

Cornelia Isler-Kerényi

Oreste nella ceramografia greca

Abstract

Orestes, tragic figure present in the work of the three major tragedians of classical Athens, is also represented in numerous images on Attic and Italic vases. However, both the episodes selected and their frequency between the fifth and fourth centuries BC vary considerably. This article tries to provide a survey of Orestes's iconography linking it to the historical and cultural landscape of which it is a part.

Oreste, figura tragica presente nell'opera dei tre maggiori autori tragici dell'Atene classica, è protagonista anche in numerose immagini su vasi attici e italici. Ma sia la scelta degli episodi della sua vicenda, sia la frequenza delle rappresentazioni variano sensibilmente nel corso del V e IV secolo a.C. In questo articolo si intende ritracciare il percorso dell'iconografia di Oreste cercando di metterla in relazione con il panorama storico e culturale di cui fa parte.

Introduzione

La drammatica vicenda di Oreste, ultima tappa della storia di una delle grandi famiglie dell'età degli eroi¹, faceva sicuramente parte del sapere mitologico precocemente diffuso in tutto il mondo greco. Lo attestano brevi allusioni già nell'*Iliade* e tre versioni dell'uccisione di Agamennone nell'*Odissea*². La tradizione dei miti sulla famiglia degli Atridi prosegue durante tutto l'arcaismo fino a Stesicoro³, Ibico, Simonide e infine a Pindaro, cioè al primo venticinquennio del V secolo⁴. L'importanza del tema emerge chiaramente dalla sua forte presenza nel repertorio teatrale di Atene negli anni da Pericle alla fine della guerra del Peloponneso. Lo si trova infatti nell'opera di tutti e tre maggiori tragediografi. Di Eschilo conosciamo la trilogia *Oresteia* completa, messa in scena nel 458 a.C., che narra l'uccisione di Agamennone (*Agamemnon*), quella di Egisto e Clitemestra (*Choephoroi*) e le vicissitudini di Oreste fino al suo arrivo ad Atene e la sua liberazione dalle Erinni (*Eumenides*)⁵. Oreste era poi protagonista nell'*Elettra* di Sofocle e in tre tragedie di Euripide: *Ifigenia taurica*, *Elettra* e *Oreste*. Allo stesso filone mitologico appartiene infine l'ultima della serie, l'*Ifigenia in Aulide*, in cui Oreste

¹ BRELICH (1985, 70): «[...] i miti [...] narrano di un passato tutto diverso dal presente, di un tempo in cui accadevano cose che ora non accadono più e operavano personaggi come nel presente non ne esistono più, ma in cui sono state gettate le fondamenta dell'esistenza reale della società che li ricorda».

² PRAG (1985, 68-73).

³ PRAG (1985, 73): attività principale di Stesicoro fra il 560 e il 540 a.C.

⁴ PRAG (1985, 77).

⁵ ROSSI (1995, 273-77).

non è presente ma che tratta le premesse della sua vicenda. Tutte queste tragedie sono state rappresentate ad Atene fra il 420 circa e il 403 a.C.⁶. La figura di Oreste a cavallo del passaggio da un mondo eroico dominato dalle regole della *genè* a quello retto ad Atene da leggi democratiche si presta bene al discorso politico implicito nel genere tragico, radicato nell'attualità nonostante tratti di eventi del passato.

Del personaggio Oreste si sono occupati anche i ceramografi di Atene, seppure in misura non paragonabile a un Eracle o un Teseo. La serie di raffigurazioni mette in evidenza due fatti: a periodi di evidente interesse si intercalano fasi praticamente prive di attestazioni e, nei vari periodi, si preferiscono momenti diversi della vicenda⁷. Questo fenomeno non solo dà la misura della distanza fra la ceramografia e il teatro, ma può inoltre illuminare le aspettative della clientela e dunque i motivi delle scelte tematiche dei ceramografi.

Ceramografia attica dei primi decenni del V secolo

Prima del 500 a.C. le attestazioni ceramografiche di Oreste sono sporadiche e dubbie⁸. Una serie di raffigurazioni arcaiche su altri supporti – bracciali di scudi, impronta di sigillo, etc. – sono state tentativamente messe in relazione con le vicende dell'*Oresteia*⁹. Sicura in quanto mostra una figura femminile armata di un'ascia e trattenuta da una compagna è però solo la metopa incompiuta N 10 dell'Heraion sulla foce del Sele databile fra il 570 e il 550 a.C.¹⁰. Basterebbe comunque questa per documentare la diffusione vasta e precoce del mito nell'intero mondo greco¹¹.

I ceramografi attici adottano la tematica non prima del 510 e la coltivano, in una prima fase, fino a intorno il 460 a.C., per riprenderla, con altre scelte tematiche, verso il 440 a.C. Nella prima fase è da rilevare che il soggetto scelto è l'uccisione non di Agamennone da parte di Clitemestra, ma di Egisto da parte di Oreste. Agli inizi, sul lato esterno di coppe molto frammentarie¹², Egisto è raffigurato caduto a terra, in clamide, mentre Oreste, precipitatosi da sinistra con la spada sguainata nella destra, ne afferra con la sinistra la testa. A questo schema si sostituisce, con una *pelike* databile intorno al 500 a.C. del primo Pittore di Berlino, quello d'ora in poi canonico con Egisto seduto su

⁶ ROSSI (1995, *passim*).

⁷ Per una panoramica sono utili: *LIMC* I.1, 256-77 s.v. Agamemnon e 371-79 s.v. Aigisthos; *LIMC* III.1, 709-19 s.v. Elektra I e 825-43 s.v. Erinys; *LIMC* V.1, 706-29 s.v. Iphigeneia; *LIMC* VI.1, 72-81 s.v. Klytaimnestra; *LIMC* VII, 68-76 s.v. Orestes; PRAG (1985); KNOEPFLER (1993).

⁸ KNOEPFLER (1993, 31-34): *aryballos* piriforme protocorinzio e cratere protoattico.

⁹ KNOEPFLER (1993, 28-39); *LIMC* I, Agamemnon 91, 92, 94, 95; Aigisthos 1-5, 19, 20; *LIMC* VI, Klytaimnestra 12, 39-42.

¹⁰ *LIMC* VI, Klytaimnestra 20; PRAG (1985, 32); KNOEPFLER (1993, 38 fig. 22). Cf. inoltre MARCONI (1999, 31-33).

¹¹ Così anche PRAG (1985, 101).

¹² Firenze 4 B 19; PRAG (1985, tav. 8c); Oxford 1973.1032; PRAG (1985, tav. 9a).

un trono¹³. La terza componente di questa formula è normalmente Clitemestra, armata di una doppia ascia, che sopraggiunge minacciosa da sinistra a soccorrere l'amante, ma viene talvolta trattenuta da un personaggio maschile (il messaggero Taltibio o Pilade). Di immagini ancora più ricche può far parte, alle spalle di Egisto, Elettra.

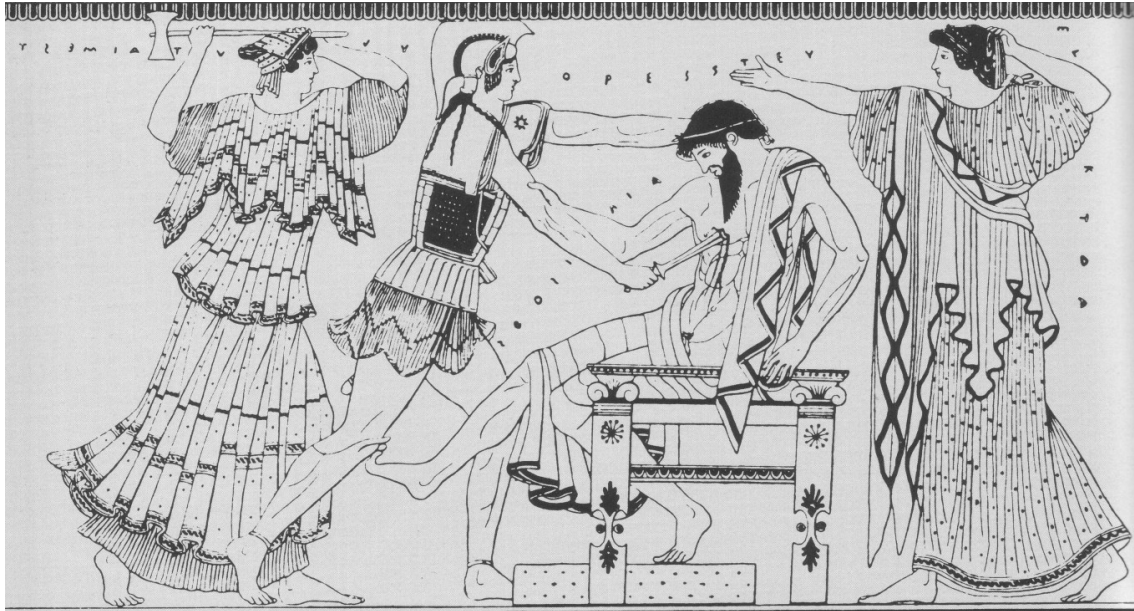


Fig. 1: *Stamnos* attico attribuito al ceramografo Syriskos. Ex Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz F 2184, da Vulci. Verso il 470 a.C. *Oreste uccide Egisto* (da KNOEPFLER 1993, 44 fig. 28)

Sappiamo dalle tragedie che l'uccisione di Egisto da parte di Oreste era uno di tutta una serie di fatti di sangue all'interno della famiglia di Agamennone: iniziata con il sacrificio di Ifigenia ad Aulide, ma in realtà conseguenza di atrocità perpetrate da generazioni precedenti. Che i ceramografi si siano concentrati proprio su questo episodio è stato plausibilmente messo in relazione con il momento storico ad Atene: la fase fra la cacciata dei tiranni e l'istaurazione definitiva della democrazia¹⁴. Egisto è infatti il prototipo mitologico dell'usurpatore: non per caso il gesto di Oreste ricorda quello dei celebri Tirannicidi del monumento eretto nel 478/477 a.C. nell'agorà di Atene.

L'interpretazione di Clitemestra data dai ceramografi, sebbene altrettanto negativa, è diversa da quella di Eschilo. Lo dice l'ascia bipenne, suo caratteristico attributo già nella metopa di Paestum menzionata¹⁵, che si trova poi anche nelle due uniche raffigurazioni note, entrambe in medaglioni di *kylikes*, dell'uccisione di

¹³ Ad eccezione di un caso, lo *stamnos* del Pittore di Berlino, Boston 91.227a, 226b: BA 201970; PRAG (1985, tavv. 16b, 17, 18); KNOEPFLER (1993, 44s. fig. 27). Qui il mobile è una sedia.

¹⁴ PRAG (1985, 105); LIMC I.1, 378 (R. Michael Gais).

¹⁵ Vedi *supra* alla n. 10.

Cassandra¹⁶. Il confronto di questa ascia con quelle presenti in altre occasioni mitologiche, come ad esempio nell'uccisione di Orfeo da parte delle donne tracie, induce a intenderla come «the first weapon she can lay hands on», un'arma cioè presente all'interno dell'abitazione, a portata quindi, in situazioni di emergenza, delle donne¹⁷. L'ascia potrebbe inoltre alludere alla propria uccisione infamante che Agamennone, nell'*Odissea*, paragona con quella di un bue sacrificale¹⁸. Clitemestra è dunque, per i ceramografi di Atene, una figura non meno negativa che in Eschilo: una donna che, per salvare l'amante usurpatore, è pronta a uccidere il figlio come un animale.

Che il motivo fosse in quegli anni di interesse particolare lo dimostra già il fatto che le immagini, tutte di ceramografi di pretesa – Pittore di Berlino, di Trittolemo, di Tyszkiewicz, Syriskos, di Egisto – si trovano su vasi grandi fra i quali ricorre la forma prestigiosa dello *stamnos*¹⁹ e che lo stesso tema deve in quei decenni essere stato trattato ad Atene anche da pittori di dipinti monumentali²⁰. Le molte varianti all'interno dello stesso schema nella ceramografia escludono però una loro dipendenza diretta da pitture parietali²¹. La quale comunque non contraddirebbe la relazione del soggetto con il momento politico: anzi la confermerebbe.

¹⁶ *Kylix* del Pittore di Brygos, ex Berlino F 2301: BA 204027; PRAG (1985, tav. 11c); *Kylix* del Pittore di Marlay, Ferrara 2482: BA 216252; KNOEPFLER (1993, tav. VI).

¹⁷ PRAG (1985, 88-90, frase citata a p. 89).

¹⁸ *Od.* IV 535, XI 411. Non per caso Cassandra che sta per essere uccisa da Clitemestra è inginocchiata sulla base di un altare. A essere ucciso all'altare come un bue sarà anche Egisto nell'*Elettra* di Euripide, vv. 839-43; SEIDENSTICKER (2006, 110).

¹⁹ Delle undici raffigurazioni vascolari attiche elencate in *LIMC* I.1, 372-375 sei sono *stamnoi*: Aigisthos 8, 9, 11, 13, 24, 25. Sullo *stamnos* e il suo repertorio figurativo: ISLER-KERÉNYI (2009).

²⁰ PRAG (1985, 96-98).

²¹ PRAG (1985, 97): «There is however nothing to suggest that the vase-painters ever copied a free painting verbatim [...]».

Il cratere dell'Oresteia

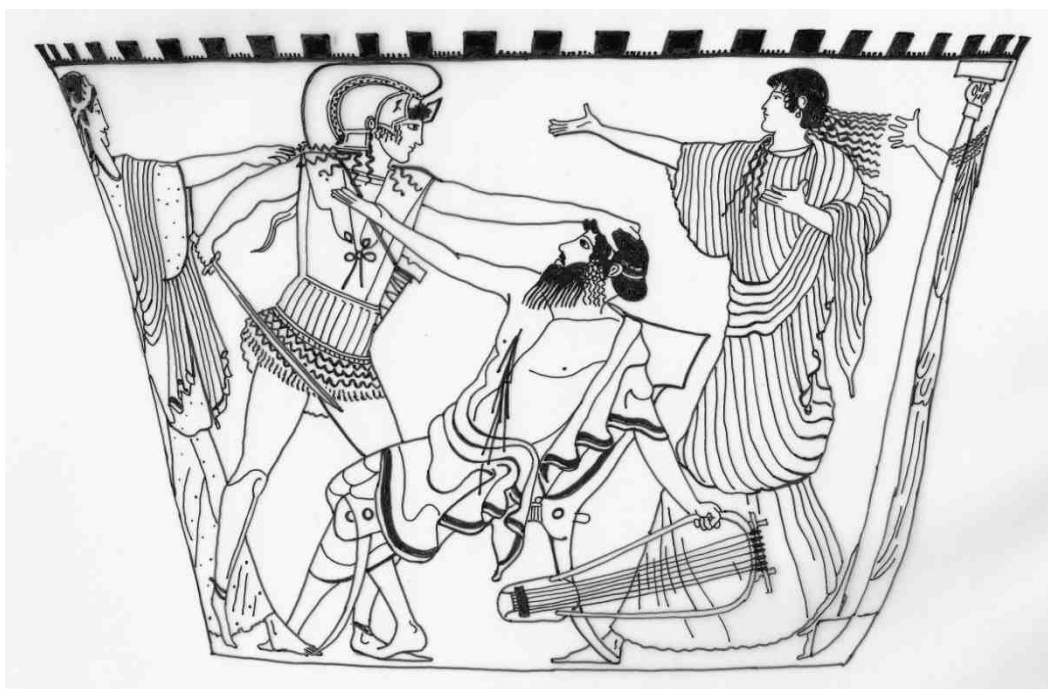


Fig. 2: Cratere a calice attico attribuito al Pittore della Dokimasia. Boston, Museum of Fine Arts 63.1246. 460-450 a.C. Lato B. *Oreste uccide Egisto* (disegno di P. Mórocz)



Fig. 3: Cratere a calice attico attribuito al Pittore della Dokimasia. Boston, Museum of Fine Arts 63.1246. 460-450 a.C. Lato A. *Egisto uccide Agamennone* (disegno di P. Mórocz)

Di importanza particolare in questa fase è un cratere a calice di squisita fattura, attribuito al Pittore della Dokimasia, assai probabilmente emerso – dato lo stato di conservazione quasi perfetto – da una tomba etrusca²². Controversa resta più di una questione: l'attribuzione al Pittore della Dokimasia, la dipendenza dall'*Oresteia* di Eschilo, la datazione prima o dopo il 458 a.C. La prima è posta dal fatto che la grafia del ceramografo pare a prima vista meno coerente di quella della maggioranza dei suoi colleghi. Il cambiamento di stile può però derivare dal fatto che il ceramografo, in una prima fase di attività, si è concentrato sulla decorazione di coppe mentre intorno o poco dopo il 470 si è rivolto a vasi grandi, come il cratere e lo *stamnos*, che offrono superfici più vaste con figure numerose e più movimentate²³. A quest'ultima fase, che sembra aver coperto almeno un decennio, appartiene il nostro cratere. Quanto alla dipendenza dalla trilogia eschilea ci sono senz'altro argomenti a favore, fra i quali la combinazione sullo stesso vaso dell'uccisione di Egisto con quella di Agamennone²⁴ e, altrettanto unico, il fatto che Agamennone, nel venire pugnalato da Egisto, indossa un indumento trasparente che lo irretisce impedendogli di difendersi. Altri argomenti pesano però a sfavore²⁵ mentre non è invece escluso che l'arma di Clitemestra fosse anche in Eschilo l'ascia bipenne²⁶.

Il cratere di Boston illustra bene il problema generale della relazione fra rappresentazione scenica e immagine vascolare²⁷. Senz'altro condivisibile è la posizione di Taplin fra la «philodramatic position», secondo la quale la versione dipinta è secondaria rispetto alla versione letteraria, e la «iconocentric school» che asserisce la fondamentale autonomia della tradizione artistica: «The vases are not, then, according to my approach, 'banal illustrations', nor are they dependent on or derived from the plays. They are *informed*²⁸ by the plays»²⁹. Vale a dire che le raffigurazioni vascolari possono essere ispirate da scene teatrali, prenderne spunto in certi dettagli, restando però fedeli alla propria tradizione iconografica. Nel caso del cratere di Boston la veste trasparente di Agamennone e la combinazione dei soggetti sono plausibilmente ispirate dalla tragedia di Eschilo, mentre l'uccisione di Egisto da parte di Oreste del lato B

²² Boston 63.1246: VERMEULE (1966, 1-22); *LIMC* I Agamemnon 89 e Aigisthos 10.

²³ ISLER-KERÉNYI (1977, 59 e 64).

²⁴ Il tema compare, raramente, solo in altri generi artistici e con formule iconografiche differenti: *LIMC* I.1, 271 Agamemnon 91 e 92. Così anche VERMEULE (1966, 2).

²⁵ TAPLIN (1977, 329s. n. 3).

²⁶ MAZON (1952, 51 n. 4, ma poi a 78 n. 3): «[...] elle voulait combattre et réclamait une arme [...] Plus exactement une hache [...]». Al v. 1496 l'arma è detta *amphitomo belemno* cioè arma a due fendenti come, fra altre, anche l'ascia bipenne. E come interpretare diversamente i vv. 1126-28, dove si dice che Clitemestra colpisce *melankero labousa mehanémati*, cioè «prendendo l'arnese dalle nere corna»? Non convince comunque la traduzione tedesca di questi versi in SEIDENSTICKER (2006, 116): «trifft sie ihn mit dem schwarzen Horn, ihrem tückischen Werkzeug».

²⁷ TODISCO (2003, 223-27 e 350-57 [C. Roscino]). In ultimo TAPLIN (2007, *passim*).

²⁸ TAPLIN (2007, 25). Corsivo dell'autore.

²⁹ TAPLIN (2007, 27, e, in conclusione, 28): «The tragedy-related pictures [...] are paintings of a myth, not paintings of a play».

rientra nella precedente tradizione iconografica del soggetto. Ne consegue – anche perché datazioni stilistiche non possono che essere approssimative – che il cratere può senz'altro essere stato creato poco dopo il 458 a.C.³⁰.

Dicevamo che il cratere del Pittore della Dokimasia risulta unico perché combina l'uccisione di Egisto con quella di Agamennone. La serie iconografica attesta infatti, quando si tratta di vasi con lati A e B sostanzialmente equivalenti, altre scelte. Il primo Pittore di Berlino, sulla sua *pelike* a Vienna, divide la scena in due: sul lato A, da destra a sinistra, Egisto che sta cadendo dal trono, Oreste che, mentre si rivolge a sinistra, lo afferra per la chioma e lo colpisce al petto con il pugnale, Elettra in moto verso sinistra che si intromette fra la madre e il fratello. Il lato B ha solo due figure: Clitemestra e Taltibio, il messaggero, che ne afferra il braccio con la minacciosa ascia bipenne³¹.

Pure in altri due casi un legame di contenuto sembra esistere fra i due lati del vaso senza che sia possibile identificare i personaggi del lato B³². Sui frammenti di *stamnos* si distingue una donna in fuga che fa un gesto di spavento verso una figura maschile matura che si appoggia a un bastone alla presenza di una terza figura. Sul cratere a calice tale legame è reso ancora più evidente dal gesto analogo che il barbato anonimo con il bastone fa nel rivolgersi alla scena del lato A. Due ulteriori figure maschili con bastone e due donne in fuga verso destra, cioè verso l'esterno, sottolineano la drammaticità della scena. Quest'ultima accentuata dall'insolita presenza, fra Oreste e Clitemestra, di una nutrice con un bimbo in braccio, probabilmente uno dei figli comuni di Egisto e Clitemestra³³. I personaggi anonimi di questi lati B potrebbero indicare altri abitanti del palazzo, spettatori inorriditi della scena di morte. Lo stesso ruolo, analogo a quello del coro nelle tragedie, hanno le frequenti figure anonime sul lato B di moltissimi vasi attici³⁴.

Su uno *stamnos* del Pittore di Berlino un legame di contenuto fra i due lati è possibile, ma non accertabile³⁵: sul lato B vediamo a sinistra un barbato con uno scettro – Menelao? – in conversazione con due donne anonime. Due crateri a colonnette portano invece sul lato B, come moltissimi altri legati per la loro funzione primaria al simposio, generiche scene di *komos*³⁶. Lo *stamnos* del ceramografo Syriskos, infine,

³⁰ Il che implica una carriera di circa trent'anni del Pittore della Dokimasia: meno lunga, comunque, di quella del Pittore di Berlino, suo contemporaneo.

³¹ PRAG (1985, tav. 9c-d); KNOEPFLER (1993, 42 tav. II-III).

³² *Stamnos* in frammenti di Syriskos (ex Pittore di Copenhagen), Parigi, Louvre C 11139: BA 202925; LIMC I Aigisthos 25; PRAG (1985, tav. 20a-b); cratere a calice del Pittore di Egisto, Malibu 88.AE.66: BA 12959; LIMC VI, Klytaimnestra 17; PRAG (1985, 107 tavv. 45s.); KNOEPFLER (1993, 45-48 figg. 29-31).

³³ PRAG (1985, 107).

³⁴ ISLER-KERÉNYI (2015, 234).

³⁵ Boston 91.227a, 91.226b: BA 201970; LIMC I Aigisthos 13; PRAG (1985, tav. 16b, tavv. 17 e 18); KNOEPFLER (1993, 44s., fig. 27).

³⁶ Bologna 230: BA 205666; PESCHEL (1987, 234, fig. 179): due coppie nude di comasta ed etera; Vienna 1103: BA 202687: PRAG (1985, tav. 11b) (lato A), lato B: comasta con otre.

mostra un giovane con una lancia fra barbati con bastone e rami³⁷: si tratta probabilmente di un giovane cittadino anonimo cui Oreste viene indicato come esempio di *areté*. Problematico resta invece un tale legame fra la preziosa immagine di Clitemestra e Taltibio nel medaglione a fondo bianco e gli efebi anonimi con cavalli sui lati a figure rosse di una coppa del Pittore di Pistoxenos databile verso il 450 a.C.³⁸.

La combinazione oggi unica delle scene sul cratere dell'*Oresteia* non deve necessariamente derivare da Eschilo. Può infatti essersi trovata su vasi non arrivati o arrivati solo in frammenti fino a noi³⁹. Il legame fra i due eventi, già noto alla mitologia precedente⁴⁰, è però messo in particolare evidenza: tramite la centralità e la foga dell'azione in entrambi, il gesto simile dei protagonisti Egisto e Oreste. C'è però una distanza temporale: sul lato A Egisto si presenta da uomo maturo dalla barba compatta, mentre sul lato B la barba si è sfolta. Egli, invece di sopraggiungere, come in Eschilo, dopo l'uccisione di Clitemestra, si trova dentro il palazzo, seduto su un *klismós* invece del trono⁴¹, e suona la lira, in modo poco degno di un re. Clitemestra sta per colpire il figlio: la sua mano sinistra ne tocca ormai la spalla mentre alza già la destra con l'ascia: manca, a trattenerla, la figura maschile. Ciononostante, diversamente dalla tragedia, il ruolo di Clitemestra non è di protagonista ma, come sugli altri vasi della serie trattata, secondario.

Viste complessivamente – le immagini vascolari dell'uccisione di Egisto, le due prime tragedie della trilogia eschilea, le scene del Pittore della Dokimasia – illustrano bene come la mitologia “funzionava”: un determinato evento con un nucleo definito (ma non fisso) di protagonisti poteva venir modificato a seconda delle possibili allusioni al momento storico, del pubblico cui il ceramografo o il drammaturgo si rivolgeva, del messaggio che intendeva trasmettere. Nel caso specifico, mentre i ceramografi interpretavano l'azione di Oreste in senso positivo come prototipo del tirannicidio, Eschilo sottolineava il ruolo nefasto di ispiratrice e protagonista dei delitti di Clitemestra facendone, come farà Euripide due generazioni dopo di Agave nelle sue *Baccanti*, una donna fatale tipica dell'età degli eroi e con ciò l'antimodello della moglie e della madre ideali della *polis*.

³⁷ Ex Berlino F 2184: BA 202912: lato B apparentemente mai riprodotto: «Youth with spear between draped men with staff and sprigs».

³⁸ Ancona 19515: BA 211327; *LIMC* VI Klytaimnestra 18; (PRAG 1985, tav. 19b). Il soggetto è probabilmente la *dokimasia*, cioè l'esame dei cavalli da parte delle autorità della *polis*.

³⁹ *Stamnos* del Pittore di Tyszkiewicz a Zurigo, Università 3451: BA 202651; *LIMC* I Aigisthos 9; PRAG (1985, tav. 10b-c); *stamnos* dello stesso pittore, Vaticano, Astarita 530: BA 202652; *LIMC* I Aigisthos 24; PRAG (1985, tav. 10d); *stamnos* del Pittore di Trittolemo a Basilea, Cahn 42: BA 275198; *LIMC* I Aigisthos 8; PRAG (1985, tav. 19a).

⁴⁰ Per esempio in Stesicoro: PRAG (1985, 74-76).

⁴¹ Come anche sullo *stamnos* del Pittore di Berlino a Boston, vedi *supra* n. 35.

Ceramografia attica della seconda metà del V secolo

Verso il 450 a.C. l'uccisione di Egisto scompare dal repertorio dei ceramografi ateniesi, mentre manca finora un esempio certo dell'uccisione di Clitemestra (come restano in genere molto rare uccisioni di donne)⁴². Solo sporadicamente si trova, su vasi attici, l'incontro di Oreste con Elettra presso la tomba del padre. Gli esempi sicuri sono infatti due che sulla tomba – a scampo di confusione con immagini non mitologiche di incontro presso una tomba diffuse in questi decenni su *lekythoi* a fondo bianco – portano entrambi l'iscrizione *AGAMEMNONOS*: uno *skyphos* databile verso il 440 a.C. proveniente dalla Basilicata, e una *pelike* frammentaria degli inizi del IV secolo⁴³; quest'ultima di interesse particolare in quanto Oreste è raffigurato mentre si taglia la ciocca di capelli tramite la quale verrà riconosciuto da Elettra.



Fig. 4: Cratere a colonnette attico attribuito al Pittore del Duomo. Parigi, Louvre K 343. 440-430 a. C. Oreste cerca rifugio sull'Areopago (da KNOEPFLER 1993, 79 fig. 61)

Il tema che fra il 450 e il 430 più interessa invece i ceramografi di Atene è Oreste perseguitato dalle Erinni. La serie comprende un'idria, tre crateri a colonnette e uno a campana⁴⁴, tutti vasi di livello artistico medio⁴⁵. Lo schema comprende Oreste

⁴² PRAG (1985, 35).

⁴³ *Skyphos*, Copenhagen, Museo Nazionale 597: BA 219000; *LIMC* III Elektra I 34; KNOEPFLER (1993, 59s., figg. 40-41); *pelike* frammentaria, Exeter, University: BA 231036; *LIMC* III Elektra I 1. Identificazioni dubbie sono invece quelle su una *lekythos* attica a figure nere (KNOEPFLER 1993, 59, fig. 39) nonché su frammenti di un cratere a campana (BA 213499; *LIMC* III Elektra I 55) e su un'idria frammentaria a Nauplia 180 con l'uccisione di una donna seduta sull'altare da parte di un giovane viaggiatore (BA 213785; *LIMC* III Elektra I 74).

⁴⁴ Berlino F 2380: BA 214834; *LIMC* VII Orestes 7; PRAG (1985, tav. 31b-c); KNOEPFLER (1993, 81, fig. 64); Londra, British Museum 1923.10-16.10: BA 214713; *LIMC* VII Orestes 8; PRAG (1985, tav 30a);

viaggiatore, con la spada sguainata a difendersi dall'Erinni alata in corsa, talvolta con serpenti nelle mani, Apollo con il ramo d'alloro rivolto verso quest'ultima. L'eroe, nella posa del ginocchio piegato in uso per i minacciati presso un altare⁴⁶, si rifugia su un mucchio di pietre. Dato che mancano simboli di Delfi come il tripode o l'*omphalos*, che vedremo invece in scene analoghe della ceramografia italiota, deve trattarsi della roccia dell'Areopago⁴⁷. Uno degli esempi mostra infatti, oltre ad Apollo al centro dell'immagine, contrapposta a sinistra alla Erinni a destra, Atena, evidentemente intervenuta a fermare il demone qui infatti non in corsa ma stante⁴⁸. In un altro caso assiste a sinistra alla scena una figura femminile velata con una torcia in mano⁴⁹: forse una delle divinità eleusine che avevano un santuario sulla via che conduceva all'Areopago⁵⁰. L'immagine dell'idria a Berlino databile intorno al 450 a.C., cioè poco dopo la rappresentazione delle *Eumenidi* di Eschilo, per quanto artisticamente la più scadente della serie, è particolarmente interessante: le Erinni sono infatti due e non alate. L'*ependytes*, una specie di tunica corta decorata che una di loro indossa sopra il chitone, si trova simile anche su uno dei crateri a colonnette⁵¹: si tratta di un modo di vestire lussuoso per occasioni speciali, non specifico del teatro⁵². Artemide al margine sinistro della scena e Apollo ricordano forse, rispettivamente, la tappa a Delfi precedente l'episodio dell'Areopago e quella in Tauride che, come sappiamo da Euripide, conclude il dramma di Oreste⁵³.

Questa serie di immagini degli anni di Pericle che enfatizza il ruolo dell'Areopago di Atene nella vicenda di Oreste conferma l'ipotesi per la quale, nelle *Eumenidi*, il verdetto sull'eroe va visto alla luce del dibattito politico allora attuale sull'auspicabile assetto giudiziario della *polis*⁵⁴. In questa prospettiva è illuminante la versione differente che dà di Oreste perseguitato l'immagine su una *pelike* attica posteriore di circa mezzo secolo⁵⁵. Qui infatti l'eroe cerca rifugio non sull'Areopago ma, come nelle

KNOEPFLER (1993, 80, fig. 62); Parigi, Louvre K 343: BA 214783; *LIMC* VII Orestes 22; PRAG (1985, tav. 31a); KNOEPFLER (1993, 79s., fig. 61); San Antonio (Tx): BA 207883; *LIMC* VII Orestes 10; PRAG (1985, tav. 32a); KNOEPFLER (1993, 82, fig. 65); Siracusa 41621: BA 214757; *LIMC* VII Orestes 9; PRAG (1985, tav. 30b). Sui lati B di tutti i crateri sono giovani anonimi ammantellati, sul cratere a San Antonio (Tx) un giovane e una donna.

⁴⁵ Dalla serie va invece escluso il cratere a colonnette Bologna 221 (BA 207635; *LIMC* VII Orestes 11; PRAG 1985, tav. 32b-c) perché non è verificabile che i due giovani viaggiatori che dai due lati si avvicinano ad Apollo seduto e una figura femminile stante con una torcia siano Oreste e Pilade.

⁴⁶ Cf. MORET (1975, 106-108).

⁴⁷ KNOEPFLER (1993, 80).

⁴⁸ Parigi, Louvre K 343: vedi *supra* alla n. 44.

⁴⁹ San Antonio (Tx), vedi *supra* alla n. 44.

⁵⁰ KNOEPFLER (1993, 82). Certamente non Artemide, cf. *LIMC* VII.1, 71 s.v. Orestes 10 (H. Sarian).

⁵¹ Parigi, Louvre K 343: vedi *supra* alla n. 44.

⁵² MILLER (1989, 329).

⁵³ KERÉNYI (2001, 542). Cf. PARMENTIER – GRÉGOIRE (1959, 99s.).

⁵⁴ MAZON (1952, xvi-xviii).

⁵⁵ Perugia, Museo Nazionale: BA 10546; *LIMC* III Erinys 45; KNOEPFLER (1993, 72s., fig. 55): il lato B mostra due giovani ammantellati affrontati, un tema cioè dei più generici.

versioni italiote del IV secolo che tratteremo, sull'*omphalos* di Delfi. Mentre le due Erinni, qui non alate ma incoronate di serpenti, lo minacciano con torce. Le immagini di Oreste sull'Areopago degli anni fra il 450 e il 430, pur se riferibili alla stessa situazione politica cui si riferiva Eschilo, nonostante possibili sporadiche allusioni alla versione scenica, restano fedeli alla propria autonoma tradizione iconografica. Ai primi decenni del IV secolo appartiene infine, su un cratere a calice da Spina, l'unica attestazione attica della vicenda taurica di Oreste trattata non molto prima da Euripide⁵⁶.

Ceramica italiota del IV secolo

Va fatta, a questo punto, un'osservazione preliminare. Mentre è oggi lecito considerare praticamente definitiva la sistemazione della ceramica attica da parte di J.D. Beazley, per cui restano valide le sue attribuzioni delle immagini a singole mani e con ciò anche le datazioni dei vasi riferite nel *LIMC*, lo stesso non si può dire dell'opera di A.D. Trendall per la ceramica italiota. Il problema fondamentale sta nel fatto che della grande maggioranza dei vasi, soprattutto di quelli di maggior livello artistico, mancano i dati di rinvenimento. Ciò vale ad esempio proprio per i crateri a volute che, come noto, portano le raffigurazioni mitologiche più elaborate ed erano destinati più a una clientela altolocata dell'entroterra che a quella dei centri greci⁵⁷. Non sempre certe sono inoltre le distinzioni fra le grandi classi stilistiche, soprattutto fra la lucana (della zona di Metaponto) e l'apula (con centro Taranto)⁵⁸: le ceramiche campana (con centri a Cuma e a Capua) e pestana si definiscono invece meglio (mentre non sono finora attestate raffigurazioni di Oreste nella ceramografia siceliota). Provvisori restano con ciò anche i dati nei singoli articoli del *LIMC*, per cui sarebbe oggi prematuro volerne trarne conclusioni di tipo storico.

Un soggetto importante è, nella ceramografia italiota, l'incontro e il riconoscimento reciproco dei due fratelli presso la tomba del padre. Ciò si spiega anzitutto con la funzione sepolcrale dei grandi vasi figurati, in Attica secondaria rispetto a quella simposiale, qui invece prevalente⁵⁹: logica pertanto la scelta di un soggetto funerario. Oreste e Elettra possono infatti essere intesi come modelli mitici dei personaggi anonimi in scene sepolcrali di numerosissimi vasi italioti⁶⁰. L'altro motivo è che, come già detto, il dramma di Oreste fa parte del destino tragico di tutta una stirpe: il richiamo alla famiglia e al dovere dei giovani di onorare la memoria degli antenati

⁵⁶ Ferrara 3032: BA 218096; *LIMC* V Iphigeneia 19.

⁵⁷ TODISCO (2003, 3); DENOYELLE (2005, 111); FONTANNAZ (2005, 137). Fra i crateri a volute con immagini di Oreste si conoscono le provenienze (sempre Ruvo) solo di quattro su undici. Sul problema in generale: TODISCO (2012, 77s. [G. Gadaleta]).

⁵⁸ DENOYELLE et al. (2005, *passim*), soprattutto i contributi di M. Denoyelle e D. Fontannaz. Vedi inoltre TODISCO (2012, 95s. [G. Gadaleta]).

⁵⁹ GIULIANI (1995, 19); TODISCO (2003, 214s. [G. Gadaleta]).

⁶⁰ Ad esempio LOHMANN (1979, tav. 1.1, tav. 2.1, etc.).

pare particolarmente consono alla società di tipo gentilizio dell'entroterra italiota cui gran parte di questa ceramica era destinata⁶¹. Non sorprende, allora, il rilievo che la figura di Oreste ha nella ceramografia magnogreca rispetto ad altri eroi dell'epopea preferiti invece in Attica⁶².



Fig. 5: Anfora di forma panatenaica lucana. Napoli, Museo Nazionale Archeologico 82140 (H 1755). Verso il 380 a.C. Elettra e Oreste presso la tomba di Agamennone (da KNOEPFLER 1993, 61 tav. ix)

Il tema dell'incontro di Oreste e Elettra alla tomba del padre è presente in tutte e quattro le botteghe ceramiche principali in Magna Grecia⁶³. Gli esempi più antichi, intorno al 400 a.C. o poco dopo, sono apuli, seguiti dalla produzione lucana, con 14 esempi – contro sette apuli – la più interessata al soggetto. Della serie campana, i cui esempi coprono soprattutto i decenni fra il 360 e il 320 a.C., è degna di nota, con nove idrie su dodici vasi, la scelta del tema per il tipo di vaso che, anche per i ceramografi attivi nelle altre botteghe, è quasi sempre attribuito di Elettra⁶⁴. Su tre idrie e una *pelike* lucane, tutte datate intorno al 350 a.C. e attribuite al Pittore delle Coefore, ricorre lo stesso schema: a Elettra in atteggiamento di lutto seduta sui gradini alla base della colonna

⁶¹ LOHMANN (1979, 11); GIULIANI (1995, 14s.).

⁶² Rimando qui a ISLER-KERÉNYI (2004), dove il tema è trattato più ampiamente.

⁶³ L'argomentazione poggia qui sull'articolo Electra I, *LIMC* III.1, 709-719 (I. McPhee).

⁶⁴ DIEHL (1964, 141-44); TODISCO (2003, 105s. [M.A. Sisto]).

del monumento funebre si avvicinano dai due lati Oreste e Pilade in veste di viaggiatori⁶⁵. Degna di nota è anche un'anfora di forma panatenaica lucana con la denominazione ELEKTRA e AGAMEMNON⁶⁶. La combinazione delle stesse figure, con l'aggiunta o la sostituzione di uno dei giovani con una o più offerenti femminili, si riscontra anche su vasi di altre botteghe: la costruzione dell'immagine resta però molto varia. Particolarmente prossima alla prima scena delle *Coefore* è l'immagine su un cratere a campana apulo dove un gruppo di donne al seguito di Elettra si avvicina da sinistra alla tomba il cui segnacolo è una colonna con la figura di un guerriero, cioè di Agamennone, mentre da destra è arrivato Oreste⁶⁷. Evidentemente ciascun ceramografo si sentiva libero di interpretare individualmente la scena. Solo l'immagine su un cratere a campana lucano datato fra il 360 e il 340 a.C. con Oreste che, nell'avvicinarsi a Elettra, le presenta un'idria come se fosse l'urna con le proprie ceneri, potrebbe essere un riflesso della versione sofoclea della scena⁶⁸: di cui non sappiamo però se fosse rappresentata in Magna Grecia oltre mezzo secolo dopo la prima ad Atene. Un elemento certamente originale rispetto alle versioni letterarie a noi note è invece, su un'anfora campana degli anni intorno al 330 a.C., la presenza di due Erinni⁶⁹, allusione evidente, come vedremo, allo sviluppo successivo del dramma.

L'episodio successivo al riconoscimento dei fratelli è in Eschilo, ma anche nell'Elettra sia di Sofocle che di Euripide, l'uccisione di Egisto e Clitemestra. Sofocle attribuisce il ruolo di ispiratrice a Elettra, quello di esecutore degli omicidi a Oreste, mentre in Euripide Elettra uccide la madre e Oreste Egisto⁷⁰. L'unica raffigurazione italiota nota dell'uccisione di Clitemestra da parte di Oreste, di grande qualità, si trova su un'anfora pestana datata verso il 340 a.C.⁷¹: Oreste sta per colpire la madre afferrata per i capelli che, ormai in ginocchio, si scopre un seno. Sopra di lei compare una Erinni armata di serpenti. L'uccisione di Egisto, scomparsa dal repertorio attico fra il 460 e il 450 a.C. ricompare in ambito italiota nel IV secolo dove se ne conoscono quattro esempi sicuri⁷²: una *pelike* lucana degli inizi del IV secolo che riprende, semplificato, lo schema dei precedenti attici della prima metà del V secolo⁷³, un'anfora campana datata

⁶⁵ LIMC III Elektra I 8-10 (*idrie*) e 7 (*pelike*).

⁶⁶ Napoli 82140 (H 1755): LIMC III Elektra I 6; KNOEPFLER (1993, 61, tav. ix).

⁶⁷ Taranto 4605: LIMC III Elektra I 35; LOHMANN (1979, 256 A 683, tav. 7.1); KNOEPFLER (1993, 63, fig. 44); SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 277 nr. 274): circa 390-370 a.C.

⁶⁸ Vienna IV 689: LIMC III Elektra I 48; KNOEPFLER (1993, 65 tav. xiii).

⁶⁹ Amburgo, coll. Termer: LIMC III Elektra I 19. Ai due busti femminili in posizione analoga sull'anfora pestana, Würzburg H 5739: LIMC III Elektra I 21, mancano invece i serpenti.

⁷⁰ KNOEPFLER (1993, 57).

⁷¹ Malibu 80.AE.155.1: LIMC VI Klytaimnestra 31; TRENDALL (1989, 221, fig. 382); AELLEN (1994, tav. 15).

⁷² Di interpretazione dubbia è invece l'*oinochoe* campana, Adolphseck 166 (CVA Adolphseck 2, tav. 74.2 [= Deutschland 763]); MORET (1975, I, 216s., II, 9, nr. 113): un giovane nudo afferra una figura regale stante al capo e sta per colpirlo con la spada sopra un altare.

⁷³ Christchurch 156/73: LIMC I Aigisthos 15; KNOEPFLER (1993, 67, fig. 47): ma Egisto è seduto non su un trono ma su un altare.

fra il 330 e il 310 a.C.⁷⁴ e due *oinochoai* apule, affini fra di loro, dell'ultimo venticinquennio del IV secolo⁷⁵: sull'*oinochoe* di Bari, rinvenuta a Canosa, le due figure femminili ai lati della scena, quella che impugna l'ascia bipenne a sinistra e quella che sta per scaraventare un mobile a destra, indossano la *nebris* delle menadi.



Fig. 6: *Oinochoe* apula. Parigi, Louvre K 320. Intorno al 320 a. C. Oreste uccide Egisto (da KNOEPFLER 1993, tavv. xv-xvii)

⁷⁴ Berlino 3167: *LIMC* I Aigisthos 22; KNOEPFLER (1993, 67s., fig. 48).

⁷⁵ Parigi, Louvre K 320: *LIMC* I Aigisthos 46; MORET (1975, 216, tav. 88); KNOEPFLER (1993, 68s., tavv. xv-xvii); Bari 1014: *LIMC* I Aigisthos 47; MORET (1975, 216, tav. 89); KNOEPFLER (1993, 68, figg. 49-51); SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 277, nr. 275).

Nuovo è sull'*oinochoe* di Parigi, il fatto che a uccidere Egisto sono insieme Oreste e Pilade, come avverrà sulle urne cinerarie di Chiusi del secolo successivo. Già in Magna Grecia è con ciò la solidarietà fra amici fraterni a interessare gli esecutori delle immagini⁷⁶. Come nelle versioni etrusche la presenza di una Erinni qualifica qui l'omicidio come atto di vendetta⁷⁷.

Il soggetto più diffuso dell'*Oresteia* è in Magna Grecia Oreste a Delfi, perseguitato dalle Erinni ma accolto e purificato da Apollo, trattato da Eschilo nelle *Eumenidi*. Lo schema di base, scelto per la decorazione di colli di crateri a volute apuli, prevede Oreste al centro dell'immagine, inginocchiato con una gamba piegata⁷⁸ presso l'*omphalos* o presso un altare, minacciato da una o due Erinni con serpenti o torce, di solito alla presenza di Apollo stante o seduto con un ramo d'alloro⁷⁹. Talvolta presente è anche Artemide⁸⁰, forse in allusione all'episodio taurico del dramma di Oreste. In altri due casi il ceramografo utilizza un motivo che ricorda il *deus ex machina* del teatro: su un cratere a volute apulo, ritrovato a Ruvo, al disopra dell'altare verso cui si dirige Oreste perseguitato da due Erinni appare Apollo seduto su un cigno in volo⁸¹; su una *oinochoe* apula, rinvenuta a Taranto, Atena su un grifone volante domina il centro dell'immagine entro un'aureola mentre Oreste, minacciato da due Erinni, cerca rifugio presso Apollo⁸².



Fig. 7: Cratere a volute apulo. Bari, Museo Archeologico 877, da Ruvo. 350-340. Apollo su un cigno vola in soccorso di Oreste perseguitato dalle Erinni (da SENA CHIESA – ARSLAN 2004, 278 n. 277)

⁷⁶ DE ANGELIS (2015, 89-94.)

⁷⁷ KNOEPFLER (1993, 69).

⁷⁸ MORET (1975, 107s.).

⁷⁹ Vedi ad esempio l'immagine sul collo di quattro crateri a volute: *LIMC* VII Orestes 16, 17, 18, 31.

⁸⁰ San Pietroburgo Б 1714 (St. 523): *LIMC* VII Orestes 16 ; Parigi, Louvre G 515: *LIMC* II Apollon 985 (= *LIMC* VII Orestes 53): qui Oreste viene accompagnato da Hermes fuori dall'immagine.

⁸¹ Bari 877: *LIMC* VII Orestes 21 e *LIMC* III Erinys 55; SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 278, nr. 277).

⁸² Taranto 214005: *LIMC* VII Orestes 25; SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 280, nr. 280).

Una variante particolarmente ricca si trova su un lussuoso cratere a volute apulo ritrovato a Ruvo con Oreste che abbraccia l'*omphalos* fra la statua di Artemide e Apollo in atto di scacciare una Erinni alla presenza di una sacerdotessa spaventata⁸³.



Fig. 8: Cratere a volute apulo. Napoli, Museo Nazionale Archeologico 82270, da Ruvo. 380-370 a. C. *Oreste a Delfi: Apollo caccia una Erinni* (da SENA CHIESA – ARSLAN 2004, 278s. nr. 279, lato A)

Di interesse particolare sono gli esempi in cui, oltre ad Apollo, è presente anche Atena di cui conosciamo il ruolo pacificatore, ma ad Atene, dalle *Eumenidi* di Eschilo. Tale ruolo viene espresso in modi diversi: su un cratere a campana apulo con Oreste che abbraccia l'*omphalos* fra Atena a sinistra e Apollo a destra le Erinni, alla base dell'immagine, si sono addormentate⁸⁴. Erinni addormentate si trovano anche su un cratere a calice apulo⁸⁵. Su un cratere a campana apulo il contesto è esplicito: le Erinni che accompagnavano Clitemestra si sono addormentate perché Apollo, accompagnato da Artemide, esegue sopra Oreste seduto su un altare che fa da base all'*omphalos*, il rito di purificazione con un porcellino sacrificale⁸⁶.

⁸³ Napoli 82270: *LIMC* VII Orestes 12; SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 278s., nr. 279): statua di Artemide dentro il tempio di Apollo (?).

⁸⁴ Boston 1976.144: *LIMC* VII Orestes 24.

⁸⁵ San Pietroburgo Б 1743 (St. 349): *LIMC* VII Orestes 29 e *LIMC* III Erinys 46; KNOEPFLER (1993, 75s., fig. 57).

⁸⁶ Taranto 214005: *LIMC* VII Orestes 48; SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 280, nr. 281).



Fig. 9: Cratere a campana apulo. Parigi, Louvre Cp 710. 380-370 a. C. Purificazione di Oreste a Delfi (da SENA CHIESA – ARSLAN 2004, 280 nr. 281)

Apollo con il porcellino sacrificale davanti a Oreste che si appoggia all'*omphalos* si trova inoltre su un cratere a campana apulo⁸⁷ e su una *lekythos* pestana con Oreste seduto su un altare di fronte ad Apollo, Artemide e i busti di due Erinni (tutte le figure denominate)⁸⁸. Il rito di purificazione con un ramo d'alloro si vede invece su altri due crateri a campana apuli⁸⁹; su un'idria campana la Erinny, stante, interloquisce con Atena e Apollo⁹⁰; su un cratere a campana pestano con Oreste inginocchiato davanti al tripode fra Atena e Apollo una Erinny stante interloquisce con i due dei mentre una seconda appare al disopra del gruppo⁹¹; su un cratere a volute lucano Atena, ad un livello superiore caccia con un gesto una Erinny mentre fra le due sta Nike seduta⁹². La pace viene concessa a Oreste non a Delfi, bensì ad Atene, su un cratere a campana apulo: Oreste abbraccia il palladio fra due Erinny che se ne discostano⁹³. Un'iconografia inusuale sia della Erinny, qui nuda, sia di Apollo, che sta per scacciarla con il suo arco,

⁸⁷ Melbourne, collezione privata: KNOEPFLER (1993, 74s. fig. 56).

⁸⁸ Paestum: LIMC III Erinys 64; TRENDALL (1989, 216, fig. 360); KNOEPFLER (1993, 76-78, fig. 60).

⁸⁹ San Pietroburgo 298 (St. 1734): LIMC VII Orestes 51, qui alla presenza di una Erinny stante; Londra, British Museum F 166: LIMC VII Orestes 52.

⁹⁰ Berlino V.I. 3164: LIMC III Erinys 58 (= LIMC VII Orestes 26).

⁹¹ Londra, British Museum 1917.12-10.1: LIMC VI Leto 70 (= LIMC VII Orestes 23).

⁹² Vaticano 17.137 (W 1): LIMC VI Nike 301 (= LIMC VII Orestes 27).

⁹³ Berlino 4565: LIMC II Atena 116 (= LIMC VII Orestes 61); KNOEPFLER (1993, 104s., fig. 90).

si trova su un cratere a campana campano con Oreste che cerca rifugio presso il tripode⁹⁴.

La popolarità dell'episodio delfico fra le vicende di Oreste si spiega probabilmente con il grande rilievo di cui gode la Erinni nella ceramografia italiota. Essa ritorna qui frequentemente anche in contesti mitici inusuali rispetto al repertorio attico⁹⁵. Il suo ruolo in Magna Grecia non si limita infatti a quello di demone vendicatore: viene invece, in analogia al demone alato dell'arte etrusca e romana (Vanth e Furia)⁹⁶, intesa come fautrice e garante dell'ordine cosmico di cui Delfi, con il suo *omphalos*, è considerato il centro⁹⁷. Di nuovo, come osservato a proposito dell'incontro presso la tomba, risalta nella serie di immagini italiote di Oreste a Delfi, la fluidità iconografica: con ciò la grande libertà di cui godeva il singolo ceramografo nel realizzare immagini di uno stesso mito evidentemente familiare non solo alla clientela delle città greche ma anche a quella dell'entroterra indigeno. Ne sono chiara dimostrazione due *nestorides* lucane⁹⁸: una mostra su un lato Oreste in fuga fra due Erinni armate di serpenti di cui una regge uno specchio con il viso di Clitemestra, sull'altro il giovane Apollo, con cetra e ramo d'alloro, seduto sull'*omphalos* tra Oreste e Pilade, con una figura femminile a sinistra (Elettra?) e la sacerdotessa seduta sul tripode a destra⁹⁹. Sull'altra *nestoris*, di forma e decorazione assai più lussuose, Oreste si è rifugiato sull'*omphalos* fra Apollo con il ramo d'alloro a destra e due Erinni a sinistra di cui una interloquisce con il dio¹⁰⁰.

Mentre ad Atene l'episodio taurico è attestato finora, come abbiamo visto, in un unico esempio tardo¹⁰¹, lo ritroviamo in più casi, quasi tutti di grande pretesa artistica, in Magna Grecia. La scena che ricorre più frequentemente è, in cinque versioni tutte apule, come sul cratere attico, la consegna della lettera a Pilade da parte dalla sacerdotessa Ifigenia che regge la chiave del tempio sotto gli occhi di divinità variabili: Artemide, Apollo, Hermes, Afrodite con Eros. L'evento si svolge con Ifigenia dentro il tempio e Pilade normalmente al di fuori, mentre Oreste assiste, talvolta seduto, in collocazione secondaria. Su due crateri a volute, uno a calice e un'anfora¹⁰² il tempio, che accoglie la statua di Artemide, domina in visione frontale il centro del riquadro.

⁹⁴ Milano, coll. Riquier A 0.9.2162: *LIMC* VII Orestes 14 e Erinys 53; KNOEPFLER (1993, 76s., fig. 58); SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 277, nr. 276).

⁹⁵ TODISCO (2003, 263 e 311-17 [C. Roscino]).

⁹⁶ *LIMC* III.1, 840ss. (H. Sarian); DE ANGELIS (2015, 219).

⁹⁷ AELLEN (1994, 27s. [Erinni nel mito di Oreste], 72 e *passim*).

⁹⁸ TRENDALL (1990, 223).

⁹⁹ Napoli 82124: *LIMC* VII Orestes 55 e *LIMC* III Erinys 68; KNOEPFLER (1993, 78s., tavv. xx e xxi).

¹⁰⁰ Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum 1960.367: *LIMC* VII Orestes 19; TRENDALL (1989, 71, fig. 92).

¹⁰¹ Vedi *supra* alla n. 56.

¹⁰² San Pietroburgo Б 1715 А (St. 420): *LIMC* V Iphigeneia 23; Bari, mercato: *LIMC* V Iphigeneia 24; Mosca, Museo Puchkin 504: *LIMC* V Iphigeneia 22; ex Coll. Buckingham: *LIMC* V Iphigeneia 20 (è dubbio però se si tratti qui di un'anfora e non piuttosto di un cratere a volute); CAMBITOGLU (1975, 58 e 64s.).

Questo motivo, usato anche per altri miti ricorre spesso, sul lato A di molti grandi vasi apuli, soprattutto su crateri a volute, con significato funerario¹⁰³: ciò spiega forse il fatto che, fra le scene con Oreste, la scelta sia caduta proprio sull'episodio taurico inteso come viaggio ai pericolosi margini del mondo. Per quanto alla prima occhiata simili, le differenze fra queste raffigurazioni sono tali da escludere un modello comune. Si tratta sempre di varianti individuali (che richiederebbero letture più approfondite tenendo conto anche dei lati B¹⁰⁴). Su un cratere a campana il tempio è invece visto di lato al margine sinistro dell'immagine¹⁰⁵. Nella versione più originale dell'incontro di Oreste e Pilade con Ifigenia su un prezioso cratere a volute apulo si vede, dietro una sporgenza del terreno, la parte superiore del tempio con le porte aperte¹⁰⁶. Al centro in basso è, davanti a un rigoglioso alloro, l'altare sul quale siede Oreste in atteggiamento contrito, mentre da destra gli si avvicina Ifigenia seguita da un'ancella. Pilade presenzia stante a sinistra, mentre al livello superiore assistono seduti Apollo a sinistra, Artemide al centro. Iconograficamente isolato è l'immagine su un vaso apulo su cui Ifigenia, che regge la chiave del tempio, accoglie Oreste fatto prigioniero da una guardia¹⁰⁷.

Tre esempi campani sono tutti particolari: una delle anfore mostra, fra due colonne che indicano il tempio, Ifigenia che dà la lettera a Pilade¹⁰⁸; sul cratere a campana Oreste e Pilade, in uno schema inusuale, incontrano Ifigenia davanti a un edificio strano che a fatto pensare a una scena teatrale alla presenza forse di Artemide¹⁰⁹; l'altra anfora, rinvenuta a Capua, mostra invece la fuga di Oreste, Pilade e Ifigenia dal tempio¹¹⁰.

¹⁰³ TRENDALL (1990, 225s.).

¹⁰⁴ Come in CAMBITOGLU (1975, 57).

¹⁰⁵ New York, mercato: *LIMC* V Iphigeneia 21.

¹⁰⁶ Napoli 82113: *LIMC* Iphigeneia 12; SENA CHIESA – ARSLAN (2004, 280s., nr. 281 [lato B: «two youths and two women»]).

¹⁰⁷ Pavia, Museo civico: *LIMC* V Iphigeneia 14; CAMBITOGLU (1975, 60): il vaso viene detto cratere a campana, ma l'immagine in *LIMC* fa piuttosto pensare a un cratere a colonnette.

¹⁰⁸ Sydney 51.17: *LIMC* V Iphigeneia 25; CAMBITOGLU (1975, 56s. e 62 [lato B: «draped youth and woman with phiale»]).

¹⁰⁹ Parigi, Louvre K 404: *LIMC* V Iphigeneia 27; CAMBITOGLU (1975, 57 e 63s. [lato B: tre satiri]).

¹¹⁰ San Pietroburgo 2080: *LIMC* V Iphigeneia 29; CAMBITOGLU (1975, 57 e 64 [lato B: «two draped youths»]).



Fig. 10: Cratere a volute apulo. Napoli, Museo Nazionale Archeologico 82113 (ex 3223), da Ruvo. 350-325 a. C. *Oreste in Tauride incontra Ifigenia* (da SENA CHIESA – ARSLAN 2004, 280s. nr. 282)

Conclusioni

Per quanto diverse, tutte le immagini qui trattate attestano la grande notorietà di cui godevano anche nella Magna Grecia anellenica, non solo i miti greci, ma in particolare le opere dei tre grandi tragediografi classici: lo dimostra ad esempio, nelle scene tauriche, la scelta della consegna della lettera che è la scena focale, precedente il riconoscimento dei fratelli, del dramma di Euripide¹¹¹. Resta evidente ciononostante la sostanziale indipendenza dei ceramografi da specifiche rappresentazioni sceniche¹¹². Le molte varianti ceramografiche anche italiote devono, nell'ambito di utilizzo – simposio o fastose esequie –, aver suscitato racconti: vanno perciò considerate altrettante interpretazioni sì individuali, ma tutte ugualmente valide, di una mitologia non meno viva ed efficace – anche se, inevitabilmente, arrivata a noi solo parzialmente – di quella dei canti omerici o dell'Atene del V secolo a.C.¹¹³.

Come spiegare la divergenza fra l'immagine scenica e quella ceramografica degli stessi miti? Va qui ricordata la finalità diversa delle due espressioni artistiche. La ceramica figurata di Atene qui trattata era destinata anzitutto ai simposi, gruppi privati di cittadini cui i ceramografi, con le loro versioni dei miti – ad esempio con la figura del tirannicida Oreste o di Oreste rifugiato sull'Areopago – offrivano spunti per riflessioni e discussioni su temi generali o di attualità. La destinazione finale di molte loro opere particolarmente pregiate, come probabilmente del famoso cratere del Pittore della

¹¹¹ TODISCO (2012, 280, 281s. e 285s. [C. Roscino]).

¹¹² MORET (1975, 262s.); GIULIANI (1995, 16).

¹¹³ RUDHARDT (1981, 186): «Le mythe ne périt pas au Ve siècle, lors de l'élaboration des premières sciences occidentales, mais il y survit pendant un millénaire [...]»; TRENDALL (1990, 228) constata infatti «the artists' predilection for the less well-known myths».

Dokimasia, era però la clientela etrusca: di cui non sappiamo purtroppo quale fosse la lettura delle immagini. I ceramografi italoti, con gli episodi della vicenda di Oreste che più li interessavano offrivano, in ambiti culturali e periodi diversi, vari possibili motivi di scelta: la centralità dei rapporti familiari o l'ineluttabilità dell'ordine cosmico impersonato dalle Erinni. Comunque significativa è la presenza di Oreste su vasi italoti spesso non solo di grande pretesa, ma di dimensioni tali da escluderne un uso simposiale e renderne invece probabile la dignità e la funzione di monumenti presentati pubblicamente in occasione di esequie eminenti¹¹⁴. Le sue peripezie a prima vista tragiche in zone o con figure liminali – la tomba di Agamennone, la Tauride, le Erinni – sono tutte tappe verso la liberazione finale e l'accoglienza ad Atene: con ciò peripezie risolte infine felicemente che possono aver fatto di Oreste un modello mitico in definitiva consolatorio¹¹⁵.

L'evento scenico, fatto non solo di immagini, ma nella stessa misura di voci, suoni, movimenti, vuole trasmettere agli spettatori, all'insieme della comunità – al *demos* –, una comune forte esperienza emotiva. Il drammaturgo, a differenza del ceramografo, dei fatti di sangue non offre infatti immagini esplicite, ma, tramite le parole di protagonisti – ad esempio di Clitemestra e di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo –, oppure di testimoni o messaggeri, tramite grida e suoni da dietro le quinte, immagini mentali ancora più terrificanti¹¹⁶. Entrambi si servivano del mito per illuminare la condizione degli umani e il loro rapporto con il divino. Lo dice bene Taplin¹¹⁷: «The vase-paintings and the tragedies alike, the pots and the plays, interact to provide us with renewed strength to persevere and not surrender to the clutches of the dark».

¹¹⁴ GIULIANI (1995, 149s.); TODISCO (2003, 96s. e 215-21 [M.A. Sisto]: vasi a soggetto tragico prevalentemente in sepolture di personaggi di rango elevato).

¹¹⁵ Cf., a proposito di Oreste su sarcofagi romani, BIELFELDT (2005, 331: «[...] es war vielmehr Allgemeingut, dass Orestes ein Heros war, der es zwar schwer gehabt, es aber schliesslich doch "geschafft" hatte».

¹¹⁶ SEIDENSTICKER (2006, 104): «[...] ist es nicht das Auge, sondern das Ohr (und über das Ohr die Imagination des Betrachters), an die sich die Darstellung zerstörerischer Gewalt richtet».

¹¹⁷ TAPLIN (2007, 46).

riferimenti bibliografici e abbreviazioni

BA: Beazley Archive Pottery Database: www.Beazley.ox.ac.uk/Full Database/Search The Database Without Logging In/Vase Number/Browse (tramite il numero indicato in nota compaiono, del vaso attico, fotografie, i dati (collezione e nr. di inventario, luogo di ritrovamento, attribuzione, ecc.) e la bibliografia aggiornata).

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (indicato in nota in numeri romani è il volume, con 1 per il testo, 2 per le immagini, e il numero di serie del nome mitologico che contiene la bibliografia).

AELLEN 1994

C. Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Kilchberg-Zürich.

BIELFELDT 2005

R. Bielfeldt, *Orestes auf römischen Sarkophagen*, Berlin.

BRELICH 1985

A. Brelich, *I Greci e gli dei*, Napoli.

CAMBITOGLU 1975

A. Cambitoglou, *Iphigenia in Tauris. The question of the influence of the Euripidean play in the representations of the subject in Attic and Italiote vase-painting*, «AK» XVIII/2 56-66.

DE ANGELIS 2015

F. De Angelis, *Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi*, Monumenti antichi pubblicati a cura della Accademia Nazionale dei Lincei, Serie monografica vol. VIII, Roma.

DE ANGELIS – MUTH 1999

F. De Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Wiesbaden.

DENOYELLE 2005

M. Denoyelle, *L'approche stylistique: bilan et perspectives*, in M. Denoyelle et al. (a cura di), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Napoli, 103-12.

DENOYELLE et al. 2005

M. Denoyelle et al. (a cura di), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Napoli.

DIEHL 1964

E. Diehl, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz a. Rh.

FONTANNAZ 2005

D. Fontannaz, *La céramique proto-apulienne de Tarente: problèmes et perspectives d'une recontextualisation*, in M. Denoyelle et al. (a cura di), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Napoli, 125-42.

GIULIANI 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin.

ISLER-KERÉNYI 1977

C. Isler-Kerényi, *Stamnoi*, Lugano.

ISLER-KERÉNYI 2004

C. Isler-Kerényi, *Oreste nella ceramica italiota*, in G. Sena Chiesa – E. A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Catalogo della mostra (Milano, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005), Milano, 274-76.

ISLER-KERÉNYI 2009

C. Isler-Kerényi, *Retour au stamnos attique: quelques réflexions sur l'usage et le répertoire*, «Mètis» VII 75-90.

ISLER-KERÉNYI 2015

C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden-Boston.

KERÉNYI 2001

K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Milano.

KNOEPFLER 1993

D. Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie. Mille ans de l'art antique autour d'un mythe grec*, Catalogo della mostra, Neuchâtel 1991-1992, Kilchberg (Zürich).

LOHMANN 1979

H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin.

MARCONI 1999

C. Marconi, *Clitemestra fra delitto e castigo: immagine e racconto mitico nello spazio sacro della Grecia arcaica*, in F. De Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Wiesbaden, 31-41.

MAZON 1952

P. Mazon, *Eschyle*, Tome II (Collection Association G. Budé), Paris.

MILLER 1989

M. Miller, *The Ependytes in Classical Athens*, «Hesperia» LVIII 313-29.

MORET 1975

J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Roma.

PARMENTIER – GRÉGOIRE 1959

L. Parmentier – H. Grégoire, *Euripide*, Tome IV (Collection Association G. Budé), Paris.

PESCHEL 1987

I. Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris.

PRAG 1985

A.J.N.W. Prag, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster-Chicago.

ROSSI 1995

L.E. Rossi, *Letteratura greca*, Firenze.

SEIDENSTICKER 2006

B. Seidensticker, *Distanz und Nähe: Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie*, in B. Seidensticker – M. Vöhler, *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihre Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin, 91-122.

SENA CHIESA – ARSLAN 2004

G. Sena Chiesa – E.A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Catalogo della mostra (Milano, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005), Milano.

RUDHARDT 1981

J. Rudhardt, *Du mythe, de la religion grecque et de la compréhension d'autrui*, «Revue européenne des sciences sociales» XIX/58.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.

TODISCO 2003

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

TODISCO 2012

L. Todisco (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma.

TRENDALL 1989

A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily, a Handbook*, London.

TRENDALL 1990

A.D. Trendall, *On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting*, in J.-P. Descoeuders, *Greek Colonists and Native Populations*. Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology, July 1985, Oxford, 217-30.

VERMEULE 1966

E. Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, «AJA» LXX 1-22.