di von F. De Angelis - S. Muth - T. Hölscher, Wiesbaden 1999.

Jahn 1859 = Jahn O., *Das Tod der Sophonisba*, Lipsia 1859.

Jahn 1860 = Jahn O., *Griecische Vasenbilder*, «AZ», 18 (1860), pp. 41-44.

Jahn 1861 = Jahn O., *Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern*, «AbhksächsGesWiss», 8 (1861), pp. 699-760.

Klein 1886 = Klein W., *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, 2. umgearb. Aufl., Vienna 1886.

Kossatz-Desissmann 1978 = Kossatz-Desissmann A., *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Magonza 1978.

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

*L'art décoratif à Rome* 1981 = *L'art décoratif à Rome.* Table ronde de l'Ecole Française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Roma 1981.

*Le Coefore di Eschilo* 1948 = *Le Coefore di Eschilo*, introduzione e commento di M. Valgimigli - M.V. Ghezzo, Messina 1948.

*L'Europa nel secolo XIX* 1932 = *L'Europa nel secolo XIX*, a cura di D. Donati - F. Carli, III/1, *Le scienze teoriche*, Padova 1932.

*Le meraviglie del passato* 1954 = *Le meraviglie del passato: i monumenti dell'antichità descritti da grandi archeologi moderni*, Milano 1954.

Mazzarino 1947 = Mazzarino S., *Fra Oriente e Occidente: ricerche di storia greca arcaica*, Firenze 1947.

Mazzarino 1966 = Mazzarino S., *Il pensiero storico classico*, I, Bari 1966.

Metzger 1967 = Metzger H., *L'imagerie de Gran Grèce et les textes littéraies à l'époque classique*, in *Atti del VI convegno di studi sulla Magna Grecia, 1966*, Taranto 1967, pp. 151-181.

Minervini 1854a = Minervini G. , *Scavi di Canosa. Descrizione di un vascularia dipinto tratto da' Persiani di Eschilo,* «BullArchNap», n.s. II (1854), pp. 129-133.

Minervini 1854b = Minervini G., *Monumenti di Canosa – Vaso di Dario – Altro col mito di Perseo e di Andromeda – Oggetti di oro – Simulate monete*, «BullArchNap», n.s. II (1854), pp. 169-173.

Minervini 1857a = Minervini G., *Nuove osservazioni sul celebre vaso de' Persiani*, «BullArchNap», n.s. V (1857), pp. 46-47.

Minervini 1857b = Minervini G., *Una spiegazione relativa alle nuove osservazioni sul vaso de' Persiani: giunta all'articolo inserito nel n. 104, p. 46 cf. p. 64*, «Bull ArchNap», n.s. V (1857), p. 111.

Minervini 1858a = Minervini G., *Osservazioni sul celebre vaso de' Persiani, nel Real Museo Borbonico*, «BullArchNap», n.s. VI (1858), pp. 83-88.

Minervini 1858b = Minervini G., *Su' caratteri segnati nel celebre vaso de' Persiani, del Real Museo Borbonico*, «BullArchNap», n.s. VI (1858), p. 119.

Morard 2009 = Morard T., *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Magonza 2009.

Moreno 1981 = Moreno P., *Modelli lisippei nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome.* Table ronde de l'Ecole Française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Roma 1981, pp. 173-227.

Moreno 1987 = Moreno P., *Pittura greca: da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987.

Moreno 2000 = Moreno P., *Apelle, La Battaglia di Alessandro*, Milano 2000.

Moret 1975 = Moret J.M., *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV siècle*, Ginevra 1975.

Moret 1984 = Moret J.M., *Edipe, le Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Ginevra 1984.

Mylonopoulos 2015 = Mylonopoulos J., *Buildings, Images, and Rituals in the Greek World*, in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, a cura di C. Marconi, New York 2015, pp. 326-351.

*Myths, texts, images* 2010 = *Myths, texts, images, homeric epics and ancient Greek art, Proceedings of the 11th International Symposium on the Odyssey* (Ithaca, September, 15-19 2009), Itaca 2010.

Page 1962 = Page D.L., *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.

Palagia 1988 = Palagia O., *Hellas*, in *LIMC*, IV (1988), pp. 626-627.

Payne 1931 = Payne H., *Necrocorinthia: a study of Corinthian art in the archaic period*, Oxford 1931.

Pellegrini 1900 = Pellegrini G., *Catalogo dei vasi antichi dipinti delle Collezioni Palagi ed Universitaria*, Bologna 1900.

Petersen 1915 = Petersen E., *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn 1915.

Pfuhl 1923 = Pfuhl E., *Malerei und Zeichnung*, Monaco di Baviera 1923.

Pohlenz 1937 = Pohlenz M., *Herodot*, Lipsia 1937.

Pottier 1904 = Pottier E., *Douris*, Parigi 1904.

Rebaudo 2015 = Rebaudo L., *Teatro e pittura vascolare. Breve storia di un problema. Il quadro degli studi*, in *Scene dal mito: iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015, pp. 56-84.

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

Robert 1885 = Robert C., *Die Marathnschlacht in der Poikile*, Halle 1885.

Robert 1919 = Robert C., *Archäologische Hermeneutik*, Berlino 1919.

Roscino 2003 = Roscino C., *L'immagine della tragedia. Elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italiota e siceliota*, in *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003, pp. 223-357.

Salvo 2015 = Salvo G., *Miti scolpiti miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova 2015 (Antenor Quaderni, 33).

*Scene dal mito* 2015 = *Scene dal mito: iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

Schauenburg 1961 = Schauenburg K., *Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, «Bonner Jahrbücher», 161 (1961), pp. 215-235.

Schmidt 1982 = Schmidt M., *Asia und Apate*, in *Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias*, Pisa 1982, pp. 506-520.

Séchan 1926 = Séchan L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Parigi 1926.

*Sitzungsberichte der archaölog* 1926 = *Sitzungsberichte der archaölog. Gesellschaft zu Berlin*, «AA» (1926), pp. 120-129.

Small 2003 = Small J.P., *The parallel worlds of classical art and text*, Cambridge 2003.

Small 2005 = Small J.P., *Pictures of Tragedies?*, in *A companion to greek tragedy,* a cura di J. Gregory, Oxford 2005, pp. 103-118.

Taplin 1994 = Taplin O., *Comic Angels and other approaches to Greek drama through Vase-painting,* Oxford 1994.

Taplin 2007 = Taplin O., *Pots and Plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century BC,* Los Angeles 2007.

*The Oxford Handbook* 2015 = *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, a cura di C. Marconi, New York 2015.

Tortorella 1981 = Tortorella S., *Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat,* Table ronde de l'Ecole Française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Roma 1981, pp. 61-100.

*Tra testo e immagine* 2011 = *Tra testo e immagine. Riflessioni ovidiane*, Giornata di Studi (Padova, 24 maggio 2010), «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8 (2011).

Trendall-Cambitoglou 1982 = Trendall A.D. - Cambitoglou A., *The Red-figured vases of Apulia. II. Late apulian,* Oxford 1982.

Tybout 1977-78 = Tybout R.A., *Ziffern auf einem Zahltisch. Zum Problem des Originals der Perserdarstelung auf dem Dareioskrater*, «BAbesch», 52-53 (1977-78), pp. 264-265.

Villanueva Puig 1989 = Villanueva Puig M.C., *Le vase des Perses*, «REA», T. XCI, nn. 1-2 (1989), pp. 277-298.

Vogel 1886 = Vogel J., *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Lipsia 1886.

Watzinger 1899 = Watzinger C., *De vasculis pictis Tarentinis capita selecta*, Darmstadt 1899.

Webster 1956 = Webster T.B.L., *Art and literature in fourth century Athens*, Londra 1956.

Webster 1967 = Webster T.B.L., *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», suppl. 20 (1967).

Webster-Trendall 1971 = Webster T.B.L. - Trendall A. D., *Illustrations of Greek Drama*, Londra 1971.

Wickhoff 1947 = Wickhoff F., *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895, ed. ital. *Arte Romana*, a cura di C. Anti, Padova 1947.

Fig. 1 - *Oinochoe trilobata corinzia*, 600-575 a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico (http://www.museibologna.it/archeologico/sfoglia/47681/titolo/oinochoe/offset/32/id/2486).

Fig. 2 a-b - *Oinochoe trilobata corinzia*, dettaglio della caccia al cinghiale caldonio (?), 600-575 a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico (http://www.museibologna.it/archeologico/sfoglia/47681/titolo/oinochoe/offset/32/id/2486).

Fig. 3 - Pittore di Dario, *Cratere a volute apulo a figure rosse detto "Vaso dei Persiani"*, 340-330 a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (http://library.artstor.org/asset/SS7731005_7731005_10821404).

Fig. 4 - *Hydria attica a figure rosse con la metroctonia di Oreste*, 450-425 a.C. Nauplia, Museo Archeologico (da Anti 1956).

Fig. 5 - *Rilievo romano con scene di teatro e di circo da Castel Sant'Elia*, ca. metà del I secolo a.C. (da Anti 1952, p. 191).

*Archaic Greek theaters. Seventy years later*

The volume *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle* (1947) is the most complex and controversial scientific outcome of the research concerning Greek archaeology of Carlo Anti. Seventy years after its release we propose a rereading of the work under different aspects. First, its reception by the scholarly community of the time will be illustrated followed by an accurate listing of the archaeological investigations conducted since then. Thereby it will be observed how much the new excavations contributed to understand the origin of the architectural forms of the Greek theatre.

The paper reveals how the difficult research path undertaken by Carlo Anti received strong critiques in the first decades, that only slowly became more positive in the following years. Especially in the last 20 years theoretical researches and practical field activities have reevaluated the main ideas of the Venetian scholar and have demonstrated with great evidence its absolute worth and central significance.

To shed light on the outline of the theory regarding the "Greek *Archaic* Theaters" the recent investigations conducted in the area of the Theater of Dionysus in Athens are of particular importance since they revealed the presence of a rectilinear wooden arrangement perfectly comparable with the one imagined without any proof by Carlo Anti in 1947.

**Monica Salvadori, Elisa Bernard**, *Carlo Anti e l'appoccio esegetico all'iconografia antica*

La ricerca analizza l'approccio esegetico di Carlo Anti all'iconografia Classica nella cornice della critica ermeneutica internazionale del suo tempo. Accanto ad alcuni scritti sull'arte romana, l'archeologo si occupò precipuamente di arte greca – in particolare, dell'interazione tra letteratura orale e performances e pittura vascolare. Si concentrò soprattutto sul teatro, utilizzando vasi di produzione greca e dell'Italia meridionale e rilievi romani come strumenti per indagare le tradizioni (e le varianti) mitiche e per ricostruire trama e messinscena dei drammi antichi, nonché scenografie e pratiche rituali.

*Carlo Anti and the exegetical approach to Ancient iconography*

This research investigates Carlo Anti's exegetic approach to Classic iconography within the international hermeneutic critics of his own time. Out of some contributions dealing with Roman art, the archaeologist chiefly delved into

Greek art – in particular, into the interactions between Greek oral literature and performances and vase-painting. He mainly focused on theatre, using Greek and Southern-Italian vases and Roman reliefs as means to inspect mythic traditions (and variations) and to reconstruct plots and plays of ancient dramas, as well as scenic designs and ritual practices.

**Marta Nezzo,** *Carlo Anti direttore generale delle Arti*

Nel 1943 la Repubblica di Salò provvede a rigenerare il governo mussoliniano con un significativo numero di intellettuali e politici, rimasti fedeli al vecchio regime. Al Ministero dell'Educazione Nazionale è chiamato Carlo Alberto Biggini, già in carica durante il fascismo monarchico (precisamente dal febbraio 1943). Presto egli esprime l'intenzione di sostituire il vecchio Direttore generale delle Belle Arti – Marino Lazzari – con una figura di differente levatura intellettuale: Carlo Anti. Ma questi stenta ad accettare l'incarico: da un lato non può che constatare le gravi condizioni in cui versa il patrimonio artistico nazionale a causa dei bombardamenti; dall'altro si rende conto che gli scontri di terra, ormai dilaganti nella penisola, esporranno dipinti e sculture a un crescente rischio di furto. Non di meno, dopo lunga riflessione, l'ex rettore decide di sobbarcarsi l'onere della tutela, pur vedendo avvicinarsi la catastrofe. La relazione di M. Nezzo renderà conto del suo operato, fra luci ed ombre.

*Carlo Anti general director of the Arts*

In 1943 the Republic of Salò made provisions to regenerate Mussolini's government with a significant number of intellectuals and politicians who had remained faithful to the old regime. Carlo Alberto Biggini was called to the Ministero dell'Educazione Nazionale, previously in office during the monarchic fascism period (precisely, from February 1943). He quickly expressed his aim of replacing the former director general of Fine Arts - Marino Lazzari - with a figure of a different intellectual standing: Carlo Anti. But the latter found it difficult to accept the post. On one hand he could not but note the serious condition of the national artistic heritage due to the bombing; on the other he realised that the battles on land, now spreading along the peninsula, would expose paintings and sculptures to a growing risk of theft. However, after long reflection, the former rector decided to take on the honour of conservation, despite seeing the approaching catastrophe. M. Nezzo's paper will summarise his work, between light and shade.

Il volume riporta gli atti del convegno di studi, promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti in collaborazione con l'Università degli studi di Padova e l'Università Ca' Foscari di Venezia, nel giugno del 2017, durante il quale si è rimessa al centro della riflessione una delle personalità di spicco del mondo accademico italiano del Novecento.
Carlo Anti fu uno studioso difficilmente identificabile con semplici categorie: laureatosi all'Università di Bologna, frequentò la Scuola di Specializzazione di Roma e la Scuola Archeologica Italiana di Atene, divenendo poi ispettore del Museo Preistorico ed Etnografico Pigorini di Roma fino al 1922, quando gli fu affidata la cattedra di archeologia e storia dell'arte antica presso l'Università di Padova, di cui divenne Rettore dal 1932 al 1943.
Tratto peculiare della figura di Anti fu la singolare capacità di progettare e organizzare sia l'attività scientifica sia quella museale: dopo diverse campagne a Cirene, in Libia, divenne Direttore della Missione Archeologica Italiana in Egitto e coordinò le indagini italiane lungo il corso del Nilo; allestì importanti musei archeologici, come quelli di Venezia e dell'Università di Padova, sede universitaria che, negli anni del suo rettorato, subì un profondo rinnovamento.
Eredità del suo lavoro è il patrimonio documentario depositato in fondi archivistici, conservati principalmente a Padova e a Venezia.

ISBN 978-88-95996-88-2

9 788895 996882 >

€ 37,00