

Raffaella Viccei

Davanti al dolore degli altri

Il corpo di Ettore e Patroclo
nella ceramica attica di VI sec. a.C.

ABSTRACT: This article marks the beginning of a research project on the relationship between body and emotions in scenes of death – both epic and tragic – in Greek vase painting of the sixth and fifth centuries BCE. The study focuses on three scenes centered on the lifeless bodies of Hector and Patroclus, which document the representation of grief in Attic pottery of the second half of the sixth century BCE. It seeks to determine how grief was represented in these scenes and for what purposes. The analysis investigates the emotional manifestations and responses of the figures depicted in images dominated by the corpses of Hector and Patroclus, as well as those of the possible external “spectators”, namely the users and viewers of the vases, who were confronted with mythological paradigms of unbearable loss. Finally, the article explores whether the emotional manifestations and responses of these different types of observers were attuned to emotions other than grief.

KEYWORDS: Attic vases, emotions, grief, *Pathosformel*, *schema*.

1. Introduzione

Nell'*Iliade* il corpo dell'eroe occupa un posto centrale. Descritto con precisione anatomica fin nei dettagli, questo corpo agisce grazie alla coordinazione delle membra¹; la sua gestualità e i suoi movimenti sono espressione di stati emotivi². Quando l'eroe sta per morire, Omero si sofferma sul corpo che lascia la vita sottolineando il venir meno della tenuta muscolare e dei legamenti, e così del movimento; non indugia invece con dettagliate descrizioni sul cadavere dell'eroe. Nel caso di due salme eccellenti, quelle di Patroclo e di Ettore, il poeta menziona sangue e ferite, causate dal combattimento, ma ha cura di dire che entrambi i corpi esanimi, grazie agli dèi, vengono artificialmente pre-

¹ Bolens 2000.

² Fornaro 2024, pp. 5-11; Sotera Fornaro in questo fascicolo; Kuhn-Treichel 2024, pp. 13-29, con bibliografia. Sul gesto in Omero: Purves 2019. Sull'anatomia omerica vedi da ultimo Crivellato 2025. Manca un'indagine completa sul rapporto tra corpo ed emozioni in Omero: per le premesse teoriche della ricerca si vedano Kuhn-Treichel 2025, pp. 5-11 e Leon Wirtz in questo fascicolo.

servati dalla corruzione e dalla putrefazione affinché restino intatte fisionomia e bellezza³.

Fin dall'età arcaica, i ceramografi greci hanno dipinto più immagini dialoganti con il mito troiano⁴, alcune incentrate sulle vicende di eroi colpiti a morte durante la guerra archetipo di tutte le guerre, e hanno dischiuso, nei fruitori delle iconografie, più orizzonti emotivi, non pochi segnati dal dolore. In questo contributo ci occuperemo di alcune scene costruite attorno ai corpi senza vita di Ettore e Patroclo che documentano la rappresentazione del dolore nella ceramica attica della seconda metà del VI sec. a.C.⁵. Ci chiederemo anzitutto in quali modi fosse rappresentata in tali scene questa emozione e a che scopo. Ci interrogheremo su quali fossero le manifestazioni e le risposte emotive dei personaggi raffigurati, e coinvolti, in scene dominate dalla presenza dei cadaveri di Ettore e Patroclo, resi in maniera sublimata, irrealisticamente intatti e belli. La stessa questione verrà affrontata rispetto ai possibili 'spettatori' esterni, i fruitori dei vasi, posti davanti a paradigmi mitologici del dolore per lutti intollerabili. Tenteremo infine di capire se manifestazioni e risposte emotive delle due suddette tipologie di osservatori fossero intonate soltanto al dolore o anche ad altre emozioni.

Questo contributo è un primo tassello di una ricerca più ampia sul rapporto tra corpo ed emozioni in scene di morte, sia epica sia tragica, avvenuta o sul punto di avvenire, nella pittura vascolare greca di VI e V sec. a.C.⁶. I vasi sono stati selezionati tra i più antichi e tra quelli esemplari per il tema dell'articolo; due di essi, uno relativo a Ettore, l'altro a Patroclo, sono opera dello stesso ceramografo, Oltos, dunque permettono di impostare parte della ricerca valorizzando la visione e rappresentazione del dolore da parte di uno specifico pittore di vasi; tutti sono stati trovati a Vulci: è pertanto in ambito etrusco e non attico che avviene l'incontro con il dolore degli 'altri', degli eroi del mito troiano, e con le sue risonanze.

³ Hom. *Il.* XIX, 28-33, 38-39, per il cadavere di Patroclo, preservato intatto e immune dallo scempio della putrefazione grazie a Teti; *Il.* XXIII, 184-187, per il cadavere di Ettore, che ebbe stesso destino per intervento di Afrodite, sul quale si vedano anche le parole di rassicurazione rivolte da Ermes a Priamo: *Il.* XXIV, 410-423. Come noto, analoga sorte riguardò il cadavere di Sarpedone, secondo la volontà di Zeus eseguita da Apollo: *Il.* XVI, 666-670, 676-680.

⁴ La bibliografia su questo tema è molto ampia e caratterizzata dall'adozione di diversi approcci metodologici. Oltre agli studi più pertinenti all'argomento trattato, citati nelle note che seguono, si segnalano almeno: Lowenstam 1992, pp. 165-198; Id. 1997, pp. 21-76; Id. 2008; Woodford 1993; Shapiro 1994, pp. 23-48; Snodgrass 1998; Colpo, Favretto, Ghedini 2007; De Miro 2021.

⁵ Pedrina 2001, su cui si veda la recensione di Pavel 2006-2008, pp. 239-243.

⁶ Stimoli, soprattutto teorici, alla ricerca in corso da: Franzoni 2006; Bobou 2013, pp. 273-311; Turner 2016, pp. 143-160; Sonik 2023, pp. 269-325; Cairns 2025, pp. 188-216.

2. Ferito a morte. Il corpo di Ettore e il dolore

Il ventiquattresimo canto dell'*Iliade* costituisce l'archetipo narrativo per rappresentare il dolore e il lutto di un padre, costretto a riscattare il corpo del figlio prediletto e a familiarizzare con chi aveva ucciso quel figlio e molti altri, baciando le mani all'assassino⁷. La scena omerica della richiesta che Priamo rivolge supplice ad Achille, implorato di accettare un ricchissimo compenso per avere il corpo di Ettore e seppellirlo degnamente, si svolge quasi tutta in un interno, nella tenda-*oikos*⁸ del Pelide. L'ampiezza e l'articolazione degli spazi⁹ permettono che il corpo di Ettore venga lavato, unto e vestito in un vano diverso e distante dalla sala dove si trova Priamo, risparmiando così al vecchio padre una visione che avrebbe acuito dolore e risentimento¹⁰. Anche se nella tenda si muovono e agiscono più personaggi¹¹, i protagonisti sono Priamo, Achille e il corpo senza vita di Ettore. Da quando Priamo entra nella tenda, dove il Pelide aveva da poco terminato di bere vino e mangiare e la *trapeza* era ancora imbandita, fino al momento del «piacere della reciproca vista»¹², durante il pasto condiviso, suggello dei riti per Ettore, Priamo e Achille stanno soprattutto uno di fronte all'altro.

All'inizio di questa lunga scena dell'*Iliade*, Achille è 'davanti al dolore' di Priamo; poi, entrambi sono l'uno davanti al dolore dell'altro e allo «sconvolgimento emozionale per eccellenza»¹³: hanno il corpo e il cuore attraversato dal dolore – Priamo per Ettore, Achille per Patroclo e Peleo –, che viene manifestato soprattutto con pianto incessante e lamenti¹⁴. Achille interrompe brusca-

⁷ Hom. *Il.* XXIV, 468-672. Il dolore lancinante di Priamo con le sue angoscianti manifestazioni, occupa, insieme a quello di Ecuba e di Andromaca, la parte finale del Libro XXII, esattamente i versi 405-515.

⁸ Hom. *Il.* XXIV, 471.

⁹ Si veda il commento di Maria Serena Mirto, *Omero. Iliade* 2012, p. 1146.

¹⁰ Hom. *Il.* XXIV, 583-586.

¹¹ Gli scudieri di Achille, Automedonte e Alcimo, i primi a comparire, impegnati a imbandire la tavola per Achille; l'araldo di Priamo; le donne artefici delle cure a Ettore. Su questi personaggi e sulle loro funzioni: Hom. *Il.* XXIV, 473-476; 573-590; 622-626; 643-648.

¹² Hom. *Il.* XXIV, 633; si vedano anche i versi 629 e 631 sulla reciprocità degli sguardi ammirati.

¹³ Hasse 2018, p. 76, riprendendo una definizione della morte di Emmanuel Lévinas.

¹⁴ Priamo invita Achille a rispettare gli dèi, ad avere pietà di un vecchio padre nel ricordo del suo. Le parole di Priamo fanno nascere in Achille «il desiderio di pianto / per suo padre [...] / entrambi ricordavano, l'uno Ettore sterminatore, / e piangeva fitto, rannicchiato ai piedi di Achille; / Achille piangeva quando suo padre e quando Patroclo, / il loro pianto si levava attraverso le stanze. / Ma quando ebbe goduto del pianto il nobile Achille, / e il desiderio di pianto lasciò il suo cuore e le sue membra, / si levò dal suo seggio e rialzò il vecchio, / preso da pietà per la testa e il mento canuto; / poi si rivolse a lui con queste parole: Infelice, quante sciagure hai sopportato nell'animo!» (Hom. *Il.* XXIV, 507, 509-518; traduzione, qui e in seguito, di Guido Paduano, *Omero. Iliade* 2012). E questo pensiero torna di nuovo nelle ultime parole di Achille al vecchio Priamo: «Ma su, siediti su questo seggio e, per quanto afflitti, / lasciamo che nel nostro cuore l'angoscia abbia

mente la condivisione di una simile atmosfera emotiva che pervade la tenda¹⁵. Questa cesura emotiva è funzionale a separare per un certo tempo i due uomini e a far spostare Achille nella parte della tenda-*oikos* dove giace il cadavere di Ettore, in un altrove rigorosamente precluso allo sguardo di Priamo. Terminati i riti e deposto il corpo di Ettore sul carro, Achille è di nuovo davanti al re e a un dolore che viene però sospeso, per il tempo del pasto consumato insieme e grazie alla condivisione di vino e cibo¹⁶.

Il tema del riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo viene rappresentato, con varianti, su una ventina di vasi attici databili tra il VI e la metà del V sec. a.C.¹⁷. Come noto, i vasi dipinti sono oggetti con specifiche funzioni e finalità, impiegati di frequente in contesti simposiali e/o funerari che determinano una peculiare comprensione intellettuale e una speciale esperienza emotiva della morte e del dolore e della loro rappresentazione. Inoltre, sono oggetti destinati spesso a luoghi e orizzonti culturali diversi da quelli di produzione.

Nelle immagini in questione il mito troiano di riferimento è soprattutto quello omerico¹⁸, variamente contaminato. L'elemento più macroscopico della revisione¹⁹ dei ceramografi attici è la presenza ravvicinata del corpo di Ettore nella scena dell'incontro tra Priamo e Achille. Tale presenza è attestata fin dalle immagini più antiche, una delle quali, datata al 550-540 a.C., è dipinta su un'anfora (Gruppo E)²⁰, vaso da simposio quindi allusivo, con dovute accortezze e necessari distinguo, al contesto omerico del banchetto sopra ricordato.

riposo, / perché niente si ricava dal pianto che agghiaccia» (522-524). E ancora: «Sopporta, non piangere senza tregua nel cuore / dalla pena per tuo figlio non otterrai niente, / non lo risusciterai, piuttosto patirai tu prima qualche altra sciagura» (549-551). Ma Priamo rifiuta l'invito a sedere e a limitare il dolore, che persisterà – dice – finché «Ettore sta[rà] nella [...] tenda, senza che se ne curi nessuno» (554) e lui non lo rivedrà (555).

¹⁵ La reazione del Pelide è seccata e minacciosa: «Ora non m'irritare, vecchio; sì, sono io / che intendo ridarti Ettore [...] / Dunque, non provocare più il mio animo in mezzo al dolore: / vecchio, potrei non risparmiarti nella mia tenda, / benché tu sia supplice, e violare i comandi di Zeus». *Hom. Il. XXIV*, 560-561; 568-570.

¹⁶ *Hom. Il. XXIV*, 618-642.

¹⁷ Sul tema: Shapiro 1994, pp. 23-48; Pedrina 2007, pp. 231-239; Lowenstam 2008, pp. 51-63; Visconti 2008/2009, pp. 35-59. D'Orlando 2018, pp. 70-71, 111-127, 131-133; Atienza, Costantini 2018, pp. 5-15.

¹⁸ Visconti 2008/2009, p. 39.

¹⁹ Viccei 2024, pp. 673-674.

²⁰ Anfora attica f.n., Gruppo E, 550-540 a.C., da Vulci (Kassel, Staatliche Museen Antikensammlung T674); *Para*, p. 56, num. 31 bis; *Add²*, p. 36; *CVA*: Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen 1, pp. 43-44, Taf. 21.2, 23.1-3, 29.8 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARecord.asp?id={347976D6-2877-4C37-8AC6-6C526EF0FC51}&startRef=&x=1&newwindow=true>); *BAPD* (*Beazley Archive Pottery Database*) online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/347976D6-2877-4C37-8AC6-6C526EF0FC51> scheda, bibliografia, immagini; Kossatz-Deissmann 1981, p. 149, num. 645 (*LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/NMnRn7r8UX2jcoeHyxFyGA>); Pedrina 2007, p. 235; Lowenstam 2008, pp. 52-53; Visconti

La scena ruota attorno al corpo vinto di un eroe glorioso e ha per coprotagonisti Achille, Priamo, una donna. La natura eroica di Ettore, come quella del Pelide, è comunicata dal ceramografo del Gruppo E attraverso un elmo crestatto, raffigurato in uno studiatissimo rapporto con il corpo: l'elmo è simbolo di colui che è eroe attraverso l'esercizio della virtù guerriera e in Omero è spesso associato a Ettore attraverso l'epiteto *κορυθαίολος*²¹.

Davanti al corpo eroico di Ettore, privato della vita, come si pone emotivamente il vecchio padre e re Priamo, come la giovane donna, come Achille?

Priamo compie con la testa, dunque con gli occhi, e con le braccia gesti e movimenti che tracciano una linea non scritta, ma evidente, che è diretta verso il basso, dove giace il corpo di Ettore; lo stesso vale per la testa, coperta dall'*himation* in segno di lutto, della donna (Briseide o Ecuba)²² alle spalle del re. Gli *schemata*²³ di Priamo traducono una straordinaria – in senso letterale – postura da «invested spectator»²⁴ nello stare davanti alla dolorosa morte di Ettore e nel guardare il corpo ucciso da Achille: nella maggior parte delle iconografie attiche Priamo è infatti in relazione principale non con Ettore ma con l'omicida. La proiezione del corpo di Priamo inclinato verso il corpo del figlio disteso a terra traduce dolore. Essa fa sistema con le braccia tese verso Ettore e con le palme delle mani aperte, che comunicano pietà insieme a un disperato desiderio di riavere tra le proprie braccia il figlio e lenire così una indicibile pena. La direzione dello sguardo della figura femminile è mimetica a quella del vecchio re²⁵ e ha valore in sé e in relazione a Priamo, ponendosi come eco di una parte degli *schemata* emozionali dell'uomo e come espressione di un dolore condiviso.

Achille è su una *kline*: questa, oltre a svolgere la consueta funzione simposiale, dà evidenza all'antitesi fra il livello superiore, con Achille vincitore disteso sul letto, e quello inferiore con Ettore vinto, steso a terra. Il corpo dell'eroe troiano è perturbante, tale anzitutto per essere nel contesto del simposio, vicino a *kline* e *trapeza*, e catalizza perciò, più di tutto, l'attenzione di chi osserva la scena. Esso appare 'corpo del dolore', di per sé e in quanto fonte del dolore della donna e

2008-09, pp. 42, 53, num. 7; D'Orlando 2018, pp. 124-125, 155. I siti citati in questa e nelle seguenti note sono stati consultati l'ultima volta nel mese di dicembre 2025.

²¹ Ad esempio, nel citato Libro XXII ai versi 232, 249, 337, 355, 471.

²² Nella bibliografia citata (*supra*, n. 20) la figura femminile accanto a Priamo è indicata semplicemente donna o come Briseide o Ecuba, giovane perché idealizzata. Da parte nostra si opta, per ora, in questo contributo, per la definizione generica.

²³ Catoni 2008.

²⁴ Secondo una delle voci della classificazione dello spettatore di Stansbury-O'Donnell 2006, p. 23.

²⁵ Le braccia della donna, invece, sono piegate, le mani chiuse, una delle quali a tenere un lembo del velo.

specialmente di Priamo, di un padre che alla fine della vita è costretto a guardare, innaturalmente, la vita perduta di un figlio; di un re che, con l'uccisione di un figlio-guerriero valorosissimo, ha perso ogni speranza di salvezza per il suo regno. Questo 'corpo del dolore' esprime inoltre, in modo diretto e crudo, il predominio del vincitore sul vinto e, per ciò che mostra e per come lo mostra nel sistema immagine, implica anche una doppia qualificazione dell'emozione del dolore: divisiva, poiché separa i vinti (Ettore, Priamo, la donna) dal vincitore (Achille), e aggregante, poiché avvicina nella *sympatheia* (Priamo, la donna).

Il ceramografo attico ha creato le condizioni per attivare una potenziale molteplicità di punti di osservazione della morte e del dolore, di prospettive di pensiero e di orizzonti emotivi sia all'interno sia all'esterno dell'immagine. All'interno ci sono gli sguardi emotivamente coinvolti di Priamo e della donna e lo sguardo del nemico-assassino, Achille, che viene posto davanti al dolore e alla compassione degli altri, anzitutto del vecchio re e padre, quindi della donna accanto, ma non fa trapelare compartecipazione. All'esterno ci sono gli sguardi degli osservatori, a cominciare dagli acquirenti-utilizzatori dell'anfora. Questi potenziali 'spettatori' guardavano la scena non ad Atene, dove era attiva l'officina produttrice dei vasi del Gruppo E, ma in una delle principali città dell'Etruria tirrenica, a Vulci²⁶. Gli spazi e i tempi in cui l'anfora dipinta era utilizzata erano quelli della ritualità funeraria e della sepoltura cui essa era destinata. Lo stare davanti all'immagine di dolore e di eroismo rappresentata dal corpo di Ettore e alla raffigurazione del dolore e della compassione di Priamo e della donna va compreso in rapporto all'ideologia e alla prassi rituale funeraria etrusca. Nello svolgimento del rito, il dolore per una morte reale, provato da familiari, amici, conoscenti del defunto (o della defunta), si interfacciava con la visione compartecipata di una scena eroica di dolore e pietà, di una morte mitica e paradigmatica.

Stesso evento e stessi protagonisti, ma insieme a Hermes e a personaggi impegnati per lo più a portare beni per riscattare il corpo di Ettore, animano la superficie di una *kylix* dipinta da Oltos (520-510 a.C.) anch'essa destinata a un corredo funerario vulcente²⁷. Al centro della scena compaiono Achil-

²⁶ Più temi 'iliadici' e in generale del ciclo troiano, come pure più temi 'odissiaci' sono ben noti in Etruria nella pittura vascolare fin dal VII sec. a.C. (basti citare qui il vaso François, su cui Iozzo 2018, e il cratere di Aristonothos, Bonaudo 2008-2009, pp. 143-149) e in seguito anche nella pittura parietale funeraria (Tomba dei Tori a Tarquinia, Tomba François a Vulci: Steingraber 1985, pp. 353-355, num. 120; pp. 380-383, num. 178). Gli studi sulla diffusione, a tratti con caratteri di pervasività, sugli usi e sui riusi, sui significati di tali temi in ambito etrusco sono ormai numerosi. Ci limitiamo qui a segnalare, tra gli ultimi, Massa-Pairault 2021, con bibliografia.

²⁷ *Kylix* attica f.r., Oltos, 520-510 a.C., da Vulci (München, Staatliche Antikensammlungen J404 -2618-); ARV² p. 61, 74; p. 1599, num. 13; p. 1622; *Para*, p. 327; *Add*, p. 81; *BAPD* on-

le, Priamo, indicati dalle iscrizioni onomastiche Πριαμος e Αχιλλ[λ]ευς, ed Ettore. Achille è di nuovo disteso su una *kline*, particolarmente sontuosa, e regge in mano una *kylix* attraverso la quale Oltos crea un gioco di specchi con la *kylix* da lui dipinta e in possesso dell'*aristos* di Vulci. Sotto la *kline* e la vicina *trapeza* giace il corpo esanime di Ettore. Priamo, ai piedi del letto, rivolge occhi e braccia, soprattutto il braccio destro, verso Achille: postura e gestualità del re indirizzano lo sguardo di chi osserva l'immagine sulla parte alta della scena che è dominata dal Pelide, vivo e vincente, e che si contrappone alla parte bassa con Ettore, senza vittoria e senza vita. In questa *kylix*, diversamente dall'anfora, Priamo pone il focus non su Ettore ma su Achille; è invece il Pelide a dare risalto a Ettore, attraverso il rapporto rilevante fra il suo corpo e quello dell'eroe troiano e attraverso il nome dipinto Αχιλλ[λ]ευς le cui lettere, dall'*alpha* al *sigma*, sono disposte secondo una linea semi-circolare che inizia all'altezza della testa di Achille e termina all'altezza del corpo di Ettore.

Nell'immagine di Oltos, a indirizzare lo sguardo su Ettore sono il nome pregnante di Achille, l'antitesi dei corpi, e un elemento tipico del banchettare, ossia la carne sulla *trapeza*. La presenza straniante – come nell'anfora – del corpo di Ettore si impone ancor più alla vista grazie ai pezzi insanguinati di carne che pendono giù dalla tavola fino a toccare il tronco nudo del figlio di Priamo.

Il corpo dell'eroe troiano è l'unica immagine e l'unica sorgente di dolore. Questa emozione non è provocata dalla resa di un corpo ferito a morte – il corpo è privo di tagli e sangue, muscoloso e bello – ma nasce dalla particolare condizione del corpo di un eroe privato delle armi, quindi della propria identità, e della vita, sovrastato dal corpo sfarzosamente abbigliato dell'assassino Achille e dalla magnificenza della *kline* e della *trapeza*. E il dolore è acuito dalla condizione di solitudine e di alterità del corpo disteso e immobile rispetto ai personaggi in piedi e in cammino che affollano la scena e dall'atteggiamento di indifferenza, verso l'accorata richiesta di Priamo, tenuto da Achille, impegnato a farsi incoronare da una giovane donna (Briseide²⁸).

line: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/933A5575-C87C-4BEF-B20C-3EE803E346BA> scheda, iscrizioni (CAVI Inscriptions 5318; AVI Web: <https://www.avi.unibas.ch/DB/searchform.html?ID=5537>), bibliografia, immagini; CVA: München, Antikensammlungen 18, pp. 63-69, Taf. 26-29 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARRecord.asp?id={933A5575-C87C-4BEF-B20C-3EE803E346BA}&startRef=&x=1&newwindow=true>); Kossatz-Deissmann 1981, p. 150, num. 656 (LIMC Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/3f9tX79sWL6llgTJIDZCjw>); <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/53bd9078-4ac3-4591-94ac-cd98972ca1c8>; Lowenstam 2008, p. 53; Visconti 2008-09, pp. 43-44, 54, num. 12.

²⁸ CVA: München, Antikensammlungen 18, p. 65 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARRecord.asp?id={933A5575-C87C-4BEF-B20C-3EE803E346BA}&startRef=&x=1&newwindow=true>).

3. Ferito a morte. Il corpo di Patroclo e il dolore

L'uccisione di Ettore da parte di Achille è conseguenza fatale della morte di Patroclo per mano del principe troiano. Tale episodio è decisivo nella struttura narrativa dell'*Iliade*²⁹: solo dopo questo lutto insuperabile Achille torna a combattere, volendo vendicarsi e strappare la vita a Ettore.

In una *kylix* di grandi dimensioni della fine del VI sec. a.C. plasmata da Euxitheos (E[υ]χσιθεος εποιεσε[υ]) e dipinta, come quella appena analizzata, da Oltos (Ολτος εγ[ραφ]σεν), sono ben conservate due scene legate alla morte di Patroclo. I personaggi sono facilmente identificabili grazie alle iscrizioni onomastiche. In una scena, Αχιλλ[λ]ευ(ς) sta per ricevere la tragica notizia e nella stessa scena compaiono Νεστορ, Ιρις, Φοινιχς | c ινχ, Αντιλοχος; nell'altra, il corpo di Πατροκλος è conteso a suon di armi da Διομεδες, Αια(ς), Αινεα[ς], ηιπ[π]ασος³⁰.

Queste due immagini rappresentano una re-visione di eventi e personaggi noti dai Libri XVI-XVIII dell'*Iliade*³¹; sono tematicamente interconnesse e gli eventi appaiono svolgersi in contemporanea. Achille, in dialogo con il vecchio Nestore, sta per venire a conoscenza dell'assassinio di Patroclo dal figlio del saggio re di Pilo, Antiloco, da poco sceso dal carro; accanto alla quadriga c'è la dea Iride che pure parlerà ad Achille, dando importanti consigli per recuperare il corpo dell'amico. Nel mentre, il corpo di Patroclo giace sulla nuda terra. È concepito come il punto focale della battaglia nella quale si contrappongono i Troiani Enea e *Hipastos* – a destra –, i Greci Aiace e Diomede – a sinistra –³². Le coppie di nemici sono disposte simmetricamente e, armate alla stessa maniera con lance e scudi, combattono nello stesso modo; identico è l'oggetto della contesa: il corpo di Patroclo spogliato di armi e vita da Ettore.

²⁹ Hom. *Il.* XVI, 786-863.

³⁰ *Kylix* attica f.r., ceramografo Oltos e ceramista Euxitheos, 515-510 a.C., da Vulci (Berlin, Antikensammlung F 2264); Staatliche Museen zu Berlin Sammlungen online: <https://recherche.smb.museum/detail/686527> con immagini; *ARV*² pp. 60, 64; *Para.*, p. 326; *Add.*, p. 81; *Add*², p. 164; *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/BD89CCF1-C8D4-470E-A5C2-6FD15971F775> scheda, iscrizioni (CAVI Inscriptions 2313; AVI Web: <https://www.avi.unibas.ch/DB/searchform.html?ID=2458>), bibliografia, immagini; *CVA*: Berlin, Antikensammlung 1, pp. 11-15, Taf. 1-3 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARecord.asp?id={BD89CCF1-C8D4-470E-A5C2-6FD15971F775}&startRef=&x=1&newwindow=true>); *LIMC* Web: https://app.dasch.swiss/resource/080E/Z_IWIq2AX26h4BP1Q8ZjIw.

³¹ A cominciare dai versi citati (786-863), sulla morte di Patroclo, del Libro XVI, per continuare con il Libro XVII dedicato alla lunga battaglia per il corpo del giovane e, verso la fine (XVII, 651-656, 679-701, 708-709), anche alla drammatica comunicazione da dare ad Achille, compito affidato da Menelao ad Antiloco. Il Libro XVIII, oltre alla notizia ricevuta dal Pelide e ad altri riferimenti alla contesa del corpo, racconta dell'arrivo della dea Iris da Achille (XVIII, 165-202).

³² Aiace Telamonio, in Hom. *Il.* XVIII, 193-195. Per le questioni riguardanti la presenza di *Hipastos* e Diomede si rinvia alla bibliografia citata, *supra* n. 30.

La morte di Patroclo è resa da Oltos attraverso *schemata* e *Pathosformeln*³³ che richiamano l'azione congiunta di morte e sonno, ben nota sia da una celeberrima immagine di Sarpedone realizzata da Euphronios sia da Omero.

Nell'*Iliade* Patroclo, poco prima di essere ucciso, toglie la vita a Sarpedone, il cui corpo viene prelevato dai gemelli *Hypnos* e *Thanatos*³⁴. Nel cratere di Euphronios e di Euxitheos – lo stesso ceramista della *kylix* di Oltos –, *Hypnos* e *Thanatos*, alla presenza di Hermes, sollevano dal campo di battaglia Sarpedone per portarlo nella patria terra di Licia, luogo della sepoltura del valoroso alleato dei Troiani³⁵. La fama di questo cratere risiede anche nella presenza di una delle più iconiche *Pathosformeln* del dolore nota come 'braccio della morte'³⁶, la quale si trova anche nella coeva *kylix* di Oltos. Qui il braccio destro abbandonato dalla vita, inerte, tocca la nuda terra e, piccola variazione rispetto a Sarpedone, il palmo della mano di Patroclo è aperto verso l'esterno trasmettendo ancor più senso di disarmo e resa a chi osserva la scena. Il braccio e la mano sinistra del giovane, sotto la testa, sono disposti alla maniera di una persona che dorme³⁷, alludendo così all'abbandono a *Hypnos*³⁸.

Il volto di Patroclo è rivolto alla terra; il corpo efebico e senza tracce di colpi mortali è atarattico: pur essendo il motore dell'azione, comunica totale senso di estraneità a tutto ciò che accade intorno, alla contesa accanita, al rumore delle armi, che Oltos riesce a far immaginare. Un corpo estraneo alla guerra, sovrastato da un eroico mestiere delle armi che viene mostrato non appartenergli più. Eppure in quello stesso corpo vi è la memoria recentissima del conflitto, della violenza fisica, dei colpi delle armi che avevano portato un dolore mortale che, chi guardava la *kylix*, non poteva non riconoscere e percepire.

³³ Sulla nozione warburghiana, Ginzburg 2013, pp. 109-132.

³⁴ Hom. *Il.* XVI, 666-683.

³⁵ Cratere a calice attico f.r., ceramografo Euphronios e ceramista Euxitheos, 515-510 a.C., da Cere, necropoli di Grotte Sant'Angelo (Cerveteri, Museo Nazionale Archeologico Cerite, senza numero di inventario); *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/2F320D8E-61D8-4965-A2C5-C2E76A149354> scheda, iscrizioni, bibliografia, immagini; Bothmer 1994, p. 697, num. 4; *LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/do2zOMFQXdSPFnDcOAOvsg>; Spivey 2019. Due guerrieri sollevano alla maniera di *Hypnos* e *Thanatos* il cadavere di un giovane, prevalentemente identificato con Patroclo, nel cratere attico f.r., gruppo di Pezzino, 500-490 a.C. ca, da Agrigento (Agrigento, Museo Archeologico Regionale C1956); *ARV²* p. 32, num. 2; *Para*, p. 324; *Add*, p. 75; *Add²*, p. 157; *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/CA05B62D-EA70-46BA-A9D1-D46C927A3C41> scheda, bibliografia, immagini; *LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/o4-HJ9TsWSu-yHQreqh3uQ>.

³⁶ Sulla formula di *pathos* del braccio esanime che si abbandona senza vigore al suolo, emblematica dell'*ars moriendi*, Settis 2013, pp. 83-108.

³⁷ Simile posizione del braccio, però destro, è nell'Ettore dell'anfora Gruppo E sopra analizzata.

³⁸ Su questo gesto, Franzoni 2006, pp. 153-161.

Un implicito dolore era immaginabile tra le emozioni che muovevano i Greci Διομεδης e Αια(ς), visto il fine del loro lottare: sottrarre il corpo di Patroclo ai Troiani per consegnarlo all'affranto Achille. E, secondo la scena nell'altra metà della *kylix*, a un passo dal nascere e manifestarsi era il dolore disperato del Pelide per una morte inaccettabile.

4. La rappresentazione dolorosa della 'bella morte' e le lacrime del congedo

Il dolore veicolato dalle immagini attiche considerate nasce dalla morte, una morte dai tratti peculiari, definiti dall'*ethos* dell'ucciso e dell'uccisore, un *ethos* eroico in entrambi i casi, e dall'occasione che aveva determinato la fine della vita: un combattimento che metteva alla prova l'*aristia*. C'è pertanto una tonalità eroica, di eccezionalità, e anche di violenza, che colora l'emozione del dolore suscitata dalla visione dei corpi di Ettore e Patroclo negli osservatori della seconda metà del VI sec. a.C.: il ceramografo attico, creatore e al contempo osservatore dell'immagine; i Vulcenti, destinatari dei vasi dipinti; e, nel caso dell'anfora, gli osservatori all'interno della scena – Priamo e la donna –.

Poiché il dolore di cui parliamo si esprime in un contesto di guerra ed è inflitto da mani nemiche, esso porta con sé il senso della contrapposizione tra avversari. Nelle due scene del riscatto di Ettore il dolore è, così, anche l'emozione che distingue Troiani e Greci, il vinto Priamo dal vincitore Achille (anfora, Gruppo E; *kylix* di Oltos), e che avvicina, nella dolorosa esperienza della morte, i vinti a prescindere da genere, età, ruolo – Priamo e la donna – (anfora, Gruppo E). La contrapposizione è anche nella *kylix* di Oltos con la contesa del corpo di Patroclo, resa attraverso le coppie armate di Greci e Troiani, ma in questo caso la relazione con il dolore non è perspicua.

Come in ogni morte, anche in quella eroica di Ettore e Patroclo, entra in gioco la natura familiare o di amicizia dei legami esistenti tra vivi e morti. Fra i vivi raffigurati nei tre vasi, è Priamo a incarnare la relazione familiare. Soprattutto nell'anfora del ceramografo del Gruppo E, il ruolo paterno porta Priamo a guardare al cadavere di Ettore non solo come al corpo esanime di un eroe e principe troiano, che avrebbe potuto salvare Ilio, ma anche e in primo luogo come al corpo di un figlio, molto amato. Il dolore del vecchio re si interfaccia con orizzonti emotivi propri delle relazioni familiari e se la donna accanto fosse la madre di Ettore, come ipotizzato da alcuni studiosi, queste geografie emotive troverebbero più ampia e intensa espressione. Restando ancora su Priamo e sulla figura femminile, le *Pathosformeln* impiegate dal ceramografo

del Gruppo E riescono a dire un dolore riconoscibile e icastico per il fruitore e/o la fruitrice dell'immagine che, analogamente a Priamo e forse alla donna, si trovava in uno stato di lutto familiare e provava la più ineludibile delle emozioni suscitate dalla morte.

Nei potenziali osservatori delle scene dipinte le rappresentazioni del dolore generavano risonanze emotive diverse, in larga misura determinate dai contesti e dagli spazi di fruizione e dalle personali esperienze del dolore. Per i primi 'spettatori', che erano i ceramografi attici, artefici delle iconografie, il contesto e lo spazio sono quelli delle botteghe artigianali dove venivano realizzati i vasi per la vendita. Per loro la rappresentazione del dolore doveva essere anzitutto efficace in vista dei successivi 'spettatori'. Questi, nei casi esaminati, erano Etruschi e osservavano quelle scene del mito troiano, in cui echeggiava un dolore paradigmatico, in contesti rituali legati alla dimensione funeraria tirrenica dove si viveva e condivideva il dolore per la morte di un familiare, un amico, un membro della comunità. Nell'epifania del dolore legato a una dimensione eroica ed emblematica, gli appartenenti a classi elevate di Vulci, destinatarie dei vasi, potevano trovare una nobilitazione al proprio dolore e al dolore provato dal defunto stesso in punto di e con la morte.

Chi stava 'davanti al dolore' fatale di Ettore e Patroclo, davanti al dolore di Priamo, della donna, al dolore potenziale di Aiace e Diomede, a quello prevedibile dell'Achille di Oltos, poteva provare anche altre emozioni: stupore, perfino gioia, perché poteva godere dell'immagine di una bella morte – in senso epico –, inserita all'interno di una bella scena di simposio o di combattimento. Questa dinamica stratigrafia emozionale è ancora più sostenibile nel caso di immagini complesse come quelle dipinte nel cratere di Euphronios con il corpo di Sarpedone sollevato da *Hypnos* e *Thanatos* o nel cratere di Agrigento (Gruppo di Pezzino) con il giovane corpo di un guerriero identificato con Patroclo, in compagnia del suo *eidolon*³⁹.

Il corpo dell'eroe non è un corpo qualsiasi: esso continua a impersonare, pur nell'immobilità della morte, i valori guerrieri per i quali ha dato la vita e a rappresentare una bellezza, fisica e morale, che suscita ammirazione mista a dolore. Ciò si può verificare anche in altre iconografie non focalizzate sul cadavere dell'eroe, ma sugli episodi che precedono la morte e che costituiscono le premesse per stabilire un'atmosfera emotiva di dolore e lutto che coinvolge sia i personaggi raffigurati sia il fruitore dell'immagine. Mi riferisco a scene che ruotano attorno a Patroclo, ad Achille, a Ettore, realizzate non solo nel VI ma anche nel corso del V sec. a.C. Su un'anfora del 450-440 a.C., scoperta

³⁹ *Supra*, n. 35.

sempre a Vulci, dipinta da un ceramografo attivo nella cerchia di Polignoto, il Pittore di Ettore⁴⁰, è trattato il tema del congedo del guerriero, figura alla quale viene data piena riconoscibilità attraverso l'iscrizione $\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma \mid \eta\epsilon\kappa\tau\omega\rho$. A destra di un Ettore in armi, con elmo, corazza, schinieri, scudo e lancia, si trova Ecuba, ugualmente accompagnata dal nome dipinto, $\text{E}\kappa\alpha\beta\eta$. Madre e figlio compiono insieme atti rituali utilizzando rispettivamente *oinochoe* e *phiale* mentre alle spalle di Ettore il vecchio $\text{P}\rho\iota\alpha\mu\omicron\varsigma\{1\}$, senza essere visto dal figlio e dalla moglie, con le dita di una mano toglie dal viso le lacrime che scendono dagli occhi. La bellezza eroica e statuaria di Ettore è compresa così tra gesti che comunicano tristezza e dolore e lasciano presentire il noto epilogo dell'imminente duello con Achille.

In questa immagine della metà del V sec. a.C., il dolore è esplicito, in primo piano; è la tonalità emotiva che informa l'intera scena di congedo e funge da prolessi di un dolore che verrà provato nel modo più lacerante con la morte di Ettore e che contagerà i familiari e l'intero popolo troiano. Il Pittore di Ettore ha espresso l'emozione del dolore scegliendo un piccolo, potente, *schema* della mano e la resa del volto frontale al fine di dare massima evidenza al pianto che, del dolore, è la più comune manifestazione. Questa opzione molto insolita nella pittura su vaso metteva in relazione immediata e diretta il volto di Priamo con i volti di coloro che erano davanti a quel dolore emblematico, i fruitori della scena che, vista la destinazione ultima dell'anfora – un corredo funerario vulcente –, dovevano aver conosciuto un dolore simile a quello di Priamo e averlo espresso con un simile pianto.

Il dolore lacrimevole che nell'*Iliade* appartiene a Priamo, a Ecuba, ad Achille, persino ai suoi cavalli, quando videro cadere nella polvere Patroclo e «inclinando / a terra la testa, [...] lacrime calde cadevano / giù dalle palpebre e scorrevano a terra / per nostalgia del loro auriga»⁴¹, è rappresentazione rara nella pittura vascolare: il pianto composto, solitario, silenzioso del Priamo re-immaginato dal Pittore di Ettore costituisce una epifania emotiva di estremo interesse, sui cui torneremo ancora.

⁴⁰ Anfora attica f.r., Pittore di Ettore, 450-440 a.C., da Vulci (Roma, Musei Vaticani - Museo Gregoriano Etrusco 16570); Musei Vaticani online: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xxi--della-meridiana--ceramica-attica-ed-etrusca/anfora-attica-del-pittore-di-ettore.html>, con immagine; *ARV²* p. 1036, num. 1, p. 1679; *Add.*, p. 155; *Add²*, p. 318; *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/77ACFBBD-1CB0-4203-822D-5C2BC479034D> scheda, iscrizioni (CAVI Inscriptions 7015; AVI Web: <https://www.avi.unibas.ch/DB/searchform.html?ID=7271>), bibliografia; Touchefeu 1988, p. 85, num. 19*; *LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/v8GCGYdqUyWb1bC2kd2NEw>; D'Orlando 2018, pp. 74-75.

⁴¹ Hom. *Il.* XVII, 436-439.

Bibliografia

- ADD = L. BURN, R. GLYNN 1982, *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford.
- ADD² = T. H. CARPENTER 1989², *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford.
- ARV² = J. D. BEAZLEY 1963² [1942], *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, I-II.
- ATIENZA A. M., COSTANTINI A. L. 2018, *Los avatares del cuerpo heroico. La "bella muerte" de Héctor y otros horrores de la guerra en el mito y las imágenes*, in A. PAC, N. MUÑOZ (coord.), *Constelaciones discursivas: figuras, tramas y texturas*, Actas IX Jornadas de Letras (Río Gallegos 2016), Río Gallegos, pp. 5-15.
- BOBOU O. 2013, *Emotionality in Greek Art*, in A. CHANIOTIS, P. DUCREY (eds.), *Unveiling emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart, pp. 273-311.
- BOLENS G. 2000, *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes.
- BONAUDDO 2008-2009, *In rotta per l'Etruria: Aristonothos, l'artigiano e la metis di Ulisse*, «Annali di Archeologia e Storia Antica», n.s. XV-XVI, pp. 143-149.
- BOTHMER von D. 1994, *Sarpedon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, VII. 1, pp. 696-700.
- CAIRNS D. 2025, *Emotional Contagion, Empathy, and Sympathy as Responses to Verbal and Visual Narratives: Some Conceptual and Methodological Issues*, in L. HUITINK, V. GLAVEANU, I. SLUITER (eds.), *Social Psychology and the Ancient World: Methods and Applications*, Leiden, pp. 188-216. https://doi.org/10.1163/9789004731301_011.
- CATONI M. L. 2008, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.
- COLPO I., FAVARETTO I., GHEDINI F. (a cura di) 2007, *Iconografia 2006: gli eroi di Omero*, Atti del Convegno internazionale (Taormina 2006), Roma.
- CRIVELLATO E. 2025, *La nascita del pensiero anatomico nella cultura greca*, Pistoia.
- DE MIRO E. 2021, *L'Iliade e la ceramica greca. Studi, metodi, argomentazioni*, Pisa.
- D'ORLANDO D. 2018, *Hektor. Iconografia e iconologia della figura di Ettore nella ceramica attica*, Beau Bassin.
- FORNARO S. 2024, *The Wrath of Achilles*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale» IV 1, pp. 5-11. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/121>.
- FRANZONI C. 2006, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino.
- GINZBURG C. 2013, *Le forbici di Warburg*, in M. L. CATONI (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano, pp. 109-132.
- HASSE J. 2018, *La potenza emotiva degli ambienti tanatologici. Sull'interazione di*

- atmosfera e tonalità emotive*, «Studi di estetica» XLVI, IV serie, 2 / Sensibilia, pp. 75-94.
- IOZZO M. 2018, *Il Vaso François – Rex Vasorum. Guida breve / The François Vase – Rex Vasorum. A guide*, Firenze.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. 1981, *Achilleus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, I, 1, pp. 37-200.
- KUHN-TREICHEL T. 2024, *‘Si sciolgono le ginocchia e il cuore’: emozioni e dissoluzione del corpo in Omero (e oltre)*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell’arte, nella cultura materiale» IV 1, pp. 13-29. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/122>.
- KUHN-TREICHEL T. 2025, *Editorial*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell’arte, nella cultura materiale» V 1, pp. 5-11. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/238>.
- LOWENSTAM S. 1992, *The Uses of Vase Depiction in Homeric Studies*, «Transactions of the American Philological Association» CXXII, pp. 165-198.
- LOWENSTAM S. 1997, *Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, «Transactions of the American Philological Association» CXXVII, pp. 21-76.
- LOWENSTAM S. 2008, *As Witnessed by Images: the Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore.
- MASSA-PAIRAULT F.-H. 2021, *Connaissance et métamorphoses de l’Iliade en Étrurie*, «Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle» XI 2. <https://doi.org/10.4000/aitia.8657>.
- Omero. Iliade* 2012, Traduzione di G. PADUANO, saggi introduttivi di G. PADUANO e M. S. MIRTO, commento di M. S. MIRTO, Torino.
- Para = J. D. BEAZLEY 1971, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.
- PAVEL C. 2006-2008, Marta Pedrina. *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un’analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* Venezia 2001 (Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, Memorie, volume XCVII), «Studia classica» XLII- XLIV, pp. 239-243.
- PEDRINA M. 2001, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a. C.). Per un’analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia.
- PEDRINA 2007, *Tra supplica e oltraggio, tra ‘Beau mort’ e ‘Belle mort’: segni, gesti e posture nel riscatto del corpo di Ettore*, in I. COLPO, I. FAVARETTO, F. GHEDINI (a cura di), *Iconografia 2006: gli eroi di Omero*, Atti del Convegno internazionale (Taormina 2006), Roma, pp. 231-239.
- PURVES A. 2019, *Homer and the Poetics of Gesture*, New York.
- SETTIS S. 2013, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in M. L. CATONI (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano, pp. 83-108.
- SHAPIRO A. 1994, *Poet and Painter: Iliad 24 and the Greek Art of Narrative*, «Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi» XXIII, pp. 23-48.

- SNODGRASS A. 1998, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge.
- SONIK K. 2023, *Emotions and Body Language: The Expression of Emotions in Visual Art*, in K. SONIK, U. STEINERT (eds.), *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*, New York, pp. 269-325.
- SPIVEY N. 2019, *The Sarpedon Krater: The Life and Afterlife of a Greek Vase*, Chicago.
- STANSBURY-O'DONNELL M. 2006, *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*, New York.
- STEINGRÄBER S. (a cura di) 1985, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.
- TOUCHEFEU O. 1988, *Hektor*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, IV. 1, pp. 482-498.
- TOUCHEFEU O. 1997, *Patroklos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, VIII Suppl., pp. 948-952.
- TURNER S., *Sight and Death. Seeing the Death through Ancient Eyes*, in M. SQUIRE (ed.), *Sight and the Ancient Senses*, London-New York, pp. 143-160.
- VICCEI R. 2024, *Oreste delfico. Re-visione di un mito greco nella Sicilia Orientale d'età augustea*, in L. CALIÒ, L. CAMPAGNA, G. M. GEORGIANNIS, E. C. PORTALE, L. SOLE (a cura di), *La Sicilia fra le guerre civili e l'epoca giulio-claudia*, Atti del I Convegno internazionale (Palermo 2022), Roma, II, pp. 671-687.
- VISCONTI G. 2008/2009, *Il riscatto del corpo di Ettore nella ceramografia attica*, «ὄμμος. Ricerche di Storia Antica» n.s. 1, pp. 35-59.
- WOODFORD S. 1993, *The Trojan War in Ancient Art*, Ithaca.