SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

Classe di Lettere e Filosofia

Corso di perfezionamento in
Scienze dell'Antichità

XXXVI ciclo

Assteas egraphe. Ceramica figurata nella Paestum di IV secolo a.C.

Settore Scientifico Disciplinare L-ANT/07

Candidato
dr. Federico FIGURA

Relatore

Prof. Gianfranco ADORNATO

Anno accademico 2025/2026

Assteas egraphe
Ceramica figurata nella Paestum di IV sec. a. C.

Federico Figura

1

TRA LUCI E OMBRE
STORIA DI UNA PRODUZIONE AI MARGINI

Questa tesi si propone di riconsiderare una produzione vascolare a lungo marginalizzata e oggetto di un atteggiamento ambivalente nella storia degli studi: la ceramica pestana a figure rosse. Lungi dall'essere un fenomeno periferico, essa costituisce una chiave di lettura privilegiata per comprendere i processi produttivi antichi, la circolazione delle immagini nell'Italia Meridionale e la società di Paestum nel IV secolo a. C.

Tra l'inizio del IV secolo e i primi anni del successivo, a Paestum si sviluppò una florida produzione ceramica, riconoscibile per l'argilla dal tipico colore arancio-bruno in cottura. A oggi sono noti oltre 2000 esemplare attribuiti a questa fabbrica, e il numero è in continuo aumento grazie agli scavi intensificatisi, in particolare, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. La provenienza prevalentemente pestana dei reperti ne attesta con chiarezza la produzione locale, sebbene non sia ancora stato individuato un quartiere artigianale vero e proprio.

Quella pestana è l'unica produzione magnogreca per la quale conosciamo, grazie alle firme vascolari, i nomi di due ceramografi: Assteas e Python. Essa si distingue per un linguaggio stilistico omogeneo e ben definito, con uno specifico lessico decorativo e iconografico. Le scene raffigurate spaziano dal mito al genere, fino al repertorio dionisiaco, che costituisce un elemento pressoché onnipresente nel *corpus*.

In una prima fase della produzione si riconoscono varie personalità ancora poco definite, tra le quali spicca il Pittore dell'Oreste di Ginevra; successivamente, emerge il ruolo centrale della bottega di Assteas, dominante ma non esclusiva, al cui interno opera Python, suo principale allievo. A essi si affiancano figure operanti nel medesimo contesto produttivo, come il Pittore dell'Oreste di Boston e il Pittore di Afrodite, che tradiscono influenze rispettivamente campane e apule. L'attività della bottega si distingue anche per una significativa produzione seriale, riconducibile a un'organizzazione strutturata. Nella fase finale, operano pittori come il Pittore di Napoli 1778, il Pittore di Napoli 2585 e il Gruppo Apulizzante, segnando una progressiva apertura verso il linguaggio figurativo apulo.

FIGLI DEL PADRE DELL'ARCHEOLOGIA

Può forse risultare paradossale iniziare uno studio dedicato alla ceramica (pestana) menzionando Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Eppure, è proprio al padre della storia dell'arte antica che dobbiamo la prima pubblicazione, seppur inconsapevole, di un vaso pestano. Attualmente esposto ai Musei Vaticani, ma originariamente parte della collezione romana del pittore Anton Raphael Mengs, il cratere (**2/176**) è descritto nel capitolo dedicato agli Etruschi e ai popoli a essi vicini della *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) (fig. 1)[1]. Dopo aver brevemente menzionato i Sanniti e i Volsci, l'autore affronta le manifestazioni artistiche dei Campani soffermandosi, in particolare, sui vasi rinvenuti nel loro territorio. Tra questi è il vaso pestano che cattura l'attenzione di Winckelmann. Mentre la maggior parte degli altri vasi a figure rosse risultano «monocolori», il cratere lo colpisce sul piano estetico per la sua policromia, tanto che lo considera come l'esemplare «eseguito con maggior perizia». Di carattere più propriamente antiquario è l'interesse nei confronti dell'argomento insolito della scena, la parodia dell'incontro amoroso tra Zeus e Alcmena, che Winckelmann ricollega a una «commedia come l'*Anfitrione* di Plauto», instaurando dunque un collegamento tra immagini vascolari e teatro che caratterizzerà fino ad oggi uno dei principali filoni interpretativi delle iconografie pestane.

Fino a quel momento, la maggior parte degli eruditi attribuisce la creazione di questi oggetti alla civiltà etrusca[2]. Sono proprio i reperti campani e, tra questi, il pezzo pestano a rivestire un ruolo fondamentale nel riconoscimento della loro origine greca e, più in generale, a garantire alla pittura vascolare un posto di rilievo nella disciplina archeologica[3]. Sono diversi i fattori che portano Winckelmann ad affermare chiaramente come essi «non si possano chiamare etruschi»: le iscrizioni greche apposte su alcuni di essi; il riconoscimento del soggetto come greco, ben evidente in riferimento al vaso pestano; e la qualità delle raffigurazioni[4]. In seguito alla descrizione dell'immagine pestana, Winckelmann afferma che:

---

[1] Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 17106 (*RVP*, pp. 124-125, n. 2/176, tav. 73a-b; BORBEIN *et al.* 2006, pp. 527-528, n. 1287). WINCKELMANN 1764, pp. 121-123, fig. a p. 115 e 127. Sulla collezione di vasi antichi appartenuta a Mengs, vd. GREIFENHAGEN 1939, pp. 204-215; RÖTTGEN 1982, p. 174. Tali esemplari furono acquistati nel 1759 durante un soggiorno di Mengs a Napoli per realizzare la pala d'altare della Cappella Palatina della Reggia di Caserta e il ritratto di Re Ferdinando IV (RÖTTGEN 2003, p. 180). Anche se diversi studiosi hanno ipotizzato una provenienza dei vasi da Nola (RÖTTGEN 1982, p. 174; 2003, pp. 180-181; LYONS 2007, p. 239), Winckelmann riporta semplicemente che «Mengs…in Neapel zusammen gesuchet hat» (WINCKELMANN 1764, p. 119). Il cratere è trattato, insieme a un altro esemplare pestano, anche in *Monumenti antichi inediti* (WINCKELMANN 1767, pp. 254-255, tav. 190), dove viene lodato «non meno per l'argomento singolare che per i vivi colori della pittura delineatavi».

[2] Per il dibattito sull'origine dei vasi scoperti tra XVIII e XIX secolo in Italia, vd. SPARKES 1996, pp. 47-49; COOK 1997, pp. 275-280; DENOYELLE, IOZZO 2009, pp. 23-24; SMITH 2021.

[3] Cfr. COOK 1997, p. 278; SMITH 2021, che analizza e contestualizza le riflessioni di Winckelmann, sia in relazione al dibattito del tempo sull'origine di questi vasi, sia rispetto ai successivi sviluppi della disciplina archeologica.

[4] WINCKELMANN 1764, pp. 118-122. Vd., in particolare, p. 122 rispetto all'iconografia del vaso: «Abiti trapunti eran già conosciuti presso i Greci in tempi antichissimi; uno simile lo indossava l'eroe Sosipoli in un antichissimo dipinto ed anche Demetrio Poliorcete».

«Il disegno sulla maggior parte dei vasi è di natura tale che le figure potrebbero degnamente trovar posto in un disegno di Raffaello, ed è veramente cosa che fa meraviglia che non si trovino due vasi con disegni assolutamente uguali…»[5]

Sebbene Winckelmann lasci aperta la possibilità che gli artefici dei vasi possano essere o i coloni greci insediatisi in Campania o i Campani stessi sotto stretta influenza dei primi, è chiaro come le sue riflessioni siano state essenziali per il successivo inquadramento di tali vasi nell'ambito dell'arte greca e nel promuovere un rinnovato interesse e apprezzamento nei confronti di questi oggetti, anche grazie al confronto con i disegni rinascimentali[6].

Nonostante il cratere abbia giocato un ruolo così importante agli albori dello studio della ceramica greca antica, il giudizio di Winckelmann risulta tanto lusinghiero quanto isolato. In questo senso, è importante ricordare come l'autore consideri il vaso non come prodotto a Paestum, ma più generalmente campano, e che tra i vasi "campani" vengano considerati anche gli esemplari di produzione attica rinvenuti in tale regione, dal momento che non esisteva ancora una distinzione tra le produzioni italiote e quelle della madrepatria. È soltanto a partire dal secolo successivo che, prima implicitamente e poi con maggiore sistematicità, emerge la questione del contesto produttivo dei vasi pestani.

CONQUISTE "IN NEGATIVO"

Un contributo fondamentale in questo senso è offerto dalla prima campagna di scavo del centro urbano di Paestum. Tra il 25 e il 27 aprile del 1805, il Soprintendente alle Antichità del Regno Felice Nicolas indagò l'area a ridosso della porta settentrionale della città, la cosiddetta Porta Aurea[7]. Oltre ad alcune sepolture più recenti di epoca romana, questo intervento portò alla scoperta di quattro tombe ornate di pitture, tre a camera e una a cassa. Il corredo di queste tombe restituì un cospicuo gruppo di vasi di produzione pestana, tra cui la *lekythos* (**2/135**) con il mito delle Esperidi firmata da Assteas, che segnò la scoperta di tale pittore[8]. Questo pezzo verrà pubblicato in dettaglio da Luigi Lanzi nel 1809[9]. Ritenendo le iscrizioni in dialetto osco e sottolineando la non conformità della scena all'iconografia canonica, "greca", del mito delle Esperidi, e dunque considerandola una sua versione locale, ipotizzò che il suo autore fosse per l'appunto pestano, «un rozzo artefice Italiano», precisamente di etnia osca[10]. Sebbene le

[5] *Ibid.*, p. 122.

[6] WINCKELMANN 1880, p. 259. Si fa riferimento alla traduzione in inglese di Giles Henry Lodge che, seppur incorretta in alcune parti, riguarda la più lunga e perciò maggior dettagliata versione postuma della *Geschichte*, *The history of ancient art among the Greeks* (1850), che risulta più specifica sui vasi che Winckelmann studiò durante i suoi viaggi a Napoli, in particolare nel 1767. Cfr. SMITH 2021, pp. 11, 21-22.

[7] Sui primi scavi condotti a Paestum, vd. CIPRIANI, AVAGLIANO 2005. Grazie a una recente ricerca d'archivio condotta da Angela Pontrandolfo, è stato possibile ricostruire il gruppo di materiali che provengono da tali sepolture, attualmente conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli: PONTRANDOLFO 1996a.

[8] *Documenti inediti* II, p. 56. *Illustrazioni*, p. xvi: «Ed è veramente rara la vostra sorte, che dopo avervi in altro Vaso scoperto la Sicilia il Pittore Talide, vi scopra ora l'Italia anche Astea».

[9] *Ibid.*, pp. vii-xvi.

[10] *Ibid.*, pp. ix-xi, xvi.

sue osservazioni non siano scientificamente valide e il giudizio sul pittore del tutto inclemente, Lanzi fu il primo a suggerire che Assteas fosse un artigiano pestano, operante durante la dominazione lucana sulla città. Queste osservazioni sono piuttosto rilevanti perché sembrano anticipare la collocazione della bottega di Assteas a Paestum, elemento definitivamente acquisito in letteratura alla fine del XIX secolo. È inoltre interessante sottolineare come, per la prima volta nella storia degli studi, un vaso non venga considerato né di manifattura greca né etrusca, ma italica. Le parole di Lanzi già esprimono, seppur implicitamente, l'ibridismo del linguaggio iconografico pestano: una matrice fondamentalmente greca filtrata attraverso un forte legame (in questo caso, anche di tipo etnico) con il contesto storico locale[11].

Sebbene altri vasi pestani siano stati pubblicati nel corso della prima metà del XIX secolo senza che se ne conoscesse la provenienza o l'ambito di produzione, e per questo vennero sbrigativamente etichettati come "etruschi"[12], è in questo periodo che inizia a prendere forma un *corpus* di opere firmate da Assteas. Prima del 1796, furono scoperti a Sant'Agata dei Goti il vaso (**2/132**) con il mito di Cadmo conservato presso il Museo Nazionale di Napoli e il cratere (**2/239**) con Alcmena sulla pira firmato da Python, editi per la prima volta rispettivamente nel 1822 e nel 1837[13]. Da Sant'Agata dei Goti proviene verosimilmente anche il cratere a campana (**2/125**) firmato da Assteas con scena comica, inizialmente appartenente alla collezione del vescovo di Nola e poi definitivamente esposto presso l'Antikensammlung di Berlino[14]. Tale esemplare fu pubblicato per la prima volta nel 1813 nella raccolta *Peintures antiques et inédites de vases grecs* di Millingen[15]. In questo caso, si assiste anche al primo tentativo di fornire una cronologia per l'opera di Assteas, seppur molto distante da quella attualmente accettata. In base all'ibridismo linguistico delle iscrizioni, caratterizzato da un «mélange» di greco, osco e latino, l'autore suggerì di collocare la realizzazione del vaso dopo la seconda guerra Punica, quando per l'appunto, secondo Millingen, si affermò tale "corruzione" dell'idioma greco[16].

Poco dopo la metà del secolo, nel centro pestano furono scoperti e pubblicati altri due vasi firmati: il cratere (**2/126**) con Frisso ed Elle (1858), di cui purtroppo non si conoscono minimamente le circostanze del rinvenimento, e il cratere (**2/127**) con la pazzia di Eracle (1864)[17]. Quest'ultimo, dopo esser stato scoperto durante gli scavi promossi a Paestum dal Marchese di Salamanca intorno agli anni '60 dello stesso secolo, fu portato prima a Napoli e successivamente a Madrid, dove trovò la sua definitiva

---

[11] *Ibid.*, p. ix: «A noi, avvezzi a leggere una Sagra Scrittura, che sola regola le mani di tutti gli artefici, e ne produce sì grande uniformità, pare strana questa licenza: ma presso gli antichi seguivasi da chi uno scrittore, e da chi un altro, come poco sopra si disse; e talora si tenea dietro a tradizioni locali; seguendosi la voce, che correa di Ercole in Pesto, senza curar quella di Grecia; e talora il Pittore si levava, pare a me, a dignità di Autore, cavando dalla sua immaginazione ciò, che altri non avea detto».

[12] Vd., per esempio, MILLIN 1810, pp. 13-18.

[13] *Documenti inediti* IV, p. 127, n. 53 (cratere firmato da Assteas con il mito di Cadmo: MILLINGEN 1822, pp. 69-72); p. 133, n. 119 (cratere firmato da Python con Alcmena sulla pira: MILLINGEN 1837).

[14] Sulla provenienza del cratere, vd. MILLINGEN 1813, p. 69, nota 1; MICHAELIS 1885, p. 41; ZAHN 1932, p. 178, nota 1.

[15] MILLINGEN 1813, pp. 69-70.

[16] *Ibid.*, p. 70.

[17] Cratere con Frisso ed Elle: MINERVINI 1858. Cratere con Eracle: HELBIG 1864; HIRZEL 1864.

collocazione. Il cratere proviene da una delle tombe a camera indagate dal Marchese nella necropoli di Licinella[18]. Hirzel, che ripubblicò il pezzo in seguito a una breve nota di Helbig, fu il primo a soffermarsi, benché brevissimamente, sullo stile di tale produzione. Secondo lo studioso, i vasi pestani apparterrebbero a una fase stilistica dell'arte vascolare «che occupa il mezzo tra lo stile attico sviluppato ed il pugliese, il quale rappresentato specialmente dai cosidetti vasi di lusso dell'Apulia ci fa vedere interamente sviluppati i difetti, dei quali non si veggono che gli indizj»[19]. Attraverso un criterio di tipo puramente qualitativo, i vasi pestani vengono considerati come una tappa intermedia all'interno di un più generale decadimento dell'arte pittorica che, a partire dalla ceramica attica della seconda metà del V secolo, porta ai vasi apuli appartenenti al cosiddetto stile ricco. Se da una parte emerge un giudizio tutto sommato negativo sullo stile pestano, peraltro già ampiamente sottolineato in alcune pubblicazioni precedenti, è comunque possibile evincere un primo tentativo di distinguere tale produzione dal punto di vista stilistico sia rispetto a quella attica che alla "vicina" fabbrica apula. Sulla base dell'evoluzione stilistica, Hirzel inoltre inserisce il vaso all'interno di una cronologia relativa che è ancora oggi fondamentalmente valida.

Pochi decenni dopo, con l'esponenziale aumento delle scoperte e la fondazione dei primi musei nelle regioni meridionali[20], si assiste infatti ai primi tentativi sistematici di definire i vari luoghi di produzione dei vasi italioti suddividendoli in differenti "fabbriche", contraddistinte da caratteristiche ben definite. Inizialmente, vige però incertezza nell'inquadramento dei vasi provenienti da Paestum. Distinguendo per la prima volta le tre grandi "fabbriche" – apula, lucana e campana – nel suo catalogo dei vasi dell'Antikensammlung di Berlino, Furtwängler attribuisce al gruppo campano il cratere firmato da Assteas con scena comica[21]. Egli, infatti, riteneva tale iconografia distintiva di questa specifica produzione. Altri studiosi, rilevando correttamente come tali scene ricorrano in realtà anche negli altri gruppi, hanno proposto di collocare i vasi pestani nell'ambito della produzione apula o ne hanno sottolineato la derivazione da quest'ultima. In base alle caratteristiche linguistiche delle iscrizioni e a scelte iconografiche verosimilmente ispirate alle farse fliaciche di Rintone, drammaturgo vissuto a Taranto, Collignon e Rayet sostengono, per esempio, un'origine tarantina di Assteas[22]. La svolta nella definizione di una fabbrica pestana autonoma avviene soltanto con Walters e Patroni. Nel catalogo dei vasi conservati presso il British Museum, Walters definisce un *corpus* (di cui fanno parte esemplari firmati e non) che rifletterebbe uno stile omogeneo, chiamato «style of Assteas» a partire dal principale esponente della produzione[23]. Di

[18] CIPRIANI, AVAGLIANO 2005, pp. 125-126.
[19] HIRZEL 1864, pp. 22-23.
[20] Su questi aspetti, vd. DENOYELLE, IOZZO 2009, pp. 23-26.
[21] FURTWÄNGLER 1885, pp. 848-850, n. 3044.
[22] COLLIGNON, RAYET 1888, p 316.
[23] WALTERS 1896, pp. 16-17, 72-78. In modo piuttosto simile a Hirzel, Walters considera la produzione pestana come una sorta di "cerniera" tra la ceramografia attica (e in particolare il Pittore di Meidias) e le altre fabbriche italiote. Egli fornisce, inoltre, una datazione di tale produzione (seconda metà del IV sec. a. C.) che si avvicina a quella adottata successivamente da Trendall.

questo gruppo fanno inoltre parte anche alcuni vasi realizzati da Python, ormai considerato come facente parte del medesimo contesto produttivo. Brevemente, viene trattato anche il rapporto con le altre scuole, sebbene l'analisi sia focalizzata sugli elementi in comune con esse, mutuati dagli artisti pestani in un linguaggio iconografico e stilistico che avrebbe poco di autentico e combinerebbe «in a remarkable manner the characteristics of the four chief group»[24]. È invece merito di Giovanni Patroni, nel 1897, l'aver definito per la prima volta alcuni dei caratteri peculiari di tale fabbrica, che viene finalmente distinta dalle altre in ragione della provenienza in maggior parte pestana dei vasi firmati e di molti esemplari stilisticamente omogenei, attribuiti da Patroni stesso e conservati nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli[25]. Avendo come «primo scopo proporsi di distinguere vari gruppi di vasi ben caratterizzati», Patroni inizia la sua analisi dai vasi firmati approfondendo:

- La composizione delle scene e la distribuzione delle figure nel campo vascolare. Particolarmente caro a tale produzione sarebbe uno schema a tre figure, al quale si aggiunge un ordine di personaggi a mezzo busto nella metà superiore dei vasi più complessi, spesso identificabili con personificazioni;
- Il *system of renderings* di Assteas e Python, sebbene l'esame sia di carattere quasi esclusivamente qualitativo;
- La decorazione secondaria, come i fregi al di sotto dell'orlo o della decorazione principale; ricorrente nella produzione è l'inscrizione del campo figurativo principale all'interno di un quadrato, spesso marcato attraverso bande decorative;
- Alcuni dettagli tecnici, soprattutto in relazione all'uso delle sovradipinture e alla morfologia dei vasi. Oltre alla determinazione delle forme maggiormente adottate, si assiste a un primo tentativo di seriazione della forma-cratere, di cui si mette brevemente in luce l'evoluzione nel corso del tempo;
- Le iscrizioni, esclusivamente sul piano linguistico. Si evidenziano errori, varianti locali e, più in generale, l'assenza di un vocalismo fisso e stabile, dovuto all'impiego di forme ioniche ed epiche accanto a forme regolari.

Al termine dell'analisi, Patroni propone inoltre una periodizzazione delineando tre fasi principali della produzione: nella prima (350-320 a. C.) viene collocata l'attività di Assteas; Python sarebbe attivo durante la seconda fase (320-290 a. C.) (e, quindi, non risulterebbe coevo di Assteas); infine, nella terza fase (290-273 a. C.) si assisterebbe a un complessivo decadimento («fase più trascurata») della produzione.

[24] WALTERS 1896, p. 17.
[25] PATRONI 1897, pp. 37-79. Patroni, inoltre, supporta la sua conclusione confrontando gli abiti locali indossati da alcune figure presenti sui vasi con quelli che caratterizzano l'élite lucana sulle lastre funerarie dipinte scoperte nelle necropoli pestane: *ibid.*, 63.

Sebbene il lavoro di Patroni ponga le basi per l'inquadramento della fabbrica, che avverrà soltanto nel secolo successivo, il suo giudizio sull'attività di Assteas, contraddistinta da una «goffaggine di provinciale»[26], è pesantemente influenzato dal confronto con la ceramografia attica, che nel corso del XIX secolo è assurta a massima espressione della pittura vascolare greca:

«Così l'arte di Assteas ci fa l'impressione di qualche cosa di non più fresco, anzi d'irrigidito e d'invecchiato, di uno sforzo per tener vive delle forme non più rettamente intese, mescolandole un po' goffamente con qualche cosa di nuovo: e poiché abbiamo una parola che esprime tutte queste cose, si potrebbe caratterizzare come *pedantesca*. Una tale arte non essendo spontanea, genuina e tutta d'un getto, sarà necessariamente rigida, inuguale e piena di malintesi»[27]

All'interno di un'ottica che vede una netta opposizione gerarchica tra centro e periferia, la produzione pestana assume i connotati di un'espressione artigianale provinciale, di carattere fondamentalmente derivativo[28].

LA "RONDINE D'INVERNO" E LA CREAZIONE DEL *CORPUS*

«My colonial upbringing had perhaps given me a slight prejudice in favour of the Western Greek colonists and it enabled me to view some of their problems, as well as their attitude to the motherland, with a more sympathetic eye, and perhaps with even a greater understanding, than my English colleagues, who tended to look upon the ancient Greek world very much through the eyes of the Athenians rather than those of the Syracusans or Tarentines»[29]

Se nel corso del XIX secolo si afferma l'idea che la produzione pestana sia contraddistinta da un'impronta provinciale, venendo laconicamente definita, in certe circostanze, «of an inferior kind»[30], nella prima metà del secolo successivo si assiste a una svolta nella storia degli studi. In un momento in cui ceramica greca risulta essere sinonimo di ceramica attica, un giovane studioso neozelandese, Arthur Dale Trendall (1909-1995), si scosta dall'"atenocentrismo" imperante e sceglie di guardare ad occidente. Il fatto che Trendall provenga da una nazione che fino al 1931 faceva integralmente parte dell'impero britannico ha certamente contribuito in modo dirimente a questa svolta, permettendogli di entrare in maggiore sintonia con l'ambito coloniale magnogreco e siceliota, fino a quel momento profondamente marginalizzato[31]. Ciononostante, rimane centrale all'interno del suo percorso l'influenza esercitata dalla figura e dal lavoro di John Davidson Beazley sulla ceramica attica (1885-1970). Beazley fece proprio l'approccio impiegato

[26] *Ibid.*, p. 73.
[27] *Ibid.*, p. 56.
[28] Sulla persistenza di questa contrapposizione gerarchica tra ceramica attica e italiota nel secolo successivo, vd. TAPLIN 2007, pp. 16-17.
[29] Discorso di A.D. Trendall in occasione del conferimento di un Dottorato in Lettere *honoris causa* alla Università di La Trobe, Melbourne, Australia, 16 dicembre 1991. Il soprannome "rondine d'inverno" gli fu conferito dagli archeologi italiani in ragione della sua annuale "migrazione" verso l'emisfero boreale per visionare nuovi pezzi: TURNER 2014.
[30] MILLINGEN 1822, p. 72.
[31] Per una panoramica sulla biografia di Dale Trendall, nonché sull'influenza esercitata da John Beazley, vd. MCPHEE 1998.

da un medico veronese, Giovanni Morelli (1816-1891), per attribuire varie opere pittoriche, soprattutto rinascimentali, a determinati artisti[32]. Egli, adottando un criterio fondamentalmente empirico, riuscì a dedurre la cruciale importanza di alcuni dettagli pittorici apparentemente insignificanti che, se osservati attentamente, si rivelano invece indicativi dello stile di un determinato artista. In particolare, gli elementi presi in considerazione sono tutti quei dettagli anatomici, quali le orecchie, le dita, il naso, gli occhi e più in generale i tratti del corpo, o i particolari dell'abbigliamento, che vengono ripetuti costantemente nella carriera di un artista e di conseguenza vengono riprodotti in modo pressoché meccanico senza particolari variazioni. Fra tutti i campi di studio in cui il metodo Morelli è stato applicato, la ceramologia è sicuramente quello in cui ha apportato i maggiori risultati e ha avuto più fortuna. Separando nettamente qualsiasi tipo di giudizio estetico dall'analisi stilistica, Beazley applicò tale impostazione allo studio della ceramografia attica, riuscendo a cristallizzare in una cronologia relativa per gran parte ancora sostanzialmente affidabile centinaia di ceramografi, altrimenti ignoti in assenza di fonti letterarie relative, creando dei *corpora* che permettessero di definirne la personalità sia in termini di linguaggio stilistico che scelte iconografiche[33]. Il più grande erede di Beazley fu Trendall stesso, che trasferì l'approccio dello scozzese in ambito magnogreco. Il principale obiettivo del lavoro di Trendall, che non si limita soltanto alla fabbrica pestana ma interessa l'intero panorama magnogreco, è quello di suddividere il materiale ceramico a figure rosse in fabbriche creando dei veri e propri *corpora*, ovvero liste di vasi attribuiti a determinati pittori. *Paestan Pottery. A Study of the Red-Figured Vases of Paestum* (1936) rappresenta il primo tentativo di applicare il metodo Beazley alla cultura vascolare italiota. Nell'*incipit* della prefazione, lo stesso autore infatti dichiara che «the problem of South Italian pottery is still a rather confused one, and the present work represents an attempt to put into order one of its more clearly defined fabrics, that of Paestum»[34]. A partire dai 6 vasi firmati allora conosciuti, Trendall riconsidera e aggiorna il *corpus* di Assteas, che arriva a comprendere 23 esemplari[35]. Di ogni vaso viene fornita una breve descrizione dell'iconografia, accompagnata anche da qualche confronto sia interno all'opera sia relativo ad altre fabbriche, e una sintetica esposizione dei principali caratteri stilistici. Tale impostazione viene mantenuta per tutta l'opera, sebbene ad Assteas (e soprattutto ai vasi firmati) venga riservata un'attenzione particolare. Accanto a tale gruppo direttamente riferibile alla mano del ceramografo, Trendall enuclea il cosiddetto Assteas Group, in cui sono catalogati vasi qualitativamente meno impegnati che, Trendall suggerisce, possono essere in alcuni casi opera del pittore stesso o di altri ceramografi operanti nel

[32] In riferimento al metodo Beazley, vd. NEER 1997, che approfondisce l'impostazione metodologica e le varie influenze teoriche che l'hanno configurata; ROUET 2001, sulle circostanze storico-sociali che hanno portato alla sua definizione; DRISCOLL 2019, sulla riconciliazione della dimensione "scientifica" ed "estetica" della pittura vascolare entro il metodo. Sulla *connoisseurship* come approccio per lo studio della ceramica antica, vd. ROBERTSON 1992, pp. 5-6; ARRINGTON 2017.
[33] *ABV*; *ARV*².
[34] *PP*, p. vii. L'interesse di Trendall nei confronti della ceramica pestana risale, in realtà, a un articolo dell'anno precedente (TRENDALL 1935) dedicato agli esordi della produzione, poi ripreso e notevolmente ampliato nel volume del 1936.
[35] *Ibid.*, pp. 20-45.

medesimo contesto produttivo[36]. A Python è riservata per la prima volta un'analisi sistematica (tanto che Trendall gli attribuisce ben 60 vasi), mirata peraltro a esplicitarne i caratteri distintivi rispetto ad Assteas[37]. In seguito, Trendall delinea un *transitional period* durante il quale opererebbero due personalità ben distinte, il Pittore dell'Oreste di Boston e il Pittore di Caivano[38]. Mentre il primo è considerato come una sorta di continuatore dell'opera di Assteas e soprattutto di Python, il secondo esibisce una personalità più difficilmente definibile, tanto che Trendall lo collocò successivamente in ambito campano piuttosto che pestano[39]. Al termine del volume Trendall pone il *period of decadence*, denominazione che ci permette di cogliere la gerarchizzazione tra prima fase, in cui spiccano Assteas e Python, e seconda fase della produzione pestana, secondo un paradigma che attraversa l'opera di Trendall ed è vigente ancora oggi. Di questo periodo, fanno parte il Pittore di Napoli 1778 e il Pittore di Napoli 2585, di cui, seppur analizzati criticamente, si mette in luce soprattutto la ripetitività e la natura derivativa della produzione rispetto all'attività di Assteas e Python[40]. In concomitanza con le grandi campagne di scavo promosse tra il 1936 e il 1987, che interessano soprattutto le necropoli della città, Trendall pubblica una serie di supplementi che ampliano e aggiornano il *corpus* pestano[41]. L'ultima e definitiva sintesi è il volume *The Red-Figured Vases of Paestum* (1987), che tuttavia non si discosta sostanzialmente dal volume del 1936 per approccio e obiettivi. Il più grande merito dell'opera è quello di aver fornito un'articolazione più coerente della produzione pestana, in cui accanto a personalità particolarmente rilevanti, come quelle di Assteas e Python, operano in stretto contatto altri pittori attivi nel medesimo *workshop*. In secondo luogo, si chiariscono alcuni aspetti importanti relativi al rapporto tra la fabbrica pestana e le altre produzioni regionali. Riprendendo un dibattito sorto a partire dalla fine del XIX secolo[42], Trendall individua nella produzione siceliota l'origine dello stile e delle prime figure artigianali che animano la produzione pestana. All'origine della produzione pestana (e campana) vi sarebbe il dislocamento in Campania, avvenuto durante i primi due decenni del IV sec. a. C., di ceramografi precedentemente operanti in Sicilia[43]. Al contempo, Trendall dedica maggiore attenzione all'ultima fase della produzione pestana, profondamente influenzata dalla contigua fabbrica apula, identificando nuovi pittori e mettendo in luce connessioni stilistiche e iconografiche tra i due ambiti.

---

36 *Ibid.*, pp. 46-55. Nell'edizione del 1987, grazie a nuovi ritrovamenti e a una più attenta revisione di tale gruppo (soprattutto in relazione ai giovani drappeggiati sui lati B), la maggior parte di questi esemplari viene attribuita ad Assteas stesso, mentre per altri vasi viene identificata la mano di nuovi pittori: *RVP*, p. 104.
37 *Ibid.*, pp. 56-75.
38 *Ibid.*, pp. 76-91.
39 *LCS*, pp. 305-313.
40 *PP*, pp. 92-101.
41 *PP* Suppl.; *RVP*.
42 Il problema dell'origine dello stile pestano fu rilevato già da Winnefeld nel 1890, che propose una dipendenza dal linguaggio apulo (WINNEFELD 1890, pp. 169-172), seguito da Macchioro nel 1912 (MACCHIORO 1912, p. 173). Tillyard ritiene invece che sia stata la Lucania a trasmettere l'arte della ceramografia a Paestum (TILLYARD 1923, pp. 16-17). Anche Trendall propose inizialmente diversi scenari rispetto all'ipotesi siceliota: in *PP* (pp. 16-18) propende per la fabbrica lucana, mentre in *PP* Suppl. (p. 25) pensa a quella campana.
43 *RVP*, pp. 22-23.

I VASI ENTRANO IN SCENA

Tramite un'immane operazione di *connoisseurship*, Trendall ha quindi l'inestimabile merito di aver fornito il primo inquadramento della produzione pestana, distinguendo mani e mettendole in relazione tra loro all'interno di contesti produttivi, e di aver definito i caratteri peculiari del suo linguaggio pittorico, in termini stilistici, iconografici e compositivi. Nonostante fosse ormai a disposizione un *corpus* ben definito, nel corso dell'ultimo secolo l'interesse nei confronti della ceramica pestana appare parcellizzato e strettamente connesso all'approfondimento di specifiche linee di ricerca in cui l'analisi dell'evidenza ceramica riveste un ruolo piuttosto collaterale. Tra i motivi alla base della mancanza di uno studio complessivo sulla ceramica pestana nell'era post-Trendall, bisogna indubbiamente considerare il giudizio qualitativamente negativo o, quantomeno, ambiguo che continua a gravare su tale produzione[44]. Secondo Beazley, la ceramica pestana sarebbe caratterizzata da un «agreeable tang of popular provincial art», giudizio peraltro ripreso dallo stesso Trendall nel suo manuale dedicato alle varie produzioni italiote[45]. A questo si deve aggiungere la tendenza della storia degli studi a focalizzarsi sulla produzione apula, sulla scorta del fatto che essa rappresenta il «settore prevalente della produzione italiota per quantità e continuità artigianale»[46]. Al contempo, può aver giocato un ruolo non secondario la percezione più o meno implicita di Paestum nel IV secolo a. C. come centro culturalmente e geograficamente marginale nel più ampio panorama magnogreco e siceliota[47].

Oltre ad alcune pubblicazioni relative a singoli pezzi, i due principali contributi degli ultimi decenni derivano dall'indagine delle tombe dipinte pestane, con i relativi corredi, e, soprattutto, dallo studio del rapporto tra il teatro antico e la pittura vascolare[48].

La monumentale pubblicazione delle tombe dipinte e dei relativi corredi si deve ad Angela Pontrandolfo e Agnès Rouveret[49]. Prendendo in esame le circa 80 sepolture pestane che presentano decorazioni parietali, le autrici si soffermano principalmente sulle lastre dipinte, delle quali forniscono un

---

[44] Vd., per esempio, DUCATI 1922, p. 444; TILLYARD 1923, p. 16; ARIAS 1963, pp. 462-463; D'AGOSTINO 1974, p. 256, sul Pittore dell'Oreste di Boston. Vd. anche la comparazione di Winnefeld (WINNEFELD 1890, pp. 171-172) tra lo stile apulo e quello pestano, ritenuto qualitativamente inferiore: «In auffälligstem Masse geht ihm die Fähigkeit ab, über die selbst der geringste apulische Vasenmaler mit einer gewissen Virtuosität verfügt, das Gewand mit dem durch dasselbe bedeckten Körper in Übereinstimmung zu setzen und zum Ausdruck von dessem Bewegungen zu gebrauchen».

[45] BEAZLEY 1944a, p. 365; TRENDALL 1989, p. 201.

[46] LIPPOLIS, MAZZEI 2005, p. 11.

[47] Vd., per esempio, TAPLIN 2007, p. 19, in relazione alle didascalie apposte da Assteas: «All this does not justify Aristoxenos' hyperbole, but it does suggest, by contrast with the scrupulousness of the Apulian inscriptions, a certain degree of marginality that encouraged both a show of "zealousness" and some indifference to inaccuracy». Oppure HUGHES 2003, p. 282: «The city was remote from the major thoroughfares of the Hellenic world», e sul fatto che Assteas firmasse parte della sua produzione, p. 296: «Indeed, people were so ignorant of what was proper that they did not know it was pretentious for a painter to sign his vases». Vd. anche *RVP*, p. 21.

[48] Per analisi dedicate a singoli vasi, vd. BONAUDO 2017; FIGURA 2022. Per una lettura espressamente rituale delle scene dionisiache pestane, vd. CASSIMATIS 2012; per un'esegesi in chiave misterico-salvifica delle stesse, vd. PONTRANDOLFO 2000.

[49] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992.

inquadramento tipologico, stilistico e iconografico. Un'ampia sezione è comunque riservata ai corredi funerari, dei quali fanno parte numerosi vasi pestani già pubblicati da Trendall[50]. L'interesse principale delle autrici è quello di definire meglio i rapporti tra i vari ceramografi grazie alle informazioni che ci possono fornire gli assemblaggi funerari, proponendo di ricostruire un panorama artigianale in cui la personalità di Assteas, pur mantenendo una fortissima influenza, non sembrerebbe più dominare in modo esclusivo e, di conseguenza, diversi piccoli *ergasteria* opererebbero contemporaneamente. Particolarmente rilevante è la proposta, accettata in questa sede, di rialzare gli esordi della fabbrica pestana all'inizio del IV secolo a. C., rispetto alla precedente ipotesi di Trendall che propendeva, invece, per gli anni intorno al 360 a. C. Tale cronologia è supportata dal rinvenimento di opere di Assteas insieme a prodotti dell'apulo Pittore del Tirso e del lucano Pittore di Sydney, operanti tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a. C[51]. Il *focus* del volume di Pontrandolfo e Rouveret sono, però, le lastre parietali dipinte: manca, infatti, un'analisi complessiva dei corredi funerari e dell'eventuale rapporto tra pittura vascolare e pittura parietale.

L'ambito in cui, nel corso del XX secolo, la fabbrica pestana ha giocato il ruolo più significativo è senza dubbio la storia del teatro antico. In particolare, la pittura pestana è stata pressoché unanimemente utilizzata per confermare il modello generale che assume, di norma, la dipendenza delle narrazioni figurative su quelle drammatiche. Tale modello ha naturalmente attraversato diverse fasi di sviluppo nel corso del tempo. Tra la fine del XIX secolo fino agli anni '70, studiosi come Séchan, Webster e lo stesso Trendall, vedendo uno stretto legame tra vasi e rappresentazioni teatrali, hanno cercato di ricavare dal materiale ceramico pestano informazioni sulle trame delle tragedie perdute e sulle modalità di messinscena del teatro greco antico[52]. Tale approccio, fondamentalmente *text-driven* o *drama-driven*, considera le immagini vascolari come rappresentazioni più o meno fedeli delle scene teatrali, come una galleria di illustrazioni che ci possano illuminare sull'ormai perduto teatro antico, ponendo in secondo piano le peculiarità del *medium* visivo e l'apporto dei singoli ceramografi. Sul terreno metodologico, una svolta importante rispetto a questa impostazione consiste nel lavoro di Moret del 1975, dedicato al tema dell'*Ilioupersis* nella ceramica italiota[53]. Prendendo in considerazione anche il ruolo giocato dalla precedente produzione attica, Moret rimette al centro della discussione il linguaggio iconografico dei pittori, fatto di regole, convenzioni e specificità, dettate dal contesto produttivo di appartenenza e dalla personale sensibilità dei singoli ceramografi[54]. Sulla medesima linea, e interrogandosi in particolare sulle fonti

[50] *Ibid*., pp. 405-448.

[51] *Ibid*, pp. 405-417; PONTRANDOLFO 1999, p. 271. Cfr. SILVESTRELLI 1996, p. 423. Di tale rialzo cronologico non tengono conto né HUGHES 2003 né HERRING 2022. Per una recente analisi cronologica del Pittore del Tirso, alcuni prodotti del quale si trovano nei medesimi contesti insieme ai primi esempi pestani, e per il quale è stato ugualmente proposto di anticipare l'attività all'inizio del IV secolo rispetto all'inquadramento di Trendall, vd. HOFFMANN 2005.

[52] MURRAY 1890, pp. 226-230; SÉCHAN 1967, pp. 42-43, 48-49, 100-101, 242-248, 444-446, 524-526; WEBSTER 1967a, pp. 82-83; TRENDALL, WEBSTER 1971, pp. 32, 42-44, 46-49, 76-77, 100, 102, 122-123, 127, 131-133, 139-140.

[53] MORET 1975, pp. 11, 13-17, 21-23, 25-26, 137-139, 140-142, 218, 222.

[54] Vd. CAMBITOGLOU 1975, in particolare p. 66, che, però, si concentra sulla ceramica apula; AELLEN, CAMBITOGLOU, CHAMAY 1986, pp. 264-269.

d'ispirazione dei pittori, Aellen, Cambitoglou e Chamay rimarcano la questione del comune sostrato mitologico sotteso sia ai racconti tragici che alle immagini vascolari, ridimensionando la dipendenza dell'immagine rispetto al dramma/testo. I pezzi pestani presi in considerazione, che avrebbero grandemente beneficiato complessivamente di tale prospettiva, sono estremamente pochi, meno di 5, in relazione ai quali non sempre risulta essere esaminata la questione dei modelli a disposizione dei ceramografi[55]. Un rinnovato approccio nello studio del rapporto tra testi e immagini coincide con i lavori di Oliver Taplin e Luca Giuliani[56]. Per quanto riguarda il versante tragico, Taplin sostiene che i vasi non costituiscano mai un'illustrazione di una tragedia, tantomeno di una specifica scena, e che in generale non siano *dipendenti* o *derivati* da essa[57]. In *Comic Angels*, Taplin infatti sostiene che

«The tragedy-related vases do not intrude their theatricality; nor do they represent particular moments in the tragedy in question – they are not 'scene-specific'… The painters draw on the tragedy but do not adhere to it»[58]

Dopo aver passato in rassegna meno di dieci esemplari, l'autore conclude che

«What remains clear, none the less, is that hundreds of the vases are *somehow* related to tragedy, however hard it is to pin down the variable relationship. They were produced for a public that was well immersed in tragedy, and was best acquainted with many myths thought that medium»[59]

Partendo dal presupposto che la tragedia fosse estremamente diffusa in Occidente, nel più recente *Pots&Plays* Taplin sposta il *focus* del dibattito dai ceramografi ai fruitori dei vasi, sostenendo che la «familiarity with the tragic telling would have, at least in some cases, informed their appreciation of the vase. It would have *enriched* its meaning for them» e che i vasi «are *informed* by the plays; they mean more, and have more interest and depth, for someone who knows the play in question»[60]. Nel caso degli esemplari pestani, Taplin ipotizza connessioni con opere di Eschilo, Euripide e di altri tragici vicini a quest'ultimo[61].

Pur avendo l'enorme merito di aver definitivamente abbandonato la tradizionale prospettiva dell'immagine/illustrazione, l'analisi di Taplin è tuttavia problematica sotto vari aspetti. Innanzitutto, non è chiaro *in che modo* immagini e tragedie siano in relazione. Da questo punto di vista, è esemplificativo citare i diversi gradi ipotizzati da Taplin stesso, ben 24 in riferimento ai 108 esemplari analizzati, ricadenti all'interno di un ampio spettro che va da «quite likely reflecting» o «possibly, but not probably, related

---

55 Vd., per esempi, MORET 1975, p. 23: «Dans ce débat à propos des sources de l'iconographie italiote, peut-on utiliser le témoignage du fragment phlyaque d'Astéas?».

56 Da segnalare è anche il volume curato da Todisco nel 2003 (TODISCO 2003), che non si discosta in modo sostanziale dal volume di Taplin del 2007, soprattutto nelle premesse metodologiche formulate da Carmela Roscino (ROSCINO 2003). Una differenza importante rispetto al contributo di Taplin deriva dal fatto che i vasi con connessioni tragiche risultano recensiti su base bibliografica, senza una discussione sistematica per singoli casi che rende altamente probabile, a mio avviso, una lievitazione indiscriminata dei casi effettivi.

57 TAPLIN 2007, p. 25. Per i vasi pestani trattati nel corso dell'opera, vd. pp. 54-57, 143-145, 198-199, 203-204, 208-209.

58 TAPLIN 1993, p. 27.

59 *Ibid*., p. 27.

60 TAPLIN 2007, p. 25.

61 Sulla falsariga di Taplin, si pone più recentemente anche Hart, che si concentra in particolare su Euripide e sui drammaturghi a esso vicini: HART 2020, pp. 688-691.

to», passando per «very plausibly related to», fino ad arrivare a «evidently related to»[62]. Tale incertezza, se, in teoria, intende lasciare aperte diverse possibilità in modo tale da non dar vita a uno schematismo troppo rigido, in pratica è così difficilmente tracciabile che, in fin dei conti, viene inserita all'interno di un quadro omogeneo, funzionale a ricavare conclusioni di ordine generale a partire dal dato archeologico, per cui tutti questi vasi risultano informati dalle tragedie. Rimane, inoltre, rispetto a una certa casistica, il problema dei *markers* che, secondo Taplin, esemplificherebbero tale connessione[63]. Per esempio, il grado di elaborazione delle vesti, che potrebbe rimandare ai costumi teatrali, non costituisce, in ambito pestano, un criterio affidabile: nel caso dei vasi firmati, l'attenzione prestata nei confronti della decorazione è maggiore in tutte le scene mitiche, a prescindere da una possibile ripresa di rappresentazioni teatrali[64]. Questo elemento testimonia, inoltre, come per la definizione della connessione non sia auspicabile partire dall'*audience*, ma ritornare ai ceramografi e al dato archeologico. Ciò, naturalmente, non toglie che, qualora un vaso mostri effettivamente una possibile connessione con una tragedia, il fruitore possa riconoscerla e apprezzare/comprendere in modo più soddisfacente la scena. Tuttavia, se ammettiamo che l'apprezzamento delle immagini sia dovuto alla familiarità con un certo dramma, rimane inspiegato il motivo per cui i ceramografi, pur essendo informati dalla tragedia, non si preoccupino di aderire ad essa o rendere il più evidente possibile tale connessione. L'assunzione che le varie popolazioni magnogreche fossero "immerse" nella tragedia risulta fortemente ridimensionata dalla scarsità dei dati a nostra posizione. La principale evidenza, in tal senso, sono i vasi stessi, che hanno permesso di ipotizzare in varie sedi la diffusione delle tragedie e commedie attiche in Magna Grecia e Sicilia. Il rischio di incorrere in un ragionamento circolare, in tale circostanza, è elevato[65]. Lo stesso vale per l'ipotesi che vede la tragedia come principale fonte di informazione sui miti in essa trattati. Le popolazioni antiche sono già ampiamente "immerse" all'interno del patrimonio mitologico prima dell'affermarsi della tragedia, anche grazie alla diffusione di *media* differenti che concorrono a definire tale patrimonio. L'esempio portato da Taplin – un dipinto di Amleto che regge il teschio di Yorick – fa infatti riemergere un approccio *drama-driven*[66]. È naturalmente vero che gli spettatori del dipinto possono comprendere la scena pur non conoscendo la tragedia di Shakespeare o la storia del principe di Danimarca e che, nel caso ne siano a conoscenza, la loro esperienza dell'opera appaia notevolmente arricchita. Ma la storia di Amleto è fondamentalmente conosciuta *soltanto* attraverso la tragedia di Shakespeare: pochi, credo, sono coloro che hanno letto le *Gesta Danorum* di Sàssone il Grammatico, da cui è tratta la leggenda relativa al principe. La conoscenza di determinati miti, su cui si basano molte tragedie, e delle loro plurime versioni è, al contrario, decisamente più diffusa.

---

[62] Su questo aspetto, vd. anche CENTANNI, GRILLI 2021, pp. 53-54.
[63] TAPLIN 2007, pp. 35-43, in particolare p. 38 per i costumi.
[64] Cfr. FIGURA 2022, p. 101, nota 66.
[65] Cfr. GIULIANI 1996, p. 73.
[66] TAPLIN 2007, pp. 25-26.

D'altra parte, l'analisi di Taplin, ma anche quella di Giuliani, è stata fondamentale nel riconoscere che l'esistenza di discrepanze tra l'immagine e il testo non prova in nessun modo che esse non siano in qualche modo collegate sul piano narrativo[67]. In alcuni casi, dettagli, azioni e, più in generale, la costruzione della scena trovano la loro spiegazione più soddisfacente nella conoscenza di uno o più testi – frequentemente anche distanti nel tempo tra loro o pertinenti a diversi generi letterari – o di una *performance* drammatica[68].

Più recentemente, nuovi contributi sono tornati sul problema della connessione tra vasi e teatro tragico. I lavori di Small, Grilli e Centanni hanno messo in luce importanti differenze semiotiche tra il codice di codificazione delle immagini e quello delle tragedie. La prima ha fondamentalmente delineato un rapporto di tipo parallelo piuttosto che gerarchico tra i due *media*, sebbene scaturito da un'analisi molto limitata dell'evidenza vascolare a disposizione[69]. Grilli distingue la differente focalizzazione dei due linguaggi: mentre le immagini tendono a organizzarsi come sintesi di azioni salienti, le tragedie si concentrano sui momenti di stasi dialogica, relegando le azioni apicali ai margini o a un brevissimo lasso di tempo[70]. Constatata tale differenza ed essendo il racconto mitico alla base di entrambi i *media*, l'autore riscontra come quasi nessun vaso mostri un legame con la tragedia che vada al di là della *fabula* mitica, dal momento che quasi nessun esempio tradisce un rapporto di esperienza visiva diretta. Soltanto quando si riscontra un *hapax dromenon* nell'immagine vascolare, ovvero una novità introdotta da un drammaturgo in una vicenda mitica a partire da una delle sue opere, è possibile, secondo Grilli e Centanni, stabilire una connessione[71]. Sebbene tali riflessioni permettano di affinare ulteriormente l'esegesi dell'evidenza archeologica, è necessario constatare come i vasi pestani siano stati solo occasionalmente coinvolti[72].

Passando ai vasi "comici", è possibile constatare come la loro teatralità esibita, che si materializza in elementi iconografici come le maschere, i costumi e le strutture sceniche, sia stata quasi unanimemente considerata come un riflesso, diretto e sostanzialmente privo di mediazioni, di pratiche teatrali[73]. Negli anni '60, alcuni vasi pestani sono entrati a far parte del *corpus* dei cosiddetti vasi fliacici, così chiamati perché interpretati, soprattutto da Bieber, Trendall e Gigante, come un'importante testimonianza di farse

---

67 *Ibid.*, p. 36; GIULIANI 1996; 2002.

68 Vd., per esempio, l'analisi del cratere apulo con l'uccisione di Reso conservato a Berlino (Antikensammlung, inv. V.I.3157), per cui Giuliani ipotizza che il pittore «eklektisch […] Motive aus verschiedenen Texten miteinander kombiniert» (GIULIANI 1995, p. 102). Vd. anche le riserve mosse da Margot Schmidt nei confronti di tale approccio: SCHMIDT 2000, pp. 439-440.

69 SMALL 2003, pp. 37-78.

70 GRILLI 2015.

71 CENTANNI, GRILLI 2021.

72 CENTANNI, GRILLI 2021, pp. 71-73.

73 GABRICI 1911, pp. 60-61; BIEBER 1920, pp. 138-153; RIZZO 1925, pp. 234, 237; ZAHN 1931; WEBSTER 1948, p. 23; WEBSTER 1956, pp. 112-114; *PhV²*, pp. 31-37, 39-44, 46-48, 50-52, 54-56, 58, 67-69, 76-77; GOGOS 1983; GREEN, HANDLEY 1995, pp. 36, 38, 55-56; HUGHES 2012, pp. 72-73, 102, 211. Per questa impostazione, vd. anche HEYDEMANN 1886. GREEN 1991 ha equiparato vasi e drammi nella loro relazione con la finzione scenica: i vasi comici, come le commedie, esibiscono la propria "teatralità"; al contrario, quelli "tragici", al pari delle tragedie, non rompono l'illusione drammatica. Su questo punto cfr. anche TAPLIN 2007, p. 27. Sulla finzione scenica e su esempi metateatrali tra i vasi comici, vd. TAPLIN 1993, pp. 67-78; COMPTON-ENGLE 2015, pp. 23-30; GIULIANI 2018, pp. 111-115; GÜNTHER 2020, pp. 93-96; 2021, pp. 202-203.

di origine locale diffuse nella Magna Grecia e Sicilia del IV secolo a. C[74]. Più recentemente, soprattutto grazie a Taplin e Csapo, e alla loro analisi del cratere di Würzburg con la parodia di Telefo supplice, si è invece affermata l'idea che tali immagini riprendano commedie attiche[75]. Nel corso del tempo, è però emersa con sempre maggior forza la componente creativa dei pittori nella realizzazione di tali scene. Nel 1993, Taplin ha posto in luce il fenomeno della "paraiconografia", che si riscontrerebbe quando un'immagine rovescia comicamente la tradizione iconografica seria senza l'intermediazione di una commedia. Tuttavia, la proposta di Taplin – sfortunatamente formulata tenendo in considerazione un numero esiguo di esemplari vascolari, tra cui un frammento firmato da Assteas, ma meritevole di essere indagata in modo più approfondito e sistematico – è rimasta piuttosto isolata nel successivo dibattito[76]. La diretta osservazione di pratiche teatrali pestane da parte dei ceramografi è stata convincentemente messa in discussione da Alan Hughes. Confrontando gli elementi teatrali nelle scene comiche pestane con quelle dei predecessori sicelioti, e in particolare il Pittore del Louvre K 240, Hughes ha messo in luce la somiglianza iconografica fra le soluzioni adottate dai due gruppi di pittori, concludendo che «nothing Asteas saw in Paestum altered the way he painted the theatre»[77]. Lo scetticismo nei confronti dello svolgimento di commedie a Paestum non è però accompagnato dalla messa in discussione della possibilità di dedurre informazioni dirette sulle pratiche teatrali a partire dai vasi pestani, quando si afferma che «there is really no reason to doubt that the Painter of Louvre K 240 and Asteas painted from first-hand observation of comedy in Sicily» e che, quando Assteas partì dalla Sicilia, «he took with him a mental image and perhaps even sketches of a new fashion in comic costume, worn by a touring company he had seen performing in his local theatre»[78]. Nella sua recente monografia, Elisabeth Günther compie invece un passo metodologico significativo tentando di esplorare il potenziale narrativo dei vasi comici dell'Italia Meridionale e della Sicilia, indipendentemente dalla loro derivazione teatrale[79]. Tale approccio si distanzia da tutti i lavori precedenti, il cui scopo principale consisteva nel gettare luce sul teatro antico attraverso le immagini vascolari. L'autrice mostra come gli elementi di incongruità e contraddizione che interagiscono all'interno dell'immagine possano dar vita all'effetto comico, in un quadro polisemico delle interpretazioni e senza un necessario riferimento a una specifica *pièce* teatrale. Sebbene l'ampio catalogo costituisca un aggiornamento del *corpus* dei "vasi fliacici" e quindi includa anche un gruppo di vasi pestani, l'impiego, da una parte, di strumenti ad ampio spettro, come l'analisi statistica, e, dall'altra, la

[74] BIEBER 1920, p. 139; 1961, p. 131; ZAHN 1931, p. 70; *PhV²*, pp. 9-10; GIGANTE 1971, pp. 18-22, che esplora soprattutto il collegamento tra i fliaci di IV sec. a. C. e la loro successiva ripresa in Rintone. Per una panoramica sull'interpretazione di questo gruppo di vasi nel corso del tempo, vd. TAPLIN 1993, pp. 52-54; GÜNTHER 2022, pp. 4-11. Sul termina "fliacico" e sui frammenti letterari relativi a questo genere teatrale, vd. recentemente FAVI 2017.
[75] TAPLIN 1993, pp. 30-47. Sul cratere con la parodia del mito di Telefo, che rifletterebbe le *Thesmophoriazousai* di Aristofane, vd. CSAPO 1986; TAPLIN 1987.
[76] TAPLIN 1993, pp. 80-82; 1994.
[77] HUGHES 2003, p. 296.
[78] *Ibid.*, pp. 295-296.
[79] GÜNTHER 2022.

concentrazione, nelle sezioni più espressamente dedicate al potenziale comico-narrativo, sulla ceramografia apula, non permette di apprezzare significativamente l'evidenza archeologica pestana.

2

DALLA CAVA ALLA TOMBA
APPROCCI E OBIETTIVI DELLA RICERCA

Nella sua recensione di *The Red-Figured Vases of Paestum*, Brian Sparkes conclude sottolineando come «tutti e cinque i gruppi della ceramica dell'Italia meridionale siano ora presentati in maniera magistrale», aggiungendo che «la nostra gratitudine verso l'autore è sconfinata»[80]. Tale debito è profondamente valido ancora oggi. È soprattutto per questo motivo che la seguente ricerca non intende (ri)produrre un catalogo della ceramica figurata pestana. Le attribuzioni e l'articolazione della fabbrica presentate da Trendall, così come quelle proposte da Beazley in riferimento alla ceramica attica, si sono infatti dimostrate, nel corso degli ultimi decenni, fondamentalmente valide. Più volte, però, nella storia degli studi più recente si è sottolineato come l'approccio di Trendall, risalente alla prima metà del XX secolo, debba costituire, per usare le parole di Angela Pontrandolfo, non «un punto d'arrivo, ma uno strumento d'indirizzo»[81]. In questo lavoro, si intende infatti usufruire dell'articolato *corpus* pestano come di una base di lavoro per sottoporre il dato archeologico a una nuova indagine complessiva che prenda in considerazione le esigenze metodologiche emerse negli ultimi decenni. In particolare, la sfida è quella di approfondire la produzione pestana secondo una prospettiva olistica che approcci l'oggetto archeologico in senso biografico, coprendo, idealmente, l'intero arco di vita del vaso – dall'approvvigionamento della materia prima alla sua sepoltura o, più in generale, alla sua defunzionalizzazione.

La prima sezione, corrispondente ai capitoli **3**-**5**, si propone di indagare le strategie produttive degli *ergasteria* pestani, sulla base dei dati emersi dall'esame autoptico del materiale ceramico. La tradizione degli studi, in particolare nell'ambito della *connoisseurship*, ha privilegiato l'analisi della decorazione figurata,

[80] SPARKES 1989, p. 271.

[81] PONTRANDOLFO 2020, p. 10. Vd. anche DENOYELLE, POUZADOUX, SILVESTRELLI 2018, p. 7: «Si sente, tuttavia, la necessità di procedere ulteriormente nel lavoro di revisione dell'opera di Trendall. La ricchezza delle scoperte degli ultimi 20 anni, le nuove esigenze metodologiche emerse nella contestualizzazione della cultura materiale e il rinnovamento degli strumenti che assicurano la diffusione delle conoscenze invitano, infatti, a proporre un nuovo approccio allo studio dei vasi figurati che affronti le problematiche che essi pongono partendo non soltanto dalle collezioni museali, ma, soprattutto, dai dati offerti dal territorio e a passare da una ricerca individuale a indagini condivise che si avvalgano anche delle possibilità offerte dalle risorse digitali».

relegando in secondo piano l'aspetto morfologico dei vasi. Francesca Silvestralli ha recentemente sottolineato come «what we actually know about potters in Southern Italy during the Archaic and Classical Period is virtually nothing. This is especially true for South Italian red-figure pottery…where shapes have received little attention»[82]. Il risultato è la creazione di una dicotomia – peraltro gerarchica – tra forma ceramica e apparato decorativo, che riflette una sensibilità moderna piuttosto che antica. All'interno del processo produttivo, tuttavia, i due momenti sono sì successivi, ma profondamente interrelati. Attualmente, la nostra conoscenza del processo produttivo relativo alla ceramica pestana è, di conseguenza, soltanto parziale[83]. La documentazione grafica di un gruppo selezionato di crateri a campana, a calice e di *kylikes* – tra le forme più rappresentative del *corpus*, soprattutto in termini quantitativi – consente, nel capitolo **3**, di approfondire il ruolo dei ceramisti nello sviluppo della produzione pestana. Nel capitolo **4**, si propone una panoramica della tecnica pittorica pestana. L'approccio eminentemente attribuzionistico che ha contraddistinto nel suo complesso lo studio della ceramica italiota non è stato accompagnato negli ultimi decenni da un egual interesse nei confronti degli aspetti prettamente tecnici della decorazione. La visione del vaso in quanto *prodotto finito* rischia, tuttavia, di inserire il manufatto in una dimensione atemporale e decontestualizzata. Secondo un processo stratigraficamente inverso, l'analisi intende ricollocare il manufatto all'interno del proprio *ciclo produttivo* indagando le fasi preparatorie e il processo di stesura vero e proprio della decorazione, mettendo in luce il *modus operandi* degli artigiani e le sue connessioni, o peculiarità, rispetto alla coeva pittura vascolare e su pietra. Particolare attenzione, soprattutto alla luce della crescente importanza del tema della mobilità artigianale, sarà inoltre dedicata alle dinamiche all'interno delle quali matura lo spostamento delle figure artigianali dalla Sicilia a Paestum e il relativo trasferimento del sapere tecnico tra i due contesti produttivi.

A conclusione del processo produttivo si colloca uno degli aspetti più distintivi – e al tempo stesso affascinanti – della ceramica pestana: l'apposizione della firma, con protagonisti di primo piano come Assteas e Python. Il capitolo **5**, tuttavia, non si limita a indagare questo elemento, ma si propone di approfondire il più ampio rapporto tra i ceramografi pestani e la scrittura, analizzando le implicazioni tecniche, visive e storiche del *corpus* delle iscrizioni vascolari, che conta 129 attestazioni. L'obiettivo non è tanto quello di ridimensionare l'unicità del caso pestano, quanto piuttosto di metterla in luce nel contesto di un'indagine storica più ampia sul fenomeno della firma in Italia meridionale, ambito finora poco esplorato rispetto alla Madrepatria.

La seconda sezione (capitolo **6**) è dedicata all'analisi iconografica delle scene mitiche e comiche. Uno degli ostacoli principali è rappresentato dalla difficoltà di interpretare i modelli di trasmissione del

[82] SILVESTRELLI 2016, p. 176. Cfr. KÄSTNER, SCHMIDTa 2018, pp. 7-8.

[83] Si tenga conto, a tal proposito, delle peculiarità del contesto magnogreco e siceliota rispetto a quello attico: «While J. D. Beazley dealt with material relating to a single production site, the workshops established in settlements along the Ionian Coast and in Campania and Sicily from the third quarter of the 5th century B.C. onward gave rise to traditions that are highly distinctive not only in terms of style, technique, and iconography but also in their morphological repertoire» (SILVESTRELLI 2024, p. 35).

racconto mitico: in quest'ottica, si rende necessario far interagire in modo sistematico – e non gerarchico – la tradizione attica, le altre produzioni italiote e gli altri media, come i testi e le rappresentazioni teatrali. Si tratta del primo studio integrale dedicato a una singola produzione italiota, con l'obiettivo prioritario di comprendere i meccanismi che regolano la costruzione del linguaggio figurativo locale. L'analisi è fondata sulle fonti, sui modelli e sulle strategie di elaborazione adottate dai ceramografi, assumendo una prospettiva di "bottega", centrata dunque sul punto di vista dell'artigiano. Non si privilegia in modo esclusivo l'attività di Assteas e Python, ma si valorizza il contributo di ogni componente del gruppo produttivo, cercando di ricostruire – sulla base dei dati a disposizione – il processo tecnico e mentale che sottende alla creazione delle immagini. Come venivano costruite le scene figurate? Come si trasmetteva il sapere all'interno dell'ambiente artigianale? Quale ruolo svolgevano i testi in questo processo? L'analisi iconografica deve tenere conto che la produzione italiota è caratterizzata da uno scenario geograficamente complesso e in continua trasformazione, non centrato su un singolo contesto produttivo, come nel caso di Atene, ma collocato all'intersezione di diversi ambiti, come quello etrusco, italico e greco. Tale posizione contribuisce a definire una cultura visiva stratificata, alimentata da modelli differenti e da strategie di rielaborazione locali, che impongono un approccio comparativo nell'interpretazione delle immagini.

L'ultima sezione (capitolo **7**) si propone di spostare lo sguardo dalla dimensione della bottega al contesto di fruizione dei vasi, prendendo in esame sei contesti archeologici: cinque funerari e uno votivo. Al fine di mantenere una sostanziale continuità con il capitolo precedente, tale selezione è stata operata sulla base della presenza di immagini mitologiche nei singoli contesti. Tale scelta, che consente di proporre riflessioni di carattere parziale sul record archeologico, è dettata, oltre che da questioni di tempo, anche dall'innumerevole perdita di dati contestuali che ha interessato la maggior parte dei vasi pestani a tema mitologico, in quanto oggetto privilegiato di scavi clandestini. Pur rimarcando la parzialità del campione selezionato, in assenza di fonti scritte coeve, tali contesti rappresentano l'unico punto di partenza per comprendere le logiche associative alla base delle selezioni iconografiche e per formulare, nel modo più fondato possibile, ipotesi sul significato delle immagini per la comunità di Paestum nel IV secolo a. C[84]. Per quanto talvolta ancora oscura, l'iconografia dei vasi doveva trasmettere un messaggio comprensibile alla popolazione antica, grazie a un sistema culturale condiviso di codici figurativi noti sia ai ceramografi che ai fruitori. Come osserva Lissarrague, le immagini non sono entità isolate, ma il prodotto di un linguaggio visivo collettivo che ne garantiva la comprensibilità[85]. In particolare, l'analisi dei contesti funerari si concentra sulla lettura semantica delle immagini vascolari e delle tipologie formali, considerate in relazione al resto del corredo e alle lastre dipinte che spesso adornano le pareti[86]. Due linguaggi

[84] Cfr., sul piano metodologico, PONTRANDOLFO 1996b, p. 111.
[85] LISSARRAGUE 1987, pp. 268-269.
[86] Per un simile approccio nel campo di studi relativo alla ceramica italiota, vd., per esempio, NAVA, OSANNA 2002; MONTANARO 2007, pp. 193-208; POUZADOUX 2013; 2017; KÄSTNER, SCHMIDT 2018b; DENOYELLE 2019.

figurativi, questi ultimi, spesso trattati separatamente dalla ricerca, tanto che raramente sono stati studiati in modo congiunto[87]. Eppure, il processo di produzione dei vasi decorati a figure rosse risulta strettamente interconnesso, a livello cronologico, con lo sviluppo della pittura tombale: entrambi emergono nei primi decenni del IV secolo a. C. In questo contesto, si intende verificare se esista una *funzione comunicativa complementare* tra immagini vascolari e pittura parietale funeraria, che richiederebbe di superare ogni visione oppositiva tra produzione "greca" e "italica". Spesso, infatti, ceramica figurata e pittura tombale sono state considerate espressione di due identità etniche distinte – greca e lucana – ma, come ha efficacemente mostrato Junker, le lastre funerarie non presentano una distinzione iconografica netta tra greci e lucani[88]. Lo stesso si osserva per i vasi: emblematico è, per esempio, il cratere di Madrid da Licinella, in cui Eracle indossa un elmo italico, suggerendo la presenza di un linguaggio visivo condiviso o comunque ibrido[89]. Questa sezione offre inoltre l'opportunità di testare, su base contestuale, alcune teorie generali relative alla funzione delle immagini nella ceramica italiota, soprattutto per quanto riguarda la sfera funeraria[90]. Al tempo stesso, si apre una riflessione più ampia in prospettiva storica, legata alla conquista di Poseidonia da parte dei Lucani. A questo proposito, la storiografia ha proposto due principali interpretazioni. Secondo la prima, i gruppi lucani si sarebbero insediati progressivamente nell'area intorno alla città, assumendo il controllo del centro tra la fine del V secolo e la conquista romana del 273 a. C. Indicativo di tale trasformazione sarebbe il radicale cambiamento nelle pratiche funerarie, sia rispetto alla composizione dei corredi, sia al linguaggio figurativo espresso dalle lastre, interpretati come una cesura netta rispetto al secolo precedente[91]. Temi pittorici quali il "ritorno del guerriero" sono, per esempio, ritenuti funzionali a esaltare il ruolo militare del defunto, glorificando la propria supremazia all'interno della comunità attraverso un'immagine cerimoniale che diventa in qualche modo pubblica, "ufficiale"[92]. Secondo la seconda ipotesi, la presenza lucana fu senz'altro significativa, ma non si tradusse in una piena egemonia istituzionale se non a partire dall'ultimo terzo del IV secolo. Adottando una prospettiva maggiormente gradualista, Tiziana D'Angelo sostiene che «the painted tombs are not evidence of a newly established Italic leadership, […] but rather contributed to important changes in the

[87] Cfr. JUNCKER 2021, p. 221: «Gleichwohl ist der Zusammenhang der beiden Denkmälerarten bisher nur wenig in den Blick genommen worden». DENOYELLE 2011, p. 49, sottolinea come i due *media* siano contraddistinti da linguaggi fondamentalmente diversi: mentre le lastre dipinte raffigurerebbero episodi o momenti centrali della vita del defunto, le immagini vascolari si concentrerebbero sulle sue credenze. Vd. anche POUZADOUX 2017, p. 93: «In effetti, al contrario degli episodi rituali rappresentati sulle pareti, i temi dipinti sui vasi non sono esplicitamente legati alla morte, anzi esprimono momenti della vita legati al consumo del vino, alla nascita, all'amore e alla bellezza. Le figure non hanno nessun legame preciso con il defunto: nella maggioranza dei casi si tratta di personaggi anonimi, senza caratteristiche particolari, più vicini ad un tipo ideale, in quanto giovani, di eroi e di dei».

[88] JUNCKER 2021, p. 220.

[89] Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47).

[90] Mi riferisco, in particolare, all'interpretazione di Giuliani (GIULIANI 1995, in particolare pp. 152-158), secondo cui i temi mitologici raffigurati sui vasi sarebbero stati esplicitati da un oratore professionista nel contesto delle cerimonie funebri, in modo da assumere la funzione di paradigmi consolatori. Vd. anche SMITH 1976, per cui le immagini darebbero vita a una sorta di "simbolismo funerario", strettamente associato a credenze escatologiche e culti.

[91] PONTRANDOLFO 1979, p. 50; 1988, pp. 241-257; TORELLI 2017, p. 68.

[92] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 451-452; PONTRANDOLFO 1998a, p. 129. Per altre forme di autorappresentazione veicolate dalle lastre dipinte, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985.

social structure of the Greek city»[93]. In particolare, alcune scene come la caccia o le competizioni atletiche, allusivi al modello della *paideia* greca, esemplificherebbero non solo meccanismi di competizione sociale tra i primi gruppi familiari lucani, ma anche un più complesso tentativo di negoziazione tra questi e la componente greca della città, ritenuta ancora preminente (almeno a livello politico) nel contesto cittadino[94]. All'interno di questo dibattito sul rapporto tra produzioni artigianali e storia della città, la produzione vascolare ha sempre mantenuto un ruolo marginale. A tal proposito, può aver giocato un ruolo non indifferente il fatto che tali materiali siano stati unanimemente considerati come espressione della "grecità" della città, creando implicitamente una sorta di dicotomia tra tale produzione e la presenza italica a Paestum[95]. Alla luce di ciò, ci si chiede se e quale ruolo possa giocare la documentazione vascolare nell'indagare tali dinamiche di trasformazione politica, culturale e identitaria all'interno del territorio pestano.

[93] D'ANGELO 2019, p. 98.
[94] *Ibid.*, pp. 101-107.
[95] Vd., per esempio, WONDER 2002, pp. 42-43.

3

L'ARGILLA PRENDE FORMA
ANALISI MORFOLOGICA DEI CRATERI E DELLE *KYLIKES*

CARATTERISTICHE MORFOLOGICHE E RAPPORTO CON LE ALTRE PRODUZIONI

In seguito all'approvvigionamento nei pressi di uno dei numerosi depositi che costellano il territorio pestano[96], l'argilla viene verosimilmente stagionata all'aperto, per un periodo di tempo più o meno lungo, in modo tale da favorire l'eliminazione dei resti organici. Successivamente, si procede con la depurazione per eliminare impurità quali sabbia, limo e/o pietre, tramite un sistema di vasche a decantazione o semplice levigazione in acqua corrente, anche grazie all'impiego di un setaccio. Dopo una fase di essicazione, risulta necessario manipolare l'argilla e "correggerla" tramite l'aggiunta di specifici materiali – argilla di miglior qualità nel caso fosse "magra" o degrassanti nel caso risulti, per l'appunto, "grassa" – per farle ottenere una consistenza plastica ottimale[97].

A questo punto, i vasai possono procedere con la modellazione a tornio. L'argilla viene centrata e leggermente scavata per dare forma al fondo della vasca. Successivamente, vengono tirate verticalmente le pareti e si procede definendo l'orlo, conferendo l'andamento e lo spessore desiderato grazie alla pressione delle mani. Le varie impronte digitali ancora visibili in corrispondenza dell'attaccatura mostrano come le anse venissero modellate separatamente e attaccate soltanto in una seconda fase. Una volta definito il corpo, esso veniva capovolto in modo tale da poter attaccare e modellare il piede direttamente sul vaso stesso. Questa procedura è testimoniata dal fatto che diversi esemplari presentano il piede non perfettamente centrato rispetto al corpo e, soprattutto, dalle linee di tornio ancora nettamente distinguibili. In certe istanze, come mostra il cratere firmato da Assteas conservato ad Atlanta, il ceramista

[96] Non è attualmente possibile isolare con precisione il deposito argilloso utilizzato per realizzare i vasi a figure rosse: DE BONIS 2018, p. 12: «However, at the moment, it is difficult on the basis of fabric analysis to distinguish local productions belonging to specific contexts in the territory of Paestum or to the city itself». Tuttavia, significativi giacimenti sono stati individuati nelle colline ai piedi dei monti Soprano e Vesole, nei pressi delle città di Capaccio e Trentinara: *ibid*, p. 1.

[97] Sulla lavorazione dell'argilla e, in particolare, sulle fasi che intercorrono tra l'estrazione e la modellazione, vd. CUOMO DI CAPRIO 2007, pp. 141-262.

si preoccupava di rinforzare le parti di giunzione tra sezioni del piede, soprattutto se tettonicamente complesso, con l'aggiunta di argilla pressata (fig. 2).

In riferimento ai crateri, il rapporto tra altezza complessiva e diametro dell'orlo sembra essere costante, con un valore che oscilla tra lo 0,95 e 1,05.

	Altezza (cm)	Diametro orlo (cm)	Rapporto
Madrid 11037 (**2/20**)	26,28	26,82	0,97
Madrid 11058 (**2/60)**	33	30,64	1,07
Madrid 11019 (**2/37**)	34,62	34,08	1,01
Madrid 11054 (**2/62**)	32,76	30,39	1,07
Madrid 11059 (**2/38**)	31,5	29,85	1,05
Agrigento R 190 (**2/46**)	33,18	34,74	0,95
Paestum 1748/5396 (**2/56**)	30,93	30,42	1,01
Paestum 21206 (**2/35**)	30,15	29,85	1,01
Paestum 21306 (**2/137**)	38,76	36,42	1,06
San Antonio 86.32.2 (**2/139a**)	34,29	33,21	1,03
Paestum 6125 (**2/181**)	29,43	28,38	1,03
Madrid 11028 (**2/177**)	38,85	37,62	1,03
Paestum 20198 (**2/173**)	32,94	33,63	0,97
Madrid 11069 (**2/179**)	26,52	27,66	0,95

Sebbene non sia da escludere che fosse sufficiente l'occhio esperto di un artigiano allenato per garantire tale omogeneità, il risultato espresso dalla tabella rende più probabile l'utilizzo di una corda o un filo durante il processo di foggiatura, in modo tale da riportare la misura dell'altezza dal piano verticale a quello orizzontale e potendo, di conseguenza, regolare l'ampiezza dell'orlo. Considerando che l'altezza e il diametro sono altamente variabili, è difficile pensare che venissero utilizzate aste di misurazione, come invece ipotizzato da Hemelrijk per il ceramico ateniese[98].

La documentazione grafica, fino a questo momento inedita, delle sezioni e dei profili di 20 crateri a campana, 9 crateri a calice e 9 *kylikes* permette, seppur in maniera quantitativamente preliminare, di apprezzare per la prima volta, in maniera oggettiva, alcune caratteristiche morfologiche della produzione pestana.

I crateri a campana mostrano una forma slanciata, sviluppata verticalmente grazie all'alto collo del piede e alla parete scarsamente bombata, dall'andamento tendenzialmente verticale. Indistinto rispetto alla parete, l'orlo è lievemente pendulo e arrotondato; le anse sono del tipo a bastoncello, leggermente introflesse; il piede è a semplice echino rovesciato.

[98] HEMELRIJK 1991, p. 252: «Clearly there were measuring rods in the workshops, some of which seem to have been close to the foot-standards then in use (29-30 and 32-33 cm)».

I crateri a calice esibiscono ugualmente una forma slanciata, caratterizzata dalla sezione inferiore della vasca proporzionalmente ridotta rispetto alla porzione centrale del corpo. Nella maggior parte dei casi, l'orlo è tipologicamente comparabile con quello dei crateri a campana, mentre il piede, pur essendo a echino rovesciato, appare maggiormente svasato. A volte, è contraddistinto da un profilo sagomato; altre, da linee più morbide. Spesso, presentano una modanatura complessa all'attacco con la parete.

La produzione di *kylikes* dà vita a un panorama morfologico decisamente più vario. Nella maggior parte dei casi si tratta di coppe di tipo *stemless*, ma non mancano esemplari su alto stelo provenienti dal *workshop* di Assteas e Python. In un caso, il confronto morfologico con la produzione attica a vernice nera può contribuire ad ancorare cronologicamente l'attività del *workshop* di Assteas e Python. La coppa *stemless* **34** (**App. 1/27**; ill. XV), a figure rosse sovradipinte, è ascrivibile al tipo Morel 4221e1, appartenente a una serie di esemplari attici e imitazioni occidentali della prima metà del IV secolo a. C. che si rifanno alle *stemless* attiche del tipo *delicate class* della seconda metà del V secolo a. C.[99]

Sebbene ogni comparazione sia attualmente limitata dall'assenza di una mappatura morfologica relativa alla produzione italiota, la presentazione in questa sede di due esemplari attribuiti da Trendall ai Precursori sicelioti permette di mettere a confronto, per la prima volta, gli stilemi morfologici delle due produzioni. Il cratere a calice **27** (**1/42**; ill. XIII), attribuito al Pittore di Prado-Fienga, presenta delle caratteristiche che lo distinguono marcatamente dai crateri a calice pestani qui presentati[100]. L'orlo fortemente estroflesso, dal labbro allungato e schiacciato; la parte inferiore della vasca espansa e bombata; la faccia interna del piede che si ispessisce nella sezione superiore non trovano paralleli nella produzione pestana. Al contrario, il cratere a campana **26** (**1/97**; ill. XIII), ascritto al Pittore del Louvre K 240, appare vicino ai crateri appartenenti alla prima fase di Assteas, sia per l'andamento della parete (**2** (**2/60**), **4** (**2/62**); ill. I-II) che per la definizione delle varie componenti della tettonica[101]. L'orlo a becco di civetta lo accomuna ai **3** (**2/37**; ill. 1), **7** (**2/56**; ill. III), e **6** (**2/46**; ill. III); quest'ultimo sembra essere un chiaro esemplare di transizione, dal momento che presenta, in aggiunta, il risalto all'attacco della parete e il piede dalla parete verticale[102]. Inoltre, il cratere **1** (**2/20**; ill. I) sembra riprendere l'andamento trasversale della faccia superiore del piede: forse un "lascito" dell'apprendistato di Assteas in ambito siceliota, dal momento che, tra gli esemplari disegnati, ricorre soltanto un'altra volta in un cratere della fase matura[103].

L'unica altra produzione italiota sulla quale disponiamo attualmente di dati morfologici è quella lucana, in virtù delle indagini di Francesca Silvestrelli[104]. Sebbene i dati a nostra disposizione riguardino

---

[99] MOREL 1981, p. 296, tav. 120. Per i prototipi attici della seconda metà del V sec. a. C., vd. SPARKES, TALCOTT 1970, pp. 102-104, 269, nn. 483-484, tavv. 22-23, 50, fig. 5.

[100] Madrid, MAN, inv. 32653 (*RVP*, p. 32, n. 1/42).

[101] **26**: Madrid, MAN, inv. 32661 (*RVP*, p. 45, n. 1/97). **2**: Madrid 11058 (*RVP*, p. 73, n. 2/60; tav. 30c-d); **4**: Madrid 11054 (*RVP*, p. 73, n. 2/62, tav. 30e-f).

[102] **3**: Madrid 11019 (*RVP*, p. 72, n. 2/37, tav. 26c-d); **6**: Agrigento, Museo Archeologico Griffo, inv. R 190 (*RVP*, p. 72, n. 2/46, tav. 28c-d); **7**: Paestum, MAN, inv. 1748/5396 (*RVP*, p. 73, n. 2/56).

[103] Madrid 11037 (*RVP*, p. 66, n. 2/20, tav. 20e).

[104] SILVESTRELLI 2016; 2024.

soprattutto le prime due generazioni di ceramografi lucani, cronologicamente anteriori rispetto alla prima fase della produzione pestana, è evidente come le due fabbriche debbano distinguersi non solo sul piano del linguaggio decorativo, ma anche a livello prettamente morfologico. Prendendo in considerazione i crateri a campana lucani, è possibile notare come la tettonica sia poco slanciata e fortemente bombata, con la parete dall'andamento convesso nella sezione centrale e svasato nella parte inferiore della vasca, con esiti molto vicini alla coeva produzione attica[105]. Il piede è generalmente basso e ad anello, con faccia esterna trasversale, ma a partire dall'attività del Pittore di Dolone e di Creusa si evolve in un piede ad echino rovesciato piuttosto massiccio e squadrato che, seppur tipologicamente rispondente a quanto osservabile sugli esemplari pestani, presenta caratteristiche marcatamente diverse.

I CERAMISTI OPERANTI A PAESTUM

La produzione di crateri a campana dipinti da Assteas colpisce per la notevole omogeneità dei profili. La maggior variabilità si riscontra nella definizione dell'orlo e nell'altezza del piede. In alcuni casi, il ceramista adotta un orlo pendulo, a becco di civetta, mentre in altri lo sviluppa orizzontalmente; ciononostante, la faccia esterna è quasi sempre arrotondata. Per quanto riguarda il piede, è possibile notare una certa alternanza tra piedi alti, con un ampio sguscio tra la faccia superiore e la parete, e piedi più bassi, in cui tale passaggio appare maggiormente morbido. Non esiste una correlazione tra tettonica dell'orlo e del piede: tali caratteri si presentano infatti variabilmente, senza alcuna forma di fissità e prevedendo, dunque, la convivenza di diverse soluzioni all'interno del record. Tale alternanza non rappresenta dunque una gestualità distinta, attribuibile a diverse figure operanti nel processo di foggiatura. Ulteriori elementi di variazione, seppur non sostanziali, riguardano la svasatura del piede ad echino rovesciato, l'andamento del fondo della vasca – che può essere trasversale o piatto – e la rara presenza di un lieve risalto sulla faccia esterna dell'orlo. D'altra parte, bisogna notare come quasi tutti i crateri a campana mostrino uno sviluppo indistinto della parete rispetto all'orlo, dando vita a una linea continua, e che all'apice del piede sia presente un piccolo scalino – vero e proprio marchio di fabbrica.

L'unico esemplare che si discosta dal quadro precedentemente tracciato è il cratere 11028 di Madrid (**18**) (**2/177**; ill. X), ascritto alla fase matura di Assteas[106]. Il profilo appare infatti profondamente squadrato, composto da tre segmenti rettilinei con stacco netto tra vasca e parete e, superiormente, tra la parete e l'orlo. Quest'ultimo è nettamente distinto e presenta un evidente risalto non al centro della faccia esterna, ma all'attacco della parete. Tali caratteristiche, se da una parte riflettono il carattere eccezionale di tale pezzo, dall'altra rimarcano indirettamente la sostanziale uniformità degli altri esemplari a campana attribuiti ad Assteas. È improbabile che tale differenziazione possa essere dettata dalla volontà di conferire

[105] Per le strette connessioni morfologiche tra la prima produzione metapontina e quella attica, vd. DENOYELLE 1997, p. 396; SILVESTRELLI 2024, pp. 36-37.
[106] Madrid, MAN, inv. 11028 (*RVP*, p. 124, n. 2/177, tav. 73c-d).

certe caratteristiche estetiche oppure da ragioni di carattere funzionale o, infine, da fattori esterni all'ambiente produttivo. Essa sembra invece più convincentemente inquadrabile come riflesso di distinte gestualità artigianali, da ricondurre verosimilmente a differenti figure operanti all'interno della catena produttiva. Se questa osservazione coglie nel segno, è probabile che il principale vasaio operante nella bottega pestana si servisse occasionalmente di collaboratori durante la foggiatura.

Non è possibile tracciare un'evoluzione coerente della morfologia, confrontando, per esempio, i vasi appartenenti alla prima fase con quelli della fase matura di Assteas. Mentre in ambito attico, soprattutto in riferimento alla produzione di coppe, è stato più volte riscontrato come lo sviluppo della forma vada di pari passo con quello del linguaggio pittorico, il contesto pestano sembra invece caratterizzato da una complessiva omogeneità della tettonica[107]. Il cratere **20** (**2/179**; tav. XI), appartenente alla fase matura di Assteas, non si discosta in modo significativo rispetto all'esemplare **1** (**2/20**; ill. I), soprattutto in termini di profilo e definizione dell'orlo[108].

La realizzazione dei crateri a calice mostra ugualmente una notevole rispondenza nella definizione dei profili. Inoltre, si possono identificare una serie di formule ricorrenti nella foggiatura delle singole parti. I labbri dei crateri **13** (**2/126**), **16** (**2/139a**) e **17** (**2/181**) (ill. VIII-IX) sembrano riprendere quelli più semplici degli esemplari a campana[109]. Un altro gruppo, costituito – con l'eccezione del **15** (**2/137**; ill. IX) – dai crateri firmati **10** (**2/127**), **11** (**2/128**) e **12** (**App. I/1**) (ill. V-VII), mostra un labbro ingrossato con una leggera scanalatura sulla superficie inferiore del bordo[110]. Il cratere **11** presenta un profilo più netto del labbro e della scanalatura ma, in generale, sembra rispondere alla stessa tipologia. I quattro esemplari **11**-**12**, **14** (**2/130**), e **17** (ill. VI-IX) presentano lo stesso tipo di modanatura dei piedi, che prevede un'ampia scozia, a volte con tondino centrale, e una serie di scanalature più o meno aggettanti all'attacco della parete[111]. Come già constatato in relazione agli orli, un altro gruppo (**10**, **15-16**; ill. V, IX) presenta piedi più semplici, tipici dei crateri a campana, con un tondino sulla scozia. Le anse non presentano variazioni apprezzabili. Un certo grado di variabilità si osserva nella foggiatura della vasca, che può essere più o meno svasata e, nell'andamento, concava, dritta o leggermente sinuosa. Questo fattore dipende dalla tipologia di piede adottata: in quelli che riprendono i campana, la parete è più svasata e leggermente sinuosa, mentre negli altri è tendenzialmente meno svasata e concava.

D'altra parte, l'uniformità osservata nei crateri a calice non preclude l'adozione di soluzioni morfologiche di notevole impegno e particolarmente innovative. La complessità dei piedi dei crateri a calice, soprattutto dei vasi firmati, non sembra avere paralleli in ambito attico e italiota. Mentre i ceramisti apuli sembrano

---

[107] Per l'ambito attico, vd. il caso delle coppe di Siana: BRIJDER 1983; 1991.

[108] **20**: Madrid, MAN, inv. 11069 (*RVP*, p. 125, n. 2/179, tav. 74a-b).

[109] **13**: Napoli, MAN, inv. 82411 (*RVP*, p. 84, b. 2/126, tav. 45); **16**: San Antonio, SAMA, inv. 86.32.2 (*RVP*, p. 106, n. 2/139a, tav. 241a-b); **17**: Paestum, MAN, inv. 6125 (*RVP*, p. 126, n. 2/181, tav. 74c-d).

[110] **10**: Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47); **11**: San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167 (*RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48); **12**: Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1); **15**: Paestum, MAN, inv. 21306 (*RVP*, p. 104, n. 2/137, tav. 59a-b).

[111] **14**: Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 50279 (*RVP*, p. 85, n. 2/130, tav. 54b).

concentrarsi sulla sezione superiore della tettonica, con esempi monumentali quali i crateri a volute, i vasai pestani ripongono maggiore creatività nella definizione dei piedi, che articolano con sensibilità architettonica attraverso modanature, scanalature e risalti, in combinazioni sempre diverse che danno vita a prodotti unici. Inoltre, il piede del cratere **13** (**2/126**; ill. VIII) fonde in modo altamente originale caratteristiche dei crateri a campana con quelle degli esemplari a calice: se la linea ondulata del profilo esterno è mutuata dai primi, la netta scanalatura sulla faccia superiore e la modanatura all'attacco della vasca rimandano ai secondi, dando vita a un vero e proprio ibrido, che coniuga una certa semplicità e rapidità del processo operativo senza rinunciare a un certo impegno decorativo.

La stretta connessione tra le due tipologie vascolari – già evidente in virtù della rispondenza tra certi tipi di orli e piedi – suggerisce l'impiego dei medesimi vasai su entrambe le forme. Il confronto tra i crateri **9** (**2/132**; ill. IV) e **10** (**2/127**; ill. V) permette di ipotizzare questo fenomeno anche in relazione ai vasi firmati: sebbene l'orlo presenti caratteristiche necessariamente distintive delle due diverse tipologie, la definizione del labbro e del risalto, nonché lo spessore della parete tradiscono la stessa mano[112].

I cinque crateri a campana attribuiti a Python possono essere suddivisi in due gruppi in ragione delle loro dimensioni. Per la loro uniformità, i tre esemplari *standard* **21** (**2/290**), **23** (**2/333**), e **25** (**App. I/36**) (ill. XI-XII) possono essere ascritti quasi certamente alla stessa mano[113]. Non stupisce il fatto che siano molto vicini alla produzione attribuita ad Assteas: si confrontino, a titolo di esempio, il **21** con il cratere rappresentante lo scontro tra Cadmo e il serpente firmato dal collega più anziano (**9** (**2/132**; ill. IV)). Ciononostante, si possono apprezzare anche delle differenze tra i pezzi decorati dai due pittori. Il profilo dei crateri di Python è estremamente regolare, con vasca leggermente panciuta e piuttosto robusta, e la parete gentilmente introflessa che dà vita a un corpo più slanciato rispetto agli esemplari di Assteas. L'orlo, a 45°, appare robusto, con un leggero rigonfiamento verso la faccia interna e un risalto netto collocato nel terzo inferiore del suo sviluppo. Invariabile è poi il trattamento concavo del fondo della vasca e l'andamento leggermente trasversale del segmento di giunzione tra piede e vasca. Tutte queste caratteristiche appaiono dunque identificative di una pratica di foggiatura che, a mio parere, può essere distinta rispetto a quella osservata sui vasi di Assteas.

D'altra parte, i due crateri di ridotte dimensioni permettono di osservare modalità di foggiatura distinte. Il **22** (**2/340**; ill. XII) esibisce un profilo con una separazione netta tra parete e orlo, che è a tesa pendula semplice, e un andamento panciuto in corrispondenza della vasca[114]. Il piede è basso e largo, con ingrossamento interno del punto d'appoggio, scalino all'apice della faccia esterna e giunzione verticale con la vasca. Le anse sono dritte e a bastone. Tale morfologia è vicina agli altri crateri foggiati da Assteas e Python. Al contrario, il **24** (**2/319**; ill. XII) presenta un profilo continuo tra orlo e parete e uno stacco

[112] **9**: Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
[113] **21**: Los Angeles, LACMA, inv. 50.8.30 (*RVP*, p. 160, n. 2/290, tav. 105e-f); **23**: Napoli, MAN, inv. 81659 (*RVP*, p. 165, n. 2/333, tav. 110c); **25**: Madrid, MAN, inv. 2006/127/1 (App. I/36).
[114] **22**: Paestum, MAN, inv. 31897 (*RVP*, p. 166, n. 2/340).

più netto tra quest'ultima e la vasca[115]. L'orlo è a becco di civetta modanato, con la faccia superiore piatta e, inferiormente, una scozia nettamente distinta dalla parete. Le pareti sono complessivamente più massicce e il fondo della vasca è nettamente ribassato. Il piede è alto e stretto, con un andamento complessivamente trasversale delle pareti. Le anse sono a bastoncello e ritorte. L'apprezzabile differenza tra i due crateri rende dunque probabile una loro realizzazione da parte di due ceramisti diversi. Il cratere **24** sembra inoltre collocarsi in un ambito diverso rispetto ai prodotti di Assteas e Python, non solo dal punto di vista morfologico ma, a mio avviso, anche pittorico. Sebbene sia stato attribuito a Python da parte di Trendall, alcuni elementi iconografici e stilistici, come la capigliatura a trecce della figura femminile, i puntini che decorano l'*himation*, il cane corrente sotto l'orlo o la definizione dei volti, quasi imbronciati, portano a considerare il cratere **24** un'opera del Pittore di Napoli 1778[116]. Questo esempio rafforza l'idea che i *corpora* attribuiti ai vari ceramografi non siano distinguibili soltanto sul piano pittorico, ma anche su quello morfologico.

Passando all'ultima tipologia vascolare, le *kylikes*, è possibile osservare come all'interno del *workshop* di Assteas e Python vari ceramisti si occupassero della foggiatura. Pur esibendo tratti comuni, come il risalto sulla vasca all'altezza dell'attaccatura dell'ansa, le *kylikes* **31** (**2/916**), **33** (**2/248**) e **34** (**App. 1/27**) (ill. XIV-XV) possono essere attribuite a diversi artigiani[117]. La **31**, dal massiccio orlo rientrante e le anse ritorte, sormontanti l'orlo, si discosta infatti dalla **34**, dal profilo echiniforme terminante in un orlo semplice e anse orizzontali. La **33**, dal caratteristico labbro leggermente estroflesso, è del tutto simile alla **36** (**App. I/14**), attribuita al Pittore di Paestum 21602[118]. Sebbene la **33** sia a figure rosse sovraddipinte, mentre la **36** a figure rosse, è estremamente probabile che siano state foggiate dallo stesso vasaio. Questo significa che, come i pittori, certi vasai operavano indistintamente sia per la produzione di vasi a figure rosse che per quella a figure rosse sovraddipinte. Tale dato sembra ulteriormente supportato dalla vicinanza fra il cratere a campana **29** (**App. 1/12**; ill. XIV), a figure rosse sovraddipinte, e i crateri foggiati da Assteas e Python[119]. Le ultime due *kylikes* (**37** (**3/487**) e **38** (**3/330**)) (ill. XV), attribuite al Pittore di Napoli 2585, testimoniano la collaborazione tra il pittore e almeno due vasai: tutte le parti principali delle due coppe differiscono tra loro, dal profilo al piede, dall'orlo alle anse[120]. Forse, le *kylikes* come la **37**, che presentano soltanto un volto sulla vasca e risultano pertanto più corsive, non solo in termini di decorazione ma anche foggiatura, venivano affidate a collaboratori, mentre quelle di maggior impegno, come la **38**, erano riservate al vasaio più esperto.

---

[115] **24**: Paestum, MAN, inv. 31906 (*RVP*, p. 164, n. 2/319).
[116] Cfr. *RVP*, tavv. 171-174.
[117] **31**: Paestum, MAN, inv. 32851 (*RVP*, p. 229, n. 2/916, tav. 143k); **33**: Paestum, MAN, inv. 21369 (*RVP*, pp. 148-149, n. 2/248, tav. 93d); **34**: Paestum, MAN, inv. 20195 (*RVP*, p. 370, n. App. 1/27).
[118] **36**: Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 75176 (App. I/14).
[119] **29**: Paestum, MAN, inv. 21463 (*RVP*, p. 369, n. App. 1/12).
[120] **37**: Paestum, MAN, inv. 5245 (*RVP*, p. 324, n. 3/487, tav. 212a); **38**: Madrid, MAN, inv. 11285 (*RVP*, p. 306, n. 3/330, tav. 190h).

Il cratere **28** (**App. 1/127**; ill. XIV), a figure rosse sovraddipinte, è l'unico non riferibile con certezza alla produzione pestana, in quanto attribuito da Trendall al Pittore di Sydney[121]. Tale ceramografo, di cui rimane ancora incerto il luogo di produzione, è stato inizialmente ascritto da Trendall alla produzione lucana[122]. Tuttavia, i vasi da lui dipinti sono stati rinvenuti a Paestum e, in misura minore, a Pontecagnano, tanto da far ipotizzare un trasferimento dell'artigiano in uno (o entrambi?) di questi centri[123]. Particolarmente significativa è stata infatti l'influenza di tale ceramografo, operante tra la fine del V e gli inizi del IV secolo a. C., sui primi pittori della fabbrica pestana[124]. In seguito a un esame autoptico, Angela Pontrandolfo ha però osservato come il corpo ceramico degli esemplari decorati dal Pittore di Sydney non sembri collimare con quello rosso-arancio tipicamente pestano[125]. In attesa di analisi archeometriche[126], è però rilevante notare come la morfologia del cratere sia estremamente vicina a quella espressa dai vasi appartenenti alla prima fase di Assteas. Tale consonanza dimostra ancora una volta quanto sia urgente definire con maggior precisione l'ambito produttivo in cui opera tale ceramografo.

In conclusione, la prima analisi del repertorio morfologico pestano, incentrata sui crateri a campana, a calice e sulle *kylikes*, sembra confermare che le varie produzioni a figure rosse regionali si distinguono non solo in base al linguaggio pittorico, ma anche sul piano morfologico. Un ruolo fondamentale in questo senso è costituito dall'apporto delle singole individualità operanti all'interno del processo produttivo[127]. Oltre a ciò, è stato possibile evidenziare importanti elementi di connessione con i precursori sicelioti e con gli altri ceramografi operanti nell'area prima dell'impiantamento della fabbrica pestana, che danno dunque conto dei possibili apporti esterni e permettono di inquadrare più facilmente la nascita della pratica artigianale pestana. Più nello specifico, la vicinanza tra i crateri foggiati durante la prima fase di attività di Assteas e gli esemplari realizzati dal siceliota Pittore del Louvre K 240 contribuisce a considerare il secondo come il maestro del primo.

L'analisi ha permesso di apprezzare, innanzitutto, come i *corpora* di vasi attribuiti a diversi pittori siano distinguibili anche in base alla morfologia. Sebbene la foggiatura rifletta stilemi comuni, pertinenti al medesimo contesto produttivo, è tuttavia possibile distinguere l'apporto delle singole personalità,

[121] **28**: Madrid, MAN, inv. 11070 (*RVP*, p. 379, n. App. 1/127).
[122] *LCS*, pp. 127-129, nn. 650-668, tav. 63. Sulla problematica definizione del suo ambito produttivo, vd. recentemente SERRITELLA 2024, pp. 216-217.
[123] SZILAGYI 1975, p. 27; *RVP,* p. 379; SERRITELLA 2024, p. 229. Sui vasi rinvenuti a Pontecagnano, vd. SERRITELLA 2024.
[124] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 245, 406-407; SERRITELLA 2024, pp. 230-231.
[125] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 406-407.
[126] Cfr. SERRITELLA 2024, pp. 229-230.
[127] Che i ceramisti possano mostrare uno "stile personale", in qualche modo distintivo, è stato correttamente osservato da Hemelrijk attraverso la comparazione delle coppe firmate da differenti vasai, quali Hieron, Brygos, Python ed Euphronios: HEMELRIJK 1991, p. 252.

elemento che sembra confermare in linea di massima la validità del metodo attribuzionistico e l'organizzazione della produzione proposta da Trendall. In un caso specifico, tale differenziazione risultava così evidente che ha portato a rivedere la precedente attribuzione di Trendall e permesso di inquadrare più convincentemente la mano responsabile della decorazione pittorica. In secondo luogo, i singoli *corpora* appaiono decisamente uniformi e coerenti nella definizione della tettonica. Questo significa che, nella maggior parte dei casi, i pittori operavano in collaborazione con un singolo vasaio o, come ritengo più probabile, fossero essi stessi responsabili della foggiatura. In ambito attico, sappiamo dalle firme che tale interscambiabilità era frequentemente attestata[128]. Spesso, personalità come Exekias, pur firmando le loro opere soltanto con il verbo *epoiese*, erano anche responsabili della decorazione pittorica dei singoli esemplari[129]. In molti casi, dunque, *epoiese* può assumere una sovraestensione di significato, coincidendo con "mi ha fatto e mi ha dipinto"[130]. Dal momento che gli studi morfologici sono ancora limitati rispetto a quelli riservati alla decorazione pittorica, risulta ancora incerto se la firma con soltanto *egraphe*, "mi ha dipinto", possa ugualmente significare che il pittore si sia anche occupato della foggiatura del vaso. Hurwit pone precisamente questo quesito in riferimento all'attività di Sophilos[131]:

«If a solitary *epoiesen* can on occasion mean both "made and painted," what does it mean when only an *egraphsen* inscription appears, as on another, more complete dinos by Sophilos in London? That is, when Sophilos proudly signed that dinos as painter, was it assumed he also potted it?»

L'analisi presentata suggerisce che in ambito pestano si possa rispondere affermativamente a questa domanda, almeno per quanto riguarda Assteas e Python. Nel panorama italiota, tale scenario è stato suggerito da Martine Denoyelle e poi confermato dall'analisi morfologica di Francesca Silvestrelli in relazione al lucano Pittore di Pisticci[132], ma è altamente probabile che, con l'aumentare dei dati a disposizione, l'identità tra pittori e vasai diventi un fenomeno decisamente più diffuso. Nel caso in cui si ammetta l'ipotesi che Assteas e Python fossero non solo pittori, ma anche ceramisti, è possibile anche rendere conto in misura più chiara dello strettissimo rapporto tra forma vascolare e raffigurazione pittorica che si instaura nella loro opera. Un esempio lampante è rappresentato dal cratere firmato da Assteas con la pazzia di Eracle (**10** (**2/127**)). La superficie della parete corrisponde perfettamente con il perimetro entro cui dispiegare la composizione della pittura vascolare. Il "senso architettonico" della pittura pestana, che tende a inquadrare le scene entro strutture complesse, si armonizza pienamente con la tettonica del vaso: ogni elemento pittorico interagisce con le diverse partiture che lo compongono e, al

[128] BEAZLEY 1944b, p. 26; HURWIT 2015, p. 77.
[129] Sulle firme di Exekias, vd. HURWIT 2015, pp. 80-84.
[130] BOARDMAN 1987, p. 145; VIVIERS 2006, p. 147; HURWIT 2015, p. 77. A volte, non vi è consenso sulla coincidenza tra pittore e vasaio. Per quanto riguarda Amasis, Beazley (BEAZLEY 1928, p. 21; 1986, p. 52) e Boardman (BOARDMAN 1987, p. 145) sono inclini a ritenere che il ceramista responsabile delle firme *epoiese* e il pittore, ribattezzato Pittore di Amasis, siano la stessa persona; più cauto è von Bothmer (VON BOTHMER 1985, pp. 33-35), che tiene distinte le due figure. Sulla base dell'analisi morfologica condotta sulle coppe, Brijder ritiene che il Pittore di Heidelberg si occupasse non solo della decorazione, ma anche della foggiatura dei propri prodotti: BRIJDER 1991, p. 335.
[131] HURWIT 2015, p. 179, nota 27.
[132] DENOYELLE 1997, p. 396; SILVESTRELLI 2016, p. 181.

tempo stesso, viene da esse valorizzato. Osservando la scena sul cratere firmato, è improbabile pensare che Assteas non avesse già un'idea della scena da dipingere prima della foggiatura, considerando la sua complessità e, al contempo, la rigida suddivisione dello spazio assegnato a ogni elemento che la compone. Nonostante il *corpus* sia marcato da una forte uniformità, gli artigiani sembrano cimentarsi con varie forme, come constatato nel caso di Assteas – il quale, con buona probabilità, foggiava personalmente sia crateri a campana che crateri a calice. In questo senso, non stupisce che siano state individuate varie direttrici di contaminazione tra forme – con elementi morfologici che vengono trasferiti e adattati a diverse tipologie – oppure la foggiatura da parte delle stesse figure professionali di prodotti sia a figure rosse che a figure rosse sovraddipinte. In aggiunta, non mancano dati che suggeriscono la presenza di varie figure all'interno del processo di foggiatura[133]. Seppur minoritari nell'economia della documentazione finora raccolta, comunque ancora limitata, tali artigiani sembrano aver instaurato una forma di collaborazione con i foggiatori principali, soprattutto quando si tratti di prodotti ascrivibili al *workshop* di Assteas e Python.

Emergono, infine, certi esemplari che denotano un maggiore impegno, sia di tempo e perizia, che creativo. Le modanature che ornano i piedi dei crateri a calice, in particolare, esprimono un approccio che si potrebbe definire architettonico, considerando che alcuni vasi raggiungono delle dimensioni monumentali, sfiorando i 60 cm di altezza. Tale approccio, che varia da pezzo a pezzo, mira a creare prodotti con caratteristiche uniche, che esprimono non solo le capacità artigianali, ma soddisfano anche le esigenze delle più alte sfere della clientela.

[133] Per l'ambito italiota, cfr. il caso del Pittore di Creusa, per cui la varietà dei profili nella sua fase iniziale e intermedia suggerirebbe, secondo Francesca Silvestrelli, l'impiego di diversi ceramisti nel processo di foggiatura: SILVESTRELLI 2016, p. 184. Per la produzione attica, lo stesso è stato ipotizzato da Lezzi-Hafter in riferimento alla bottega del Pittore di Eretria: LEZZI-HAFTER 1988, pp. 65-97. Vd. anche la complessa catena produttiva, con diverse interazioni tra ceramisti e ceramografi, che caratterizza la produzione delle anfore nolane: EUWE 1989.

4

IL VOLTO DELL'ARGILLA
LA TECNICA PITTORICA

INTRODUZIONE

I volumi di Trendall dedicati alla ceramica pestana non si soffermano sul processo produttivo adottato dai vari ceramografi attivi in questa fabbrica. Il presente capitolo si propone dunque di offrire una panoramica articolata delle modalità tecniche sottese alla decorazione dei vasi pestani. Adottando un approccio inversamente stratigrafico, si analizzeranno le diverse fasi del processo decorativo: a partire da quella preparatoria, che segue la foggiatura, si passerà alla stesura della decorazione pittorica – la quale implica l'uso di vernice nera applicata con strumenti di varia tipologia – fino al completamento con sovradipinture e raffinati effetti chiaroscurali.
Pur concentrandosi principalmente sulla definizione dei procedimenti tecnici adottati in ambito pestano, l'indagine sarà condotta alla luce del più ampio contesto magnogreco e siceliota, tenendo conto sia delle analoghe soluzioni riscontrabili nella produzione vascolare coeva, sia dei parallelismi con la pittura monumentale in ambito locale. L'obiettivo è quello di mettere in luce le scelte operate dai ceramografi, individuandone i tratti distintivi o le possibili convergenze rispetto ad altri centri produttivi, così da recuperare l'essenziale componente artigianale di questi manufatti e, con essa, la loro dimensione storica. In chiusura, sarà affrontata la questione della derivazione siceliota della ceramica pestana, con particolare attenzione al rapporto tra il suo più diretto antecedente e il principale esponente della nuova officina, Assteas. Tale confronto permetterà di riflettere sulle modalità di trasmissione del sapere tecnico e sul ruolo giocato dalla mobilità geografica degli artigiani nei processi di continuità e innovazione.

FASI PREPARATORIE

In seguito alla foggiatura e, verosimilmente, a una seconda fase di essicazione, il vaso viene sottoposto al processo di decorazione.

A differenza di quanto riscontrato da Luca Giuliani analizzando l'opera del Pittore di Dario, i ceramografi pestani non sembrano tracciare alcuna griglia preliminare alla fase di stesura del colore[134]. Mentre il vaso viene fatto ruotare, il pittore apulo incide la superficie con un sottilissimo ago in modo tale da mantenere la medesima altezza e dar vita a una linea guida, una sorta di "livello", sui cui poi vengono collocati i personaggi. Tale espediente è stato rilevato in relazione al cratere a volute con il sacrificio di Frisso, che prevede la distribuzione dei personaggi, resi a figura intera, su due ordini[135]. La sottile linea incisa si attesta al di sotto dell'ordine superiore, affinché lo spazio sia equamente distribuito tra i due livelli. L'assenza di tale espediente in ambito pestano è verosimilmente dovuta a differenti scelte compositive, che privilegiano l'organizzazione della scena su un singolo ordine e l'eventuale aggiunta di altri personaggi su un secondo livello, ma raffigurati a mezzobusto.

Ciononostante, anche i ceramografi pestani mostrano la necessità di disporre di un piano orizzontale sul quale distribuire la scena. Un cratere (**2/46**) conservato ad Agrigento e attribuito da Trendall alla prima fase di attività di Assteas fornisce importanti informazioni in questo senso (fig. 3)[136]. Utilizzando lo stesso principio esposto precedentemente, mentre fa ruotare il vaso, il pittore dipinge tre fasce tenendo fermo il pennello. La vernice nera impiegata è estremamente diluita, tanto che oggi è parzialmente evanida e ha assunto un colore giallo chiaro. La fascia inferiore è funzionale a formare un piano d'appoggio per il fregio a onde correnti. La fascia mediana racchiude superiormente il motivo decorativo, mentre quella superiore, più ampia, funge da base su cui disporre le figure, lo sfondo, e le palmette decorative poste a inframezzare i due lati. In particolare, la sovrapposizione tra i piedi delle figure e tale fascia indica la sua funzione di piano d'appoggio, in modo tale da garantire una loro disposizione omogenea, sul medesimo livello. In una seconda fase, quando il pittore ha articolato la scena e sta utilizzando la vernice secondo una densità "standard", tali fasce vengono solitamente ricoperte sia da linee apposite, sia da ampie campiture che vanno a definire il fondo nero o il corpo del fregio a onde. In questo caso, la possibilità di vedere tali fasce così chiaramente è dettata dal fatto che il cratere agrigentino si situi ancora nella fase iniziale della carriera di Assteas. Il pezzo presenta ancora alcune incertezze che denotano una tecnica ancora in fase di perfezionamento: una disattenta e imprecisa copertura delle fasce, che traspaiono in vari punti del cratere; l'errore nella definizione della curva dell'onda al di sotto della palmetta sul lato destro; le frequenti sbavature in corrispondenza delle aree risparmiate; l'utilizzo di una vernice non del tutto coprente; la necessità di tracciare sulla superficie vascolare un complesso disegno preparatorio, peraltro ancora molto evidente. Nella maggior parte dei casi, le fasce non risultano essere più visibili[137].

---

134 GIULIANI 1995, p. 66, tav. 4.1. Su questo punto, vd. anche KAESER 2002, p. 65.

135 Berlino, Antikensammlung, inv. 1984.41 (GIULIANI 1995, pp. 26-31, fig. 1-8).

136 Agrigento, Museo Archeologico Regionale, inv. R 190 (*RVP*, p. 72, n. 2/46, tav. 28c-d; DE CESARE 2005, p. 55, fig. 43, tav. 51, figg. 1-3).

137 Tale tecnica è documentata anche dall'anfora con il matricidio di Oreste a Malibu: Getty Villa, inv. 80.AE.155.1 (Cap. 6/4); da un cratere napoletano con Dioniso su altare: Napoli, MAN, inv. 82620 (*ibid.*, p. 74, n. 2/65, tav. 31e-f); da un cratere salernitano con scena comica: Salerno, Museo Archeologico Provinciale, inv. 1812 (Cap. 6/31); da un cratere di Python a Parigi, Musée du Louvre, inv. K 244 (*ibid.*, p. 163, n. 2/306, tav. 107e-f).

Il cratere (**2/128**) a calice firmato da Assteas conservato a San Antonio presenta inoltre una serie di tacche, perfettamente verticali ed equidistanti fra loro, che corrono parallele alla banda risparmiata situata al di sotto del fregio d'edera che corre intorno all'orlo (fig. 4)[138]. Si tratta di leggere incisioni realizzate quando l'argilla possiede ancora la cosiddetta "consistenza cuoio", che consente di lasciare dei segni sulla superficie vascolare. Allo stesso modo, al di sopra della fascia, in corrispondenza del personaggio di Hermes, si trovano una serie di incisioni maggiormente evidenti, di andamento trasversale ma anche in questo caso equidistanti tra loro e pertanto non casuali. Il medesimo tipo di incisioni, seppur di formato minore, è presente all'altezza del tripode posto in cima alla colonna. Seppur tale trattamento sia riservato – a mia conoscenza – soltanto a questo singolo caso, è possibile che tali incisioni, poi coperte con la vernice nera, attestino la necessità di avere dei punti di riferimento per la definizione della parte superiore del campo figurativo principale. In particolare, le prime tacche sembrano funzionali a segnalare l'altezza della fascia risparmiata, in modo tale da garantire uno spazio sufficiente per la scena sottostante[139].

In seguito alla definizione del piano di appoggio funzionale a disporre la decorazione figurata, il ceramografo procede verosimilmente con la realizzazione del disegno preparatorio[140]. I solchi, variamente profondi, presentano uno sviluppo che va da un tratto molto sottile, necessariamente creato dalla parte appuntita dell'oggetto, a un tratto più ampio caratterizzato da varie scanalature in senso longitudinale. Lo strumento utilizzato è con ogni probabilità uno stilo in legno, caratterizzato da una o due estremità a punta e da una certa fibrosità, che possiamo immaginare dall'aspetto del tutto simile a uno "stuzzicadenti" odierno[141]. La possibilità di individuare il tracciato lasciato da tale strumento è strettamente vincolata al grado di conservazione della superficie vascolare. Di conseguenza, in relazione a molti esemplari che presentano la superficie originale anche solo parzialmente abrasa, come il cratere (**2/127**) con la pazzia di Eracle o l'*hydria* (**2/134**) con il mito di Bellerofonte, è particolarmente difficile riuscire ad apprezzarne l'entità[142].

In generale, la conformazione del disegno preparatorio è piuttosto variabile, così come la scelta di applicarlo o meno in relazione a determinate opere. Alcuni vasi presentano un tracciato particolarmente dettagliato, mentre altri esemplari recano soltanto pochi tratti. Tale distinzione non sembra necessariamente dipendere dal grado di complessità della scena raffigurata, dal momento che molti vasi firmati presentano un impiego piuttosto limitato dello stilo e non per forza più frequente rispetto agli esemplari attribuiti. Complessivamente, dal punto di vista quantitativo, il disegno sembra essere più schematico rispetto a quanto osservato da Martin Boss in relazione alla produzione vascolare attica a

---

138 San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167 (*RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48).

139 I segni risultano decisamente simili a quelli lasciati dai supporti utilizzati la cottura delle *kylikes* nelle fornaci: FELLMANN 2002. Tuttavia, la loro posizione sulla parete anziché sulla vasca, la variabilità del formato e la forma non circolare inducono, almeno per il momento, a escludere un'associazione diretta con tali dispositivi.

140 Sull'uso del disegno preliminare in ambito vascolare, vd. CORBETT 1965; NOBLE 1988, pp. 103-14; BOSS 1997.

141 In ambito attico, cfr. BOSS 1997, p. 345. Per la produzione apula, cfr. GIULIANI 1995, p. 66.

142 Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47); Paestum, MAN, inv. 20202 (*RVP*, p. 86, n. 2/134, tavv. 55-56).

figure rosse di età arcaica e classica[143]. In alcuni rari casi, il disegno consiste in una serie di fasce che tracciano parte del profilo della figura senza soluzione di continuità, richiamando la procedura attica e apula. Si noti per esempio il tracciato riservato alla personificazione di Tebe (**2/132**): una serie di tratti sovrapposti vanno a definire la posizione dell'avambraccio, l'articolazione della spalla sinistra, lo spazio occupato dal velo e verosimilmente la parte posteriore della corona (fig. 5)[144]. La necessità di adottare tale soluzione è probabilmente dovuta al posizionamento della figura, sostanzialmente "sospesa" a metà altezza rispetto alle figure di Cadmo e Atena. La difficoltà nel posizionare la personificazione è inoltre dimostrata dal suo spostamento a destra, nella sua collocazione a definitiva, rispetto a quanto immaginato nel disegno provvisorio.

Solitamente, il disegno si distribuisce secondo le seguenti modalità. Alcuni tratti semicircolari in corrispondenza della nuca definiscono l'ingombro del capo (fig. 6)[145]. A volte, a questi viene aggiunto un tratto in corrispondenza della fronte. L'assenza della sovradipintura bianca in corrispondenza della testa del re Tindareo sull'anfora (**2/240**) firmata da Python permette di distinguere l'utilizzo di un tracciato ellittico completo per la definizione del cranio, soluzione che, se da una parte, appare particolarmente diffusa in ambito attico, è invece rara all'interno del *corpus* pestano (fig. 7)[146]. Il disegno del capo è completato dalla definizione del profilo e del collo[147]. Per il profilo, sono documentati un lungo tratto verticale che conferisce la caratteristica fronte alta e un tratto a quarto di cerchio per la sezione inferiore del volto (fig. 8)[148]. Il collo può semplicemente essere indicato attraverso un tratto verticale che rappresenta la continuazione del profilo, o tramite uno orizzontale che indica la linea delle clavicole. In certi casi, il disegno preparatorio è esteso ad attributi e capigliatura. Pur essendo ricoperta da uno strato di bianco, una conformazione triangolare delinea il pileo di Cadmo nel cratere (**2/132**) a campana firmato da Assteas e conservato a Napoli (fig. 9)[149]. Due ampi tratti semicircolari, tracciati molto rapidamente e perciò non conchiusi tra loro, servono da abbozzo per delineare il petaso ricadente alle spalle di Hermes sulla *lekythos* (**2/132**) firmata da Assteas[150]. Tratti semicircolari delineano invece i riccioli o il fiocco della benda di Dioniso su due crateri da Montesarchio, rispettivamente di Assteas (**2/129**) e Python (**2/383**) (fig. 10)[151].

---

143 BOSS 1997.
144 Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
145 Vd., per esempio, Madrid, MAN, inv. 11235 (*ibid.*, p. 121, n. 2/166, tav. 69e).
146 Paestum, MAN, inv. 21370 (*RVP*, pp. 139-140, n. 2/240, tav. 89)
147 Cfr. BOSS 1997, p. 348.
148 Vd., per esempio, Agrigento, Museo Archeologico Regionale, inv. R 190 (*RVP*, p. 72, n. 2/46, tav. 28c-d). L'occhio è raramente indicato con un semplice tratto orizzontale, forse allusivo della linea delle sopracciglia, che ne definisce l'altezza: Napoli, MAN, inv. 81847, in particolare la figura di Donakis (*RVP*, p. 86, n. 2/135; tav. 57).
149 Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
150 Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
151 Montesarchio, Museo del Sannio Caudino, s. inv. (*RVP*, pp. 85, 92-94, no. 2/129, tavv. 49-51a); Montesarchio, Museo del Sannio Caudino, s. inv. (*RVP*, p. 177, n. 2/383, tav. 120b-c).

Il disegno preparatorio è utilizzato più frequentemente in riferimento al corpo piuttosto che al capo. Lunghi tratti definiscono lo sviluppo degli arti superiori e inferiori. Se la figura è rappresentata di profilo, un lungo tratto segue l'arco completo della schiena, mentre la curva lombare e la linea dei glutei sono definiti da un tratto a parte (fig. 11)[152]. Generalmente, le incisioni appaiono ancora ben visibili perché comprese all'interno della sagoma risparmiata piuttosto che collocate esternamente rispetto alla linea di contorno. La loro funzione è quella di impostare il tracciato del contorno, ma in corrispondenza di parti del corpo specifiche, come l'epicondilo o il polpaccio, tendono a curvare verso l'interno fornendo un'indicazione preliminare del volume della massa muscolare (fig. 12)[153]. Quando è necessario definire il movimento degli arti, i tratti si sovrappongono tra loro incrociandosi. Ciò è particolarmente evidente nell'articolazione del rapporto tra avambraccio e mano (fig. 13)[154]. Oltre a tale abbozzo che definisce la struttura della figura, nei vasi più impegnati si aggiunge un sistema di brevi tratti che va a definire i dettagli anatomici interni alla figura, spesso anche in relazione ad aree che verranno definitivamente coperte dall'abbigliamento[155]. I pittori definiscono il seno e i pettorali e, come esemplifica chiaramente il trattamento di Cadmo sul cratere (**2/132**) firmato a Napoli, l'addome (fig. 14)[156]. L'esemplare mostra inoltre come tale operazione sia funzionale a realizzare una "bozza" per la successiva apposizione delle linee a rilievo[157].

Come riscontrato da Luca Giuliani in ambito apulo, l'impegno dedicato agli indumenti è decisamente minore rispetto a quello riservato alla resa anatomica del corpo[158]. Due sono le principali modalità adottate: 1) il ceramografo si limita semplicemente a segnalare lo spazio che verrà occupato dal vestiario, senza provvedere a una caratterizzazione (fig. 15-16)[159]; 2) vengono definiti gli orli, la scollatura, l'altezza della cintura e, in alcuni casi, le pieghe più evidenti (fig. 17)[160]. In generale, il ceramografo non allude al pattern decorativo che verrà aggiunto tramite linee a rilievo, se non in rarissimi casi (fig. 18)[161].

---

152 Vd., per esempio, Agrigento, Museo Archeologico Regionale, inv. R 190 (*RVP*, p. 72, n. 2/46, tav. 28c-d); o il giovane (Dioniso?) in nudità su un'*hydria* del Pittore di Würzburg H 5739: Londra, BM, inv. 1867,0508.1312 (*RVP*, p. 182, n. 2/409, tav. 127a-c).

153 Vd., per esempio, Madrid, inv. 2006/127/1 (App. I/36).

154 Vd. nota precedente.

155 Cfr. GIULIANI 1995, p. 67, per l'ambito apulo.

156 Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52). Vd. anche il trattamento riservato al dio Dioniso e a un satiro pertinenti al lato B del cratere madrileno firmato da Assteas: Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47).

157 In svariati casi, tale bozza non risulta essere necessariamente rispettata: si veda, per esempio, il seno destro della figura femminile su un'*hydria* di Python al British Museum, inv. 1772,0320.37 (*RVP*, pp. 149-150, n. 2/249, tav. 94a-b).

158 Cfr. GIULIANI 1995, p. 67: «Während Gewänder häufig nur summarisch angedeutet warden, wird auf die Konstruktion der Körper in aller Regel viel Sorgfalt verwendet: auch und gerade dann, wenn sie im endgültigen Zustand gar nicht mehr sichtbar sein werden».

159 Nel cratere madrileno con la pazzia di Eracle, Assteas traccia tre incisioni alle spalle dell'eroe: Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47). Lo stesso principio è adottato da Python nel cratere proveniente dalla stessa collezione con Oreste ed Elettra: Madrid, inv. 2006/127/1 (App. I/36).

160 Vd., in particolare, il trattamento di Diomede e della figlia di Oineo su un'*hydria* di Python: Londra, BM, inv. 1772,0320.37 (*RVP*, pp. 149-150, n. 2/249, tav. 94a-b); di Calipso nella lekythos firmata da Assteas, Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135; tav. 57). Per le pieghe, vd. la mantellina indossata dall'esperide Melisa sulla *lekythos* precedentemente citata, per cui Assteas si limita a indicare il risvolto in corrispondenza della spalla sinistra.

161 Una significativa eccezione è costituita dalle incisioni a mezzaluna sulla veste di Calipso (vd. nota precedente), corrispondenti alle successive linee a rilievo.

Il disegno preparatorio è inoltre impiegato, secondo un *pattern* di attestazioni che è del tutto variabile, per tratteggiare la sagoma degli elementi architettonici, come l'altare e la colonna sul cratere (**App. I/36**) con Oreste ed Elettra a Madrid (fig. 19)[162], oggetti[163], esseri fantastici (fig. 20)[164], come le spire del serpente Ladone o di Scilla, e manifestazioni atmosferiche quali l'arcobaleno che campeggia nel cratere londinese firmato da Python (**2/239**)[165].

In genere, le aree sovraddipinte su fondo nero non presentano il disegno preparatorio, mentre le campiture realizzate su aree risparmiate esprimono un trattamento piuttosto simile alle altre figure sopra descritte.

Il disegno preparatorio è pressoché unanimemente rispettato. Quando tale circostanza non si verifica, si assiste semplicemente a uno slittamento o una traslazione del disegno finale[166]. Ben esemplificativo da questo punto di vista è il cratere (**2/129**) firmato da Assteas a Montesarchio[167]. Per quanto riguarda il lato principale, è da notare un leggero abbassamento e decentramento verso destra di Pothos, un pari spostamento a destra di Europa, una lieve rotazione delle spire di Scilla. Sul lato B, tali modifiche risultano ancora più lampanti. Assteas ha modificato la direzione dell'avambraccio destro di Dioniso, che doveva apparire sollevato invece che abbassato. L'avambraccio destro del papposileno collocato entro il registro superiore doveva essere leggermente rialzato e tenere verosimilmente il tamburo collocato successivamente nella mano sinistra (fig. 21). Come conseguenza di tale spostamento, il pittore ha proceduto inoltre ad abbassare il volto della menade che lo affianca.

LA DEFINIZIONE DELLA SCENA

Una volta realizzato il disegno preparatorio, i ceramografi procedono con l'applicazione della vernice. Secondo quanto osservabile in ambito attico e apulo, vengono delineati i contorni delle aree a risparmio attraverso la cosiddetta *eighth-inch stripe*, una banda di colore marroncino ottenuta diluendo notevolmente la vernice nera e funzionale a creare una linea di rispetto per le successive stesure che interessano il fondo della scena (fig. 22)[168].Verosimilmente, la definizione del contorno si concentra in primo luogo sulle bande a risparmio che frequentemente inquadrano la scena. Su un *lebes gamikos* (**2/965**) del Pittore di Afrodite,

---

162 Madrid, inv. 2006/127/1 (App. I/36).

163 Forziere sul cratere comico firmato da Assteas: Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP*, p. 84, n. 2/125, tav. 44); festone sull'altare: vd. nota precedente.

164 Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135; tav. 57); vd. anche le spire della coda anguiforme di Scilla sul cratere con il ratto di Europa da Montesarchio, Museo del Sannio Caudino, s. inv. (*RVP*, pp. 85, 92-94, n. 2/129, tavv. 49-51a).

165 Vd. il fascio di linee che delinea il contorno esterno: Londra, BM, inv. 1890,0210.1 (*ibid.*, p. 139, n. 2/239, tav. 88).

166 Sulle correzioni rispetto al disegno preparatorio in ambito attico, vd. KAESER 2002, pp. 65-66.

167 Vd. nota 151.

168 Su tale linea, vd. NOBLE 1988, p. 105; GIULIANI 1995, p. 67. Vd. l'elmo di Atena sulla *neck-amphora* a Buccino con il giudizio di Paride: App. I/3. La stesura della vernice nera di fondo non è andata a ricoprire integralmente il contorno della *eighth-inch stripe*, che emerge chiaramente grazie alla sua tonalità decisamente più chiara. In generale, tale espediente risulta essere maggiormente visibile sui vasi di minore impegno, per cui il ceramografo ha proceduto a stendere la vernice di fondo senza preoccuparsi di ricoprirla con precisione.

la banda di vernice diluita si sovrappone infatti al piede della figura maschile collocata all'estremità destra della scena: ciò significa che il pittore ha in una prima fase realizzato il contorno della banda risparmiata e solo in seguito, accorgendosi di aver in realtà bisogno di maggior spazio per il disegno del piede, ha definito il contorno andando a inglobare parte della fascia stessa (fig. 23)[169]. In seguito, il ceramografo procede a definire il contorno delle figure. Una volta determinata la sagoma, il ceramografo si concentra sull'area interna. Inizialmente, si occupa di realizzare le campiture a vernice nera, come la capigliatura e la barba, o gli orli degli abiti. In seguito, procede applicando le linee a rilievo, certamente ottenute con un diverso pennello, consistente verosimilmente nello *linierhaar* proposto da Seiterle – uno stilo al quale sono attaccati pochissimi peli[170]. Anche in questo caso, i pittori sembrano dare la precedenza alle bande risparmiate che incorniciano la scena. Nel cratere (**2/126**) napoletano firmato da Assteas con il mito di Frisso ed Elle, le linee a rilievo che circondano le dita delle zampe dei cani di Scilla si sovrappongono a quelle che definiscono la banda risparmiata delimitante la scena sul lato inferiore, suggerendone la recenziorità (fig. 24)[171]. A questo punto, i pittori definiscono il "reticolo" delle linee a rilievo utilizzando una triplice modalità di apposizione della vernice – in piena continuità con quanto osservato in relazione alla ceramica attica a figure rosse[172]. Si può, infatti, osservare la cosiddetta *laid line*, ottenuta posando e risollevando lo strumento sulla superficie vascolare. Tale azione può essere individuata in ragione dell'accumulo di vernice, spesso definibile come una cresta rialzata, che si produce in corrispondenza della parte centrale della linea (fig. 25)[173]. Questa tecnica, la più frequentemente impiegata, sembra essere riservata alle linee di dettaglio che raggiungono una lunghezza massima di 2-3 cm. La seconda modalità, che può essere considerata come strettamente legata a quella appena descritta, consiste nel realizzare degli anelli/cappi (cosiddetta *loop line*) grazie a un *linierhaar* di piccole dimensioni che veniva appoggiato alla superficie e sollevato (fig. 18)[174]. In tal modo, il punto d'appoggio dei peli è stretto e appuntito mentre la parte terminale del cerchio/cappio appare più larga e spessa. Una maggiore concentrazione di vernice è presente in corrispondenza dei punti di curvatura. L'impiego di tale tecnica è suggerito dal fatto che i cerchi/cappi rimangono spesso aperti, senza che le due estremità si tocchino tra loro. Tale trattamento, che richiede una notevole perizia tecnica e un dispendio di tempo non trascurabile, è difatti riservato ai vasi di maggior impegno (spesso firmati) ed è in particolar modo impiegata nella decorazione delle vesti[175].

---

169 Paestum, MAN, inv. 20296 (*RVP*, p. 239, n. 2/965, tav. 147).
170 SEITERLE 1976, p. 6.
171 Napoli, MAN, inv. 82411 (*RVP*, p. 84, n. 2/126, tav. 45).
172 Per una panoramica su queste tre modalità, vd. il recente studio di ARTAL-ISBRAND, KLAUSMEYER 2013, condotto su ceramica attica e italiota a figure rosse.
173 Vd. le linee del torace di Cadmo: Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
174 Vd., per esempio, la veste di Calipso sulla *lekythos* firmata da Assteas: Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135; tav. 57); o quella di Clitennestra sul cratere di San Antonio: inv. 86.134.167 (*RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48).
175 L'esuberanza nella decorazione degli abiti è stata spesso interpretata come un riferimento alle vesti indossate durante le rappresentazioni teatrali. Tale scelta è invece, a mio parere, meglio interpretabile come un "virtuosismo" tecnico che mira a conferire un determinato prestigio alla decorazione, di grande impegno già per composizione, scelta del soggetto ed esecuzione complessiva. Su questo aspetto, vd. nota 64.

Quando il ceramografo sente l'esigenza di delineare linee più lunghe, come quelle che vanno a definire il contorno delle figure o le pieghe più voluminose delle vesti, si realizzano le cosiddette *pulled lines*, facendo scorrere lo strumento sulla superficie secondo il movimento tipico del pennello (fig. 26). Queste linee si distinguono per il profilo sagomato, frequentemente articolate in un leggero solco al centro e due striature ai lati[176]. In alcune aree, come i riccioli della capigliatura, osserviamo una compresenza tra campitura a vernice nera e linee a rilievo, andando a definire il dettaglio delle ciocche secondo una consuetudine affermata nell'ambito della produzione a figure rosse. I pittori sono inoltre in grado di regolare l'apporto della vernice: il *range* va dalle spesse linee che interessano il profilo delle figure a quelle decisamente più sottili che contribuiscono a esprimere i più minuti dettagli anatomici o le plissettature delle vesti. Nel fare ciò, come è stato riscontrato in relazione al disegno preparatorio, non si preoccupano di eludere le aree che verranno poi coperte dalle sovradipinture. Quando quest'ultime risultano essere parzialmente evanide, come nel caso del frammento (**2/130**) di Buccino raffigurante la parodia del ratto di Cassandra, le linee a rilievo si percepiscono ancora con facilità (fig. 27)[177].

Diversi studiosi si sono interrogati sul momento di applicazione delle linee a rilievo all'interno della sequenza di lavoro – soprattutto, rispetto alla stesura del fondo nero. Per quanto riguarda la produzione attica, mentre Noble e Boix hanno suggerito che le linee a rilievo venissero realizzate dopo la verniciatura del fondo[178], Kunisch e Cohen hanno proposto di ricostruire un processo inverso[179]. In ambito italiota, in particolare apulo, l'unico a esprimersi sulla questione è stato Giuliani, che ha sposato la posizione di Noble e Boix[180]. Le recenti indagini di Artal-Isbrand e Klausmeyer, che hanno preso in considerazione soprattutto la ceramica attica, hanno mostrato come le linee a rilievo venissero realizzate solitamente prima della stesura del fondo[181]. Tuttavia, il panorama tecnico appare piuttosto articolato: l'analisi comparata di un esemplare di produzione lucana e di uno apulo ha permesso di rilevare come il primo confermi le modalità esecutive precedentemente osservate, mentre il secondo presenti una sequenza inversa, nella quale le linee a rilievo risultano sovrapposte al fondo. Nel caso pestano, alcune foto di dettaglio mostrano come la banda di contorno (cosiddetta *contour line*) – una fascia dall'ampiezza variabile che va da mezzo a un centimetro e segue il percorso della *eighth-inch stripe* – si sovrapponga all'estremità delle linee a rilievo. Quest'ultime appaiono infatti smussate e appiattite dal passaggio del pennello (fig. 28)[182].

---

176 Vd., per esempio, le linee che delimitano le fasce risparmiate sulla *lekythos* firmata da Assteas: Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135; tav. 57).

177 Vd., per esempio, la capigliatura ricciola di Cassandra al di sotto della benda sacerdotale: Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 50279 (*RVP*, p. 85, n. 2/130, tav. 54b).

178 NOBLE 1988, pp. 105-107; BOIX 2010, p. 30.

179 KUNISCH 1994, pp. 84-90; COHEN 2006, p. 151.

180 GIULIANI 1995, p. 68.

181 ARTAL-ISBRAND, KLAUSMEYER 2013, pp. 357-358.

182 Vd., in particolare, le linee intorno alla bocca e alla spalla della sacerdotessa sul frammento di Buccino: inv. 50279 (*RVP*, p. 85, n. 2/130, tav. 54b). Sfortunatamente, non è ancora disponibile uno studio complessivo dedicato a tale dettaglio tecnico in ambito italiota. Pertanto, non è possibile individuare relazioni e differenze tra il caso pestano e le altre fabbriche. In via

Di conseguenza, la stesura del fondo nero segue la realizzazione delle linee a rilievo. Tale operazione si suddivide in due fasi: inizialmente, i ceramografi applicano una banda di contorno (*contour line*) al di sopra della *eighth-inch stripe* in modo tale da proteggere le sagome precedentemente delineate e, successivamente, dipingono il fondo attraverso rapide e ampie stesure.

Il disegno di Assteas e Python

Il *system of renderings* del principale esponente della produzione pestana, Assteas, prevede una fronte alta, a volte leggermente concava, in altri casi dritta. Dal momento che i volti sono complessivamente stretti, tale dettaglio conferisce al profilo una conformazione a punta. La definizione dell'occhio è ugualmente a quattro tratti, con la palpebra superiore dritta e l'inferiore più corta e leggermente arcuata, ma a differenza del Pittore dell'Oreste di Ginevra, la linea che segna l'arca orbitale superiore è più sottile rispetto a quella delle sopracciglia, maggiormente marcata; la pupilla è ellissoidale e generalmente contingente alla palpebra superiore; la posizione dell'occhio è equidistante rispetto alla capigliatura e al dorso del naso. Le labbra sono decisamente carnose, con il superiore sporgente e l'inferiore maggiormente voluminoso. Complessivamente, il loro profilo coincide con una M, mentre la linea a rilievo che definisce la bocca curva verso il basso. Il naso – dal profilo piuttosto importante e arrotondato in punta – presenta soltanto la notazione dell'ala. Il mento è appuntito e rivolto verso l'alto. L'orecchio, in quanto nascosto dalla capigliatura, è riportato solo in rarissimi casi.

I corpi sono slanciati e ben proporzionati. L'attenzione del ceramografo si concentra in particolare sulla resa dei pettorali e dell'addome. Nella definizione delle masse muscolari, predilige delle linee ondulate o a S. Ricorrente è la definizione dei pettorali attraverso una linea verticale biforcata, inferiormente chiusa da un breve tratto orizzontale, e l'articolazione dell'addome attraverso quattro tratti a S disposti "a quadrifoglio" e inframezzati dalla linea alba terminante nell'ombelico semicircolare. Frequentemente, la parte inferiore del ventre è indicata da due tratti concavi paralleli. La cresta iliaca, quando vista di profilo, è indicata da due semplici tratti dall'andamento, rispettivamente, concavo e convesso. Le ginocchia sono squadrate, realizzate riprendendo la disposizione di tratti impiegata per l'addome ma accentuandone la convessità. Una linea separata segna la tibia. Sul palmo della mano, sono segnate l'eminenza tenar e ipotenar, la piega metacarpo/falange e le pieghe tra le falangi tramite due pennellate indistinte. La gestualità delle figure ricade all'interno di schemi iconografici fissi. La mano può essere tenuta aperta verticalmente o orizzontalmente, in quest'ultimo caso nell'atto di ricevere oggetti; l'indice può apparire

preliminare, è possibile osservare come la stessa sequenza sia adottata in ambito siceliota dal Pittore Prado/Fienga, uno dei precursori sicelioti della fabbrica pestana: *neck-amphora* conservata a Napoli, MAN, inv. 81736 (*RVP*, p. 37, n. 1/76, tav. 8d) (fig. 29). Sulla composizione chimica delle linee a rilievo, della linea di contorno e del fondo nero, vd. Jones 2021, pp. 100-101.

separato dal resto delle dita, per interloquire o porgere oggetti; oppure può essere chiusa, eventualmente con indice e mignolo aperti quando si reggono bastoni o oggetti simili.

Il repertorio impiegato per rendere la capigliatura maschile comprende la seguente casistica: massa di capelli corti, a volte con basetta, riservata ai giovani; capigliatura ricciola con ciocche ricadenti sulle spalle, anch'essa impiegata in relazione a individui di giovane età; capigliatura ricciola ma più corta, che arriva alla base del collo – solitamente in associazione con una folta barba – utilizzata per gli uomini in età matura; capigliatura corta e canuta, riservata agli anziani. Il formulario femminile prevede sia l'assenza che l'utilizzo di accessori: da una parte, una massa di capelli corti riccioli o una capigliatura più folta ricadente sulle spalle; dall'altra, l'utilizzo del *kekryphalos*, che lascia integralmente scoperti i capelli, o soltanto un singolo ciuffo in corrispondenza dell'orecchio, o la frangia delle ciocche che incornicia il viso, e termina posteriormente con un ciuffo; il *kekryphalos* può essere associato ad un diadema; l'utilizzo del *sakkos*, che racchiude interamente i capelli; l'utilizzo di una fascia orizzontale che raccoglie interamente i capelli. Le donne anziane presentano i capelli corti e, solitamente, canuti.

L'abbigliamento maschile prevede solitamente il chitone, a maniche lunghe o corte. In alcuni casi, esso è combinato con un mantello portato dietro al bacino e avvolto intorno agli avambracci o un *himation* che copre le gambe. Più frequentemente, gli individui maschili sono rappresentati in nudità o semi-nudità. All'interno di quest'ultimo gruppo, troviamo un'ampia casistica: un *himation* copre soltanto le gambe, avvolgendo in alcuni casi anche la spalla (cosiddetto *Schultermantel typus*); un mantello è tenuto dietro la schiena, avvolto in corrispondenza degli avambracci; una clamide è fermata da una fibbia in corrispondenza del collo e ricade sulle spalle. Quest'ultima soluzione è tipicamente associata a figure eroiche.

Rarissimi sono i casi in cui le donne sono rappresentate in nudità, spesso ritratte in scene di toeletta o lavacro. Nella maggior parte dei casi, indossano un chitone smanicato fermato alle spalle da due fibule. Soltanto nei vasi caratterizzati da maggior impegno tecnico e iconografico vengono riportate le maniche corte, con frequente indicazione delle cuciture. L'associazione del chitone con l'*himation* è riservata alle figure di elevato *status* sociale, come la Clitennestra sul cratere (**2/128**) di San Antonio o la Stenebea dell'*hydria* (**2/134**) da Agropoli, per le quali è inoltre previsto il velo a sottolineare la loro condizione di spose[183]. Nel caso di figure divine/matronali quali Hera e Latona, ugualmente velate, l'*himation* viene sostituito da una mantellina lasciata ricadere sulle spalle. Le figure femminili trovano anche spazio tra le cosiddette *mantle-figures*, indossanti *himatia* e frequentemente rappresentate sui lati B o sugli esemplari più correnti della produzione.

Tra i copricapi attestati, troviamo il *pilos*, indossato da figure eroiche; il petaso, riservato ad Hermes; il *polos*, di pertinenza femminile; il berretto frigio, nel caso del solo Paride; e varie tipologie di elmi, tra cui

[183] San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167 (*RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48); Paestum, MAN, inv. 20202 (*RVP*, p. 86, n. 2/134, tavv. 55-56).

si può annoverare quello corinzio nel caso di Atena e quello sannita in relazione ad Eracle, Aiace d'Oileo e alla statua di Atena che troneggia al centro del frammento di Buccino (**2/130**). Nella raffigurazione parodica della sua avventura amorosa con Alcmena, Zeus indossa una piccola corona metallica. Nella maggior parte dei casi, le figure, sia maschili che femminili, indossano nastri, corone vegetali e diademi di diversa foggia.

Tra le figure maggiormente attestate all'interno del *corpus* troviamo i membri del corteggio dionisiaco. Accanto alle menadi, contraddistinte da attributi quali il tirso, le fiaccole, la *pardalis* e vari strumenti musicali, si trova un ampio gruppo di creature in parte articolato a seconda dell'età: vi sono i satiri – giovani in quanto privi di barba e contraddistinti da una capigliatura ricciola o fluente–; sileni adulti con lunga barba e, spesso, calvizie incipiente; papposileni e sileni villosi – contraddistinti da una folta peluria bianca, capelli canuti e un aspetto soventemente corpulento; *paniskoi*, identificabili in virtù della parte inferiore del corpo in forma caprina.

Un'altra categoria è rappresentata dagli attori. Essi possono essere protagonisti di scene di ispirazione teatrale e comica oppure, più frequentemente, trovarsi in compagnia del dio Dioniso e del suo corteggio, in qualità di portatori di offerte e/o oggetti funzionali allo svolgimento del simposio. Il loro costume è caratterizzato dalla maschera, che in base alla presenza o assenza della barba e il colore della capigliatura, bianca o nera, indica l'età giovanile, adulta e anziana degli attori. Indossano il *somation*, con pieghe ben dettagliate e cucitura centrale sovraddipinta in bianco, al di sopra del quale tengono l'imbottitura di colore rosso, con pettorali evidenziati attraverso due sovradipinture circolari in bianco o viola scuro. Accompagna l'imbottitura il *phallos* – un pene rosso artificiale sproporzionatamente grande. Al di sopra dell'imbottitura, può essere indossata una casacca di colore bianco (*exomis*), che in molti casi passa intorno alla spalla sinistra e lascia libero il braccio destro. L'unica attrice dipinta da Assteas, su un cratere (**App. I/21**) in una collezione privata di Vienna, mostra di indossare ugualmente il *somation* e l'imbottitura, ma al di sopra porta una lunga veste semi-trasparente[184]. La sua maschera è di colore bianco.

Esigui sono i tratti caratteristici di Python che permettono di distinguere la sua opera da quella del maestro. In generale, i volti dell'allievo appaiono più stretti, caratterizzati dal posizionamento dell'occhio – dal sopracciglio lungo e chiaramente marcato – subito al di sotto della frangia e dal labbro inferiore maggiormente prominente rispetto al superiore, in modo tale da conferire un'espressione imbronciata alla bocca. Questo porta alla definizione di volti più tozzi rispetto a quelli maggiormente slanciati e regolari di Assteas. Sebbene la resa della capigliatura segua le convenzioni già definite dal maestro, Python aggiunge spesso delle basette lunghe e appuntite che incorniciano il volto delle figure maschili[185].

[184] Vienna, coll. priv. (App. I/21) (GREEN 2014a).

[185] L'unica attestazione di un simile trattamento nell'opera di Assteas è costituita dalla figura di Iolao nel cratere firmato di Madrid: inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47).

La definizione dell'anatomia presenta alcuni leggeri elementi di differenziazione. Python enfatizza maggiormente i muscoli obliqui esterni; rende la linea di suddivisione dei pettorali più corta e divaricata; e non conferisce ai quattro tratti che definiscono l'addome la caratteristica ondulazione a S propria di Assteas, apponendo semplicemente delle virgole.
Le vesti presentano quasi esclusivamente l'orlo decorato con una fila serrata di puntini neri. Python propone, inoltre, una più sottile gradazione delle linee a rilievo che dettagliano le vesti, lasciando ampi spazi bianchi che enfatizzano le forme anatomiche. Le maschere degli attori presentano invece una più fitta notazione delle rughe che circondano gli occhi.

SOVRADIPINTURE ED EFFETTI PITTORICI

Nel panorama italiota, la fabbrica pestana si contraddistingue per un uso frequente, esteso e tecnicamente sofisticato della policromia e delle sovradipinture.
Le sovradipinture interessano le principali componenti dell'immagine: le figure, comprese le vesti e i loro attributi, gli oggetti, gli elementi architettonici e del paesaggio, la decorazione secondaria[186]. Oltre alla vernice nera, vengono impiegati il bianco, ottenuto da argille caoliniche, e il rosso porpora, da ocra rosse ferruginose. Le frequenti sovradipinture che producono varie tonalità di giallo sono l'esito di un differente processo di lavorazione. Sebbene non siano state ancora svolte analisi spettroscopiche che permettano di distinguere le singole molecole che compongono il ferro e dunque escludere la presenza di pigmenti come la goethite, è comunque possibile suggerire, in via preliminare, che le sovradipinture gialle non siano ricavate aggiungendo un minerale specifico ma piuttosto mischiando bianco e nero. Alcuni *spots* mostrano infatti come le pennellate di vernice nera, di cui rimane evidente la tonalità più scura all'estremità, assumano una colorazione giallo-marroncina una volta diluite e mischiate al rivestimento bianco (fig. 30)[187]. Alcune analisi spettroscopiche su esemplari apuli hanno infatti mostrato come il giallo ocra mostri frequentemente caratteristiche transizionali tra la vernice nera e il pigmento bianco, avendo *texture* e grado di sinterizzazione intermedio tra la prima e il secondo. Alla luce di questi dati, si è dunque ipotizzato che tale colore, frequentemente impiegato nelle fabbriche italiote, si ottenesse aggiungendo una percentuale variabile di vernice nera al pigmento bianco e mischiando il composto[188].

---

[186] Per una panoramica completa di tutti gli elementi iconografici contraddistinti attraverso tale tecnica, vd. TODISCO *et alii* 2012, I, p. 381. Sebbene nella medesima opera si passi in rassegna il contributo di ciascuna produzione regionale nell'adoperare questa tecnica (II, pp. 123-125), è tuttora assente uno studio dedicato alla sovradipintura in ambito italiota. Sulle materie prime e le tecniche di lavorazione relative ai rivestimenti ceramici, vd. CUOMO DI CAPRIO 2007, pp. 283-301, e p. 462 sull'impiego delle sovradipinture nella tecnica a figure nere e rosse. Per i colori aggiunti nella ceramica attica, vd. NOBLE 1965, pp. 61-64.
[187] Vd., per esempio, la veste di Charinos nella scena comica firmata da Assteas: Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP*, p. 84, n. 2/125, tav. 44).
[188] Tale processo è stato inizialmente ipotizzato da NOBLE 1960, p. 316, suggerendo che la vernice nera costituisse circa il 25 % del composto. In seguito, è stato confermato dalle analisi archeometriche: MANGONE *et alii* 2009, pp. 101-102; GIANNOSSA *et alii* 2020, p. 244.

Alcuni dettagli rivelano come l'aggiunta dei colori rappresenti l'ultima fase del processo decorativo, prima di procedere con la cottura. L'elmo di Atena sul frammento (**2/130**) di Buccino o quello di Diomede su un'*hydria* (**2/249**) al British Museum coprono infatti le linee a rilievo dei riccioli, indicando la recenziorità della colorazione (fig. 31)[189].

Le sovradipinture sono innanzitutto funzionali ad articolare e dettagliare gli elementi iconografici. A dimostrazione di quest'ultimo aspetto, è da citare l'uso prettamente mimetico del colore. I ceramografi prestano attenzione, per esempio, al suo valore tattile, in modo tale da restituire una sensazione di realismo materico che può evocare l'illusione di una superficie. Ampie pennellate marroncine – di vernice sufficientemente viscosa da lasciare il tracciato ben evidente e, di conseguenza, dare l'idea della *texture* – sono utilizzate per rendere il legno[190], le pelli (fig. 32)[191], e certi tipi di tessuti[192]. Il colore è inoltre funzionale a distinguere la tipologia e lo statuto degli oggetti: l'anfora "mitica" impiegata dall'eroe Kadmos (**2/241**) per raccogliere l'acqua alla *krene* appare rivestita da una sovradipintura giallina perché costituita da metallo prezioso, mentre quella colma di vino (**2/376**) – trasportata da un satiro per il banchetto da svolgere – si può dedurre che sia in ceramica per la colorazione marroncina[193]. La tecnica del puntinato è impiegata per rendere il manto maculato dei felini (**2/127**) (fig. 33), mentre una fitta trama di sottili pennellate marroncine che si incrociano tra loro serve a rappresentare la lanugine tra le corna del toro nell'episodio del ratto di Europa (**2/129**)[194]. La ricreazione di una dinamica visiva mimetica riguarda anche gli elementi immateriali come le fiamme sul cratere (**2/127**) con la pazzia di Eracle a Madrid: mentre l'eroe sta per lanciare il proprio figlio, alte fiamme sovraddipinte alternativamente in rosso e bianco per rendere il bagliore del fuoco avvampano gli oggetti domestici accatastati[195].

Su alcune partiture del vaso interessate dalla decorazione secondaria, si può assistere frequentemente a un uso integrale ed esclusivo della sovradipintura. Questo è evidente soprattutto nella fascia contenuta tra le anse dei crateri a calice ospitante complessi motivi vegetali o nei vasi dalla tettonica morfologica composita, come i *lebetes gamikoi*. Si tratta di soluzioni da leggere all'interno del clima di sperimentazione tecnica degli inizi del IV secolo a. C., quando si assiste a un uso più marcato delle sovradipinture soprattutto tra i pittori apuli del primo stile Ornato, quali il Pittore della Furia Nera e il Pittore dell'Ilioupersis[196]. Un crescente impiego di tale tecnica è poi evidenziato in ambito pestano dall'anfora eponima (**2/963**) del Pittore di Afrodite, in cui, con l'eccezione delle tre figure centrali, il resto della

---

189 Londra, BM, inv. 1772,0320.37 (*RVP*, pp. 149-150, n. 2/249, tav. 94a-b); Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 50279 (*RVP*, p. 85, n. 2/130, tav. 54b).

190 Vd. il forziere in Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP*, p. 84, n. 2/125, tav. 44).

191 Vd. l'otre in un cratere di Python: Los Angeles, LACMA, inv. 50.8.30 (*ibid.*, p. 160, n. 2/290, tav. 105e-f).

192 Vd. il perizoma dell'acrobata in Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1945.43 (*ibid.*, p. 69, n. 2/33, tav. 24f-g).

193 Parigi, Musée du Louvre, inv. N 3157 (*ibid.*, p. 143, n. 2/241, tav. 90); inv. N 3422 (*ibid.*, p. 171, n. 2/376, tav. 117).

194 Madrid, MAN, inv. 11094 (*ibid.*, pp. 84, 89-90, n. 2/127, tavv. 46-47); Montesarchio, Museo del Sannio Caudino, s. inv. (*RVP*, pp. 85, 92-94, no. 2/129, tavv. 49-51a).

195 Vd. nota precedente.

196 Per l'uso delle sovradipinture nella produzione del Pittore della Furia Nera, vd. D'AMICIS 2005; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 128. Per il Pittore dell'Ilioupersis, vd. *RVAp* I, pp. 185-210.

rigogliosa decorazione vegetale è realizzata esclusivamente attraverso i colori aggiunti, e da un cratere (**2/1001**) del Pittore dell'Oreste di Boston, in cui gli alberi, le armi dei cacciatori, il cane, e la preda stessa sono interamente sovraddipinti e creano un forte effetto policromo[197]. Tale soluzione denota una sensibilità verso le sperimentazioni tipiche della cosiddetta ceramica di Gnathia, confermando le tendenze "apuleggianti" già ampiamente riscontrate nell'ultima fase della produzione pestana[198].

Oltre ad articolare e dettagliare gli elementi iconografici, le sovradipinture sono inoltre impiegate per dar vita a un ampio ventaglio di effetti pittorici:

- Sfumato. Può essere ottenuto attraverso una diluizione della vernice, per cui due campiture giustapposte presentano una variazione di tonalità. Tale effetto si può osservare rispetto alle sovradipinture nere come, per esempio, nella partizione delle ali di Pothos sul cratere (**App. I/1**) di Atlanta firmato da Assteas e nella resa della capigliatura di Elettra su un cratere (**App. I/36**) a campana di Python, in cui si verifica una transizione tra la folta e compatta capigliatura e la frangia composta da ciocche distinte e sottili[199]. Nella maggior parte dei casi, la sfumatura è ottenuta tramite singole pennellate che mirano a garantire una transizione graduale tra un colore e l'altro, e in particolare tra quello dell'elemento considerato e lo sfondo nero, in modo tale da conferire dei contorni smussati alla figura. Generalmente, i tocchi si concentrano sui bordi dell'elemento da porre in evidenza. Questo avviene sia su parti risparmiate che parti rivestite in bianco, riguardando elementi quali oggetti metallici (fig. 34)[200], filamenti[201], cibi[202] (fig. 35), elementi architettonici[203] e del paesaggio[204], e animali (fig. 20)[205]. Un impiego del tutto singolare della sfumatura è adottato dal Pittore dell'Oreste di Boston: sull'anfora (**2/1023**) a Vienna con l'agguato a Troilo, la sagoma della montagna che fa da sfondo alla scena è unicamente indicata attraverso fasci di pennellate bianche che, muovendo verso l'interno e, al contempo, diminuendo d'intensità, ne fanno intendere il volume[206].
- Chiaroscuro. Questo effetto viene ottenuto tramite la definizione di zone di luce e ombra sulle superfici dipinte, sovrapponendo tonalità chiare e scure grazie all'aggiunta di vernice nera diluita. Tale contrasto permette di conferire volume e profondità agli elementi interessati attraverso diverse strategie di applicazione. In primo luogo, possono essere definite delle ombreggiature.

---

197 Paestum, MAN, inv. 20303 (*RVP*, p. 239, n. 2/963, tav. 145); Londra, BM, inv. 1865,0103.18 (*ibid.*, p. 252, n. 2/1001, tav. 157a-b).
198 Per una panoramica sulla ceramica di Gnathia, vd. DENOYELLE, IOZZO 2009, pp. 207-212.
199 Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1); Madrid, inv. 2006/127/1 (App. I/36).
200 Vd. il tripode in Londra, BM, inv. 1917,1210.1 (*RVP*, p. 145, n. 2/244, tav. 91).
201 Vd. i pennacchi dell'elmo di Eracle in Madrid, MAN, inv. 11094 (*ibid.*, pp. 84, 89-90, n. 2/127, tavv. 46-47).
202 Vd. le offerte in Parigi, Musée du Louvre, inv. K 244 (*RVP*, p. 163, n. 2/306, tav. 107).
203 Vd. le colonne lateriali in Madrid, MAN, inv. 11094 (*ibid.*, pp. 84, 89-90, n. 2/127, tavv. 46-47).
204 Vd. le rocce sul collo della *neck-amphora* eponima del Pittore di Afrodite: Paestum, MAN, inv. 20303 (*RVP*, p. 239, n. 2/963, tav. 145).
205 Vd. le spire di Ladone in Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135; tav. 57).
206 Vienna, Kunstistorisches Museum, inv. 2949 (*RVP*, p. 259, n. 2/1023, tav. 163d-e).

Nella realizzazione della casacca bianca dell'attore Charinos (**2/125**) (fig. 30), Assteas realizza le pieghe alternando bande più scure a fasce maggiormente diluite, realizzate con un pennello più ampio, che si stagliano sul fondo bianco[207]. Mentre le prime hanno la funzione di segnare le plissettature, le seconde creano zone d'ombra che permettono di percepirne il volume. Mentre Assteas e Python impiegano soltanto le linee a rilievo per dettagliare le vesti rese a risparmio, il Pittore di Afrodite somministra pennellate di vernice nera diluita per trasmettere la consistenza degli abiti. Nel caso di vesti trasparenti, come quella indossata dalla vittoriosa Afrodite nel suo Giudizio di Paride (**2/965**), il chiaroscuro serve al contempo a celare alcune parti del corpo e a evidenziarne altre, in un gioco pittorico che diviene semantico nella cornice della scena[208]. L'uso delle ombreggiature può giocare sulla forma dell'oggetto interessato, come la rotondità delle pietre per Python[209], oppure seguire un proprio *pattern* indipendente, strategia che ricorre nell'opera del Pittore di Afrodite. Sulle gambe di una *klismos* (**2/965**), le ombreggiature scure si configurano come brevi tratti orizzontali di lunghezza decrescente che indicano una zona d'ombra – dettata, verosimilmente, dalla posizione recessa dell'elemento rispetto al primo piano (fig. 36)[210]. Oltre all'impiego di singole ombreggiature, la tecnica più frequentemente adottata per ottenere il chiaroscuro è la sovradipintura delle campiture bianche con vernice nera diluita. Graduando sapientemente tale diluizione, i pittori riescono a definire punti di luce, pressoché bianchi, che lasciano progressivamente spazio a tinte più scure. Le lumeggiature vengono dunque ottenute "in negativo", senza conferire pennellate bianche, ma risparmiando i punti in cui si desidera visualizzare un riflesso di luce. Gli oggetti metallici mostrano frequentemente l'applicazione di tale tecnica, funzionale a simulare i riflessi di luce che li caratterizzano, ma in altri casi è adoperata per esprimere la lucentezza del pelo degli animali[211] o la preziosità della decorazione secondaria, come le foglie di alloro che circondano la spalla della *lekythos* (**2/135**) con il Giardino delle Esperidi, a Napoli (fig. 37)[212]. Un uso eccezionale di tale tecnica è testimoniato dal cratere a calice (**App. I/1**) di Atlanta, firmato da Assteas[213]. Il manto del toro è completamente ricoperto da una fitta trama di pennellate che accentuano le rotondità, le pieghe del collo, e le articolazioni delle zampe, differenti in termini di spessore – si va infatti dalle filiformi, esemplificate da un piccolo puntino allo stacco del pennello, a quelle larghe qualche millimetro – e intensità – pressoché impercettibili nella sezione centrale del ventre, scure sul collo

[207] Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP*, p. 84, n. 2/125, tav. 44).
[208] Paestum, MAN, inv. 20296 (*ibid.*, p. 239, n. 2/965, tav. 147).
[209] Parigi, Musée du Louvre, inv. N 3157 (*ibid.*, p. 143, n. 2/241, tav. 90).
[210] Paestum, MAN, inv. 20296 (*ibid.*, pp. 239, 241-242, n. 2/965, tav. 147).
[211] Vd. il manto del capro in Parigi, Musée du Louvre, inv. K 238 (*ibid.*, p. 162, n. 2/300, tav. 106a-b).
[212] Napoli, MAN, inv. 81847 (*ibid.*, pp. 86, 99-103, no. 2/135, tav. 57).
[213] Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1).

e alle estremità anatomiche. Il risultato si ottiene dunque per accumulazione, raggiungendo un effetto che indubbiamente rivaleggia con la pittura su larga scala (fig. 38).

La fortuna dei colori aggiunti e l'adozione di effetti pittorici piuttosto elaborati in ambito pestano sono meglio spiegabili se messi in connessione con lo sviluppo della tecnica pittorica all'interno della ceramografia siceliota, apula e nel più generale panorama artigianale della città.

Il frequente uso delle sovradipinture dimostrato dal Pittore del Louvre K 240 – il quale, come si vedrà nel seguente paragrafo, rappresenta il maestro di Assteas – costituisce un importante elemento di differenziazione rispetto alla precedente produzione siceliota[214]. In questo senso, gioca un ruolo importante la sua predilezione per le scene teatrali, in alcuni casi particolarmente elaborate dal punto di vista compositivo: le maschere e il costume degli attori, gli oggetti di scena, il palco e la struttura scenica vengono abbelliti da un'ampia gamma di sovradipinture che contribuiscono a rendere ancora più vivaci le scene comiche. Il debito che i primi ceramografi pestani contraggono verso il siceliota Pittore del Louvre K 240 è molto profondo, sia per quanto riguarda la scelta della tavolozza cromatica che l'impiego di determinate soluzioni tecniche. La caratterizzazione di determinati personaggi – come l'abbigliamento degli attori, la peluria bianca che ricopre il corpo dei satiri o l'articolazione policroma delle ali degli eroti, ma anche le specifiche scelte di evidenziare determinati attributi – rimandano direttamente all'opera del precursore siceliota.

L'opera di Assteas testimonia però un ulteriore avanzamento nell'impiego delle sovradipinture e nella sperimentazione degli effetti che con esse si possono produrre. In tal senso, la sua esperienza e quella di Python sono accostabili a opere prodotte durante il cosiddetto primo ornato apulo, e in particolare con quelle del Pittore della Furia Nera[215]. Nel suo vaso eponimo, l'architrave, le colonne e il pavimento della struttura templare sono sovraddipinti in bianco, con dettagli architettonici e decorativi in giallo (fig. 39)[216]. Le colonne del cratere (**2/127**) a Madrid firmato da Assteas e quelle raffigurate dal pittore apulo sono partite allo stesso modo, con linee sottili che articolano il toro a spicchi, scanalature che attraversano il fusto, e palmette in corrispondenza dell'imo e iposcapo[217]. Uno dei cani che accompagna Artemide è dipinto in bianco con sfumature gialline scure, come quello che affianca Oreste in un cratere (**App. I/36**) a Madrid attribuito a Python[218]. Gli oggetti metallici, quali gli elmi appesi al tempio e i tripodi ospitati

[214] Sul pittore, vd. *RVP*, pp. 42-49.
[215] Sul pittore, vd. *RVAp* I, pp. 165-169.
[216] Napoli, MAN, inv. 82270 (*RVAp* I, p. 167, n. 13; TAPLIN 2007, pp. 61-62, con fig.; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 128, tav. 16, fig. 185; PONTRANDOLFO 2009, pp. 107-110, con figg.).
[217] Madrid, MAN, inv. 11094 (*ibid.*, pp. 84, 89-90, n. 2/127, tavv. 46-47). Per il Pittore della Furia Nera, vd. anche la resa della colonna sul fr. 39 della collezione Cahn (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, p. 105, con fig.). Cfr. inoltre la resa del monumento funerario sul fr. 42, con Elettra alla tomba di Agamennone (*ibid.*, pp. 110-117, con figg.), e la *lekythos* firmata da Assteas al Museo di Buccino, inv. 200553 (App. I/6).
[218] Madrid, inv. 2006/127/1 (App. I/36). Per il P. della Furia Nera, vd. anche il cane sul frammento 35 della coll. Cahn (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 96-97, con fig.).

nell'area sacra, sono resi attraverso la stessa tecnica a strati, impiegando la lumeggiatura "in negativo" e affidando alle pennellate scure sui bordi il compito di far risaltare la tridimensionalità degli oggetti. Ugualmente impiegata da Assteas è la caratterizzazione della capigliatura della sacerdotessa attraverso striature gialline che denotano le singole ciocche attraverso la massa bianca dei capelli. Un elemento davvero macroscopico di rassomiglianza è l'impostazione dell'*omphalos*, collocato al centro della scena: l'*agrenon* (rete di lana che ricopre la pietra) è una fitta trama di elementi ellittici sovraddipinti cinti da fasce orizzontali – rosse nel caso di Assteas, sempre bianche per il Pittore della Furia Nera – che risaltano sul fondo scuro[219]. Significativi elementi di connessione si instaurano anche con opere apule del secondo quarto del IV che segnano la fine del primo ornato, in concomitanza con una fase ormai avanzata di Assteas e matura per Python. Ne è un esempio una *pelike* vicina al Gruppo di Ruvo 423, raffigurante le Nereidi che recano nuove armi ad Achille[220]. La definizione chiaroscurale delle creature marine rappresenta un buon parallelo per il trattamento riservato al toro sul cratere di Atlanta: una serie di pennellate sottili, ravvicinate, che producono un effetto "puntinato" in corrispondenza del distacco del pennello, sono alternate a fasce più ampie e scure tra le pieghe della pelle.

Se focalizziamo la nostra attenzione su altre esperienze pittoriche locali, e in particolare la pittura funeraria su lastre, è possibile individuare una serie di consonanze significative tra i due media, a partire dalla limitata e omogenea gamma cromatica impiegata. Hariclia Brecoulaki infatti afferma che, nel *corpus* delle tombe dipinte, «raramente sono state impiegate "tinte fredde" come l'azzurro chiaro e il verde-grigio. La gamma dei pigmenti usati dagli artigiani pestani comprende essenzialmente le ocre di purezza variabile, macinate più o meno grossolanamente. Le ocre rosse, gialle e brune mescolate alla calce per ottenere delle tinte più chiare permettono ai pittori di realizzare la maggior parte delle loro composizioni»[221]. Gli stessi pigmenti sembrano essere utilizzati dai ceramografi, che verosimilmente hanno impiegato gli stessi canali dei pittori di tombe per acquisire la materia prima necessaria per decorare i vasi. La facilità di approvvigionamento dei pigmenti può forse, almeno in parte, spiegare la fortuna delle sovradipinture nella ceramografia pestana. Sul versante tecnico, vi sono diversi accorgimenti che i ceramografi condividono soprattutto con gli artigiani operanti nella necropoli di Andriuolo. Collocata a nord del centro urbano, la necropoli inizia ad essere frequentata dall'inizio del VI secolo, alternando fasi di intensa occupazione ad altre di contrazione. Alla fine del V secolo a. C. risalgono le prime tombe a cassa con pareti interne dipinte, una tipologia che diventa particolarmente diffusa lungo il secolo successivo, durante il quale si assiste alla massima espansione dell'area funeraria. Andriuolo è infatti la necropoli pestana in cui si registra il maggior numero di tombe dipinte – 36 su un totale di 80[222]. Pur essendo caratterizzate da un'esecuzione molto rapida, che avveniva verosimilmente in concomitanza con il rituale funerario, le

[219] Cfr. San Antonio, SAMA, inv. 86.134.168 (*RVP*, pp. 85-86, n. 2/133, tavv. 53-54a).
[220] Ex Malibu, Getty Villa, inv. 86.AE.611 (JENTOFT-NILSEN 1991, pp. 12-13, tavv. 193-195).
[221] BRECOULAKI 2001, p. 14.
[222] Per la storia di questo settore necropolare, vd. CIPRIANI *et alii* 2009, pp. 214-219.

lastre mostrano l'impiego di pennellate scure, continue, per sfumare il contorno di animali e oggetti[223], oppure lunghe e parallele per conferire volume con effetti tonali di chiaroscuro[224], secondo un espediente utilizzato anche sul toro del cratere (**App. I/1**) di Atlanta[225]. Alcune tombe evidenziano un impiego del chiaroscuro mediante lumeggiature "in negativo", ottenute sfruttando il fondo bianco delle lastre[226]. Sebbene il rapporto tra esecutori in ambito vascolare e parietale sia ancora di difficile inquadramento[227], con posizioni che, da una parte, suggeriscono un'identità delle figure professionali[228], mentre alcune, dall'altra, respingono questa ipotesi in nome di una fondamentale incompatibilità dei due ambiti[229], è comunque ravvisabile, a mio parere, un dialogo tra media che interessa anche l'uso dei colori. In particolare, alcuni accorgimenti sembrano affermarsi in concomitanza nei due ambiti. L'impiego di sottili ombreggiature rosa per rendere la tridimensionalità dell'anatomia delle figure si diffonde nel *corpus* a partire dall'opera di Python. In ambito funerario, si assiste allo stesso passaggio, ben esemplificato dall'opera del pittore della tomba 271 di Arcioni[230]. Mentre sulle figure appartenenti alla tomba omonima le sfumature sono completamente assenti, una serie di pennellate rosa – che esaltano sia i contorni che alcuni dettagli interni del corpo – sono state apposte per rendere le gambe del cavaliere e il corpo dell'animale nella scena di caccia al leone della tomba Arcioni 1/1990, che propongono di assegnare alla stessa mano[231]. Strettamente collegata a tale espediente è, a mio parere, la notazione del rossore delle gote e delle labbra. Le labbra rosse sono evidenziate per la prima volta dagli artigiani che dipingono la tomba 18 di Andriuolo, realizzata intorno al 360-350 a. C[232]. La lastra sud, per la quale è possibile – a mio avviso – evincere l'impiego di due mani distinte, mostra un'alternanza tra aurighi privi della notazione e altri con le labbra rosse ben evidenti. Per quanto riguarda le gote, le prime lastre in cui troviamo marcato il rossore sono la 47 di Andriuolo, la 2 di Gaudo (1957), la 11 di Contrada Vecchia e la 2 di Vannullo, databili tra il 360 e il 350 a. C[233]. Nello stesso arco temporale, è di nuovo Python a introdurre questo elemento in campo ceramico, sebbene lo riservi ai pezzi di maggiore impegno. È da rilevare inoltre come in entrambi gli ambiti produttivi tali notazioni non siano legate al genere, dal momento che contraddistinguono indifferentemente sia figure femminili che maschili. Altri ceramografi si dimostrano sensibili a tale

223 Vd. i cavalli della tomba 53: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 331-333; il fregio d'armi della 28: *ibid.*, pp. 337-339.
224 Vd. i cavalli della tomba 86: *ibid.*, pp. 339-340.
225 Su questa differenziazione nel sistema di ombreggiatura, vd. BRECOULAKI 2001, p. 16.
226 Sull'uso del chiaroscuro nelle tombe, vd. *ibid*, p. 16. Vd. il cavallo giallo della tomba 90: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 319-320; la barca della tomba 47: *ibid.*, pp. 326-328; il cane della tomba 80: *ibid.*, pp. 345-346; l'armatura della tomba 28: vd. nota precedente; gli scudi della tomba 4/1971: *ibid.*, pp. 350-351.
227 Ribadito in tempi recenti da Angela Pontrandolfo (PONTRANDOLFO 2019, p. 694), che sostiene quanto sia mai necessario verificare «un possibile collegamento tra ceramografi e decoratori delle scene sulle pareti interne delle tombe, operanti fisicamente *in situ* nell'ambito delle azioni e delle cerimonie di un rigido e non estemporaneo rituale funerario». Su questo aspetto, vd. anche CIPRIANI, PONTRANDOLFO 2017, pp. 329-330. PONTRANDOLFO 1998b, p. 223, accenna ai paralleli risultati ottenuti in ambito coloristico da decoratori di tombe e ceramografi pestani della prima età ellenistica.
228 BIANCHI BANDINELLI, GIULIANO 1973, pp. 233-241; ROUVERET 1988, in particolare p. 286.
229 NAPOLI 1969, pp. 183-184.
230 PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 360-362.
231 PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2004, p. 33, fig. 33.
232 PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 316-317.
233 PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 326-328, 372-376, 380-385, 394-396.

cambiamento, ma la adottano raramente e in modo non complementare: il Pittore di Würzburg H 5739, per esempio, marca in alcuni casi le gote, in altri le labbra[234]. È ugualmente con Python e poi più frequentemente con l'opera del Pittore dell'Oreste di Boston che si assiste, per la prima volta, a una differenziazione tra generi attraverso l'utilizzo del colore, che diverrà sempre più marcata nell'ultimo quarto del secolo. Suggestivo è mettere in relazione tale distinzione con quanto Pontrandolfo e Rouveret hanno osservato a proposito del secondo, principale sistema di decorazione delle tombe[235]. Nella variante 2b da loro identificata, dopo la metà del secolo, si diffonderebbe sempre di più l'uso di rendere in rosa scuro gli uomini e in bianco – senza sovradipintura, ma a risparmio – le donne. Infine, non è da escludere che l'impiego delle sovradipinture rimandi anche a scelte compositive specifiche, influenzate da quelle proposte sulle lastre funerarie. Il cratere (**2/1001**) con scena di caccia al cinghiale attribuito al Pittore dell'Oreste di Boston presenta un'inedita disposizione delle figure su differenti piani, con un'articolazione dello spazio scandita da una serie di tronchi stilizzati con fronde individuali (fig. 40)[236]. Già Trendall aveva ipotizzato che all'origine di questa scena vi fosse una composizione pittorica di grande formato, probabilmente di tradizione polignotea[237]. La composizione sembra tuttavia ispirarsi alle numerose scene di caccia dipinte sulle lastre funerarie, anch'esse organizzate su più piani e spesso caratterizzate da tronchi comparabili a quelli presenti sul cratere (fig. 41)[238]. Il trattamento "coloristico" della scena, per cui si notino la sovradipintura dei tronchi, del manto del cinghiale, e del cane, sembra ulteriormente supportare il legame tra questo pezzo e la locale tradizione pittorica.

La grande importanza che i colori aggiunti rivestono in ambito pestano è possibilmente dettata dalla volontà di dare vita a un prodotto *eye-catching* e *appealing* per la clientela, che fosse inoltre in grado, in determinati contesti, di instaurare visivamente un dialogo con le pitture parietali. L'utilizzo dei colori aggiunti e di determinate tecniche pittoriche non è, dunque, funzionale soltanto a impreziosire l'oggetto, ma anche a garantire un'esperienza visiva senza nette soluzioni di continuità tra vasi e pitture funerarie.

LA DERIVAZIONE SICELIOTA

Arthur Dale Trendall ha ipotizzato la derivazione delle fabbriche campana e pestana da quella siceliota sulla base di strette consonanze stilistiche e del rinvenimento in Campania di diversi esemplari attribuibili a ceramografi sicelioti[239]. Tale ipotesi è stata largamente accettata in letteratura ed è, a mio avviso, ancora valida. Secondo Trendall, tale derivazione assumerebbe i connotati di una migrazione di artigiani, sebbene

---

234 Gote: Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 5739 (*RVP*, pp. 174-176, n. 2/379, tav. 118); labbra: Salerno, Museo Provinciale, s. inv. (*RVP*, pp. 181-182, N. 2/410, tav. 127d).
235 PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985, p. 97.
236 Londra, BM, inv. 1865,0103.18 (*RVP*, p. 252, n. 2/1001, tav. 157a-b).
237 *PP*, p. 77; *RVP*, pp. 252-253, n. 2/1001, tav. 157a-b. Cfr. ROUVERET 1975, p. 630.
238 Cfr. la tomba 18 di Andriuolo: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 316-317.
239 *RVP*, pp. 22-24.

ribadisca come non sia attualmente disponibile l'evidenza necessaria a provare tale trasferimento e non escluda la possibilità che artisti locali, già presenti in Campania, abbiano fondamentalmente imitato le importazioni siceliote[240]. Ancora oggi, le dinamiche di questo trasferimento appaiono di difficile definizione[241]. Se dal punto di vista cronologico l'ipotesi di Trendall di collocare la mobilità artigianale intorno al 360 a. C. in associazione alla situazione di incertezza politica successiva alla morte di Dionisio I (367 a. C.) è stata correttamente rivista dall'indagine dei contesti archeologici pestani da parte di Pontrandolfo e Rouveret – che consente di rialzare l'impiantamento della produzione all'inizio del secolo[242] – rimane ancora aperto il problema della transizione tra le due fabbriche, sia dal punto di vista spaziale che in termini di trasmissione del sapere tecnico nei diversi ambiti di produzione[243]. Per quanto riguarda il primo aspetto, è stato più volte chiamato in causa il fatto che l'impiantamento delle fabbriche campane sia preceduto o avvenuto in concomitanza con l'importazione di vari esemplari sicelioti in tale regione. Tale fenomeno risale all'ultimo quarto del V secolo, come ben testimoniato dal caso dell'antica *Caudium*, attuale Montesarchio, dove sono stati rinvenuti dei crateri del Pittore della Scacchiera, capostipite della produzione siceliota[244]. In tal caso, è evidente come gli esemplari italioti vadano ad occupare lo spazio commerciale un tempo riservato alla ceramica attica, andando a soddisfare un'esigenza di acquisizione che era dettata, verosimilmente, dall'assenza di produzioni a figure rosse locali[245]. Nei decenni successivi, quando si afferma la seconda generazione di pittori sicelioti, le importazioni aumentano esponenzialmente, rafforzando la connessione tra i due ambiti geografici ma ponendo al contempo il problema relativo al luogo di produzione di questi prodotti. È da notare, infatti, come di alcuni ceramografi annoverati da Trendall tra i precursori sicelioti della produzione pestana, quali il Pittore di Napoli 2074 e del Louvre K 236, nessun vaso sia stato rinvenuto con sicurezza in Sicilia. Al contrario, una parte (anche ragguardevole) della loro produzione proviene da contesti campani – come la celebre "Blacas Tomb" di Nola – oppure è custodita in collezioni campane, tra le quali spiccano quelle del Museo Archeologico Nazionale di Napoli[246]. Appare dunque verosimile che questi pittori abbiano in realtà operato in Campania per la maggior parte della propria attività. Tuttavia, soltanto una campagna di indagini archeometriche, estremamente urgente e necessaria, potrebbe avvalorare questa ipotesi e permettere di distinguere le diverse aree produttive in cui tali artigiani hanno operato. La virtuale assenza,

---

240 *Ibid*., p. 23.

241 Cfr. GIUDICE 1985, pp. 244-246, 255; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 183; DENOYELLE, POUZADOUX, SILVESTRELLI 2018, p. 10: «Al contrario, le dinamiche all'interno delle quali matura lo spostamento dei gruppi sicelioti in direzione dell'area campana, rilevato essenzialmente da particolarità rilevabili nella distribuzione dei vasi e da elementi legati alla tradizione stilistica, risultano meno chiare».

242 Vd. nota 51.

243 Sul problema della cronologia degli ateliers tirrenici, vd. DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 183.

244 *LCS* Suppl. III, p. 93, nn. 12-14.

245 Cfr. *RVP*, pp. 22-23, che cita anche un esemplare attribuibile allo stesso pittore proveniente dagli scavi delle necropoli di Castelcapuano, Napoli. La presenza di un cratere a campana apulo attribuito al Pittore di Tarporley, proveniente dalla tomba 2205, testimonia ugualmente un allargamento dell'area di esportazione della fabbrica apula in seguito alla contrazione nell'importazione dei prodotti attici, in modo tale da cercare di "conquistarsi" anche questa fetta del mercato campano.

246 Sulla "Blacas Tomb", vd. CORBETT 1960.

a Paestum, di esemplari dipinti dai precursori scongiura la possibilità che alcuni di essi operassero in tale contesto e impone di riflettere ulteriormente sugli inizi della produzione locale a figure rosse e, in particolare, sulla formazione di Assteas. Trendall ha sottolineato come tra le sue prime opere e quelle del siceliota Pittore del Louvre K 240 sussista una considerevole vicinanza stilistica, in alcuni casi tanto stretta da rendere difficile una netta distinzione tra le due personalità[247]. Lo stesso Trendall, infatti, trasferì quattro esemplari recanti scene comiche dal *corpus* di Assteas a quello del Pittore del Louvre K 240[248]. Per spiegare tale consonanza, sono state addotte nel corso del tempo varie ipotesi sulla natura del rapporto intercorrente tra i due ceramografi. In riferimento al pittore siceliota, lo studioso neozelandese ha affermato:

«Much of his work is so similar in style and treatment that, were it not for the fact that several of his vases have a Sicilian provenance, one would be tempted to think of him as Paestan and, as has already been suggested, he may well have migrated to the mainland at a late stage of his career»[249]

Tale ipotesi risulta essere complicata dal fatto che nessuna opera del Pittore del Louvre K 240 sia stata rinvenuta a Paestum. Recentemente, Hughes ha proposto di assimilare le due mani e considerare il Pittore del Louvre K 240 come la fase iniziale, siceliota, di colui che a Paestum si firmerà come Assteas[250]. L'autore perviene a tale risultato riprendendo le considerazioni di Trendall e concentrandosi sull'iconografia teatrale adottata dai due ceramografi, fondamentalmente assimilabile. Egli fa inoltre giustamente notare come, al momento, ad Assteas non siano stati attribuiti vasi con provenienza siciliana. La presenza di un cratere (**2/46**) realizzato da quest'ultimo al Museo Archeologico di Agrigento, verosimilmente proveniente da Gela, non costituisce un'eccezione rispetto a quanto affermato: l'analisi del corpo ceramico, sia tramite studio autoptico che grazie all'ausilio di un microscopio, suggerisce una produzione pestana del pezzo e, di conseguenza, la sua importazione in Sicilia[251]. Secondo Martine Denoyelle, le pur evidenti affinità finora riscontrate tra il linguaggio stilistico dei due pittori non consentono tuttavia di assimilare le due mani, ma piuttosto di vedere tra i due pittori un rapporto diretto di maestro e allievo[252]. Fino a questo momento, non è stata proposta un'analisi stilistica dei due linguaggi che possa difatti confermare o smentire l'accorpamento. Pertanto, si cercherà di delineare il rapporto tra queste due personalità a partire dai vasi a nostra disposizione, riflettendo inoltre sulla relazione maestro-allievo all'interno dei workshops ceramici e sul trasferimento dei saperi tecnici anche in luoghi distanti tra loro.

---

247 *RVP*, p. 62.
248 Cfr. HUGHES 2003, p. 296.
249 *RVP*, p. 62.
250 HUGHES 2003, in particolare pp. 296-297.
251 Agrigento, Museo Archeologico Regionale, inv. R 190 (*RVP*, p. 72, n. 2/46, tav. 28c-d).
252 DENOYELLE 2011, p. 32.

Il *system of renderings* impiegato dai due pittori presenta pochi ma significativi elementi di differenziazione. Su numerose opere, il pittore del Louvre K 240 disegna volti stretti, appuntiti, caratterizzati da una bocca sottilissima. Ne sono un esempio le muse sul coperchio (**2/140**) di *lekanis* conservato al Louvre o il Dioniso sul suo vaso eponimo (**1/94**), ugualmente a Parigi[253]. Nell'opera di Assteas, non è possibile individuare un'impostazione comparabile: i volti, sia maschili che femminili, sono maggiormente allungati e squadrati, spesso con l'occhio di gran lunga più distanziato dal setto nasale, e dotati di bocca dalle labbra carnose. Due attori del Pittore di Louvre K 240, su un frammento di cratere a Gela e un *rhyton* (**1/103**) a Siracusa, sono caratterizzati dal dettaglio del naso stretto e a punta, elemento del tutto assente nell'opera di Assteas[254]. Per quanto riguarda la definizione dell'anatomia umana, è da sottolineare come il Pittore di Louvre K 240 esalti maggiormente la struttura muscolare delle figure maschili e sia più interessato a marcare certi dettagli nella visione di tre-quarti del corpo come, ad esempio, le linee delle costole – mai riportate da Assteas[255]. Allo stesso modo, differente risulta la resa di alcuni elementi utili a denotare l'ambientazione della scena, come le piante e le rocce[256]. È difficile pensare che il Pittore di Louvre K 240, una volta trasferitosi a Paestum, cambi repentinamente alcune sue abitudini stilistiche, soprattutto in riferimento al disegno della figura umana. Gli elementi sopra elencati permettono dunque di distinguere due personalità distinte, rendendo improbabile l'assimilazione del Pittore di Louvre K 240 con Assteas. Certamente, le scelte iconografiche del primo avrebbero potuto subire variazioni in seguito all'influenza dell'opera del Pittore dell'Oreste di Ginevra, suo collega durante i primi passi della produzione pestana[257]. Tuttavia, se accettiamo l'ipotesi di Hughes, la totale assenza di alcuni dettagli realizzativi nella sua fase pestana (l'opera di Assteas) rimarrebbe di fatto inspiegata.

D'altra parte, l'esiguità di tali divergenze ben esemplifica l'estrema vicinanza tra il loro linguaggio[258]. Senza ombra di dubbio, Assteas ha imparato a dipingere accanto al Pittore del Louvre K 240. Di conseguenza,

---

253 Parigi, Musée du Louvre, inv. K 570.2 (*RVP*, p. 108, n. 2/140, tav. 60; DENOYELLE 2011, pp. 73-76, n. 9, con figg.); inv. K 240 (*RVP*, p. 45, n. 1/94, tav. 11e-f).

254 Gela, Museo Archeologico Regionale, inv. 36056 (HUGHES 2003, p. 286, fig. 2; GREEN 2012, pp. 322-323, fig. 14.18); Siracusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 29966 (*RVP*, p. 47, n. 1/103).

255 Vd., in particolare, il trattamento riservato a Dioniso sul cratere a Parigi, Musée du Louvre, inv. K 241 (*RVP*, p. 45, n. 1/98, tav. 12d-e); Lipari, Museo Archeologico Eoliano, inv. 9604 (*ibid.*, p. 44, n. 1/91, tav. 11a-b).

256 In particolare, mentre le piante di Assteas hanno foglie lanceolate, ben distinte dai rami, quelle del pittore del Louvre K 240 hanno un fusto unico con foglie che si dispongono "a chela": vd. Parigi, Musée du Louvre, inv. K 570.2 (*RVP*, p. 108, n. 2/140, tav. 60; DENOYELLE 2011, pp. 73-76, n. 9, con figg.); Sant'Agata dei Goti, ex coll. Rainone-Mustilli, inv. 66 (*RVP*, p. 45, n. 1/95, tav. 12a-b). Nell'opera del primo, le formazioni rocciose mostrano una disposizione alveolare e sono sovraddipinte senza esclusione, mentre in quella del secondo sono realizzate a risparmio e presentono una più semplice articolazione interna: vd. Malibu, Getty Villa, inv. 96.AE.30 (*ibid.*, pp. 46-47, n. 1/101, tav. 13b-c).

257 Allo stato attuale, a causa dell'impossibilità di collocare in una cronologia relativa i pochi pezzi realizzati, è difficile quantificare il contributo del Pittore dell'Oreste di Ginevra nello sviluppo dell'opera di Assteas. È soltanto possibile affermare che la prima fase di Assteas sia grosso modo contemporanea all'attività di tale pittore e che condividano diverse scelte iconografiche e compositive.

258 È forse possibile, come afferma Martine Denoyelle (DENOYELLE 2011, p. 32), rilevare un'anteriorità nella caratterizzazione anatomica espressa dal pittore del Louvre K 240: dal mio punto di vista, piuttosto che «les têtes arrondies des personnages, les cheveaux longs pour les hommes, les draperies aux bordures pointillées, le dessin parfois raide, mais expressif», tutti elementi che trovano riscontro anche nell'opera di Assteas, è la maggiore vicinanza allo stile dei precursori siciliani che ne suggerisce una collocazione cronologicamente precedente.

dal momento che quest'ultimo ha svolto la sua attività in Sicilia, bisogna dedurre che Assteas sia di origine siceliota. La possibilità che Assteas sia pestano e si sia recato in Sicilia per apprendere il mestiere appare piuttosto improbabile, in virtù soprattutto dell'assenza di vasi sicelioti a Paestum e quindi di un contatto diretto tra i due ambiti produttivi prima della nascita della fabbrica pestana. Non ritengo parimenti possibile che per Assteas sia stato sufficiente guardare attentamente i vasi del Pittore Louvre K 240 in fase di apprendimento. A titolo esemplificativo, si confronti la realizzazione delle maschere da parte dei due pittori: le linee a rilievo che definiscono l'arcata sopraccigliare, gli occhi, il naso, le rughe intorno agli occhi, sulle guance, dalla tipica conformazione a cappio, quella glabellare e le tre che solcano la fronte si ripetono invariate nelle due produzioni (figg. 42-43)[259]. Nella stessa direzione va la riproposizione di alcune scelte tecniche ben precise, come l'uso di pennellate nere per ottenere sfumature ocra all'interno di una campitura bianca, evidente nel trattamento di barba e capelli canuti, o nella definizione del costume degli attori[260]. Tali elementi indicano verosimilmente un trasferimento *vis-a-vis* di accorgimenti tecnici e stilemi nel corso di una fase di apprendimento di natura pratica. Non vi sono, inoltre, dati sufficienti per ipotizzare un semplice trasferimento di cartoni tra la Sicilia e Paestum. Anche quando i due pittori raffigurano il medesimo soggetto, si osserva una riproposizione non pedissequa. Nel caso del dio Dioniso che cavalca una pantera, la composizione, le proporzioni complessive, sia del dio che dell'animale, nonché l'articolazione della struttura anatomica appaiono differenti[261]. Tuttavia, l'impostazione generale è fondamentalmente la medesima, così come il modo di dettagliare e dar vita alle singole forme, segno di partecipazione al medesimo ambito produttivo.

Forse appare rilevante, in questo senso, notare come all'interno della produzione del pittore del Louvre K 240 si possano percepire, da opera ad opera, alcune differenze nel *system of renderings*. Si comparino i volti di Dioniso provenienti da quattro opere distinte del pittore: variabilità è riscontrabile nella definizione degli occhi, delle labbra, del mento, e della prominenza del naso[262]. Questi piccoli cambiamenti possono essere certamente espressione dell'evoluzione stilistica o essere dovuti a variazioni di qualità nell'opera, ma non escluderei che possano essere indicativi dell'inserimento di altri ceramografi, in questo caso di Assteas, all'interno della catena produttiva. Mentre la cooperazione tra la figura del pittore e quella del ceramista risulta essere ben attestata e indagata, la collaborazione tra ceramografi all'interno dei *workshops* è un fenomeno che, in tempi recenti, sta emergendo sempre più frequentemente.

---

259 Cfr. il volto dell'attore con cratere in Gela, Museo Archeologico Regionale, inv. 36056 (HUGHES 2003, p. 286, fig. 2; GREEN 2012, pp. 322-323, fig. 14.18) con quello di Charinos in Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP*, p. 84, n. 2/125, tav. 44).

260 Cfr. il trattamento di Charinos nel cratere di Assteas precedentemente citato con quello degli attori sul *rhyton* a Siracusa, inv. 29966 (*RVP*, p. 47, n. 1/103) e sul frammento a Gela, MAR, inv. 36056, per il quale vd. nota precedente (in quest'ultimo caso, rimangono solo poche tracce della sovradipintura bianca).

261 Cfr. Madrid, MAN, inv. 11904 (*ibid.*, pp. 84, 89-90, n. 2/127, tavv. 46-47) e Parigi, Musée du Louvre, inv. K 240 (*RVP*, p. 45, n. 1/94, tav. 11e-f).

262 Cfr. Malibu, Getty villa, inv. 96.AE.30 (*ibid.*, pp. 46-47, n. 1/101, tav. 13b-c); Parigi, Musée du Louvre, inv. K 240 (*ibid.*, p. 45, n. 1/94, tav. 11e-f); Parigi, Musée du Louvre, inv. K 241 (*ibid.*, p. 45, n. 1/98, tav. 12d-e); Lipari, Museo Archeologico Eoliano, inv. 9604 (*ibid.*, p. 44, n. 1/91, tav. 11a-b).

Questo *gap* è verosimilmente ascrivibile alla nostra ritrosia nel «challenging the notion of essential integrity of a painter's creative work», conseguenza diretta dell'impostazione beazleyiana[263]. Osservando differenze marcate nell'esecuzione qualitativa, nel numero dei dettagli, e – elemento più significativo – nella forma vera e propria di alcuni dettagli all'interno dell'opera di Exekias, Anne Mackay ha convincentemente messo in luce come la decorazione accessoria e/o i lati B di certe opere venissero spesso affidati ad altri ceramografi del Gruppo E. Nel caso di un'anfora da Orvieto, è stato inoltre riscontrato come Exekias avesse delineato la composizione di entrambi i lati, comprensiva del layout delle silhouettes, ma avesse poi lasciato il completamento del lato B a uno dei suoi associati, dal momento che alcuni dettagli anatomici "parlanti" non ricorrono in tale forma nel linguaggio del primo[264]. Tali esempi di collaborazione sono inoltre frequenti nella prima produzione apula e lucana. Martine Denoyelle e Francesca Silvestrelli menzionano un cratere lucano a Madrid – i lati del quale sono stati attribuiti al pittore delle Coefore (A) e al Pittore di Creusa (B) – e il celebre cratere apulo con la rappresentazione delle feste carnee, per la decorazione del quale avrebbero collaborato il pittore delle Carnee (B) e il pittore di Brooklyn-Budapest (A)[265]. Nel 2013, le studiose hanno poi proposto di riconoscere nel gruppo di vasi chiamato da Trendall Tardol Group, prima attribuito al Pittore di Tarporley e solo in seguito ricondotto all'attività del Pittore di Dolone, un esito della stretta collaborazione tra questi due artigiani in una fase equivalente delle loro carriere[266]. Di questo gruppo è entrato recentemente a far parte un cratere, da una collezione privata in Germania, in cui lo stile dei due pittori si trova uno a fianco all'altro. Il pezzo è infatti decorato da quattro figure su entrambi i lati e, su ognuno di essi, due figure possono essere attribuite al Pittore di Dolone, due al Pittore di Tarporley[267]. Quest'ultima possibilità non mi sembra da escludere per il lato B del cratere a calice (**1/100**) attribuito al Pittore del Louvre K 240 conservato a Taranto (fig. 44)[268]. Mentre la figura femminile trova confronti puntuali nella sua opera, non vale lo stesso per il volto del satiro, che si differenzia da quanto finora realizzato e invece appare del tutto simile a figure della fase iniziale dell'opera di Assteas, come dimostra il cratere agrigentino precedentemente menzionato[269]. A sostegno di un possibile coinvolgimento diretto dell'allievo è da citare l'"errore" nel direzionamento dell'orecchio, non indirizzato verso il volto – come comunemente reso nel *corpus* – ma girato verso la parte retrostante del capo: il medesimo errore accompagna il satiro dipinto su un'*olpe* (**2/15**) della prima fase di Assteas,

263 Per la citazione, vd. MACKAY 2016, p. 89. Beazley riteneva improbabile che il lato secondario o la decorazione accessoria venissero relegate a un secondo pittore: BEAZLEY 1989, pp. 52-54.
264 MACKAY 2016, pp. 91-92.
265 DENOYELLE, SILVESTRELLI 2013, p. 67. Sul cratere da Ceglie, vd. DENOYELLE 2002, spec. p. 68. La prima a suggerire una collaborazione tra due artigiani differenti – forse maestro e allievo – nella decorazione del cratere è stata D'Amicis (D'AMICIS 1991, pp. 131-137). Tale ipotesi è stata poi ripresa anche da Angela Pontrandolfo (PONTRANDOLFO 1999, pp. 269-270).
266 DENOYELLE, SILVESTRELLI 2013, p. 67.
267 DENOYELLE, SILVESTRELLI 2013, pp. 66-67, figs. 11-12. Per la prima edizione del pezzo, vd. SCHAUENBURG 2008, pp. 64-67, 190-191, figg. 159a-b, 208, XLVII-XLIX.
268 Taranto, MAN, inv. 52420 (*RVP*, p. 46, n. 1/100, tav. 13a).
269 Agrigento, Museo Archeologico Regionale, inv. R 190 (*RVP*, p. 72, n. 46, tav. 28c-d).

rinvenuta nella tomba 102 della necropoli di Andriuolo, a Paestum[270]. Tale proposta non è comunque esente da problematiche, prima fra tutte il fatto che il *corpus* del pittore del Louvre K 240 sia piuttosto esiguo. Inoltre, tali esempi di collaborazione non risultano finora attestati in ambito siceliota e pestano. Ma ciò può essere dovuto a un bias metodologico della storia degli studi, come accennato precedentemente. D'altra parte, l'inserimento graduale di Assteas nella catena produttiva permetterebbe di spiegare l'attuale assenza di suoi vasi in Sicilia e del Pittore del Louvre K 240 a Paestum, mantenendo distinte le due personalità e al contempo fornendo una spiegazione soddisfacente dell'assoluta vicinanza stilistica tra i due linguaggi. Una volta giunto a Paestum, Assteas mostra di riprendere, da una parte, scelte compositive e iconografiche adottate precedentemente dal maestro, in particolar modo in riferimento alle scene teatrali, mentre, dall'altra, inizia ad allontanarsene, anche grazie alla presenza del Pittore dell'Oreste di Ginevra. Indicative sono la preferenza per la coppia di ammantati sul lato secondario del vaso – che è invece frequentemente popolato da personaggi dionisiaci nel caso del Pittore del Louvre K 240 – e la tendenza a disporre le figure su uno stesso piano, privo, se non in rari casi, dell'articolazione su più linee di terreno che troviamo assiduamente nel *corpus* del maestro. Certamente, la maggior distinzione che intercorre tra i due è l'assenza di scene mitiche nell'opera del pittore del Louvre K 240 (e, più in generale, nella produzione dei precursori sicelioti): emerge quindi ancora più chiaramente come l'opera di Assteas, con il suo *corpus* di immagini complesse sia dal punto di vista tecnico che narrativo, esprima una netta cesura rispetto al contesto di provenienza.

[270] Paestum, MAN, inv. 22449 (*RVP*, p. 65, n. 2/15, tav. 19c-d; DENOYELLE 2011, pp. 32, 34, fig. 10).

5

PAROLE DI TERRACOTTA
LE ISCRIZIONI VASCOLARI

UN'ARTE ANONIMA? L'ECCEZIONALITÀ DEL CASO PESTANO NEL PANORAMA MAGNOGRECO E SICELIOTA

Il fenomeno della firma – ovvero la creazione di un legame scritto tra l'identità dell'autore e l'opera realizzata – è uno degli aspetti più significativi e distintivi della grecità[271]. È un elemento che contraddistingue trasversalmente le principali manifestazioni dell'arte greca, dalla scultura alla ceramica, dalle monete ai mosaici, passando, infine, dalla maestosità delle opere architettoniche al più piccolo dettaglio delle gemme. La nostra percezione di questo fenomeno è però strettamente legata, e in parte limitata, alla Madrepatria. Questo è comprensibilmente dovuto alla straordinaria concentrazione di attestazioni da essa provenienti: si pensi, per esempio, alle numerose basi di statua firmate dell'Acropoli o alla produzione vascolare del *kerameikos* ateniese, che ci ha permesso di conoscere il nome di decine di ceramografi e/o vasai. Di fronte a tale ricchezza di dati, le esigue ma significative occorrenze di firme nel panorama magnogreco e siceliota risultano ancora oggi piuttosto trascurate. Le più recenti sintesi relative a tale fenomeno trattano infatti piuttosto cursoriamente la casistica e contribuiscono, indirettamente, a perpetrare quello statuto di "perifericità" in cui ancora oggi purtroppo ricadono le manifestazioni artistiche di quest'area rispetto a quelle del "centro"[272]. Il caso pestano è particolarmente rilevante in tal senso. Tale fabbrica è unica nel panorama magnogreco e siceliota per la presenza di due ceramografi, Assteas e Python, che firmano alcuni dei loro prodotti. Tuttavia, tale fenomeno non è mai stato oggetto di indagine approfondita. Né Trendall né i successivi contributi hanno prodotto un esame sistematico delle occorrenze. Il recente studio di Hurwit dedicato alla firma nel mondo greco non ha purtroppo

[271] Per un inquadramento del fenomeno delle firme in epoche più tarde si vedano, tra gli altri, DONATO 2013, che analizza in particolare la figura dell'artista medievale soffermandosi al contempo sulle premesse antiche della pratica, e WILMERDING 2003, che indaga il rapporto tra firma e spazio pittorico nella pittura americana contemporanea.
[272] Si vedano, per es., SIEBERT 1978; VIVIERS 2006; HURWIT 2015; VOLKOMMER 2015; JOHNSTON, PALAGIA 2019.

colmato questa lacuna, dal momento che l'esempio pestano non è incluso nella trattazione[273]. Soltanto Erika Simon e Martine Denoyelle hanno proposto alcune considerazioni in merito. La prima ha suggerito che:

«they seem to have been more self-assured than all other vase-painters of that time, even in Athens. And because they did not sign the numerous run-of-the-mill-vases, but only some masterpieces, they seem to have made these pieces for a particular purpose. Perhaps these vases were special commissions»[274]

Simon sembra riprendere le due tradizionali posizioni espresse dalla letteratura in relazione al fenomeno della firma[275]. Il punto di vista "beazleyano", condiviso da Robertson e più recentemente rimarcato da Villanueva Puig, considera la firma come un'espressione della fierezza artistica dell'individuo e, quindi, rivendicazione della qualità di un certo prodotto[276]. Il secondo filone, che emerge dalle proposte di Cook, Eisman, Seeberg, ed è stato in ultima istanza ribadito da Viviers, sottolinea soprattutto la valenza commerciale del "marchio-firma" e si concentra sul rapporto tra clientela ed *ergasteria* ceramici, spesso arrivando a suggerire un ruolo attivo della prima nella richiesta di un determinato prodotto[277]. Se confrontata con l'evidenza archeologica, l'affermazione della Simon pone però una serie di problemi. Innanzitutto, è strano pensare che nel panorama della grecità d'occidente soltanto Assteas e Python avessero una certa coscienza della propria *techne*, tanto da firmare alcune delle loro opere. Si pensi infatti a ceramografi come il Pittore di Varrese o il Pittore di Dario, decoratori di opere spesso "monumentali" e, soprattutto, creatori di iconografie mitiche erudite, complesse e, solitamente, uniche all'interno del repertorio ceramico. È difficile quindi ammettere che tutti gli altri artigiani non fossero altrettanto *self-assured*. In secondo luogo, l'affermazione secondo cui la firma sarebbe riservata soltanto ad alcuni "capolavori" è condivisibile soltanto in parte. Sicuramente, la maggioranza dei vasi firmati testimonia un maggior impegno sul piano decorativo e morfologico rispetto al resto della produzione. Ma casi come la *lekythos* (**App. I/31**) anepigrafe con il giardino delle Esperidi – raffigurante lo stesso tema presente sul più celebre esemplare (**2/135**) firmato da Assteas e dalle analoghe dimensioni "monumentali" – o il cratere a campana (**2/244**) con Oreste a Delfi attribuito a Python – anch'esso anepigrafe e qualitativamente assimilabile ai pezzi firmati per originalità e impegno lavorativo – tendono a ridimensionare fortemente questa valutazione[278].

Nel catalogo della ceramica pestana conservata al Musée du Louvre, Martine Denoyelle ha sottolineato l'assenza della firma sul cratere (**2/241**) attribuito a Python raffigurante la lotta tra Cadmo e il serpente,

---

273 HURWIT 2015.
274 SIMON 2004, p. 114.
275 Cfr. VIVIERS 2006, pp. 141-142.
276 BEAZLEY 1944b; ROBERTSON 1972; VILLANUEVA PUIG 2007.
277 COOK 1971; EISMAN 1974; SEEBERG 1994; VIVIERS 2006.
278 Assteas: già Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. 96.AE.119 (App. I/31); Python: Londra, BM, inv. 1917.1210.1 (*RVP*, pp. 145-146, n. 2/244, tav. 91). In linea, peraltro, con ciò che si può dedurre dalla ceramica attica: cfr. BEAZLEY 1944b; VIVIERS 2006, p. 144. Cfr. anche HURWIT 2015, p. 75: «But once again the quality of a work does not always correlate with the presence of a signature».

evidenziando il contrasto tra questa mancanza e l'elevata qualità del pezzo[279]. Per spiegare tale divario, propone che Python abbia ripreso uno schema inventato da Assteas, facendo riferimento al cratere (**2/132**) firmato con lo stesso tema esposto a Napoli[280]. Tuttavia, il campione dei vasi firmati da Python è troppo esiguo per poter avvallare o meno questa ipotesi, che pone, inoltre, il problema di che cosa si intendesse in antico per schema e quale fosse la percezione dell'originalità di queste opere. È infatti da precisare, da una parte, come Assteas non abbia inventato ma semmai ripreso lo schema già presente su precedenti esemplari attici e su altri vasi italioti; dall'altra, che la scena di Python mostra delle chiare differenze nella composizione e nella scelta dei personaggi rispetto all'opera di Assteas[281].

Le incertezze enumerate dimostrano come sia necessario affrontare tale questione secondo nuove prospettive[282]. D'altronde, Monica De Cesare ha recentemente ribadito che «il fenomeno delle firme sulle ceramiche rimane a tutt'oggi un nodo critico sostanzialmente irrisolto, attendendo ancora una trattazione analitica e sistematica delle singole occorrenze»[283]. Molti dei modelli interpretativi sviluppati a partire soprattutto dal campione attico non sembrano infatti adattarsi altrettanto facilmente all'evidenza pestana. In particolare, tale pratica non sembra animata da una sorta di competizione tra artigiani o da una specifica volontà di autopromozione da parte dei due ceramografi, per esempio, tramite dediche di pezzi firmati, come invece è possibile riscontrare nel caso dell'Acropoli[284]. La decisione di apporre la firma non sembra neppure seguire un criterio morfologico. La suggestione di Snodgrass che la maggior parte dei vasi attici iscritti siano tipologicamente legati al simposio e che le firme potessero essere "lette", insieme alle altre didascalie, in tale occasione è solo parzialmente applicabile al contesto pestano[285]. Neppure l'associazione tra didascalie e firme, facendo riferimento al principio formulato da Robin Osborne secondo cui «writing on pots attracts writing», appare dirimente: l'identificazione delle figure è infatti contemplata anche su diversi vasi non firmati[286]. È dunque necessario evitare di affrontare la questione secondo schemi precostituiti, cercando invece di formulare una proposta attraverso l'analisi puntuale delle singole occorrenze delle firme, della loro interazione con il resto della decorazione e delle loro caratteristiche tecniche.

---

279 DENOYELLE 2011, p. 94.
280 Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
281 Vd. Cap. 6/6.
282 Senza tener conto della complessità del fenomeno, HUGHES 2003, p. 296, afferma che «indeed, people were so ignorant of what was proper that they did not know it was pretentious for a painter to sign his vases. So he signed his finer pieces with his name: Asteas».
283 DE CESARE 2017, p. 151. Cfr. VIVIERS 2006, p. 153: «Mon but dans ces quelques pages étais triple: reprendre une réflexion à propos de ces signatures dont l'importance est indéniable dans tant de travaux archéologiques, sans que la question de leur signification soit toutefois jamais clairement posée […]».
284 DE CESARE 2017.
285 SNODGRASS 2000, in particolare pp. 27-28: «He might even – though this is harder to imagine – read out the painters' and makers' signatures: a suggestion that becomes slightly less far-fetched in the case of the drinking cups, where the physical attributes of the vessel will have played some rôle in its user's performance at the game of *kottabos*».
286 OSBORNE 2010, p. 245. *Pace* SIMON 2004, p. 115, poi ripresa da ROSAMILIA 2019, p. 169.

Il sistema di scrittura di Assteas e Python

La firma di Assteas ricorre su quattordici esemplari; quella di Python soltanto su due. Sette vasi di Assteas e uno di Python sono firmati tramite la tecnica della sovradipintura prima della cottura. L'altra metà del *corpus* presenta l'uso dell'incisione, verosimilmente eseguita in una fase successiva alla cottura. Questo sembra essere confermato dall'assenza di tracce di vernice nera all'interno dei solchi incisi e dai bordi piuttosto frastagliati, spesso caratterizzati da formazioni a "cunette", delle singole lettere, causati dall'abrasione della punta sulla superficie ormai dura del vaso e dalla rottura e asportazione della vernice vetrificata (figg. 45-47)[287].

Le iscrizioni sovraddipinte di Assteas mostrano un andamento leggermente crescente del *ductus*. Le firme in vernice nera sul cratere (**2/128**) di San Antonio con il mito di Telefo (fig. 48) o sull'anfora (**2/240**) con la nascita di Elena (fig. 49), rispettivamente di Assteas e Python, sono utili a ricavare alcune informazioni tecniche sul loro stile scrittorio. Il verso di scrittura è da sinistra verso destra[288]. Una maggiore concentrazione di vernice nella sezione inferiore delle lettere indica verosimilmente una fase di indugio nella realizzazione del tratto, corrispondente al momento che precede lo stacco del pennello. I ceramografi delineano dunque le lettere dall'alto verso il basso. A favore di questa ricostruzione spinge inoltre la conformazione arrotondata, a "pallino", dell'estremità inferiore delle lettere, nel punto in cui la mano dei pittori ha lievemente rallentato in fase di completamento. In generale, i tratti delle lettere, con particolare riferimento alle singole aste, sono delineati procedendo da sinistra verso destra, secondo un senso di scrittura destrorso. Si noti, in particolare, la definizione delle *epsilon*, per cui vengono impiegati quattro distinti passaggi per tracciare l'asta verticale e le tre barre orizzontali. Allo stesso modo, il movimento degli occhielli o dei tondi è realizzato in senso antiorario: ne è una dimostrazione lampante il *theta* nel nome di Python. Il pittore inizia a tracciare a partire dal quarto inferiore di sinistra, compiendo l'arco, ma non richiudendo perfettamente il tondo, che rientra verso l'interno.

Per quanto riguarda le firme e più in generale le iscrizioni graffite, è da notare come la tecnica impiegata rimandi alla ceramica attica, sebbene sia possibile trovarla anche nell'ambito della scrittura su metallo, in

---

[287] Su questo dettaglio tecnico, cfr. Bourgeois 2013, p. 312; Carpenter 2016, p. 135. Sulle iscrizioni apposte dopo la cottura, vd. Cook 1997, pp. 246-247. In particolare, si vedano i minutissimi distacchi all'apice del tratto in corrispondenza della *epsilon* e del *gamma* nella firma del cratere di Madrid o delle ultime tre lettere della didascalia di Alcmena: in quest'ultimo caso, lo scorrere della punta metallica ha inoltre portato a un leggerissimo rialzo della vernice sul bordo delle cunette. Sono proprio questi distacchi, non voluti, che conferiscono un aspetto irregolare alle lettere: Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47). Si veda anche il kappa di Kadmos sul cratere firmato a Napoli: MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52). Nel caso delle incisioni tracciate prima della cottura, generalmente più fini, la vernice «"nappe" les bords de la gravure, voire recouvre plus ou moins le haut et le bas du trait gravé, du fait de sa fusion partielle durant la cuisson» (Bourgeois 2013, p. 312). A tal proposito, si confronti il trattamento delle iscrizioni con quello riservato alle incisioni poste sull'orlo del velo di Europa sui due crateri firmati da Assteas: le seconde sono state chiaramente apposte prima della cottura. D'altra parte, è necessario specificare come anche le incisioni realizzate precedentemente alla cottura possano dar vita a dei distacchi, solitamente su un singolo lato. Come spiega Noble (Noble 1966, p. 65) «if the vase was too dry, the incising flaked off the dry glaze matter along the edge».

[288] Le lettere che vanno a definire il nome indicano come il pittore avesse appena "inzuppato" il pennello, mentre quelle di *egraphe* presentano una minore concentrazione di vernice.

particolare su monete ed epigrafi[289]. Le lettere sono infatti caratterizzate da una serie di indentature a forma circolare, di cui il diametro risulta essere superiore alle solcature create dal tratto. Si tratta insomma di "puntini" creati da una punta metallica che venivano poi uniti incidendo il solco dei vari tratti. Essi trovano varia collocazione sulle lettere. Nella maggior parte dei casi si trovano all'estremità dei tratti. Si veda per esempio la firma graffita del cratere (**2/127**) madrileno con la pazzia di Eracle, in cui pressoché tutte le lettere presentano tale accorgimento, o la didascalia della madre dell'eroe (figg. 45-46)[290]. A volte, le indentature sono presenti al centro del tratto che va a comporre l'occhiello, come nel caso del *rho* di *egraphe* o l'*omega* di Python nel cratere (**2/239**) firmato al British (fig. 50)[291]. A titolo esemplificativo, la pratica trova un buon confronto con la resa dell'*omega* nel decreto C1 di Entella, sebbene il puntino non sia sempre collocato all'apice dell'occhiello[292]. A differenza dei documenti epigrafici, per i quali è previsto l'utilizzo di punzoni per rendere cerchi completi[293], Assteas e Python impiegano questi puntini anche in relazione all'*omicron* e al *theta*. Nella didascalia ΚΑΔΜΟΣ sul cratere (**2/132**) di Napoli, l'*omicron* presenta due indentature poste assialmente all'apice e alla base del tratto[294]. Tale tecnica evidenzia la presenza «di una fase preparatoria per meglio definire i tratti da eseguire, con due scopi concomitanti: traguardare gli estremi, in modo da garantire l'esatta direzione dei tratti; garantire l'arresto al punto esatto del solco che, sia pure ben orientato, sarebbe potuto uscir di termine per inavvertenza o per troppa pressione della mano»[295]. È un accorgimento che Assteas e Python condividono con un altro ceramografo altrettanto "grafomane", attivo durante l'ultimo quarto del IV sec. a. C.: il Pittore di Dario[296]. Questa soluzione testimonia quindi l'accortezza da essi dedicata al processo di scrittura e l'attenzione con cui pianificavano non soltanto la figurazione ma anche le firme e le didascalie, dando vita a un prodotto di elevata qualità sotto tutti gli aspetti.

Una recente analisi condotta sulle iscrizioni graffite dei vasi attribuiti al Pittore di Dario ha messo in evidenza delle differenze di mano nella definizione delle lettere e nello *spelling* di certe didascalie, portando, dunque, a ipotizzare che vari artigiani collaborassero nella loro apposizione dopo la cottura[297]. Nel caso di Assteas e Python, invece, la resa delle lettere sembra essere omogenea. Questo vale in relazione alle

---

289 Purtroppo, non esiste attualmente uno studio dedicato all'impiego di questa tecnica in ambito attico. L'affermazione deriva dall'osservazione autoptica di alcune iscrizioni. Per ragioni di brevità, cito un caso in cui l'utilizzo delle indentature è particolarmente evidente: la firma *Hieron epoiesen* su un celebre *skyphos* a Londra, BM, inv. 1873.0820.375 (BAPD 204683). Si vedano in particolare i puntini presenti alle terminazioni delle barre della *epsilon*, o all'estremità e all'apice del tratto inferiore che va a delineare il *sigma*. Per l'utilizzo di tali punzonature in epigrafia, vd. DE FRANCISCIS 1972, pp. 62-63; SARTORI 1992, con particolare riferimento alle tabelle dell'Archivio dell'Olympieion di Locri. Cfr. inoltre i *pinakia* bronzei dei giudici dell'Eliea ateniese, databili tra il 400 e il 330 a. C.: GUARDUCCI 1969, pp. 447-452, fig. 101. Tale pratica è piuttosto generalizzata e si riscontra anche molto più tardi, per esempio in alcune *probationes scalpri* del I sec. d. C.: MANZANELLA 1981.

290 Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47).

291 Londra, BM, inv. 1890,0210.1 (*ibid.*, p. 139, n. 2/239, tav. 88).

292 Vd. LOOMIS 1994, p. 158 sulla tecnica di punzonatura del decreto C1.

293 SARTORI 1992.

294 Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).

295 SARTORI 1992, p. 96, in riferimento alle tabelle di Locri.

296 CARPENTER 2016, pp. 135-137.

297 CARPENTER 2016, pp. 137-140.

iscrizioni graffite. L'*alpha* di Assteas è a barra dritta, collocata a metà della lettera; l'*epsilon* ha i tratti orizzontali piuttosto irregolari; il *lamba* è solitamente verticale o leggermente piegato in avanti, con il primo tratto più lungo; il *ni* ha ugualmente il primo tratto più lungo, la diagonale non raggiunge la base della lettera, e il secondo tratto solitamente sale leggermente, anche se non in tutte le attestazioni; l'*omicron* è a volte un tondo regolare, a volte è realizzata attraverso un solo movimento che lascia il tratto aperto[298]; il *pi* ha il secondo tratto verticale più breve del primo; il *rho* con occhio rotondo e piuttosto stretto; il *sigma* a quattro tratti è caratterizzato da una forma allungata nella sezione superiore; la *upsilon* è semplificata come V[299]; il *phi* è reso variabilmente come un tondo o con due coppie di virgole. Anche il confronto tra didascalie incise e dipinte è indicativo, come testimoniano i crateri con il ratto di Europa a Montesarchio (**2/129**) e Atlanta (**App. I/1**): in entrambe le didascalie riferenti al personaggio principale, si verifica una parziale sovrapposizione (non voluta) delle barre della *epsilon*, la *upsilon* è a due tratti, il *pi* ha regolarmente il secondo tratto verticale più breve del primo (figg. 51-52)[300]. Sebbene gli esemplari recanti iscrizioni siano esigui, è comunque significativo notare come anche la grafia di Python sia particolarmente omogenea. Inoltre, è possibile evincere alcune differenze, anche sostanziali, rispetto alla scrittura di Assteas: la *upsilon* è standard e non semplificata (Y); l'*eta* è frequentemente rappresentata con il tratto orizzontale spezzato; la diagonale del *ni* raggiunge la base della lettera; l'*omega* è regolare, mentre quello di Assteas presenta il tondo solitamente chiuso[301]; l'occhiello della *rho* è circolare sul cratere (**2/239**) del British, ma triangolare sull'anfora (**2/240**) firmata conservata a Paestum[302]; il tondo del *phi* è molto più schiacciato. In generale, la resa delle lettere sembra essere più regolare, complice forse la più ampia spaziatura fra esse, e il *ductus* ben orizzontale.

Non è facile trarre conclusioni dal campione oggetto d'analisi, considerando anche la scarsità di *comparanda* attualmente a nostra disposizione per l'ambito italiota. A differenza del *workshop* di cui faceva parte il Pittore di Dario, in cui sono attestate diverse mani nel redigere le iscrizioni, nel caso pestano si assiste a una centralizzazione delle mansioni nelle figure di Assteas e Python, che sono i diretti responsabili del "sistema di scrittura" fin qui delineato. Le differenze riscontrate tra le due grafie pongono inoltre il problema relativo alle modalità di apprendimento della scrittura da parte degli artigiani. Una parte della storia degli studi attribuisce alle botteghe un ruolo di rilievo nell'insegnamento della scrittura,

298 Per questo secondo caso, cfr. in particolare l'*omicron* di Apollo sulla *lekythos* del Museo Nazionale di Paestum (inv. 4794, *RVP*, p. 109, n. 2/142, tav. 62a) e quella di Adone sul cratere di Montesarchio (Museo del Sannio Caudino, s. inv., *ibid.*, p. 85, n. 2/129, tavv. 49-51a).

299 L'unica eccezione è costituita dal cratere con Frinide e Pironide a Salerno: Museo Archeologico Provinciale, inv. Pc 1812 (*RVP*, p. 65, n. 2/19, tav. 20c-d). Tuttavia, il resto delle lettere sembra rispecchiare il quadro qui delineato.

300 Montesarchio, Museo del Sannio Caudino, s. inv. (*RVP*, pp. 85, 92-94, n. 2/129, tavv. 49-51a); Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1).

301 Per Assteas, vd. l'*omega* di *Aiopis* sulla *lekythos* con il mito delle Esperidi (Napoli, MAN, inv. 81847, *RVP*, p. 86, n. 2/135, tav. 57) o quella di Europa sul cratere di Montesarchio (vd. nota precedente).

302 Londra, BM, inv. 1890,0210.1 (*ibid.*, p. 139, n. 2/239, tav. 88); Paestum, MAN, inv. 21370 (*ibid.*, pp. 139-140, n. 2/240, tav. 89).

soprattutto in termini di rapporto maestro-allievo[303]. Seppur non sia possibile escludere definitivamente tale possibilità in relazione al contesto pestano, le differenze enumerate sono a mio avviso piuttosto sostanziali e, oltre a dimostrare certamente l'elaborazione di una grafia distintamente individuale, sembrano suggerire un apprendimento indipendente, verosimilmente prima dell'ingresso in bottega o comunque derivante da un'esperienza parzialmente diversa da quella del maestro.

Un'analisi linguistica è in grado di fornirci ulteriori informazioni in merito alla *literacy* dei pittori. Risultano essere piuttosto comuni fenomeni di alternanza quantitativa vocalica, anche in riferimento allo stesso nome su vasi diversi[304]. Si possono identificare una serie di *misspellings* che, in due casi (la firma *Assteas* e il nome *Hssperides*), danno vita a effetti di diplografia del *sigma*, mentre nelle restanti, più numerose attestazioni, producono una semplificazione dei nomi. Attestata è l'aplografia delle geminate, per cui da *Thraissa* si passa a *Thrisa*, o da *Skylla* a *Skyla*[305], l'elisione di consonanti e più raramente vocali, come *Alleko* invece che *Allekto*, *Imenos* invece che *Ismenos*, o *Hssperides* per *Hessperides*, fenomeno che non sembra seguire un *pattern* definito[306]. Tali errori sono in linea con quanto emerge dal più ampio panorama delle iscrizioni vascolari italiote e attiche[307]. Ciò non deriva verosimilmente, come ribadito in ambito attico da Immerwahr, dal fatto che i ceramografi copiassero pedissequamente dei modelli anch'essi contenenti errori[308]. Mostra, piuttosto, il contrario. Questo è particolarmente evidente in riferimento a nomi identificanti il medesimo personaggio su vasi diversi, che mostrano una diversa formulazione dello *spelling*. Interpreterei, quindi, i *misspellings* come elementi che attestano una certa variabilità della lingua scritta in ambito artigianale, che verosimilmente non richiedeva di esibire un elevato grado di standardizzazione. In linea generale, va però sottolineata l'assenza di errori nella scrittura delle iscrizioni identificative e delle firme: segno che Assteas e Python possedevano verosimilmente una buona capacità di scrittura, soprattutto se confrontata con quella degli omologhi ateniesi.

La morfologia dei nomi sembra concordare con la precedente affermazione mostrando una casistica piuttosto omogenea. Il 75 % delle iscrizioni identificative del *corpus* di Assteas[309] e il 60 % di quelle apposte da Python[310] sono morfologicamente regolari, ovvero riferibili al dialetto ionico-attico. Oltre ai *misspellings*

---

303 HAVELOCK 1977, p. 371; BOFFA 2017, p. 307, che tuttavia prende in considerazione tutti quei casi in cui gli artigiani apprendisti non sembrano essere di origine greca. REBILLARD 1991 analizza il caso della bottega di Exekias, cercando di mostrare una progressione nell'uso della scrittura. Tuttavia, vd. il giustificato criticismo di Frel sui risultati dell'analisi: FREL 1996. Sulla variabilità del livello di *literacy* tra i ceramografi ateniesi, vd. IMMERWAHR 2007. Per una larga diffusione, seppur elementare, dell'alfabetizzazione e della pratica della scrittura in Grecia, vd. NIEDDU 1982; 1985; DIMARTINO 2010, pp. 14-15, con ulteriore bibliografia.

304 Si veda il caso di Europa sui due crateri firmati di Atlanta e Montesarchio, in cui sono iscritte, rispettivamente, *omicron* e *omega*. È importante sottolineare come, a livello fonetico, questa variabilità non comporti alcuna differenza di espressione e significato.

305 Entrambe le varianti sono attestate nei crateri di Atlanta e Montesarchio.

306 In riferimento ad Assteas, vd. anche *Aiopis* per *Aithiopis*, *Anake* per *Ananke*. Per Python, cfr. l'elisione della K in *Eletra*.

307 Per le iscrizioni attiche, vd. IMMERWAHR 1990, pp. 172-174. Per quelle Italiote, vd. OAKLEY 2016, che si concentra sull'ambito apulo.

308 IMMERWAHR 1990, p. 173: «A second, and the most frequent, category is that of mistakes involving added or, more often, omitted letters, which as a rule do not prove that the painter was copying».

309 Si tratta di 64 casi su 87: dal computo, sono esclusi i casi di *misspellings* e di alternanza vocalica quantitativa.

310 Si tratta di 10 casi su 16.

precedentemente trattati, la variabilità è in generale piuttosto esigua, al contrario di quanto sostenuto da Patroni, che notava l'assenza di un vocalismo fisso e stabile[311]. In Assteas, le forme ioniche, ben individuabili in virtù dell'etacismo, sono soltanto tre[312]; in *ierea*, sul frammento di Buccino, l'elisione dello *iota* potrebbe rimandare alla forma attica, nonostante le due *epsilon* diventino *eta*; *Hara* ed *egrapha* sulla *lekythos* delle Esperidi costituiscono gli unici dorismi finora attestati nella sua produzione[313]. Diverso è in questo senso il caso di Python: considerando che il *corpus* è molto più esiguo, è rilevante notare come siano impiegati ben quattro dorismi, tre relativi a nomi di divinità, due identificanti Oreste e Tindareo[314]. Lo stesso vale per il Pittore di Afrodite: su cinque iscrizioni preservate, tre presentano forme doriche. Frequente, anche se incostante, è inoltre la notazione dell'aspirazione tramite il mezzo H (Ⱶ) a inizio di parola, particolarmente diffusa dalla fine del V agli inizi del III sec. a. C. soprattutto nell'occidente ellenico[315]. Con l'eccezione del Pittore dell'Oreste di Boston, che la riporta prima dello *iota*, in tutti gli altri casi si trova davanti all'*epsilon*. Queste caratteristiche morfologiche inducono a sviluppare alcune riflessioni di carattere più generale. Da un lato, è necessario notare come Assteas e Python impieghino di norma il dialetto ionico-attico. Questo è un elemento che li accomuna alla produzione apula e in particolare ai pittori della seconda metà del IV sec. a. C. Considerando che sia a Taranto che a Poseidonia, così come nella Sicilia di IV secolo a. C., il dialetto parlato e scritto è essenzialmente di matrice dorica, Taplin e Carpenter hanno ricollegato tale dato al ruolo giocato dalla tragedia attica nella trasmissione della narrazione mitica[316]. Inoltre, secondo Taplin, la notazione dell'aspirazione, peculiare dell'ambiente magnogreco, suggerirebbe la ricezione di tali nomi attraverso l'ascolto durante le *performances*, piuttosto che attraverso la lettura dei testi scritti. Dai dati a disposizione emerge tuttavia l'impressione di una lingua perlopiù "artificiale". La "standardizzazione" delle didascalie in senso attico si limita ad Assteas, mentre nel caso di Python o del Pittore di Afrodite è soltanto parziale. La scelta di impiegare certi dorismi, come *Orestas*, *Ermas*, *Poina*, *Phoiba*, che ricorrono come "eccezioni" anche in altre produzioni, potrebbe essere derivato da consuetudini di bottega piuttosto che dall'emersione della lingua impiegata quotidianamente dai pittori[317]. La notazione dell'aspirazione contribuisce a questo senso di *pastiche*, per cui i nomi attici

311 PATRONI 1897.
312 ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΗ sul cratere con il mito di Telefo (San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167, *RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48); ΙΟΛΗΟΣ e ΜΕΓΑΡΗ sul cratere con la follia di Eracle (Madrid, MAN, inv. 11094, *ibid.*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47).
313 Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135, tav. 57).
314 Nel caso di Tindareo (ΤΥΝΔΑΡΕΥΣ) si assiste allo scurimento di /o/ in /u/.
315 Sulla diffusione dell'aspirazione, vd. GHINATTI 1998, pp. 220-227.
316 TAPLIN 2007, p. 42; CARPENTER 2014, pp. 276-277. Sulla *koine* dorica siciliana, affermatasi a partire dal IV sec. a. C., vd. MIMBRERA 2012.
317 Per *Orestas* ed *Ermas*, cf. TAPLIN 2007, p. 42. Vd. come esempio, Londra, BM, inv. 1849,0518.16 (*RVAp* I, p. 260, n. 15); Milano, Coll. Banca Intesa, inv. 239 (TAPLIN 2007, pp. 139-141, n. 43), e Napoli, MAN, inv. 82113 (*ibid.*, pp. 150-151, n. 47), per *Orestas*; Cremona, Museo Civico, inv. 23 (TRENDALL 1977); San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, inv. B1718 (TAPLIN 2007, pp. 85-87, n. 20), e Boston, MFA, inv. 1900.03.804 (*ibid.*, pp. 233-234, n. 91), per *Ermas* e *Poina*; Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.35.4 (OAKLEY 2016, p. 123, fig. 2), per *Phoiba*. Nel caso di *Poina*, si consideri per esempio che il Pittore di Dario usa variabilmente la forma dorica e la forma attico-ionica (vd. Boston, MFA, inv. 1991.437 (TAPLIN 2007, pp. 241-243, n. 95)). Sulla commistione tra ionismi – predominanti – e dorismi – più rari – nelle iscrizioni pestane, cfr. KRETSCHMER 1894, pp. 220-224.

sembrano essere adattati alle consuetudini di scrittura locali[318]. Sebbene le ragioni della "standardizzazione" delle didascalie in senso attico non siano immediatamente evidenti, è comunque possibile avanzare ipotesi alternative rispetto allo schema ricostruttivo proposto da Taplin, che tengano conto di questa componente di "artificialità". Verosimilmente, non si tratta di una consuetudine tramandata a partire dai primi ceramografi italioti, fortemente influenzati sul piano tecnico e stilistico dai contemporanei colleghi attici, dal momento che, fino al secondo quarto del IV secolo a. C., le iscrizioni sono spesso in dialetto dorico[319]. È infatti a partire dal 380 a. C. circa, e in particolare con figure come il Pittore dell'Ilioupersis, che si assiste all'introduzione del dialetto ionico-attico nell'apposizione della maggior parte delle didascalie[320]. Tuttavia, il quadro delineato da Taplin in relazione al panorama apulo va in parte corretto. L'introduzione non è infatti generalizzata e pervasiva come finora descritta. Si considerino in particolare i casi del Pittore di Atene 1714, di Varrese o di De Schulthess, che continuano a impiegare il dorico in relazione ad alcuni dei loro prodotti[321]. Il Pittore delle Situle di Dublino, operante nella cerchia del Pittore dell'Ilioupersis, utilizza lo ionico-attico all'interno di scene di genere, senza alcun rapporto evidente con le rappresentazioni teatrali[322]. Al contrario, su un monumentale cratere raffigurante la morte di Tersite, realizzato intorno al 340 a. C. da un ceramografo vicino al Pittore di Varrese e tradizionalmente connesso al dramma, la maggior parte delle iscrizioni sono in dorico[323]. I vasi del Pittori di Dario e dell'Oltretomba, particolarmente prolifici nell'apporre le didascalie, mostrano una chiara suddivisione tra iscrizioni in ionico-attico – riservate ai personaggi principali della scena – e iscrizioni doriche – solitamente riservate alle divinità[324]. Ciononostante, in alcuni casi il quadro altrettanto frammentato: sul cratere a volute del Pittore di Dario conservato a Toledo con Dioniso che visita l'Aldilà, tra le divinità troviamo nomi in dorico e ionico-attico[325]. Se confrontato con il contesto apulo, che mostra più variabilità di quanto solitamente affermato, il *corpus* di Assteas colpisce nel contesto magnogreco per l'uso praticamente esclusivo del dialetto ionico-attico e, dunque, l'assenza di dorismi. L'analisi iconografica dei vasi recanti iscrizioni mette però in guardia dallo stabilire una connessione diretta tra questo fenomeno e il teatro. Vari esemplari, come quelli raffiguranti il ratto di Europa (**2/129**; **App. I/1**), la lotta tra Cadmo e il serpente (**2/132**), o il cratere (**App. I/18**) firmato della collezione Fujita, con scena di simposio alla presenza di Dioniso e Afrodite, invitano a considerare l'uso del dialetto ionico-attico non

318 Anche un possibile contesto di ricezione "anellenico" dei vasi non risulterebbe problematico in tal senso: non è infatti raro trovare il segno di aspirazione nelle iscrizioni osche e messapiche in grafia greca: GHINATTI 1998, p. 222.
319 Vd. DENOYELLE 1997, p. 402; OAKLEY 2016, p. 123. Si vedano in particolare il Pittore delle Carnee e vicini (TODISCO *et alii* 2012, I, pp. 6-7), il Pittore di Arnò (*ibid.*, p. 9), di Brooklyn-Budapest (*ibid.*, p. 26), alcuni ceramografi della cerchia del Pittore della Nascita di Dioniso (*ibid.*, p. 46), il Pittore di Eton-Nika (*ibid.*, p. 56), e il Pittore del Giudizio (*ibid.*, p. 77).
320 Sul Pittore dell'Ilioupersis, vd. *RVAp* I, pp. 185-210.
321 TODISCO *et alii* 2012, I, pp. 104, 165, 187.
322 Sul Pittore delle Situle di Dublino e le iscrizioni impiegate, vd. TODISCO *et alii* 2012, I, pp. 109-110. Lo stesso vale per le scene mitiche, come nel caso del cratere ginevrino del Pittore di Dario raffigurante l'Ilioupersis (Ginevra, coll. priv.: *LIMC* Ilioupersis add.1): il dialetto è ionico-attico, ma non è possibile individuare alcuna connessione diretta con il dramma.
323 Boston, MFA, inv. 03.804 (PADGETT *et alii* 1993, pp. 99-106, con figg.).
324 ROSCINO 2012, p. 340.
325 Toledo (Ohio), inv. 1994.19 (SAUNDERS 2021a, pp. 151-154, con bibliografia precedente).

come elemento necessariamente riflesso dalle rappresentazioni, ma piuttosto come un linguaggio *standard* impiegato indiscriminatamente all'interno della produzione di Assteas. Seppur il processo di diffusione della *koiné* sia tracciabile in Magna Grecia soprattutto a partire dalla fine del IV secolo a. C., è comunque da non sottovalutare tale precoce avvicinamento al panorama attico da parte dell'evidenza vascolare[326]. Non è da escludere che le rappresentazioni teatrali abbiano contribuito alla diffusione del dialetto ionico-attico in Magna Grecia, considerando l'altezza cronologica dell'attività di Assteas, ma anche altri fattori che rientrano nel processo di acquisizione della conoscenza da parte dei ceramografi – come la lettura, i repertori mitografici, la mobilità degli artigiani – possono aver ugualmente svolto un ruolo importante. Peraltro, l'utilizzo dello ionico-attico, in connessione con l'impiego della firma, che richiama la tradizione vascolare attica, e le iconografie scelte, concorre a veicolare una profonda sensazione di grecità che guarda soprattutto verso Atene e a ciò che culturalmente la *polis* rappresenta. In questo senso, dobbiamo interpretare tali iscrizioni non solo dal punto di vista strettamente visuale, ma anche sonoro: la lettura ad alta voce delle didascalie, in contesti come il simposio o le cerimonie funebri, contribuisce nettamente a conferire un'aura tipicamente "greca" non solo a chi le legge il testo ma anche ai partecipanti. Immaginiamoci dunque un lucano o un greco parlante acheo che, nel corso della lettura di queste scene, pronuncia tali nomi "all'ateniese"[327]. Le iscrizioni sono quindi in grado di creare un'esperienza sinestetica, visiva e sonora, che esibisce il prestigio e gli interessi culturali dei protagonisti.

IL RAPPORTO TRA LE FIRME E LA DECORAZIONE FIGURATA

Dopo aver indagato le iscrizioni da un punto di vista tecnico e linguistico, in questo paragrafo è mia intenzione considerare il loro valore iconico, ovvero concentrarmi sugli aspetti estetici e visuali che il testo intrattiene con il resto della figurazione. In ambito attico, recenti studi hanno infatti ribadito come i ceramografi fossero abili nell'istituire relazioni complesse e diversificate tra testo e immagine[328]. Dal momento che le didascalie appaiono estremamente standardizzate – sempre collocate al di sopra della figura identificata –, nel nostro caso è più interessante andare a indagare il *corpus* delle firme, decisamente più vario.

---

326 Sulla diffusione, vd. recentemente TAGLIAPIETRA 2018.

327 Non ritengo plausibile che i fruitori dei vasi fossero del tutto privi di conoscenza del greco e quindi incapaci di leggerlo. Se questo fosse il caso, non comprenderei per quale motivo i ceramografi si prodigassero con così tanta attenzione ad apporre le didascalie, pur sapendo che nessuno sarebbe stato in grado di leggerle. Al contrario di quanto sostenuto da Giuliani (GIULIANI 1995, p. 155), che descrive la clientela anellenica come illetterata e per questo prevede la presenza di oratori durante le cerimonie funebri che potessero illustrare le scene, ritengo invece più probabile che i dati a nostra disposizione spingano verso la formulazione di un modello meno gerarchico, in cui reinterpretare sia il ruolo dei ceramografi che quello della propria clientela.

328 LISSARRAGUE 2013a; YATROMANOLAKIS 2016; BOLMARCICH, MUSKETT 2017, pp. 161-170; CHIARINI 2018; GERLEIGNER, LISSARRAGUE 2022; LISSARRAGUE 2023. Per l'ambito italiota, non esiste ancora uno studio sistematico dedicato a tale aspetto: alcune considerazioni significative sono espresse in ROSCINO 2012.

Tale *corpus* può essere suddiviso in due gruppi in base alla collocazione della firma rispetto alla figurazione principale. Il primo gruppo è rappresentato dai vasi che presentano la firma nella sezione inferiore del corpo vascolare.

La maggior parte degli esemplari a esso appartenenti, tutti crateri a calice, presentano la firma entro due fasce a risparmio orizzontali che occupano lo spazio tra le due anse, collocandosi all'apice dell'attacco. Si tratta di un vero e proprio specchio epigrafico creato *ad hoc* per ospitare la firma, dal momento che ricorre soltanto sugli esemplari firmati. Altri esemplari anepigrafi non presentano tale scansione al di sotto della figurazione principale, pur essendo in alcuni casi monumentali[329]. Non si tratta neppure di una soluzione decorativa condivisa da altri ceramografi italioti: a mia conoscenza, quello pestano è l'unico caso in cui compare tale specifico accorgimento, che è pertanto strettamente legato all'autografo[330]. Essendo realizzate a risparmio, le fasce vengono "ritagliate" dal ceramografo prima della cottura del vaso, ovvero nel momento in cui organizza e definisce la scena sul lato principale. Ciò implica che egli sia già consapevole, in questa fase preliminare, della necessità di riservare uno spazio destinato a ospitare la firma.

Sul cratere (**App. I/1**) di Atalanta (fig. 53), la firma di Assteas è centrale e le due parole sono separate da un'ampia spaziatura[331]. Oltre all'impiego della cornice e alla disposizione delle parole, Assteas adotta due significativi accorgimenti per mettere ulteriormente in evidenza la firma: sovradipinge la fascia inferiore di rosso utilizzando il *milthos*, creando una sorta di "sottolineatura", e impiega il tradizionale espediente dello sconfinamento della figurazione principale (in questo caso, la pinna caudale di Tritone) nel campo della decorazione secondaria per portare lo sguardo dell'osservatore verso il testo scritto. L'apice della pinna indica, infatti, l'inizio del verbo *egraphe*, andando quindi a rimarcare ed esaltare l'azione concreta compiuta dal ceramografo. Dall'altro lato, il ceramografo si adopera per garantire una transizione efficace tra la scena mitica e la firma. La stilizzazione del fondale marino attraverso una fila regolare di puntini guida l'occhio verso la fascia orizzontale inferiore, andando al contempo a formare un motivo figurativo unico con essa. Allo stesso modo, la colorazione delle lettere, caratterizzate da una sfumatura ocra del tutto simile a quella impiegata per la sovradipintura del racemo sottostante e del fondale sovrastante, armonizza l'esperienza visuale del fruitore.

Sul cratere a calice (**2/127**) con la pazzia di Eracle la firma è invece graffita (fig. 54), caratterizzata da un'ampia spaziatura tra le due parole e leggermente decentrata verso sinistra[332]. Questo porta alla formazione di una sorta di triangolo immaginario rispetto alle gambe e ai piedi di Eracle, con questi ultimi che vanno a guidare l'occhio dell'osservatore verso nome e verbo. A tale effetto contribuisce anche

[329] Cfr. Sydney, inv. 49.01 (*RVP*, pp. 104-105, n. 2/136; tav. 58); Paestum, inv. 21306 (*ibid.*, pp. 104-106, n. 2/137, tav. 59a-b); Paestum, s. inv. (*ibid.*, p. 126, n. 2/181, tav. 74c-d); Parigi, Musée du Louvre, inv. N 3157 (*ibid.*, pp. 143-144, n. 2/241, tav. 90).

[330] Si considerino in particolare i Precursori sicelioti: *RVP*, pp. 22-51, tavv. 1-2, 4, 7, 10-13.

[331] Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1).

[332] Madrid, MAN, inv. 11094 (*RVP*, p. 84, n. 2/127, tavv. 46-47).

l'anfora rovesciata tra le gambe dell'eroe, che punta verso il basso e focalizza l'attenzione verso il nome del pittore. Sebbene l'inquadramento della firma sia simile al caso di Atlanta, nel cratere madrileno le fasce risparmiate fanno tutt'uno con la struttura architettonica all'interno della quale è ambientata la scena, andando a costituire il piano di calpestio del palazzo. Lo spazio per la firma è stato quindi concepito unitariamente con il resto della figurazione principale. Ciò è inoltre corroborato dalla differente ampiezza riservata alla fascia superiore, dove si trova la firma, rispetto a quella verniciata in nero posta inferiormente, ugualmente racchiusa tra due bande a risparmio. Vi è stata dunque la chiara volontà di lasciare lo spazio vuoto necessario all'inserimento della firma nel momento in cui la scena veniva organizzata dal punto di vista compositivo.

Sul cratere (**App. I/18**) della collezione Fujita (fig. 55), Assteas sovradipinge la firma in bianco[333]. Il fatto che il nome del ceramografo ricada al di sotto dei piedi dell'*auletris* sembra riprendere la soluzione già adottata nel cratere madrileno, spostando verticalmente lo sguardo dell'osservatore dalla scena principale al campo occupato dalla firma. Le lettere che andavano a comporre *egraphe* sono oggi completamente evanide.

L'ultimo cratere appartenente a questo sottogruppo è rappresentato dall'esemplare (**2/126**) di Napoli con il mito di Frisso ed Elle (fig. 56)[334]. La firma è dipinta in rosso, piuttosto cursoria nella definizione delle singole lettere, le quali, pur essendo di dimensioni considerevoli, non si trovano alla stessa altezza. Anche in questo caso, nome e verbo si trovano in corrispondenza del "punto di appoggio" tra la creatura Scilla e il fondale marino. L'andamento sinuoso del mostro anguipede guida l'occhio senza particolari soluzioni continuità dal nome del ceramografo, al di sotto del ventre con protomi canine, fino al verbo che esemplifica l'azione dell'artigiano, situata sotto la coda.

Continuiamo, a questo punto, con i restanti esemplari che presentano la firma collocata nella sezione inferiore del vaso, ma non all'interno delle due bande risparmiate.

Il cratere a calice (**2/128**) con il mito di Telefo (figg. 48, 57), in un primo momento, era verosimilmente destinato a rientrare nella precedente casistica[335]. Assteas aveva infatti applicato anche a questo pezzo il sistema a fasce risparmiate, ma lo spazio tra di esse è risultato in una fase successiva troppo stretto per ospitare adeguatamente l'autografo. Per questo motivo, sceglie di apporla sulla base a gradini dell'altare collocato al centro della scena. È chiara l'intenzione da parte del ceramografo di valorizzare la paternità dell'opera, realizzando l'iscrizione in sovradipintura nera su fondo bianco. A differenza degli scalini superiori, un tempo ugualmente campiti in bianco ma ormai completamente privi della vernice, quello inferiore è stato definito con maggior cura distribuendo quantitativamente e qualitativamente meglio lo strato di vernice, dal momento che risulta essere attualmente ben visibile. Oltre che dal fondo bianco,

[333] Tokyo/Lugano, collezione Takuhiko Fujita (App. I/18).
[334] Napoli, MAN, inv. 82411 (*RVP*, p. 84, n. 2/126, tav. 45).
[335] San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167 (*RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48).

l'iscrizione è messa sapientemente in risalto dalla fascia a scacchiera corrente al di sotto della base, che va a formare una sorta di piano d'appoggio per le lettere consentendo di scandire efficacemente la lettura. L'iscrizione è inoltre leggermente decentrata verso sinistra. Questa soluzione può naturalmente essere casuale, ma è comunque rilevante notare che non inficia l'economia della fruizione, dal momento che sembra accordarsi con il più generale andamento della scena. Si vedano per esempio le posizioni di Agamennone, Telefo, del piccolo Oreste, e di Clitennestra: i loro corpi si inclinano o si dirigono con rapidità verso sinistra, imprimendo una chiara direzione di movimento alla composizione. La scelta di iscrivere la firma su un elemento architettonico è particolarmente interessante. Riprendendo una soluzione già testimoniata in Attica, le iscrizioni di ambito italiota sono strettamente associate ai monumenti sulle quali sono apposte e, più in generale, al contenuto narrativo della scena principale[336]. Alcuni esempi prima attici e poi apuli mostrano come la crepidine sia un luogo privilegiato per ospitare iscrizioni. Una *pelike* attica del Pittore di Jena, raffigurante la visita alla tomba di Agamennone, presenta l'iscrizione [ΑΓ]ΑΜΕΜΝΟΝΟΣ dipinta su uno dei gradini[337]. Il Pittore di Dario, cronologicamente successivo ad Assteas, appone l'iscrizione ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ (funerale o monumento funerario di Patroclo) sulla crepidine della pira funeraria sopra il quale Achille sta sacrificando dei troiani[338]. Si tratta certamente di iscrizioni vascolari che intendono simulare le epigrafi su materiale lapideo, tenendo anche in considerazione la loro collocazione rispetto al supporto[339]. Nel nostro caso, la scelta di apporre la firma sull'altare – peraltro senza paralleli – contribuisce a veicolare un effetto di "monumentalizzazione" della stessa. Non avendo alcuna funzione deittica o narrativa, nel caso pestano la firma diviene parte della figurazione principale soltanto per testimoniare più efficacemente la paternità dell'opera e, di conseguenza, la capacità del ceramografo, andando a sfruttare la presenza dell'altare con base a gradini in quanto spazio particolarmente adatto per accogliere iscrizioni.

L'anfora (**2/133**) conservata presso il San Antonio Museum of Art (fig. 58) presenta la firma sovraddipinta in bianco su una fascia forse originariamente campita in marroncino che costituisce il pavimento o, più in generale, il piano di calpestio del santuario delfico[340]. La collocazione dell'iscrizione anche in questo caso istituisce un rapporto visualmente complesso con la figurazione principale. Il nome e il verbo, ampiamente spaziati, si collocano alle due estremità dell'*omphalos*, acquistando un'assoluta

---

336 Per le iscrizioni vascolari collocate su elementi architettonici, vd. la recente analisi in GERLEIGNER, LISSARRAGUE 2022, e in particolare pp. 261-264 per quelle su altari. In aggiunta agli esempi citati nel testo, vari vasi lucani e apuli, alcuni già a partire dalla seconda metà del V, presentano un pilastrino iscritto identificante uno dei personaggi presenti nella scena, come il celebre *skyphos* con il satiro Marsia al Metropolitan Museum (New York, inv. 12.235.4; *LCS*, p. 53, n. 275, tav. 23.2), o funzionale a localizzare la scena, come i casi in cui è riportata la scritta ΤΕΡΜΩΝ: vd. OAKLEY 2016, pp. 121-126.

337 Exeter, Università, s. inv. (380 a. C.; TAPLIN 2007, pp. 50-51, n. 1, con fig.; BAPD 231036).

338 Napoli, MAN, inv. 81393 (PONTRANDOLFO 2009, pp. 119-123, con figg).

339 Si vedano per esempio la collocazione sulla modanatura della crepidine, come nel caso pestano o quello del Pittore di Dario sopra menzionato; sul lato principale del *bema*/base, in riferimento all'*aggelos* sul vaso eponimo del Pittore di Dario (Napoli, MAN, inv. 81947; PONTRANDOLFO 2009, pp. 116-118, con figg.); sulla cornice superiore dell'altare in una *loutrophoros* del Pittore di Dario con il mito di Kreusa (già mercato di Basilea, s. inv., TAPLIN 2007, pp. 102-104; fig. 28).

340 San Antonio, SAMA, inv. 86.134.168 (*RVP*, pp. 85-86, n. 2/133, tavv. 53-54a).

centralità rispetto al campo figurativo. La presenza della colonna al centro fa sì che lo sguardo converga sull'asse che attraversa verticalmente la scena e, dirigendosi verso il basso, percorrendo i due lati trasversali che definiscono la pietra sacra, incontri la firma del ceramografo, facente da base a questa sorta di composizione triangolare. Inoltre, la firma contribuisce a movimentare ritmicamente la sezione inferiore della scena, considerando l'alternanza tra i piedi di Oreste e i due elementi che costituiscono l'autografo.

Sebbene presenti il medesimo soggetto dell'esemplare di Atlanta, il cratere a calice (**2/129**) rinvenuto a Montesarchio mostra un trattamento completamente diverso (fig. 59)[341]. Al di sotto della scena mitica si trova una fascia decorativa a quadrati alternati racchiusa tra due bande risparmiate. La firma, piuttosto che essere inserita all'interno di questo motivo, è graffita tra i racemi sottostanti, andando a occupare lo spazio lasciato libero dalle infiorescenze. La firma, di dimensioni piuttosto ridotte, sembra essere posta in secondo piano rispetto a quanto constatato nel caso di Atlanta. Tale trattamento, che trova inoltre un confronto nella realizzazione piuttosto corsiva delle altre iscrizioni identificative, suggerisce forse che l'apposizione non fosse inizialmente preventivata in concomitanza con la figurazione principale, che invece colpisce per il grande impegno profuso dal ceramografo, e sia stata invece aggiunta soltanto in un secondo momento[342].

Un altro caso appartenente a questo gruppo è rappresentato dall'*hydria* (**2/134**) con il mito di Bellerofonte (fig. 60)[343]. La firma è graffita al di sopra del fregio a onda corrente alla base della figurazione principale, disposta su due linee in corrispondenza del punto in cui i bastoni di Preto e Bellerofonte si incrociano: la firma, parte della figurazione principale, è chiaramente messa in risalto dalle due fasce risparmiate che attraversano trasversalmente il fulcro della scena. La presa dell'anziano re, che si appoggia al bastone e tiene quindi la mano sinistra rivolta verso il basso, sembra quasi indirizzare lo sguardo del fruitore verso le lettere poste di fianco ai piedi. La gestualità del re mette inoltre simbolicamente in connessione la tavoletta con i *grammata* che sta porgendo a Bellerofonte con la firma del ceramografo stesso, ponendo l'accento sull'importanza della scrittura sia nella dimensione mitica che in quella storica. Mentre in altri esemplari analizzati precedentemente si è constatato che l'elemento della firma fosse previsto con una certa sicurezza in concomitanza con l'organizzazione della figurazione principale, in tal caso è decisamente più probabile che il ceramografo non abbia preventivato già a partire da questa fase la presenza sia della firma che delle didascalie, ma le abbia semplicemente apposte in un secondo momento senza che ad esse fosse stato riservato uno spazio dedicato. Ciò è reso evidente dalla definizione piuttosto cursoria delle lettere, dal fatto che la didascalia legata ad Afrodite sia spezzata, dal momento che l'*eta*

[341] Montesarchio, Museo del Sannio Caudino, s. inv. (*RVP*, pp. 85, 92-94, n. 2/129, tavv. 49-51a).
[342] Cfr. inoltre l'iscrizione identificativa di Creta, che, a causa della mancanza di spazio all'interno della loggia triangolare, è stata aggiunta al di sopra della fascia risparmiata superiore.
[343] Paestum, MAN, inv. 20202 (*RVP*, p. 86, n. 2/134, tavv. 55-56).

finale è collocata per ragioni di spazio su una seconda linea, e che la firma occupi l'unico spazio utile, seppur piuttosto costretto, all'interno dell'immagine.

Lo stesso si può dedurre dal trattamento riservato a una grande *lekythos* (**App. I/6**) (fig. 61) molto frammentaria rinvenuta a Buccino[344]. La firma, graffita, si colloca all'interno del fregio a onde correnti che circonda la parte inferiore del corpo del vaso, al di sotto della fascia risparmiata che funge da piano d'appoggio per la figurazione principale. Le lettere sono di minor modulo e, nel caso del verbo *egraphe*, irregolarmente spaziate tra loro. Quest'ultimo fenomeno non è di facile spiegazione, considerando la sua rarità all'interno del *corpus*. Potrebbe essere chiaramente dettato dal caso. Tuttavia, potrebbe esserci una seconda spiegazione per provare a ricostruire le specificità di tale dinamica. Vicino all'apice dell'*alpha* inziale di Assteas e alla base dell'*epsilon* finale di *egraphe* si trovano due puntini. Non è possibile evincere con sicurezza se si tratti di due segni incisi volontariamente o piuttosto distacchi di vernice. In ragione della loro collocazione, non è da escludere che Assteas abbia preliminarmente realizzato queste incisioni per marcare lo spazio da dedicare complessivamente all'iscrizione. Ha poi proceduto a incidere le lettere, dimenticandosi il *rho* del verbo. Le altre lettere che compongono la parola sono infatti omogeneamente distanziate tra loro. Ha infine proceduto a inserire la lettera mancante, dando luogo a un raggruppamento irregolare. Se questa ricostruzione coglie nel segno, a prescindere dall'errore di dimenticanza, è possibile dedurre una certa sistematicità o, più in generale, attenzione nella disposizione del testo. Come nel caso dell'*hydria* trattata precedentemente, la firma è stata apposta sicuramente in seguito alla definizione della figurazione principale. Al centro della scena, si trovano una colonna e un altare dotato di base a gradoni. In una prima fase, le dimensioni del primo gradino, verosimilmente suddipinto in rossiccio chiaro, erano decisamente maggiori rispetto alla resa finale, come dimostrano le foto a luce radente e la presenza della campitura rossa oltre la linea di contorno (fig. 62). In seguito, il ceramografo ha ridimensionato l'elemento andandolo a ricoprire con la vernice nera di fondo e definendone il contorno con la linea a rilievo. La firma è stata verosimilmente apposta in un momento successivo – non meglio precisabile – a questa operazione, come dimostra il fatto che l'*alpha* ricade precisamente all'altezza della linea a rilievo.

Un altro gruppo di vasi firmati, vale a dire i crateri a campana, una *lekythos* a Napoli e due crateri a calice conservati a Buccino e Berlino, esemplificano un diverso procedimento nell'apposizione dell'autografo sfruttando la parte alta del lato principale, corrispondente alla spalla o alla sezione superiore della parete del vaso.

Sulla *lekythos* (**2/135**) con il giardino delle Esperidi (fig. 63), l'iscrizione è graffita sulla spalla e incorniciata da due racemi, che danno vita a un vero e proprio specchio epigrafico[345]. È disposta su due linee dal formato pseudo-stoichedico. Infatti, le prime lettere della seconda linea si accordano inizialmente con quelle della prima, ma in chiusura di parola, considerando il maggior numero di lettere, si assiste a una

[344] Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 200553 (App. I/6).
[345] Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, p. 86, n. 2/135, tav. 57).

più ampia spaziatura per andare a completare la colonna. Pur essendo appropriatamente incorniciata, la firma è leggermente decentrata verso destra rispetto ai racemi in modo tale da ricadere in corrispondenza del tronco dell'albero dai pomi d'oro, intorno al quale è organizzata la scena. La firma è dunque centrale e incorniciata, attentamente realizzata e valorizzata visualmente dall'albero in quanto asse centrale della composizione.

Lo stesso principio sembra essere osservato in relazione al frammento di cratere a calice (**2/130**) rinvenuto a Buccino (fig. 64) e raffigurante la parodia del ratto di Cassandra[346]. Sovradipinta in bianco, la firma si trova al di sotto del fregio d'edera, subito al di sopra della cornice decorativa che inscrive la scena orizzontalmente. Anche in questo caso, la disposizione della firma segue lo sviluppo verticale della scena, collocandosi al centro, inframezzata dal *lophos* della statua di Atena. Cercando di rispettare la simmetria rispetto alla figurazione principale, l'iscrizione occupa l'intero sviluppo orizzontale della statua, andando dal pugno destro della statua fino alla base dello scudo.

Il cratere (**2/125**) di Berlino (fig. 65) presenta fondamentalmente lo stesso procedimento, con la sola differenza che sussiste una maggiore spaziatura tra nome e verbo[347]. Pur disponendo della fascia a fondo nero racchiusa tra bande risparmiate al di sotto della scena, l'andamento della morfologia vascolare prevede l'espansione della parte inferiore del corpo vascolare in corrispondenza del centro della fascia, rendendo lo spazio inadatto ad accogliere il testo. Assteas opta dunque per lo spazio al di sopra della scena, racchiudendo il testo tra le due maschere femminili appese e separando nome e verbo simmetricamente rispetto alla corona situata al centro.

Due crateri a campana, uno (**App. I/2**) altamente frammentario rinvenuto a Buccino (fig. 66) e il più celebre (**2/132**) conservato a Napoli raffigurante la lotta tra Cadmo e il serpente (fig. 67), presentano la firma nella medesima collocazione, il primo sovradipinta in bianco, il secondo graffita[348]. In relazione al secondo, è possibile constatare come la firma sia perfettamente centrale, con un ampio spazio tra nome e verbo, e dimostri un'elevata attenzione nella definizione delle lettere. Non è stata posta particolare attenzione all'interazione tra autografo e figurazione principale, né al rispetto della simmetria tra firma e altre didascalie presenti nel campo figurato, come dimostra l'evidente sfalsamento tra *egraphe* e la didascalia *Krenaie*.

Python firma un'anfora a collo distinto (**2/240**) con anse tortili e un cratere a campana (**2/239**). Nel primo caso (fig. 68), la firma è dipinta in nero sull'ultimo gradino dell'altare, collocato al centro della scena[349]. La scelta riprende quanto visto nel cratere a calice dipinto dal collega più anziano raffigurante la

[346] Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 50279 (*RVP*, p. 85, n. 2/130, tav. 54b).
[347] Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP*, p. 84, n. 2/125, tav. 44).
[348] Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 200590 (App. I/2); Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, p. 85, n. 2/132, tav. 52).
[349] Paestum, MAN, inv. 21370 (*RVP*, pp. 139-140, n. 2/240, tav. 89).

supplica di Telefo[350]. Python ottiene comunque un effetto diverso rispetto ad Assteas: la fascia è lasciata a risparmio, le lettere sono di modulo decisamente maggiore, e non vi è nessuna separazione tra nome e verbo. Come Assteas, Python dedica particolare attenzione alla scrittura delle lettere tracciando ogni tratto singolarmente, secondo quanto si evince dalle gocce di vernice accumulata. Secondo quanto già visto in relazione ad alcuni esemplari del collega, in questo caso Python appone la firma nelle ultime fasi del processo di decorazione. Il tratto inferiore dell'ultima *epsilon* si sovrappone all'estremità dell'orlo dell'*himation* indossato da Tindareo e cerca di accordarsi alla decorazione piegando verso l'alto in modo tale da non andare a inficiare il motivo a scacchiera che contraddistingue il lembo inferiore. Nel cratere con la supplica di Alcmena (fig. 69), la firma si colloca al di sotto del fregio di edera e sopra la fascia decorativa, in questo caso a ovuli, che inquadra la scena, riprendendo la consuetudine di Assteas[351]. Tuttavia, Python sceglie di operare diversamente rispetto al precedente ceramografo per valorizzare l'autografo: invece che sfruttare l'interazione con la figurazione principale, com'è possibile notare dal fatto che l'iscrizione sia per la prima volta evidentemente decentrata rispetto all'asse centrale del vaso, egli amplia notevolmente il modulo delle lettere in modo tale che la firma acquisti dimensioni maggiori rispetto alle didascalie presenti – seppur non vi sia alcuna spaziatura tra nome e verbo. Questo è stato inoltre reso possibile dal fatto che la firma rappresenta l'ultimo elemento scritto apposto sul campo vascolare: dipinta la scena, il ceramografo ha apposto le didascalie, a volte non trovando più lo spazio adatto per ospitarle, come si può dedurre dall'iscrizione di Alcmena collocata sopra la fascia a ovuli. In ultima istanza, Python si è trovato nella situazione di dover necessariamente conferire alla firma un andamento crescente, in modo tale da non dare luogo a una sovrapposizione indesiderata con la didascalia che identifica la protagonista.

L'analisi sistematica dell'occorrenza delle firme dimostra come, in ambito pestano, emerga una chiara volontà di porre in evidenza l'autografo in vista della fruizione del vaso e di esaltare il processo che ha portato alla sua realizzazione, soprattutto per quanto riguarda la componente pittorica. Questi due elementi risultano strettamente interrelati attraverso una serie di espedienti tecnico-visuali che, pur rispondendo a logiche di carattere generale, variano a seconda del pezzo considerato. In particolare, Assteas e Python, seppur quest'ultimo in misura minore, si preoccupano di scegliere la collocazione più adatta al testo; impiegano la decorazione secondaria e determinati effetti coloristici in modo tale da sottolinearne la presenza; mettono a punto una complessa interazione, di natura anche semantica, con la figurazione principale; aggiustano il *layout*; adottano specifiche tecniche, come la punzonatura in relazione alle incisioni, per garantire un certo livello di resa al *ductus*. L'intento è, in sintesi, quello di guidare, armonizzare, animare l'esperienza visuale del fruitore nell'interazione tra testo e immagine.

[350] San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167 (*RVP*, pp. 84-85, n. 2/128, tav. 48).
[351] Londra, BM, inv. 1890,0210.1 (*ibid.*, p. 139, n. 2/239, tav. 88).

La strategia comunicativa pestana contiene in sé stessa aspetti di elevata novità rispetto alla precedente tradizione attica. Non esistono difatti confronti per un'attenzione così significativa e sistematica riposta nei confronti dell'autografo. La stessa scelta, relativa al primo gruppo di esemplari, di destinare uno specifico e apposito spazio all'autografo tramite fasce risparmiate costituisce fondamentalmente un *unicum* nel panorama vascolare. D'altro canto, Assteas condivide soluzioni già adottate in ambito attico, alcune più rare – come la spaziatura tra nome e verbo, che ritroviamo soprattutto nell'opera di Amasis – altre più diffusamente impiegate – come la tecnica della punzonatura, condivisa con altri ceramografi italioti, tra cui il Pittore di Dario[352].

Si evincono, inoltre, differenziazioni significative in termini di collocazione della firma. Questo è riscontrabile all'interno del *corpus* di Assteas ed è dettato dalla morfologia vascolare e dalla relativa decorazione secondaria. Sebbene le opere autografe di Python siano soltanto due, tra i due ceramografi firmanti è possibile individuare linee di continuità e scelte differenti: la collocazione rientra nel primo caso, le strategie di evidenziazione della firma nel secondo, come dimostrano per esempio l'aumento del modulo delle lettere e l'adozione della *scriptio continua* soltanto in Python.

In ultima istanza, è possibile affermare come la firma e le didascalie identificative, sia dipinte che graffite, venissero apposte in seguito alla definizione della figurazione principale, andando quindi a costituire la fase finale del processo realizzativo, il suo completamento. Un elemento al quale non è stata mai posta attenzione è la differenziazione all' interno dell'evidenza archeologica tra tecnica a pittura e a incisione. Per quale motivo i due ceramografi alternano le due tecniche? È stato possibile determinare con relativa certezza come Assteas e Python procedessero prima della cottura nel primo caso e dopo la cottura nel secondo e che, nonostante la differenza di tecnica, le iscrizioni sembrano essere realizzate dai medesimi individui, verosimilmente gli stessi Assteas e Python. Se prendiamo in considerazione la porzione di vasi con le iscrizioni graffite il quadro si complica ulteriormente. Alcuni crateri a calice di Assteas dimostrano come lo spazio per la firma fosse previsto nel momento in cui il ceramografo articolava la scena (quindi prima della cottura); altri casi, d'altra parte, mostrano il contrario, ovvero che si tratti di un'aggiunta successiva alla fase di cottura e inizialmente non prevista. L'analisi suggerisce quindi l'esistenza di quattro possibilità diverse all'interno della catena produttiva del *workshop*:

1) L'assenza dell'autografo, che caratterizza la stragrande maggioranza della produzione. Un esiguo sottogruppo presenta delle iscrizioni che identificano i personaggi raffigurati;
2) Esemplari con la firma dipinta prima della cottura;

[352] Vd. IMMERWAHR 1990, p. 38, in riferimento ad Amasis: «Characteristic is the separation of name and verb in the signature». Ma cfr. anche l'*oenochoe* firmata da Euthymides come vasaio a New York, MET, inv. 1981.11.9 (COHEN 1991, p. 64). COHEN 1991, nel suo studio dedicato alle iscrizioni attiche incise, considera erroneamente la maggior parte di esse realizzate prima della cottura. L'esame di molte di queste iscrizioni mostra invece come siano state incise dopo la cottura e come l'estremità delle lettere presentino frequentemente delle incisioni circolari del tutto simili a quelle sui vasi pestani. Per l'utilizzo di questa tecnica da parte del Pittore di Dario, vd. nota 296.

3) Esemplari per cui la firma era già prevista in fase di pittura, ma che è stata graffita, insieme alle didascalie, soltanto dopo la cottura;
4) Esemplari per cui la firma e il resto delle iscrizioni, originariamente non previste, sono state graffite dopo la cottura.

Non credo che tale articolazione risponda a un principio di casualità. Una così evidente diversificazione è difficile da riscontrare in ambito attico: l'uso di graffire la firma è infatti intimamente legato alla figura del ceramista, alla foggiatura del vaso e quindi alla formulazione dell'autografo con *epoiese*[353]. Quando è invece il ceramografo a firmare, l'autografo è sempre dipinto: a mia conoscenza, non esistono attestazioni graffite che prevedono esclusivamente *egraphe*, come nel caso pestano. Tuttavia, la volontà di ricavare in fase di decorazione uno spazio dedicato alla firma, poi incisa, è quantomeno attestata dall'*aryballos* di Nearchos al Metropolitan Museum di New York[354]. Se da una parte Gisela Richter correttamente osserva che l'iscrizione è stata aggiunta dopo la cottura[355], Beth Cohen sottolinea come Nearchos abbia comunque previsto l'autografo in prima battuta, dal momento che gli riserva un arco verniciato in nero nel punto di intersezione tra la base dell'ansa e la spalla, separando nettamente lo specchio epigrafico dal resto della decorazione a mezzaluna[356]. Le altre iscrizioni presenti sul vaso e, nello specifico, sul fondo argilloso, sono invece dipinte in nero. Nearchos, dunque, graffisce la firma non soltanto perché strettamente legata all'azione della foggiatura, ma anche in modo tale da risaltare più efficacemente rispetto allo sfondo nero. Nel caso di Assteas, non è invece possibile attribuire tale scelta a ragioni meramente tecniche, dal momento che le condizioni di apposizione sono spesso identiche, ovvero sullo sfondo nero. Credo allora che tale differenziazione abbia significative ripercussioni sulla nostra comprensione del funzionamento del *workshop* pestano e, più in generale, sull'interazione tra botteghe artigianali e clientela. La nostra conoscenza è purtroppo scarsissima in questo frangente: il panorama attico non offre, per esempio, paralleli utili a comprendere l'evidenza pestana. Grazie alle formule di dono o di dedica, sappiamo che alcuni rari esemplari fossero espressamente commissionati, e che le relative iscrizioni potessero essere sia dipinte che incise[357]. Tuttavia, non è possibile trovare la medesima alternanza tra firme dipinte e graffite nell'opera di un medesimo ceramografo e, più in generale, la complessità riscontrata nel caso pestano. Risulta comunque utile cercare di formulare alcuni ipotetici scenari sulla base dei dati a nostra disposizione. È possibile che tale differenziazione sia dettata da esigenze di gusto, ovvero che alcuni clienti preferissero le iscrizioni dipinte, altri quelle graffite. Oppure è altrettanto possibile che la casistica

353 Su questo aspetto, vd. COHEN 1991.
354 New York, MET, inv. 26.49 (HEDREEN 2016, pp. 204-207, con ulteriori riferimenti bibliografici).
355 RICHTER 1932, p. 274.
356 COHEN 1991, p. 53. Forse, come suggerisce la stessa Cohen, tale scelta riprende una soluzione sviluppata in ambito corinzio.
357 WILLIAMS 1995, p. 157; 2015. Vd. REBILLARD 1998 per le iscrizioni dialettali o con caratteristiche linguistiche particolari mirate a una specifica clientela. Come esempio paradigmatico, si consideri il *dinos* firmato da Exekias a Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 50599 (GUIDOBALDI 2019).

rifletta diversi livelli di interazione con la clientela. La firma dipinta sarebbe propria di esemplari commissionati oppure caratterizzati da una destinazione già ben definita. L'unico contesto funerario che vede la presenza di due vasi firmati, l'anfora (**2/133**) e il cratere (**2/128**) di San Antonio – entrambi raffiguranti due scene di supplica e chiaramente interrelati tra loro a livello stilistico e iconografico – potrebbe supportare tale proposta[358]. Infatti, sia l'anfora che il cratere presentano le firme e le didascalie dipinte. Le ultime due categorie potrebbero invece testimoniare un'assegnazione del vaso soltanto in un secondo momento, sicuramente dopo la cottura dello stesso. Che tale fase sia particolarmente rilevante è indicato dalla terza possibilità, per cui Assteas sceglie di riservare uno spazio dedicato alla firma in fase di pittura, ma dilaziona l'apposizione a un momento non precisato dopo la cottura. Sfortunatamente, la nostra conoscenza in merito alle dinamiche che presiedevano all'acquisto dei vasi è estremamente limitata. All'interno della dinamica di interazione tra clientela e artigiani, alcuni recenti contributi hanno avanzato la possibilità che tale tipo di rapporto fosse più stretto di quanto si pensasse finora. Carpenter, constatando che la maggior parte delle iscrizioni sui vasi del Pittore di Dario sono state apposte dopo la cottura, ritiene possibile che queste venissero incise «at the patron's request»[359]. Todisco, d'altro canto, rimarca l'importanza dei ceramografi come ideali mediatori, anche sul piano linguistico, nei confronti della clientela italica, capaci di illustrare sia sinteticamente che in grande dettaglio le scene che essi stessi hanno raffigurato[360]. È possibile che nel processo fossero coinvolti degli intermediari. Tale ipotesi è da tenere in considerazione soprattutto in riferimento a quei vasi firmati che sono stati rinvenuti in località lontane da Paestum, vale a dire le antiche Saticula (Sant'Agata dei Goti) e Volcei (Buccino). Ma è altresì possibile che fossero gli stessi destinatari finali a recarsi presso la bottega di Assteas per scegliere un determinato prodotto[361]. In entrambi i casi, è verosimile che l'acquisto finale fosse preceduto dall'illustrazione del tema iconografico e dalla presentazione del vaso senza didascalie e firma. Al cliente spettava poi la scelta di corredare o meno il pezzo con le iscrizioni, aumentando in tal modo il valore dell'oggetto. Come ha puntualizzato Lissarrague, il verbo *graphein* non significa soltanto dipingere ma anche *scrivere*: tale operazione rivestiva probabilmente più importanza di quanto oggi possiamo desumere[362]. Il vaso non era soltanto dipinto, ma anche *iscritto* dalla mano di Assteas o Python. La firma si qualifica quindi sempre di più come "valore aggiunto" rispetto all'economia dell'oggetto e in quanto esito dell'interazione tra botteghe produttive ed esigenze della clientela.

IL FENOMENO DELLA FIRMA IN ITALIA MERIDIONALE

[358] Trendall (*RVP*, p. 90, nota 17) riporta che essi provengono dalla medesima tomba, sebbene non si disponga di documentazione relativa al ritrovamento.
[359] CARPENTER 2016, p. 141.
[360] Sulla possibilità che fossero gli stessi ceramografi a illustrare il tema al momento dell'acquisto, cfr. GIULIANI 1999, p. 51; TODISCO 2008, pp. 64-65; TODISCO 2012, pp. 270-271.
[361] Cfr. WILLIAMS 1995, pp. 157-158, in riferimento al contesto ateniese.
[362] LISSARRAGUE 2023.

I precedenti paragrafi hanno messo in luce la complessità del sistema scrittorio di Assteas e Python e la straordinaria attenzione riservata all'apposizione dell'autografo. Colpisce dunque maggiormente l'unicità del caso pestano nell'ambito della ceramografia italiota. Piuttosto che interrogarci sulle ragioni di questa discrepanza, con il rischio, alquanto verosimile, che si possa fornire in ultima istanza una risposta purtroppo insoddisfacente in base agli scarsi dati a nostra disposizione, appare forse preferibile dare uno sguardo al fenomeno della firma nel panorama magnogreco e siceliota, in modo tale da cercare di comprendere se sia possibile individuare delle direttrici in base alle quali inquadrare il caso pestano. Come recentemente sottolineato da diversi studiosi, «the practice of signing, however, has no intrinsic meaning but must rather be embedded in a broader context of social relations»[363]. Tuttavia, in tale prospettiva, è necessario puntualizzare come la storia degli studi si sia focalizzata fondamentalmente sull'evidenza relativa alla Madrepatria. Per la precisione, gli incisori di conii magnogreci e sicelioti rappresentano un'eccezione in tal senso[364]. A tale evidenza è stata data molta importanza non solo a causa della generale esiguità degli autografi nel panorama della Magna Grecia e Sicilia, ma forse proprio perché le occorrenze di incisori di conii tra le *poleis* della Madrepatria risultano rarissime[365]. Al contempo, è significativo osservare come ad Atene, a partire dal IV secolo a. C., si registri un drastico calo nell'usanza di apporre la firma sui prodotti ceramici. Grazie ad alcune anfore panatenaiche, conosciamo i nomi di Bakchios e del figlio Kittos, mentre la firma del ceramista ateniese Xenophantos è riportata su due *squat-lekythoi* rinvenute a Kerch[366]. Non si riscontra, dunque, più una presenza quantitativamente dominante delle botteghe ateniesi nel fenomeno delle firme, come invece accadeva nei secoli precedenti. Cambiando dunque prospettiva, risulta possibile ricostruire una fenomenologia della firma per la grecità d'occidente, o almeno individuare degli elementi caratterizzanti? Rarissimi sono gli studi in tal senso[367]. Si proporrà quindi una breve revisione dell'evidenza epigrafica, con un particolare *focus* sull'evidenza ceramica e sul valore della scrittura su tale supporto come *medium* nel più ampio contesto storico-sociale in cui si inscrive. Verranno comunque presi in considerazione anche altri *media*, in modo tale da non isolare il dato ceramico e operare ad ampio spettro secondo una necessità metodologica espressa recentemente da Viviers[368]. Il fenomeno della *firma* in Magna Grecia e Sicilia, attestato con continuità dalla fine dell'VIII fino al III sec. a. C., mostra, infatti, una progressiva estensione sia nei *media* impiegati (ceramica, bronzi, scultura lapidea,

363 TANNER 1999, 142. Cfr. OSBORNE 2010, 243. Per un approccio contestuale all'interpretazione delle iscrizioni (comprese le firme), vd. OSBORNE, PAPPAS 2007.
364 Vd. per es. HURWIT 2015, pp. 40-45.
365 Si veda per esempio ORLANDINI 1995, p. 126: «Oltretutto le firme dei grandi maestri della monetazione (Euainetos, Kimon, Eukleides, Herakleides ecc.) compensano la mancanza di nomi di scultori e architetti e sottolineano l'importanza di questa produzione artistica per la quale, se dovessimo aderire all'errato concetto di centro e periferia, la Magna Grecia e la Sicilia sarebbero il centro e la Grecia una periferia, una provincia». Sui rarissimi esempi dalla Madrepatria, vd. HURWIT 2015, p. 40.
366 Su Bakchios e Kittos, vd. ROBERTSON 1992, pp. 292-295; HURWIT 2015, p. 96. Su Xenophantos, vd. ROBERTSON 1992, p. 268.
367 Una recente eccezione è costituita da ROSAMILIA 2019.
368 VIVIERS 2006, 142.

elementi architettonici, coroplastica, mosaico e monetazione), sia nelle funzioni svolte – dalla dichiarazione d'autore alla dedica, fino al marchio tecnico o d'officina. Le formule variano dal semplice *ἐποίε(σε)* ai più complessi atti di dedica o di insegnamento, riflettendo diversi gradi di autorialità, visibilità e rapporto con il committente. Le iscrizioni si distribuiscono su oggetti di scala molto diversa, dai piccoli *aryballoi* ai grandi contesti monumentali, e mostrano modalità esecutive differenti (dipinte, graffite, incise, a stampo). La tabella seguente raccoglie sistematicamente tutte le attestazioni note, offrendo un quadro diacronico e tipologico del fenomeno.

	ISCRIZIONE	SUPPORTO	COLLOCAZIONE	CONTESTO DI RINVENIMENTO	CRONOLOGIA	PRODUZIONE	COLLOCAZIONE ISCRIZIONE
1	[- - -]. ῖνος μ’ ἐποίēσẹ[ν- - -]	Frammento di cratere tardogeometrico	Ischia, Museo Archeologico di Pithecusae, inv. 239083	Fondazione edificio II dell’abitato di Mazzola	Tardogeometrico II, ultimo quarto VIII sec. a. C.	Locale	In corrispondenza della spalla, dipinta, retrograda, all’interno di un’ampia fascia corrente delimitata da bande orizzontali
2	Πύρος μ’ ἐποίēσεν Ἀγασιλέϝō	Aryballos protocorinzio	Boston, MFA, inv. 98.900	Ignoto, verosimilmente da Cuma	Inizi VII sec. a. C.	Locale	In corrispondenza della spalla, dipinta, retrograda, all’interno di un’ampia fascia corrente delimitata da bande orizzontali
3	[…]. : με ἐποίēσε	Anfora policroma	Palermo, Museo Archeologico Regionale, inv. 1693	Santuario della Malophoros, Selinunte	Tra il VII e il VI sec. a. C.	Locale	Dipinta, verticale, entro il campo decorativo principale, in corrispondenza di una serie di bande decorative che delimitano la scena.
4	]ίτιμος μ’ ἐποίēσε	Ex voto configurato a piede con sandalo	Lentini, Museo Archeologico, inv. LE 4989	Deposito votivo dal santuario in zona Alaimo, Lentini	Tra il VII e il VI sec. a. C.	Ignota	Graffita, corre lungo il lato lungo della suola.
5	Κλεο[3-5]ες : ἐποίεσε τὸπέλονι : *h*ο Κνιδ̣ι̣ε̣[ί]δα : τ̣ὲν̣τ̣ε̣[λ]ε̃ στύλεια : κα[ὰ] ϝέργ[α] (DI CESARE 2020)	Stilobate del tempio di Apollo	Siracusa	Siracusa, tempio di Apollo	Inizio del VI sec. a. C.	Locale	Incisa lungo il primo gradino dello stilobate, lato orientale, a destra della scalinata di accesso.
6	Τοῖ Πυτίκ(κ)α Πυρ(ρ)ίνοι ἐποίēσε Σϙύλ(λ)ος	Bassorilievo, cd. “Guerriero di Castiglione”	Ragusa, Museo Archeologico, inv. 8981	Centro di Castiglione, in prossimità di un’area funeraria che comprende una monumentale tomba principesca	Prima metà del VI sec. a. C.	Locale (calcare ragusano)	Incisa presso l’angolo basso sinistro, fra lo spigolo della lastra e le zampe anteriori del cavallo, all’interno di uno spazio ulteriormente delimitato da due righe. Quattro linee. Un solco separa il nome dello scultore.
7	Λυδί[ō]ν ἐποίē *με*	Vaso plastico configurato a piede con sandalo	Agrigento, Museo Archeologico Regionale, s. inv.	Ignoto, forse da Camarina?	Seconda metà del VI sec. a. C.	Greco-orientale, anche se Weiss non esclude possa	Dipinta intorno alla caviglia

						essere locale	
8	Χαῖρε, ϝάναξ *h*(ἡ)ρακλες· ὅ τοι κεραμεύς μ' ἀνέθēκε· δὸς δ' ἐϝὶν ἀνθρόποις δόξαν ἔχēν ἀγαθ(ά)ν. Νικόμαχός μ' ἐπόē	Stele fittile miniaturistica	Napoli, MANN, inv. 112880	Da San Mauro Forte (MT), Contrada Priato	Ultimo quarto del VI sec. a. C.	Locale	Graffita prima della cottura sulle quattro facce della stele. La firma occupa la faccia A, insieme alla prima linea.
9	Πόλυλος ἀνέθēκ‹ε›ν Εὐ‹ō›πίδας ἐποίē	Placchetta di bronzo infissa su base per statua	Boston, MAF, inv. 01.8214	Taranto	525-475 a. C.	Locale	Incisa con lettere di piccolo modulo nella sezione superiore della placchetta.
10	[- - - - -] ἐποίē [- - -]ες ἀνέθēκε	Base per statua in carparo	Taranto, MARTA, inv. 37042	Taranto, area sacra del Pizzone	Inizi V (Rosamilia); dopo il 450 a. C. (Nafissi)	Locale	Incisa sul lato lungo, ampiamente spaziata rispetto allo spigolo superiore.
11	[Παντ]αλέ|ōν ἐποίε	Matrice coroplastica	Taranto, MARTA, inv. 4140	Taranto, via Crispi, tra via Dante e viale Virgilio, Pozzo I	500-475 a. C.	Locale	Graffita all'esterno, sulla parte posteriore della statuetta.
12	θεός. Πυθό[κρι]τος ἀνέθεκε Ἐὐξένο hυιὸς ἐον παῖς ἀγαθο πατέρ[ο]ς. | ἔστακ' [ἐ]ν ἀγορᾶι μεγάλοι Διὶ καλὸν ἄγαλμα [altre 14 linee] Ἀπολλόδ[ο]τος ἐποίē	Lamina bronzea con dedica votiva	Monasterace, Museo Archeologico, inv. 139365	Santuario dell'antica Kaulonia presso Punta Stilo, Monasterace (RC)	480-470 a. C.	Locale	Ultima linea incisa sulla lamina.
13	Πυραὶς ἐποίēσε καὶ Σύπας παρέ[βαπσε	Grosso vaso panciuto utilizzato come ossuario	Ignota	Necropoli ovest di Sabucina	Prima metà del V sec. a. C.	Locale	Incisa sulla spalla del vaso con lettere alte fino a 2 cm.
14	Μόρκος : ἐποίε Πύλλος : ἐδίδασκε Μόρκος Πύλλος Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν [. . .] Μόρκος ἔθηκε Γναίϝαι	Pisside a vernice nera	Gravina/Botromagno, collezione priv.	Rinvenuta in una tomba a Botromagno, Gravina (BA), in circostanze non precisabili	425-375 a. C.	Locale	Dipinta, corrente intorno alla parte inferiore della parete, al di sotto di un fregio a tralcio floreale.
15	Gruppo dei "Maestri Firmanti". Nome dell'incisore al nominativo o al genitivo, sia abbreviato che per intero.	Monete di bronzo, argento (varie denominazioni) e oro.	Varie	Vari	Dal 413 a. C. ai primi decenni del IV sec. a. C.	Siracusa, Katane, Kamarina, Himera,	Varie

						Akragas, Naxos, Messana	
16	Σόφιος ἐποίει	Cucchiaio di bronzo	Siracusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 24230	Ignoto	IV sec. a. C.	Area greco-asiatica?	Timbro sulla faccia interna
17	Μολοσ(σὸς) ἐπόē	Conio monetale	Turi	Ignoto	400-350 a. C.	Locale	Sul rovescio, tra le gambe del toro e sopra la linea di esergo.
18	Ἀγροίτης ἐπόει τὴν σιπυίδα Ζωπυροῖ	Coperchio di pisside siceliota	Ignota	Sporadico, necropoli di Gibil Gabib	330-310 a. C.	Locale	Incisa a piccoli caratteri sul bordo verticale
19	Δάσιμος ἔγραψε	Cratere apulo a volute a figure rosse	Paris, Musée du Louvre, inv. K 66	Canosa?	325-300 a. C.	Locale	Graffita all'interno del campo figurativo principale, sotto la fascia ad ovuli che segna passaggio da spalla a collo. Nome e verbo separati da elmo pileato e spada appesi.
20	Ι[. . .]ιος ἐπό|ε ι	Pavimentazione musiva (m 1,80 x 1,80)	Eraclea, *Insula* II, quartiere centrale	Eraclea, *Insula* II, quartiere centrale	III sec. a. C.	Locale (artigiano magnogreco)	Due linee di lettere di grandi dimensioni realizzate con fila di ciottoli violacei, parallele, al di sotto dell'*emblema* centrale
21	Firma di Nannon (inedita)	Bacile	Ignota	Caulonia, Monasterace Marina (RC)	III sec. a. C.	Locale	Incisa prima della cottura sull'orlo.
	Casi incerti o provenienti da un diverso contesto geografico						
01	Ἀριστόνο‹θ›ος ἐποί‹ē›σεν	Cratere con decorazione figurata	Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, inv. 172	Necropoli di Cerveteri	Metà del VII sec. a. C.	Verosimilmente locale	Dipinta, retrograda, bustrofedica: il nome è collocato al di sotto del labbro, il verbo a lato del volto di Odisseo.
02	Πασιάδᾶϝο τὸ | σᾶμα. Κράτēς ἐ | ποίē	Cippo funerario	Palermo, Museo Archeologico Regionale, inv. N.I. 8795	Reimpiegato, da Gela	Fine VI sec. a. C.	Locale	Bustrofedica, l'iscrizione incisa ricopre in lungo l'intera faccia del cippo.
03	SARTORI 1980: [- - -]ΑΣ ⋮ εὐχōλὰν ⋮ ἀνέθēκε ⋮ Τελλέōι ⋮ ἔ[γ]ραφε WACHTER 2001:	Imbuto sacro/sostegno per *louterion*?	Eraclea, Museo Archeologico nazionale della Siritide	Eraclea, santuario di Demetra	Fine V sec. a. C.	Locale	Dipinta a vernice rossa sul collo del sostegno.

	[- - -].. εὐχο̄λὰν ἀνέθē κ[έ] με Δ̣άμα̣[τρι̣ - - -?].						
04	Πλασ | ος	Lastra funeraria dipinta	Paestum, Museo Archeologico Nazionale, Gaudo I	Necropoli del Gaudo, Paestum	375-350 a. C.	Locale	Dipinta in corrispondenza del lato destro della lastra, al di sotto di una benda rossa appesa.
05	Πλατωρ ουψε / Πλάτωρ ἐποί[η]σε	Due piatti a vernice nera con decorazione impressa	Napoli, MANN, inv. 131642/Berlino, collocazione non meglio precisata	Necropoli di Teanum Sidicinum: t. 58/t. 29	Intorno al 300 a. C.	Locale	Entrambi graffite in corrispondenza del fondo interno, inframezzate tra la decorazione impressa, che conferisce al testo un andamento arcuato.
06	Δάζιμος κερ|αμεὺς χαῖρε	Timbro e *kalypter* in terracotta	Matera, Museo Archeologico Nazionale D. Ridola	Montescaglioso (MT)	Fine IV – inizi III sec. a. C.	Locale	Bollo impresso al centro della faccia interna del *kalypter*.
07	Αρτος πιναϝε	Pittura parietale ad affresco	Arpi (FG)	Necropoli di Arpi	III sec. a. C.	Locale	Dipinta entro un *pinax*, situato sulla parete sinistra del vestibolo della tomba, raffigurante una figura maschile adulta accompagnata da un servo recante un largo scudo e reggente le redini di un cavallo.
08	Αρνθε Πραξίας	Anfora etrusca a figure rosse sovraddipinte	Parigi, Bibliothèque Nationale de France, inv. 65.4886	Vulci	480-460 a. C.	Locale	Dipinte: *Praxias* in direzione destrorsa all'esterno dell'orlo, *Arnthe* in direzione opposta sull'ansa.
09	*Metru . menece*	*Kylix* etrusca a figure rosse	Populonia, Museo Archeologico	Populonia	Poco dopo la metà del V sec. a. C.	Etruria (Vulci? Caere?)	Sinistrorsa, suddipinta verticalmente sul tondo della coppa fra due giovani ammantati.

Sebbene la ceramica assuma quantitativamente il ruolo di *medium* privilegiato, il primo elemento da notare in relazione al fenomeno della firma in Italia Meridionale è la notevole variabilità dei supporti coinvolti. In secondo luogo, le attestazioni si dividono tipologicamente rispetto all'interazione tra firma e fruitore dell'oggetto: quasi tutte le firme risultano concepite espressamente per finalità di *display*, mentre solo quella del coroplasta *Pantaleon* a Taranto (11) sembra rispondere a una funzione esclusivamente legata al processo produttivo, trovandosi infatti all'esterno della matrice[369]. Il bollo sul *kalypter* da Montescaglioso (06) rappresenta invece un esempio ambiguo rispetto alla casistica individuata: da una parte, la firma non doveva essere visibile dopo la messa in opera dell'oggetto, dall'altra, il *chaire* sembra alludere chiaramente a una comunicazione con un ipotetico osservatore[370]. Spesso, le firme sono accompagnate da ulteriori informazioni che permettono di definire meglio la loro destinazione. Nella maggior parte dei casi si tratta di dediche votive, di cui sono spesso protagonisti gli artigiani stessi, ma è altresì possibile trovare iscrizioni di dono o funerarie. Il *corpus* comprende inoltre casi di cui è particolarmente difficile comprendere lo statuto o cogliere determinati aspetti fondamentali. In particolare, vige incertezza sulla determinazione del luogo di produzione del manufatto, come nel caso dei vasi plastici configurati a piede (4, 7)[371], del cucchiaio bronzeo a Siracusa (16)[372], e delle statue, purtroppo ormai perdute, a cui fanno riferimento le dediche da Taranto (9-10)[373] e la *Tabula Cauloniensis* (12)[374]. Difficoltà di lettura del testo complicano, invece, l'interpretazione del graffito su un vaso da Sabucina (13)[375]. La cattiva conservazione delle lettere non permette di comprendere l'azione svolta dal secondo artigiano, *Sypas*. Infine, due attestazioni rimangono di difficile inquadramento dal momento che non è possibile comprendere in che cosa consistesse l'apporto dell'artigiano firmante. La prima è rappresentata dal cippo funerario di *Pasiadas* da Gela (02), per cui Manni Piraino ha giustamente osservato che «data la semplicità della pietra tombale è

369 MODUGNO 1990, p. 380; ROSAMILIA 2017, in particolare p. 459.
370 Sul bollo, vd. ROUBIS, CAMIA 2010-2011, pp. 116-122; SMALL 2014, p. 32.
371 Sull'ex voto configurato a piede con sandalo da Lentini, vd. RIZZA 2003, pp. 551-553, fig. 11; MANGANARO 2004, p. 64, fig. 8, che propone una datazione su base epigrafica alla metà del V e suggerisce dubitativamente una produzione locale, presso la fornace rilevata a Scala Portazza. Sul piano cronologico è però utile ricordare come la maggior parte dei materiali provenienti dal deposito votivo si datino tra la metà del VII e l'inizio del VI (RIZZA 2003, p. 553). Sul vaso plastico ad Agrigento, vd. MANGANARO 1995, pp. 93-94, figg. 1-5, che, riportando una comunicazione di Carina Weiss, ipotizza un'attribuzione a Camarina. Tuttavia, come ben sottolinea Carina Weiss nel suo studio di sintesi dedicato a questa categoria vascolare, «per una risoluzione definitiva della problematica bisogna attendere che il centro dell'officina greco-orientale venga localizzato e si possano, così, isolare le imitazioni» (WEISS 1990, p. 158). L'onomastica del figulo, infatti, sembra rimandare alla Lidia (al pari di Lydos) e, più in generale, all'area greco-orientale. Su questa tipologia vascolare, vd. DUCAT 1966, pp. 181-182.
372 MANGANARO 1999, p. 73, fig. 163, osserva come il nome non sia comune in Sicilia, ma sia invece attestato in Illiria, Corcira e Messenia, suggerendo quindi che sia stato importato piuttosto che prodotto localmente.
373 Sulla 9, vd. ROSAMILIA 2019, pp. 173-175, figg. 2-4; FERRANDINI TROISI 2015, pp. 85-86, n. 92; NAFISSI 1995, pp. 235-236, n. K.7. Sulla 10, ROSAMILIA 2019, pp. 172-173; FERRANDINI TROISI 2015, p. 85, n. 91; NAFISSI 1995, pp. 242-243, n. K.11, tav. 60, 1.
374 Sulla quale, vd. AMPOLO 2019, p. 157, che identifica l'*agalma* con una statua di Zeus; AMPOLO, ROSAMILIA, PARRA 2014; AMPOLO, ROSAMILIA 2021.
375 DUBOIS 1989, pp. 198-199, n. 174; ORLANDINI 1968a, pp. 329-330, tav. 48, 1; ORLANDINI 1968b, pp. 152, 154-155, tavv. 58, 2, 59. La proposta di Orlandini di integrare con *parebapse* non trova infatti confronti e come ribadisce Dubois la parte finale dell'iscrizione è di lettura molto delicata.

difficile dire se Krates è il nome di chi dettò il testo metrico o della persona pietosa che ordinò la stele in memoria del defunto»[376]. È dunque difficile cogliere il contributo "artistico" di Krates. La seconda è l'imbuto/sostegno proveniente dal santuario di Demetra a Eraclea, firmato da *Telleon* con *egraphe*[377]. Non essendo chiara la natura dell'oggetto, l'azione si potrebbe riferire al *louterion* ormai perso o, nel caso si trattasse di un imbuto per il versamento dei liquidi, alla sola scrittura dell'iscrizione, dal momento che l'oggetto è acromo.

Nonostante tali incertezze proprie della documentazione archeologica ed epigrafica, è comunque possibile enucleare alcuni elementi significativi che emergono dal panorama magnogreco e siceliota.

1) La firma appare soprattutto in contesti in cui si assiste a un'interazione ad alta intensità tra popolazioni elleniche e anelleniche. Questo elemento si situa nel più ampio fenomeno per cui la scrittura, come ha ben chiarito Boffa, riveste un ruolo centrale «nei processi di scambio e interazione fra il mondo greco e quello italico»[378]. Non è un caso che la prima attestazione di firma sia stata rinvenuta a Pitecussa (1), che rappresenta l'esito di un dialogo tra popoli nell'ambito della Campania del IX-VIII secolo[379]. Sebbene sia scorretto trarre semplicistiche conclusioni sul piano etnico a partire dall'evidenza archeologica, è stato più volte sottolineato come l'isola si caratterizzi per una popolazione mista all'interno della quale interagiscono in modo non gerarchico la compagine locale ed elementi allogeni come Greci e Fenici[380]. Allo stesso modo, la colonia euboica di Cuma (2) mostra evidenti connessioni con la compagine etrusca già a partire dalla sua fondazione. In tal senso, si interpretano inoltre due documenti epigrafici eccezionali, vale a dire l'iscrizione di Tataie graffita su una *lekythos* del protocorinzio medio e l'iscrizione tracciata su una *lekythos* del protocorinzio antico facente riferimento a una Hisa Tinnuna, che ben testimoniano non solo la circolazione ma anche la presenza stanziale di individui etruschi nell'ambiente euboico campano[381].

In ambito siceliota, sono particolarmente significativi i casi di Castiglione e di Sabucina. Situato nell'entroterra camarinese, Castiglione di Ragusa nasce tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII sec. a. C. e diviene, soprattutto nei secoli successivi, un importante centro greco-siculo. Il monumento funerario (6), un architrave che rappresenta, all'estremità, una sfinge e un toro, e al centro, un guerriero a cavallo, è stato realizzato da Skyllos per Pyrrinos, un greco che «diventato famoso, a quanto pare, per le sue azioni guerresche […], morì in un centro indigeno dell'entroterra, dove aveva meritato grandi benemerenze»[382]. Lo statuto misto dell'abitato si riflette inoltre nel linguaggio composito che caratterizza l'opera, per cui

---

376 MANNI PIRAINO 1972, pp. 39-40, n. 15, tav. 15. Vd. anche DUBOIS 1989, pp. 146-147, n. 128.

377 Sull'oggetto vd. NEUTSCH 1968, p. 219, fig. 24 (imbuto); LANDI 1979, p. 335 (imbuto o supporto per vaso); SARTORI 1980, pp. 402-403, tav. 73, 1-4 (imbuto); GERTL 2012, p. 123, fig. 4, 2 (imbuto); ROSAMILIA 2019, pp. 166-167. Per quanto riguarda l'edizione, è da privilegiare SARTORI 1980 rispetto a WACHTER 2001 in quanto il primo ha potuto visionare autopticamente l'oggetto.

378 BOFFA 2020, p. 82.

379 D'AGOSTINO 2011.

380 RIDGWAY 1984; PAPADOPOULOS 1997; RIDGWAY 2004; MERMATI 2012.

381 Su queste iscrizioni, vd. BOFFA 2020, pp. 68-70.

382 Sul guerriero di Castiglione, vd. CORDANO, DI SALVATORE 2002. La citazione è da CORDANO 2002, p. 53.

varie tradizioni artistiche convergono a definire l'insieme[383]. Un contesto molto simile è quello di Sabucina, nella valle dal Salso, lungo una via di penetrazione dei coloni di Gela e di Agrigento. La natura sincretica dell'evidenza archeologica è testimoniata dai materiali votivi delle aree sacre e dai contesti necropolari, in cui si combinano materiali di produzione attica con vasi prodotti localmente decorati a bande[384]. Di quest'ultimo gruppo fa parte lo pseudo-*dinos* con ingobbiatura bianca e decorazione lineare in rosso firmato dai due artigiani Pyrais e Sypas (13), sintesi in termini di morfologia, decorazione e testo della natura mista del centro[385]. A un contesto ugualmente di frontiera appartengono altre tre testimonianze – due provenienti dalla Lucania interna, una dall'entroterra apulo, quasi al confine con la Lucania stessa. Il *kerameus* Nikomachos, alla fine del VI sec. a. C., firma e dedica a Eracle una stele fittile all'interno di un'area sacra nei pressi di San Mauro Forte (8), una località posta lungo le rotte di penetrazione dei prodotti metapontini verso l'areale interno della regione[386]. Come hanno ben sottolineato Giangiulio e Giacometti, si tratta di una «zona di contatto e mediazione fra Greci e indigeni», in cui artigiani specializzati come Nikomachos, provenienti probabilmente dai centri maggiori, divengono intermediari privilegiati rispetto agli ambienti locali anellenici[387]. Altri due centri dell'entroterra che rappresentano dei crocevia rispetto alle città greche site sulla costa sono Montescaglioso (MT) (06) e Botromagno (BA) (14). Parzialmente diverso è il caso della firma di Nannon (21) – purtroppo ancora inedita – su un orlo di bacile datato al III sec. a. C. e rinvenuto nelle terme di Kaulonia[388]. Non si tratta in questo caso di un centro "di frontiera" ma piuttosto di un contesto pienamente urbano che è andato incontro a partire dalla seconda metà del IV sec. a. C. a importanti trasformazioni che sono stata ascritte, con una certa sicurezza, alla presenza della compagine brettia sia sul territorio che nel centro urbano[389]. Sebbene sia necessario attendere la pubblicazione definitiva del pezzo, è comunque possibile dire che anche in relazione a questo contesto, la presenza della firma in greco si colloca quindi temporalmente in un periodo di stretta interazione tra elementi italici e greci.

Le due firme provenienti da Montescaglioso e Botromagno consentono di proporre un'ulteriore osservazione significativa: la scrittura greca e, nello specifico, l'apposizione dell'autografo non costituiscono esclusivo possesso e espressione di un artigianato ellenico. Un fenomeno frequentemente

---

383 DI STEFANO 2002, p. 46.

384 Sui contesti votivi e le aree sacre come luogo di contatto a Sabucina, vd. DE MIRO 1983. Per i contesti necropolari, vd. SEDITA MIGLIORE 1981.

385 Orlandini impiega i termini "*stamnos*" (ORLANDINI 1968b, p. 154) e "grosso vaso panciuto" (ORLANDINI 1968a, p. 329). Tuttavia, è da precisare come l'orlo del vaso rimandi in realtà alla forma greca del *dinos*, mentre lo sviluppo del corpo vascolare, schiacciato e distintamente espanso in corrispondenza delle anse, richiami forme di produzione "indigena" decorate a bande: tra i numerosi confronti, vd. CAMPISI 2003, p. 201, n. D 225, fig. 192 ("olla").

386 Sul cippo monolitico, vd. GIANGIULIO 1993 (con bibliografia precedente); GIACOMETTI 2005, pp. 131-133, 136-137; AMPOLO 2019; ROSAMILIA 2019, pp. 167-168; BOFFA 2020, pp. 77-80.

387 Per la citazione, vd. GIACOMETTI 2005, 136. Verosimilmente, come ha ben mostrato Giangiulio (GIANGIULIO 1993, pp. 42-43), Nikomachos era un artigiano dedito alla fabbricazione delle terracotte architettoniche. Non è un caso isolato, come fa notare Ampolo (AMPOLO 2019, p. 157): anche l'*anaktoron* di Torre Satriano, nella Lucania interna, ha restituito delle terracotte architettoniche iscritte da ceramisti tarantini. Su di esse, vd. CAPOZZOLI 2009.

388 Sulla firma, vd. ROSAMILIA 2019, p. 170. Sulle terme, vd. IANNELLI, CUTERI 2013.

389 Sulla storia di Kaulonia tra il IV e il III sec. a. C., vd. LUPIA 2017, pp. 162-165.

attestato è quello dell'adattamento morfologico dell'onomastica italica all'idioma greco. Il nome Dasimos – figulo che opera a Montescaglioso, come attestato non solo da tegole bollate recanti il suo nome, ma anche in seguito al rinvenimento di un timbro in terracotta in prossimità di un'area che ha restituito, tra i materiali di superficie, mattoni di argilla combusta indicanti la presenza di fornaci – è la versione ellenizzata del nome messapico *Dazimas*[390]. Non è un caso che un suo collega, operante nel medesimo contesto, applichi bolli recanti il nome di Plator, anch'esso di derivazione illirica e particolarmente diffuso in Messapia[391]. Lo stesso vale per Morkos, che firma una pisside verosimilmente realizzata da lui stesso a Botromagno, in Apulia[392]. Santoro ha infatti rimarcato come il nome derivi dall'onomastica messapica e abbia ascendenze illiriche. Che l'artigiano non avesse particolare dimestichezza con la scrittura greca è inoltre testimoniato dall'iscrizione stessa, dal momento che rivela il ruolo di "insegnante" svolto da un certo Pyllos e contiene una parte di alfabetario. McDonald e Clackson hanno al contempo notato che la morfologia e la fonetica di Morkos e Pyllos suggeriscono un'ellenizzazione degli originali nomi messapici *Morkes* e *Poollo*[393]. Il testo termina riportando come la pisside sia stata donata dallo stesso Morkos a una certa Gnaiva, personaggio femminile di origini osche. L'oggetto denota dunque un certo grado di "internazionalizzazione" del centro di Botromagno, a stretto contatto con le *poleis* greche, i centri peuceti (a loro volta in stretta relazione con quelli illirici) e l'areale lucano parlante osco[394]. A questi casi va aggiunta la firma di Lasimos su un celebre cratere apulo conservato al Musée du Louvre (19) [395]. Secondo una comune fluttuazione tra /d/ e /l/ nel latino, nel greco e nelle altre lingue dell'Italia antica, il nome va verosimilmente accostato alla forma Dasimos, derivante dal messapico *Dazimas* e già incontrata nel caso del figulo di Montescaglione[396]. Tra i pittori, sono da annoverare Plasos (04) e Artos (07), operanti rispettivamente a Paestum e Arpi. Nel primo caso, alcuni studiosi hanno sostenuto che il nome derivi dall'osco *Plasis*, altri che provenga dal messapico *Plator*, già incontrato[397]. A prescindere da tale oscillazione, vi è comunque unanimità nel ritenere Plasos la forma ellenizzata del nome originario. La firma di Artos appare sulla parete sinistra del vestibolo dell'Ipogeo della Medusa, ad Arpi[398]. In tal caso, l'iscrizione è in lingua messapica, dal momento che troviamo il verbo *pinave*. Ma il nome, come sostenuto da De Simone, sembra essere la forma ellenizzata del messapico *Artas*[399].

---

390 Vd. nota 370.
391 Su questo secondo nome, vd. ROUBIS, CAMIA 2010-2011, p. 117.
392 Sulla pisside, vd. SANTORO 1978, pp. 226-273; SMALL 2014, p. 32; BOFFA 2017; 2020, pp. 80-82, fig. 16; MCDONALD, CLACKSON 2020, pp. 79-81.
393 MCDONALD, CLACKSON 2020, p. 80.
394 Cfr. BOFFA 2020, pp. 81-82.
395 Parigi, Musée du Louvre, inv. K 66 (DENOYELLE 2013).
396 Per un'analisi linguistica dell'iscrizione, vd. POCCETTI 2013.
397 Per l'osco, vd. BELLELLI 1995, p. 59; CRISTOFANI 1996, p. 201. Per il messapico, vd. SANTORO 1978, p. 279; COLONNA 1984a, p. 233, nota 31bis; MCDONALD, CLACKSON 2020, p. 80. Sull'iscrizione vd. anche CRAWFORD *et alii* 2011, pp. 1324-1325; MCDONALD 2015, pp. 219-222, fig. 25.
398 Sull'ipogeo, vd. MAZZEI 1995; 1998.
399 DE SIMONE 1995. Cfr. MCDONALD, CLACKSON 2020, pp. 82-84.

Rari sono i casi in cui la morfologia del nome rimane invariata. L'unico di sicura interpretazione è quello del ceramista Plator (05), operante a Teano Sidicino, in Campania, intorno al 300 a. C. Da due differenti tombe appartenenti alla necropoli urbana, provengono due piatti firmati rispettivamente in greco con il verbo *epoiese* e in osco, con *oupse*[400]. È stato però notato come il verbo osco esprima delle caratteristiche, tra cui, ad esempio, la presenza del *psi* al posto di *-ps-*, che dimostrano una maggior familiarità dello scrivente con il greco. Considerando queste caratteristiche, Zair ha sostenuto che Plator applichi le lettere e l'ortografia greca alla scrittura dell'osco[401]. Si tratterebbe quindi di un caso particolare, probabilmente l'esito di una richiesta speciale da parte della clientela sidicina, che pur rimarcando la propria origine osca, esprime d'altra parte un'evidente connessione con il mondo greco, tenendo in considerazione anche il fatto che in quest'area venisse utilizzato l'osco "nativo", basato sull'alfabeto etrusco. È inoltre probabile che anche i vasai di Sabucina rientrino in questa categoria: Ambrosini ha infatti notato che, se Pyrais non va integrato come Pyraios, il nome non è certamente greco[402]. Anche Sypas non sembra in effetti trovare confronti soddisfacenti nell'onomastica ellenica. Saremmo quindi di fronte a due artigiani siculi che, adottando la pratica greca della firma, trascrivono i loro nomi in tale lingua, senza però "ellenizzarli" morfologicamente e foneticamente.

I fenomeni finora enucleati non sono esclusivi dell'area magnogreca e siceliota. Dinamiche simili possono infatti essere osservate in un contesto geograficamente attiguo come quello dell'Etruria. Si può sicuramente citare il caso di Aristhonotos (01), ceramista greco operante a Cerveteri, e forse anche quello di Praxias a Vulci (05)[403], se si accetta la tradizionale ipotesi che *Praxias arnthe* sia la denominazione bimembre del ceramografo. L'iscrizione *Metru menece* su una coppa etrusca a figure rosse trovata a Populonia (06), ma prodotta in Etruria meridionale costituisce invece un ottimo parallelo, in senso inverso, per gli artigiani che "ellenizzano" il nome: in tale istanza, ci troviamo di fronte a un artigiano greco, Metron, il quale non solo adotta l'alfabeto etrusco ma al contempo integra il proprio nome nelle strutture morfologiche di tale lingua[404]. In ambito attico, un caso emblematico è rappresentato dalle due *squat-lekythoi* firmate dal ceramista Xenophantos intorno al 380 a. C. e rinvenute a Panticapeo, una delle principali città del Bosforo Cimmerio[405]. Si tratta di uno dei pochi artigiani ateniesi attivo nel IV sec. a. C. che firma parte della propria produzione e non è un caso, a mio avviso, che specifichi la propria etnia accompagnando il proprio nome con *Athenaios*. Come osserva Robertson, «that he names his city not his

400 CRAWFORD *et alii* 2011, pp. 561-562, con figg.; ZAIR 2013, pp. 219-221; MCDONALD, CLACKSON 2020, pp. 84-86, figg. 4.2-4.3. Sul piatto firmato in osco, vd. DE FILIPPIS, SVANERA 1996, pp. 129-130, fig. 6.
401 ZAIR 2013, p. 220.
402 Comunicazione di Ambrosini in ORLANDINI 1968a.
403 Sul cratere di Aristhonotos come prodotto dell'interazione greco-etrusca, vd. il contributo di IZZET 2004, con bibliografia precedente. Sostenuta, per esempio, da COLONNA 2014, p. 61. POCCETTI 2009, pur ritenendo valida la lettura tradizionale, non esclude che Arnthe si riferisca al destinatario o a un allievo/collaboratore di Praxias. Come Colonna, sottolinea comunque l'"ellenizzazione" del prenome Arnthe. Di diverso avviso è invece SCARRONE 2014, che propone di vedere in Arnthe un pittore etrusco grecizzato e nel greco Praxias il destinatario dell'anfora.
404 COLONNA 2014, p. 61.
405 Sulle quali, vd. ROBERTSON 1992, p. 268; FRANKS 2009.

deme strongly suggests that he was not working in Athens»[406]. Si trattava, con ogni probabilità, di un immigrato attivo a Panticapeo – una città profondamente multiculturale, dove tradizioni greche, scite e anatoliche convivevano e si intrecciavano nella vita quotidiana, nei culti e nelle espressioni artistiche[407].
Gli esempi trattati in questo paragrafo naturalmente non esauriscono l'intera casistica attestata in Italia Meridionale, come mostra chiaramente la tabella presentata. Diversi esempi provengono da contesti santuariali poleici, quali le dediche di statue dall'area sacra del Pizzone a Taranto (9-10)[408] e dal santuario di Zeus a Kaulonia (12)[409], o l'iscrizione monumentale dell'*Apollonion* di Siracusa (5)[410], in riferimento ai quali è più complicato cogliere l'eventuale interazione tra compente greca e allogena. Questo vale in misura maggiore per l'iscrizione del tempio di Apollo a Ortigia, che rientra chiaramente nella categoria delle iscrizioni di carattere pubblico.
2) L'apposizione della firma è frequentemente accompagnata da manifestazioni di orgoglio per la qualità dell'opera e/o strettamente connessa all'esibizione del livello culturale dell'artefice. Questo rientra spesso all'interno di fenomeni che dimostrano un'accentuata presa di coscienza del ruolo della classe artigianale all'interno della società. Un esempio precoce in tal senso è rappresentato da Pitecussa, per cui carpentieri e metallurghi sottolineano la loro specializzazione tecnica inserendo nel rituale funebre, tra gli elementi del corredo, gli strumenti del mestiere[411]. Nel caso cumano e siracusano, gli artigiani inseriscono il patronimico mettendo in risalto non solo la loro discendenza ma anche l'appartenenza al corpo civico[412]. L'iscrizione di Siracusa fa inoltre parte di un sottogruppo di firme in cui viene esaltata l'abilità dell'artefice: questo è evidente sia nella scelta di definire i colonnati ἐντελῆ, aggettivo che, secondo quanto sostenuto recentemente da Di Cesare, racchiude i campi semantici della compiutezza e della perfezione, in senso quantitativo e qualitativo, sia nella chiusa finale del testo, che elogia gli stessi qualificandoli come *kala erga*[413]. Nella *Tabula Cauloniensis*, che riporta la dedica a Zeus da parte di un certo Pithokritos figlio di Euxenos di una statua realizzata da Apollodotos, l'opera viene parimenti definita tramite un elogiativo apprezzamento estetico come *kalon agalma*. Invece che riferirsi a un prodotto specifico, il cippo di Nikomachos riporta che l'artefice merita buona reputazione (δόξαν ἀγαθάν) presso gli uomini, chiaramente in virtù della propria opera. Al fine di mantenere e accrescere la propria considerazione all'interno della società di cui è partecipe, lo stesso Nikomachos intesse l'iscrizione di due riferimenti "intertestuali" che ne denotano il suo livello culturale. Com'è stato già ampiamente sottolineato in altre sedi, l'invocazione a Herakles *anax* trova un preciso confronto con versi pseudo-archilochei, mentre la richiesta di buona considerazione è strutturata a partire da due versi dell'invocazione alle Muse con cui si

406 ROBERTSON 1992, p. 268.
407 Per un recente contributo sul Bosforo Cimmerio come *contact zone* nell'antichità, vd. MURATOV 2017.
408 Vd. nota 373.
409 Vd. nota 374.
410 Sulla quale, vd. recentemente DI CESARE 2020 (con bibliografia precedente).
411 MELE 1979, p. 70.
412 Per il caso di Cuma, cfr. ROSAMILIA 2019, p. 166 e vd. DUBOIS 1995, pp. 59-61, n. 22, con bibliografia precedente.
413 DI CESARE 2020, pp. 117, 121-123.

apre l'elegia di Solone[414]. Talvolta, le ambizioni culturali degli artigiani appaiono meno sofisticate, ma sono comunque volte a sottolinearne la preparazione, come nel caso di Morkos, in cui viene celebrato il raggiungimento di un traguardo ben preciso: l'apprendimento della scrittura greca.

3) L'elemento-firma viene esaltato sul piano visuale attraverso espedienti di diversa natura che ne sottolineano la preminenza e ne garantiscono una fruizione privilegiata da parte dell'osservatore. Sia sul cratere di Pithecussa che sull'*aryballos* di Cuma, la firma è posta in posizione prominente sulla spalla del vaso, a grandi caratteri e inscritta all'interno di due spesse bande. Per quanto riguarda l'*aryballos*, è inoltre da considerare che la firma, insieme alla raggiera alla base, è l'unico elemento che interrompe la decorazione a bande che circonda l'intero corpo del vaso. Nel caso del guerriero di Castiglione, è da sottolineare come lo scultore abbia riservato in anticipo lo spazio destinato a ospitare l'iscrizione, delimitandolo con due righe, una verticale, a sinistra, e una orizzontale, a chiuderlo in basso; il nome dello scultore si trova separato al di là di questa riga inferiore, mettendolo chiaramente in risalto[415]. Il posizionamento della firma è uno degli elementi con cui gli artigiani si confrontano più frequentemente in modo creativo. Nel caso dell'anfora policroma dal santuario della *Malophoros* (3), a Selinunte, la firma è collocata verticalmente nel punto in cui due figure femminili iniziano a incedere lentamente, forse in atto processionale[416]. Lo sguardo dell'osservatore è quindi portato a visualizzare come primo elemento durante la lettura della scena – che procede verosimilmente da sinistra verso destra – la firma dell'artefice. Nel caso di Aristhonotos, il ceramografo sceglie di apporre l'iscrizione in corrispondenza del punto focale della narrazione, ovvero l'accecamento del Ciclope. Come aggiunge Izzet, questa scelta è rimarcata dallo sviluppo a 90° della stessa, per cui «it is deliberately diverted to enter the scene and thus becomes a protagonist itself»[417]. Nikomachos sceglie di apporre la firma sulla stessa faccia della stele miniaturistica in cui è riportato l'inizio della dedica a Eracle, associando visualmente il nome del dedicante e del destinatario[418]. Morkos assimila la firma ai tralci vegetali che corrono tutt'intorno al corpo della pisside, rispettando peraltro il senso alternato degli stessi. Lasimos adotta un espediente del tutto simile a quello impiegato da Assteas sul cratere di Berlino con scena teatrale: la firma è collocata all'apice della scena principale, centrata rispetto all'asse verticale del vaso. Nome e verbo sono inframezzati dalla presenza di un elmo pileato e di una spada appesi, mentre il campo epigrafico è delimitato, da una parte, dal caduceo di Hermes che sembra quasi indicare il nome dell'artefice, dall'altra, dalla frusta di Nike, che ben distesa, fa da linea di supporto alla stesura del verbo, incorniciandolo. Il posizionamento dell'autografo svolge inoltre un ruolo altrettanto significativo in una testimonianza dallo statuto totalmente differente: l'*Apollonion* di Siracusa. La presenza dell'iscrizione sul lato est, di fronte all'altare e di fianco alla scalinata

414 GIANGIULIO 1993, pp. 35-35; WACHTER 2002; AMPOLO 2019, p. 156.
415 Cfr. CORDANO 2002, p. 51.
416 Sull'anfora, vd. GABRICI 1927, pp. 304-307, tav. 79; VALLET, VILLARD 1958, pp. 21-22, fig. 6; WACHTER 2001, p. 201, n. 4.
417 IZZET 2004, p. 195.
418 Cfr. AMPOLO 2019, p. 154.

di accesso al pronao, tiene infatti in considerazione la maggior visibilità di quest'area rispetto alle altre. Più complesso appare il caso dei cosiddetti "Maestri Firmanti", un gruppo di incisori attivi in diverse *poleis* siciliane – con Siracusa in primo piano – tra la fine del V e l'inizio del IV secolo a. C., che apponevano il proprio nome su monete di leghe e denominazioni differenti[419]. Benché la collocazione della firma non segua criteri univoci, emergono due tendenze principali, quasi opposte tra loro. Da un lato si avverte la volontà di valorizzare esplicitamente il nome dell'incisore, grazie a un posizionamento che ne facilita la lettura immediata o, talvolta, a soluzioni che interagiscono direttamente con la figurazione a rilievo, come nel celebre caso del nome Euainetos, riportato su un *pinax* sorretto da una Nike in volo. Più spesso, la firma risulta quasi deliberatamente occultata come, per esempio, sullo *sphendone* indossato da Arethousa, sulla fronte dell'elmo di Atena, a formare l'estremità dei riccioli di Apollo, su uno dei delfini che nuotano attorno al motivo principale oppure sull'ala di un'aquila. Sebbene tali attestazioni possano essere lette come espressioni di orgoglio da parte degli incisori e, verosimilmente, delle stesse città che si avvalevano della loro *téchne*, questa modalità differisce nettamente da quanto osservato nel caso di Assteas e Python. In questo senso, come ha suggerito Hurwit, potrebbe aver avuto un peso non marginale la volontà di stimolare l'osservatore a individuare la firma attraverso un «playful act of discovery that ultimately emphasizes the artist's name and the brilliance of his work rather than understates them»[420].

Dalle linee generali fin qui enucleate non è facile trarre conclusioni immediate, considerando soprattutto la disomogeneità del dato archeologico. Certamente, non è possibile dare una risposta univoca alle ragioni sottese all'apparizione della firma. La scarsità di dati che avvolge nella maggior parte dei casi il contesto produttivo e di utilizzo degli oggetti firmati rappresenta sicuramente il limite principale nella comprensione di tale fenomeno nella sua interezza. Alcuni *pattern* emersi nella rassegna portano però a sottolineare alcuni aspetti peculiari della realtà magnogreca e siceliota, che interessano direttamente l'opera di Assteas e Python.

Il contatto tra diverse culture in un determinato contesto favorisce l'apparizione della firma. Nei singoli casi, si può parlare di identità ancora in formazione, di identità in trasformazione, di identità a confronto per ragioni geografiche, cronologiche e di circolazione/mobilità di individui o gruppi sociali. Tale quadro non può tenere distinte le prospettive del creatore e del destinatario dell'oggetto, perché entrambi fanno parte del medesimo contesto e sono soggetti alla stessa realtà storico-culturale.

Da una parte, l'artefice sembra trovare più facilmente spazio in termini di affermazione della propria identità. Prendendo in considerazione il caso pitecusano, Mele, Giangiulio e più recentemente

[419] CAHN 1999; RUTTER 2012; ARNOLD-BIUCCHI 2013; HURWIT 2015, pp. 40-45; MALTESE 2022.
[420] HURWIT 2015, p. 44.

D'Agostino sostengono come il distacco dalle casate aristocratiche della Madrepatria favorisca momenti di competizione e "scatti" dell'autocoscienza[421]. Difficile è però tracciare questo processo di distacco sulla base delle evidenze a disposizione. Più che il distacco, credo che gli artigiani siano abili a sfruttare lo spazio aperto dal contatto tra differenti compagini etniche, non solo dal punto di vista economico ma anche, e soprattutto, sociale. Lo testimoniano chiaramente le dinamiche autocelebrative che accompagnano gli autografi e più, in generale, la dimostrazione della propria conoscenza culturale, sia a livello testuale che visuale. A quest'ultimo aspetto si lega imprescindibilmente la grande attenzione che gli artigiani riservano nell'esaltare visualmente la firma in relazione al manufatto creato. Le strategie adottate, e la loro entità, sono diverse rispetto a quelle testimoniate dalla Madrepatria e dimostrano la necessità di differenziare l'Italia Meridionale rispetto a essa.

In secondo luogo, è necessario tenere a mente la prospettiva dei destinatari o, più generalmente, dei fruitori dei manufatti, in alcuni casi menzionati dalle iscrizioni stesse, e la loro percezione dell'elemento "firma". Naturalmente, sussiste il rischio che tale campo di riflessione ricada in quello della speculazione. Tuttavia, la firma sembra essere strettamente legata alla sfera della "grecità", non solo sulla base dell'omogeneità della formulazione, ma anche per il frequentissimo fenomeno dell'"ellenizzazione" dell'onomastica da parte di artigiani con nomi di derivazione allogena. L'assenza di firme in lingue che non siano il greco è rilevante da questo punto di vista. Anche in quei casi in cui viene utilizzata una forma verbale anellenica, è evidente l'intenzione di conferire tratti tipicamente greci all'iscrizione. Il legame con tale sfera è inoltre sottolineato in alcune attestazioni dalle immagini stesse, come nel caso del cratere di Lasimos da Canosa o in quello di Aristhonotos da Cerveteri. È però da precisare come il concetto di "grecità" non rappresenti un *marker* etnico: se da un lato la firma è spesso impiegata da artigiani dall'onomastica anellenica, dall'altro è evidente come in diversi contesti siano le stesse popolazioni anelleniche a rivestire un ruolo di primo piano nell'apparizione di questo fenomeno. Non si tratta nemmeno di un fenomeno di "Ellenizzazione" e dunque acculturazione, dal momento che non sussiste alcun binomio in cui rintracciare un polo trainante e un polo ricettivo all'interno della dinamica, ma piuttosto un'interazione dialettica e non gerarchica tra essi. È stato recentemente ipotizzato che in certi casi l'intenzione dell'artefice fosse quella di conferire alla propria realizzazione l'"aria" di prodotto greco importato[422]. Ciononostante, se consideriamo gli oggetti sicuramente importati che presentano l'autografo, come ad esempio la ceramica attica, è inevitabile riscontrare innanzitutto l'assenza di esemplari nella maggior parte dei contesti sopra citati oppure, quando effettivamente riscontrabili, la loro distanza cronologica rispetto alla nostra casistica. In generale, si rileva inoltre una complessiva scarsità di attestazioni in Italia Meridionale e Sicilia, che insieme, contano soltanto 45 casi, contro i 359 rinvenuti in

[421] MELE 1979, pp. 70-71; D'AGOSTINO 2010-2011, p. 279, che cita Giangiulio.
[422] MCDONALD, CLACKSON 2020, p. 86.

Etruria[423]. Questo significa verosimilmente che non sussisteva una diretta associazione tra firma e oggetto importato e denota, altresì, come il ruolo svolto dalla Madrepatria nella diffusione della pratica sia poco tangibile. "Grecità" non significa dunque Atene, ma esprime piuttosto un concetto spazialmente trasversale, non "puro" ma connotato dalle varie trasformazioni temporali a cui è andato incontro nei vari contesti. Se da una parte il fenomeno della firma, sia su oggetti che potremmo definire di prestigio, sia su quelli, come la pisside da Gibil Gabib (18)[424], che qualificheremmo come produzione corrente, esprime una volontà di partecipare a ciò che per i singoli la "grecità" rappresenta, al contempo è chiaro che tale "grecità" sembra essere portatrice di valori largamente condivisi del quale il singolo intende partecipare, sottolineando il proprio prestigio e la propria formazione culturale.

Sebbene la storia degli studi abbia unanimemente sottolineato l'eccezionalità del caso pestano in rapporto al panorama magnogreco, è invece opportuno puntualizzare come molte delle dinamiche sopra citate riguardino direttamente la bottega di Assteas e il contesto in cui si inserisce. Come trattato nei precedenti paragrafi, i ceramografi pestani condividono molti degli espedienti sopra citati per esaltare sapientemente la presenza della firma sul vaso, cercando di focalizzare l'attenzione del fruitore su tale elemento. Pur non disponendo di altre fonti che ci illuminino sulla condizione sociale degli artigiani all'interno della loro comunità, è inoltre evidente che essi diano sfoggio della loro conoscenza tramite soggetti, spesso mitologici, rari o unici nel panorama italiota. E non è un caso, da questo punto di vista, che la firma appaia in stretta concomitanza con le didascalie, che illustrano, anche sul piano testuale, le scene raffigurate. Infine, il quadro in cui essi operano è sicuramente caratterizzato da un'altissima interazione tra diverse compagini sociali, in cui greci e lucani assumono un ruolo da protagonisti. La nuova identità della città greco-lucana si sta per l'appunto formando proprio nella prima metà del IV secolo grazie alla stretta dialettica tra passato della città e la "nuova", massiccia, presenza di un largo strato della popolazione di tradizione allogena e, nello specifico, osca. In questo ambito, Assteas e Python operano accanto al già citato Plasos, che firma in greco una lastra dipinta raffigurante il defunto caratterizzato secondo formule tipiche del mondo italico, ma anche a Dossennos, un monetiere di origine chiaramente italica che appone il suo nome in greco su una coniazione argentea del primo terzo del IV secolo, chiaramente in linea sul piano iconografico con gli stateri del secolo precedente[425]. Assteas e Python riescono quindi a sfruttare le possibilità offerte da questa "tensione" interna al corpo civico, offrendo alla nuova classe dirigente la possibilità di autorappresentarsi secondo strategie inedite che rimandano al codice culturale greco.

[423] Su questo aspetto, vd. BOLMARCICH, MUSKETT 2017, e in particolare l'appendice A (pp. 170-172).
[424] Sulla quale, vd. DUBOIS 1989, p. 197, no. 170; ORLANDINI 1965, pp. 459-460, tav. 4.2-3.
[425] Sull'emissione di Dossennos, vd. CANTILENA, CARBONE 2015, pp. 54-57.

Perché, dunque, Assteas e Python firmano parte delle proprie opere? L'analisi approfondita del fenomeno mostra come il principale fattore in questo senso risieda verosimilmente nella stretta interazione tra la bottega ceramica e la specifica compagine sociale che caratterizza Paestum e altri centri della Campania durante il IV sec. a. C. Questo mi sembra dimostrato dalla selettività da parte dei pittori nell'apporre la firma, dalla variabilità nell'impiego della tecnica della pittura e dell'incisione, difficilmente spiegabile se non ipotizzando differenti gradi di relazione con la clientela, dalla creazione di una lingua "artificiale" in riferimento alle didascalie, strettamente legata alla sfera culturale ateniese, e, infine, dal fatto che la bottega si trovi "immersa" in un contesto storico-sociale caratterizzato da un alto livello di sincretismo e quindi particolarmente favorevole all'apparizione di questo fenomeno.

L'analisi del sistema scrittorio e delle singole occorrenze, vaso per vaso, mostra come Assteas e Python abbiano messo a punto delle strategie di valorizzazione della firma *in stretta connessione* con l'esperienza di fruizione del vaso. I pittori intendono guidare l'occhio dell'osservatore verso l'autografo, rendendolo esteticamente *appealing*, incorniciandolo e mettendolo in relazione con la decorazione principale, sia visivamente che semanticamente. La firma avrà quindi rivestito un ruolo centrale nelle dinamiche di *display* del vaso, in momenti di differente entità, quali i simposi o i rituali funerari, in cui dovevano essere coinvolti non soltanto i proprietari degli stessi, ma anche il loro nucleo familiare e importanti fasce della popolazione che a loro ruotavano attorno. Se letta insieme a immagini e didascalie, la firma è un valore aggiunto che viene utilizzato da parte dell'élite pestana (in gran misura anellenica) per affermare la propria identità, appropriandosi di modalità che pertengono alla sfera della "grecità", e conferiscono pertanto al possessore prestigio e la possibilità di partecipare a un determinata sfera culturale.

D'altra parte, è innegabile che la prominenza data alla firma istituisca anche un movimento dall'andamento centrifugo, che dall'esterno, ovvero l'osservatore, porta direttamente all'interno della bottega, vale a dire Assteas e Python. L'utilizzo di *egraphe* piuttosto che *epoiese* dimostra infatti che vi è un collegamento diretto tra la scena rappresentata (e il tema scelto) e l'artefice: è l'immagine che dà alla firma il suo valore. Il verbo *egraphe* convoglia visivamente l'apprezzamento dell'iconografia, dello stile, della perizia tecnica e, ultimamente, della cultura dei ceramografi verso il nome degli stessi. È in questo modo che Assteas e Python si sono verosimilmente "fatti un nome" all'interno del contesto in cui operano, attraverso una strategia di auto-promozione particolarmente efficace. Il dualismo dimostrato dalla storia degli studi nell'approcciare il fenomeno della firma, distinguendo nettamente tra autocelebrazione dell'artefice e volontà specifica della clientela, sembra quindi poco adatto a interpretare la realtà pestana. Si tratta infatti di un'impostazione troppo escludente, derivata da assunti troppo generalizzanti. Il contesto appena trattato invita, invece, a considerare la firma come un vettore bidirezionale all'interno di

uno scambio, tra realtà produttive e clientela, dettato fondamentalmente da circostanze storico-sociali specifiche[426].

[426] Il termine "scambio" è utilizzato già da VIVIERS 2006, p. 150, ma come sinonimo di "commissione", "comanda", caratterizzata da un pagamento anticipato.

6

FONTI, MODELLI, ELABORAZIONI: UN'ANALISI ICONOGRAFICA DELLA CERAMICA PESTANA

L'analisi iconografica della ceramografia pestana richiede un approccio in grado di tenere insieme più livelli di osservazione e più canali di trasmissione del sapere mitico. Questo capitolo si propone di adottare una prospettiva integrata, che consideri le immagini non come meri riflessi di tradizioni esterne – testuali, performative o figurative – ma come luoghi di elaborazione autonoma del mito, nei quali i ceramografi costruiscono, manipolano e talvolta riorganizzano le narrazioni in funzione di esigenze tecniche, culturali e sociali. La questione delle fonti – quali modelli i ceramografi conoscessero, a quali versioni del mito avessero accesso e attraverso quali modalità – non viene dunque posta in termini gerarchici (immagine come "derivazione" dal testo o dal teatro), ma in termini dinamici, come un sistema di relazioni in cui ciascun *medium* concorre alla costruzione della tradizione e del linguaggio figurativo.

Uno dei principi metodologici fondamentali è l'assunzione di una prospettiva di "bottega". Si tratta di spostare l'attenzione dalle categorie interpretative moderne alla logica creativa interna all'ambiente artigianale, cercando di ricostruire – quando possibile – i processi tecnici, mentali e associativi che presiedono alla nascita di una scena figurata. Questo implica considerare la produzione non come il risultato di una sola mano eccellente (come Assteas o Python), ma come l'esito di una rete di artigiani dotati di competenze, livelli di erudizione e sensibilità narrative differenti. L'analisi si concentra dunque non solo sugli esiti iconografici, ma sui meccanismi che li rendono possibili: convenzioni codificate, *stock-scenes* e *stock-figures*, schemi compositivi, modalità di apprendimento interno e repertori condivisi tra botteghe.

L'interazione con la produzione attica costituisce un asse portante dell'analisi. La tradizione attica non è considerata un modello da cui gli artigiani pestani dipendano in maniera diretta o imitativa, ma una risorsa figurativa e concettuale che, filtrata attraverso la circolazione dei prodotti e la mobilità degli schemi iconografici, alimenta la costruzione dei linguaggi locali. La presenza di schemi, gesti, soluzioni narrative e talvolta stilemi attici nelle immagini pestane verrà letta non come un semplice fenomeno di "influenza", ma come un processo di selezione, adattamento e risemantizzazione. Allo stesso modo, particolare

attenzione sarà rivolta alle interconnessioni con le altre produzioni regionali magnogreche e siceliote, in modo tale da comprendere se i ceramografi pestani condividano soluzioni iconografiche, tecniche e stilistiche con altri gruppi artigianali.

Il rapporto tra immagini e fonti letterarie – soprattutto tragedia, commedia e poesia mitografica – costituisce un'altra componente centrale. L'analisi non assume più, come spesso avvenuto nella tradizione critica, un legame diretto e bidirezionale tra immagine vascolare e testo, né suppone una dipendenza illustrativa. Piuttosto, si fonda su una revisione critica dei dati disponibili, che mira a distinguere tra: convergenze narrative significative ma non deterministiche; parallelismi riconducibili a un patrimonio mitico comune, circolante anche per via orale; analogie spiegabili attraverso il funzionamento interno dell'iconografia; casi isolati di prossimità più marcata.

Accanto alle fonti attiche e letterarie, il capitolo considera anche altri media figurativi (pittura funeraria, statuaria, coroplastica), che svolgono un ruolo essenziale nella costruzione di un vocabolario iconografico condiviso. La produzione pestana non si forma in isolamento, ma all'intersezione di aree e culture differenti – etrusca, laziale, apula, lucana – con cui instaura relazioni di scambio che possono manifestarsi nella circolazione di oggetti, nella mobilità artigianale, nella trasmissione di cartoni o nella condivisione di schemi figurativi. Questa rete di relazioni permette di superare l'immagine tradizionale di produzioni regionali rigidamente separate, evidenziando un panorama fluido e interconnesso.

Infine, l'approccio adottato si propone di valorizzare la capacità delle immagini di riformulare il mito attraverso regole narrative proprie. Le immagini non illustrano un racconto esistente, ma ne creano uno nuovo, introducendo trasformazioni che possono essere minime o radicali. La nozione di "consonanza" tra immagini e testi non implica identità contenutistica, ma una zona di prossimità semantica nella quale *media* diversi elaborano, ciascuno secondo la propria logica, una medesima tradizione. Questa concezione permette di leggere la produzione pestana non come un'arte derivativa, ma come un laboratorio narrativo in cui si sperimentano soluzioni compositive e semantiche originali

CICLO DI ORESTE/MITOLOGIA ATREIDE

1.TELEFO SUPPLICE MINACCIA ORESTE

Al centro della scena (**2/128**), l'eroe misio Telefo (ΤΗΛΕΦΟΣ) si inginocchia su un altare minacciando il piccolo Oreste (ΟΡΕΣΤΕ[Σ]) con la spada (fig. 70)[427]. Mentre il padre Agamennone (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ) accorre da destra sguainando la spada per fermare Telefo, il piccolo tende le braccia verso la madre

[427] San Antonio, SAMA, inv. 86.134.167 (SCHAUENBURG 1983, p. 347, tav. 84,1; *RVP*, pp. 84-85, 90-92, n. 2/128, tav. 48; *San Antonio*, pp. 233-235, n. 118, con figg., tav. 14; KEULS 1997, pp. 321-322, fig. 84; PREISER 2000, pp. 103; TAPLIN 2007, pp. 208-209, n. 77, fig. 77; PEDRINA 2017, pp. 159-161, cat. 51, fig. 66; DUNCAN 2025, p. 77, fig. 3).

Clitennestra (ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΗ), che, da una parte, solleva la destra per impedire l'irreparabile, dall'altra, porta la mano sinistra al seno per suscitare la pietà del nemico. Nel registro superiore, che segue una costruzione piramidale, vi sono, a destra, l'indovino Calcante (ΚΑΛΧΑΣ) e il dio Apollo ([Α]ΠΟΛΛΩΝ), a sinistra, il dio Hermes (ΕΡΜΗΣ) e una donna che si strappa i capelli (ΘΡΙΣΑ). Dopo esser stato colpito dalla lancia di Achille nel corso degli scontri preliminari alla guerra di Troia, Telefo scopre che la ferita è incurabile. Secondo un oracolo di Apollo, soltanto colui che è responsabile della ferita potrà guarirlo. Recatosi quindi in Grecia, Telefo riesce ad entrare nel palazzo di Agamennone e a prendere in ostaggio Oreste, chiedendo che venga guarito. Accettando di guidare gli achei a Troia, Achille a sua volta acconsente alla guarigione.

Considerando il nucleo narrativo della vicenda mitica, è utile soffermarsi sull'ambientazione della scena. L'episodio raffigurato sul cratere si svolge, infatti, all'interno di un'area sacra dedicata ad Apollo – come evidenziato da una colonna posta dietro a un altare, al di sopra della quale è sovraddipinto un tripode, e dalla presenza del dio stesso. Tale scelta iconografica trova un confronto puntuale con un cratere attico databile intorno al 440 a. C. raffigurante il medesimo episodio, in cui Apollo è però rappresentato a figura intera intento a fermare Agamennone[428]. In un altro cratere attico dell'inizio del IV sec. a. C., Apollo è invece seduto in posizione sopraelevata mentre tiene in mano la fronda d'alloro, secondo lo schema adottato anche da Assteas[429]. Altre immagini, sia attiche che italiote, si limitano invece a raffigurare l'altare. Soltanto la prima attestazione vascolare della scena raffigura il palazzo di Agamennone: oltre che dall'ampio colonnato, ciò è deducibile dalla presenza del re acheo seduto su un *diphros*[430]. Gli studiosi hanno spiegato queste divergenze iconografiche in vari modi. Per quanto riguarda la coppa attica appena menzionata (470-460 a. C.), Csapo sottolinea l'assenza del piccolo Oreste e ipotizza pertanto che il pittore si sia ispirato al racconto mitico così come riportato nell'epica, con particolare riferimento ai *Cypria*[431]. Sebbene non sia possibile verificare tale suggestione, è comunque rilevante notare come il *focus* di tutte le raffigurazioni successive sia rappresentato da Telefo che minaccia il figlio di Agamennone. Non è quindi da escludere che il motivo della presa in ostaggio del bambino sia stata introdotta sia in campo letterario che visivo soltanto a partire dalla metà del V secolo a. C[432]. Analizzando le testimonianze successive e valorizzandone l'ambientazione sacrale, Trendall e Webster propongono che la scena della supplica avvenga all'interno del santuario argivo di Apollo Licio, dove si troverebbero Clitennestra, la nutrice e il piccolo Oreste[433]. A tal proposito, Taplin cita il frammento euripideo 700 N^2-K. («O Licio Febo Apollo, che mai mi farai?») e aggiunge che i pittori potrebbero aver optato per questo *setting* a partire dai frequenti

[428] Parigi, venduto dal Crédit municipal il 16 dicembre 2004, n. 15 (BAPD 9022308; QUEYREL 2005, p. 105, nota 208, fig. 98; PEDRINA 2017, pp. 133, 140, 154-155, n. 45, fig. 58). Sull'iconografia della supplica di Telefo, vd. H. HERES, M. STRAUSS, s.v. *Telephos*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 856-870; PEDRINA 2017, pp. 133-161.
[429] Berlino, Antikensammlung, inv. 3974 (BAPD 6980).
[430] Boston, MFA, inv. 98.931 (BAPD 205037).
[431] CSAPO 1990, p. 45. Cfr. PREISER 2000, pp. 55-59 sulla coppa attica.
[432] Cfr. CSAPO 1990, che attribuisce tale cambiamento alla stringente influenza della tragedia sugli esemplari vascolari.
[433] TRENDALL, WEBSTER 1971, n. III.3.47; *RVP*, p. 91.

riferimenti al dio verosimilmente riportati nel testo tragico[434]. Tuttavia, più che suggerire la collocazione della scena nel santuario di Apollo, sembra che l'invocazione faccia riferimento alla funzione oracolare del dio e al viaggio che Telefo ha dovuto intraprendere in seguito al responso. Sebbene l'epiteto Licio, come in altri *loci* tragici dall'ambientazione argiva, costituisca un diretto riferimento a una delle epiclesi locali del dio, è comunque da sottolineare come «the action (*scil.* della tragedia) was probably set in front of Agamemnon's palace, the Chorus comprising Argive elders»[435]. Inoltre, non tutte le attestazioni vascolari collocano la scena in un contesto santuariale, dal momento che alcune si limitano a raffigurare il solo altare. Alternativamente, Keuls ipotizza che le immagini vascolari rappresentino Telefo mentre si reca nell'area del palazzo riservata alle donne, come suggerirebbero le varie figure femminili presenti nelle attestazioni[436].

Per cercare di restituire complessità al linguaggio delle immagini e al suo sviluppo, si può ipotizzare che, a partire dalla dimensione dell'*oikos* ben testimoniata dalla coppa di Boston, alcuni pittori abbiano voluto "sacralizzare" la scena e valorizzare l'intervento divino prendendo a riferimento altri celebri episodi di supplica. Dopo la metà del V secolo, troviamo infatti le prime attestazioni attiche dell'episodio di Oreste a Delfi, in cui troviamo Apollo porsi a protezione del supplice, secondo una scelta testimoniata anche dal cratere parigino in cui il dio si frappone tra Telefo e Agamennone[437]. La connotazione sempre più marcatamente santuariale delle attestazioni cronologicamente successive sembra ugualmente testimoniare la stessa evoluzione che ritroviamo nell'iconografia relativa ad Oreste. Da questo punto di vista, è utile sottolineare in riferimento ad Assteas e al cratere qui analizzato, i chiari rimandi individuabili con l'anfora (**2/133**) firmata proveniente verosimilmente dalla stessa tomba e raffigurante la supplica di Oreste a Delfi[438]. Medesima è infatti la costruzione della scena – che ruota intorno all'*omphalos* dietro al quale sorge una colonna a simboleggiare il santuario delfico – e la composizione – con il supplice al centro, due figure ai lati, e quattro a mezzobusto nella sezione superiore del lato principale. Anche la gestualità trova dei paralleli significativi: si confrontino per esempio la torsione e la spada tenuta sollevata con la mano destra di Oreste con il Telefo, oppure la vecchia sacerdotessa in fuga, che solleva la mano destra, con il comportamento di Clitennestra. Il fatto che non tutti i pittori abbiano adottato la stessa soluzione, raffigurando per esempio solo l'altare, suggerisce l'assenza di un'ambientazione chiaramente codificata in senso santuariale da parte della tradizione scritta/mitica e la libertà dei pittori di aggiungere dettagli iconografici in senso contestuale. D'altra parte, rimangono comunque evidenti richiami alla sfera domestica: ne sono un esempio la presenza di Clitennestra e soprattutto della nutrice.

---

434 TAPLIN 2007, p. 206.
435 COLLARD, CROPP 2008, p. 187.
436 KEULS 1997, p. 318.
437 Sull'iconografia di Oreste a Delfi, vd. cap. 6/2.
438 Cap. 6/2.

Sebbene Taplin ritenga l'interpretazione di tale figura "*puzzling*" perché non rispondente ad alcuna versione scritta rimastaci, tanto da lasciare aperta la possibilità che si tratti di una divinità in virtù della sua collocazione nel registro superiore, in realtà la sua presenza è altrimenti attestata nell'iconografia della supplica di Telefo[439]. Che la figura femminile sia effettivamente una nutrice è inoltre confermato dall'acconciatura della figura – corta e poco curata, tipica delle domestiche – e dalla stessa iscrizione apposta, ΘΡΙΣΑ (= THRAISSA, donna trace) – considerando che le donne trace sono tradizionalmente legate a questo ruolo, nonostante tale personaggio non sia attestato nel mito di Telefo[440].

La presenza di Calcante, all'estremità destra del registro superiore, è ugualmente ritenuta peculiare da parte di Taplin, dal momento che non è menzionato in nessuna delle testimonianze riconducibili al *Telefo* di Euripide[441]. Tuttavia, che l'indovino abbia svolto una qualche funzione all'interno della vicenda mitica è chiarito dalla testimonianza di Apollodoro e da alcuni scoli all'Iliade. Questi ultimi riportano che, mentre secondo Omero fu Calcante a guidare la spedizione verso Ilio, nel Ciclo Epico era lo stesso Telefo a farlo[442]. Come ha inizialmente suggerito Bauchhenss-Thüriedl e più recentemente ribadito West, tali versioni non sono necessariamente in contraddizione con loro: Apollodoro ci informa infatti che, in cambio dell'intervento salvifico di Achille, Telefo avrebbe promesso di mostrare agli Achei la via per Troia e che Calcante confermò la veridicità di tali indicazioni[443]. È quindi da constatare come l'intervento di Calcante nella vicenda trovi verosimilmente una sua prima attestazione all'interno del Ciclo Epico. A tal proposito è utile sottolineare come tale figura compaia verosimilmente già nella prima attestazione iconografica dell'episodio: sebbene l'identificazione non sia certa, è altamente probabile che la figura maschile anziana dotata di bastone che corre verso Telefo sia Calcante, secondo la suggestione di Pollak in seguito accettata anche da Caskey e Beazley[444]. Se tale lettura è corretta, ciò significa che l'intervento di questa figura risale verosimilmente alla tradizione mitica di età arcaica e dimostra quindi la conoscenza approfondita della vicenda da parte di Assteas, considerando anche le rarissime occorrenze dell'indovino nell'arte greca.

La presenza delle due divinità è invece più pacifica: Apollo non è solo intimamente legato all'area sacra, ma richiama soprattutto la sua funzione oracolare in relazione al ferimento di Telefo. Hermes, come ha ben puntualizzato Marta Pedrina, «fonctionne comme celui qui préside au passage du suppliant»[445].

---

439 TAPLIN 2007, p. 209. Per un'altra attestazione, di ambito campano, vd. l'*hydria* campana del Pittore di Issione, Napoli, MAN, inv. 86064 (PEDRINA 2017, pp. 158-159, fig. 65).

440 Per l'iconografia della nutrice, vd. OAKLEY 2000. In particolare, cfr. figg. 9.2-9.3, 9.6, 9.8, 9.9-9.11. Cfr. inoltre la caratterizzazione della serva sul cratere con la morte di Talos a Benevento, Museo del Sannio, s. inv. (BAPD 5362; SHAPIRO 1993, pp. 160-162, 254, n. 107, fig. 124). La nutrice di Oreste compare infatti soltanto nelle *Coefore*, ma con il nome di Cilissa (sulla quale vd. di recente BELTRAMETTI 2022, pp. 39-42). Non sappiamo se fosse presente anche nel testo euripideo.

441 TAPLIN 2007, p. 209.

442 *Cypr.* fr. 22 (I-II) Bernabé *PEG* I p. 57 = Schol. D HOM. A 59 Dind. 1.17.4-6; Schol. A HOM. A 71a Erbse I 31.18-20.

443 APOLLOD. *Epit.* 3.20. Su queste fonti, vd. BAUCHHENSS-THÜRIEDL 1971, p. 101, nota 166 (cfr. PREISER 2000, p. 48); WEST 2013, p. 109.

444 POLLAK 1900, p. 18; CASKEY, BEAZLEY 1963, pp. 54-57, no. 154, tav. 88; cf. BAUCHHENSS-THÜRIEDL 1971, p. 24.

445 PEDRINA 2017, p. 161.

Tra le opere che raffigurano l'episodio, Keuls sostiene che il vaso pestano sia il più "teatrale" in assoluto[446]. La studiosa sostiene che le figure indossino dei costumi teatrali. In particolare, il pilo indossato da Telefo è stato interpretato come un riferimento al πιλίδιον misio menzionato da Diceopoli negli *Acarnesi*, in procinto di indossare i panni di Telefo[447]. La natura di questo indumento non è però facilmente determinabile. Se si valorizza l'aggettivo "misio", è decisamente probabile che il copricapo sia assimilabile al berretto più comunemente noto come frigio, tipologicamente diverso rispetto al pileo, che non è invece connotato etnicamente ma piuttosto socialmente, soprattutto in ambito attico[448]. D'altronde, nella coppa di Boston Telefo già indossa il pileo[449]. Di conseguenza, tale elemento non rappresenta necessariamente un riferimento diretto al costume teatrale. Va inoltre sottolineato come lo stesso Oreste, nell'anfora proveniente dalla stessa tomba, indossi il pileo, così come tanti altri eroi del mito raffigurati da Assteas. Si tratta quindi di un copricapo genericamente attestato nel *corpus* pestano e quindi difficilmente riferibile nello specifico al costume indossato in scena dal personaggio. È infine da tenere in considerazione la varietà dei copricapi indossati da Telefo nelle diverse attestazioni vascolari. Un altro dettaglio significativo per cui non è possibile individuare una connessione con il dramma euripideo è costituito dall'abbigliamento di Telefo. Il sovrano, infatti, non appare caratterizzato come un mendicante: i suoi abiti non si distaccano per elaborazione decorativa e foggia da quelli degli altri personaggi presenti nella scena. A esclusione dell'esterno della coppa di Boston (470 a. C. circa), in cui Telefo è effettivamente raffigurato come un personaggio di basso livello sociale, nella maggior parte delle altre attestazioni egli è in nudità, ammantato, o caratterizzato come un viaggiatore, indossando petaso, mantello e sandali. Sebbene nel nostro caso i primi due elementi iconografici siano assenti, gli alti stivali sembrano alludere anche in questo caso al suo lungo viaggio.

Seguendo la lettura di Keuls, Taplin afferma che il cratere sembra aver scritta la parola "teatro" su di esso, considerando la situazione melodrammatica e i costumi. L'impressione di "teatralità" che colpisce l'osservatore è, a mio avviso, riconducibile all'interazione tra i vari personaggi e alla loro organizzazione compositiva studiata e particolarmente riuscita. Il pittore cerca di trascendere la fissità dell'immagine adottando delle soluzioni che conferiscono movimento alla scena. Si veda, per esempio, la costruzione delle direttrici speculari che, ai lati della colonna, vanno dalla mano destra di Telefo alla mano sinistra di

---

446 KEULS 1997, p. 321.

447 *Ibid.*, p. 321.

448 Su questo punto vd. PIPILI 2000. Beazley (CASKEY, BEAZLEY 1963, p. 56) considera infatti il *pilos* «a sheepskin hat of the sort that was often worn in Greece by peasants, workmen, hunters, and light-armed troops».

449 Su questo dettaglio della coppa di Boston, cfr. PIPILI 2000, pp. 173-174, fig. 6.9. La studiosa sostiene che tale copricapo, realizzato in pelle di pecora (com'è possibile dedurre dalla forma irregolare) e caratterizzato da un bordo rialzato, insieme ai sandali e al mantello del viaggiatore, contraddistinguano Telefo come un mendicante. Il motivo di Telefo recatosi al palazzo di Agamennone sotto mentite spoglie non sarebbe quindi, conclude, un'invenzione di Euripide. Sebbene il copricapo del Telefo "pestano" sia comunque un *pilos*, in realtà non è ulteriormente connotato come di basso livello sociale. Le sue fattezze sono infatti del tutto simili ai *piloi* comunemente indossati dagli eroi pestani.

Agamennone oppure dalle braccia tese del piccolo Oreste al braccio destro alzato della madre. Tali direttrici orientano lo sguardo dell'osservatore verso i momenti di maggiore tensione e lo obbligano a non soffermarsi su un singolo elemento. In più, le tre figure in primo piano, che scartano rapidamente verso sinistra, sembrano scorrere sulla parete del vaso. L'espediente del piede destro di Clitennestra dietro all'altare fornisce profondità alla scena e tridimensionalità alle figure. Entro la costruzione a piramide, Calcante e la nutrice amplificano la costernazione dei genitori, mettendo a confronto il lato maschile e femminile dell'*oikos*. Allo stesso modo, la quiete serafica delle divinità contrasta e accresce la reazione "umana" alla vicenda, facendo riflettere sulla differenza ontologica tra immortali e mortali.

Profondamente influenzato dall'iconografia di un altro episodio di supplica – quella di Oreste a Delfi –, soprattutto nella definizione dell'ambientazione, Assteas crea, al pari di un tragediografo, un'immagine davvero "tragica", ricca di movimento e concitazione, momenti di quiete e tensione, che invita a riflettere non solo sulla vicenda mitica specifica, ma anche sulle differenze di genere e di statuto tra uomini e donne, mortali e immortali[450].

2.Oreste a Delfi

L'arrivo di Oreste a Delfi presso il santuario di Apollo è raffigurato su un'anfora (**2/133**) con anse tortili firmata da Assteas (fig. 71), un cratere a campana (**2/244**) attribuito a Python (fig. 72) e un cratere a calice (**2/971**) del Pittore di Afrodite (fig. 73), che si inseriscono tra le numerose attestazioni di questo tema in ambito italiota[451]. Su una *lekythos* (**2/142**) ascritta alla mano di Assteas è invece rappresentata la purificazione dell'eroe da parte del dio Apollo, una scena piuttosto rara nella pittura vascolare greca[452].

Sull'anfora, l'ampiezza del campo vascolare permette di disporre la scena su due registri, conferendole un andamento verticale. Al contempo, i personaggi sono ordinatamente disposti intorno all'*omphalos* e alla colonna che svetta al di sopra di esso, che favorisce una ripartizione orizzontale della scena in due precise metà. Al centro, si trova Oreste, che, giunto alla pietra in atto di supplica, la cinge con la mano sinistra. Alza lo sguardo verso le Erinni (ΑΛΛΗΚ[ΤΟ] e ΜΕΓΑΙΡΑ) poste intorno alla colonna, minacciandole con la spada. Le due figure femminili, a loro volta, agitano minacciosamente i serpenti nei suoi confronti. L'identificazione proposta da Trendall per le due figure maschili poste nella metà destra della scena non è corretta[453]. Il personaggio a figura intera non corrisponde a Pilade, ma è piuttosto Apollo

[450] Tale tendenza è esacerbata nell'anfora del Pittore di Napoli 1778 (App. I/82) di recente pubblicazione: la strettezza dell'anfora fa sì che le figure si sovrappongano innaturalmente.

[451] Anfora firmata: San Antonio, SAMA, inv. 86.134.168 (*Münzen und Medaillen* 1979, no. 137; *Münzen und Medaillen* 1984, p. 25, no. 42; *LIMC* Erinys 51; *RVP*, pp. 85-86, 96-98, n. 2/133, tavv. 53-54a; *LIMC* Mantikleia 1; *LIMC* Orestes 13; *San Antonio*, pp. 230-233, n. 117, con figg.; Todisco 2003, pp. 125, 156, 252, 313, n. P4, tabella 13, tav. 132; Turner 2005, pp. 81-82, fig. 14). Cratere di Python: Londra, BM, inv. 1917,1210.1 (Kossatz-Deissmann 1978, p. 112, n. K 36, tav. 21.2; *LIMC* Athena 626; Prag 1985, p. 50, tav. 33a; *RVP*, pp. 145-146, n. 2/244; *LIMC* Orestes 23; Isler-Kerényi 2016, p. 199). Cratere del Pittore di Afrodite: Tampa, Museum of Art, s. inv. (*LIMC* Elektra I 52; *RVP*, pp. 245, 247, n. 2/971, tav. 150).

[452] Paestum, inv. 4794 (Sestieri 1959; *LIMC* Erinys 64; *RVP*, pp. 109-110, n. 2/142, tav. 62a; Isler-Kerényi 2016, p. 199).

[453] *RVP*, p. 97. La stessa interpretazione è proposta nel catalogo dei vasi greci del San Antonio Museum of Art: *San Antonio*, p. 230.

(ΑΠΟΛΛΩΝ). L'iscrizione, collocata al di sopra del capo e riferita da Trendall alla figura posta sul registro superiore, identifica invece il personaggio sottostante, come chiariscono la corona con foglie di alloro e bacche, e la fronda di alloro stretta nella mano destra, parzialmente sovrapposta al busto della figura soprastante. Questa nuova lettura si accorda in modo più convincente con il gesto della figura stessa che, sollevando la mano sinistra, tenta di proteggere Oreste dalle Erinni[454]. L'altra figura, identificata da Trendall con Apollo, è invece Hermes. Pur non indossando il petaso, porta una corona e, soprattutto, tiene il caduceo tra le mani[455]. Nella metà sinistra troviamo una sacerdotessa (ΜΑΝΤΙΚΛΕΙΑ) in fuga mentre tiene la chiave templare nella sinistra e agita la destra in segno di orrore. Al di sopra, si trova un sileno. Come le altre raffigurazioni italiote, il tema iconografico riprende la scena sviluppata in ambito attico in cui Oreste, inseguito dalle Erinni, arriva presso la collina dell'Aeropago dove è accolto da Apollo e/o altre divinità[456]. Ma le consonanze maggiori sussistono con l'opera eponima del Pittore della Furia Nera, uno dei principali esponenti del Primo Stile Ornato apulo, attivo nel primo quarto del IV sec. a. C[457]. Si notino l'*omphalos* nero ricoperto dall'*agrenon* reso attraverso elementi elissoidali sovraddipinti in bianco, ai quali si sovrappongono altri nastri che circondano la pietra, la caratterizzazione di Oreste – e in particolare, il pileo dietro al collo, il corpo in posizione trasversale e le braccia che circondano l'*omphalos* – ma anche la gestualità di Apollo, con la mano rivolta verso l'Erinni, e della sacerdotessa. Anche l'articolazione dello spazio è decisamente simile: la scena è tripartita da una struttura architettonica, che, seppur nell'anfora di San Antonio abbia ai lati due pilastri lignei, culmina al centro con una colonna posta dietro all'*omphalos*, presenta una cornice di ovuli al di sopra dell'architrave e una piattaforma rialzata sopra la quale si trovano i personaggi o gli oggetti dell'area sacra. Anche la posizione dell'Erinni, nella sezione superiore del campo figurativo, ricorda l'esempio pestano, sebbene lo sviluppo verticale della scena introdotto da Assteas non trovi confronti puntuali. Per lo stesso motivo, è verosimile che Assteas abbia scelto di raffigurare Oreste in piedi invece che con un ginocchio piegato, come la maggior parte dei ceramografi attici e italioti[458].

Nell'analizzare l'anfora di San Antonio, Trendall ipotizza che la scena rifletta lontanamente l'*Orestea* di Eschilo, e in particolare le *Eumenidi*[459]. Una connessione chiara è stata invece individuata tra l'apertura del dramma e il cratere apulo sopra menzionato, soprattutto da Taplin, e più recentemente da Centanni e

---

454 Cfr. TAPLIN 2007, p. 58: «Apollo himself is almost always present in a protective pose».

455 La punta, consistente nei serpenti intrecciati, è sovraddipinta in bianco ed è ormai del tutto evanida.

456 Sebbene altri studiosi, come Sarian e Machaira (H. SARIAN, V. MACHAIRA s.v. *Orestes*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 68-76) assimilino le pietre nelle raffigurazioni vascolari attiche all'*omphalos* delfico, seguo la recente analisi di Shapiro (SHAPIRO 2009, in particolare p. 25) che riferisce la scena al contesto ateniese. Oltre ai lavori precedentemente citati, sull'iconografia di Oreste supplice, vd. MORET 1975, pp. 107-109; PRAG 1985, pp. 44-57; GIULIANI 2013, pp. 212-224; ISLER-KERÉNYI 2016; PEDRINA 2017, pp. 163-188. Per le Erinni, vd. AELLEN 1994.

457 Napoli, MAN, inv. 82270 (*RVAp* I, p. 167, n. 13; TAPLIN 2007, pp. 61-62, con fig.; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 128, tav. 16, fig. 185; PONTRANDOLFO 2009, pp. 107-110, con figg.).

458 Oltre alla posizione con ginocchio piegato, in alcuni casi Oreste è raffigurato seduto: vd., per esempio, *LIMC* Orestes 29.

459 *RVP*, p. 97: «…perhaps distantly reflecting the *Oresteia* of Aeschylus». Cfr. *San Antonio*, p. 117.

Grilli[460]. Il rapporto tra le immagini vascolari relative a questo episodio e l'opera eschilea è una questione ampiamente dibattuta. In tal senso, diversi studiosi hanno ribadito come le immagini non possano essere considerate illustrazioni dei testi o delle rappresentazioni teatrali[461]. Ma qual è quindi il rapporto tra i ceramografi e l'opera eschilea? Si tratta di un modello a cui i pittori italioti aderiscono in maniera puntuale, riferendosi al testo di specifiche scene, come sostenuto da Giuliani?[462] È possibile definire meglio che cosa si intenda per "riferimento" a un testo/opera teatrale? Il fatto che l'analisi di Prag, incentrata sui riflessi dell'*Orestea* in campo figurativo, non si soffermi sui vasi italioti lascia ancora parzialmente aperta questa domanda[463]. Consideriamo la costruzione della scena nell'anfora pestana e nel cratere apulo sopra citati. Emerge immediatamente un'evidente differenza con la scena di apertura delle *Eumenidi*: le Erinni non sono ritratte mentre dormono ma ancora intente a seguire e minacciare Oreste[464]. Tale motivo viene applicato all'immagine riprendendo l'iconografia attica dell'arrivo di Oreste presso l'Aeropago inseguito dalle creature mostruose, successivo all'episodio delfico. Lo stesso vale per il personaggio di Artemide presente sul cratere apulo, già riportato in alcune scene attiche. Un altro elemento da considerare è l'aspetto delle Erinni: mentre in Eschilo sono nere e variamente caratterizzate come ripugnanti, l'evidenza ceramica si divide su questo punto. Raramente, come nel cratere apulo, le Erinni sono effettivamente nere e dai tratti deformati. Ma più spesso, come nel caso pestano, assumono l'aspetto di giovani fanciulle che non hanno niente a che vedere con la descrizione eschilea[465]. Nell'anfora, la bellezza delle Erinni è inoltre messa in risalto dalla folta chioma ricciola, dalla collana di Allekto e dall'elaborata decorazione delle vesti. Esemplificativa dello "scollamento" tra testo eschileo e immagine è inoltre la presenza delle iscrizioni identificative: si tratta infatti della più antica attestazione dei nomi delle Erinni – Megara e Allekto, sull'anfora, Teisifone sulla *lekythos* con la purificazione – non specificati nel dramma. Probabilmente, il nome di queste creature circolava ampiamente a livello orale nell'ambito della religiosità popolare, senza che esistesse un riferimento preciso nelle testimonianze scritte giunte fino a noi. In questo senso, è significativo il fatto che questi tre nomi ricompaiano soltanto diversi secoli dopo in Apollodoro, Luciano e negli scritti orfici[466]. La sacerdotessa in fuga, pur essendo effettivamente presente nella sezione iniziale del dramma, è in realtà un personaggio particolarmente diffuso in ambito italiota in scene di

460 TAPLIN 2007, pp. 61-62, con fig.; CENTANNI, GRILLI 2021, in particolare p. 60, fig. 3.
461 LISSARRAGUE 2000, p. 64: «Ceci confirme, me semble-t-il, l'autonomie des images qui n'illustrent pas une mise en scène, un texte ou un rituel, mais combinent avant tout des formes et des signes».
462 GIULIANI 2013, p. 219: «The approach taken by the Apulian vase painters is fundamentally different to that of their Attic predecessors. Rather than focusing on the plot as a whole, they adhere to the text of a very specific scene».
463 PRAG 1985.
464 Cfr. GIULIANI 2013, pp. 214-215.
465 Sul rapporto tra l'aspetto delle Erinni in ambito vascolare e nelle *Eumenidi*, vd. il recente contributo di SIMAS 2020, che mostra come i ceramografi, pur potendo seguire la caratterizzazione eschilea, ricorrano alle convenzioni iconografiche impiegate in passato per rappresentare le figure femminili mostruose. Secondo l'autrice, Eschilo avrebbe adattato il linguaggio dei pittori vascolari nella sua descrizione delle creature, attingendo al contemporaneo vocabolario visivo.
466 APOLLOD. 1.1.4; LUC. *Trag.* 6; ORPH. *H.* 69.2; *A.* 966-968.

violenza ambientate in realtà santuariali[467]. Nel nostro caso, il conservatorismo iconografico dei ceramografi è provato dal fatto che, pur rappresentando la Pizia (come, peraltro, è reso esplicito dall'iscrizione Mantikleia sull'anfora), essa porti la chiave come nelle altre attestazioni vascolari. Eppure, nel funzionamento dell'oracolo delfico, «la fonction de prophétesse ne s'est confondue avec celle de gardienne du temple»[468]. Nel caso adottassimo una prospettiva rigidamente incentrata sul testo e sulla "reale" organizzazione del santuario, emergerebbe, nel caso dell'anfora pestana, uno "scollamento" interno tra iscrizione e immagine a cui essa fa riferimento.

L'unico elemento che sembra rimandare al testo eschileo è la collocazione della scena a Delfi. Nell'iconografia attica un preciso riferimento al santuario, esemplificato in particolar modo dalla presenza dell'*omphalos*, è infatti assente. Ciononostante, una *pelike* attica rinvenuta in Italia e ora conservata al Museo Archeologico di Perugia, cronologicamente antecedente rispetto ai vasi italioti, in cui Oreste, circondato dalle Erinni, abbraccia la pietra delfica, richiama alla prudenza: la parzialità del record archeologico potrebbe essere determinante in tal senso[469]. Che alcuni ceramografi fossero a conoscenza della storia così come riportata in Eschilo è testimoniato, d'altronde, da altri elementi. In tre casi le Erinni appaiono dormienti e, tra questi, soltanto il cratere eponimo del Pittore delle Eumenidi mostra l'ombra di Clitennestra nell'atto di risvegliarle[470]. Tale scelta induce a ritenere che le vicende di Oreste riportate nelle *Eumenidi* fossero conosciute in Apulia. Ciò però non significa che essi siano entrati direttamente in contatto con il testo o avessero assistito a rappresentazioni drammatiche. La vicenda eschilea, secondo una recente formulazione proposta da Centanni e Grilli, è infatti trattata al pari di un qualsiasi altro mito[471]. Difatti, i riferimenti temporali e spaziali in rapporto all'opera di Eschilo sono continuamente mischiati e/o infranti. Questo è particolarmente evidente nel cratere attribuito a Python. Il tono complessivo della scena è più calmo rispetto a quello impresso da Assteas. L'arrivo di Oreste a Delfi è fondamentalmente ridotto a un gioco di sguardi, rinunciando al movimento dell'azione: nel registro inferiore, si avvicendano le due diagonali costituite da Atena e Oreste nella metà destra, e Apollo e un'Erinni alata sulla sinistra. Al di sopra, troviamo il busto di un'Erinni e due figure poste agli angoli del campo, con lo sguardo rivolto l'uno verso l'alto a creare una sorta di asse orizzontale immaginario. Mentre la figura maschile è facilmente identificabile con Pilade, per quella femminile sono state avanzate diverse proposte, che non possono essere escluse con sicurezza: Clitennestra, Latona o Elettra. La specularità con il compagno di Oreste e la sua presenza, resa certa grazie all'iscrizione, sul cratere del Pittore di Afrodite fanno però propendere per la sorella del protagonista. Mentre l'anfora di Assteas trova una

[467] Come ha ben chiarito Moret (MORET 1975, pp. 135-148), si tratta di un elemento iconografico che ricalca le figure femminili in fuga frequentemente incluse dai ceramografi attici in episodi di violenza.
[468] *Ibid.*, p. 138.
[469] *LIMC* Orestes 28.
[470] Boston, MFA, inv. 1976.144 (*LIMC* VII Orestes 24); San Pietroburgo, Hermitage, inv. Б 1743 (*LIMC* VII Orestes 29); Paris, Musée du Louvre, inv. K 710 (*LIMC* VII Orestes 48). Su questi esemplari, vd. GIULIANI 2013, pp. 216-221; CENTANNI, GRILLI 2021, pp. 57-64.
[471] CENTANNI, GRILLI 2021, pp. 64, 84-90.

consonanza piuttosto precisa e "diretta" con l'opera del pittore della Furia Nera, il cratere di Python testimonia un rapporto più variegato con le altre produzioni italiote. In particolare, la scelta di raffigurare un alto tripode al centro della scena accomuna l'immagine pestana a due esempi campani e uno lucano[472]. Ciononostante, la vicinanza con la produzione apula rimane comunque piuttosto stretta. Si confrontino il placido dialogo tra Apollo e Artemide rappresentato dal Pittore di Licurgo su un cratere a volute, oppure il trattamento di alcuni dettagli come l'*agrenon* dell'*omphalos*, la resa dell'egida e dell'abbigliamento di Atena così come quello delle Erinni[473]. Un altro evidente elemento di distinzione rispetto all'opera di Assteas è la presenza di Atena. Python si rifà infatti a un filone iconografico in cui la divinità è compresa nella scena delfica, sebbene rivesta un ruolo attivo nella vicenda eschilea soltanto successivamente, una volta che Oreste sarà arrivato ad Atene. Assistiamo quindi a una narrazione sinottica non solo sul piano temporale ma anche su quello spaziale. L'Aeropago e il santuario delfico praticamente corrispondono tra loro senza un'evidente differenziazione in termini narrativi. Che, d'altronde, i ceramografi potessero "plasmare" i luoghi è ben provato dall'iconografia attica dell'arrivo di Oreste sull'Aeropago: seppur siano presenti gli *argoi lithoi*, in due crateri troviamo dei bucrani appesi a segnalare la sacralità del luogo[474]. Verosimilmente, l'atto di supplica e l'inviolabilità che ne deriva hanno portato a definire l'ambientazione in senso "santuariale". Al contempo, è però rilevante notare come l'attenzione dei ceramografi italioti sia paradossalmente maggiore nei confronti di Atena rispetto agli omologhi ateniesi: la divinità è presente soltanto su un cratere attico in cui è raffigurato l'arrivo all'Aeropago; nelle altre attestazioni attiche, al suo posto troviamo Artemide e un'altra figura femminile con fiaccola da alcuni tentativamente identificata con una divinità eleusina[475]. L'ultima differenza tra Assteas e Python è poi la caratterizzazione di Oreste come cacciatore, grazie alla presenza della doppia lancia: una scelta condivisa soltanto con un cratere attico al British Museum[476].

La variabilità in termini di personaggi partecipanti alla scena è ben esemplificata dal cratere a calice del Pittore di Afrodite. In un'ambientazione santuariale indicata dalla presenza di due colonne, Apollo (ΑΠΟΛΛΩΝ) accoglie Oreste (ΟΡΕΣΤΑΣ) in fuga dalle Erinni (ΠΟΙΝΑ e ΤΕΙΣΙΦΟΝΗ)[477]. Le creature, ritratte mentre osservano placide la scena da due finestre, hanno ormai perso qualsiasi connotazione "demoniaca": al pari di altre fanciulle collocate all'interno della stessa cornice nel *corpus*

472 Campani: *LIMC* Orestes 14, 26; Lucano: *LIMC* Orestes 15.

473 Cratere del Pittore di Licurgo: San Pietroburgo, Hermitage, inv. Б 1714 (*RVAp* I, pp. 416-417, n. 12; *LIMC* Orestes 16). Per la resa dell'*agrenon*, cfr. il cratere del Pittore della Furia Nera precedentemente menzionato e il cratere apulo a San Pietroburgo, Hermitage, inv. Б 1743 (*LIMC* Orestes 29; CENTANNI, GRILLI 2021, pp. 58-60, fig. 1). Per Atena, cfr. il cratere apulo del Pittore del Giudizio a Boston, MFA, inv. 1976.144 (*RVAp* I, p. 264, n. 33, tav. 87.5). Per le Erinni, oltre al precedente esemplare, cfr. San Pietroburgo, Hermitage, inv. Б 1714.

474 Siracusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 41621 (*LIMC* Orestes 9); Parigi, Musée du Louvre, inv. K 343 (*LIMC* Orestes 22).

475 KNOEPFLER 1993, p. 82; ISLER-KERÉNYI 2016, p. 192.

476 Londra, BM, inv. 1932.10-16.10 (BAPD 214713; *LIMC* Orestes 8).

477 Sul piano compositivo, cfr. una *nestoris* lucana attribuita al Pittore del Primato, in cui, da una finestra, una donna osserva Apollo mentre insegue Eracle dopo aver rubato il tripode delfico: *LCS*, p. 165, n. 917, tav. 72.1.

pestano, sono abbigliate sontuosamente e recano attributi di carattere generico quali un rametto e uno specchio. Ancora una volta è utile rimarcare come iscrizione identificativa e linguaggio iconografico procedano parallelamente: pur rappresentando la personificazione della vendetta (Poina), il Pittore di Afrodite sceglie invece di esaltarne la bellezza dotandola di uno specchio, creando una sorta di contrasto semantico tra i due linguaggi. L'esemplare è però particolarmente prezioso per la presenza di Elettra nella scena, in fuga alla sinistra di Oreste. Tale inclusione, non testimoniata da alcun trattamento letterario della vicenda, è interpretabile in termini di assimilazione iconografica: considerando la fortuna dell'incontro tra i due fratelli alla tomba di Agamennone in ambito pestano, è verosimile che il pittore abbia deciso di inserire Elettra anche nell'episodio delfico, peraltro riprendendo il diffuso schema della figura femminile in fuga di cui è spesso protagonista la pizia delfica[478]. Un altro elemento da valorizzare sono i nastri sacri che adornano le braccia e il capo di Oreste, in quest'ultimo caso cingendo la fronte come una corona. Solitamente, questi elementi ornano gli animali che si apprestano a essere sacrificati: è quindi possibile che il pittore abbia voluto sottolineare in questo modo la natura di "vittima sacrificale" del giovane rispetto al desiderio di vendetta delle Erinni[479]. È però da notare come questi stessi elementi caratterizzino frequentemente l'*omphalos* delfico, spesso cinto da Oreste come supplice. Considerando la sua assenza in tale esempio, è possibile che anche in questo caso assistiamo a un'altra assimilazione in termini iconografici: Oreste assume su di sé i caratteri dell'*agrenon* per esprimere visualmente la sua natura di supplice in questo momento della vicenda.

In una *lekythos* monumentale attribuita ad Assteas è rappresentato un altro episodio delle peregrinazioni di Oreste: la sua purificazione a Delfi (fig. 130). Secondo il suo primo editore, la scena sarebbe «presa dalla prima parte delle Eumenidi di Eschilo, in cui Oreste viene purificato a Delfi da Apollo»[480]. Tale azione non è però rappresentata nella prima parte delle *Eumenidi*, ma viene brevemente citata dallo stesso Oreste soltanto in un secondo momento, quando, una volta arrivato ad Atene, si trova presso il simulacro di Atena:

«Dorme il sangue, sulla mano s'è seccato, e la macchia matricida è stata detersa: quand'era ancor fresca, presso il focolare del dio Febo fu eliminata con il rito purificatorio d'un porcellino ucciso»[481]

Considerando che la purificazione – per quanto sappiamo dal testo – non fosse eseguita sulla scena, Luca Giuliani ha recentemente sostenuto che i ceramografi italioti avessero accesso al testo della tragedia e in particolare a questi versi. I pittori avrebbero quindi creato la scena basandosi «purely on the written text»[482]. Per questo motivo, Giuliani conclude che «an increasing adherence to the text leads to a stark reduction of iconographic autonomy»[483]. Che i pittori facciano diretto riferimento a Eschilo è provato dal

478 Sull'incontro tra Oreste ed Elettra presso la tomba del padre, vd. cap. 6/3.
479 Sui nastri sacri nella ceramica attica e italiota, vd. FIGURA 2022, p. 94.
480 SESTIERI 1959, p. 47.
481 AESCH. *Eu.* 280-283. Trad. di Maria Pia Pattoni.
482 GIULIANI 2013, p. 221.
483 *Ibid*, p. 221.

cratere eponimo del Pittore delle Eumenidi, in cui accanto alla purificazione troviamo il fantasma di Clitennestra mentre risveglia le Erinni dormienti. Non è da escludere che l'episodio della purificazione sia stato trattato da una precedente opera letteraria[484]. Considerando l'evidenza a nostra disposizione, è però rilevante sottolineare come la coincidenza con l'opera eschilea in realtà non porti a una riduzione dell'autonomia dei ceramografi, che a differenza del testo, riservano un grande spazio alla purificazione. Innanzitutto, va notato che Eschilo non specifica quando avvenga la purificazione, ma si limita a riferire che essa ha avuto luogo quando il *miasma* era ancora fresco. I ceramografi cercano di esprimere questo aspetto in modi differenti, sebbene siano concordi nel situare l'episodio a Delfi. In alcune versioni, tra cui la *lekythos* pestana, Oreste è seduto sull'altare senza più mostrare alcuna preoccupazione per le Erinni[485]. Nel cratere del Louvre sono infatti ancora in parte addormentate e quindi inattive. In altri casi, i pittori tendono a mettere in risalto l'arrivo a Delfi e la persecuzione, per esempio utilizzando lo schema in cui Oreste corre verso l'*omphalos* con la spada sguainata e si inginocchia[486]. In un cratere dell'Hermitage, un'Erinni è ancora parte attiva della scena. Un altro elemento degno di nota è l'accento posto sui protagonisti dell'azione purificatoria, peraltro anche in questo caso non specificati da Eschilo. In questo, la *lekythos* pestana presenta un ampio grado di differenziazione rispetto alle altre attestazioni: mentre in queste è il solo Apollo a compiere il rito, nel caso pestano assistiamo a una vera e propria purificazione collettiva, a cui partecipano attivamente Apollo (ΑΠΟΛΛΩΝ) con il maialino, Artemide (ΑΡΤΕΜΙΣ), che porge un rametto verso Oreste (ΟΡΕΣΤΗΣ), Latona (ΛΗΤΩ), anch'essa ritratta mentre porge una *phiale* ricolma di offerte, e la pizia (ΜΑΝΤΩ), che tiene una *phiale* infibulata e una corona con nastro – il tutto, al cospetto di due Erinni (ΜΕΓΑΙΡΑ e ΤΕΙΣΙΦΟΝΗ). Assteas quindi rielabora la scena mediando il motivo del sacrificio del porcellino all'interno di una cornice più ampia, che vede la partecipazione della triade delfica e della pizia con diversi tipi di offerte, cruente e incruente. La stessa oscillazione nella tipologia delle offerte si riscontra nel piccolo *corpus* della purificazione: alcuni ceramografi raffigurano Apollo con il porcellino, altri con rametto di alloro e *phiale*. Nel caso del Pittore delle Eumenidi, tale alternanza è addirittura presente nell'opera del medesimo artigiano: segno ineludibile che gli artigiani non intendono in alcun modo esplicitare un riferimento a un testo o a un dramma.

Riassumendo, oltre ad aver fornito alcune nuove identificazioni, l'analisi ha messo in luce i meccanismi iconografici adottati da Assteas, Python e il Pittore di Afrodite in relazione alla vicenda mitica di Oreste ambientata a Delfi. Se Assteas costruisce una scena concitata – secondo un'impostazione ancora vicina alla tradizione attica ma che trova paralleli tecnici, iconografici e in parte compositivi stringenti con il

[484] La purificazione degli assassinii attraverso un sacrificio cruento costituisce, infatti, una pratica rituale riconosciuta e diffusa: vd. PARKER 1983, pp. 370-374.

[485] Vd. il cratere eponimo del Pittore delle Eumenidi a Parigi, Musée du Louvre, inv. K 710 (*RVAp* I, p. 97, n. 229; *LIMC* Orestes 48); un cratere apulo, appartenente al Gruppo delle Eumenidi, già nel mercato dell'arte milanese, s. inv. (CAMBITOGLOU, TRENDALL 1969, pp. 425-426, tav. 116.8).

[486] Vd. il cratere del Pittore di Tarporley in collezione privata (*RVAp* Suppl. II, p. 12, n. 4a; *LIMC* Orestes add.4); del Pittore delle Eumenidi a Londra, BM, inv. 1772,0320.96 (*RVAp* I, p. 97, n. 232; *LIMC* Orestes 52); un cratere apulo a San Pietroburgo, Hermitage, inv. 298 (*RVAp* I, p. 83, n. 127; *LIMC* Orestes 51).

lavoro dell'apulo Pittore della Furia Nera –, Python costruisce una narrazione sinottica dai toni decisamente più calmi e assimilando suggestioni diverse dal panorama figurativo italiota. Il Pittore di Afrodite sembra costruire la scena per assimilazioni, sia esterne che interne all'iconografia dell'arrivo a Delfi, per esempio inserendo Elettra sulla base di altre immagini incentrate su Oreste o attribuendo gli attributi dell'*omphalos* ad Oreste stesso. Nell'indagare il rapporto eschileo, è possibile affermare come l'unico riferimento tra questi tre esemplari e il dramma sia l'ambientazione delfica della scena. In ambito pestano, così come nella maggior parte delle altre produzioni italiote, i ceramografi non esplicitano alcun riferimento o collegamento con il testo o il dramma. In ambito apulo, vi è sicuramente stato un contatto, più o meno diretto, con l'opera di Eschilo. Ma, anche in questo caso, è necessario puntualizzare il ruolo svolto dalle botteghe come contesti per il trasferimento della conoscenza. Il Gruppo delle Eumenidi, al quale possiamo attribuire tre scene tra arrivo a Delfi e purificazione – tra cui, il pezzo "incriminato" con Erinni dormienti e il fantasma di Clitennestra –, è infatti strettamente collegato al pressoché contemporaneo Pittore di Tarporley, al quale è possibile ascrivere un'altra scena con purificazione[487]. Tale dato permette, a mio avviso, di intravedere una circolazione circoscritta del collegamento "forte" tra i due *media*, limitata a un singolo ambito produttivo. Inoltre, anche quando si ipotizza il testo come modello, non si verifica in alcun modo una riduzione dell'autonomia dei pittori. In riferimento alla purificazione dell'eroe, è più corretto pensare che, venuti a conoscenza del nucleo mitico-narrativo, a cui fa riferimento anche Eschilo, secondo una modalità che non è più possibile ricostruire, abbiano ritenuto, a differenza del drammaturgo, tale scena particolarmente adatta per essere visualmente rappresentata. Ma all'interno del *corpus* i protagonisti e le dinamiche dell'azione variano tra i pittori o, addirittura, come nel caso del Pittore delle Eumenidi, all'interno della produzione del medesimo ceramografo. È difficile a questo punto immaginare un ceramografo che pur, avendo letto tutti i versi di Eschilo molto attentamente – tanto da soffermarsi soltanto su quattro di essi per prendere spunto per l'immagine – poi decida di non seguirli.

L'iconografia di Oreste a Delfi permette di tratteggiare un modello per cui il mito incentrato su Oreste rappresenta il principale motore di diffusione della narrazione. Tale diffusione è però non stemmatica, con centri da cui la vicenda si emana a partire dalle rappresentazioni, ma consistente in poli diversificati, che reagiscono in modo diverso al mito, con un contributo variabile del testo scritto e delle immagini nel plasmarlo. All'interno di tale dinamica, il contatto tra i due *media* non sembra essere generalizzato, ma piuttosto confinato al contesto apulo. Un elemento spesso ignorato nella trasmissione del nucleo mitico è l'importanza dei *workshops* ceramici e la loro interconnessione, non solo nello stesso contesto produttivo, ma anche in una dimensione più ampia, che prevede la circolazione di soluzioni tecniche, iconografiche

[487] Il Pittore del Giudizio, al quale è attribuito un cratere con Erinni dormienti, ma che prevede la presenza di Atena (*LIMC* Orestes 24), ricade nella stessa tradizione stilistica, il cd. *Plain Style*. L'ambito stilistico-produttivo del Pittore di Konnakis, anch'esso rappresentante le creature dormienti, è ancora decisamente sfuggente: cfr. D'AMICIS 2005, p. 171.

e compositive. È anche attraverso questo canale che, con ogni probabilità, la narrazione mitica poteva essere veicolata nei suoi lineamenti principali.

3.Oreste ed Elettra presso la tomba di Agamennone

L'incontro tra Oreste ed Elettra ad Argo, presso la tomba del padre Agamennone, è uno degli episodi mitici con maggiori attestazioni in ambito italiota, contando in totale circa 40 esemplari vascolari[488]. Sebbene ci siano pervenuti soltanto uno *skyphos* e una *pelike* di produzione attica, la provenienza del primo dalla Basilicata suggerisce che tale scena sia stata introdotta nel record vascolare per soddisfare le esigenze della clientela magnogreca[489]. La scena si riscontra in tutte e cinque le produzioni regionali dell'Italia Meridionale secondo dinamiche di diffusione differenti. Alla fine del V, la scena inizia a essere raffigurata dai ceramografi apuli e lucani, con esempi che, nel primo caso, arrivano fino ai primi decenni del secolo successivo, mentre nel secondo persistono almeno fino alla metà del IV. Le rappresentazioni campane e pestane si concentrano tra il 390 e il 320 a. C., mentre l'unica attestazione siceliota è databile intorno al 370 a. C[490].

L'incontro tra Oreste ed Elettra presso la tomba del padre ricorda la scena eschilea delle *Coefore*[491]. Elettra, su esortazione di Clitennestra, si reca presso la sepoltura di Agamennone per offrire delle libagioni. Nel realizzare il compito, rimane perplessa dopo aver notato un'impronta e una ciocca di capelli precedentemente lasciata dal fratello sul monumento. A quel punto, si palesa Oreste, accompagnato da Pilade, che rivela alla sorella la sua vera identità e lo scopo del suo ritorno ad Argo. Il nucleo mitico-narrativo che ha portato alla nascita dell'iconografia in ambito attico è sicuramente comune a tragediografi

---

488 Oltre G. Berger-Doer, s.v. *Elektra I*, in *LIMC*, III, 1986, pp. 709-719, su questa iconografia vd. più recentemente Knoepfler 1993, pp. 58-65, che prende in considerazione differenti tipi di oggetti e, più specificatamente per l'ambito vascolare, Russenberger 2008; Franceschini 2012; Todisco 2012 *et alii*, II, pp. 281-282 (C. Roscino); Junker 2021. Gli esempi vascolari pestani considerati in questo paragrafo, rappresentanti la scena mitica o ispirati ad essa, sono i seguenti: 1) Ginevra, inv. HR 29; *neck-amphora* del Pittore dell'Oreste di Ginevra (*RVP*, pp. 57-59, n. 2/1, tav. 15; *LIMC* Elektra I 19a); 2) New York, coll. priv.; *neck-amphora* di Assteas (*LIMC* Elektra I add.3); 3) Paestum, invv. 3781-3, 3789, 3793; *squat-lekythos* di Assteas (*RVP*, pp. 111-112, n. 2/144; *LIMC* Elektra I 37); 4) Buccino, inv. 200553; *squat-lekythos* firmata da Assteas (*RVP*, p. 85, n. 2/131); 5) Già Nocera, coll. Fienga, s. inv.; *neck-amphora* del workshop di Assteas (*RVP*, pp. 120-121, n. 2/164; *LIMC* Elektra I 38); 6) Già Eboli, s. inv.; *neck-amphora* del workshop di Assteas (*RVP*, p. 121, n. 2/165); 7) Madrid, inv. 2006/127/1; cratere a campana di Python (Schauenburg 2008, p. 44, tav. 30, fig. 114; *LIMC* Elektra I add.3; App. I/36); 8) Università di Salerno, s. inv.; *hydria* di Python (*RVP*, pp. 149-150, n. 2/250, tav. 94c; Elektra I 20); 9) Würzburg, inv. H 5739; *neck-amphora* del Pittore di Würzburg H 5739 (*RVP*, pp. 174-176, n. 2/379, tav. 118; *LIMC* Elektra I 21); 10) Paestum, inv. 22450; *neck-amphora* del Pittore di Paestum 5397 (*RVP*, pp. 186-187, n. 422, tav. 130d-e); 11) Boston, MFA, inv. 99.540; *neck-amphora* del Pittore dell'Oreste di Boston (*RVP*, pp. 255-257, n. 2/1004, tav. 158; *LIMC* Elektra I 41); 12) Port Sunlight, inv. 5043; *hydria* del Pittore dell'Oreste di Boston (*RVP*, pp. 253-254, n. 2/1002, tav. 157c-e; *LIMC* Elektra I 39); 13) Berlino, Antikensammlung, inv. F 3025; *neck-amphora* del Pittore dell'Oreste di Boston (*RVP*, pp. 254-255, n. 2/1003; Franceschini 2012); 14) Mannheim, Reiss-Engelhorn Museen, inv. Cg 361; coppa del Pittore di Napoli 2585 (*RVP*, pp. 317-319, n. 3/453, tav. 208a; *LIMC* Elektra I 40); 15) Benevento, inv. 28189; cratere a campana del Pittore di Napoli 2585 (*RVP*, pp. 316, 318, n. 3/447, tav. 294a-b; *LIMC* Elektra I 23); 16) Paestum, inv. 5422; *lekanis* del Pittore Floreale (*RVP*, p. 334, n. 3/584, tav. 218a; *LIMC* Elektra I 22).

489 Copenhagen, National Museum, inv. 597 (BAPD 219000); Exeter, University Museum, s. inv. (BAPD 231036; Taplin 2007, pp. 50-51, con fig.). Su tale punto, cfr. Franceschini 2012, p. 62.

490 Franceschini 2012, pp. 61-62.

491 Vv. 84-584.

e ceramografi e, come ha correttamente ribadito Trendall, le rappresentazioni dell'incontro «are more usually to be associated with the legends that provided the plots of the dramas rather than with a stage production»[492]. L'ambientazione della scena nei pressi della tomba di Agamennone, caratteristica del testo eschileo e invece assente nelle versioni di Sofocle ed Euripide, piuttosto che esprimere una predilezione per il primo autore, è certamente una diretta conseguenza della destinazione prettamente funeraria di questi vasi. Si riscontra poi, così in ambito pestano come nel trattamento dell'iconografia da parte delle altre produzioni, un'estrema variabilità nella definizione della scena, sia in termini di personaggi partecipanti, attributi e oggetti presenti, e azioni svolte. Per nessuna immagine è possibile parlare di un rapporto diretto con il testo, ma è piuttosto possibile osservare diverse gradazioni all'interno di un rapporto indiretto, mediato anche attraverso la ceramica attica. Su un cratere (**App. I/36**) di Python, Elettra –identificata insieme a Oreste da un'iscrizione – tiene in mano la ciocca del fratello, un dettaglio che ritroviamo soltanto su un frammento apulo attribuito al Pittore della Furia Nera e sulla *pelike* attica precedentemente citata (fig. 74)[493]. Nella maggior parte dei casi, l'immagine presenta uno o due giovani insieme a Elettra (associata all'*hydria*) secondo una formulazione assimilabile a generiche scene di lamentazione funeraria[494]. In diverse attestazioni, lo statuto mitologico è chiarito soltanto dalla presenza delle Erinni poste come due figure a mezzo busto nella sezione superiore del campo principale[495]. Due anfore (**2/164** e **2/165**) prodotte dalla bottega di Assteas raffigurano Oreste ed Elettra mentre adornano con nastri il monumento: unico riferimento alla caratterizzazione iconografica tipica del personaggio di Elettra è la resa del chitone attraverso una campitura nera e i capelli tagliati corti come espressione di lutto[496]. Si arriva poi all' estremità del processo di de-mitologizzazione della scena con la creazione di scene che, pur essendo chiaramente ispirate al modello dell'incontro tra Oreste ed Elettra, non esprimono più alcun sicuro riferimento alla vicenda mitica. Esemplificativa è l'anfora eponima (**2/379**) del Pittore di Würzburg H 5739 (fig. 75)[497]. Schauenburg ha inizialmente interpretato la scena come l'incontro tra i due fratelli, ma mancano tutti gli attributi caratterizzanti della scena[498]. Per di più, le due figure femminili a mezzo busto negli angoli superiori non indossano o recano serpenti: sono dunque figure generiche, non Erinni. Erika Simon ha invece proposto di vedere nella scena l'episodio in cui Makaira e gli Eraclidi trovano rifugio dalle persecuzioni di Euristeo presso l'altare consacrato a Zeus a Maratona[499]. Anche questa proposta appare ugualmente problematica, dal momento che il monumento rappresentato nella scena è certamente funerario. A mio avviso, come verrà approfondito anche successivamente, si tratta di

[492] TRENDALL 1991, pp. 177-178. Di diverso avviso è invece Taplin (TAPLIN 2007, pp. 49-50), secondo il quale le immagini evocherebbero la tragedia.
[493] N. 7. Pittore della Furia Nera: Ginevra, coll. Cahn, inv. H.C. 284 (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 110-117, n. 42, con figg.).
[494] Nn. 1-2, 7-8, 11, 12, 14-16.
[495] Nn. 1-3, 11.
[496] Nn. 5-6.
[497] N. 9.
[498] HORNBOSTEL 1977, pp. 378-381, n. 328 (K. Schauenburg).
[499] BECKEL, FRONING, SIMON 1983, p. 148.

una semplice scena di commiato funerario alla quale partecipano i membri dell'*oikos*. L'iconografia pestana presenta dunque differenti "gradazioni mitiche", secondo un processo in parte già suggerito da Junker, che mettono al centro dell'elaborazione dell'immagine la ritualità funeraria piuttosto che l'aderenza al testo eschileo, la quale appare del tutto secondaria[500]. Col passare del tempo, la trasposizione testuale diventa a sua volta racconto mitico che, anche attraverso le immagini giunte in Occidente, si fissa nella memoria. Ciò non significa che i ceramografi non possano in certi casi essere a conoscenza di altre versioni riferibili all'episodio, come dimostrato dal cratere a campana del lucano Pittore di Sydney, in cui Oreste, accompagnato da Pilade, finge di portare le sue ceneri all'interno di un'*hydria*, alla vista della quale Elettra appare dubbiosa, secondo quanto testimoniato anche dall'*Elettra* sofoclea[501]. Ciononostante, si tratta di casi isolati che esprimono la natura multiforme del mito, ma che comunque non possono portare a una lettura troppo "filologica" del *corpus* delle immagini nel suo complesso. A partire dal testo sofocleo e dall'esemplare lucano, Russenberger e Franceschini sostengono che, in tutte le immagini dell'incontro, l'*hydria* porti con sé una duplicità semantica, che rimanda sia alla libagione a cui fa riferimento l'opera eschilea, sia alla falsa urna contenente le ceneri, introducendo una componente di 'ironia tragica' nella scena[502]. Bisogna però essere cauti in questo senso, considerando che in molte testimonianze vascolari l'*hydria* è chiaramente pertinente al rito della libagione, quando, per esempio, viene tenuta da Elettra sul capo o, come nell'anfora eponima (**2/1**) del Pittore dell'Oreste di Ginevra, è usata in congiunzione con la *phiale*[503].

Il nucleo mitico dell'immagine, in quanto prototipo della scena di lamentazione, viene dunque plasmato per costruire un discorso prettamente funerario, giocando sull'ambiguità tra sfera mitica e situazione reale. È proprio tale elemento, a mio avviso, che ha determinato il successo e la longevità di tale iconografia. È infatti importante ribadire come non si assista a un processo di graduale 'allontanamento' dal nucleo mitico: alcuni esempi, di datazione alta, mostrano già un'oscillazione evidente tra modello e libera rielaborazione, come la scena su una *neck-amphora* (**1/76**) realizzata dal Pittore Prado/Fienga, precursore siceliota dei pestani, all'inizio del IV sec. a. C (fig. 76)[504]. Oreste e Pilade sono assenti: una donna (Elettra?) siede su un monumento funerario cingendo la colonna, secondo una gestualità adottata altrove dalla figlia di Agamennone, mentre una donna anziana (nutrice?) e una compagna recano offerte. I ceramografi

[500] JUNKER 2021, pp. 225-229: se alcuni esemplari mostrano una chiara connessione con la scena mitica trasposta anche da Eschilo, altri danno l'impressione di riferirsi alla vita reale. Cfr. su questo punto SCHAUENBURG 2008, p. 44; FRANCESCHINI 2012, p. 61.

[501] Cfr. RUSSENBERGER 2008, p. 33, che però vede la gestualità della donna come chiara espressione di orrore.

[502] RUSSENBERGER 2008, p. 34; FRANCESCHINI 2012, pp. 70-71.

[503] *Hydria* tenuta sul capo: Taranto, MAN, inv. 4605; cratere a campana del Pittore di Sarpedonte (FRANCESCHINI 2012, pp. 62-63, fig. 11); insieme alla *phiale*: n. 1.

[504] Napoli, MAN, inv. 81736 (*RVP*, p. 37, n. 1/76, tav. 8d). Per il gesto, cfr., per esempio, i frammenti della *squat-lekythos* attribuita ad Assteas: n. 3. Cfr. FRANCESCHINI 2012, p. 68, nota 60, sebbene la stessa studiosa propenda per un modello che vede dalla metà del IV secolo una graduale semplificazione delle scene, in conseguenza della quale si perde la possibilità di identificare con chiarezza Oreste ed Elettra.

usano dunque il paradigma mitico, talvolta apertamente, talvolta in maniera vaga, senza che vi sia la necessità di riconoscere l'identità di Elettra, Oreste e Pilade, e soprattutto, l'origine eschilea del modello. Partendo dal presupposto che i vasi contribuiscano a costruire una "retorica della morte" durante il rituale funerario, Russenberger ha spostato l'attenzione sul contento di ricezione di questi oggetti per comprendere al meglio l'iconografia delle scene. In particolare, lo studioso sostiene che i ceramografi manipolino il nucleo narrativo inserendo oggetti o azioni atte a trasmettere specifici messaggi. Prendendo in considerazione gli esemplari apuli e lucani, Russenberger conclude che le immagini offrono un paradigma consolatorio che riconosce la profondità emotiva del lutto offrendo al contempo delle soluzioni per la sua terminazione, anche attraverso la sfera del dionisiaco, consistente nella reintegrazione finale dei membri all'interno della società[505]. La consapevolezza che ogni ceramografo proponga un proprio 'discorso funerario' a partire dall'*exemplum*, tenendo in considerazione il contesto di ricezione, rappresenta un'acquisizione fondamentale per l'interpretazione di queste scene.

Nel contesto, è possibile proporre una lettura comparata tra immagini vascolari e pittura funeraria. Alcuni elementi, presenti anche nelle altre produzioni regionali ma proposti con particolare persistenza sui vasi pestani, sono in linea e contribuiscono ad arricchire il linguaggio funerario espresso dalle lastre dipinte a partire dall'insistenza su certi oggetti – segno, a mio avviso, di una consapevolezza da parte dei ceramografi dei gusti e della sensibilità della clientela. I nastri, offerti da Elettra e Oreste o già appesi alla tomba, adornano frequentemente le scene proposte sulle tombe, tra cui quelle in cui si svolgono giochi funebri quali combattimenti e corse coi carri, o in cui sono esposte le armi del defunto[506]. Oltre a una generica accezione funeraria, tali nastri denotano dunque il prestigio del defunto e simboleggiano il suo valore (*aretè*). Le uova, numerose sui monumenti funerari vascolari, sono direttamente associabili a quelle poste al di sotto delle *klinai* funerarie nelle scene di *prothesis* frequentemente attestate nel *corpus* delle lastre[507] . Elettra, che esclusivamente nel contesto pestano appare nella maggior parte delle scene con l'*hydria* in mano, trova un perfetto corrispettivo nelle figure femminili anonime raffigurate sulle tombe mentre portano lo stesso tipo di vaso, anch'esso in metallo, a indicare – attraverso la preziosità del materiale – l'importanza del defunto[508]. Rivelatore è inoltre il dettaglio del nastro legato al vaso, presente sia nell'anfora (**2/1002**) di Port Sunlight del Pittore dell'Oreste di Boston, sia nella lastra nord della tomba Barlotti[509]. In relazione alla caratterizzazione dei personaggi, è da notare l'adozione per Elettra della calotta nera dai capelli corti portati a lutto, frequentissima nelle scene funerarie dipinte, nonché la presentazione di Oreste come cacciatore sul cratere di Python, accompagnato da un cane da caccia e

505 RUSSENBERGER 2008, in particolare pp. 37-39.
506 Sui nastri come motivo decorativo nelle lastre dipinte, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 36-37, sebbene non si faccia riferimento ai contesti in cui tali oggetti appaiono.
507 Vd., per esempio, la tomba 51 di Andriuolo: *ibid.*, pp. 329-331, con figg.
508 Vd., per esempio, la tomba 114 di Andriuolo o la tomba 8 di Licinella: *ibid.*, pp. 344-345, 371, con figg.
509 Port Sunlight: n. 12. Per la tomba Barlotti, vd. ZUCHTRIEGEL 2016, pp. 87-88, n. 6, con figg. (M. Scafuro).

recante una lancia con asta di legno nodoso[510]. Nell'immaginario greco-lucano testimoniato dalle tombe, il momento della caccia riveste un valore essenziale nel processo di crescita dei giovani: l'arma principale è rappresentata proprio dalla lancia, e i cani costituiscono una componente essenziale della campagna cinegetica[511]. Con l'opera di Python, Oreste (ΟΡΕΣΤΑΣ) diviene dunque il paradigma d'eccellenza per i giovani greco-lucani, così come Elettra (ΗΛΕΤΡΑ) lo è, più in generale, per le giovani. D'altra parte, le Erinni – ulteriore elemento distintivo rispetto alle altre fabbriche[512] – oltre a svolgere una funzione prettamente narrativa, alla quale si accennerà in seguito, assumono anche un valore simbolico, chiaramente funerario, che sottolinea l'ineluttabilità del destino, non solo per Oreste, ma anche per il defunto. Come ha ben mostrato Aellen, nell'arte magnogreca esse sono spesso connotate come un «ministre de l'au-delà», un demone infernale[513]: questa osmosi tra il mondo dei vivi e l'aldilà è al centro anche della celebre raffigurazione della tomba 47 di Andriuolo, dove la defunta è rappresentata mentre sale la scala della barca infernale, accolta da una creatura alata dal volto gorgonico, che combina tratti riconducibili sia a Vanth che a Caronte[514]. La sensibilità della clientela nei confronti di queste creature amplia quindi lo spettro semantico che caratterizza queste figure all'interno della scena specifica.

Se passiamo dall'elemento iconografico al piano narrativo, è possibile riscontrare come i ceramografi pongano l'accento su azioni rituali e concetti cari all'immaginario greco-lucano. Ricade all'interno della prima categoria la scena immaginata (**2/1**) dal Pittore dell'Oreste di Ginevra, per cui Elettra, inginocchiata sui gradini del monumento funerario, sta per afferrare l'*hydria* in modo tale da versare parte del contenuto nella grande *phiale* che regge nella mano sinistra, funzionale a svolgere la libagione[515]. Tale motivo – un *unicum* nel *corpus* delle immagini italiote dedicate all'episodio – richiama la centralità della libagione nella scena del "ritorno del guerriero" e il ruolo essenziale svolto dalla donna, e in particolare la moglie, nel porgere la *phiale* al marito, una volta ritornato dalla battaglia[516]. In tal senso, Elettra diviene il paradigma della donna pia e devota. I ceramografi mettono inoltre l'accento sulla dimensione familiare della scena. Sull'anfora eponima (**2/379**) del Pittore di Würzburg H 5739, l'uso delle dimensioni gerarchiche – per cui Elettra appare notevolmente più grande rispetto a Oreste e Pilade, assimilabili a dei bambini – nonché la caratterizzazione della donna come moglie – attraverso lo specchio e soprattutto il gesto dell'*anakalypsis* – trasforma la scena mitica in una generica immagine dell'*oikos*, con la moglie del defunto e i suoi figli che partecipano al rituale funebre[517]. Un'altra differenza tra i ceramografi pestani e gli altri pittori italioti è la

[510] Python: n. 7.
[511] Sulle scene di caccia, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 64-66; PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2004, p. 37; D'ANGELO 2019, p. 102.
[512] FRANCESCHINI 2012, p. 67.
[513] AELLEN 1994, p. 80.
[514] Sulla tomba, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 52-53, 326-328. Per altre creature demoniche nel *corpus* delle lastre dipinte, vd. p. 63.
[515] N. 1.
[516] Sull'iconografia del "ritorno del guerriero", *ibid.*, pp. 42-45; CARPENTER 2018, pp. 67, 70-71.
[517] N. 9.

preferenza per il momento del riconoscimento rispetto a quello immediatamente precedente, che si focalizza invece sull'isolamento e l'incomunicabilità tra i vari personaggi. In diversi esemplari, Oreste ed Elettra instaurano un contatto visivo tra loro, alludendo chiaramente all'agnizione. Questo elemento simboleggia il ricongiungimento dell'*oikos*, un concetto che si ritrova lungo tutto l'arco della produzione pittorica greco-lucana, ben espresso dalla già menzionata scena del "ritorno del guerriero", ma anche nelle megalografie della fine del IV – inizio di III secolo a. C. che adornano le tombe a camera di Spinazzo. Sulla parete di fondo ricorre frequentemente il motivo della *dextrarum iunctio* tra il defunto e un suo congiunto, interpretato da alcuni come l'accoglienza del primo nella comunità dei morti, da altri come la sanzione di un patto di *fides*, volto a esaltare l'ideale di coesione familiare[518]. Ammesso che siano riferibili a tale episodio, la centralità dell'*oikos* è inoltre ribadita anche dai frammenti della *lekythos* (**App. I/6**) firmata da Assteas rinvenuta a Buccino: Elettra è accompagnata dall'anziana nutrice, un personaggio assente nei testi ma ben attestato nel record vascolare[519]. La medesima tendenza, compresa quella di presentare personaggi dall'età diversa, è testimoniata dai cortei funerari esibiti sulle lastre dipinte[520]. Infine, i ceramografi pestani hanno una vera e propria predilezione nel creare composizioni che alludano sinotticamente a diversi momenti narrativi pertinenti all'intera saga di Oreste, soprattutto di natura prolettica. Tra questi, troviamo le Erinni e la sacerdotessa di Atena, chiare allusioni alla persecuzione e all'assoluzione del giovane eroe, e, con particolare frequenza, la spada saldamente impugnata da Oreste o a lui consegnata dal compagno Pilade: in tal modo, si sottolinea l'accezione guerriera del giovane, in quanto impegnato a portare a compimento la giusta vendetta nei confronti dell'usurpatore Egisto e della madre Clitennestra[521]. Tale rappresentazione è naturalmente in linea con l'insistente caratterizzazione dei defunti come guerrieri sulle lastre dipinte, spesso indossanti la panoplia.

In sintesi, i ceramografi pestani svolgono una funzione attiva nel rielaborare l'iconografia mitica attraverso oggetti, azioni e caratterizzazioni in funzione della propria clientela di riferimento, costruendo un discorso funerario per immagini che sfrutta abilmente l'ambiguità tra sfera mitica e ritualità reale. Piuttosto che indicare una via per la risoluzione del lutto o focalizzarsi sul mondo dionisiaco come elemento di superamento della sofferenza, essi cercano di convogliare certi valori centrali nella definizione dello *status* delle comunità locali, esprimendo la centralità del rituale funerario nel ribadire il posto dell'individuo e del nucleo familiare all'interno della società[522].

4.L'UCCISIONE DI CLITENNESTRA

[518] Per la prima interpretazione, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2004, p. 69. Per la seconda, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985, pp. 120, 126.

[519] N. 4. Per la nutrice, cfr. il frammento precedentemente menzionato attribuito al Pittore della Furia Nera.

[520] Sulla tendenza a mostrare l'articolazione della società e dell'*oikos* attraverso le differenti età, cfr. PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2015, pp. 48-50; D'ANGELO 2019, p. 102-104, 107.

[521] Su questo punto, vd. FRANCESCHINI 2012, pp. 69-71, 78-80.

[522] Tale dinamica non è comunque assente in ambito apulo e lucano, sebbene sia posta su un piano secondario da Russenberger: vd. RUSSENBERGER 2008, pp. 31, 33-34; FRANCESCHINI 2012, pp. 62-69.

Un'anfora (**2/418**) pestana, vicina allo stile di Assteas, presenta l'unica attestazione certa dell'uccisione di Clitennestra da parte di Oreste in ambito vascolare (fig. 77)[523]. Entro una cornice decorativa a pilastrini e architrave, il giovane Oreste afferra Clitennestra per i capelli prima di sferrare il colpo mortale con la spada. In ginocchio su delle formazioni rocciose intorno alle quali spuntano dei fiori, la moglie di Agamennone si volta verso il figlio sollevando la mano destra e portando la sinistra al seno per cercare di scongiurare il gesto fatale. In alto a sinistra, si trova un'Erinni a mezzo busto che agita dei serpenti. Il vaso ha attirato l'attenzione degli studiosi per la sua vicinanza con la scena culminante delle *Coefore* di Eschilo. Affranta dall'uccisione di Egisto, Clitennestra sta per subire lo stesso destino per mano del figlio Oreste. La madre cerca di fermarlo pronunciando le seguenti parole:

«Fermati, figlio; abbi ritegno, figlio mio, di
questo seno, su cui tu spesso ti addormentavi
succhiando con le gengive il latte che ben ti nutriva»[524]

Osservando la consonanza tra testo e immagine rispetto al gesto di Clitennestra, che tenta di impietosire il figlio mostrandogli il seno da cui traeva il latte, Taplin suggerisce che l'anfora pestana sia «more than probably related» con la scena delle *Coefore*, aggiungendo che, sebbene non si possa provare definitivamente, Eschilo sia stato verosimilmente il primo a introdurre tale gestualità all'interno della vicenda[525]. Riconosce comunque come certi elementi, quali l'assenza di Pilade o la presenza di formazioni rocciose al posto di un pavimento, portino a scartare la possibilità che il vaso raffiguri l'episodio così come rappresentato sulla scena. Soffermandosi ugualmente sulla gestualità di Clitennestra, Oakley afferma che il ceramografo «was almost certainly influenced by the play»[526]. Grilli e Centanni concordano con Taplin nel considerare la scena del matricidio un ἅπαξ δρώμενον eschileo e, ciononostante, nel negare un rapporto "forte" con la tragedia, secondo una dialettica del tipo testo-illustrazione[527]. Elementi di

[523] Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. 80.AE.155.1 (MAYO, HAMMA 1982, pp. 229-230, n. 105, con fig; *RVP*, pp. 183-184, n. 2/418, tav. 129a-b; JENTOFT-NIELSEN 1991, p. 49, tavv. 236, 237.3-4; AELLEN 1994, pp. 24, 29, n. P9, 87, tav. 15; TAPLIN 2007, pp. 56-57, fig. 5; DAMET 2011; CASTELLANETA 2013, pp. 75-76, fig. 5; OAKLEY 2013, pp. 90-91, fig. 30; PEDRINA 2017, pp. 176, 272, n. 56, fig. 72; CENTANNI, GRILLI 2021, n. II.3).
[524] AESCH. *Ch.* 896-898. Trad. di Luigi Battezzato.
[525] TAPLIN 2007, p. 56. A mio avviso, questa rimane attualmente l'ipotesi più plausibile. L'idea che il gesto di Clitennestra preceda Eschilo è stata originariamente avanzata da Goldman (GOLDMAN 1910, pp. 137-138) sulla base di uno specchio etrusco raffigurante l'episodio, inizialmente datato intorno alla metà del V sec. a. C. (Berlino, Staatliche Museen, inv. 3371). Secondo lo studioso, lo specchio replicherebbe il tondo di una *kylix* attica che, sul piano stilistico, precederebbe la messinscena del dramma (458 a. C.). Tale argomento è stato ripreso in tempi recenti, in particolare da March (MARCH 1987, p. 97; cfr. anche BROWN 2018, pp. 9-10, 400), che ha suggerito come il gesto potesse essere originariamente presente nell'*Orestea* di Simonide. Tuttavia, oltre a negare agli artigiani etruschi una sostanziale indipendenza nello sviluppo di un proprio linguaggio stilistico, tale posizione non tiene in considerazione alcuni aspetti tecnici dirimenti per la datazione dell'oggetto, come la tipologia del manico, che permette un inquadramento più convincente entro la metà del IV secolo a. C.: HERES 1986, p. 22; CARPINO 2011, p. 13.
[526] OAKLEY 2013, p. 92.
[527] CENTANNI, GRILLI 2021.

discrepanza rispetto al testo drammatico sono, per i due studiosi, la nudità dell'eroe e la presenza dell'Erinni, la quale, in realtà, compare soltanto alla fine del dramma come proiezione mentale di Oreste. Secondo gli studiosi, la scena di Eschilo diventa "mito" nella forma di un racconto che può ispirare immagini diverse tra loro, in ultima istanza non necessariamente vincolate alla versione drammatica e a intrattenere un rapporto diretto con essa. Il gesto di Clitennestra sarebbe un «nucleo minimo di azione saliente», per citare Grilli, che si è impresso nella memoria attraverso una produzione discorsiva immediatamente successiva alla rappresentazione teatrale[528].

Riprendendo le riflessioni sviluppate dalla storia degli studi, è a mio avviso utile, a livello metodologico, mettere in luce la stratificazione dei vari gradi di aderenza che tale vaso intrattiene con il dramma eschileo. Come già ampiamente sottolineato, l'atto di mostrare volontariamente il seno costituisce il principale elemento di consonanza con la tragedia. Anche se il seno scoperto ricorre effettivamente in scene dove le figure femminili si trovano in pericolo ed è pertanto funzionale a esprimere visivamente la loro vulnerabilità, come ha sottolineato Larissa Bonfante, il gesto compiuto dalla madre di Oreste è praticamente assente nell'arte greca arcaica e classica[529]. Come evidenziano le divergenze già sottolineate tra tragedia e pittura vascolare, non è necessario ipotizzare una visione diretta del dramma da parte del ceramografo o una circolazione del testo eschileo fino a Paestum. La relazione si instaura a partire da un cosiddetto *salient detail*, frequentemente impiegato anche in altri casi per dimostrare la conoscenza di uno specifico testo da parte di un artista[530]. Le parole di Grilli e Centanni mettono però in guardia dal rintracciare un rapporto diretto di trasmissione contenutistica tra testo e immagine, monito ancora più valido se si considera che tra l'anfora pestana e la messinscena di Eschilo corre più di un secolo in cui, peraltro, le possibili rappresentazioni iconografiche dell'uccisione di Clitennestra sono piuttosto scarse. È necessario dunque interrogarsi sulle possibili *modalità di trasmissione* di tale dettaglio, contestualizzando la testimonianza pestana.

La prima evidenza rilevante in tal senso è una *kalpis* attica al Museo Archeologico di Nauplio (440 a. C. circa)[531]. La scena è stata variamente identificata con il matricidio di Clitennestra o quello di Erifile da parte di Alcmeone, ma non è possibile esprimersi con certezza a causa dell'assenza di elementi iconografici dirimenti. Se si tratta del secondo mito, è evidente come il ceramografo abbia "preso a prestito" il gesto eschileo adattandolo alla vicenda. In caso raffiguri Oreste e Clitennestra, appare altrettanto evidente come l'artigiano mantenga soltanto il nucleo gestuale della scena, aggiungendo elementi assenti nel testo, come l'altare e la giovane donna in fuga, che derivano da convenzioni

528 GRILLI 2021.
529 BONFANTE 1989, p. 560.
530 Su tale aspetto, vd. SMALL 2003, pp. 29-31.
531 Nauplio, Museo Archeologico, inv. 180 (BAPD 213785; PRAG 1985, pp. 40-41, tav. 27; PEDRINA 2017, pp. 97-98, 103-106, n. 34, fig. 45).

iconografiche ben definite[532]. Il ceramografo, dunque, impiega il gesto eschileo, verosimilmente impresso nella memoria collettiva, ma ciò non significa che conoscesse il testo eschileo o volesse alludere ad esso. Ancora più indicativa della fortuna di tale connessione e della sua rielaborazione da parte dei ceramografi è un'altra *kalpis* attica pressoché coeva[533]. All'interno di una cornice domestica, Erifile allatta il piccolo Alcmeone alla presenza del padre Anfiarao, tutti dotati di iscrizioni. Considerando la virtuale assenza di scene di allattamento prima dell'esempio qui considerato, è chiaro come il ceramografo abbia scelto tale motivo per sottolineare lo stretto legame di filiazione tra Erifile – madre e futura assassina del marito – e Alcmeone – a sua volta futuro matricida, che proprio come Oreste negherà tale nesso in favore di quello paterno. La connessione instaurata da Eschilo è dunque trasferita sul piano iconografico all'interno di un'altra vicenda mitica, nella sostanza equiparabile a quella di Oreste e Clitennestra[534].

Un sigillo d'argento rinvenuto a Kerasa, databile tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a. C. ma ancora di incerta produzione, presenta una formulazione iconografica piuttosto insolita del matricidio[535]. L'interpretazione della scena è certa, dal momento che sia Oreste che Clitennestra recano delle iscrizioni identificative. Tuttavia, in assenza di esse, sarebbe soltanto il dettaglio della ferita già inferta alla donna che farebbe propendere per questo episodio mitico[536]. Sia la posizione di Oreste, che, tenendo la spada lontana dalla vittima sembra pronto a trascinarla via, sia la caratterizzazione di Clitennestra, seduta su quello che potrebbe essere identificato come un altare, dalla foltissima e giovanile capigliatura, l'abito riccamente elaborato, il seno *involontariamente* scoperto dal violento movimento, richiamano l'iconografia della violenza di Aiace d'Oileo nei confronti di Cassandra, così come raffigurata sulla pittura vascolare e sulle gemme[537]. L'artista in questo caso sembra aver preso spunto sul piano formale da un'altra iconografia, maggiormente diffusa e adattabile all'uccisione di Clitennestra: il seno scoperto, pur non essendo esplicitamente indicato, è in linea con la connessione tematica stabilita da Eschilo.

---

532 Questi due elementi iconografici si rifanno rispettivamente alle scene di supplica e di ratto. La loro "attrazione" all'interno dell'immagine deriva dal gesto della donna di portarsi la mano al seno e dalla dinamica dell'aggressione, che vede la figura maschile come parte attiva, secondo quanto osservabile sulla maggior parte delle scene di rapimento. La loro inclusione risulta particolarmente significativa: la violazione dello spazio sacro e il terrore della compagna della madre non fanno che amplificare la brutalità dell'atto, accentuandone la carica drammatica ed emotiva. Sulle scene di supplica nell'arte greca, compresi i numerosi episodi che si svolgono presso un altare, vd. PEDRINA 2017. Sulle scene di ratto, vd. KAEMPF-DIMITRIADOU 1979; STANSBURY-O' DONNELL 2009.

533 Berlino, Antikensammlung, inv. F 2395 (BONFANTE 1997, pp. 174-175; SUTTON 2004, pp. 345-346, fig. 17.14).

534 Cfr. l'operazione compiuta da Euripide che, se da un lato riprende il gesto eschileo nei drammi incentrati sulla saga degli Atridi (*Or.* 566-570; *El.* 1206-1209), dall'altro lo utilizza nell'atto di supplica rivolto da Giocasta ai figli Eteocle e Polinice perché non combattano tra loro (*Ph.* 1566-1569). Commentando il passo, Di Benedetto parla di un «tratto ormai stereotipato» (DI BENEDETTO 1965, p. 110), lettura ripresa più di recente da Castellaneta (CASTELLANETA 2013, p. 87): «La movenza si attesta come canonica della supplica materna».

535 Ioannina, Museo Archeologico, inv. 4279 (*LIMC* Klytaimestra 32; BOARDMAN 2001, pp. 224-225, fig. 230).

536 DAUX 1960, p. 746, valorizza questo dettaglio mettendolo in connessione con l'*Elettra* di Sofocle, in cui Clitennestra viene uccisa attraverso un secondo colpo fatale.

537 Per la rappresentazione del ratto di Cassandra in pittura vascolare, vd. MORET 1975, pp. 11-27; CONNELLY 1993. Sulle gemme, vd. KLEIBRINK 2017.

Più che una discendenza di tipo genealogico tra Eschilo e la testimonianza vascolare, credo che a partire dalla tragedia si sviluppi un processo di "topizzazione" della connessione tra visibilità del seno e matricidio, non necessariamente vincolato a una conoscenza puntuale del testo di partenza.

All'interno di questo processo bisogna inoltre aggiungere come, dal punto di vista letterario, il *topos* del seno svelato *ad misericordiam* risalga all'Iliade e venga impiegato, tra gli altri, da Stesicoro, lo stesso Eschilo, più volte da Euripide, Polibio, fino ad arrivare al genere del romanzo con Caritone di Afrodisias. Si tratta dunque di una movenza che entra nel linguaggio canonico della supplica materna grazie a una longeva stratificazione nell'ambito letterario[538].

D'altra parte, è possibile che la trasmissione del gesto a livello *contenutistico* coincida con una trasmissione sul piano *formale*. In questo senso, risultano indicative alcune consonanze con la rappresentazione dell'episodio in ambito etrusco. L'uccisione di Clitennestra è raffigurata su tre specchi etruschi, pertinenti a un range cronologico che va dalla seconda metà del V sec. a. C. alla fine del IV – inizi III sec. a. C[539]. L'esemplare più antico mostra, dietro a Oreste, una figura demoniaca che unisce tratti tipici delle divinità ctonie etrusche con quelli delle Erinni greche[540]. L'inclusione e l'atteggiamento della figura, colta nell'atto di agitare minacciosamente i serpenti attorcigliati alle braccia, ricalcano le scelte del ceramografo. Puntualmente raffrontabile è inoltre il gesto di Oreste che allunga il braccio sinistro per stringere i capelli della madre. L'anfora pestana condivide inoltre, non soltanto con questo esemplare ma anche con uno specchio più recente, pressoché coevo al vaso, l'ambientazione dell'episodio all'aperto. Mentre sul primo specchio troviamo una formazione rocciosa sulla quale Clitennestra si appoggia tentando di sostenere il proprio corpo, il secondo presenta dei rigogliosi fiori di loto che occupano gli spazi non interessati dalle figure, elementi iconografici entrambi attestati sull'anfora[541]. Lo specchio realizzato intorno alla metà del IV secolo mostra inoltre una simile costruzione della scena: Oreste stringe la madre mentre questa, riversa sulle ginocchia, ruota il busto verso il figlio esibendo il seno sinistro. Un motivo a onde correnti incornicia la scena sul lato inferiore sia sull'anfora pestana che sullo specchio.

Le consonanze rilevate rendono del tutto probabile una certa circolazione in area tirrenica di tale iconografia, che ha verosimilmente implicato l'adozione di certe formule comuni da parte di diversi ambiti produttivi. Non è quindi da escludere che tra queste formule rientri anche il gesto di Clitennestra.

Il secondo possibile punto di contatto tra immagine e testo ruota intorno alla presenza dell'Erinni, rappresentata a mezzo busto nell'angolo superiore destro della scena. Come già precedentemente sottolineato, Centanni e Grilli la considerano un elemento "dissonante" rispetto alla scena eschilea. Considerando le numerose attestazioni di questo personaggio nella ceramografia italiota e, in particolare

---

538 Per le fonti letterarie relative al seno svelato *ad misericordiam*, vd. CASTELLANETA 2013. Più in generale, sullo svelamento del seno nella statuaria greca, vd. COHEN 1997.

539 Su questi specchi, vd. l'analisi iconografica condotta da Carpino (CARPINO 2011, pp. 8-15).

540 Berlino, Antikensammlung, inv. 2728 (ZIMMER 1987, pp. 21-24, 39, fig. 11, tav. 13).

541 Berlino, Antikensammlung, inv. 3371 (HERES 1986, pp. 21-23, no. 4, fig. 4).

pestana, spesso in connessione con la figura di Oreste, non è in alcun modo necessario presupporre la conoscenza del testo o del dramma da parte del pittore. D'altra parte, è significativo osservare come immagine e testo si focalizzano su due aspetti coincidenti, pur attraverso modalità espressive *autonome*: la figura dell'Erinni, infatti, serve a evidenziare la bidirezionalità degli effetti della maledizione e, allo stesso tempo, assume un ruolo di elemento di transizione tra i diversi episodi della narrazione. Taplin ha acutamente osservato come lo spettro dell'Erinni venga più volte invocato da Clitennestra nel dialogo che segue l'esposizione del seno, tanto che la madre arriva a minacciare il figlio affermando: «Attento, guardati dai cani rabbiosi di tua madre!», intendendo naturalmente le Erinni. Precedentemente, è lo stesso Oreste che viene assimilato al demone attraverso il sogno della madre, incentrato sull'immagine del serpente che le morde il seno[542]. Tale ambivalenza è resa sull'anfora dal fatto che l'Erinni sembra dirigere i serpenti sia verso Oreste che Clitennestra, come ha fatto notare lo stesso Taplin[543]. D'altronde, entrambi si sono macchiati dell'uccisione di un proprio consanguineo. In secondo luogo, le Erinni fungono da "cerniera" tra le *Coefore* e le *Eumenidi*: le prime si chiudono con la visione delle stesse da parte di Oreste, mentre la seconda si apre con le Erinni dormienti tutt'attorno al figlio di Agamennone. Allo stesso modo, l'inclusione del demone collega sinotticamente l'uccisione di Agamennone (passato), la vendetta di Oreste su Clitennestra (presente) e l'inseguimento di Oreste da parte delle Erinni (futuro).

Come già parzialmente anticipato, il ceramografo opera delle scelte in contrasto o autonome rispetto al dramma. La più evidente è certamente quella di ambientare la scena all'aperto, all'interno di un paesaggio roccioso. Questa sembra essere l'unica attestazione all'interno del *corpus* pestano in cui una scena domestica viene "traslata" all'esterno. Le ragioni non sono di immediata comprensione, ma sono forse dovute, come visto precedentemente, al processo di (ri)elaborazione a cui tale iconografia è andata incontro in ambito tirrenico. In secondo luogo, riflette sulla vicenda concentrandosi su alcuni specifici elementi. Il primo è rappresentato dall'evidente somiglianza fisiognomica tra madre e figlio, che rimarca l'atrocità del matricidio e accresce la tensione nel finale scambio di sguardi[544]. Il ceramografo adotta una caratterizzazione di Clitennestra che contrasta nettamente con l'unica altra raffigurazione certa del personaggio in ambito pestano, sul cratere firmato da Assteas con la supplica di Telefo. Su quest'ultimo esemplare, Clitennestra indossa un chitone riccamente decorato al di sopra del quale porta un *himation* che, cingendo la spalla sinistra, le vela in parte il capo. Su di esso, porta un *polos*. Essa è dunque caratterizzata come regina di Micene e signora dell'*oikos* atreide. La sua connotazione sull'anfora è parecchio diversa: i capelli sono sciolti, non velati e non particolarmente curati, e indossa un peplo piuttosto semplice, privo di decorazioni. Nulla è rimasto a simboleggiare lo *status* del personaggio: la regina è già spodestata, colpevole di aver portato alla irrimediabile disintegrazione dell'*oikos*.

---

[542] PEDRINA 2017, p. 176. Sulla ricorrente immagine del serpente nelle *Coefore*, vd. O'NEILL 1998. Cfr. inoltre lo specchio etrusco sopra menzionato, in cui il demone sembra accompagnare il gesto di Oreste.
[543] TAPLIN 2007, p. 57.
[544] Sulla somiglianza, cfr. TAPLIN 2007, p. 56; DAMET 2011.

Pur in presenza di elementi iconografici che richiamano la scena delle *Coefore*, la connessione tra l'anfora in oggetto e il dramma eschileo va considerata con la necessaria cautela. Più che postulare una derivazione diretta dal testo tragico, si può ipotizzare una comune appartenenza a un repertorio figurativo e narrativo più ampio, entro cui certi nuclei tematici — come il ritorno del figlio, il matricidio, la supplica — venivano rielaborati in forme diverse. Questo orientamento invita a riflettere non tanto sulla circolazione del testo eschileo in senso stretto, quanto piuttosto sulle modalità più fluide e stratificate di trasmissione di motivi drammatici e mitologici, tra oralità, performance e cultura visiva.

In questa prospettiva, il gesto di Clitennestra — che si porta la mano al seno — assume un ruolo centrale. Non si tratta necessariamente di un dettaglio specifico tratto da Eschilo, ma piuttosto di un elemento ricorrente nella tradizione iconografica, con valenze che travalicano il singolo contesto drammatico. Nel *corpus* pestano, il gesto è attestato nell'opera di Assteas, sia nel cratere di Madrid (con Alcmena), sia in quello di San Antonio (con Clitennestra). La sua presenza suggerisce una codificazione visiva del gesto *ad misericordiam*, forse già nota e riconoscibile per il pubblico dell'epoca.

Già in precedenza, ceramografi attici e glittici avevano articolato un discorso figurativo che lega la rappresentazione del seno a episodi tragici familiari, come dimostrano la *kalpis* con Erifile e Alcmeone o il sigillo di Kerasa. In questo senso, più che un riferimento puntuale al dramma eschileo, il gesto può essere letto come parte di un più ampio linguaggio visivo mitologico, in cui le figure femminili in posizione di colpa o vulnerabilità si espongono attraverso un codice riconoscibile.

Anche il confronto con il contesto tirrenico, e in particolare con una serie di specchi etruschi coevi, mostra che certi motivi iconografici circolavano al di là dei confini linguistici o letterari. Tali rispondenze non implicano una dipendenza diretta da modelli greci né tantomeno da specifici testi tragici, ma piuttosto un sistema simbolico condiviso, in cui temi come la vendetta familiare, la colpa o la supplica venivano declinati in forme analoghe.

Per quanto riguarda la figura dell'Erinni, è stato osservato come, pur operando su registri differenti, artigiani e tragediografi convergano su due elementi: la natura bidirezionale della maledizione, che colpisce tanto Clitennestra quanto Oreste, e il ruolo di snodo narrativo attribuito alla figura, sintetizzato visivamente nell'immagine attraverso una dinamica sinottica. Da notare, inoltre, il contributo specifico del pittore nella resa di Clitennestra: l'assenza di attributi regali — corona, scettro o vesti sontuose — suggerisce fin da subito il suo statuto spodestato, anticipando visivamente l'esito tragico della sua vicenda.

CICLO TEBANO

5.RESPONSO DELFICO A LAIO

Una monumentale *squat-lekythos* (**App. I/30**), attualmente conservata in una collezione privata di Parigi e attribuita da Jacques Chamay ad Assteas, presenta un responso oracolare presso il santuario delfico (fig. 78-81)[545]. Le iscrizioni dipinte al di sopra dei personaggi chiariscono come non si tratti di una scena ordinaria. Al centro, il dio Apollo (ΑΠΟΛΛΩΝ) vaticina seduto sul tripode, collocato accanto all'*omphalos* delfico. A sinistra, presenziano anche Latona (ΛΗΤΩ), Artemide (ΑΡΤΕΜΙΔΗ) ed Hermes (ΗΕΡΜΙΣ). Davanti ad Apollo, il re tebano Laio (ΛΑΙΟΣ) riporta su una tavoletta il responso: si tratta del famoso oracolo che intima al re di non avere figli da Giocasta, altrimenti il figlio l'avrebbe ucciso e avrebbe sposato la moglie. La *lekythos* conserva dunque l'unica testimonianza iconografica riferibile con certezza a questo episodio della saga tebana, che vedrà protagonista Edipo in seguito all'inosservanza da parte del padre del precetto apollineo. Sulla *lekythos*, Laio è accompagnato dalla sacerdotessa delfica, chiaramente identificata dalla chiave templare, e da una giovane donna ([-]ΟΡΝΗΔ̣Ι[--) che chiude la fila portando una cista, da cui, verosimilmente, la tavoletta scrittoria è stata appena prelevata.

Dal momento che la scelta tematica compiuta da Assteas rappresenta un *unicum* nell'arte antica, la *lekythos* costituisce un caso privilegiato per esplorare secondo quali suggestioni e in ragione di quali meccanismi compositivi Assteas elabori iconograficamente il mito.

Nella scelta tematica, piuttosto che la figura di Apollo e la mitografia incentrata su di esso, ha certamente giocato un ruolo fondamentale l'ambientazione dell'episodio presso il santuario delfico, che appare su numerosi esemplari pestani dedicati alla permanenza di Oreste presso il luogo sacro. L'organizzazione della scena è dettata dalla forma vascolare scelta ed è interrelata ad altri pezzi tematicamente vicini, come la *squat-lekythos* (**2/142**) con la purificazione delfica del figlio di Agamennone[546]. In entrambi i casi, i personaggi si spartiscono ai lati del fulcro centrale (Oreste/Apollo), verso il quale, a partire da sinistra, è indirizzato il movimento dell'azione principale. La sacerdotessa, Latona e Artemide, accompagnata dal cane, possono essere considerate delle vere e proprie *stock-figures*, rispondenti, rispettivamente, ai tipi della figura femminile anziana, adulta/matronale e in giovane età, con puntualissimi confronti in termini di caratterizzazione e schema disegnativo all'interno del *corpus*[547].

Lo schema di Apollo seduto sul tripode si ritrova per la prima volta nella ceramica attica del terzo quarto del VI secolo a. C., ma è a partire dal secolo successivo che nell'arte attica viene ad assumere una sempre più evidente connotazione delfica, includendo in vari casi l'*omphalos* o ritraendo il dio impegnato in un vaticinio[548]. In questa stessa modalità è raffigurata anche Themis, antica detentrice dell'oracolo delfico,

---

[545] Parigi, coll. priv. (ex coll. belga J.P.A.) (CHAMAY 2015, con figg.; App. I/30). Per una panoramica generale, soprattutto di carattere metodologico, sulle immagini vascolari incentrate sul santuario delfico, vd. LISSARRAGUE 2000.

[546] Su tale tema iconografico, vd. cap. 6/2.

[547] Artemide: cfr. Paestum, inv. 4794 (SESTIERI 1959; *LIMC* Erinys 64; *RVP*, pp. 109-110, n. 2/142, tav. 62a; ISLER-KERÉNYI 2016, p. 199). Latona: cfr. la Latona sul pezzo precedente, ma anche Hera su un'*hydria* a Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. A 813 (*RVP*, pp. 112-113, n. 2/147, tav. 63), o su un'*oenochoe* a Paestum, inv. 26631 (*RVP*, pp. 114-116, tav. 65). Sacerdotessa: cfr. San Antonio, SAMA, inv. 86.134.168 (*RVP*, pp. 85-86, 96-98, n. 2/133, tavv. 53-54a).

[548] Prime attestazioni: Parigi, Musée du Louvre, inv. Cp 10619 (BAPD 306550); Città del Vaticano, MV, inv. 16568 (PADGETT 2017, pp. 311-313, n. 55, con figg. [J.M. Padgett]). *Omphalos*: Antiochia, Museo, s. inv., seconda metà del V sec. a. C. (BAPD

nell'atto di vaticinare dinanzi al re ateniese Egeo, a conferma della stretta connessione tra tale formula iconografica e l'attività profetica praticata a Delfi[549]. In ambito italiota, le uniche due attestazioni di questa formula iconografica sono una *nestoris* lucana del Pittore di Brooklyn-Budapest e un cratere a volute della cerchia del Pittore dell'Ilioupersis, entrambi realizzati nel secondo quarto del IV secolo a. C[550]. Entrambe le scene sono incentrate sulla presenza di Oreste a Delfi: sulla prima, dove è rappresentata la purificazione dell'eroe, è la Pizia che siede sul tripode, mentre nel secondo caso, raffigurante l'arrivo del giovane inseguito dalle Erinni, è la divinità in persona a occupare tale posto. Colpisce il fatto che questi esemplari, insieme alla *lekythos* di Assteas, siano stati realizzati nello stesso periodo, e ancor più la precisa corrispondenza tra le due figure di Apollo, sia nella caratterizzazione che nella gestualità[551]. In particolare, le divinità tengono ugualmente il braccio destro sollevato: nel cratere apulo ha la funzione di scacciare l'Erinni, mentre sulla *lekythos* tiene un ramoscello, forse legato al rituale o, più semplicemente, un ricalco delle scene di genere pestane in cui esso viene frequentemente porto[552]. La vicinanza tra questi due esemplari fa pensare dunque a una possibile circolazione di un cartone incentrato su Apollo seduto sul tripode, di probabile derivazione attica, che poteva essere variamente applicato a miti con ambientazione delfica.

A questo punto, Assteas connota ulteriormente la scena in senso apollineo e mantico/sacrale. Il cerbiatto è un animale tradizionalmente associato ad Apollo, con numerose attestazioni nella ceramica attica e altre, quantitativamente meno consistenti ma comunque significative, in campo italiota[553]. Alcuni elementi si rivelano essere patrimonio comune del processo oracolare ampiamente inteso e non presuppongono, pertanto, l'esistenza di fonti specifiche alle quali Assteas abbia attinto. Mi riferisco al gesto di Laio di segnare il responso su una tavoletta a dittico, elemento attestato soltanto su una coppa attica della seconda metà del V secolo a. C. raffigurante un giovane che annota le profezie pronunciate dalla testa di Orfeo, il tutto alla presenza di Apollo[554]. Allo stesso principio risponde anche l'*oenochoe* vicina al suo bastone, che se letta in associazione alla *phiale* portata dalla sacerdotessa, rimanda alla libagione che è stata o verrà offerta alla divinità in seguito al responso. L'associazione tra questi due oggetti si trova infatti in una scena attica di responso, con Apollo su tripode che tiene la *phiale* e una figura femminile, forse una sacerdotessa,

215732); rilievo di Xenokrateia, dal Falero, 410 a. C. circa, Atene, NAM, inv. 2756 (KALTSAS 2002, p. 133, n. 257, fig. 257). Vaticinio: vaso perduto dalla coll. Hamilton (AMANDRY 1950, p. 67, n. 3, tav. III.1). Un'altra attestazione di Apollo seduto sul tripode, in compagnia di Artemide e Latona, è rappresentata su un rilievo dalla Plaka della fine del V sec. a. C., Atene, NAM, inv. 1389 (KALTSAS 2002, pp. 136-137, n. 262, fig. 262).

549 Berlino, Antikensammlung, inv. F 2538 (LISSARRAGUE 2000, pp. 59-60, fig. 3; BADP 217214).

550 *Nestoris*: Napoli, MAN, inv. 82124 (PONTRANDOLFO 2009, pp. 111-113, con figg.); cratere: Berlino, Antikensammlung, inv. F 3256 (KÄSTNER, SAUNDERS 2016, pp. 74-81, con figg. [D. Saunders, M. Svoboda]).

551 Si cfr. per esempio l'*himation* avvolto intorno ai fianchi, che lascia il busto scoperto, e la fronda d'allora tenuta trasversalmente con la mano sinistra.

552 Vd., per esempio, App. I/7.

553 W. LAMBRINUDAKIS, s.v. *Apollon*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 223-226.

554 Cambridge, Corpus Christi College, inv. 103.25 (BAPD 250142). È possibile che la capacità oracolare della testa di Orfeo abbia "attratto", senza dunque la necessità di un riferimento mitico specifico, la figura di Apollo, dio oracolare per eccellenza, e il giovane (*grammateus*?) adibito alla scrittura dei responsi, forse da ricollegare a pratiche realmente attestate presso il santuario delfico. Su tale iconografia, vd. HALM-TISSERANT 1989, pp. 107-110.

recante l'*oenochoe*[555]. La coppia antitetica di uccelli appollaiati al di sopra dell'*omphalos* costituisce l'unica attestazione di tale motivo nella ceramica italiota. Nelle immagini incentrate su Oreste, dove pure è presente la pietra, tale dettaglio non viene riportato. Si tratta senza dubbio delle due aquile lanciate da Zeus in direzioni opposte per identificare il centro della terra, corrispondente all'*omphalos* delfico. Il racconto doveva già essere diffuso nel V secolo a. C. se, nella Pitica IV, Pindaro afferma che la Pizia «siede accanto alle aquile d'oro di Zeus»[556]. Oltre a precisare che tale leggenda sia di origine popolare, Strabone ci aiuta a chiarire il riferimento di Pindaro aggiungendo come sulla pietra mantica dentro al tempio principale di Delfi, drappeggiata con nastri, fossero collocate due immagini degli uccelli del mito[557]. A partire dal mito e dal monumento delfico stesso si assiste, nel corso del V secolo a. C., a una proliferazione del motivo delle due aquile posate sull'*omphalos* o collocate alla sua base, con particolare riferimento alla scultura attica e in misura minore all'ambito numismatico, mentre è possibile contare solo un'attestazione, peraltro non del tutto pacifica, nella ceramica attica[558].

La presenza di questa formula nella Paestum di IV secolo a. C., per la quale risulta difficile tracciare qualsiasi tipo di trasferimento, anche indiretto, dalla Grecia vera e propria, ci invita a riflettere, anche sul piano metodologico, su come gli artigiani acquisissero il proprio repertorio iconografico. A mia conoscenza, l'unica testimonianza che possa far pensare a una circolazione dell'associazione aquila-*omphalos* nella penisola italiana è la cista Barberini, prodotta a Preneste nel IV secolo a. C., dove, davanti ad Apollo, si trova un singolo uccello appollaiato alla pietra sacra. Su uno dei lati, è infatti incisa una scena di responso delfico che alcuni hanno voluto identificare con l'oracolo di Apollo a Laio, sebbene non manchino altre proposte ugualmente valide[559]. In riferimento all'artista responsabile della decorazione, Bordenache ed Emiliozzi hanno ipotizzato l'impiego di cartoni di tradizione greca, «che dovevano circolare liberamente»[560]. Sebbene la caratterizzazione dei personaggi sulla cista differisca notevolmente da quella osservabile nella *lekythos* pestana, tale elemento ci permette di comprendere come l'associazione tra aquile e *omphalos* nel contesto oracolare fosse più diffusa di quanto i pochi dati a nostra disposizione lascino intendere. Piuttosto che basarsi su un cartone specifico soltanto in funzione di questo dettaglio, si può affermare con maggiore probabilità che Assteas abbia inserito l'elemento delle aquile perché ormai sedimentato in un patrimonio di conoscenza "comune", troppo spesso ignorato, costruito sulla base di

---

555 Vaso perduto, dalla coll. Hamilton (AMANDRY 1950, p. 67, n. 3, pl. III.1). Una *phiale* è utilizzata anche da Themis mentre fornisce il responso ad Egeo: vd. nota 549. Inoltre, vi sono numerose scene in cui a partecipare alla libagione tenendo l'*oenochoe* è Artemide, alla presenza di Latona e Hermes e nella maggior parte dei casi in prossimità dell'*omphalos*: vd. nota 547.

556 PI. *P.*4.4-5.

557 STR. 9.3.6. Come riferisce uno scolio a Pindaro (*Schol. P.* 4.7b, Drachmann p. 95), queste aquile furono forse rubate da Filomelo durante la sua presa del santuario nel 356 a. C.

558 Su tali attestazioni, vd. COOK 1925, pp. 179-189. Il frammento di coppa attica a fondo bianco proviene da Efeso e mostra una sezione dell'*omphalos* con un volatile (corvo?) collocato nella sua metà sinistra, a cui verosimilmente faceva da paredro un altro esemplare sulla metà opposta (Londra, BM, inv. 1907,1201.798; BAPD 7979). La sostituzione delle aquile con i corvi non deve sorprendere: il corvo è l'animale sacro ad Apollo e le stesse fonti letterarie relative all'episodio mitico, prima fra tutte Strabone, registrano un'oscillazione tra le due specie. Sul legame tra il corvo ed Apollo, vd. SCHMIDT 2002.

559 BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, pp. 226-232, tavv. 115-121.

560 *Ibid.*, p. 231.

diverse fonti e stimoli ormai impossibili da tracciare. Rispondono invece a chiare convenzioni iconografiche, come il cerbiatto, le figure che completano la scena alle due estremità: l'assistente della Pizia e il dio Hermes. Il connubio tra sacerdotessa anziana e assistente più giovane, spesso peraltro munita di cista, viene infatti ripreso dalle numerose scene italiote, e in particolar modo apule, in cui la sacerdotessa e il suo *entourage*, testimoni di ratti, violenze e atti sacrileghi, come quelli incentrati su Cassandra, Oreste, e il Palladio, fuggono dalle proprie aree sacre[561]. Assteas adatta tale elemento alla scena di responso smorzando il ritmo, ma mantenendo il significativo elemento della cista che, a differenza di quanto osservabile nelle altre scene menzionate, in tal caso riveste la funzione specifica di custodia della tavoletta[562]. La presenza di Hermes non è narrativamente integrata nella scena, così come non lo è nelle raffigurazioni attiche – realizzate nella seconda metà del V secolo a. C. e largamente importate sia in Sicilia che in Campania – in cui il dio accompagna costantemente la triade apollinea, spesso impegnata a svolgere una libagione[563]. Nell'analizzare queste scene, spesso chiaramente ambientate a Delfi, Gallet de Santerre ribadisce come Hermes «ne joue pas un rôle précis»[564]. La scelta di disegnare Hermes è dunque legata a una convenzione iconografica assodata, all'interno della quale ha sicuramente giocato un ruolo non secondario la predilezione per questa divinità mostrata da Assteas all'interno della sua produzione. In quanto protettore dei viaggiatori, la sua presenza sulla *lekythos* può essere legata semanticamente al viaggio compiuto da Laio per recarsi a Delfi.

In sintesi, dal momento che non ci sono pervenute altre immagini simili nella ceramografia attica e italiota, Assteas sembra elaborare il responso a Laio attingendo alla propria conoscenza del mito. I testi e le rappresentazioni drammatiche non possono aver contribuito in modo sostanziale alla definizione della scena, ma piuttosto, insieme a molte altre modalità di trasmissione della conoscenza, alla diffusione dei lineamenti della storia. È proprio a partire da tali lineamenti che i testi stessi propongono varie versioni dell'episodio. Ad esempio, nell'*Edipo re* di Sofocle, Giocasta afferma che il responso fu fornito dai ministri del culto apollineo[565], mentre nelle *Fenicie* di Euripide è lei stessa a indicare la diretta partecipazione del Lossia[566]. Il ceramografo compie lo stesso sfruttando la propria familiarità nel definire gli elementi iconografici costitutivi del santuario e dettagliando autonomamente la scena, facendo ricorso a formule più o meno diffuse e a riferimenti precipui alla mantica apollinea, che dovevano essere pertanto piuttosto

561 Sull'iconografia della sacerdotessa (e le sue assistenti) in fuga nella ceramica italiota, vd. MORET 1975, pp. 137-147. In ambito attico, le figure femminili in fuga sono un elemento costitutivo delle scene di ratto. Con l'aumentare della superficie vascolare disponibile e l'affermarsi di un particolare interesse per le scene ambientate in aree sacre, i ceramografi magnogreci introducono una nuova figura, la sacerdotessa, che in alcuni casi sostituisce e in altri si affianca alle fanciulle già presenti nella produzione attica: CONNELLY 1993, p. 113.

562 Per la figura dell'assistente recante la cista, cfr. Taranto, MAN, inv. 52.665 (MORET 1975, pp. 11-27, tavv. 2-3; *RVAp* I, p. 39, n. 24, tav. 12.1; FIGURA 2022, p. 93, fig. 5). Senza cista, vd. Londra, BM, inv. 1824,0501.35 (CONNELLY 2007, pp. 98-110, fig. 4.11).

563 G. KOKKOROU-ALEWRAS, s.v. *Apollon*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 275-277. In particolare, la *lekythos* n. 742 è stata rinvenuta in Sicilia e il cratere n. 747 a Camarina, mentre il cratere n. 745 e l'*hydria* n. 745b provengono rispettivamente da Nola e Capua.

564 GALLET DE SANTERRE 1976, p. 291.

565 Vv. 710-714.

566 Vv. 15-21.

familiari anche in ambito magnogreco. In particolare, la conoscenza da parte dell'artigiano Assteas del mito delle aquile lanciate da Zeus, strettamente connesso con il santuario delfico, rimarca l'importanza "panellenica" del santuario intorno alla metà del IV secolo a. C. È infine possibile che la circolazione di cartoni, in particolare relativi all'immagine di Apollo sul tripode, impiegata anche in ambito apulo per l'arrivo di Oreste a Delfi, abbia avuto un ruolo non secondario nella scelta di tale episodio mitico.

6.Cadmo e il drago

Lo scontro tra Cadmo e il drago è attestato tre volte all'interno del *corpus* pestano. È rappresentato su un cratere a campana (**2/132**) firmato da Assteas conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 82); un coperchio di *lekanis* (**2/141**) a Basilea attribuita al medesimo pittore (fig. 83); e, infine, su un cratere a calice (**2/244**) attribuito a Python conservato al Musée du Louvre (fig. 84)[567]. L'oracolo di Delfi disse a Cadmo che sarebbe diventato il fondatore di una città seguendo una giovenca. Quando l'animale si fermò, Cadmo si scontrò con un serpente, figlio di Ares, che custodiva una fonte. Dopo aver sconfitto il mostro, l'eroe fondò la città di Tebe. A coronamento di questo evento, sposò Armonia, figlia di Ares e Afrodite. Seppur con variazioni, tutti e tre gli esemplari riprendono le linee essenziali della vicenda mitica. La caratterizzazione iconografica di Cadmo riprende gli esemplari vascolari attici che raffigurano l'episodio a partire dalla seconda metà del V sec. a. C. Entrambi gli schemi – quello con il corpo leggermente ruotato di tre quarti e il peso sulla gamba sinistra, funzionale a un confronto diretto con il serpente dall'alto verso il basso, e quello con il peso sulla gamba destra e il corpo rivolto in direzione opposta, determinato dalla posizione sopraelevata del serpente – sono impiegati dai ceramografi italioti secondo un'identica dinamica compositiva[568]. Sebbene i ceramografi pestani preferiscano il pileo al petaso, lo stesso vale per la caratterizzazione della figura: in generale, è raffigurato in nudità, con l'eccezione della clamide affibiata al collo e gli alti sandali/stivali. Come in ambito attico, vi è però una differenziazione in merito all'arma indossata (o portata): mentre Assteas connota la figura come cacciatore affidandogli una o due lance, seguendo la scelta più diffusa nella tradizione precedente, Python sostituisce

[567] Cratere a campana: Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, pp. 85, 95-96, n. 2/132, tav. 52; Pontrandolfo 2009, pp. 98-99, con figg.; Todisco *et alii* 2012, II, p. 229, tav. 290.1). Iscrizioni: ΚΑΔΜΟΣ, ΑΘΗΝΗ, ΙΜΗΝΟΣ, ΚΡΗΝΑΙΗ, ΘΗΒΗ. *Lekanis*: Basel, Antikenmuseum, inv. BS 1421 (*RVP*, pp. 108-109, n. 2/141, tav. 61; Aellen 1994, pp. 42-43, n. 3, tav. 4; Todisco *et alii* 2012, II, p. 229). Iscrizioni: ΚΑΔΜΟΣ, ΑΝΑΚ[Η], ΘΕΒΗ, ΙΣΜΗΝ[Η]. Cratere a calice di Python: Parigi, Musée du Louvre, inv. N 3157 (*RVP*, pp. 143-144, n. 2/244, tav. 91; Denoyelle 2011, pp. 90-95, n. 18, con figg.; Todisco *et alii* 2012, II, p. 229). Sui tre esemplari, vd. Pontrandolfo 1995, pp. 220-221, figg. 5-6, 8-9; Simon 2004, pp. 114-116, figg. 9.1-2; Viccei 2015, pp. 18-20, fig. 3; Bonaudo 2017. Sull'iconografia di Cadmo, vd. Todisco *et alii* 2012, II, pp. 228-230.

[568] Per il primo schema, adottato sui crateri, cfr. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia, inv. 56064 (BAPD 41682); New York, MET, inv. 1922.139.11 (BAPD 214545); per il secondo, ripreso sulla *lekanis*, cfr. New York, MET, inv. 07.286.66 (BAPD 207136). Per la trasmissione del secondo schema, cfr. inoltre la coppa a fondo bianco del Pittore di Sotades con figura maschile, variamente identificata, che sta per scagliare una pietra contro un serpente (Londra, BM, inv. 1892.0718.3; sulla quale vd. Burn 1985; Griffiths 1986; BAPD 209460) e un cratere a figure rosse con Kephalos, con lance, petaso, clamide e sasso nella mano destra, che sta per colpire Eos, intenta a rapirlo (Londra, BM, inv. 1867.0508.1133; BAPD 5967), proveniente dalla Puglia. Sull'iconografia dello scontro tra Cadmo e il serpente, vd. M.A. Tiverios, s.v. *Kadmos* I, in *LIMC*, V, 1990, pp. 863-882.

tale attributo con la spada, scelta che trova confronto soltanto sull'*hydria* eponima del Pittore di Kadmos[569]. Nei tre esemplari pestani, l'anfora, gli arbusti e gli elementi pietrosi alludono alla presenza di una fonte o, più in generale, di acqua, sebbene tale elemento non sia mai concretamente riportato in ambito vascolare. Secondo Trendall, tali corrispondenze suggeriscono che «all the three may look back to some common original»[570]. Tuttavia, come hanno già sottolineato Pontrandolfo e Denoyelle, è in realtà possibile valorizzare differenze significative tra le tre testimonianze che, a mio avviso, portano ad escludere il riferimento a un unico modello, ma dimostrano piuttosto la specifica evoluzione dell'iconografia in ambito pestano e la volontà da parte dei due pittori di enfatizzare determinati aspetti dell'episodio mitico[571].

La presenza della personificazione di Tebe sia in Assteas che Python dimostra inequivocabilmente come «la rappresentazione dell'impresa di Cadmo sia strettamente ed unicamente collegata alla celebrazione della fondazione, sempre meglio esplicitata intorno agli ultimi decenni del V sec. a. C.»[572]. Tuttavia, lo scontro è rappresentato secondo modalità differenti. Nel cratere firmato, la sconfitta del serpente è già anticipata dalla sua collocazione nel campo figurativo, relegato nell'angolo inferiore, e dall'atteggiamento difensivo assunto. Nella *lekanis*, sebbene il serpente sia collocato in posizione superiore e Cadmo (ΚΑΔΜΟΣ) stia leggermente arretrando, la presenza di Necessità (ΑΝΑΚ[Η]), che improvvisamente sorge da una roccia in modo speculare rispetto all'animale, non lascia dubbi sull'esito. Sul cratere di Python il serpente assume invece un ruolo di primo piano: si erge infatti al centro della composizione, con il muso rivolto verso l'eroe e il grande occhio indirizzato verso lo spettatore del vaso. Le «sempre mobili pupille degli occhi» che caratterizzano la descrizione del serpente da parte del coro nelle *Fenicie* dimostrano quanto questo particolare fosse capace di attirare l'attenzione e incutere timore[573]. La restituzione prettamente coloristica del corpo, che comprende inoltre un'attenta resa della cresta e della barba in sovradipintura rossa, contribuisce a evidenziare la mostruosità dell'avversario di Cadmo e colloca il *focus* della scena nella lotta tra i due. Sebbene l'eroe sia raffigurato nell'atto di scagliare la pietra, è il balteo, decorato con un motivo alternato in bianco e nero, a mettere in risalto la sua arma.

Per contestualizzare al meglio queste differenze bisogna considerare l'ambientazione della vicenda e le figure che assistono all'impresa. Sia nel cratere che nella *lekanis*, Assteas pone l'accento sulla geografia

---

569 Alcune opere attiche mostrano una compresenza di lancia e spada, come la *lekanis*. In riferimento al cratere firmato a Napoli, Aellen (AELLEN 1994, pp. 105-106) ha inoltre notato come, a differenza delle altre figure di fiumi presenti nella ceramografia italiota, in nudità e dalle fattezze giovanili, Ismenos riprenda la tradizione attica per la sua età e caratterizzazione: oltre ad avere due piccole corna frontali, indossa infatti chitone e *himation*, e tiene nella mano destra uno scettro. Cfr., in particolare, un cratere attico realizzato intorno al 440 a. C. dove Ismeno, rappresentato come un vecchio col bastone al fianco di Atena, assiste all'evento: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 56064 (*LIMC* Ismenos 1; AELLEN 1994, p. 106, nota 72).

570 *RVP*, p. 109. Una suggestione già proposta da VERMEULE 1971, p. 177.

571 PONTRANDOLFO 1995, p. 220; DENOYELLE 2011, p. 92. *Contra* SIMON 2004, p. 118, sul cratere di Python: «the painter seems to have copied a work by Asteas».

572 PONTRANDOLFO 1995, p. 219.

573 E. *Ph.* 660-661.

mitica entro la quale si inscrive l'episodio. Nel cratere firmato ciò è ben espresso dalla personificazione del fiume Ismenos – in vesti regali – della fonte sorvegliata dal serpente – riccamente adornata e caratterizzata da una fascia purpurea decorata a pallini bianchi che le cinge i capelli – e di Tebe – raffigurata nell'atto di svelarsi, dal vestito fittamente decorato e con un *polos* impreziosito da perle che dà l'impressione di una corona turrita. Ma anche la composizione della scena allude alla dimensione spaziale dell'episodio: al di sotto delle personificazioni corre infatti una linea bianca sovraddipinta ornata da piccoli arbusti, resi attraverso sequenze di tre puntini, che sembra alludere a un paesaggio collinare. L'effetto ottenuto da Assteas non sembra discostarsi molto da quello che emerge dalle fonti letterarie: il coro delle *Fenicie*, dopo aver tratteggiato l'arrivo di Cadmo in terra tebana, si sofferma sul luogo prescelto dalla giovenca per la fondazione della città, dove «la liquida ninfa di un bel fiume attraversa le erbose convalli di Dirce». Prima di trattare lo scontro con il serpente, Euripide focalizza l'attenzione dello spettatore sul paesaggio tebano, offrendo, come Assteas, una panoramica sull'ambiente circostante che faccia da "cornice" all'azione vera e propria. Nel cratere a Napoli, è interessante inoltre notare come Tebe sia in posizione sopraelevata e si appoggi alla formazione rocciosa: quest'ultima non sembra soltanto rappresentare l'antro del serpente, ma allude inoltre, senza soluzione di continuità, alla rocca Cadmea. Sulla *lekanis*, Assteas suddivide la scena in due metà collocando, da un lato, l'attacco di Cadmo alla presenza di Atena e Ananke, dall'altro, un gruppo di tre figure strettamente legate tra loro: Tebe (ΘΕΒΗ) – seduta su una roccia ormai completamente evanida, retrospicente, con lancia (?) nella mano sinistra, è ritratta nell'atto di svelarsi –, Ismene (ΙΣΜΗΝ[Η]) – personificazione dell'omonima fonte –, giovane fanciulla dai capelli fluenti che appoggia la mano sulla spalla di una terza figura femminile, non corredata da iscrizioni, ma verosimilmente da identificare con la fonte Dirce, a protezione della quale, secondo le fonti letterarie, era posto il figlio di Ares[574]. Sul coperchio, Assteas non si limita soltanto a indicare le personificazioni strettamente associate al luogo dello scontro, ma allude alle due fonti che sono destinate a fiancheggiare la città rispettivamente a Est e Ovest[575].

L'effetto ottenuto da Python è invece diverso. Atena viene sostituita da una giovane con *phiale* che per la sua posizione nella scena, accanto a Cadmo, può essere interpretata come Harmonia, futura moglie dell'eroe. Mentre nell'iconografia attica Harmonia è spesso raffigurata seduta, in questo caso partecipa attivamente alla scena[576]. In posizione speculare è posta Tebe, nell'atto di svelarsi e con un tralcio nella mano destra. Nel registro superiore, le personificazioni di Assteas sono sostituite dalle divinità Hermes, Afrodite, Pan e un giovane satiro[577]. Secondo una linea di interpretazione proposta da Martine Denoyelle,

---

574 Come ha recentemente puntualizzato Aellen (AELLEN 1994, p. 42, nota 72), la lettura dell'iscrizione ΔΙΡΚΗ costituisce verosimilmente una sovrainterpretazione di Trendall.

575 Cfr. *RVP*, p. 109.

576 Sull'iconografia di Harmonia, vd. E. PARIBENI, s.v. *Harmonia*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 412-414; BORG 2002, pp. 72-81.

577 Il dio Hermes è già ampiamente attestato nella tradizione attica, sia nell'episodio dello scontro che in quello delle nozze tra Cadmo e Harmonia.

l'immagine di Python alluderebbe quindi alle nozze di Cadmo e Harmonia[578]. La presenza stessa di Afrodite, madre della sposa e simbolo della bellezza femminile, come esemplifica molto chiaramente il gesto di specchiarsi, va in questa direzione. La stessa studiosa ha poi sottolineato come le due figure femminili poste ai lati della scena, dotate di *phiale* e rametto, conferiscano un valore intrinsecamente rituale alla lotta[579]. Considerando il fatto che questi attributi abbracciano uno spettro semantico piuttosto ampio in ambito pestano, è possibile proporre ulteriori sfumature interpretative. Non è escluso infatti che la *phiale*, il tralcio e la corona tenuta dal giovane satiro situato nell'angolo superiore di destra celebrino anche la vittoria di Cadmo. Un cratere a campana (**2/285**) attribuito a Python e conservato a Richmond mostra una scena di ritorno del guerriero: quest'ultimo porta un racemo, probabilmente a simbolizzare l'esito positivo della sua impresa, mentre una donna (verosimilmente la moglie) gli porge uno *skyphos* per la libagione rituale[580]. Considerando lo spazio riservato allo scontro e lo stretto legame tra Cadmo e Harmonia, tali attributi contribuiscono a esaltare l'impresa dell'eroe. Nel fare ciò, Python si avvicina ad alcuni vasi attici del Pittore di Cadmo. La presenza di numerose divinità e alcuni gesti inequivocabili, come Atena che porge a Cadmo una corona o una Nike in volo che lo incorona, «tendono a far emergere un'idea di vittoria e di eroizzazione»[581].

Riprendendo l'iconografia attica e valorizzando ciascuno specifici elementi della precedente tradizione, Assteas e Python creano due rappresentazioni dello scontro che, pur essendo entrambe finalizzate a esplicitare la scena come atto fondativo, si distinguono per scelte iconografiche differenti e per gli effetti narrativo-semantici che ne derivano. Nell'opera di Assteas, in cui Cadmo è rappresentato come giovane cacciatore ed è sostenuto da Atena, la geografia mitica contribuisce a esaltare il ruolo fondativo di Cadmo. Il serpente appare già in una posizione di inferiorità rispetto all'eroe, elemento ben esemplificato dalla presenza di Ananke sulla *lekanis*. Python, dal canto suo, focalizza la scena sullo scontro rappresentando Cadmo come un guerriero che deve affrontare una prova particolarmente ardua, alla quale assistono varie divinità. La presenza di Harmonia, futura moglie, e di corone e tralci mostra che la sua vittoria eroica, così come le sue nozze, sono vicine. Queste sfumature possono essere lette in riferimento alla ricezione di queste scene che, come ha ben sottolineato Angela Pontrandolfo, anche sulla base dei luoghi di rinvenimento, erano impiegate «per legittimare lo statuto politico delle comunità italiche»[582]. In un momento di espansione come il IV secolo a. C., l'opera di Assteas sembra riflettere l'appropriazione da parte degli italici del paradigma "greco" della trasformazione del territorio: da una terra ancora indomita e segnata da forze primordiali, a uno spazio ordinato, fondato e reso stabile secondo un disegno di origine divina. Allo stesso tempo, Python esalta l'eroismo del guerriero e la centralità del momento delle nozze,

578 DENOYELLE 2011, p. 92.
579 A questi elementi, va aggiunta anche la *fibula* intorno al caduceo di Hermes.
580 Richmond, inv. 81.72 (*RVP*, p. 160, n. 2/285, tav. 104c-d).
581 PONTRANDOLFO 1995, p. 219.
582 *Ibid.*, p. 221. Ripresa anche da VICCEI 2015, p. 20 e da BONAUDO 2017, p. 143. I due crateri pestani, in particolare, provengono da Saticula.

elementi particolarmente cari all'ideologia lucana. In questo contesto, Harmonia simboleggia inoltre l'armonia civica: un presupposto fondamentale per il corretto funzionamento della comunità.

ERACLE E LE SUE IMPRESE

7.LA PAZZIA DI ERACLE

Davanti a una struttura architettonica a portico (**2/127**), l'eroe Eracle (ΗΡΑΚΛΗΣ) getta il proprio figlio sul fuoco che scaturisce da un'ampia catasta di oggetti. A sinistra, la moglie Megara (ΜΕΓΑΡΗ) fugge inorridita entrando nella struttura (fig. 85). Dal portico, assistono all'evento Mania (MANIA), la personificazione della pazzia, il giovane Iolao (ΙΟΛΗΟΣ), compagno di Eracle, e l'anziana Alcmena (ΑΛΚΜΗΝΗ), madre dell'eroe[583].

Si tratta dell'unica raffigurazione antica a noi giunta chiaramente riferibile a tale episodio mitico[584]. Essendo un *unicum* nel *corpus* iconografico antico, non sappiamo se Assteas fosse a conoscenza di altre rappresentazioni relative a questo episodio.

I ceramografi si sono cimentati nel rendere lo *status* di *mainomenos/a* fin dal VI sec. a. C. La causa della pazzia, il comportamento dell'individuo colpito da tale condizione e le sue conseguenze, e la reazione dell'ambiente circostante sono tutti elementi generalmente presenti nell'iconografia[585]. Mentre altri pittori, sia attici che italioti, esprimono visualmente gli effetti dell'invasamento sul corpo dell'individuo – dilatazione della pupilla, capelli e movimenti scomposti – utilizzando anche specifiche *pathos formulae*, l'Eracle di Assteas, pur essendo in rapido movimento verso il rogo, appare impassibile rispetto all'azione che sta compiendo. È forse però questa stessa impassibilità a denotare visivamente la sua insania. Non solo l'eroe non ha lo sguardo rivolto verso la propria vittima – al contrario, per esempio, delle Baccanti nell'uccisione di Penteo o, per quanto riguarda le immagini di infanticidio, Medea nell'assassinio dei figli

---

583 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP*, pp. 84, 89-90, n. 2/127, tavv. 46-47, con precedente bibliografia; *LIMC* Herakles 1684; Alkmene 18*; Herakleidai 8; Mania 1; Megara I 2; AELLEN 1994, pp. 20, 33-34, 41, 84, 203, n. 8, tavv. 12-13, con bibliografia; TODISCO 2003, p. 501, n. P6; TAPLIN 2007, pp. 143-145, con figg.; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 187, fig. 260; MORARD 2009, p. 53; CONDE 2020, p. 74, fig. 8; HART 2020, pp. 688-691, fig. 29.10; KAROGLOU 2022).

584 Un esiguo gruppo di scene pertinenti a differenti *media*, variamente datati in età romana ma di problematica interpretazione, potrebbe riferirsi all'episodio: J. BOARDMAN, s.v. *Herakles*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 835-36, nn. 1684-89, tav. 559. Nel III sec. d. C., Filostrato descrive nelle sue *Eikones* un dipinto ritraente *Erakles Mainomenos*. Senza ritornare sulla questione se le immagini menzionate corrispondano a una reale galleria di dipinti nei pressi di Napoli, è da notare come il passo costituisca una sorta di *patchwork* tra il resoconto euripideo della vicenda, di cui viene puntualmente ripreso lessico, espressioni e similitudini, e la "*Technik des Bildeinsatzes*" tipica del retore, che mira soprattutto a innescare nei lettori/ascoltatori una reazione emotiva piuttosto che offrire un'esperienza visuale di una specifica opera d'arte, come dimostra peraltro la condensazione di momenti distinti e susseguenti tra loro nella descrizione. In particolare, vd. la sequenza secondo cui i servitori cercherebbero di trattenere Eracle, anche lottando, e sarebbero in seguito dispersi e calpestati dall'eroe stesso. Per una sintesi sulle problematiche interpretative poste dall'opera e, in particolare, la tecnica retorica di Filostrato, vd. FANIZZA 1997. Non è comunque da escludere che certi elementi, come la serie di oggetti sacrificali dispersi sul pavimento, vagamente assimilabile alla catasta presente sul cratere pestano, possano richiamare soluzioni effettivamente adottate in campo pittorico. In tal senso, è da citare come un altro dipinto incentrato sull'episodio sia stato realizzato da Nearchos (PLIN. 35.141). L'opera rappresentava però il momento immediatamente successivo all'uccisione dei figli, ovvero la crisi del pentimento dopo la pazzia.

585 Sulla raffigurazione della pazzia in campo vascolare, vd. KEFALIDOU 2009, in particolare p. 97.

– ma non sembra neppure guardare una figura o un oggetto specifico all'interno del campo figurativo[586]. In alcune raffigurazioni della pazzia di Licurgo, il re tracico, per esempio, non è rivolto verso la moglie o i figli ma in direzione di Lyssa, che incombe dall'alto[587]. Solo nel cratere pestano, il *mainomenos* ha lo sguardo completamente perso nel vuoto. Il senso di turbamento è ulteriormente accentuato dalla totale assenza di interazione con il figlio e, in particolare, dall'indifferenza nei confronti del gesto di pietà da lui compiuto. Oltre all'atteggiamento, lo *status* di Eracle *mainomenos* è espresso visualmente attraverso la caratterizzazione del suo aspetto. Considerando l'abbigliamento dell'eroe, già Trendall aveva sottolineato che «the whole costume is curious»[588]. Hart ha recentemente puntualizzato come l'eroe sia caratterizzato da un'«irrational combination of military kit [*i.e.* elmo crestato di tipo sannita, *knemides*, clamide] and transparent feminine frippery»[589]. Per questo motivo, Bieber e più recentemente Denoyelle e Iozzo hanno letto tale combinazione in senso parodico e, più nello specifico, paratragico[590]. A mio avviso, è possibile proporre un'altra interpretazione per tale iconografia. Il confronto con l'Eracle sulla *lekythos* (**2/135**) firmata con il mito delle Esperidi esemplifica molto efficacemente il differente trattamento iconografico riservato allo stesso personaggio sui due pezzi[591]. La *lekythos* mostra Eracle con i suoi attributi tradizionali: clava, *leonté* e arco con faretra. Come gli altri eroi del *corpus* pestano, è raffigurato in nudità (con l'eccezione della stessa *leonté*, versione "erculea" della clamide fermata sul collo solitamente indossata dagli altri eroi mitici). Nel cratere madrileno, Eracle indossa un corto chitone a frange allacciato alla spalla sinistra, stretto in vita da una cintura, celata dal corpo del figlio, da cui pende una serie di cordoni bianchi con terminazione a campanula. La foggia e trasparenza dell'indumento sono inediti per un personaggio maschile, tanto da non trovare confronti nel *corpus* pestano[592]. In particolare, la veste diafana sembra assimilare Eracle a tutte quelle figure femminili di cui si intende esaltare la sensualità delle forme[593]. L'effetto ottenuto è però incongruente rispetto alla fisicità dell'eroe, di proporzioni gerarchicamente maggiori rispetto alle altre figure e dalla virilità ben esaltata, come dimostrano, per esempio, la villosità

---

586 Sull'iconografia di Penteo, vd. A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Pentheus*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 306-317. Per la ceramica attica, vd. anche KEFALIDOU 2009, pp. 92-96; per quella italiota, MUGIONE 2000, p. 143. Sull'iconografia di Medea, vd. M. SCHMIDT, s.v. *Medeia*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 386-398.

587 Nell'altra versione iconografica della scena, Licurgo guarda i figli o la moglie sui quali sta per vibrare il colpo della scure: A. FARNOUX, s.v. *Lykourgos* I, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 309-319. Per l'iconografia della pazzia di Licurgo, vd. anche SUTTON 1975, che adotta però un approccio strettamente "filo-drammatico"; KEFALIDOU 2009.

588 *PP*, p. 33.

589 HART 2020, p. 691, che riprende TAPLIN 2007, p. 145.

590 BIEBER 1961, p. 130; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 187: «Le sujet, peut-être dérivé d'un thème euripidéen, est traité ici dans une version parodique qui pourret refléter une de ces "hilarotragédies" populaires en Grande Grèce; ceci expliquerait entre autres la tenue inhabituelle d'Héraclès».

591 Vd. cap. 6/8.

592 Seppur generico, l'unico confronto per la foggia del chitone è costituito dall'abbigliamento di Diomede, nipote di Oineo, su un'*hydria* attribuita a Python, Londra, BM, inv. 1772, 0320.37 (cap. 6/23). Tuttavia, il chitone non presenta la frangia incisa, la cintura con cordoni bianchi e, soprattutto, non è trasparente.

593 Cfr. GREEN 2014a, p. 5, in relazione alla figura femminile su un cratere comico a Vienna (coll. priv.): «It is interesting that the chiton is diaphanous, the sort of drapery sometimes employed for Aphrodite and for hetairai»; vd. anche pp. 22-23. Secondo Ateneo (4.129a; 13.607c), danzatrici e acrobate agivano poco coperte e in abiti trasparenti. Vd. TODISCO 2006 per alcune rappresentazioni in ambito italiota. Cfr. Londra, BM, inv. 1870,0710.2 (*RVAp* II, pp. 480-481, n. 14, tav. 171.1-3); Ginevra 15022 (*RVAp* I, p. 110, n. 64, tav. 37.5-6).

del petto e la presenza di elmo e schinieri. Uno dei pochi esempi vascolari in cui un pittore ha cercato di rendere lo stato di *mainomenos* attraverso l'abbigliamento è un cratere a colonnette attico che raffigura la pazzia di Salmoneo[594]. Come nell'esempio firmato da Assteas, diversi *visual tools* incoerenti tra loro ci informano della sua condizione: la catena strappata, la singola *knemis* sulla caviglia destra e il singolo bracciale sull'arto sinistro, la corona e i nastri avvolti al suo corpo, normalmente associabili alla cerimonia della *phyllobolia* per i vincitori nelle competizioni atletiche. Mentre il pittore attico sembra mettere in risalto l'incompletezza del vestiario e condensare elementi pertinenti ad attività diverse, Assteas pone piuttosto l'accento sull'incongruenza tra indumenti riconducibili a generi diversi. Che vi sia un legame tra *cross-dressing* e follia è d'altronde ben testimoniato dal dialogo tra Dioniso e Penteo nelle *Baccanti* di Euripide. Il dio cerca di convincere Penteo a indossare vesti femminili perché possa andare a osservare indarno le menadi sul monte Citerone. Il re di Tebe è in un primo momento restio a indossare tali abiti, tanto che inizialmente si rifiuta, ne prova vergogna e rimane in dubbio se recarsi sul monte armato oppure accettare il consiglio del dio[595]. Come afferma lo stesso Dioniso, è infatti soltanto sotto l'influenza di Lyssa, infusa dallo stesso dio, che Penteo si vestirà da donna: «finche sarà in senno, non vorrà indossare un addobbo femminile; se invece esce fuori dal percorso della ragione, lo indosserà»[596]. Il passo di Euripide mostra quindi come il *cross-dressing* possa denotare una certa instabilità psichica del soggetto maschile e quanto dovesse essere percepito come totalmente non ortodosso per un eroe come Eracle. Che l'indumento di Eracle appartenga alla sfera femminile sembra inoltre essere confermato da un altro elemento iconografico a cui finora non è stata posta attenzione. Si tratta della cintura, celata dal corpo del figlio, da cui pende una serie di cordoni bianchi con terminazione a campanula[597]. Seppur estremamente raro, questo attributo è infatti indossato quasi esclusivamente da personaggi femminili e, nello specifico, da figure demoniache, quali le Erinni e le personificazioni ad esse assimilabili iconograficamente, che hanno funzione punitiva in varie vicende mitiche[598]. Sebbene non vi siano occorrenze certe in cui Lyssa o Mania esibiscano questo attributo, è pur vero che nelle fonti letterarie la loro sfera di azione si sovrappone

---

[594] Chicago, Art Institute, inv. 89.16 (BERGE, MOON 1979, pp. 172-174; KEFALIDOU 2009, pp. 90-91, fig. 1).

[595] Vd., in particolare, EURIP. *Ba.* 822, 828, 830, 836 (οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν), 845-846.

[596] EURIP. *Ba.* 851-853. Trad. V. Di Benedetto.

[597] Su questo attributo vd. HIRZEL (1864, p. 326), che lo interpreta erroneamente come una fila di perle che fregiano la veste, e *PP*, p. 33.

[598] L'unico personaggio maschile di cui sono a conoscenza è un giovane con le mani legate in una scena di interpretazione incerta (Odisseo, Eleno e Filottete/due giovani, Telefo?): Napoli, MAN, inv. 81934 (TAPLIN 2007, pp. 211-214, con fig.). La dubbiosa lettura dell'immagine purtroppo non è in grado di fornirci informazioni rilevanti in merito all'interpretazione dello stesso attributo sul cratere pestano. In relazione alle Erinni, vd. Monaco, Antikensammlung, 3297 (*RVAp* II, pp. 531-533, n. 282, tav. 194; AELLEN 1994, p. 208, n. 50, tavv. 64-66); Monaco, Antikensammlung, inv. 3300 (*RVAp* II, p. 535, n. 297, tav. 200); Malibu, Getty Villa, inv. 77.AE.13 (*RVAp* II, p. 863, n. 17, tav. 323.3-4; SAUNDERS 2021a, pp. 205-206, n. 38, con fig.). La cintura con cordoli è indossata anche dalle seguenti figure femminili: due Artemidi, rispettivamente sull'*hydria* eponima del Pittore di Arpi, in cui è raffigurata la strage dei Niobidi: Foggia, inv. 132726 (DE JULIIS 1992, pp. 65-67, 121-122, n. 118, figg. 300-314; TODISCO 2008 sul pittore di Arpi e in particolare p. 24, n. I 13, tavv. 48-58 sull'*hydria*) e su un piatto attribuito al Pittore di Baltimora (*RVAp* Suppl. I, p. 158, n. 67b, tav. 30, 3); una defunta in *naiskos* in Matera, Museo Domenico Ridola, inv. 164563 (*RVAp* Suppl. II, pp. 115, n. 20.4, tav. 26.3-4).

parzialmente a quella delle Erinni e la loro iconografia è fondamentalmente assimilabile[599]. Si notino, sul cratere pestano, la corta capigliatura scompigliata e la deformità del volto, caratterizzata dalle sopracciglia profondamente arcuate, la fronte rugosa, e il profilo schiacciato, forse contraddistinto da labbra sporgenti e naso camuso, ma anche il *kentron* (pungolo), uno strumento che sia in letteratura che in ambito vascolare contraddistingue la funzione persecutoria di queste figure demoniache[600]. Se vogliamo valorizzare il fatto che tale cintura sia intimamente legata alle Furie, non è da escludere che Assteas abbia voluto estendere a Eracle uno dei loro attributi caratterizzanti in modo tale da esplicitarne la condizione attraverso un'associazione puramente visuale e non di carattere narrativo tra persecutrice e afflitto. Non solo quindi si applicherebbe all'eroe un indumento certamente femminile, ma si sostanzierebbe visualmente la condizione mentale attraverso tale assimilazione di attributi.

La connessione tra Eracle e vesti femminili, non attestata in letteratura per l'episodio della pazzia, sembra trovare un parallelo nel tentativo da parte dei tragediografi di mettere in mostra il lato "femminile" dell'eroe, con particolare riferimento alla sfera corporea. Nelle *Trachinie* di Sofocle, Eracle è enfaticamente femminizzato attraverso la sofferenza e l'esibizione di una certa «body confusion»[601]. Il processo di messa in discussione della sua mascolinità inizia quando Deianira gli consegna una veste femminile, un *peplos*, continua con il pianto dell'eroe, assimilato a quello di una *parthenos*, e raggiunge l'apice con la sofferenza causata dagli effetti del veleno, assimilabile a quella di una «*gune* in labour»[602]. Nell'*Eracle* di Euripide, «Heracles is cast as mad and female»[603]. Anche in questo caso, è ritratto in lacrime:

«D'altra parte ho assaporato innumerevoli fatiche e non ne ho rifiutata alcuna, né i miei occhi hanno lasciato stillare lacrime; non avrei mai pensato di poter giungere a questo, a versare pianto dai miei occhi»[604]

Teseo, alla vista di questo comportamento, replica:

«Chi ti vedrà in questo atteggiamento femmineo non potrà che biasimarti»[605]

Froma Zeitlin ha posto l'accento sul fatto che, nel momento in cui Eracle diviene pazzo e uccide sua moglie e i figli, il coro istituisce come termini di paragone per la sua azione personaggi femminili del mito, quali le Danaidi e Procne[606]. Anfitrione, una volta che Eracle è tornato in sé stesso, paragona il suo delirio a quello di una «baccante infernale»[607]. Grazie alla sua "femminizzazione", sia Assteas che gli autori tragici desiderano sottolineare il comportamento antieroico di Eracle. Come la tragedia, «in a culture where the male body is rigorously valorised, is surprising in its persistent mutilation, penetration, and feminization

[599] KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Lyssa*, in *LIMC*, VI, 1992, p. 328.
[600] Cfr., per esempio, Lecce, Museo storico-archeologico, inv. 770 (MORET 1975, tav. 51.2).
[601] CAWTHORN 2008, p. 83.
[602] *Ib.*, p. 88.
[603] *Ib.*, p. 9.
[604] EURIP. *HF.* 1353-1356.
[605] EURIP. *HF.* 1412.
[606] ZEITLIN 1996, p. 352, nota 25. EURIP. *HF.* 1016-1027.
[607] EURIP. *HF.* 1119.

of the male heroic body»[608], così Assteas utilizza l'espediente visuale degli abiti femminili per comunicare sia lo stato delirante dell'eroe, sia per accrescere il valore aberrante e antieroico del suo comportamento. Per comprendere il processo mentale del pittore è infine da considerare come in ambito iconografico, con la sola eccezione di Licurgo, siano esclusivamente le figure femminili a macchiarsi di infanticidio[609]. Non stupisce dunque che il confine tra i due generi, in relazione a tale iconografia, appaia piuttosto labile. La catasta di oggetti è un altro elemento che, a mio avviso, esemplifica gli effetti di Mania sul comportamento di Eracle. Notando la curiosa presenza di oggetti non infiammabili, Bieber ipotizza che tale scena sia ispirata a un'ilarotragedia, verosimilmente l'*Eracle* attribuito dalle fonti a Rintone[610]. Pur non possedendo alcuna informazione sul contenuto, secondo la Bieber l'opera avrebbe parodiato la rappresentazione tragica dell'episodio. Mentre Trendall e, più recentemente, Denoyelle e Iozzo hanno in parte supportato tale lettura, Taplin ha correttamente puntualizzato come gli elementi iconografici ritenuti comici dalla Bieber non rimandino in alcun modo alla sfera del riso[611]. Per quanto riguarda la catasta, egli sostiene che la presenza di oggetti metallici «is more likely to be the result of Herakles' delusions over what he is burning». In effetti, la scelta di inserire questo tipo di oggetti connota il comportamento dell'eroe come del tutto irrazionale: dobbiamo immaginarci Eracle che, recatosi nel palazzo, abbia preso diversi tipi di suppellettili senza porre effettivamente attenzione alla loro utilità per alimentare il rogo. È inoltre rilevante notare come la natura di questi oggetti non sembri essere strettamente correlata alla scena della follia elaborata da Euripide. Come riporta il messaggero nel resoconto dell'episodio, Eracle viene colpito da Lyssa mentre sta svolgendo un sacrificio a Zeus, che prevede l'utilizzo di bacini lustrali, un canestro, e tizzoni prelevati dal fuoco di un altare[612]. Nel caso del cratere, non è possibile riconoscere oggetti chiaramente riconducibili al rito del sacrificio. L'assenza dell'altare è inoltre rilevante in questo senso. Durante lo stato allucinatorio, il messaggero racconta inoltre che Eracle si reca nel palazzo e, dopo essersi steso a terra, si appresta il pasto[613]. Non è escluso che gli oggetti dipinti sul vaso pestano possano essere un'allusione a questo momento. Ma è anche necessario precisare come l'espressione σκευάζομαι θοίνην occorra solitamente in riferimento alla preparazione del pasto più che allo svolgimento del simposio. Sul cratere troviamo invece un vero e proprio set simposiale: tra il vasellame metallico, si annoverano un calice, una coppa, due *hydriai*, due *situlae* e un grande piatto, oltre a due *mensae*, di cui una rovesciata[614]. Da questo punto di vista, la forma del vaso madrileno, strettamente associata alla pratica simposiale, potrebbe aver giocato un ruolo determinante nella scelta. Oggetti come la *klismòs* (il testo specifica chiaramente che l'eroe si siede a terra) e la pisside rettangolare sarebbero poi ancora più

608 CAWTHORN 2008, pp. 80-81.
609 Sull'infanticidio, sia in ambito vascolare che letterario, vd. MARCH 2000. Ringrazio Barbara Borg per questo suggerimento.
610 BIEBER 1961, p. 130.
611 *PP*, pp. 31-32; *RVP*, pp. 89-90; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 187; TAPLIN 2007, 145.
612 EURIP. *HF*. 922-930.
613 EURIP. *HF*. 955-957.
614 Cfr. HIRZEL 1864, pp. 325-326.

difficilmente interpretabili sulla base del racconto euripideo, rimandando invece, con maggior probabilità, all'elevato *status* sociale dei protagonisti e, verosimilmente, degli acquirenti del vaso.

Come in altri episodi di follia, i pittori sono particolarmente attenti a raffigurare la reazione dei personaggi presenti. Questo ha la funzione di rendere ancora più evidente la condizione del *mainomenos* sottolineando lo scarto tra il suo comportamento e quello degli astanti; chiarire il rapporto intercorrente tra questi e la persona afflitta; accrescere la drammaticità del momento. Particolarmente rilevante, da questo punto di vista, è il gesto compiuto dal figlio di Eracle. Il bambino non sta stringendo la barba del padre, ma sta portando la mano destra al suo mento per supplicarlo, secondo una gestualità che è tradizionalmente e ampiamente diffusa sia in arte che in letteratura, ed è per l'appunto presente anche in altre scene di infanticidio[615]. Sebbene la dinamica sia diversa, lo stesso gesto è compiuto da uno dei figli nell'*Eracle* di Euripide: prima che il padre sferri il colpo mortale con la clava, tende la mano al suo mento per suscitare pietà[616]. Pittore e tragediografo mostrano dunque la stessa sensibilità rispetto a questa formula canonica. Mentre fugge nel palazzo terrorizzata, Megara porta la mano destra sul capo e la sinistra sul petto. È uno schema iconografico tipicamente usato per scene di violenza, per cui preannuncia l'uccisione di una o più figure, o di ambito funerario, nelle quali viene impiegato per coloro che partecipano alla lamentazione funebre[617]. In questo caso, la scelta di tale combinazione e in particolare della mano portata sul petto, sede del cuore, esemplifica visualmente «lo strazio dell'anima in un momento di acuto dolore» ed è funzionale ad accrescere lo strazio provato da Megara di fronte alla perdita del proprio figlio[618]. All'interno del loggiato, Iolao solleva la mano sinistra, con il palmo rivolto verso lo spettatore. Considerando la sua genericità, non risulta facile comprendere precisamente il significato di questo gesto. Potrebbe verosimilmente indicare disapprovazione, come suggerisce anche lo stesso Trendall, ricadendo più in generale in quella serie di personaggi che, assistendo a scene di violenza, manifestano la propria preoccupazione[619]. Alcmena, invece, si tocca il seno con la mano destra: in tal caso, la madre cerca di impietosire l'eroe mettendo in luce il suo rapporto filiale e ricorrendo a un altro gesto topico del linguaggio della supplica – una soluzione, peraltro, che si ritrova anche in un'anfora pestana (**2/418**) con l'uccisione di Clitennestra da parte di Oreste e nel cratere (**2/128**) firmato da Assteas con la supplica di

615 Il gesto di afferrare, nel linguaggio pittorico pestano, è ben espresso dall'anfora viennese con il ratto di Cassandra: *RVP*, pp. 261-262, n. 2/1036, tav. 165. Sulle scene di supplica, vd. PEDRINA 2017, dove vengono riportate e discusse numerose scene che includono il gesto di portare la mano al mento. Per il medesimo gesto in una scena di infanticidio, vd. la coppa attica del Pittore di Magnoncourt a Monaco, Antikensammlung, invv. 2638 + 9191 (BAPD 212468). Tale gesto non è comunque esclusivo in riferimento all'iconografia dell'infanticidio, segno che i pittori attingono al più ampio vocabolario del supplicante. Vd. Cracovia, Museo dell'Università, inv. XI 1225 (KEFALIDOU 2009, fig. 7), in cui il figlio di Licurgo si strappa i capelli; Ruvo, Museo Jatta, inv. 32 (*LIMC* Lykourgos I 14), in cui invece stringe il ginocchio sinistro del padre.

616 EURIPID. *HF.* 986-987.

617 Su questo schema in ambito attico, vd. PEDRINA 2001, pp. 119-123. Per la mano portata sul capo, cfr. la nutrice di Oreste nel cratere firmato a San Antonio (Cap. 6/1).

618 *Ibid.*, p. 120.

619 *RVP*, p. 89. Cfr. il cratere di Ruvo citato precedentemente con la pazzia di Licurgo: un cacciatore porta la mano al volto in segno di disperazione, mentre a sinistra della scena principale, una donna alza le braccia verso l'alto fuggendo terrorizzata.

Telefo, anche in questo caso adottata in riferimento alla madre Clitennestra[620]. Assteas, in base dunque al rapporto che i vari personaggi intrattengono con il protagonista, attinge al vocabolario gestuale della supplica per esemplificare visualmente la condotta innaturale di Eracle.

La struttura architettonica davanti alla quale si svolge la scena è stata più volta interpretata come un edificio teatrale[621]. Sul piano iconografico, non vi è però nessun elemento che consenta tale collegamento. Assteas rappresenta fondamentalmente una scena in cui protagonista è l'*oikos* di Eracle: non solo quindi la sua famiglia, ma anche il suo palazzo, dal quale ha tratto gli oggetti preziosi accatastati. Poteva utilizzare una sola colonna per simboleggiare l'edificio, ma ciò non sarebbe stato funzionale ad organizzare il registro superiore dei partecipanti, soluzione compositiva che si trova in gran parte della sua produzione a prescindere che sia inquadrata o meno all'interno di una struttura architettonica. Al contempo, bisogna ricordare la tendenza del pittore, in continuità con la precedente produzione siceliota, a inquadrare il campo figurativo principale attraverso fasce risparmiate che simulano pilastrini e architravi: in questo caso, gli elementi sono andati incontro a una "litizzazione" che è funzionale ad esprimere la grandiosità del palazzo. Le struttura del tetto e, in particolare, la resa delle travi trova un preciso confronto con l'architettura dei *maiskoi* frequentemente raffigurati nella produzione vascolare apula[622]. La porta è un elemento che si riscontra comunemente anche nelle scene di genere, soprattutto di carattere domestico: su un celebre *chous* attico della seconda metà del V sec. a. C., un uomo, di ritorno dal simposio ubriaco, percuote con un bastone la porta lignea di casa, mentre la moglie si avvicina impaurita[623]. In riferimento alla struttura, Bieber osserva che «it represents an actual house form copied for theatrical purposes»[624]. Non è escluso che Assteas abbia tratto ispirazione da una struttura scenica, ma è impossibile dirlo: il pittore voleva semplicemente rappresentare *un* palazzo, usando una formulazione che fosse largamente comprensibile e che rispondesse alle sue convenzioni iconografiche.

Dal momento che Eracle getta il proprio figlio nel rogo, il vaso non può essere messo direttamente in connessione con l'*Eracle* di Euripide, dove l'eroe uccide i primi due rispettivamente con arco e clava. Megara fugge inorridita portando via il terzo figlio dalla scena e chiudendosi in casa, ma Eracle sfonda la porta e colpisce con una singola freccia sia la moglie che il piccolo. Sebbene tale soluzione sia tradizionalmente impiegata in ambito vascolare per rappresentare la reazione delle figure femminili a eventi terrifici, non si può escludere che Assteas fosse a conoscenza del movimento scenico di Megara, anche se l'assenza del bambino sembra rendere tale ipotesi improbabile. Taplin e Hart suggeriscono che l'immagine possa ispirarsi a una tragedia post-euripidea «that took on some variants that preexisted

620 Cap. 6/1, 4.

621 Vd., per esempio, BIEBER 1961, pp. 130-131; GOGOS 1983; *RVP*, p. 90; TAPLIN 2007, p. 143. Scettico, invece, si dimostra già Hauser in FURTWÄNGLER, HAUSER, REICHHOLD 1932, p. 63.

622 Cfr., per esempio, Monaco, Antikensammlung, inv. 3297 (*RVAp* II, pp. 531-533, n. 282, tav. 194; AELLEN 1994, p. 208, n. 50, tavv. 64-66), dove è possibile ugualmente riscontrare la notazione della costola della trave.

623 New York, MET, inv. 37.11.19 (BAPD 539). Per l'ambito italiota, cfr. Sydney, Nicholson Museum, inv. 66, dove un erote conduce una coppia verso una porta (*RVAp* I, p. 90, n. 4/187, tav. 31.1-2).

624 BIEBER 1961, p. 131.

Euripides and that may have been more traditional – the child fire and the escape of Megara»[625]. Postulare l'esistenza di una tragedia post-euripidea sul tema, di cui non ci è rimasto nulla, appare, a mio avviso, problematico. L'uccisione dei figli da parte di Eracle *mainomenos* è un nucleo narrativo tradizionale, riportato per la prima volta da Stesicoro, menzionato nei *Cypria* e successivamente da Paniassi, citato da Pausania[626]. La "variante" tradizionale, che Taplin stesso menziona e secondo la quale l'eroe avrebbe gettato i figli sul rogo, come sul cratere, è riportata dal mitografo di VI secolo a. C. Ferecide[627].

L'analisi iconografica tratteggiata mostra come Assteas rielabori tale nucleo mitico riflettendo creativamente sul tema della pazzia e sul suo modo di rappresentarla. Pur inserendosi all'interno dello spettro di strategie visuali impiegato già in passato dai ceramografi per rappresentare gli effetti di Mania, il pittore pestano compie delle scelte che contraddicono e amplificano soluzioni precedenti, oppure risultano del tutto originali e funzionali a costruire un discorso complesso sul rapporto tra uomo e sfera di azione della divinità, tra individuo e società, in questo caso ben esemplificata dall'*oikos*. In particolare, il *cross-dressing* e la femminizzazione della figura di Eracle trovano paralleli in ambito letterario e tragico e riflettono la capacità del ceramografo di riflettere criticamente su tali temi, proponendo soluzioni sofisticate che dimostrano la sofisticatezza della sua formazione e sensibilità.

8.Eracle nel giardino delle Esperidi

La prima rappresentazione delle Esperidi risale alla metà del VI secolo a. C.: si tratta di un gruppo scultoreo ligneo originariamente conservato all'interno del tesoro degli Epidamni a Olimpia e successivamente posto dagli Elei all'interno del tempio di Hera[628]. A partire dall'ultimo quarto del VI secolo, i ceramografi attici iniziano a raffigurare l'undicesima fatica di Eracle, durante la quale l'eroe deve impossessarsi dei pomi del giardino delle Esperidi. È possibile individuare due filoni iconografici principali relativi alla vicenda: uno in cui Eracle si procura i frutti in prima persona e un secondo che prevede l'intervento di Atlante[629]. Il secondo è documentato da un ristretto gruppo di vasi italioti, dal primo esemplare campano risalente alla metà del V secolo fino agli ultimi esempi apuli, databili tra il 340 e il 320 a. C[630]. Il primo filone iconografico può essere ulteriormente suddiviso in due gruppi: il primo, nato in ambito attico alla fine del VI secolo, vede Eracle impossessarsi dei pomi con il dolo e la forza, come ben esemplificato dalle Esperidi terrorizzate o in fuga[631]. Il secondo, nato in ambito attico alla fine del V secolo a. C. e ulteriormente sviluppato dai ceramografi italioti nel corso del secolo successivo,

---

625 Taplin 2007, p. 145; Hart 2020, pp. 688-689. Cfr. anche Shero 1956, p. 201.
626 Stesicoro: *PMGF* 230; Paniassi: *EGF* 22; *Cypr.*: *Argum.* 4, p. 70 *GEF* West; Paus. 9.11.2.
627 Dolce fr. 53 = fr. 14 *EGM* Fowler. Sul mito della pazzia di Eracle, vd. Fowler 2013, pp. 269-271.
628 *LIMC* Hesperides 64. Sull'iconografia delle Esperidi, vd. I. Mc Phee, s.v. *Hesperides*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 394-406; Todisco *et alii* 2012, II, pp. 204-206; Però 2014, pp. 157-159. Sull'*hydria* di Meidias con la raffigurazione del giardino, vd. Burn 1987, pp. 15-25. Sul serpente Ladone, sia nelle fonti letterarie che iconografiche, vd. Gilis, Verbanck-Piérard 1998.
629 Su tale differenziazione, cfr. Padgett 2014, p. 49.
630 *LIMC* Hesperides 54-58.
631 *LIMC* Hesperides B.1.

mostra invece l'impossessamento "pacifico" dei pomi, che prevede la collaborazione tra l'eroe e le guardiane nel sottrarre i frutti al serpente Ladone[632].

In particolare, i ceramografi italioti si concentrano inizialmente soltanto sulla rappresentazione del giardino, isolando questo tema dal più ampio racconto della fatica ed evitando di rappresentare l'impresa vera e propria. L'assenza di Eracle nella scena suggerisce infatti che venga illustrato un momento antecedente o successivo alla sua azione. A questo gruppo appartiene la *lekythos* (**App. I/31**) attribuita ad Assteas, raffigurante un gruppo di quattro Esperidi, l'albero attorno al quale si avvolge Ladone e, nel registro superiore, un papposileno a mezzo busto, parzialmente celato da una formazione rocciosa (fig. 86)[633]. Se il serpente fosse assente, l'immagine potrebbe essere interpretata come una scena di genere dedicata al mondo muliebre: come in altri esempi contemporanei, il ceramografo è intenzionato a sottolineare la bellezza e il *decor* delle divinità, secondo quanto testimoniato anche dalle fonti letterarie[634]. Esemplificative in questo senso sono l'Esperide in parziale nudità che si specchia o quella a lei speculare che, appoggiandosi a un bacino, tende una corona a un uccello appollaiato[635].

Sulla *lekythos* e nelle altre scene raffiguranti il giardino, fa la sua comparsa il tema iconografico dell'Esperide che abbevera il serpente attraverso una *phiale*. Sebbene non sia di immediata interpretazione, tale gesto potrebbe rappresentare la pacifica convivenza e collaborazione tra Esperidi e serpente nella salvaguardia dei pomi, secondo la versione esiodea del racconto[636]. Tale schema iconografico è stato ripreso e in qualche modo risemantizzato dallo stesso Assteas nella *lekythos* (**2/135**) firmata raffigurante l'undicesima fatica di Eracle (fig. 87)[637]. Sulla scorta degli esemplari attici della fine del V e degli inizi del IV, Assteas è verosimilmente il primo ceramografo italiota a raffigurare il momento in cui l'eroe si impossessa dei pomi ed è quindi il primo a unire il motivo dell'abbeveramento del serpente con la conquista dei frutti. Lo svolgimento del tentativo conosce differenti varianti in campo letterario. Secondo Ferecide, il serpente fu posto da Era a guardia dell'albero dopo che le Esperidi rubarono i pomi d'oro. Grazie all'intervento di Atlante, Eracle riesce a impossessarsi dei frutti[638]. Paniassi ricorda un'altra versione, citata anche da Sofocle, Euripide e Apollodoro, secondo cui Eracle uccise Ladone per potersi impossessare dei pomi[639]. Entrambe le versioni trovano un corrispettivo in ambito vascolare. In particolare, diversi esempi attici rispondenti alla seconda versione mostrano lo scontro violento tra l'eroe e il serpente[640]. Indipendentemente da qualsiasi resoconto letterario a noi pervenuto, Assteas costruisce

---

632 *LIMC* Hesperides B.2.
633 App. I/31.
634 Tra le fonti letterarie, vd., per esempio, EURIP. *HF*. 394-395; A.R. 4.1396-1408; SERV. 4.484.
635 Per altre Esperidi che si specchiano, cfr. *LIMC* Hesperides 2, 38, 56.
636 HES. *Th*. 213, 215-216, 333-335.
637 Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, pp. 86, 99-103, n. 2/135, tav. 57; *LIMC* Hesperides 36; PONTRANDOLFO 2009, pp. 100-101, con figg.; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 205, tav. XIV.1).
638 *FGrHist* 3 F 16.
639 PANYAS. fr. 11 Bernabé; SOPH. *Trach.* 1099-1100; EURIP. *HF*. 394-402; A.R. 4.1398-1407.
640 Su tale iconografia, vd. PADGETT 2014.

la scena unendo il motivo dell'abbeveramento con la raccolta del pomo da parte di Eracle (ΗΡΑΚΛΗΣ). In questo modo sembra che le Esperidi (ΗΣΣΠΕΡΙΔΣ) collaborino attivamente alla conquista dei frutti: Calipso (ΚΑΛΥΨΩ), in particolare, distrae il serpente porgendogli la *phiale*, in modo tale da garantire all'eroe la riuscita dell'impresa. È possibile che un altro episodio presente all'interno del corpus pestano abbia contribuito alla creazione di questa iconografia: Medea che aiuta Giasone a conquistare il vello d'oro. La scena è rappresentata su una *lekythos* (**2/143**) attribuita allo stesso Assteas, che in «shape, size and pattern-work» corrisponde a quella firmata, e su un cratere a volute (**3/630**) del Gruppo Apulizzante[641]. Lo schema compositivo è estremamente simile: a destra troviamo Medea, con *oenochoe* nella mano destra, mentre porge la *phiale* con il *pharmakon*, al centro il serpente avvolto intorno al tronco e ai rami dell'albero, e a sinistra Giasone in procinto di impossessarsi del vello d'oro. I due episodi sono inoltre accomunati anche dal punto di vista narrativo: in entrambi i casi, una figura femminile aiuta un eroe ad impossessarsi di un oggetto prezioso[642]. È quindi altamente verosimile che Assteas abbia voluto incorporare tale tema iconografico all'interno della fatica di Eracle a partire dalle consonanze, iconografiche e narrative, con l'episodio di Medea che aiuta Giasone a impossessarsi del vello. Tale soluzione sarà poi mantenuta nel *corpus* italiota: in alcuni casi, la collaborazione tra Eracle e l'Esperidi viene ancora più evidentemente esplicitata dalla consegna di un ramo carico di frutti all'eroe, secondo uno schema già presente in ambito attico all'inizio del IV secolo a. C. A supporto di tale assimilazione iconografica tra i due miti, è possibile citare un'*hydria* (**2/1022**) del Pittore dell'Oreste di Boston in cui sono raffigurati il giardino delle Esperidi, il motivo dell'abbeveramento, e un giovane, privo di attributi caratterizzanti, intento a raccogliere un frutto[643]. Quest'ultimo è stato variamente identificato con Perseo o Giasone in base alle scarse testimonianze letterarie che legano queste due figure al Giardino delle Esperidi. Ma Rocha Pereira, mettendo in luce le difficoltà sollevate da queste possibilità e ribadendo come l'iconografia corrisponda a quella di Eracle nel giardino, ha sostenuto che il pittore volesse rappresentare la fatica ma abbia in qualche modo assimilato il personaggio principale a Giasone, che solitamente indossa clamide e *kothornoi* ed è dotato di lancia. Questa "confusione" non sarebbe dettata soltanto dal fatto che gli Argonauti giungano effettivamente al Giardino delle Esperidi, ma anche dalla somiglianza tra le due tradizioni iconografiche, in particolare con la scena della conquista del vello d'oro[644].

---

641 *Lekythos*: Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, inv. S1080 (*RVP*, pp. 109-111, n. 2/143, tav. 62b). Cratere: Napoli, MAN, inv. 8216 (*RVP*, pp. 344-345, n. 3/630, tav. 224c; PONTRANDOLFO 2009, pp. 104-105, con figg.). Per la citazione, vd. *RVP*, p. 110.

642 Tali meccanismi di assimilazione sono estremamente comuni, anche in ambito attico: PADGETT 2014 ha infatti recentemente dimostrato come alcuni esempi raffiguranti la lotta tra Eracle e Ladone per impossessarsi dei pomi riprendano motivi e schemi sviluppati da precedenti ceramografi nel rappresentare un'altra fatica, ovvero la lotta con l'idra di Lerna.

643 Lisbona, collezione privata, s. inv. (*RVP*, p. 258, n. 2/1022; *LIMC* Hesperides 62).

644 ROCHA PEREIRA 1962, pp. 103-115. Non esistono attestazioni iconografiche sicure dell'arrivo degli Argonauti nel Giardino. Un valido candidato è però rappresentato da un'*hydria* attica a Tebe (*LIMC* Hesperides 60). In compagnia delle Esperidi si trovano due giovani vestiti da viaggiatori e dotati di due giavellotti: considerando l'assenza del serpente (ucciso da Eracle?) e la caratterizzazione dei giovani, è alquanto verosimile che tale esempio sia riferibile all'episodio.

I nomi delle Esperidi sono un altro importante elemento che ci permette di comprendere come Assteas si relazioni rispetto ai modelli a sua disposizione, sia di natura letteraria che iconografica. Come ripetutamente sottolineato, i nomi delle Esperidi mutano più o meno frequentemente: in misura minore in ambito letterario, dove Egle, Esper, Medusa e Arethousa sono i casi più attestati, in misura maggiore in campo vascolare[645]. Difatti, su cinque vasi (tre attici e due italioti) che recano iscrizioni identificative, non troviamo alcuna corrispondenza: i nomi sono sempre diversi. Soltanto un cratere apulo sembra affidarsi ai nomi tramandati dalla tradizione letteraria, riportando Elye (Egle?) e Aretyosa (Arethousa)[646]. In generale, è però significativo sottolineare la libertà dei ceramografi nell'assegnare i nomi alle Esperidi. In tal senso, ben si inquadra la notevole inventività di Assteas. Il ceramografo procede ad apporre i nomi secondo suggestioni eterogenee. Antheia (ΑΝΘΕΙΑ) e Melissa (ΜΗΛΙΣΑ), con il loro evidente riferimento ai fiori e all'ape, sono particolarmente adatte alla cornice iconografica del giardino. La prima rimanda inoltre all'*anthologia*, attività tipica delle fanciulle; la seconda all'idea di dolcezza e purezza. Non è da sottovalutare anche il riferimento al canto (*melos*): per Esiodo, Euripide, e altri autori le Esperidi sono ὑμνῳδαί κόραι[647]. In particolare, il primo le definisce λιγύφωνοι (dalla voce dolce, melodiosa). Il significato di Aiopis (ΑΙΩΠΙΣ) non è invece di immediata comprensione. La sua assonanza con *Aithiopis* potrebbe però fornirci una chiave di lettura: sebbene viga una certa incertezza rispetto alla collocazione geografica del Giardino, la maggior parte delle fonti lo situano in Africa (o vicino all'Atlante, o in Libia, o nell'Africa più remota) e due, ovvero Mimnermo e Virgilio, specificano che si trovi nella terra degli Etiopi[648]. Non è quindi da escludere che il nome Aiopis alluda alla collocazione geografica del Giardino. Kalypso è parimenti appropriata, poiché diverse fonti la indicano come figlia di Atlante, figura strettamente connessa a quest'area geografica e, più precisamente, al Giardino[649]. Mermesa (ΜΡΜΗΣΑ), come ha ben suggerito Trendall, essendo collocata al di sotto di Hermes, potrebbe nascere da un'assimilazione interna all'immagine stessa, per cui Assteas realizzerebbe una sorta di crasi con il nome della divinità[650]. Senza attenersi a una specifica versione letteraria, Assteas seleziona i nomi in base alla loro coerenza con l'iconografia, attingendo a diverse suggestioni – geografiche, descrittive e parentali – che si sono stratificate nel mito.

Considerando che la *lekythos* (**2/135**) firmata è il primo esempio italiota a raffigurare la fatica, non stupisce che il suo rapporto con i precedenti esemplari attici sia piuttosto stretto. Ciò è particolarmente evidente in relazione alle altre figure secondarie presenti, vale a dire Hermes, Pan, Hera (ΤΑΡΑ) e Donakis (ΔΟΝΑΚΙΣ). I primi tre ricorrono infatti nei precedenti attici piuttosto frequentemente, sebbene mai

645 I. MC PHEE, s.v. *Hesperides*, in *LIMC*, V, 1990, p. 217; SFORZA 2010, p. 214, nota 6, sulla variabilità nelle fonti letterarie.
646 Napoli, MAN, inv. 81865 (*RVAp* I, p. 126, n. 234; *LIMC* Hesperides 3).
647 HES. *Th.* 275, 518; E. *Hipp.* 742-743; *HF.* 394; A.R. 4.1399, 1407; NONN. *D.* 13.351.
648 MIMN. *IEG* 12.7-10; VERG. *Aen.* 4.480-482.
649 HOM. *Od.* 1.14, 1.51-54, 7.245; APOLLOD. *Epit.* 7.24. Più in generale, secondo alcune versioni letterarie, le Esperidi sarebbero figlie di Atlante o di Atlante e Hesperis.
650 *RVP*, p. 100.

insieme[651]. Particolarmente interessante è invece la figura di Donakis e il suo appellativo, altrimenti sconosciuto. Come ha acutamente osservato Patroni, il nome dovrebbe essere collegato a δόναξ ("canna") e quindi rappresentare la personificazione di un fiume o torrente nei pressi del Giardino. Da una parte, tale scelta è in linea con l'iconografia del Giardino sia di ambito attico che italiota: spesso all'interno del Giardino vi è un rivo o una fonte da cui le Esperidi attingono l'acqua[652]. D'altronde, la presenza dei serpenti è intimamente connessa all'elemento acquatico, come dimostra peraltro l'episodio della lotta di Cadmo[653]. Più nello specifico, è da sottolineare come le canne entrino in realtà a far parte dell'iconografia del Giardino: su un'anfora del Pittore di Copenaghen, in compagnia di Oceano e altre divinità fluviali, come Strimone, e Nilo, le Esperidi tengono in mano delle canne, verosimilmente valorizzando, in questo caso, la loro discendenza da Oceano e, quindi, la loro natura di divinità acquatiche[654]. Considerando la specificità del riferimento, non è da escludere che Assteas fosse a conoscenza di tale caratterizzazione iconografica e l'abbia "recuperata" creando una personificazione di luogo che indicasse inoltre la presenza di acqua all'interno del Giardino.

In conclusione, la presenza di due *lekythoi* raffiguranti lo stesso episodio consente di ricostruire il processo creativo di Assteas e, in particolare, di cogliere come egli risemantizzi il gesto dell'abbeveramento del serpente all'interno della fatica di Eracle, trasformandolo in un elemento narrativo chiave. Tale scelta sembra ispirarsi alle raffigurazioni di Medea che aiuta Giasone nella conquista del vello d'oro, parallelismo rafforzato da un'*hydria* del Pittore dell'Oreste di Boston, dove l'eroe intento a sottrarre i pomi assume i tratti iconografici di Giasone. L'invenzione onomastica e l'introduzione di personificazioni di luoghi arricchiscono ulteriormente la scena, offrendo all'osservatore un complesso intreccio di suggestioni narrative, geografiche e sinestetiche, del tutto innovativo nel panorama vascolare antico.

EROI E IMPRESE MITICHE

9.FRISSO ED ELLE IN FUGA SUL CRISOMALLO

L'ariete d'oro, con in groppa Frisso ed Elle ([ΕΛ]ΛΗ), vola sopra il mare popolato di pesci e creature marine, tra cui vi sono Tritone, Scillia e un *ketos*. In alto a destra, Nefele (ΝΕΦΕ[--]) stende il suo velo come per proteggere il viaggio dei giovani, mentre in alto a sinistra Dioniso (]ΟΣ) cavalca una pantera (fig. 88).

[651] Per Era, vd. PADGETT 2014, p. 47, in relazione alla più antica raffigurazione del combattimento tra Eracle e Ladone. Hermes: BAPD 303369; 9034196; 9035686. Pan: *LIMC* Hesperides 33-35.
[652] Esemplificativo, in tal senso, è *LIMC* Hesperides 2.
[653] Su questo aspetto, vd. OGDEN 2013, pp. 165-173.
[654] Sull'anfora, vd. TIVERIOS 1991.

Il cratere a calice (**2/126**) firmato da Assteas costituisce la più complessa rappresentazione del viaggio di Frisso ed Elle di età greca[655]. Tale mito conosce una lunghissima tradizione iconografica. La prima attestazione si trova infatti su una metopa del monoptero dei Sicionii nel santuario delfico (570-560 a. C.)[656]. È però in campo vascolare che l'episodio trova la sua massima diffusione. Nel corso del V secolo a. C., due sono i principali schemi adottati: Frisso è rappresentato aggrappato alle corna al fianco dell'animale o in groppa[657]. In ambito italiota, è Assteas il primo ceramografo a riproporre tale scena, trasformandola però radicalmente. In virtù dell'ampia superficie vascolare destinata a tale raffigurazione, il numero dei personaggi aumenta esponenzialmente. Del tutto inedita è l'attenzione riservata dal pittore all'ambientazione della scena: al di sotto dell'ariete, si collocano Tritone, Scilla, un *ketos* e sette pesci. Mentre gli artigiani attici alludono al viaggio marino tramite una semplice stilizzazione delle onde, peraltro raramente, il pittore pestano popola il mare con creature mitologiche e diverse specie ittiche[658]. Tale trattamento trova un preciso confronto con i due crateri (**2/129** e **App. I/1**) firmati raffiguranti il ratto di Europa, episodio strettamente assimilabile per caratteristiche iconografiche e composizione al viaggio di Frisso ed Elle[659]. Considerando l'evidenza archeologica a noi pervenuta, è dunque estremamente probabile che Assteas abbia introdotto queste figure marine nell'iconografia di Frisso ed Elle basandosi sui crateri di Montesarchio e Atalanta e, più in generale, sulla tradizione iconografica pertinente al mito del ratto di Europa in ambito italiota[660].

Nel cratere pestano, Frisso non è più solo, ma accanto a lui, in groppa all'ariete, siede anche Elle. Questa scelta rappresenta un *unicum* nella tradizione iconografica. Soltanto un altro ceramografo dell'ultimo terzo del secolo, leggermente più tardo e facente parte dell'apulo Gruppo di Frisso, decide di mostrare Elle, ma il momento immortalato è quello in cui la giovane sta cadendo dal crisomallo[661]. È stato ipotizzato che la figura di Elle sia stata introdotta da Euripide e che gli esemplari vascolari riflettano tale cambiamento[662]. È comunque da precisare come tale assunzione si fondi soltanto su due testimonianze, il cratere pestano e il piatto apulo appena menzionato, che peraltro presentano evidenti differenze nel modo di raffigurare Elle. In altri due casi cronologicamente successivi al tragediografo la sorella di Frisso è assente. La compresenza dei due fratelli sulla groppa dell'ariete è invece verosimilmente dovuta al

---

655 Napoli, MAN, inv. 82411 (SCHAUENBURG 1958a, p. 44; AÉLION 1986, p. 138, nota 48; *RVP*, pp. 84, 87-88, n. 2/126, tav. 45; SCHEFOLD, JUNG 1989, p. 18; GANTZ 1993, p. 180; *LIMC* Phrixos et Elle 26).

656 LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, pp. 168-176.

657 Cfr. anche due rilievi melii pertinenti al primo schema: P. BRUNEAU, s.v. *Phrixos et Elle*, in *LIMC*, VII, p. 400, nn. 10-11, tav. 333. Questi due schemi saranno entrambi ripresi dalla produzione italiota, sebbene le occorrenze siano complessivamente esigue: vd. P. BRUNEAU, s.v. *Phrixos et Elle*, in *LIMC*, VII, p. 400, nn. 6-7 (primo schema), 14, 27 (secondo schema), tavv. 333-335.

658 In questo, Assteas viene poi seguito dai ceramografi apuli: vd. 14, 27. SCHEFOLD, JUNG 1989, p. 18, interpretano queste creature marine come un'allusione all'immortalità.

659 Vd. cap. 6/23.

660 Interessante è notare come in un frammento del *Frisso* B (Collard, Cropp fr. 820), Euripide menzionasse il ratto di Europa e il viaggio dalla Fenicia a Creta. Purtroppo, non è possibile ricostruire in quale contesto tale episodio venisse ricordato.

661 *LIMC* Phrixos et Elle 27. Tale schema avrà poi fortuna nella pittura romana.

662 P. BRUNEAU, s.v. *Phrixos et Elle*, in *LIMC*, VII, p. 404.

momento specifico che Assteas ha scelto di raffigurare. Come già Schauenburg e Trendall hanno sostenuto, si tratterebbe dell'inizio del viaggio, di cui conosciamo un breve resoconto grazie a Igino[663]:

«Quando Frisso ed Elle vagavano in una foresta dopo che Dioniso aveva fatto calare la follia su di loro, si dice che la loro madre Nefele sia arrivata e abbia portato loro un ariete dorato; ordinò ai suoi figli di salirci sopra e di attraversare fino alla Colchide…e là di sacrificare l'ariete ad Ares»

Grazie al rinvenimento del P. Oxy. 2455, e in particolare al fr. 17 che contiene l'ipotesi del *Frisso* B, è stato possibile associare il racconto di Igino alla trama del dramma di Euripide[664]:

«[…] Ma (Ino) invocò l'aiuto (di Dioniso) ed evitò questa morte: infatti Dioniso fece impazzire Frisso e sua sorella Elle e li condusse lontano nel deserto affinché morissero accidentalmente per mano delle sue Menadi. Tuttavia Nefele scese dal Cielo, afferrò i suoi figli e diede loro l'ariete affinché li conducesse dai Colchi»

Nella sezione superiore del lato principale, troviamo infatti Nefele che solleva il suo mantello per nascondere o, più in generale, proteggere i figli, mentre Dioniso sulla pantera alluderebbe all'avversione di Ino, alla pazzia inflitta dal dio stesso ai fratelli e al tentativo di uccisione per mano delle menadi. Che il dio giochi un ruolo significativo all'interno dell'episodio mitico raffigurato è confermato dal fatto che compaia eccezionalmente su entrambi i lati dello stesso vaso. In seguito alla pubblicazione dell'ipotesi, Webster ha prontamente concluso che «the Paestan kalyx krater by Assteas is inspired by Euripides»[665]. Tuttavia, in mancanza di elementi iconografici chiaramente riconducibili al dramma, è invece più corretto constatare come entrambe le opere rappresentino la stessa versione mitica. Che il dramma di Euripide abbia però contribuito a diffondere significativamente tale versione è estremamente probabile. In tal senso, bisogna osservare come un'anfora nolana attica del terzo quarto del V sec. a. C. testimoni l'esistenza di altre versioni, almeno a livello iconografico, della fuga di Frisso[666]. Sul pezzo, vediamo infatti Ino che minaccia il figliastro con una doppia ascia, quest'ultimo già aggrappato alle corna dell'ariete e quindi pronto a fuggire. Mentre nel cratere di Assteas e nel dramma di Euripide è Dioniso ad agire su richiesta di Ino, è la seconda moglie di Atamante in persona a intervenire sul pezzo attico, secondo una caratterizzazione che sembra richiamare l'iconografia di Clitennestra. La moglie di Agamennone impiega infatti l'ascia bipenne sia per cercare di fermare Oreste mentre uccide Egisto, sia nel celebre piatto attico in cui sta per vibrare il colpo su Cassandra[667]. In relazione al primo episodio è da sottolineare come, dopo

663 SCHAUENBURG 1958a, p. 44; *RVP*, p. 88. HYG. 3.
664 Per l'edizione originale, vd. TURNER *et alii* 1962, pp. 45-47; Collard, Cropp IIa.
665 WEBSTER 1967b, pp. 132-133.
666 *LIMC* Phrixos et Helle 2.
667 Uccisione di Egisto: Boston, MFA, inv. 1977.713 (BAPD 275233); Cassandra: Ferrara, inv. T264 (BAPD 216252). Per entrambi, vd. MCNIVEN 2000, pp. 77-78, 92-94, figg. 3.3, 3.9. Sull'uccisione di Egisto, vd. anche PRAG 1985, pp. 10-34.

l'uccisione del primo marito e l'instaurazione del nuovo legame con Egisto, il patrigno di Oreste, la violenza della madre sia diretta nei confronti del figlio. In maniera speculare, Ino, questa volta matrigna, perseguita i figli nati dall'unione di Atamante con la precedente moglie Nefele. In entrambi i casi, la violenza femminile scaturisce dalle tensioni createsi all'interno del nucleo familiare[668].

Dal punto di vista letterario, è d'aggiungere come lo stesso Euripide metta in scena due differenti versioni del mito, rispettivamente nelle tragedie convenzionalmente denominate *Frisso* A e B. Nel primo testo, l'intervento di Dioniso è del tutto assente e viene invece introdotto Hermes che, per mettere in salvo i fratelli, fornirebbe a Nefele il crisomallo[669]. Per comprendere la scelta di Assteas, è possibile ipotizzare che l'intervento di Dioniso nella vicenda abbia giocato un ruolo determinante: il dio è infatti praticamente onnipresente nella produzione pestana e compare regolarmente sui lati B dei vasi firmati (incluso quello trattato in questo paragrafo)[670].

Entro un panorama in cui circolano varie versioni letterarie e iconografiche dell'episodio, e avendo a disposizione una superficie vascolare maggiore rispetto agli altri esemplari italioti, Assteas dimostra un'approfondita conoscenza della vicenda mitica dando vita alla più complessa raffigurazione del viaggio di Frisso ed Elle, anche grazie alla commistione iconografica con un episodio "semanticamente" simile come quello del viaggio di Europa sul toro. Il cratere riporta la stessa versione mitica sulla quale si basa il *Frisso* B di Euripide, che ha forse contribuito a una sua maggiore diffusione. Ciononostante, un peso sostanziale nella scelta di raffigurare questo particolare episodio sembra esser stato giocato dalla presenza del dio Dioniso, protagonista della scena sul lato B del cratere.

10. Preto consegna il messaggio a Bellerofonte

L'*hydria* (**2/134**) firmata con la consegna del messaggio e la partenza di Bellerofonte rappresenta l'unica attestazione di questo mito in ambito pestano (fig. 89)[671]. Bellerofonte, dopo aver ucciso involontariamente un uomo, si reca presso la reggia di Preto in cerca di purificazione. Qui la moglie del re, Stenebea (o Anteia), si innamora di lui, ma viene respinta. Offesa, accusa falsamente Bellerofonte di aver tentato di sedurla. Preto, non volendo uccidere direttamente l'ospite per timore degli dèi, lo invia

668 Anche le Amazzoni o le donne trace impugnano spesso l'ascia. Come ha mostrato Prag 1985, p. 90, l'ascia può essere considerata alla stregua di un'arma "di fortuna" e, in tal senso, viene utilizzata dalle troiane in alcune scene di *Ilioupersis* (*e.g.* Cerveteri, MAN, s. inv., BAPD 13363).

669 Cfr. inoltre la differente collocazione geografica del regno di Atamante: mentre nell'ipotesi del dramma A è detto re di Orcomeno, nella seconda sarebbe il re della Tessaglia. Su questo punto vd. Webster 1967b, p. 132: «I suggest that Euripides changed the setting not so much with reference to *Phrixos* A as to contrast his new play with the *Ino*, which also had Athamas and Ino as characters but quite a different story».

670 Dioniso sulla pantera compare già nei precursori sicelioti: Parigi, Musée du Louvre, inv. K 240. L'unica altra attestazione nel *corpus* di Assteas è Madrid, MAN, inv. 11094. Cfr. anche un cratere a Napoli (coll. pr., inv. 4-1-7) attribuito al Pittore dell'Oreste di Boston.

671 Paestum, MAN, inv. 20202 (Bottini, Greco 1974-1975, pp. 250-257, n. 14, figg. L, 15-18; Moret 1972, pp. 99-100, 102, tav. 27.1; *RVP*, pp. 86, 98-99, n. 2/134, tavv. 55-56; *LIMC* Proitos 5; Mugione 2007, p. 17, fig. 10; Taplin 2007, pp. 203-204, n. 73, con fig.; Collard, Cropp 2008, pp. 124-125; Todisco *et alii* 2012, II, p. 219). Sull'iconografia di Bellerofonte, vd. Todisco *et alii* 2012, II, pp. 217-222.

dal suocero Iobate in Licia, affidandogli una tavoletta chiusa con un messaggio che ne chiede la morte. Ha così inizio una serie di imprese pericolose che Bellerofonte supera grazie all'aiuto di Pegaso.

Si tratta di un episodio che fa la sua comparsa in ambito figurativo a partire dal 420 a. C., con l'anfora panatenaica del Pittore di Amykos, che conferisce all'iconografia la sua articolazione distintiva: sulla spalla troviamo, a destra, la coppia formata da Stenebea e Preto, mentre sul lato opposto sono collocati Bellerofonte e Pegaso[672]. Il re, ritratto mentre si appoggia al bastone, ha consegnato la lettera al giovane, dimodoché lasci il palazzo (esemplificato dalla colonna) e si rechi dal re della Licia Iobate. L'eroe, rappresentato in nudità, si appoggia alla lancia e tiene alla briglia Pegaso. Non sappiamo che ruolo abbia svolto la ceramica attica nella formazione di questa specifica iconografia, considerando la sua assenza in tale produzione. Importanti connessioni tra le due produzioni sono state sottolineate rispetto a due altri episodi della saga di Bellerefonte, la lotta contro la Chimera e l'arrivo di Bellerofonte a Tirinto[673]. Un cratere attico (420-410 a. C.) su cui ha recentemente posto l'attenzione Ian McPhee costituisce un evidente "anello di collegamento" nella trasmissione di questa seconda iconografia[674]. Bellerofonte, seguito da Pegaso, giunge al palazzo (ugualmente simbolizzato dalla colonna) e incontra una figura femminile situata presso un altare. Come indicano la *phiale* nelle mani dell'eroe e l'*oinochoe* impugnata dalla regina, i due si apprestano a compiere una libagione rituale. Secondo McPhee, i crateri attici rappresenterebbero il ritorno di Bellerofonte a Tirinto e la fittizia seduzione della regina così come narrato nella *Stenebea* di Euripide[675]. Tuttavia, non vi sono elementi dirimenti per supportare tale specifica lettura dell'immagine e l'accostamento con il testo euripideo. Ugualmente possibile è che si tratti del primo arrivo di Bellerofonte a Tirinto e, quindi, il primo incontro con la regina Stenebea, così come sostenuto dalla Simon[676]. In questo senso, la libagione sarebbe funzionale a purificare l'ospite per aver ucciso accidentalmente il fratello Deliades. Tale gesto, di natura sacrale, mal si adatta a un'interpretazione in senso erotico della scena. L'assenza di Preto, inoltre, non appare dirimente: la sua presenza è infatti strettamente associata alla consegna della lettera e non è funzionale a indicare l'arrivo a Tirinto, sia per quanto riguarda il primo che il secondo arrivo, nel caso questa distinzione sia effettivamente riscontrabile. In relazione alla possibilità che si tratti del primo arrivo, McPhee assume che l'atteggiamento della regina apparirebbe «hypocritical, particularly given her frustration and bitterness»[677]. Ma se si tratta del primo arrivo, in cui i due si incontrano per la prima volta, questa assunzione è inverosimile. Pur trattandosi di una scena di natura mitologica, il ceramografo non sembra voler evocare un momento preciso della saga: come osserva Moret, la figura femminile può essere identificata tanto con Stenebea quanto con Filonoe, senza che vi siano elementi iconografici o narrativi sufficienti a escludere con certezza una delle due

672 Napoli, MAN, inv. 82263 (*LCS* p. 44, n. 218; MORET 1972, p. 102, tav. 28.1; *LIMC* Proitos 1).
673 Chimera: SCHAUENBURG 1956, p. 93; MORET 1972, p. 100; MUGIONE 2007, p. 14.
674 Petworth House, West Sussex, inv. NT/PET/SC/88.2 (MCPHEE 2011, pp. 41-47, tav. 8).
675 MCPHEE 2011, pp. 43-45. Già WEBSTER 1954, p. 296, aveva istituito un collegamento tra l'opera e un gruppo di vasi italioti.
676 E. SIMON, s.v. *Bellerophon* (add.2), in *LIMC*, Suppl. I, 2009, p. 128.
677 MCPHEE 2011, p. 45.

interpretazioni[678]. La genericità della scena è probabilmente dovuta al fatto che sia ricalcata su un altro cratere a calice del medesimo pittore attico, in cui è rappresentata una scena speculare. Due coppie di figure convergono verso una colonna e un altare per effettuare una libagione: al pari di Bellerofonte, una figura maschile adulta, incedente, solleva una *phiale* con la mano destra, mentre accanto all'altare, allo stesso modo della figura femminile sul cratere mitologico, un giovane tiene un'*oinochoe* funzionale al versamento[679]. Più che un'influenza teatrale, è altamente probabile che il pittore abbia trasposto sul piano mitico lo schema iconografico della libagione a partire da questa generica scena rituale, elaborando sul tema dell'arrivo di Bellerofonte a corte e la sua necessaria purificazione, sia che essa sia susseguente all'uccisione del fratello o a quello della Chimera. La stessa scena è ripresa da due crateri a campana lucani entrambi provenienti dal *workshop* dei Pittori di Creusa e Dolone e verosimilmente dipinti alla fine del V secolo a. C., in cui l'arrivo di Bellerofonte è marcato dalla libagione[680]. La diffusione di questo episodio può aver spinto i ceramografi italioti a raffigurare un altro significativo, speculare momento della saga: la partenza dell'eroe. Scene di arrivo e partenza, d'altronde, conoscono una grandissima fortuna sia in ambito attico che italiota[681].

I ceramografi italioti dedicano la loro attenzione a un momento di svolta della storia, la partenza di Bellerofonte da Tirinto. Nell'*hydria* pestana, Assteas mostra, a destra, Preto (ΠΡΟΙΤΟΣ) mentre consegna la tavoletta a Bellerofonte ([ΒΕ]ΛΛΕΡΟΦΟΝΤΗΣ), mentre a sinistra, si trova la regina Stenebea (ΣΘΕΝΕΒΟΙΑ), seduta sulla *klismos* e accompagnata da una nutrice, chiamata Astianassa (ΑΣΣΤΥΑΝΑΣ[ΣΑ]). Un palazzo con loggiato, dove si trovano due Erinni (ΑΛΛΕΚΟ) e la dea Afrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), fa da sfondo alla scena. Da un lato, l'*hydria* di Assteas rientra all'interno della tradizione iconografica italiota così come attestata nei vari ambiti regionali. Moret ha evidenziato l'esistenza di due differenti schemi iconografici nell'organizzazione della scena[682]. L'esemplare pestano condivide con un cratere a volute apulo e un cratere a campana campano, attribuiti rispettivamente al Pittore della Pelike di Mosca e al Pittore della Libagione, la costruzione della scena in due nuclei, esemplificati da un lato da Bellerofonte e Preto, dall'altro dalla regina Stenebea, seduta su una *klismos*, e la nutrice. L'elemento di distinzione con l'altro schema è proprio quest'ultima figura, dal momento che negli altri due casi riferibili con sicurezza all'episodio essa è assente e la regina è ritratta in piedi. La caratterizzazione delle figure e dell'ambientazione richiama in particolare gli sviluppi in ambito apulo. Si

678 MORET 1972, p. 104, nota 58.

679 Per la presenza di altari in contesti palaziali, vd. FERRARI 2002, p. 36: «The place of an altar is in the open but not necessarily in a sanctuary: the altar of Zeus Herkeios is a standard feature of the representation of ancient palaces, where it is located in the court».

680 Compiègne, coll. priv., inv. 1057 (*LIMC* Stheneboia 1); Napoli, MAN, inv. 81662 (SCHAUENBURG 1956, pp. 83-84, fig. 25; *LIMC* Stheneboia 2).

681 Per le scene di partenza del guerriero in ambito attico, vd. MATHESON 2005. Per l'ambito italiota, si vedano anche le scene di ambasciata: cfr., per esempio, POUZADOUX 2018, figg. 1.a-b, 3. Mentre DE SIENA 2007, p. 443, ha proposto di interpretare tali raffigurazioni come l'ambasceria di Odisseo presso Antenore ed Elena a Troia, Claude Pouzadoux ha recentemente avanzato l'ipotesi che si tratti dell'arrivo di Odisseo presso Anio, re di Delo.

682 MORET 1972, pp. 99-104.

notino in particolare la foggia della veste e la gestualità di Preto, per cui il re, piegandosi, si appoggia con fatica al bastone; la presenza del pileo, o indossato da Bellerofonte o appeso alla parete, e della lancia; il gesto di Stenebea di velarsi[683].

Tuttavia, Assteas rielabora la scena in modo del tutto originale rispetto alla tradizione. Tre sono le variazioni sostanziali: Pegaso è assente dalla composizione, verosimilmente per motivi di spazio. Questo significa che Assteas ha preferito rinunciare al cavallo alato per lasciare tutto lo spazio necessario a Stenebea e alla sua nutrice, che assumono quindi un ruolo prominente all'interno della scena[684]. Il riferimento alle successive imprese di Bellerofonte in Licia risulta dunque marginale, a favore di una chiara focalizzazione sugli eventi ambientati nel palazzo di Preto. In tal senso, è possibile aggiungere un ulteriore termine di differenziazione, finora passato inosservato in letteratura. Accompagnando il gesto di Stenebea che si vela con la mano destra, la nutrice copre il capo della regina tirando verso la fronte il lembo superiore dello stesso velo. Il terzo elemento è l'organizzazione della scena in due registri, che comporta la presenza di Afrodite e due Erinni – una identificabile con Allekto – all'interno di un colonnato. Suggestioni di natura eterogenea contribuiscono, a mio avviso, alla costruzione della scena. La presenza di Afrodite, assente nella tradizione iconografica e letteraria, sta naturalmente a simbolizzare il sentimento amoroso di Stenebea nei confronti del giovane Bellerofonte. L'inclusione delle Erinni risulta invece di più difficile interpretazione. Analizzando sistematicamente le attestazioni di queste figure nella ceramica italiota, Aellen ha mostrato come la presenza di singole Furie simboleggi l'ineluttabilità della vendetta divina e ribadisca loro funzione di "intermediarie" nel metterla in atto, solitamente nei confronti dei protagonisti su cui sono incentrate le singole scene[685]. Le esigue occorrenze di questi demoni nel *corpus* pestano ben esemplificano tale osservazione. In questo specifico caso, Aellen suggerisce che Assteas abbia voluto «représenter la vengeance qu'Aphrodite méditait contre Bellérophon pour avoir refusé les jeux de l'amour proposés par Sthénébée»[686]. Assteas quindi introduce un elemento narrativamente inedito all'interno del mito: l'eziologia delle prove di Bellerofonte, tra cui vi sarà il combattimento con la Chimera, è individuato nel rifiuto di assecondare il potere di Afrodite e nella susseguente vendetta della divinità. In tal senso, sembra quasi di assistere a un'assimilazione tra la vicenda mitica di Bellerofonte e quella di Ippolito, considerando i diversi punti di contatto tra le due storie. Le raffigurazioni vascolari della morte di Ippolito comprendono, molto spesso, la presenza sia di Afrodite nel registro superiore della scena, sia delle Furie, che fungono, appunto, da tramite nell'attuazione della vendetta[687]. Essendo cronologicamente successive all'esemplare pestano, è possibile che un altro modello iconografico sia entrato in gioco in questo caso. Sebbene Aellen distingua tra Furie – presenti singolarmente nelle scene – ed Erinni –

683 Per la caratterizzazione di Stenebea, cfr. in particolare un frammento attribuito al Pittore di Felton, Ginevra, coll. Herber a. Cahn, inv. H.C. 290 (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 148-149, n. 58, con fig.).
684 Cfr. MORET 1972, p. 100.
685 AELLEN 1994.
686 *Ibid.*, p. 52.
687 Per l'iconografia vascolare della morte di Ippolito, vd. OAKLEY 1991.

intimamente legate al mito di Oreste – credo che in ambito pestano tale separazione non sussista[688]. Innanzitutto, nell'*hydria* non troviamo una singola Furia ma due Erinni; la prima è chiaramente identificata con Allekto, attestata anche nell'iconografia pestana di Oreste. La stessa disposizione delle Erinni, speculari, separate da una o più colonne, rimanda all'iconografia appena citata. Il fatto stesso che Bellerofonte si sia recato presso la reggia per espiare l'uccisione accidentale del fratello lo assimila in qualche modo alla condizione del figlio di Clitennestra. Considerata la presenza pressoché esclusiva delle Erinni, a Paestum, nell'ambito del mito di Oreste, è verosimile che il pittore si sia ispirato a tale tradizione iconografia nella composizione della scena sull'*hydria*. Inoltre, la contaminazione con il mito di Ippolito è resa esplicita dalla gestualità di Stenebea e della nutrice Astianassa. Non esistono confronti iconografici calzanti per il gesto compiuto dalla seconda in ambito vascolare: nutrici che sollevano o appongono il velo ricorrono esclusivamente in scene a carattere nuziale, sia di tipo rituale, come sulle *loutrophoroi* attiche, sia di genere mitologico, come dimostra un celebre *skyphos* di Makron a Boston, in cui Paride, arrivato a Sparta, vuole portare via con sé Elena[689]. Afrodite, dopo aver convinto la riluttante moglie di Menelao grazie anche all'aiuto di Peithó, la vela in occasione della partenza. Il gesto di velarsi è naturalmente diffuso in diversi contesti. È strettamente legato a Era, in quanto moglie di Zeus, ma lo compie frequentemente anche Afrodite, conferendo spesso una valenza più espressamente erotica al gesto[690]. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, il gesto esemplifica l'*aidos* della figura femminile: quando viene minacciata fisicamente, come nelle scene mitiche di ratto, la donna compie spesso il gesto di velarsi per testimoniare la volontà di preservare il proprio pudore di fronte alle *avances* maschili[691]. È verosimilmente in questo senso che deve essere interpretato il gesto di Stenebea nella tradizione: come la volontà di preservare il proprio *aidos* di fronte al "simulato" tentativo di approccio del giovane Bellerofonte. È inoltre possibile trovare la medesima gestualità in scene di genere, come nell'iconografia della partenza o dell'arrivo del guerriero. Sebbene siano tipologicamente assimilabili all'esempio pestano, il gesto coinvolge la coppia moglie-marito, esemplificando la fedeltà della prima nei confronti del secondo durante il periodo di assenza[692]. Tale lettura non è del tutto assimilabile alla dinamica presente sull'*hydria* pestana. La particolarità risiede nel fatto che la nutrice Astianassa solleva essa stessa il velo sul *polos* della regina[693]. La maggior parte degli studiosi, tenendo in considerazione anche gli abiti particolarmente elaborati e la struttura a loggia, ha collegato la presenza di questa figura al dramma *Stenebea* di Euripide,

688 AELLEN 1994, pp. 24-34.
689 Per le *loutrophoroi*, cfr. OAKLEY, SINOS 1993, figg. 14-15, 60-61, 85, 94-95, 105-107. *Skyphos*: Boston, MFA, inv. 13.186 (BAPD 204681; OAKLEY 1995, p. 65, fig. 3).
690 Per Era, vd. LLEWELLYN-JONES 2003, nota 84. Per Afrodite, vd. una *lekythos* ariballica al Museo Nazionale di Taranto, inv. 4530 (*RVAp* I, p. 395, n. 2; *LIMC* Aphrodite 1237).
691 Ciò è ben testimoniato dall'anfora di Phintias con il ratto di Latona (Parigi, Musée du Louvre, inv. G 42.1; BAPD 200116): al di sopra della figura, vi è la didascalia *aidos* che, come ha suggerito CAIRNS 1996, commenta ed esplicita il significato del gesto compiuto dalla divinità di fronte alla violenza di Tityos.
692 Cfr. *ibid.*, p. 154.
693 La lettura di TAPLIN 2007, p. 203, secondo cui Stenebea «is being reassured by her nurse», risulta vaga.

in cui sappiamo che la nutrice «acted as a go-between» tra la regina e Bellerefonte[694]. Moret, invece, sottolinea come non vi sia alcun elemento plausibile per poter supporre che Assteas si sia ispirato alla *Stenebea*[695]. La stessa iscrizione, Astyanassa, lo fa dubitare dell'esistenza di un modello letterario: la nutrice, seppur presente nel racconto, è solitamente anonima nelle tragedie. Come in altri casi, ritengo che Assteas abbia appositamente creato il nome della nutrice. Credo che due siano le strade possibili in tal senso. O vi è stata una ripresa del nome della nutrice di Elena, che sappiamo chiamarsi Astyanassa da Fozio[696]. Tuttavia, tale notizia è tradita soltanto da alcune fonti molto tarde. Oppure, come credo sia più probabile, ha apposto un nome generico assonante con Ifianassa, una delle figlie di Preto e Stenebea[697]. Più che concentrarsi sull'origine di questa figura, è importante riflettere sul gesto che compie. L'unico confronto iconografico veramente calzante per comprendere l'interazione tra i due personaggi sono alcuni sarcofagi romani in cui è rappresentato il mito di Fedra e Ippolito[698]. Similmente al nostro vaso, la nutrice sta accanto a Fedra, seduta, mentre Ippolito, in piedi, è speculare al gruppo. Su alcuni esemplari, la nutrice solleva il velo sulla testa di Fedra, mentre la moglie di Teseo afferra un lembo all'altezza della spalla per coprirsi. L'iconografia è la stessa. Attualmente, non esistono esemplari vascolari di età classica che rappresentino il dissidio tra Fedra e Ippolito. Tuttavia, credo che tale gesto presente sui sarcofagi faccia riferimento a una scena dell'*Ippolito* di Euripide[699]. In un primo momento, in preda al delirio amoroso scatenato da Afrodite, Fedra inizia a vaneggiare, desidera recarsi a caccia, e ordina alla nutrice di toglierle l'ἐπίκρανον dal capo per spargerle i riccioli sulle spalle[700]. Fedra, presa dall'amore per Ippolito, desidera liberare da ogni costrizione la propria capigliatura e quindi manifestare tutta la propria bellezza. In un secondo momento, Fedra riprende coscienza e, vergognandosi delle sue parole, chiede alla nutrice di velarle ancora il capo, che esegue la richiesta. Il sentimento di vergogna, l'*aidos*, fa sì che la matrigna riassuma un comportamento consono: αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι (ho vergogna di quello che ho detto)[701]. Quest'ultimo passaggio corrisponde perfettamente a quello che osserviamo sull'*hydria* pestana. Considerando la presenza della nutrice nella *Stenebea* di Euripide, si potrebbe ipotizzare l'esistenza di una scena simile anche in questa tragedia, e che la dinamica gestuale abbia trovato un riflesso su questo vaso. Tuttavia, i frammenti conservati non ci aiutano in nessun modo a confermare questa ipotesi[702]. Nel prologo recitato da Bellerofonte, il giovane racconta come Stenebea abbia tentato di

694 TAPLIN 2007, p. 203. Trendall (*RVP*, p. 99) sottolinea come «this is the only one [*scil.* nella tradizione iconografica dell'episodio] which seems to have a direct connection with a stage performance, since all the characters wear elaborately patterned costumes and the loggia in the background is almost certainly inspired by the theatre».
695 MORET 1972, pp. 102-103.
696 PHOT. *Bibl.* Codex 190, Bekker p. 149a, 29.
697 APOLLOD. *Bibliotheca.* 2.2.2.
698 *LIMC* Hippolytus I 32, 52, 58, in cui la nutrice o altre serve sollevano il velo sul capo di Fedra. Sui sarcofagi raffiguranti il mito di Fedra e Ippolito, vd. EWALD, ZANKER 2008.
699 EURIP. *Hipp.* 176-266.
700 *Ibid.*, 198-202.
701 *Ibid.*, 244.
702 COLLARD, CROPP 2008, pp. 121-141.

sedurlo servendosi delle parole della vecchia nutrice, da lei incaricata di parlare con il giovane[703]. La nutrice non solo cerca di favorire l'unione minimizzando le implicazioni dell'atto, ma prospetta inoltre a Bellerofonte la possibilità di impadronirsi del regno di Preto. L'atteggiamento del personaggio sul vaso, desideroso di preservare l'*aidos* della regina, sembra essere lontano da questa descrizione, sebbene l'esiguità dei frammenti debba indurre alla prudenza. Non si può escludere che Euripide abbia utilizzato lo stesso espediente in entrambe le tragedie. È però singolare che nessuna delle altre testimonianze vascolari attesti questo gesto: quando la nutrice viene inclusa, è ritratta mentre agita un flabello o solleva uno specchio secondo una gestualità piuttosto generica. Di converso, sussistono evidenti congiunture narrative e iconografiche tra la vicenda di Ippolito e quella di Bellerofonte: la presenza dell'anziana nutrice, di Afrodite, la caratterizzazione di Bellerofonte come cacciatore, dotato di lancia, al pari di Ippolito, l'ambientazione all'interno di una reggia, l'impiego di messaggi scritti nel corso della vicenda, e, più in generale, la focalizzazione sul dissidio interiore della figura femminile protagonista. Ritengo quindi più plausibile, e metodologicamente più cauto rispetto ai dati a nostra disposizione, che Assteas abbia integrato in modo originale tale motivo a partire dall'*Ippolito* di Euripide, trasponendolo nell'iconografia della partenza di Bellerofonte attraverso un processo di assimilazione mitica. In tal modo, il pittore rende visibile il dissidio interiore di Stenebea, scatenato da Afrodite, raffigurata nel registro superiore del vaso. Pur mantenendosi nel solco della tradizione iconografica – come dimostra il ricorrente binomio Stenebea-nutrice – Assteas, anche attraverso l'assenza di Pegaso, concentra l'attenzione sull'interazione tra le due figure femminili, cercando di trasporre sul piano visivo la loro dimensione interiore.

In conclusione, i ceramografi italioti sembrano accostare l'episodio della partenza di Bellerofonte a quello, di derivazione attica, dell'arrivo a Tirinto, modellato su generiche scene di libagione presso l'altare più che su una specifica trasposizione drammatica del mito. Pur collocandosi nel solco della tradizione italiota, Assteas rielabora in modo originale la scena, eliminando ogni riferimento all'impresa contro la Chimera e concentrandosi invece sul dramma amoroso consumatosi nel palazzo di Preto. In questo contesto, richiama i miti di Oreste e Ippolito per introdurre nella narrazione le figure di Afrodite e delle Erinni, legando così la partenza dell'eroe e le sue future peregrinazioni al tema della vendetta divina. La chiave amorosa che attraversa l'immagine è chiaramente espressa anche nel gesto della nutrice Astianassa, che vela la regina per proteggerne il pudore: un dettaglio che, fino a questo momento, trova paralleli solo nei sarcofagi romani raffiguranti il mito di Fedra e Ippolito e che rimanda, più o meno direttamente, a una celebre scena dell'*Ippolito* di Euripide.

11. GIASONE E LA CONQUISTA DEL VELLO D'ORO

[703] EURIP. Fr. 661 Collard-Cropp.

All'interno del *corpus* pestano sono attestate due scene raffiguranti la conquista del vello d'oro, una *lekythos* (**2/143**) attribuita ad Assteas (fig. 90) e un cratere a volute (**3/630**) del Gruppo Apulizzante (fig. 91)[704]. Entrambi gli esemplari mostrano il momento in cui Medea aiuta Giasone e i suoi compagni placando il serpente posto a sorveglianza del vello con un *pharmakon*.

Mentre in ambito attico l'episodio è documentato da un solo esemplare, attribuito al Pittore di Orchard e databile intorno al 470 a. C., in ambito italiota conosce una fortuna ben maggiore, con almeno sei attestazioni note. Sul cratere attico troviamo Giasone, Atena, posta a sua protezione, e una figura maschile ammantata accanto alla prua di una nave – chiara allusione al viaggio argonautico[705]. È a partire dal vaso eponimo dell'apulo Pittore di Sisifo che la scena assume i suoi caratteri fondamentali: Giasone lotta in prima persona contro il serpente, accompagnato da Medea, che tiene solitamente in mano un cofanetto – chiara allusione al *pharmakon* e al suo successivo intervento nella vicenda –, e dagli Argonauti, che in alcuni casi semplicemente assistono alla scena, in altri partecipano attivamente alla lotta[706].

Come già parzialmente sottolineato da Pontrandolfo e Mugione, «Paestum sembra rappresentare un polo che rielabora in modo del tutto originale la conquista del vello d'oro»[707]. In particolare, sussistono significative differenze tra l'opera di Assteas e quella dei ceramografi apuli. Mentre quest'ultimi mostrano l'attacco dell'eroe al serpente, nell'esemplare di Assteas Giasone (ΙΑΣΩΝ) è completamente impassibile di fronte al rettile e, come gli altri Argonauti (tra i quali uno è chiamato ΠΕΛ[--]Σ), attende l'esito dell'azione di Medea (ΜΗΔΕΙΑ). È infatti la maga ad assumere un ruolo da protagonista, ritratta mentre porge una *phiale* al serpente in modo tale da addormentarlo e permettere la buona riuscita dell'impresa.

Credo che in questa rielaborazione abbia giocato un ruolo fondamentale l'iconografia dell'undicesima fatica di Eracle così come sviluppatasi in seno al *corpus* pestano. Lo schema compositivo è praticamente il medesimo, così come altri elementi che caratterizzano l'azione: in entrambe le scene, le figure portano una piccola *oenochoe* con cui hanno riempito la *phiale*, elemento del tutto assente nelle altre scene rappresentanti la conquista. Allo stesso modo, l'assimilazione iconografica tra le due scene porta a un cambio di tono nell'episodio argonautico: come nel Giardino delle Esperidi, i personaggi rimangono fondamentalmente in attesa dell'intervento femminile. Lo scontro, quindi, non è rappresentato. Una sorta di tappa di transizione tra lo schema apulo e quello pestano è rappresentata da un'*hydria* lucana al Louvre,

---

[704] *Lekythos*: Bochum, inv. S 1080 (*RVP*, pp. 109-111, n. 2/143, tav. 62b; *LIMC* Iason 41; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, p. 348; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 236). Cratere: Napoli, MAN, inv. 82126 (*RVP*, pp. 344-345, n. 3/630; *LIMC* Iason 42; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, p. 348, fig. 13; PONTRANDOLFO 2009, pp. 104-105, con figg.; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 236-237).

[705] New York, MET, inv. 1934.11.7 (*LIMC* Iason 36; BAPD 205910). Sull'iconografia relativa a Giasone e alla saga argonautica, vd. J. NEILS, s.v. *Iason*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 629-638; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 235-237.

[706] Monaco, Antikensammlung, inv. 3268 (*RVAp* I, p. 16, n. 51; *LIMC* Iason 37; DENOYELLE, IOZZO 2009, pp. 122-123, fig. 179).

[707] PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, p. 348.

proveniente da Nola e datata nel secondo quarto del IV secolo a. C.[708]. Giasone, con il mantello avvolto al braccio sinistro e la spada sguainata nel braccio destro, si avvicina minaccioso al serpente, pronto a sferrare il colpo. Al contempo, Medea è seduta al di sotto dell'albero e tiene la *phiale* nella mano destra, pronta a placarlo. La raffigurazione di Medea corrisponde a quella dell'Esperide seduta che abbevera il serpente, diffusa specialmente in questo medesimo arco temporale. Due ulteriori elementi distintivi rispetto alle altre testimonianze italiote sono l'abbigliamento di Giasone, raffigurato con un corto chitone, e la rappresentazione di Kalais (ΚΑΛΑΙΣ), figlio di Borea, privo delle consuete ali. Questa scelta è condivisa soltanto con il celebre cratere attico eponimo del Pittore di Talos, rinvenuto a Ruvo[709]. Al di sotto di una delle anse, a bordo della nave Argo, si trovano Kalais e Zetes, dotati di iscrizioni identificative ma privi di ali. Considerando l'assenza di tale attributo, più che esemplificare «le personificazioni dei venti favorevoli» ed esprimere «in maniera sempre più esplicita, la positività dell'impresa», è possibile evincere un cambiamento di statuto iconografico di questi personaggi[710]. Per tutto il VI e il V secolo, i Boreadi sono infatti strettamente associati a Fineo e all'episodio della cacciata delle Arpie, episodio comunque connesso alla saga argonautica. Dalla fine del V, la loro presenza è invece intimamente connessa agli Argonauti, assistendo i compagni in vari momenti della spedizione[711]. È quindi possibile che, in virtù di questo cambiamento, vengano semplicemente assimilati agli altri Argonauti che partecipano alla spedizione e perdano i loro caratteri distintivi.

Come già sostenuto da Trendall, l'inclusione di Eros sulla *lekythos* simboleggia il rapporto amoroso intercorrente tra i due protagonisti: la stessa scelta è condivisa da due crateri a volute, uno apulo all'Hermitage, l'altro pestano, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[712].

L'autore di quest'ultimo riprende Assteas nel mettere in primo piano il protagonismo di Medea all'interno dell'azione, scegliendo inoltre di raffigurare il momento in cui Giasone usufruisce del suo aiuto e riesce a sfilare il vello d'oro dai rami dell'albero. In termini compositivi, il ceramografo guarda però verso la produzione apula, una scelta peraltro giustificata dalla rarità del cratere a volute all'interno del *corpus* pestano. L'aumento della superficie vascolare permette di dar vita a una composizione più articolata assimilabile a quella presente nel cratere apulo appena citato, della cerchia del Pittore di Licurgo (360 a. C.). Come in quest'ultimo caso, gli Argonauti accompagnano Giasone nell'impresa prendendo parte alla lotta contro il serpente. Tuttavia, tale motivo sembra rimandare a un momento immediatamente precedente all'intervento di Medea, grazie al quale il vello sarà conquistato con il dolo e non con la forza,

[708] Parigi, Musée du Louvre, inv. S 4042 (*LCS* p. 112, n. 579; *LIMC* Iason 40). Cfr. la figura di Giasone, con il mantello avvolto nel braccio sinistro, con quello di un Argonauta nel registro superiore del cratere a volute del Gruppo Apulizzante, indice, verosimilmente, di una circolazione di schemi iconografici.

[709] Ruvo, Museo Jatta, inv. 1501 (BAPD 217518).

[710] Citazione da PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, p. 342.

[711] Su questa evoluzione iconografica, cfr. *ibid.*, p. 338.

[712] Cratere apulo: San Pietroburgo, Hermitage, inv. 1718 (*RVAp* I p. 424, n. 55; *LIMC* Iason 39; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, pp. 346-347, fig. 11). Frammento apulo: Berlino, Antikensammlung, inv. 30916 (*RVAp* I p. 419, n. 28, tav. 152.5; *LIMC* Iason 72).

senza combattere. Sembra dunque che il pittore abbia semplicemente "giustapposto" i personaggi in lotta di tradizione apula al nuovo schema creato in ambito pestano, fondendo sinotticamente due momenti susseguenti nell'episodio. La caratterizzazione dei personaggi sembra risentire delle formule adottate dai ceramografi apuli e lucani. Sempre in relazione al cratere della cerchia del Pittore di Licurgo, si confrontino per esempio lo schema dell'Argonauta pestano che sta per scagliare una pietra verso il serpente con quello apulo presente nella stessa sezione del campo vascolare, impugnante una lancia nella mano destra: assistiamo soltanto a una variazione dell'arma, ma la resa del corpo è la stessa. Anche la scelta di raffigurare Giasone barbato, non attestata nell'iconografia della saga argonautica, sembra risentire del trattamento riservato a tale personaggio nelle raffigurazioni lucane e apule, tra cui un frammento attribuito al Pittore di Licurgo con la fuga di Medea sul carro[713].

Al contempo, assistiamo però a una "pestanizzazione" dello schema apulo, che sembra venir adattato in base alle tendenze iconografiche che caratterizzano il *corpus*. Il boreade in lotta viene sostituito con un erote rappresentato a mezzo busto ma collocato nella stessa posizione dello specchio vascolare e recante delle offerte; viene aggiunto un satiro/pan, ugualmente a mezzo busto, al di sopra dell'albero[714]; le foglie di alloro utilizzate per cospargere il *pharmakon* vengono sostituite da una sorta di nastro, non funzionale alla somministrazione del liquido, ma forse assimilabile semanticamente ai numerosissimi nastri inclusi nelle scene pestane.

I ceramografi pestani rielaborano in modo originale il tema della conquista del vello d'oro, privilegiando il ruolo centrale e attivo di Medea rispetto all'eroe Giasone. Diversamente dalla tradizione apula, che sceglie di rappresentare la scena del combattimento, a Paestum si opta per un'impostazione più narrativa e simbolica, influenzata anche dalla fatica di Eracle nel Giardino delle Esperidi. Nel cratere del Gruppo Apulizzante si coglie chiaramente una sintesi tra l'impostazione narrativa pestana e quella eroico-dinamica apula, ottenuta attraverso la giustapposizione del nucleo tematico locale con schemi compositivi mutuati dalla produzione apula.

CICLO TROIANO

12.GIUDIZIO DI PARIDE

Il giudizio di Paride rappresenta il mito più frequentemente rappresentato nel *corpus* vascolare pestano. È Assteas a inaugurare tale filone iconografico, dipingendo ben sei esemplari: un'*hydria* (**2/147**) conservata

[713] Per l'ambito lucano, vd. il celebre cratere di Cleveland, inv. 1991.1 (*LIMC* Medeia 36; REVERMANN 2005).
[714] Presente, peraltro, anche nella *lekythos* firmata con la rappresentazione del giardino delle Esperidi: cap. 6/8.

a Bruxelles[715], un *lebes gamikos* (**2/148**) (figg. 140-141)[716], una *oinochoe* (**2/151**)[717], e un coperchio di *lekanis* (**2/150**)[718] da Paestum, un cratere a volute (**2/149**) da Roccadaspide[719], e infine un'anfora (**App. I/3**) da Buccino (fig. 92)[720]. Seguono una *squat-lekythos* (**2/1025**) del Pittore dell'Oreste di Boston al Louvre (fig. 93)[721], un'*oinochoe* (**2/964**) del Pittore di Afrodite (figg. 135-136)[722] e un *lebes gamikos* (**3/450**) del Pittore di Napoli 2585[723].

Generalmente, i ceramografi pestani organizzano la scena disponendo le figure paratatticamente su un singolo livello. Due eccezioni sono costituite dall'anfora buccinese (**App. I/3**) e dal cratere a volute (**2/149**) di Assteas, che, garantendo al pittore una maggiore superficie vascolare rispetto agli altri esemplari menzionati, permettono di espandere verticalmente la narrazione e collocare un numero variabile di figure su un secondo ordine, rappresentate a mezzo busto o fino all'inguine. Le modalità di disposizione dei personaggi sono riconducibili a due schemi iconografici principali: 1) le divinità appaiono intorno alla coppia formata da Hermes e Paride secondo un'articolazione centripeta; 2) le tre dee, scortate da Hermes, formano un corteo diretto verso il principe troiano, collocato all'estremità della scena[724].

Paride è sempre caratterizzato "etnicamente" come orientale in virtù dell'abbigliamento composto da berretto frigio, *anaxyrides* e *chitoniskos* manicato, secondo una tendenza che si afferma in ambito attico dalla metà del V secolo a. C[725]. I suoi attributi tradizionali sono la lancia e la spada, che ne sottolineano la connotazione eroica; tuttavia, sulla *lekythos* (**2/1025**) del Pittore dell'Oreste di Boston, egli impugna uno scettro, elemento che introduce una sfumatura regale alla sua rappresentazione. Nella maggior parte delle attestazioni è accompagnato da un cane, che rimanda alla sua attività di pastore sul monte Ida. Hera e Atena si distinguono con facilità in virtù della loro caratterizzazione piuttosto convenzionale: la prima è solitamente raffigurata appoggiata ad uno scettro e indossante una corona, mentre la seconda è

---

715 Bruxelles, Musée Art & Histoire, inv. A 813 (*PP*, pp. 42, 116, n. 49, tav. 11a; MAYENCE, VERHOOGEN 1937, p. 1, sezione IV F, n. 7, tav.1, figg. 7a-c; MORET 1978, pp. 76, 80, n. 5, tav. 22, fig. 4; *RVP*, pp. 112-113, n. 2/147, tav. 63; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 242).

716 Paestum, inv. 48431, dal santuario meridionale (VAN BUREN 1953, p. 214; SESTIERI 1955, tavv. 1-4; *PAdd*, p. 3, n. A8; MORET 1978, pp. 76, 80, n. 6; *RVP*, pp. 112-113, n. 2/148; CIPRIANI 1997, p. 221, fig. 16; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 242; ZUCHTRIEGEL 2022, p. 105).

717 Paestum, inv. 26631, dalla t. 2 di C. Gaudo (1972) (MORET 1978, pp. 76, 80, n. 7, nota 17, tav. 23, figg. 1-3; *RVP*, pp. 114-116, n. 2/151, tav. 65; DESCHODT 2011, nota 41; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 241).

718 Paestum, inv. 20161, da t. di Contrada Vecchia, Agropoli (BOTTINI, GRECO 1974-1975, pp. 260-261, n. 17, figg. D 1, 27-28; MORET 1978, pp. 76, 80, nota 17, tav. 24, figg. 1-2; *RVP*, pp. 114-115, n. 2/150, tav. 64b-c; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 241; ZUCHTRIEGEL 2022, p. 105).

719 Paestum, inv. 32128, dalla t. 3 della necropoli di Tempa Rossa, Roccadaspide (MORET 1978, pp. 76, 80, nota 17, n. 9; *RVP*, pp. 113-115, n. 2/149, tav. 64a; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 241; CIPRIANI 2014, fig. 2, tavv. 1-4; ZUCHTRIEGEL 2022, pp. 105, 110-111).

720 Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 75421 (App. I/3).

721 Parigi, Musée du Louvre, inv. K 561 (*PP*, pp. 81, 125, n. 256, tav. 32c; MORET 1978, pp. 77, 80-81, n. 11, tav. 24, figg. 3-5; *RVP*, p. 260, n. 2/1025, tav. 164a-b; *LIMC* Hera 443; *LIMC* Paridis Iudicium 57; DENOYELLE 2011, pp. 130-133, n. 36, con figg.; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 242; ZUCHTRIEGEL 2022, p. 105).

722 Paestum, inv. 20.295, dalla t. 13 di C. Licinella (GRECO 1970, pp. 23-31, tavv. 9-15; *RVP*, pp. 239-241, n. 2/964, tav. 146; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 241; ZUCHTRIEGEL 2022, pp. 105, 108, fig. 24).

723 Ginevra, coll. priv. (MORET 1978, con figg.; *RVP*, pp. 317, 319, n. 3/450, tav. 206; SPARKES 1996, p. 128, fig. V:10; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 241).

724 Cfr. MORET 1978, p. 80.

725 Cfr. TODISCO *et alii* 2012, II, p. 240.

regolarmente armata, spesso in panoplia consistente in scudo, lancia, elmo ed egida. Come nelle altre attestazioni italiote, anche qui Afrodite presenta una connotazione più variabile. In generale, la sua figura è assimilabile a quella delle donne che popolano le scene pestane legate alla cosmesi o, più in generale, a tematiche di carattere femminile. Sull'*oinochoe* (**2/151**) di Assteas è associata a un erote; sulla *lekanis* (**2/150**) gioca con due nastri mentre ai suoi piedi si trova una colomba; sul cratere (**2/149**) è velata; sulla *lekythos* (**2/1025**) del Pittore dell'Oreste di Boston regge una *phiale* e due colombe; sull'*oinochoe* (**2/964**) del Pittore di Afrodite tiene uno xylophono e un diadema.

Gli schemi impiegati per i singoli partecipanti al giudizio testimoniano una connessione ancora evidente con l'elaborazione della scena in ambito attico. La posa seduta di Paride, con il busto leggermente di tre quarti e il braccio sinistro alzato nell'atto di appoggiarsi a una clava, sostituita da una lancia in ambito pestano, o la decisione di rappresentare Atena mentre osserva l'elmo stretto nella mano[726], chiara reminiscenza dell'Atena *Lemnia* di Fidia[727], sono scelte che si riscontrano nella produzione a figure rosse della seconda metà del V, nelle opere eponime del Pittore di Modica e del Pittore di Berlino F 2536, rispettivamente[728]. Oltre ai due sopra elencati relativi a Paride e Atena, sono diversi gli stilemi condivisi con i ceramografi apuli e lucani coevi, segno non solo di un'alta convenzionalità dell'iconografia ma anche di una comunicazione ad alta intensità tra fabbriche intorno alla metà del IV sec. a. C[729]. In questo caso, i confronti più puntuali possono essere istituiti con la produzione del lucano Pittore delle Coefore e con quella degli apuli Pittori del Giudizio, dell'Ilioupersis e di Chamay. D'altra parte, marcatamente pestana appare la focalizzazione della scena, proposta da Assteas, sulla designazione del giudice. Non è da escludere che anche la posa di Hermes, con la gamba sinistra sollevata e piegata, il torso portato in avanti che fa ricadere il petaso sulle spalle e le braccia distese verso Paride, fosse già impiegata in ambito attico, come sembra mostrare un frammento del Pittore di Eretria a Barcellona[730]. Tuttavia, è decisamente più verosimile che il dialogo tra il dio e il mortale reimpieghi, all'interno del contesto mitico, lo schema dell'offerta/conversazione tra il dio Dioniso e i suoi accoliti, che siano satiri, menadi o altri personaggi in stretta connessione con il dio. Tra le prime opere attribuite ad Assteas si annovera un cratere a campana (**2/65**), conservato a Napoli, raffigurante un giovane satiro nell'atto di porgere un oggetto a Dioniso,

726 Presente sull'anfora di Buccino e sull'*oinochoe* del Pittore di Afrodite.

727 Sulla quale, vd. recentemente PARISI PRESICCE *et alii* 2023, pp. 163-164 [E. Ribaudo].

728 P. di Modica: Siracusa, Museo Archeologico Nazionale, inv. 38031 (BAPD 217533); P. di Berlino F 2536: Berlino, Antikensammlung inv. F 2536 (BAPD 217284).

729 In riferimento alla posa di Paride, cfr. una *squat*-lekythos apula a Londra, BM, inv. 1856, 1226.44 (375-365 a. C.; *RVAp* I, p. 207, n. 126); un piatto del P. dell'Ilioupersis in una coll. priv. tedesca (365-355 a. C.; *LIMC* Paridis iudicium add.7); un'*hydria* del P. di Chamay a Berlino, Antikensammlung, inv. F 3290 (350-340 a. C.; *RVAp* I, p. 426, n. 58, tav. 156.1-2). Per lo schema di Atena, cfr. l'*hydria* appena menzionata. Per il trattamento di Hera, cfr. il *lebes gamikos* di Assteas con un'anfora panatenaica lucana del P. delle Coefore, Londra, BM, inv. 1851, 0416.5 (360-340 a. C.; *LCS*, p. 121, n. 616); il *lebes gamikos* del P. di Napoli 2585 con un cratere a campana del P. del Giudizio, Londra, BM, inv. 1814,0704.573 (380-360 a. C.; *RVAp* I, p. 263, n. 26). In riferimento ad Hermes incedente verso Paride, cfr. il *lebes gamikos* di Assteas con un piatto del P. dell'Ilioupersis, sopra menzionato. In relazione ad Afrodite, appoggiata sulla banda che chiude verticalmente la composizione sull'oinochoe di Assteas, o su un pilastrino sul lebes del P. di Napoli 2585, cfr. l'hydria del P. di Chamay già citata.

730 Barcellona, Museo archeologico, inv. 534 (BAPD 217040).

seduto su altare e con il tirso nella mano sinistra. Le perfette corrispondenze nella gestualità e posa dei personaggi rivelano come tale scena costituisca il modello sul quale è stata ricalcata la coppia Hermes-Paride[731]. Sul *lebes gamikos* (**2/148**) di Assteas, la scelta di rappresentare Paride seduto su un elemento architettonico, una mezza colonna costituita da sommoscapo e capitello ionico, va nella stessa direzione. Dioniso è infatti frequentemente ritratto al di sopra di altari. L'unico confronto preciso per la mezza colonna presente sul *lebes* è costituito da un'*hydria* (**2/11**) della prima produzione di Assteas in cui un erote, all'interno di una scena muliebre, siede per l'appunto su una mezza colonna ionica[732]. In riferimento al giudizio di Paride, Assteas si serve di schemi impiegati nelle scene di genere per inserirle all'interno della narrazione mitica, secondo una tendenza che verrà portata all'estreme conseguenze dai ceramografi dell'Apulo tardo. Mentre Assteas ancora esprime visivamente le ragioni del consesso, Moret ha infatti mostrato come alla fine del IV secolo il giudizio perda qualsiasi funzione espositiva, divenendo fondamentalmente assimilabile a una scena di genere, sia in virtù degli oggetti presenti nella scena, quali *thymiateria*, *phialai*, ombrelli, flabelli, ciste, sia per la disposizione dei personaggi senza un apparente legame narrativo[733]. All'interno del *corpus* pestano, il Pittore di Napoli 2858 sembra risentire di questo sviluppo (**3/450**), soprattutto dal punto di vista dell'articolazione della scena e della gestualità adottata: se non avessimo degli attributi caratterizzanti, e ciò è particolarmente evidente nel caso di Afrodite che difatti non appare connotata in modo specifico, avremmo interpretato il gruppo come una scena di genere. L'immagine riprende infatti schemi elaborati da pittori pestani coevi o lievemente precedenti, com'è possibile osservare sull'*oinochoe* (**2/964**) del Pittore di Afrodite proveniente dalla tomba 13 di Licinella[734]. Se da una parte osserviamo la penetrazione di schemi di derivazione non mitica, dall'altra è di estremo interesse constatare come, secondo le parole di Moret, «l'image n'est plus au service du mythe, mais bien plutôt le mythe au service de l'image»[735]. A mio avviso, questo effetto è ottenuto secondo diverse strategie. Da una parte, i ceramografi danno vita a "versioni abbreviate" della storia[736]. Un cratere a campana del Pittore di Eupolis rappresenta, a mia conoscenza, la prima attestazione di tale fenomeno[737]. Prodotto ad Atene, non stupisce che l'unica divinità presente, oltre a Hermes, sia Atena, posta al centro della scena in aperto contatto visivo con il giudice e abilmente esaltata da dimensioni gerarchicamente superiori a quelle degli altri personaggi. Su ben due esemplari, l'*hydria* (**2/147**) a Bruxelles e il *lebes gamikos* (**2/148**) a Paestum, Assteas sceglie invece di raffigurare soltanto Hera. A partire da Sestieri, tale scelta è stata convincentemente ricondotta a motivazioni cultuali[738]. Piuttosto che raffigurare la vincitrice dell'agone,

731 Napoli, MAN, inv. 905 (*RVP*, pp. 74-75, n. 2/65, tav. 31e-f).
732 Paestum, MAN, inv. 48455 (*RVP*, pp. 63-64, n. 2/11, tav. 18b-d).
733 MORET 1978, pp. 82-92.
734 Paestum, MAN, inv. 20295 (*RVP*, p. 239, n. 2/964, tav. 146).
735 MORET 1978, p. 80.
736 Cfr. MORET 1978, p. 80: «Le thème de l'arrivée permet de justifier même les scenes «abrégées», car les deux déesses qu'on ne voit pas, Aphrodite et Athéna, sont censées marcher dans le sillage d'Hermès et d'Héra».
737 Palermo, MAR, inv. 2118 (450 a. C. circa; *LIMC* Hermes 468; BAPD 214433).
738 SESTIERI 1955, p. 2; MORET 1978, p. 80; CIPRIANI 1997, p. 221; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 242.

Assteas compierebbe un omaggio nei confronti di una delle divinità più importanti del *Pantheon* di Poseidonia. Considerando che il *lebes gamikos* proviene dal Santuario Meridionale, dove Hera è sicuramente venerata, è molto probabile che il pezzo sia stato dedicato da una giovane in procinto di sposarsi, ponendo in tal modo le nozze sotto la protezione della divinità[739]. È quindi verosimile che la committenza abbia giocato un ruolo significativo nella formazione dell'immagine. Una simile deferenza nei confronti di Hera è dimostrata dall'anfora lucana del Pittore delle Coefore, che raffigura il momento precedente al giudizio: Hermes raduna le divinità, ma al suo cospetto sembra essere presente soltanto la moglie di Zeus[740]. La fanciulla che segue (forse un'attendente?) è stata identificata con Afrodite, ma non vi è alcun elemento iconografico che possa effettivamente sostanziare e confermare tale interpretazione[741]. Nel caso accettassimo la proposta tradizionale, è comunque necessario sottolineare come il suo abbigliamento sia estremamente semplice, scarsamente elaborato, soprattutto se confrontato con il sofisticato peplo dall'ampio *apoptygma*, il velo fittamente decorato e la corona a *polos* di Hera, che sancisce inevitabilmente una diversa preminenza accordata alle due divinità.

Anche nelle scene in cui le tre divinità sono presenti al completo, Hera assume visivamente un ruolo di preminenza. Sulla *lekythos* (**2/1025**) del Pittore dell'Oreste di Boston, seppur Afrodite sia in prima fila, la dea è seduta su un girale tenendo scettro e *phiale*. Si tratta di uno schema che riprende la convenzionale rappresentazione di una divinità su trono o *diphros*, verosimile trasposizione pittorica non solo delle statue di culto ma anche, più banalmente, delle statuette votive[742]. La scelta conferisce un'aura ieratica al personaggio, che, posto in posizione speculare rispetto a Paride, viene in qualche modo distinto dalle altre divinità. Una strategia per certi versi simile è adottata da un ceramografo apulo del Gruppo di Vienna 4013. Hera si trova in questo caso su un imponente trono riccamente decorato, grazie alle intricate modanature e all'abbondante policromia, posto al centro della scena al di sopra di una base dipinta a palmette. Gli sguardi e i gesti dei personaggi convergono verso di essa, connotandola come il personaggio principale dell'intera composizione. Il ceramografo giunge persino a introdurre una variante rispetto alla versione tradizionale del mito: è Hera a reggere il pomo d'oro, mentre una Nike con palme si rivolge verso di lei – apparentemente indicandola come vincitrice[743].

In altri casi, la preminenza accordata a Hera è maggiormente velata. Sulla *lekythos* (**App. 1/4**) lucana del Pittore di Sidney, rinvenuta a Paestum, è lei a guidare il corteo delle tre divinità che si stanno dirigendo

[739] Per una lettura contestuale del *lebes gamikos*, vd. cap. 7/7.
[740] Vd. nota 729.
[741] TRENDALL 1953b, pp. 119, n. 32, 121; *LIMC* Hera 439. Il racemo, forse di alloro, è infatti un attributo generico che ricorre anche in scene di genere con protagonisti femminili.
[742] Vd., per esempio, la rappresentazione di Atena su una *lekythos* campana al British Museum, inv. 1867,0508.1189 (*LCS*, p. 397, n. 262). Tale schema è variamente riproposto in ambito pestano: cfr., per esempio, Calipso, la più importante tra le Esperidi, sulla *lekythos* firmata da Assteas a Napoli: cap. 6/8.
[743] Vd. nota 729.

verso Paride[744]. Su un coperchio di *lekanis* campana, accanto alla dea compare una Nike che regge una coroncina, allusione possibile, anche in questo caso, al primato di Hera.

Il solo ceramografo pestano che, senza ombra di dubbio, ritrae Afrodite come vera protagonista dell'agone è il Pittore di Afrodite. Collocata al centro della scena (**2/964**), la dea apre il corteo che si sta dirigendo verso Paride. Tuttavia, essa interrompe momentaneamente la processione invertendo il senso di movimento con passo leggiadro, lasciando che il seno sinistro e l'intero fianco sinistro rimangano scoperti, e dirigendo lo sguardo direttamente verso l'osservatore. Il pittore raffigura la divinità nel suo momento di massimo esibizionismo, atteggiamento che la distingue nettamente dalle due sorelle. La ragione che sta dietro a tale scelta non è soltanto imputabile alla volontà di rispettare l'esito della narrazione mitica maggiormente diffusa. L'*oinochoe* su cui è raffigurato il giudizio proviene dalla tomba 13 di Licinella, contesto in cui è stata rinvenuta l'anfora eponima del pittore, raffigurante Afrodite danzante al di sopra di un rigogliosissimo girale in compagnia di due eroti. Come si vedrà meglio nel terzo capitolo, il corredo funerario della tomba dà vita a una serie di associazioni visuali e semantiche che comportano l'assimilazione della defunta alla divinità[745]. La valorizzazione del personaggio è dunque, anche in questo caso, utile a costruire una narrazione di carattere contestuale, ovvero nell'ambito di una sepoltura funeraria.

In sintesi, la produzione dei ceramografi pestani mostra elementi di connessione con l'iconografia attica, e in particolare con esemplari dei Pittori di Modica e di Berlino F 2536, e con l'elaborazione della scena da parte di artigiani italioti quali il lucano Pittore delle Coefore e gli apuli Pittori del Giudizio, dell'Ilioupersis e di Chamay. Nella costruzione della scena, si assiste a una commistione di motivi tra le scene di offerta/conversazione, sia relative al mondo dionisiaco, sia di genere, e le immagini mitiche del giudizio di Paride, con una particolare enfasi nei vasi di Assteas sul momento della designazione del giudice. Infine, i ceramografi sfruttano l'elemento competitivo dell'agone mitico per esaltare la divinità di turno, spesso non rispettando la versione più diffusa della narrazione. Si tratta di un fenomeno che interessa trasversalmente le quattro fabbriche italiote rappresentanti il giudizio. Diverse sono le strategie iconografiche adottate, a volte condivise da più produzioni, che presentano diversi gradi di celebrazione, a volte più manifesti, a volte più sottili: versioni abbreviate, diversa caratterizzazione dei personaggi, impiego di specifici schemi iconografici, collocazione nella scena, gestualità. In ambito pestano, tale fenomeno sembra principalmente dovuto a ragioni contestuali e alla destinazione finale dell'oggetto: all'interno di questo processo, è verosimile che un ruolo non secondario nella scelta della divinità sia stato svolto dalla committenza. In tal senso, non stupisce che il mito abbia avuto particolare diffusione a

[744] Paestum, inv. 3553, dal santuario meridionale (*LCS* p. 129, n. 665; MORET 1978, pp. 76, 80, n. 2, tav. 22, figg. 1-3; *RVP*, p. 365, n. App. 1/4; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 240-241; ZUCHTRIEGEL 2022, p. 105).
[745] Cap. 7/4.

Paestum: esso offre inoltre la possibilità di mettere in connessione, sia visivamente che semanticamente, mortali e divinità.

13. Agguato a Troilo

Un'*hydria* (**2/1023**) conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna costituisce l'unica rappresentazione del mito di Troilo attestata in ambito pestano (fig. 94)[746]. Nel suo studio dedicato a tale iconografia in ambito italiota, Konrad Schauenburg ha riconosciuto tre fasi nella rappresentazione dell'episodio[747]. Il primo è rappresentato dall'agguato, prima del quale Achille si nasconde dietro alla fontana. Il secondo raffigura il momento iniziale dell'attacco, quando l'eroe è uscito dal suo nascondiglio e sta per avventarsi su un Troilo ancora inconsapevole del pericolo imminente. Il terzo coincide con l'attacco vero e proprio. L'esempio pestano ricade all'interno della seconda categoria. Sebbene gli elementi principali della scena, come l'abbeverata dei cavalli o la presenza dei compagni al seguito di Troilo, siano già attestati nella precedente produzione attica, la scelta di fissare proprio questo momento narrativo rappresenta un'innovazione significativa introdotta dai ceramografi italioti[748]. Cambitoglou suggerisce che si tratti di una «psychological subtlety possibly first introduced in large-scale painting of the fourth century and copied by contemporary vase-painters»[749]. Tale scelta, però, può essere dovuta anche ad altre ragioni. Nel caso pestano, si presentano probabilmente esigenze compositive, non solo dovute alla superficie vascolare a disposizione, e quindi all'assenza dello spazio sufficiente per rendere Achille nascosto dietro la formazione rocciosa, ma anche alla distribuzione dei personaggi nella scena. Il Pittore dell'Oreste di Boston costruisce una costruzione equilibrata, disponendo le tre figure in modo da conferire centralità a Troilo, posto al centro della scena, mentre Achille e il compagno del giovane troiano occupano le estremità, entrambi orientati verso il principe. La sorgente è resa come una parete rocciosa dalla forma trapezoidale, che esalta tale composizione triangolare grazie anche all'acqua che scorre obliquamente ai lati. Tale resa della formazione non trova ulteriori attestazioni in ambito vascolare e potrebbe essere influenzata dall'iconografia sviluppata nelle coeve tombe dipinte pestane. Una celebre lastra della tomba 114 di Andriuolo mostra infatti il momento che precede lo scontro tra due schieramenti in battaglia: alle loro spalle, si staglia una formazione rocciosa di forma trapezoidale del tutto comparabile

---

[746] Vienna, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, inv. IV 2949 (*PP*, pp. 80-81, 125, n. 253, fig. 50, tav. 31a; Curtius 1954, p. 7, fig. 5; Schauenburg 1961, pp. 218, n. 5, 220; Cambitoglou, Wade 1972, p. 92; Kemp-Lindemann 1975, p. 116; Chamay 1980, p. 52; *RVP*, pp. 259-260, n. 2/1023, tav. 163d-3; Cambitoglou 1988a, p. 45, tav. 12.1; Cambitoglou 1988b, pp. 5, n. 2, 13).

[747] Schauenburg 1961. Per tale iconografia in ambito italiota, vd. anche Todisco *et alii* 2012, II, pp. 245-247.

[748] Cfr. su questo punto Cambitoglou 1988a, pp. 46, 49; 1988b, p. 5; Todisco *et alii* 2012, II, p. 246. Sulla rappresentazione in ambito attico dell'agguato e dell'inseguimento, vd. Cerchiai 1980, pp. 29-33. Per un recente contributo sull'uccisione di Troilo da parte di Achille, tra Atene ed Etruria, vd. Hedreen 2012.

[749] Cambitoglou 1988b, p. 12.

a quella presente sull'*hydria*[750]. Oltre alle ragioni appena esposte, è inoltre probabile che il momento narratologico scelto permettesse di infondere maggiore drammaticità alla scena. L'immagine coinvolge forse più efficacemente lo spettatore, raffigurando l'attimo sospeso che precede l'evento vero e proprio, secondo una scelta ampiamente sfruttata, in relazione ad altre iconografie, sia dai ceramografi attici che da quelli italioti. La completa inconsapevolezza di Troilo crea un'inevitabile tensione con la cognizione del fruitore, che già conosce l'esito della scena.

Tipologicamente, la scena pestana è per certi versi assimilabile a una *squat-lekythos* campana e a un cratere a calice lucano[751]: Troilo è stante mentre tiene il cavallo per le briglie; Achille, tenendo lo scudo nella sinistra, sta mettendo mano all'elsa della spada. Nella *lekythos* del British Museum, egli sembra aver sfruttato un piccolo sperone roccioso come nascondiglio e non sembra sussistere alcuna differenza di età tra di lui e il figlio di Priamo. A differenza della produzione attica, nella quale Troilo è sempre rappresentato come un fanciullo o un giovinetto, in quanto tratto essenziale del mito, in alcune rappresentazioni italiote, tra le quali troviamo l'*hydria* pestana e la *lekythos* campana, Troilo appare insolitamente come un giovane adulto, al pari di Achille[752]. Con un altro cratere di produzione campana, l'esemplare pestano condivide inoltre il trattamento "regale" del cavallo, caratterizzato da falere, briglie e ornamenti sul collo realizzati verosimilmente in oro, come si può constatare dal colore della sovradipintura e dall'impiego delle lumeggiature per simulare la presenza del metallo[753]. A prescindere da questi evidenti elementi di somiglianza, l'*hydria* mostra un certo grado di singolarità. Nel nostro caso, Troilo è insolitamente armato di tutto punto, con spada appesa al balteo e lunga lancia ben in vista[754]. Nelle altre raffigurazioni a noi pervenute, il giovane appare senza armi o soltanto dotato di lancia, secondo una caratterizzazione tipica dell'efebo che si trova a svolgere attività nella *chora* della città[755]. Anche il compagno di Troilo è armato allo stesso modo. La propensione di Trendall a identificare questo personaggio con un greco, seguendo la suggestione delle fonti letterarie secondo cui Troilo sarebbe accompagnato soltanto da uno schiavo frigio, non può essere accolta[756]. Se in un cratere a volute apulo il Pittore dell'Ilioupersis sceglie di rappresentare Troilo e il suo compagno con berretto e abiti frigi, nella maggior parte dei casi questi personaggi non presentano attributi distintivi e, soprattutto, non sono etnicamente differenziati rispetto ad Achille[757]. Più enigmatico è, invece, il suo gesto di sollevare la spada,

---

750 Su questa lastra, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985, pp. 106-109, figg. 12-13; 1992, pp. 66-67, 344-345; ZUCHTRIEGEL 2020, pp. 397-398, fig. 11.

751 *Squat-lekythos*, attribuita al Pittore del B.M. F196 (350-330 a. C.), da Avella: Londra, BM, inv. 1867, 0508.1189 (*LCS* p. 397, n. 262; *LIMC* Achilleus 271); cratere a calice, attribuito al Pittore del Primato (360-350 a. C.): Voronezh, ex Dorpat 113, da Anzi (*LCS* p. 165, n. 918; *LIMC* Achilleus 275).

752 CHAMAY 1980 non menziona questa importante differenziazione dell'iconografia italiota, rimarcando brevemente (p. 49): «L'âge tendre de Troïlos est un trait essentiel du mythe».

753 Ginevra, coll. privata (CHAMAY 1980).

754 Anche la clamide sembra conferire una connotazione "eroica" al personaggio. Su tale punto, cfr. BARRINGER 2001, pp. 52-53.

755 Sull'iconografia dell'efebo nella pittura vascolare, vd. PORTER 2003.

756 *RVP*, p. 259. Su questo punto, cfr. KEMP-LINDEMANN 1975, p. 116.

757 Cratere: San Pietroburgo, Hermitage, inv. 2085 (CAMBITOGLOU 1988b, pp. 2-4; *LIMC* Achilleus 269).

ancora infoderata, con la mano sinistra, difficilmente inquadrabile sul piano narrativo. A mio avviso, il Pittore dell'Oreste di Boston ha operato in questo caso una contaminazione iconografica con le scene raffiguranti Oreste e il compagno Pilade alla tomba di Agamennone, riprendendo in particolare gli attributi e la gestualità adoperate per raffigurare il secondo. Si vedano in particolare un'*hydria* (**2/250**) attribuita a Python, il "maestro" del Pittore dell'Oreste di Boston, e l'anfora eponima (**2/1004**) di quest'ultimo: in entrambi i casi, Pilade tiene in una mano la lancia e con l'altra solleva il fodero della spada[758]. Anche la caratterizzazione del personaggio, con calzari e clamide affibbiata al collo, va in questa direzione. Questo è un fenomeno già riscontrato in relazione ad altri esemplari vascolari che raffigurano la vicenda mitica dell'agguato a Troilo, che riutilizzano schemi impiegati sia in scene mitologiche, come l'amazzonomachia, sia di genere, come le immagini di offerta al *naiskos*[759]. Lo schema adottato per la resa dei corpi è invece differente rispetto a quanto rappresentato dai pezzi pestani portati a confronto. In un articolo del 1954, Curtius menziona brevemente la scena raffigurata sull'*hydria* pestana (**2/1023**), mettendola a confronto con un rilievo votivo conservato al Museo Archeologico di Torino. Egli ritiene che entrambe le opere siano state influenzate dal blocco XII del lato ovest del fregio del Partenone[760]. La posa del compagno di Troilo è difatti accostabile a quella del primo cavaliere che si incontra a destra dell'araldo, mentre quella del principe stesso è, a mio parere, avvicinabile al cavaliere appiedato del blocco V[761]. Entrambi sono rappresentati frontalmente, con il braccio destro piegato orizzontalmente per tenere le redini del cavallo e il sinistro abbassato lungo il fianco. Ugualmente accentuato è il sollevamento del bacino sul lato destro, che conferisce in entrambi i casi un andamento sinuoso a gambe e torso. Sull'*hydria* pestana lo scarto è decisamente più accentuato, forse un "aggiornamento" che guarda alle tendenze stilistiche sviluppatesi nel pieno IV secolo a. C. Non è la prima volta che si riflette sul rapporto tra ceramica italiota e arte partenonica. Per esempio, Mario Iozzo e Martine Denoyelle hanno notato come la ceramica protoapula, e in particolare l'opera del Pittore di Sisifo, rielaborino temi e schemi espressi nei grandi programmi scultorei dell'Acropoli[762]. Considerando che il Pittore dell'Oreste di Boston opera nel terzo quarto del quarto secolo, si tratta naturalmente di formule ormai sedimentate all'interno della produzione vascolare italiota, come testimonia per esempio il gruppo formato da cavallo e cavaliere all'interno del *naiskos* sul celebre "vaso Hamilton", ma che verosimilmente esprimono la tensione tra monumenti architettonici e scultorei e pittura vascolare sviluppatasi decenni prima[763].

---

[758] *Hydria* di Python: cap. 6/3, n. 8; anfora eponima: cap. 6/2, n. 11.
[759] Per l'Amazzonomachia, vd. CHAMAY 1980, pp. 51-53. Per le scene funerarie incentrate sui *naiskoi*, vd. CAMBITOGLOU 1988b, p. 4.
[760] CURTIUS 1954, in particolare p. 7 per l'*hydria*. Sul blocco XII del lato ovest, vd. NEILS 2004a, pp. 52, 54, 55-56, 58, fig. 3.18; MEYER 2017, pp. 99-100, 104-107.
[761] Sul blocco V, vd. MEYER 2017, pp. 99-100, 104-107.
[762] DENOYELLE, IOZZO 2009, pp. 122-124, figg. 179-180. Sul rapporto tra raffigurazioni vascolari e arte partenonica, vd. DE CESARE 1997, pp. 20, 22, 26, 46-47, 50, 72, 100, 169, 201-203, 209, 226; NEILS 2001, pp. 46-48.
[763] Londra, BM, inv. 1772,0320.14 (*RVAp* II, p. 860, n. 1).

Diversamente da quanto si osserva in altri esemplari vascolari, il Pittore dell'Oreste di Boston non attribuisce all'episodio alcuna connotazione erotica, come nella versione del mito in cui Achille è innamorato del giovane Troilo, né vi conferisce una valenza sacrificale, riscontrabile invece nell'arte etrusca e, seppur in misura minore, nella pittura vascolare lucana[764]. In questo caso, l'assenza di una marcata differenza di età tra Troilo e Achille, unita alla presenza di armamento nel giovane, contribuisce ad accentuare il carattere marcatamente bellico dell'agguato. Secondo Roscino, l'agguato rappresenta la tecnica di combattimento più lontana dall'ideale eroico, dal momento che si serve dell'inganno ed evita il confronto diretto con l'avversario[765]. D'Agostino si esprime invece diversamente, parlando di «agguato eroico, nel quale il valore e la *metis* di Achille prevalgono – sul piano militare – sulla gioventù e l'inesperienza di Troilo»[766]. È in questo senso che, a mio avviso, va interpretata la scena sull'*hydria*, valorizzando, inoltre, la decorazione della spalla del vaso, posta al di sopra della scena principale. Come ha ben sottolineato Trendall, il motivo dei felini che assalgono la preda è piuttosto insolita nel *corpus* pestano ed è verosimilmente preso "a prestito" dalla coeva ceramica campana o apula[767]. L'associazione tra una scena di agguato mitica sul corpo del vaso e una scena speculare collocata sul collo o spalla non costituisce una strategia esclusiva all'ambito pestano. Su una *nestoris* lucana attribuita al Pittore delle Coefore (340 a. C. circa), l'agguato a Dolone trova infatti un chiaro parallelo nella scena di caccia al grifo dipinta sul collo, in cui due giovani, posti all'estremità del campo figurativo, stanno per sferrare il colpo fatale alla creatura fantastica[768]. Dunque, se si confronta semanticamente la scena mitologica con quella teriomorfa raffigurata sulla spalla del vaso, il parallelismo appare evidente: entrambe rappresentano un'aggressione, un agguato, in cui Troilo, la vittima, viene assimilato al cervide, mentre il valoroso Achille, l'aggressore, assume i tratti simbolici del leone. Il tema della morte di Troilo sembra essere inoltre anticipato dalla sfinge posta al di sotto dell'ansa. Come le fonti letterarie e in particolare Omero, nell'Iliade, paragonano gli assalti degli eroi a quelli delle bestie feroci, e in particolare ai leoni, così il Pittore dell'Oreste di Boston sembra accostare queste due immagini sovrapponendole, sottolineando la natura propriamente eroica dello scontro[769]. L'immagine dell'agguato felino decora infatti un cinturone in bronzo rinvenuto nella necropoli del Gaudo: seppur risalente agli ultimi decenni del V, l'oggetto

[764] Per l'aspetto erotico, vd., per esempio, CHAMAY 1980, p. 49; CAMBITOGLOU 1988a, p. 48; 1988b, p. 13; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 246-247. Per le connotazioni sacrificali, vd. CERCHIAI 1980 e una *nestoris* lucana a Portland da Anzi, Art Museum, inv. 26.292 (CERCHIAI 1980, pp. 27-28; CAMBITOGLOU 1988b, p. 5, n. 1, tav. 1.7).
[765] TODISCO *et alii* 2012, II, p. 247.
[766] D'AGOSTINO 1985, p. 2. Su tale interpretazione, cfr. inoltre COLIVICCHI 2004, p. 41.
[767] Lo stesso vale per la sfinge posta al di sotto delle anse, che segue una tipologia attestata nella campana: *RVP*, pp. 259-260.
[768] Napoli, MAN, inv. Stg. 20 (*LCS* p. 123, n. 632; *LIMC* Dolon 15; LISSARRAGUE 1980, pp. 13, 27, n. 8, fig. 13; COLIVICCHI 2004, p. 41).
[769] Sul rapporto tra il motivo dell'agguato animale e quello eroico in arte e letteratura, vd. MARKOE 1989. Nell'Iliade, l'immagine dell'aggressione leonina è usata in più di 25 occasioni per descrivere l'assalto dei guerrieri omerici (p. 89). Per la figura del leone in Omero, vd. SCHNAPP-GOURBEILLON 1981, pp. 38-58, 86-94.

testimonia come nel contesto pestano tale iconografia fosse funzionale a simboleggiare la *virtus* eroica di colui che lo indossava[770].

In sintesi, la scelta di rappresentare un momento specifico del mito si basa su fattori compositivi e narrativi volti ad accentuarne la drammaticità. Diverse sollecitazioni sembrano interagire tra loro: da soluzioni pittoriche locali, attestate anche dalle lastre dipinte pestane e dall'iconografia di Oreste e Pilade così come sviluppatasi nella produzione vascolare; a confronti regionali con la produzione lucana e campana; fino a riferimenti più distanti e stratificati nel tempo, risalenti in origine al *medium* scultoreo. Il Pittore dell'Oreste di Boston punta sulla valenza bellica della scena, senza evidenti connotazioni erotiche o sacrificali, sottolineando il valore di Achille come eroe. Tale interpretazione è rafforzata dall'associazione del motivo dell'agguato teriomorfo con i leoni – elemento che rimanda ad associazioni iconografiche e metafore letterarie che esprimono l'impeto dell'attacco eroico.

14.Ratto di Cassandra

Su una *neck-amphora* (**2/1036**) del Pittore dell'Oreste di Boston, il ratto di Cassandra è raffigurato rispettando gli elementi canonici che vanno a strutturare l'immagine, in ambito italiota, a partire dal secondo quarto del IV secolo a. C. (fig. 95)[771]. Aiace afferra Cassandra per i capelli minacciandola al contempo con la spada, mentre la giovane si slancia verso il Palladio, afferrandolo con il braccio destro in cerca dell'aiuto divino. Alla destra, la vecchia sacerdotessa dei Troiani (TPOIO[N] IEPEA) fugge dalla scena inorridita.

A causa della ridotta superficie vascolare – imputabile alla forma scelta –, il ceramografo ritaglia la scena attorno al fulcro centrale del Palladio. Di conseguenza, la cornice del campo vascolare principale, delimitata da fasce, viene a coincidere con un *naiskos* o la struttura templare stessa. Ciò è confermato dalla presenza di un pavimento lapideo, dai nastri sacerdotali e, soprattutto, dai due schinieri e lo scudo appesi come *ex-voto*, che trovano puntuale confronto con quelli pendenti su un cratere a volute del Pittore dell'Ilioupersis e su uno a campana del Gruppo di Taranto, sebbene in quest'ultimo caso le armi dedicate si trovino altresì appese alle travature di un *naiskos*[772]. I ramoscelli, piuttosto che indicare l'ambientazione

---

[770] Paestum, MAN, inv. 103958, proveniente dalla tomba a fossa 136 (scavo 1989): Cipriani, Longo 1996, pp. 146-148, n. 55.7, fig. 55.7. Si veda anche un'*hydria* campana in cui il motivo dell'agguato teriomorfo, raffigurato sulla spalla, è associato, nel corpo principale, a una scena di libagione che ha per protagonisti due guerrieri italici in panoplia: Parigi, Musée du Louvre, inv. K 277 (*LCS* p. 406, n. 302, tavv. 159.2, 160.1).

[771] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 724 (*PP*, pp. 83-84, 125, n. 261, fig. 48; *RVP*, pp. 261-262, n. 2/1036, tav. 165; Moret 1975, pp. 11, 13-15, 17, 21-22, 25-26, n. 13, tav. 11; *LIMC* Aias II 77; *LIMC* Kassandra I 140; Mugione 2002, pp. 74-75, fig. 15; Oricchio 2002, pp. 95-96; Franceschini 2012, pp. 75-76, fig. 17).

[772] Londra, BM, inv. 1867,0508.1333 (*RVAp* I, p. 193, n. 8); Taranto, MAN, inv. 52.665 (Moret 1975, pp. 11-27, tavv. 2-3; *RVAp* I, p. 39, n. 24, tav. 12.1; Figura 2022, p. 93, fig. 5). Secondo Mugione 2002, p. 75, le armi appese rievocherebbero i fregi di armi dipinti nelle tombe, come attestato anche a Paestum, marcando un'espressione di autocelebrazione da parte delle élites locali attraverso l'ostentazione elle armi tolte al nemico e l'ideologia del 'trionfo'.

della scena all'aperto, sono infatti da considerarsi come elementi caratterizzanti del luogo sacro[773]. All'interno di questa stretta finestra sull'azione, la scena del Pittore dell'Oreste di Boston si caratterizza per il ritmo concitato e l'esaltato patetismo. Per conferire l'impressione del movimento alla figura di Aiace, il pittore sfrutta al massimo il poco spazio lasciato dal campo vascolare scegliendo la formula del mantello "al vento", già presente su una *neck-amphora* campana[774]. Nel caso di Cassandra, il pittore assomma due formule di supplica a discapito della correttezza anatomica. Da un lato, vuole esprimere l'abbandono totale della profetessa all'idolo, con il corpo integralmente diretto verso di esso, dall'altro, mantiene il gesto di tendere la mano alla spada, ultimo tentativo per smuovere la pietà di Aiace[775]. Sia Cassandra che la sacerdotessa guardano invano la statua di Atena, accrescendo la tensione. Quest'ultima sembra aver perso qualsiasi connotazione prettamente statuaria[776]. La decorazione piuttosto esuberante che caratterizza l'idolo – forse per accrescerne l'arcaicità – è del tutto assente. La veste, pur essendo bianca, è del tutto assimilabile a quella delle altre figure femminili ritratte dal Pittore dell'Oreste di Boston. I capelli e le forme della figura, ben evidenti al di sotto del chitone, così come le *armillae* d'oro intorno ai polsi e il colore latteo della carnagione assimilano chiaramente la figura di Atena a quella di Cassandra. Tramite questo processo visuale è dunque probabile che, accostandola alla dea vergine per eccellenza, si voglia sottolineare la verginità della profetessa, peraltro nell'esatto momento in cui questa risulta irreparabilmente minacciata.

MITI LEGATI ALL'INFANZIA, ALLA NASCITA E ALLA MORTE

15.LA NASCITA DI AFRODITE

Un *lebes gamikos* (**3/449**) proveniente dalla tomba 18 della necropoli pestana di Andriuolo (scavi 1971) raffigura, sul lato principale, l'emersione di una figura femminile, nuda, assistita da due donne (fig. 96)[777]. All'indomani della scoperta del contesto funerario, la scena fu identificata da Mario Napoli come la nascita di Afrodite[778]. Tale proposta, accettata da Trendall, De Feo e Roscino[779], è stata recentemente messa in discussione da Concetta Masseria[780]. La studiosa ha infatti suggerito di interpretare la scena non in chiave mitologica, ma piuttosto come la raffigurazione di una pratica rituale attestata a Poseidonia nel santuario di Santa Venera, in cui la principale divinità venerata è Afrodite stessa. In questo luogo di culto,

---

[773] *Contra* MORET 1975, p. 25. Al rametto collocato sul basamento è infatti appeso un nastro sacerdotale: cfr. Napoli, MAN, inv. H 3230 (MORET 1975, pp. 11, 14-15, 17, 19, 21-22, 25-27, n. 4, tavv. 4-5).
[774] Capua, Museo Campano, inv. 7554 (DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 196, fig. 272).
[775] Cfr. Agrigento, MAR, inv. 2206 (MORET 1975, pp. 11, 13-17, 21-22, 27, n. 14, tav. 15) e la tradizione attica precedente.
[776] Cfr. MORET 1975, pp. 14-15.
[777] Paestum, MAN, inv. 24602, dalla t. 18 di Andriuolo (1971) (*RVP*, pp. 316-318, n. 3/449, tav. 205).
[778] NAPOLI 1972, p. 395, tav. 111, 2.
[779] *RVP*, pp. 316-318, n. 3/449, tav. 205; DE FEO 2007, pp. 109, 112, 125-126, fig. 16; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 161-162, tav. 313.3-4.
[780] MASSERIA 2019, p. 223, nota 32, ripresa da ZUCHTRIEGEL 2020, p. 114, fig. 26; TORELLI 2020, pp. 85-86, fig. 64.

secondo la ricostruzione di Mario Torelli e della stessa Masseria, si svolgevano delle pratiche rituali incentrate sulle iniziazioni delle giovani fanciulle, tra le quali si annovera il *loutrón nymphikón* o "bagno nuziale". Secondo Masseria, la figura al centro rappresenterebbe la nubenda che riemerge dall'acqua aiutata dalle ancelle, mentre Eros sparge sul suo corpo virginale, indicato dalla pelle bianca, una pioggia di rose rosse allusive al sopraggiungimento del menarca. A supporto di tale lettura, Masseria evidenzia alcune differenze rispetto alla tradizione iconografica riconducibile alla nascita della dea: la partecipazione di "assistenti", a suo dire mancanti nelle scene raffiguranti l'episodio, e la caratterizzazione dell'ambiente come agreste, e non marino, come indicherebbero i racemi che limitano il campo figurato.

A mio avviso, l'interpretazione tradizionale rimane tuttavia preferibile. Le "assistenti" sono infatti parte integrante del mito già dall'età arcaica. Nel sesto Inno omerico, le Ore accolgono la dea appena nata e procedono con la vestizione[781]. Anche nelle prime attestazioni vascolari dell'episodio, Afrodite – spesso raffigurata per tre quarti del busto – è assistita da Eros, che le porge solitamente una benda per raccogliere i capelli, e da una figura femminile incaricata della sua vestizione[782]. Le due giovani sul *lebes gamikos* assolvono fondamentalmente la stessa funzione: stanno aiutando la dea dopo averle sistemato un manto sulle spalle. In particolare, l'esemplare pestano sembra testimoniare la ripresa di uno schema diffuso nel contesto magnogreco a partire dall'inizio dell'età classica, esemplificato dal discusso Trono Ludovisi e da un *pinax* proveniente dal santuario di Persefone a Locri, in cui due giovani, disposte ai lati della dea, accolgono attivamente Afrodite[783]. La vestizione, anche in questi casi, assume un ruolo centrale nella definizione del mito. Non è possibile tracciare il processo di trasmissione dello schema, ma si può ipotizzare che tale impostazione triadica fosse piuttosto diffusa, anche su altri media. Per esempio, una statuetta prodotta a Paestum e raffigurante verosimilmente lo stesso episodio vede la presenza di due piccoli eroti, alle spalle della dea, nell'atto di coprirla con un *himation*[784].

---

781 *H.Hom.* VI, 1-13. Nella letteratura arcaica, la vestizione di Afrodite assume lo statuto di "scena tipica", formulare, che può essere impiegata in diversi contesti, come la nascita della dea nel sesto Inno omerico o il momento che precede la seduzione di Anchise nel quinto (*h.Ven.* 60-67), dove ad assisterla troviamo le Cariti. Tali versi riprendono la stessa situazione riportata nell'VIII libro dell'Odissea, vv. 362-366. Sulla formularità di tale scena, vd. PELLIZER 1978, pp. 122-123. I versi del sesto Inno contraggono inoltre un debito verso l'opera di Esiodo e in particolare la scena di vestizione di Pandora nell'*Opere e i Giorni* (72-82), dove anche le Ore collaborano: vd. ZANETTO 2011, p. 293.

782 Si tratta di alcuni esemplari attici databili intorno alla metà del V sec. a. C.: Genova, Museo di Archeologia Ligure, inv. 1155 (*LIMC* Aphrodite 1175; BAPD 211143); Ancona, MAN, inv. 3130 (*LIMC* Aphrodite 1176; BAPD 211902). In una pisside a New York, è la figura femminile a porgere la benda, mentre Eros aiuta Afrodite a sollevarsi: MET, inv. 39.11.8 (*LIMC* Aphrodite 1174). L'identificazione di queste figure non è univoca. Soltanto sulla pisside di Ancona essa è accompagnata dall'iscrizione *Charis*. Tuttavia, potrebbero rappresentare anche le Ore dell'Inno Omerico, secondo un'oscillazione che troviamo anche nelle fonti letterarie (vd. nota precedente). Su un'*hydria* realizzata intorno al 440/430 a. C. (*LIMC* Aphrodite 1178), è stato proposto di identificare le due figure femminili che assistono alla scena con le Moire, considerando che hanno i capelli canuti e reggono un alto scettro. Un differente schema iconografico, maggiormente diffuso, prevede Afrodite emergente al centro della scena, con ai lati dei Pan itifallici, sileni o satiri in vari atteggiamenti: vd. TODISCO *et alii* 2012, II, p. 161.

783 Per una raccolta bibliografica relativa al Trono Ludovisi, vd. SOLETI 2003. Tra i contributi più recenti, vd. BOTTINI 2009. Per il *pinax* locrese, vd. ZANCANI MONTUORO 1964, pp. 393-395, figg. 4-7. La presenza di due figure femminili è inoltre attestata su un cratere attico dello stile di Kerch (*LIMC* Aphrodite 1186), che adotta una composizione a cinque figure, per cui Afrodite è attorniata da due eroti e due donne sedute prive di attributi caratterizzanti. Tali figure non hanno però un ruolo attivo nella vicenda.

784 Paestum, MAN, inv. 56649 (BENINCASA 2015, pp. 105-106, n. 33, con fig.).

L'interpretazione dei ramoscelli in termini agresti invece che marini non è ugualmente convincente. Arbusti di questo tipo, con foglie lanceolate e bacche rese in sovradipintura bianca, ricorrono infatti in altre scene del *corpus* in cui è certa la presenza dell'elemento acquatico, come il cratere (**2/241**) di Python con lo scontro tra Cadmo e il serpente o quello (**2/242**), attribuito al medesimo ceramografo, con la morte di Ofelte[785]. Essi, quindi, indicano la presenza di acqua, senza che sia necessario operare una distinzione tra località palustre/fluviale o marina. A supporto di tale lettura va inoltre citato il fregio a onda corrente situato nella parte inferiore della scena, che, pur assolvendo una funzione decorativa, indubbiamente contribuisce a definire l'ambientazione in senso marino[786].

Del tutto originale è la scelta di rappresentare Eros in volo mentre dischiude un drappo che fa piovere delle rose, motivo non altrimenti attestato nella produzione a figure rosse. È possibile che il Pittore di Napoli 2585 si ispiri alla soluzione adottata da Assteas nel cratere (**2/129**) di Europa, in cui Pothos, mentre sorvola la coppia centrale, sparge del liquido contenuto in una *phiale*[787]. Altrimenti, in relazione a questo aspetto, mi chiedo se sia possibile ipotizzare un'interazione tra pittura vascolare e produzione di vasi configurati. Diverse *lekythoi* plastiche, sia di fabbrica attica che italiota, raffigurano la nascita di Afrodite da una conchiglia[788]. Attorniata da eroti festanti in volo, il corpo bianco della dea è circonfuso da una serie di rosette plastiche, solitamente ben distinguibili grazie alla sovradipintura in giallo chiaro. Nonostante, purtroppo, non presenti le rosette, uno di questi esemplari è stato rinvenuto nella medesima necropoli da cui proviene il vaso: Afrodite, racchiusa tra le valve della conchiglia, è piegata sulle ginocchia secondo lo schema dell'*Anadiomene*[789].

Il *lebes gamikos*, raffigurante la nascita di Afrodite, riprende soluzioni compositive tipiche della produzione attica, come la struttura triadica e la scelta di rappresentare la divinità come emergente dalle acque, parzialmente nascosta alla vista dell'osservatore. Le due Ore che aiutano attivamente la divinità sembrano trovare confronti pertinenti soltanto in ambito magnogreco, sebbene sia estremamente difficile comprendere le modalità di trasmissione di questa soluzione. D'altra parte, il pittore introduce alcuni elementi come i ramoscelli e l'Eros in volo – forse a partire dalla produzione di altri ceramisti pestani o da quella di vasi configurati –, i quali, rispettivamente, aiutano a definire il *setting* ed esprimono la floridità della natura in seguito al lieto evento.

16.La nascita di Elena

785 Cap. 6/6, 19.
786 Cfr. *LIMC* Aphrodite 1171, 1183, 1190a.
787 Cap. 6/23.
788 Tra gli esemplari meglio conservati, vd. Berlino, Antikensammlung, inv. F 2905 (Cohen 2006, pp. 289-290, n. 89, figg. 89.1-2); Boston, MFA, invv. 00.629 e 96.722. Su queste *lekythoi*, vd. Trumpf-Lyritzaki 1969, e, con riferimento agli esemplari italioti, Pontrandolfo 1970-1971.
789 Paestum, MAN, inv. 24484 (Pontrandolfo 1970-1971).

Si tratta di una (**2/240**) delle cinque attestazioni del mito nell'ambito della ceramografia italiota, accanto a due esemplari apuli e due campani (fig. 97)[790]. L'iconografia risulta chiaramente modellata sui precedenti attici, realizzati a partire dalla metà del V sec. a. C., fino ad arrivare, in alcuni casi, al primo quarto del secolo successivo. Al centro della scena si trova un altare, sul quale è deposto l'uovo di Elena (ΗΕΛΕΝΗ). Attorno a questo elemento architettonico si raccolgono Leda (ΛΗΔΑ) e Tindareo (ΤΥΝΔΑΡΕΥΣ). Accanto a tale nucleo compositivo, alcuni esemplari italioti presentano soluzioni che rivelano un legame ancora più stretto con la tradizione attica. La scelta di Python di inserire una colonna che alluda a una struttura templare è condivisa dai Pittori di Kadmos e di Chrysis[791], mentre la presenza del tripode trova un parallelo in un cratere del Pittore di Semele rinvenuto a Sant'Agata dei Goti[792]. Un ulteriore elemento che accomuna questi due esemplari è la presenza di Hermes, che è invece assente nelle altre raffigurazioni pervenute. Il rinvenimento di molti di questi vasi attici in centri campani, quali Napoli, Sorrento, Nola e Sant'Agata dei Goti, permette di giustificare tale continuità tra le due produzioni e tracciare molto chiaramente il trasferimento di tale iconografia in Magna Grecia[793].

Sussistono comunque degli importanti elementi di differenza tra l'iconografia sviluppata in Attica e quella in Italia Meridionale. Va innanzitutto osservato che, mentre alcuni vasi attici richiamano esplicitamente la figura di Zeus, padre di Elena, attraverso la presenza dell'aquila, tale elemento risulta completamente assente nella produzione magnogreca. Com'è stato più volte sottolineato, l'iconografia attica si focalizza sul momento immediatamente precedente alla nascita, quando l'uovo è ancora integro[794]. Al contrario, tutte le attestazioni magnogreche rappresentano l'uovo già schiuso, ritraendo Elena mentre emerge da esso. A dire il vero, una pisside attica rinvenuta a Locri e un'*hydria* da Creta già testimoniano questa seconda possibilità, ma è comunque indicativo constatare questa differenza piuttosto netta tra le due produzioni[795].

Diversi sono gli schemi iconografici adottati per esprimere, nella figura di Leda, la reazione suscitata dalla nascita: nella *pelike* apula, la moglie di Tindareo fugge; nel cratere campano del Pittore di Caivano appare stupefatta; mentre accorre verso la neonata sia nell'anfora di Python, sia in un'*hydria* campana conservata a Berlino, dove le tende le braccia in segno di accoglienza. Si tratta di un gesto ampiamente attestato,

---

790 Paestum, inv. 21370 (TRENDALL 1969-1970, p. 35, fig. 4; *RVP*, pp. 139-140, 142-143, n. 2/240, tav. 89; *LIMC* Helene 8; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 238, tav. 295.1-2; SHAPIRO 2014, p. 358, fig. 3). Su tale iconografia, vd. TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 237-239; SHAPIRO 2014.

791 Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 869 (BAPD 215698); Parigi, Musée du Louvre, inv. CA 2260 (BAPD 215336). Cfr. in particolare, nel secondo caso, il posizionamento della colonna dietro all'altare.

792 Sant'Agata dei Goti, coll. Mustilli, s. inv. (BAPD 217565).

793 Su questo aspetto, vd. MUGIONE 2000, pp. 95-96.

794 TODISCO *et alii* 2012, II, p. 238.

795 Pisside: Reggio Calabria, MAN, inv. 9017834 (BAPD 9017834); *hydria*: Atene, MAN, inv. 19447 (BAPD 9024338; *LIMC* Helene 4). Il cratere apulo del Pittore di Digione a Bari, MAP, inv. 3899 (*RVAp* I, p. 148, n. 96; *LIMC* Helene 5; TAPLIN 1994; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 238; SHAPIRO 2014, pp. 355-356, 361, fig. 1), raffigurante una scena parodica della nascita, testimonia perfettamente la tensione tra il momento dell'attesa, ben evidente nei precedenti attici, e la "sorpresa" propria della nascita. È proprio in questo che, a mio parere, risiede l'effetto comico della scena: Tindareo, spazientito dal lungo attendere, sta per vibrare un colpo d'ascia per rompere il guscio, senza accorgersi che Elena è già nata.

tanto nelle scene di genere legate alla sfera del gineceo, quanto in contesti mitologici, come nella nascita di Erittonio o in quella di Dioniso, rappresentata nel celebre cratere eponimo del Pittore della Nascita di Dioniso[796]. Python è l'unico a raffigurare Leda mentre corre verso la bambina appena nata. È possibile che il cratere (**2/128**) firmato da Assteas con Telefo supplice abbia esercitato una certa influenza in questo senso[797]. I due episodi condividono l'articolazione della scena in due registri – organizzati intorno al punto centrale costituito da altare e colonna –, la presenza dell'infante – che allunga le mani verso la madre – e di una coppia regale, peraltro similmente caratterizzata in termini di abbigliamento[798]. Sembra che Python abbia voluto riprendere la concitazione espressa dalla scena di Assteas, con Agamennone che corre verso Telefo sguainando la spada, e l'abbia adattata alla regina Leda che similmente si slancia dal lato destro del vaso verso la bambina al centro.

La scelta di raffigurare questa scena – a prescindere dalla diffusione di cui tale mito godeva in Campania – è perfettamente in linea con il notevole interesse dimostrato dai ceramografi pestani verso le avventure amorose di Zeus. Sul versante letterario, esistono due principali versioni del mito[799]. La versione anatomicamente corretta vuole che Zeus, trasformatosi in cigno, abbia avuto un rapporto con Nemesi sotto forma di oca. In un secondo momento, l'uovo viene consegnato a Leda, che diviene la madre adottiva di Elena. Un'altra, attestata per la prima volta nell'*Elena* di Euripide e forse inventata dallo stesso tragediografo, riporta come Zeus, sotto forma di cigno, abbia sedotto la stessa Leda[800]. I ceramografi sembrano riprendere la prima (e più longeva) tradizione: nella maggior parte dei casi, Leda appare infatti spaventata o dubbiosa di fronte all'uovo, come se lo avesse visto per la prima volta. Del resto, la prima rappresentazione della tragedia di Euripide risale al 412 a. C., ovvero a un momento successivo rispetto alla produzione dei primi esemplari attici. Inoltre, è lecito dubitare che Euripide abbia avuto un ruolo determinante nella diffusione del mito, considerando che il testo dedica alla nascita di Elena soltanto pochi versi[801]. I ceramografi, tuttavia, non sembrano avvertire la necessità di offrire all'osservatore un contesto narrativo completo, come dimostra l'assenza della figura di Nemesi. Piuttosto, sembrano focalizzarsi sul momento della nascita mettendo in luce diversi aspetti. Nello specifico, Python pone l'accento sulla creazione del nuovo *oikos*, grazie alla gestualità di Leda, che sancisce la pertinenza della bambina al nuovo nucleo familiare, e alla presenza, unica nel contesto magnogreco, di Phoibe (ΦΟΙΒΑ),

[796] Su questo gesto nella pittura vascolare attica, vd. MCNIVEN 2007, pp. 87-88. Cratere eponimo del Pittore della Nascita di Dioniso: Taranto, MAN, inv. 8264 (*RVAp* I, p. 35, n. 6, tav. 9.1).
[797] Cap. 6/1.
[798] Cfr., per esempio, la corona-*polos* indossata da Clitennestra e Leda. All'interno del *corpus*, tale attributo è riservato alle regine e a divinità quali Hera e Latona. Tindareo è invece avvicinabile, nel suo appoggiarsi al bastone e nella ricca decorazione dell'abito, al Preto dell'anfora firmata da Assteas con la partenza di Bellerofonte: cap. 6/10. Sul piano stilistico, la definizione del volto e la configurazione della barba sono molto vicine a quelle di Anfitrione sull'altro pezzo firmato da Python, con la sola differenza che in questo caso capelli e barba sono resi attraverso una sovradipintura bianca: cap. 6/17.
[799] Sulle fonti letterarie relative al mito, vd. GANTZ 1993, pp. 321-322; SHAPIRO 2014.
[800] SHAPIRO 2014, p. 358.
[801] *Contra* SHAPIRO 2014, p. 360.

sorella di Elena[802]. Insieme a Phoibe, Python inserisce Afrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), Hermes (ΗΕΡΜΑΣ) e il papposileno Tybron (ΤΥΒΡΩΝ) nel registro superiore. La presenza di Hermes e Afrodite può essere letta in senso specifico, riprendendo la versione di Igino del mito: il primo avrebbe consegnato l'uovo a Leda, la seconda avrebbe aiutato Zeus a sedurre Nemesi con uno stratagemma[803]. Ma non mi stupirei se Python li avesse inseriti per un motivo più generico: Afrodite simboleggia l'intercorso amoroso che ha portato alla nascita di Elena e la sua stessa bellezza; Hermes è, più in generale, il "classico" aiutante di Zeus in occasione delle sue avventure. Nel *corpus* pestano, la coppia Afrodite – Hermes compare infatti anche nei due crateri (**2/129** e **App. I/1**) con la rappresentazione del ratto di Europa[804]. Hermes compare accanto a Zeus anche nel cratere comico raffigurante la seduzione di Alcmena[805]. Più in generale, numerose sono le scene incentrate sugli amori di Zeus, comprendenti Hermes, in ambito italiota[806]. In ultimo, la presenza di Tybron sembra rispondere alle consuetudini iconografiche dei ceramografi piuttosto che alle esigenze specifiche della narrazione: non è da escludere che si tratta di uno "sconfinamento" della scena dionisiaca sul lato B, al fine di creare un collegamento diretto tra i due lati.
Il rapporto con la tradizione attica risulta particolarmente stretto, come testimoniano le affinità iconografiche con opere del Pittore di Kadmos, Chrysis e Semele. Tale legame è in parte riconducibile alle numerose importazioni ceramiche in ambito campano, che contribuirono a consolidare modelli iconografici attici tra i ceramografi locali. A questi si aggiunge l'influenza di Assteas, riscontrabile soprattutto nella composizione del cratere firmato con Telefo, cui Python sembra guardare con particolare attenzione. Tuttavia, non mancano significative differenze: gli artigiani italioti, infatti, tendono a focalizzarsi sul momento della schiusa dell'uovo, interpretando il mito attraverso sfumature espressive differenti. In questo contesto, Python si distingue per una lettura originale del soggetto, che si concentra sulla formazione del nuovo *oikos*, a partire dalla nascita di Elena.

17.La supplica di Alcmena

802 Phoibe fa la sua comparsa in un'anfora tirrenica a Basilea della metà del VI sec. a. C., inv. BS140 (BAPD 4422), in cui è raffigurata insieme alla sorella e ai fratelli, i Dioscuri. Ritorna in altre due attestazioni attiche della seconda metà del V sec. a. C., in cui vengono raffigurati il ratto di Elena da parte di Teseo (BAPD 213394) e una scena di gineceo con Elena in compagnia delle sorelle (BAPD 220498).
803 HYG. *Poet. astr.* 2.8. Cfr. TODISCO *et alii* 2012, II, p. 237. Zeus avrebbe intimato ad Afrodite di inseguirlo sotto forma di aquila: egli, alla vista del rapace, si sarebbe trasformato in cigno, rifugiandosi nel grembo di Nemesi. La trasformazione di Venere in aquila è però del tutto insolita e sembra che Igino la trasferisca fittiziamente a tale divinità sulla base della stretta associazione con il re degli dei, il quale, peraltro, ne assume spesso le sembianze.
804 Vd. cap. 6/23
805 Vd. cap. 6/33.
806 Si veda per es. un *chous* apulo a Malibu, Getty Villa, inv. 72.AE.128 (TRENDALL 1977, pp. 99-101, tav. 22, 1-3; *RVAp* I, p. 167, n. 12, tav. 54, 6), con la trasformazione di Kallisto in orsa, in seguito all'incontro amoroso con Zeus e alla nascita del piccolo Arkas. Su un lato del vaso, è raffigurato Hermes che sta per prendere il piccolo in braccio. Oppure, il cratere eponimo del Pittore della Nascita di Dioniso (Taranto, MAN, inv. 8264): Hermes si trova a fianco a Zeus mentre Semele sta per prendere il piccolo dio tra le braccia.

Assente nel *corpus* attico, l'episodio della supplica di Alcmena è attestato da sette esemplari di produzione italiota[807]. Sebbene il *corpus* sia piuttosto esiguo, tutte le fabbriche meridionali, con l'esclusione della sola lucana, dimostrano di conoscere questo mito, a partire dall'apula con il Pittore della Nascita di Dioniso (400 a. C. circa) e, più di mezzo secolo dopo, la bottega del Pittore di Dario (330 a. C. circa); la siceliota, con il Pittore di Hecate (370 a. C. circa); la pestana con l'esemplare firmato da Python (metà del V sec. a. C.), e infine quella campana con due esemplari del Gruppo di Cassandra e del Pittore di Parrish (terzo quarto IV sec. a. C.).

Il cratere a campana (**2/239**) di Python presenta, al centro, Alcmena (ΑΛΚΜΗΝΗ) sulla pira, ritratta mentre solleva il braccio destro verso il cielo per richiedere l'intervento di Zeus (ΙΕΥΣ), collocato nell'angolo destro (fig. 98)[808]. Mentre Antenore (ΑΝΤΗΝΩΡ) e Anfitrione (ΑΜΦΥΤΡΥΩΝ) stanno per appiccare il fuoco, due Nuvole spengono l'incendio versando acqua da due *hydriai*. Speculare a Zeus è Eos (ΑΩΣ), personificazione dell'aurora. Come nel cratere siceliota, anche in Python si istituisce una stretta relazione tra altare e pira, al punto da renderli quasi indistinguibili. Questo elemento riflette la natura della scena rappresentata, che si configura come un atto di supplica[809]. Sebbene la produzione pestana derivi da quella siceliota, il cratere a campana di Python si differenzia però notevolmente dall'opera del Pittore di Hecate, soprattutto in termini compositivi, e dimostra invece una significativa comunanza di scelte iconografiche con il primo esemplare apulo pervenutoci. In entrambi i casi la scena è organizzata su due ordini distinti, con il superiore riservato alla sfera divina. Si osservino inoltre il trattamento della pira, con un'alternanza tra tronchi posti longitudinalmente e di taglio, la presenza della folgore o la caratterizzazione di Alcmena come velata, elemento condiviso soltanto dalle raffigurazioni apule e pestana. La principale differenza intercorrente tra i due esemplari è la presenza, sul cratere di Python, della pioggia funzionale a spegnere il rogo – elemento che sarà poi ripreso dai due pittori campani attivi a Capua e che, quindi, dimostra il ruolo giocato dal *workshop* pestano nel diffondere schemi iconografici verso il resto della regione[810].

A partire dalla fine dell"800, diversi studiosi hanno accostato il cratere di Python e, più in generale, le altre raffigurazioni vascolari, all'*Alcmena* di Euripide, di cui ci rimangono soltanto una ventina di frammenti[811]. Tale ipotesi è indirettamente basata sul verso 86 del *Rudens* di Plauto. Nel descrivere la tremenda tempesta della notte precedente, durante la quale è avvenuto il naufragio al centro della vicenda,

---

807 Il frammento di *skyphos* siceliota E 856 rinvenuto ad Entella e analizzato da Monica De Cesare (DE CESARE 1992) è troppo lacunoso per potervi leggere con certezza tale mito. In tal senso, vd. le condivisibili perplessità espresse da TAPLIN 2007, p. 263, n. 106 in merito all'identificazione. Per l'iconografia relativa ad Alcmena, vd. A.D. TRENDALL, s.v. *Alkmene*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 552-556.

808 Londra, BM, inv. 1890,0210.1 (*RVP*, pp. 139-142, n. 2/239, tav. 88; DE CESARE 1992, pp. 980-983, fig. 3; AELLEN 1994, pp. 141-143, 215, n. 101, tavv. 126-127; SCHMIDT 2003, pp. 59-66; PEDRINA 2017, pp. 129-130, 270, n. 41, fig. 52; 2019, con fig.).

809 Cfr. PEDRINA 2019, p. 129.

810 Considerando, inoltre, la sua assenza nell'opera del Pittore di Dario e della sua cerchia.

811 MURRAY 1890, p. 226; ENGELMANN 1900, pp. 52-62. Per una più recente ripresa della questione, vd. SCHMIDT 2003, pp. 64-68. In riferimento ai vasi apuli, vd. TAPLIN 2007, pp. 170-174.

Sceparnione afferma: «*Non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi*». Nel corso della vicenda rappresentata dalla tragedia, è quindi verosimile che venisse menzionata una violenta tempesta. Il vaso pestano, in cui vediamo una fitta pioggia riversata sul rogo da una coppia di Nuvole per volere di Zeus, raffigurato nell'angolo destro della scena, aiuterebbe a esplicitare il conciso riferimento plautino.

Della punizione inferta da Anfitrione alla moglie in seguito al tradimento con Zeus e del successivo intervento salvifico da parte di quest'ultimo non ci è rimasto alcun resoconto letterario. Oltre a Euripide, sappiamo che Sofocle e verosimilmente Eschilo scrissero delle tragedie incentrate sui protagonisti. Le vicende di Alcmena sono ugualmente trattate anche sul versante comico, ma nulla può essere dedotto per illuminare ulteriormente il rapporto tra testi e immagini. Esemplificative sono in questo senso le ipotesi di Simon e Schmidt. Dal momento che Dionisio I scrisse un'*hilarotragedia* dal titolo *Alkmena*, Simon sostiene che il vaso di Python possa essere un riflesso di tale opera, ma senza specificarne le ragioni[812]. Sulla stessa linea è Evamaria Schmidt che, in base ad alcune differenze iconografiche, distingue l'esiguo *corpus* in due gruppi: mentre le raffigurazioni apule sarebbero ispirate da Euripide, il resto degli esemplari, compreso Python, rappresenterebbero una versione comica dell'episodio[813]. Tuttavia, tale suddivisione è altamente problematica, dal momento che non viene individuato alcun indicatore iconografico che possa rimandare alla sfera comica. Aellen, considerando gli epiteti κελαινεφής e νεφεληγερέτα usati da Esiodo per caratterizzare Zeus nell'episodio di Alcmena, deduce che il poeta volesse alludere al salvataggio della donna. Questa rappresenterebbe «la première allusion à cette tempête dans la littérature grecque»[814]. Tale deduzione non è però giustificata. Si tratta infatti di epiteti ampiamenti attestati nel testo omerico e poi ripresi da Esiodo in vari passi, senza in realtà essere limitati al racconto dell'incontro amoroso tra Alcmena e Zeus[815].

D'altra parte, sebbene Taplin abbia affermato che i frammenti euripidei «allow us to assert next to nothing about the details of the play», una revisione del poco che ci è rimasto porta a valorizzare la consonanza con la versione verosimilmente euripidea dell'episodio[816]. I frr. 90 e 100 Collard-Cropp, in particolare, sono compatibili con una ricostruzione della storia durante la quale si verifica l'accensione della pira e il successivo intervento salvifico da parte di Zeus:

Πόθεν δὲ πεύκης πανὸν ἐξηῦρες λαβεῖν;

«Dove hai trovato modo di prendere una torcia di pino?»

θάρσει τάχ᾽ἂν γένοιτο· πολλά τοι θεὸς

812 SIMON 1982, p. 482.
813 SCHMIDT 2003, pp. 64-66.
814 AELLEN 1994, p. 142.
815 Su tali epiteti, vd. il resoconto e l'analisi di COOK 1940, pp. 30-36.
816 TAPLIN 2007, p. 170.

κἀκ τῶν ἀέλπτων εὔπορ᾽ἀνθρώποις τελεῖ.

«Continua a farti coraggio: presto potrebbe accadere. Un dio procura agli uomini vie di scampo anche in situazioni disperate»

Sebbene la *gnome* del secondo frammento sia di carattere piuttosto generale rimandando all'imprevedibilità degli eventi prodotti dagli dei, è nondimeno da sottolineare come tale testimonianza, forse pronunciata dal Coro, si adatti perfettamente a ciò che viene riportato dalle immagini[817].

Rimane quindi ancora l'ipotesi più probabile che la tragedia euripidea abbia contribuito a diffondere l'episodio della supplica e del salvataggio di Alcmena e non è da escludere, considerando l'assenza di qualsiasi allusione a tale episodio nel resto della letteratura, che sia stato lo stesso Euripide ad approfondire le vicende successive all'incontro amoroso.

D'altra parte, è però opportuno sottolineare come ciascuna fabbrica plasmi la vicenda senza alcun principio di aderenza a un modello e anzi infondendo sfumature diverse alle rappresentazioni della storia. In riferimento alla figura di Alcmena, è da sottolineare come in area tirrenica l'eroina sia ritratta mentre alza le braccia verso il cielo in segno di supplica, mentre in quella apula si sottolinea la desolazione o l'incomprensione nei confronti del gesto del marito. L'intervento salvifico è completamente assente nell'unico esemplare siceliota; in ambito campano troviamo la pioggia; nell'opera di Python sia la pioggia che i fulmini di Zeus; nella produzione apula o il fulmine o l'aquila e il *nimbus* a indicare la prossima epifania divina. Anfitrione può essere del tutto assente o intento ad appiccare il rogo o, come nel caso del Pittore della Nascita di Dioniso, ritratto in un momento di sorpresa a seguito della manifestazione divina, come ben esemplificato dal gesto di *thambos* (stupore). La medesima variabilità si riscontra in riferimento ai personaggi secondari, che fanno riferimento a vari momenti della vicenda o forniscono indicazioni spaziali/temporali: Hermes al corteggiamento di Zeus, Afrodite e Eros all'incontro amoroso vero e proprio, Tiresia alla rivelazione nei confronti di Anfitrione, Eos al termine della lunga notte (o notti) d'amore[818], Creonte a Tebe – luogo dove si svolge la vicenda – e a due eventi strettamente correlati: la purificazione di Anfitrione per l'uccisione accidentale del suo patrigno Elettrione e la partecipazione alla campagna contro gli abitanti di Taphos a fianco dello stesso[819]. Nell'esempio del Pittore di Dario e in quello pestano compaiono inoltre alcuni giovani che assistono Anfitrione nel suo intento, accatastando i tronchi nel primo caso o accendendo la pira nel secondo. Python, tuttavia, è l'unico a identificarlo con

[817] Cfr. EURIP. *Hel.* 1688-1692, sui quali vd. ALLAN 2008, p. 346. Vd. anche il commento di ZANOLLA 2019, pp. 108-112.
[818] Eos non funge soltanto da precisazione temporale, ma, come sostenuto da Aellen (AELLEN 1994, pp. 142-143), acquista senso soltanto se interpretata come esito della notte eccezionalmente lunga che Zeus ha provocato intenzionalmente per poter meglio approfittare dei favori dell'eroina. Lo studioso connota inoltre il personaggio in senso simbolico: la sua apparizione indicherebbe la salvezza e la "rinascita" di Alcmena.
[819] APOLLOD. 2.4.6-7.

Antenore. Anche in questo caso l'ipotetico modello drammatico-letterario perde il proprio carattere di "modello" e diviene materia per il «mythmaking» dei ceramografi stessi[820].

In questo senso, ben si inquadra l'autonomia dei ceramografi nell'inglobare aspetti peculiari della vicenda. Mentre i ceramografi apuli e sicelioti tralasciano questo dettaglio, è Python il primo a rappresentare graficamente la pioggia. Se escludiamo le attestazioni vascolari attiche con il mito di Danae, il vaso al British costituisce la più antica raffigurazione della pioggia e dell'arcobaleno di tutta l'arte greca[821]. Non sappiamo se in Euripide il resoconto dell'evento atmosferico prevedesse la stessa dinamica riscontrabile sul cratere. È però interessante notare come l'associazione tra nuvole e arcobaleno sia ben attestata in letteratura, in Omero, Senofane e Quinto Smirneo, e che potesse quindi rientrare all'interno di una più ampia conoscenza dei fenomeni atmosferici[822]. In particolare, il testo omerico esplicita non solo la connessione con le nuvole, ma anche come l'arcobaleno sia impiegato da Zeus in quanto τέρας (presagio):

«Su verso il collo balzavano draghi di smalto,
tre da ogni parte, simili agli arcobaleni che il figlio di Crono
assicura a una nuvola, presagio ai mortali»
Il. 11.26-28

«Come arco purpureo ai mortali distende
Zeus dal cielo, perché sia segno (τέρας) o di guerra
O di gelido inverno, che le fatiche
Fa smettere agli uomini in terra, tormenta le bestie,
così ella [scil. Atena], di nube purpurea coprendosi,
scese tra il popolo acheo, prese a svegliare ogni eroe»
Il. 17.547-557

All'interno del testo omerico, è da sottolineare come il termine τέρας venga inoltre impiegato per indicare i fulmini che lo stesso Zeus invia in risposta a una preghiera, come è possibile osservare sul cratere firmato da Python[823]. Senza voler istituire corrispondenze tra immagine e testo, è quindi da tenere in considerazione come il tema dell'arcobaleno in quanto *omen* strettamente legato all'intervento di Zeus nella sfera mortale è più diffuso di quanto si possa pensare. Alcune raffigurazioni attiche in cui Zeus invia Iris verosimilmente tra i mortali, o si trova in sua stretta associazione, sembrano riprendere in ambito artistico tale rapporto privilegiato tra le due divinità[824]. Sebbene Python abbia verosimilmente ripreso

820 Per l'espressione, cfr. TAPLIN 2007, p. 170.
821 Cfr. SCHAUENBURG 1962, p. 62.
822 Cfr. XENOPH. 21 B 32 (KIRK, RAVEN 1962, pp. 173-174), in cui Iris (l'arcobaleno) è per natura una nuvola (νέφος) dai colori viola, rossa e verde chiaro; Q.S. 14.473, in cui Iride traccia un arco circolare tra le nuvole (VIAN 1969, p. 195, nota 1).
823 HOM. *Il.* 15.379; *Od.* 3.173 (sui quali vd. HAINSWORTH 1993, p. 219).
824 Parigi, Musée du Louvre, inv. G 192 (Pittore di Berlino); Leida, Rijksmuseum van Oudheden, inv. 18H37 (BAPD 206998). Più in generale, Zeus è spesso ritratto in compagnia di Iris: vd., per esempio, Antiochia, Museo, s. inv. (BAPD 202505); Berlino, Antikensammlung, inv. F2163 (BAPD 204445).

l'elemento euripideo della pioggia, per la costruzione della scena è possibile che egli abbia attinto a conoscenze più diffuse di quanto si pensi, non necessariamente contenute nel testo tragico ma utili a restituire in modo alquanto "spettacolare" l'intervento di Zeus nella vicenda.

In conclusione, nella rappresentazione dell'episodio della supplica di Alcmena, Python si distacca ormai dalla tradizione siceliota, instaurando invece un dialogo serrato – forse anche mediato attraverso la circolazione di cartoni – con la produzione apula, e anticipando soluzioni che saranno riprese dalla produzione campana. Pur inserendosi in un panorama di marcata variabilità iconografica, in cui ogni artigiano rielabora la vicenda mitica in modo autonomo, l'analisi dei pochi ma significativi frammenti dell'*Alcmena* euripidea consente di ipotizzare un ruolo non marginale della tragedia nella diffusione del racconto. La creatività di Python si manifesta infine nella scelta, senza confronti, di rappresentare la pioggia accompagnata dall'arcobaleno, combinando motivi tradizionali e innovazioni visive per rendere tangibile l'intervento divino.

18.Danae e la pioggia d'oro

Un'*hydria* (**3/448**) del Pittore di Napoli 2585 costituisce l'unica attestazione della fecondazione di Danae in ambito italiota (fig. 99)[825]. Avendo appreso dall'oracolo di Delfi che sua figlia avrebbe generato un figlio destinato a ucciderlo, il re di Argo, Akrisios, fa rinchiudere Danae – insieme alla sua nutrice – in una camera sotterranea (o, secondo altre versioni, la confina sottoterra). Tuttavia, Zeus, sedotto dalla sua bellezza, si unisce a lei sotto forma di pioggia d'oro, dando così origine alla nascita di Perseo. Numerosi elementi della scena pestana ricorrono anche nella precedente tradizione iconografica attica e beota, che risale ai primi decenni del V secolo a. C.: la lussuosa *kline* finemente decorata e comprensiva di poggiapiedi[826]; il gesto di allargare il *kolpos* della veste per accogliere la pioggia d'oro[827]; la parte superiore del torso eroticamente scoperta, secondo una tendenza iconografica che si sviluppa a partire dalla fine del V secolo a. C.[828]; la presenza di Eros, che allude all'erotismo dell'incontro[829]; la serie di oggetti pertinenti alla sfera femminile appesi alle pareti dell'ambiente[830]. Maffre e D'Abruzzo spiegano lo sviluppo dell'iconografia ricorrendo, rispettivamente, all'impatto che possono aver avuto le fonti letterarie, con particolare riferimento alle tragedie perdute del V secolo incentrate sulla figura di Perseo, o all'esistenza di un archetipo importante, probabilmente pittorico, destinato a definire l'iconografia della

[825] Paestum, MAN, inv. 24603 (*LIMC* Danae 9a; *RVP*, pp. 316, 318, n. 3/448, tav. 204c-d; D'Abruzzo 1993, pp. 18-19, 25, n. 16; De Feo 2007; Todisco *et alii* 2012, II, p. 217, tav. 313.1).
[826] *Kline*: D'Abruzzo 1993, nn. 2-3, 6-7, 9-10. Poggiapiedi: *ibid.*, nn. 2, 7.
[827] *Ibid*, nn. 4, 6-7, 9-11, 15, 35 (scaraboide, metà V sec. a. C.), 48 (anello d'argento, 425-400 a. C.), 49 (specchio da Corinto, 375 a. C. circa).
[828] D'Abruzzo 1993, p. 22.
[829] *Ibid.*, nn. 6, 8, 15, 49.
[830] *Ibid.*, nn. 2, 4, 7, 9-10.

fecondazione[831]. Piuttosto che ricorrere a soluzioni "esterne" per spiegare la consonanza tra immagini, è a mio avviso più probabile che i ceramografi, nelle varie aree e periodi in cui operavano, costruissero la scena a partire da scene di genere, *stock-scenes*, che venivano poi connotate seguendo la vicenda mitica. In particolare, il comportamento dei ceramografi segue due strategie principali: la maggior parte sembra utilizzare l'iconografia del simposio, mentre alcuni riprendono le scene domestiche. La posizione reclinata sulla *kline* e il gesto erotico di sciogliersi la benda annodata ai capelli, presenti nel cratere a figure rosse di San Pietroburgo, rimandano direttamente all'iconografia dell'etere nelle scene simposiache, come già osservato da De Feo[832]. In relazione a un cratere beota al Louvre, la studiosa sottolinea come la presenza di un'anfora, *phiale* e *skyphos* appesi alle spalle di Danae rimandi al consumo del vino[833]. Anche le calzature ben in vista sul poggiapiedi, sull'*hydria* pestana, potrebbero ugualmente riferirsi alle pratiche simposiali, dal momento che stivali e scarpe ricorrono frequentemente al di sotto dei letti nella pittura vascolare attica[834]. D'altra parte, altri esemplari – come una *lekythos* a fondo bianco a Corinto – sembrano riprendere scene domestiche femminili, come la filatura, nel presentare Danae di profilo, seduta su una *klismos* al lato della quale si trova un *kalathos*, mentre alla parete sono appesi specchi e bende.

Oltre a riprendere dettagli particolarmente cari alla produzione locale, come la finestra, l'*hydria* pestana presenta caratteristiche pertinenti alle due iconografie: da una parte, si rifà a quella simposiale nella posizione di Danae; dall'altra, aumenta esponenzialmente il numero delle figure femminili che assistono alla scena, connotandola come una scena di gineceo domestica, seguendo schemi compositivi condivisi con alcuni esemplari vascolari realizzati dal collega Pittore di Afrodite[835]. Mentre nel mito scritto è attestata soltanto la presenza della nutrice, dal momento che Danae si trova rinchiusa in una camera sotterranea o torre, il Pittore trasforma la vicenda mitica rappresentando la comunità di fanciulle della quale la figlia di Acrisio faceva parte fino a questo momento. Il Pittore di Napoli 2585 crea dunque un evento corale che sottolinea l'importanza dell'individuo femminile, Danae. Come simboleggiano la colomba e la preziosa veste purpurea, essa si distingue per bellezza e *charis* all'interno del gruppo[836]. Ampliando lo sguardo, le figure femminili collocate al di sotto delle anse – una con lo specchio, l'altra con l'uovo – concorrono a esaltare le qualità della figura centrale e il significato dell'evento, alludendo alla sua bellezza e alla nascita imminente. Sulla spalla dell'*hydria*, una donna seduta su una roccia regge una grossa patera con offerte, festeggiando l'incontro amoroso.

---

831 J.-J. MAFFRE, s.v. *Danae*, in *LIMC*, III, 1986, p. 335; D'ABRUZZO 1993, p. 19. Cfr. anche l'osservazione, difficilmente condivisibile, di quest'ultima (*ibid.*, p. 19): «Inoltre, sia queste "scenografie", sia la presenza di altri personaggi (Eros, la nutrice) fanno pensare all'influenza delle contemporanee opere letterarie e, in particolare, teatrali».

832 DE FEO 2007, p. 116.

833 *Ibid.*, p. 120.

834 Tra le numerosissime attestazioni, vd. Cambridge (Mass.), Harvard Art Museum, inv. 1959.124 (TOPPER 2012, p. 55, fig. 22).

835 Cfr., per esempio, Paestum, MAN, inv. 20296 (*RVP*, pp. 239, 241-242, n. 2/965, tav. 147).

836 Straordinaria bellezza ampiamente sottolineata anche nelle fonti letterarie, già a partire da Omero e lo pseudo-Esiodo, che la definiscono rispettivamente «dalle belle caviglie» (*Il.* 14.319-320) e «dalla bella capigliatura» (*Sc.* 216).

In sintesi, l'anfora mostra un forte legame con la tradizione iconografica attica e beota, evidenziato nell'impiego di *stock-scenes* riconducibili al simposio e alla sfera domestica. Piuttosto che rifarsi a influenze esterne di ampia portata, di natura letteraria o pittorica, la costruzione della scena avviene attraverso la rielaborazione di modelli figurativi codificati. Ne risulta una scena di seduzione dal carattere corale, finalizzata a valorizzare le qualità della figura femminile all'interno del suo orizzonte sociale.

19.Morte di Ofelte

Alcuni frammenti di cratere a calice (**2/242**), conservati a Bari e attribuiti a Python, presentano una delle scene più drammatiche dell'intero *corpus* pestano (fig. 100)[837]. Nella sezione inferiore del cratere, che corrisponde a quella preservata, si trova un enorme serpente che azzanna il braccio di un bambino, mentre una figura femminile fugge alla sua sinistra. Sono state formulate due interpretazioni principali della scena: una tradizionale, risalente a Zahn, che riconduce l'episodio alla vicenda mitica di Ofelte-Archemoros, il quale, lasciato accidentalmente a terra dalla nutrice Ipsipile, sarebbe stato ucciso da un serpente che si celava dietro a una fonte[838]; una seconda, recentemente avanzata da Postrioti, che propone di riconoscere nell'immagine l'aggressione di un serpente alla famiglia di Laoconte in un'area sacra dedicata ad Apollo, e in particolare il momento in cui Cassandra sta vibrando un colpo d'ascia sul mostro[839].

Tale oscillazione è favorita dalla lettura incerta di alcuni elementi presenti nella scena. I confronti proposti da Postrioti, un cratere del Pittore di Pisticci e un frammento di cratere della Cerchia del Pittore dell'Ilioupersis, non presentano delle caratteristiche tali da poter essere convincentemente accostati all'esemplare pestano[840]. Lo studioso interpreta la figura femminile come la sacerdotessa Cassandra ritratta nel momento in cui sta vibrando un colpo d'ascia sul mostro. Tuttavia, la direzione del piede sinistro verso l'esterno della scena, così come l'andamento delle gambe verso la medesima direzione, permettono di scartare *in toto* questa ipotesi. A differenza di quanto ritenuto da Rossi, la figura non si sta avvicinando al bambino, ma si sta allontanando dalla scena in fuga[841]. Lo schema impiegato trova infatti numerosi

---

837 Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 3581 (Zahn 1932, pp. 200-202, fig. 99; *PP*, pp. 62, tav. XVIa; *PP* Suppl., p. 11, n. 194; G. Bermond Montanari, s.v. *Archemoros*, in *EAA*, I, p. 544, fig. 729; Simon 1979, pp. 37-38, fig. 5; Rossi 1983, p. 77, tav. 46.2; Cockle 1987, p. 167, n. 4, tav. 1, fig. 8; *RVP*, pp. 144; n. 2/242, tav. 93a; *LIMC* Archemoros 2; Todisco 2003, p. 504, n. P 16; Pache 2004, pp. 117-118, fig. 20; Simon 2004, p. 118, nota 32; Postrioti 2006, pp. 30-33, 35-36, 40, fig. 3; Ogden 2013, pp, 56-57, fig. 1.7 (disegno); Giacobello 2020, p. 71). Sul contesto di rinvenimento, vd. Gadaleta 2003, p. 170, che sottolinea come l'ipotetica provenienza da Taranto derivi in realtà da un errore di lettura del testo di Robert.

838 Zahn 1932, p. 200.

839 Postrioti 2006, pp. 30-33, 35-36, 40, fig. 3.

840 Pittore di Pisticci: Basilea, Antikenmuseum, inv. 70 (*LCS* Suppl. II, p. 154, n. 33a; *LIMC* Laokoon 1; Postrioti 2006, p. 29, fig. 1); Cerchia del Pittore dell'Ilioupersis: Ruvo, Museo Jatta, s. inv. (*LIMC* Laokoon 2; Postrioti 2006, pp. 29-30, fig. 2).

841 Rossi 1983, p. 77, sostiene che la nutrice Ipsipile corra in aiuto di Ofelte. Cfr. Cockle 1987, p. 167. Vd. anche le pieghe trasversali che attraversano la veste, l'orlo inferiore gonfiato dal rapido movimento, il ginocchio piegato verso sinistra.

confronti nell'opera di Assteas[842]. Ugualmente problematica è l'identificazione della struttura rettangolare al centro della scena come altare, sostenuta dalla maggior parte degli studiosi. Zahn e Trendall hanno invece proposto che si tratti di una fonte[843]. Tale interpretazione è resa certa dal trattamento del lato superiore con sovradipintura in nero, assente negli altari e invece frequentemente riportata nei *louteria* per simboleggiare l'acqua, e dalla presenza della bocca della fonte in corrispondenza della frattura, da cui sgorga uno zampillo in sovradipintura bianca[844]. Come conferma anche la presenza di fiori, steli d'erba, piante palustri, e la linea irregolare del terreno, la scena è infatti ambientata all'aperto, in un paesaggio che ricorda le scene raffiguranti la lotta tra Cadmo e il serpente, sia di Assteas che di Python[845]. Intimamente collegata alla presenza della fonte è inoltre l'*hydria* rovesciata sul terreno: la figura femminile, infatti, l'ha lasciata cadere alla vista del serpente. Questa figura non si sta recando in aiuto del bambino, come vorrebbe Rossi, e non è verosimilmente identificabile con la madre, come suggeriscono Schefold e Jung[846]. Di conseguenza, l'immagine si riferisce al mito di Ofelte-Archemoros e in particolare raffigura il momento in cui la nutrice Ipsipile, sotto richiesta dei Sette eroi diretti verso Tebe, prende dell'acqua per dissetare la loro sete o perché utile a svolgere un sacrificio[847]. Dimenticando la profezia relativa al figlio di Licurgo, re di Nemea, ella lo lascia a terra per assolvere il proprio compito. In quel momento, un enorme serpente che viveva nei pressi della sorgente attacca e uccide il piccolo.

Tale iconografia è del tutto assente in ambito attico, sebbene l'episodio dell'uccisione di Ofelte sia già menzionato da Bacchilide[848]. Nel *corpus* italiota, il mito ha avuto maggior fortuna, contando tre attestazioni di produzione apula. Questi esemplari sono tutti cronologicamente posteriori al cratere pestano e scelgono di rappresentare un momento successivo della vicenda, ovvero il compianto del bambino da parte della famiglia[849]. Al contrario, Python predilige il momento più drammatico e concitato della storia. Sceglie inoltre di accentuare la violenza della scena raffigurando un mostro crestato di proporzioni imponenti, contraddistinto da un gran numero di spire e da occhi eccezionalmente grandi, secondo tratti iconografici ricorrenti anche nelle fonti letterarie[850]. Inoltre, si tratta dell'unica testimonianza in cui il mostro attacca il bambino con le proprie fauci: in tutti gli altri casi, il serpente agisce per stritolamento,

---

842 Cfr. Megara sul cratere di Madrid con l'episodio della follia di Eracle: cap. 6/7; Clitennestra nel cratere firmato di San Antonio: cap. 6/1; la Pizia nell'anfora di San Antonio: cap. 6/2; la sacerdotessa sul frammento comico da Buccino: cap. 6/30. Per la decorazione della veste, tra cui troviamo un caratteristico motivo a palmette, cfr. l'Alcmena sul cratere al British firmato da Python e l'Afrodite sul cratere a calice al Louvre con la lotta tra Cadmo e il serpente: cap. 6/6, 17.

843 ZAHN 1932, p. 200; *PP*, p. 62.

844 Tra i numerosi confronti, vd., in particolare, un'*hydria* di Assteas in cui da una fonte scorre acqua all'interno di un bacino, già mercato londinese (*RVP*, pp. 77-78, n. 2/86, tav. 37). Per la forma a parallelepipedo del bacino, cfr. il cratere apulo inv. T 83 a Lipsia, Antikenmuseum (BAPD 9054506).

845 Vd. cap. 6/6.

846 ROSSI 1983, p. 77; SCHEFOLD, JUNG 1989, p. 76.

847 Sulle fonti letterarie relative al mito di Archemoros, vd. W. PÜLHORN, s.v. *Archemoros*, in *LIMC*, 1984, II, pp. 474-475.

848 B. 9.10-17.

849 San Pietroburgo, Hermitage, inv. Б 1714 (*RVAp* I, p. 416, n. 12; *LIMC* Archemoros 8); Parigi, Musée du Louvre, inv. K 66 (*RVAp* II, pp. 913-914, n. 36, tav. 350; *LIMC* Archemoros 9); Napoli, MAN, inv. 81394 (*RVAp* II, p. 496, n. 42; *LIMC* Archemoros 10).

850 B. 9.10-17; E. *Hyps.* 754a. Sulla caratterizzazione dei *drakontes*, sia dal punto di vista letterario che iconografico, vd. OGDEN 2013; RODRÍGUEZ PÉREZ 2015, pp. 151-152; 2021.

oppure, nel caso in cui il bambino sia già morto, non sembra mostrare effettivamente alcun segno dei morsi[851]. Sebbene non si conoscano confronti puntuali per l'intera scena pestana, è tuttavia opportuno sottolineare come il tema del bambino assalito dai serpenti o *drakontes* sia ampiamente attestato nella tradizione iconografica. Sul piano mitico, si può richiamare l'episodio di Eracle e Ificle aggrediti da due serpenti, che verranno infine sopraffatti dal primo[852]. Ogden ha sottolineato come lo schema di Ofelte riprenda quello di Eracle che strangola i serpenti[853]. Ma è forse più corretto rivolgere l'attenzione verso la coppia Ificle-Megara per confrontarla con la scena pestana: il bambino, infatti, allunga le braccia terrorizzato cercando la madre, che sta fuggendo alla vista dei serpenti. Sono da tenere in considerazione un cratere rinvenuto a Perugia vicino al Pittore di Mykonos, in cui la madre sembra non curarsi del gesto del figlio, e, in particolare, un'*hydria* del Pittore di Nausicaa rinvenuta a Capua[854]. In quest'ultimo caso, la posa di Ificle – con la gamba destra distesa e quella sinistra piegata, il busto e le braccia rivolte verso la madre – è la stessa di quella di Ofelte. In secondo luogo, è da considerare lo scontro tra il serpente Python e la triade apollinea presso Delfi[855]. Le scene rappresentano Latona mentre regge in braccio il piccolo Apollo, che, in compagnia di Artemide, cerca di colpire con il proprio arco il grande serpente, situato in corrispondenza di una grotta. In alcuni casi, Latona è stante, mentre su un rilievo da Atlanta e su un'anfora verosimilmente apula – della quale ci rimane soltanto il disegno –, la madre sta fuggendo dalla scena alla maniera di Ipsipile[856]. Lo stesso vale per l'Aglauro su una *lekythos* del Pittore della Phiale, in cui la giovane fugge in seguito alla visione di un serpente che spunta dalla cassa di Erittonio[857]. Alcune scene di genere ripropongono il motivo dell'aggressione nei confronti dei bambini, ruotando intorno alla valenza dei serpenti come guardiani di luoghi liminali, non solo fonti ma anche sepolture[858].

Non possiamo sapere con certezza se Python abbia preso a riferimento un modello specifico. La teoria della Simon, secondo la quale la testimonianza pestana sarebbe riconducibile a un originale pittorico greco di età classica insieme a un affresco ercolanese e a un sarcofago corinzio del II sec. d. C., non è sostenibile a causa delle differenze sostanziali nell'iconografia delle scene[859]. In base agli esemplari vascolari trattati precedentemente, e in particolar modo l'incontro tra i serpenti mandati da Hera e i piccoli Eracle e Ificle,

---

851 Vd. nota 849.

852 Su tale iconografia, vd. MORET 1992.

853 OGDEN 2013, p. 57, che riprende S. WOODFORD, s.v. *Herakles*, in *LIMC*, IV, 1988, p. 832.

854 Perugia, Museo Civico, inv. 73 (BAPD 205787; 460 a. C. circa); New York, MET, inv. 25.28 (BAPD 214681; 440 a. C. circa).

855 Sul quale, vd. OGDEN 2013, pp. 40-48.

856 Latona stante: *lekythos* attica a figure nere attribuita al Gruppo di Pholos, Parigi, Cabinet des Medailles, inv. 306 (BAPD 330984); *lekythos* attica a figure nere vicina al Pittore di Beldam, Bergen, Museum of Applied Art, inv. VK 62.115 (BAPD 352169). Leto in fuga: rilievo votivo, Atlanta, M.C. Carlos Museum, inv. 2003.023.006 (inedito); disegno di un'anfora verosimilmente apula della prima metà del IV sec. a. C., oggi persa (PALAGIA 1980, p. 37, n. IC; OGDEN 2013, pp. 40-41, fig. 1.4).

857 Basilea, Antikenmuseum, inv. BS404 (BAPD 376).

858 *Lekythos* attica a figure nere, Atene, MAN, no inv. (BAPD 9026840), in cui troviamo una donna che, alla vista di un serpente, fugge tenendo in braccio un bambino; *lekythos* attica a figure nere attribuita al Pittore del Cactus, Atene, coll. priv., no inv. (BAPD 14851). Su questo aspetto, vd. RODRÍGUEZ PÉREZ 2021.

859 SIMON 1979, pp. 37-38.

è però possibile affermare che i ceramografi avessero già elaborato degli *schemata* funzionali a rappresentare il pericoloso incontro tra fanciulli e serpenti, e che Python si ponga all'interno di questa tradizione. Todisco ritiene che tale vaso si ispiri alla tragedia *Ipsipile* di Euripide[860]. In realtà, la lacunosità del frammento 18, che dovrebbe contenere il racconto del tragico incidente da parte di Ipsipile o, meno verosimilmente, di un messaggero, non permette di ricostruire con precisione la dinamica dell'azione: vengono soltanto menzionate la fonte, il bambino che sta raccogliendo i fiori, e il serpente «dallo sguardo terribile»[861]. Non è possibile a partire da questi elementi, che costituiscono dei riferimenti di carattere generale alla vicenda mitica, poter dedurre alcun legame tra immagine e opera euripidea. Un punto di contatto potrebbe essere rappresentato dalla presenza di Ipsipile a Nemea, che, secondo alcuni studiosi, sarebbe un'invenzione euripidea. Tuttavia, si tratta di un argomento *ex silentio*, così come l'ipotesi di Cropp che, prima di Euripide, responsabile della morte del piccolo fosse o la madre stessa, Euridice, o un'altra nutrice[862]. D'altra parte, già a partire da Bacchilide e Simonide abbiamo riferimenti al passaggio dei Sette, alla morte del piccolo Ofelte e alla fondazione dei giochi Nemei, la cui prima edizione risale al 573 a. C[863]. A prescindere dal rapporto con la tradizione scritta, e diversamente da quanto avviene nelle altre raffigurazioni dello stesso episodio, Python riprende gli *schemata* elaborati nella iconografica tradizionale per rappresentare il bambino assalito dai serpenti – con particolare riferimento alla figura di Ificle – e li reinterpreta all'interno di una cornice del tutto inedita per monumentalità e intensità drammatica. Questo effetto è ottenuto concentrando l'intera ampiezza della parete su sole tre figure e sfruttando verosimilmente la parte superiore del cratere per inserire divinità o personificazioni rese a mezzo busto[864].

20.La morte di Agrios

L'*hydria* (**2/249**) con il mito di Agrios attribuita a Python e conservata al British Museum rappresenta l'unica raffigurazione antica relativa al conflitto sorto tra i fratelli Oineos e Agrios per il possesso del trono di Calidon (fig. 101)[865]. Il riferimento all'episodio è infatti assicurato dalla didascalia ΑΓΡΙΟΣ apposta al di sopra di un uomo seduto su un altare con le mani legate dietro la schiena. Un'Erinni sorge dal terreno e guarda verso di lui, presagendo verosimilmente la sua morte. Al centro della scena troviamo un giovane guerriero appoggiato a una lancia nell'atto di porgere una spada. Sul lato opposto, una giovane donna indica il prigioniero mentre accompagna verso l'altare una figura maschile anziana, riconoscibile

860 W. Pülhorn, s.v. *Archemoros*, in *LIMC*, II, 1984, p. 474; Todisco 2003, p. 504.
861 Sul quale, vd. il commento di Bond 1963, pp. 97-99; Collard, Cropp, Gibert 2004, pp. 241-242, frg. 754a.
862 Cropp 2003, p. 135.
863 B. 9.10-17; Simon. F 547 PMG; Pind. *Nem.* 8.51, 10.28.
864 A destra, il motivo secondario a scacchiera termina in corrispondenza della punta della coda del serpente. Questo significa che il motivo secondario al di sotto della scena conta tre campi metopali decorati a meandro interrotti al centro da un motivo a X. La scena, pertanto, termina in corrispondenza della pianta palustre a sinistra dell'*hydria*.
865 Londra, BM, inv. 1772, 0320.37 (Séchan 1967, pp. 445-446, fig. 125; *RVP*, pp. 149-150, n. 2/249, tav. 94a-b; Aellen 1994, pp. 24, 31, 34, 39, 42, 45, 70, 73, 80, 127, 210, n. 74, tav. 87; Taplin 2007, pp. 198-199, n. 70, fig. 70; Matheson 2014, pp. 149-150).

come un sovrano grazie al lungo scettro e alla benda che gli cinge il capo[866]. La lunga barba bianca e i capelli canuti indicano la sua età avanzata, secondo una caratterizzazione che contraddistingue altre figure di vecchi re, come Priamo e Nestore[867]. Lo stato d'animo del personaggio è contraddistinto da preoccupazione ed esitazione. Python intende trasmettere l'atteggiamento del re attraverso l'espressione facciale – con le labbra contratte, il labbro inferiore sollevato e gli angoli della bocca rivolti verso il basso – e attraverso la gestualità[868]. L'atto di aprire orizzontalmente le braccia mostrando i palmi è piuttosto specifico e, se confrontato con il medesimo gesto compiuto dallo schiavo Charion sul cratere (**2/125**) a Berlino firmato da Assteas, denota per l'appunto uno stato di preoccupata esitazione[869]. La figura femminile, sebbene qualcuno abbia proposto che si tratti di sua moglie, è più probabile che vada identificata con sua figlia, considerando i suoi tratti prettamente giovanili e l'assenza di qualsiasi attributo regale[870]. La posa di Agrios sembra essere costruita in modo tale da trasmettere la vulnerabilità del personaggio. Espedienti come le gambe rannicchiate verso il busto e la sovrapposizione degli arti al volto, che ne cela gran parte, sono già impiegati nel repertorio attico nella drammatica scena dell'uccisione di Priamo all'altare per mano di Neottolemo[871]. In aggiunta, Agrios presenta le mani legate dietro alla schiena, secondo un'iconografia generalmente molto rara in ambito mitico e non altrimenti attestata in relazione a un personaggio su altare[872]. Lo schema iconografico dell'Erinni che emerge dal suolo è piuttosto diffuso nell'arte magnogreca ed etrusca del IV secolo a.C[873]. Nella ceramica italiota, questo motivo compare soprattutto in scene mitiche in cui viene punita la *hybris* di specifici personaggi[874]. In particolare, l'Erinni legata all'immagine di Python trova un confronto preciso in un frammento apulo datato al secondo quarto del secolo: la postura del busto, il serpente arrotolato attorno al braccio destro, sollevato in atteggiamento minaccioso verso il malcapitato, insieme alla presenza di un altare sullo sfondo, suggeriscono verosimilmente una circolazione transregionale di modelli iconografici[875].

---

866 Per la benda, cfr. Priamo sull'anfora attica eponima del Pittore di Ettore, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 16570 (BAPD 213472).

867 Vd. la nota precedente. Cfr. inoltre il vecchio Nestore su un cratere a volute apulo attribuito al Pittore di Licurgo, San Pietroburgo, Hermitage, inv. 1718 (*RVAp* I, p. 424, n. 55). Sulla rappresentazione dell'anzianità nella ceramica greca, vd. MATHESON 2009; 2014; HAROKOPOS 2019.

868 Nella pittura vascolare, infatti, «emotion is conveyed through facial expressions more openly by old man and women than by their younger counterparts», secondo quanto rilevato da MATHESON 2009, p. 197.

869 È da ricordare a tal proposito la descrizione dell'atteggiamento del servo da parte di Trendall (*RVP*, p. 86): «His servant stands gibbering on the right, unable to lift a finger to help his master».

870 Cfr. AELLEN 1994, p. 70. Secondo Trendall (*RVP*, p. 150) e Taplin (TAPLIN 2007, p. 198) si tratterebbe invece della seconda moglie Peribea, padre di Tideo e quindi nonna di Diomede. Su un cratere ad Atene, Museo Canellopoulos, inv. 2500 (BAPD 215260; MATHESON 1995, pp. 254-257, tav. 170, figg. a-d), Oinoeo, seduto su una *klismos*, si trova in compagnia della prima moglie, Altea: non solo appare velata, ma è altresì abbigliata in senso "matronale".

871 Per le gambe, cfr. la coppa di Onesimos con *Ilioupersis*, Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale Cerite, s. inv. (BAPD 13363), per cui MATHESON 2014, p. 146, ha correttamente notato che Priamo è rappresentato «as he draws his legs up into a nearly fetal position». Per il volto parzialmente nascosto, cfr. la celebre *hydria* Vivenzio attribuita a Kleophrades, Napoli, MAN, inv. 81699 (BAPD 201724). L'immagine di una figura umana seduta su un altare è rara nell'arte antica. Il caso più frequentemente attestato è quello di Priamo durante la presa di Troia: su tale tema, vd. HEDREEN 2012, pp. 141-143.

872 Su tale motivo, vd. WEIS 1982.

873 Per l'ambito etrusco, vd. AMBROSINI 2022.

874 AELLEN 1994, p. 42.

875 Ginevra, coll. Cahn, inv. H.C. 221 (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 164-165, n. 67, con fig.).

Gli elementi analizzati consentono di ricostruire una possibile dinamica narrativa della scena. La collocazione di Agrios sull'altare suggerisce verosimilmente che egli, dopo aver avvertito il pericolo, si sia recato in qualità di supplice nell'area sacra, ben segnalata anche dal bucranio e dal nastro sacerdotale. A quel punto, è stato imprigionato dal giovane guerriero al centro della scena, che sta offrendo al vecchio re, incitato anche dalla figlia, l'opportunità di uccidere il prigioniero. Lo stato di inquieta esitazione del vecchio sembra confermare ciò che era stato ipotizzato da Taplin, ovvero che l'uccisione sia «potentially a sacrilegious deed in this sacred place»[876].

Non esistono confronti puntuali per tale scena, sia in ambito iconografico che letterario. Come proposto da Séchan, l'unica altra testimonianza raffrontabile con il vaso pestano è una *neck-amphora* campana all'Hermitage, in cui lo studioso francese ha suggerito di riconoscere, a mio avviso correttamente, la stessa scena[877]. Ritroviamo infatti un uomo barbuto su un altare, in atteggiamento di disperazione, e un giovane che sembra porgere una spada a una figura regale caratterizzata, come nel caso pestano, da capelli e barba bianca. Il campano Pittore di Issione ha comunque adottato soluzioni iconografiche differenti – come la presenza di un giovane morto ai piedi dell'altare, forse identificabile con uno dei figli di Agrios, o la mancata caratterizzazione di quest'ultimo come prigioniero – che attestano non solo lo sviluppo di varianti iconografiche, ma anche una diversa valorizzazione narrativa da parte dei ceramografi. Python è, infatti, particolarmente attento ad illustrare la problematicità della scelta, sia in modo implicito – accentuando il dolore del fratello Agrios "in negativo" e rimarcando la sacralità del luogo – sia in senso esplicito, riuscendo a rendere efficacemente la titubanza di Oineo.

Alla rappresentazione del dilemma cui è sottoposto il vecchio re concorre la costruzione stessa della scena, in dialogo con due temi iconografici di particolare rilievo. Da un lato, vi sono le scene di uccisioni sacrileghe compiute presso l'altare, generalmente rappresentate come atti antieroici che evidenziano il comportamento "hybristico" dell'uccisore nei confronti di vittime innocenti. A tal proposito, Mylonopoulos aggiunge che «in most cases, the wrongful killing is highly emphasized by the addition of religious connotations that turn the entire scene into a somewhat perverted form of human sacrifice»[878]. Dall'altro lato, le scene di *sphagé* (sacrifici umani), che fanno la loro comparsa in ambito attico a partire dalla fine del VI sec. a. C., in cui le vittime presentano spesso le mani legate[879]. Nel vaso pestano, queste due iconografie sembrano intersecarsi facendo riflettere l'osservatore sulla liceità o meno del gesto di Oineo, sia che conosca o meno la specifica vicenda mitica trattata. Tale ambiguità morale richiama una dinamica frequente nella tragedia attica, dove le morti sono spesso inscenate o metaforizzate come

876 TAPLIN 2007, p. 198.
877 San Pietroburgo, Hermitage, inv. (MAYBAUM 1914; *LCS*, p. 338, n. 791, tav. 131.5). Sulle varie interpretazioni della scena, cfr. SÉCHAN 1967, pp. 445-446. È stato proposto di riconoscere nella scena l'uccisione di Atreo da parte di Tieste, ma le sostanziali divergenze rispetto all'unica scena a noi nota, rappresentata da un'anfora del Pittore di Dario (Boston, MFA, inv. 1991.437; PADGETT *et alii* 1993, pp. 115-118, n. 42), porta ad escludere tale suggestione.
878 MYLONOPOULOS 2013, p. 80.
879 Sulle quali, vd. MYLONOPOULOS 2013.

sacrifici: si svolgono in un contesto rituale e sono descritte nei termini di *thusia* o *sphagia*[880]. In particolare, Euripide costruisce spesso le sue trame attorno a sacrifici, reali o mancati, rendendo il confine tra crimine e rito deliberatamente sfumato – un'ambiguità che sembra rispecchiarsi nella complessità della scena figurata[881].

Se non disponessimo della didascalia, l'associazione dell'immagine a un episodio mitico sarebbe impossibile, dal momento che le informazioni relative ad Agrios in nostro possesso sono oltremodo scarse. Grazie a Igino e Apollodoro, conosciamo due varianti della storia. Secondo Igino, Agrios, vedendo suo fratello Oineo, re di Calidon, privo di figli e nel bisogno, gli strappò il regno. Dopo la caduta di Troia, fece ritorno il nipote di Oineo, Diomede, che, dopo aver combattuto e ucciso Licopeos, figlio di Agrios, espulse quest'ultimo dal regno, restituendolo a Oineo. In esilio, Agrios si sarebbe suicidato[882]. Apollodoro riporta come i numerosi figli di Agrios conquistarono il regno di Oineo, che venne poi imprigionato e ripetutamente torturato. A quel punto, Diomede uccise per vendetta tutti i figli di Agrios con l'eccezione di Tersites e Onchestos, che fuggirono in Peloponneso. Dal momento che Oineo era molto anziano, affidò il regno al marito della figlia Gorge, Andremone. Oineo si recò in Peloponneso insieme a Diomede, ma colto da un'imboscata al focolare di Telefo, in Arcadia, venne ucciso dai sopravvissuti figli di Agrios[883]. Le versioni presentano diversi gradi di focalizzazione sui personaggi: Igino fornisce maggiori dettagli su Agrios, mentre Apollodoro si concentra sul fratello e sembra limitare fortemente il contributo del primo alla vicenda. La nostra immagine non sembra avere nessun riferimento diretto con le fonti letterarie a nostra disposizione. Come già sottolineato da Aellen, la presenza dell'Erinni – che indica il sopraggiungere della giusta vendetta come in altre scene quali l'uccisione di Tersite da parte di Achille o quella di Egisto da parte di Oreste – simboleggia l'imminente morte dell'usurpatore[884]. Tale elemento iconografico pone, inoltre, l'accento sulla natura familiare dell'uccisione, come nel caso della anfora del Pittore di Dario con l'uccisione di Atreo da parte del fratello Tieste[885]. Inoltre, non si può escludere che Oineo venga in seguito perseguitato dalla stessa Erinni, come già accaduto per la famiglia degli Atridi. Lo studioso, però, conclude, piuttosto sorprendentemente, che Agrios verrà in realtà risparmiato, piegando l'interpretazione del dato iconografico rispetto a quello letterario e, in particolare, alla formulazione della storia proposta da Igino. L'immagine pestana presenta però elementi di compatibilità soprattutto con Apollodoro: in particolare, è da notare il fatto che Oineo sia stato imprigionato da Agrios una volta preso il trono, un elemento che conferisce una certa specularità alla scena. È inoltre possibile che Oineo venga ucciso dai figli di Agrios, secondo quanto riferitoci dall'autore, come vendetta dopo l'immolazione del

880 FOLEY 1985, p. 21.
881 Su tale meccanismo narrativo euripideo, vd. FOLEY 1985, p. 59.
882 HYG. *Fab.* 175.
883 APOLLOD. 1.8.6.
884 AELLEN 1994, pp. 70-71.
885 Boston, MFA, inv. 1991.437 (*RVAp* Suppl. II, p. 148, n. 47b, tav. 36.1; PADGETT *et alii* 1993, pp. 115-118, n. 42, con figg., tav. 11).

fratello. Ciononostante, il fatto che Oineo sia chiaramente caratterizzato in maniera regale introduce un elemento di differenziazione rispetto ad Apollodoro. Immagini e testi sembrano quindi contraddistinti da una complessità narrativa che non permette facili equazioni, elemento che dovrebbe inoltre spingere a ridimensionare il più volte assunto rapporto con l'*Oineo* di Euripide, dramma ormai perduto[886].

È possibile cogliere una tensione profondamente drammatica nella scena, tensione che Python riesce a infondere attraverso la presenza di forze demoniache-divine e l'interazione con motivi iconografici ricorrenti, come l'uccisione sacrilega sull'altare e i sacrifici rituali. Questi elementi spingono l'osservatore a interrogarsi non solo sulla liceità dell'azione rappresentata, ma più in generale sul rapporto complesso tra la volontà divina e l'agire umano, al pari dei tragediografi. Temi centrali come la *hybris*, la pietà, i legami familiari e la vendetta vengono evocati per suscitare la *sympatheia* dell'osservatore, coinvolgendolo nel dilemma tragico[887]. Non viene fornita, infatti, una chiara indicazione di chi agisca secondo giustizia: sia Oineo che Agrios appaiono profondamente segnati dal dubbio e dalla sofferenza, rivelando la dimensione tragica delle loro scelte di fronte a un destino ineluttabile.

21. Morte di Semele

Una *pelike* (**3/651**) attribuita al Pittore di Spinazzo, esponente del cosiddetto Gruppo Apulizzante e tra le ultime figure artigianali che dipingono ceramica figurata a Paestum, è decorata con una complessa scena mitologica che si sviluppa probabilmente su due lati (fig. 102)[888]. Sul frammento principale, al centro della scena vediamo una donna su una *kline* in pressoché completa nudità che solleva lo sguardo e le braccia al cielo in segno di terrore. A sinistra, un'altra donna – dai capelli stretti in una fascia e, pertanto, interpretabile come un'attendente – si appoggia alla testata del letto. A destra, una figura maschile in nudità, di cui rimane soltanto la metà inferiore del corpo, porta in braccio un infante, del quale è ormai riconoscibile soltanto il piede.

La scena è stata convincentemente interpretata da Trendall come la morte di Semele: desiderosa di vedere l'amante Zeus nella sua forma divina, viene colpita da un fulmine fatale. Su ordine di Zeus, Hermes riesce a salvare Dioniso, figlio dell'unione tra i due, che verrà poi consegnato – come noto dalla maggior parte dei documenti – alle Nysai[889]. Nell'ambito della pittura vascolare, esistono soltanto due altre attestazioni di questa scena: la più antica, su un'*hydria* attica risalente al 390 a. C., vaso eponimo del Pittore di Semele[890];

886 Taplin 2007, pp. 198-199, n. 70, con fig.
887 Sulla «sympathetic view» dei ceramografi, soprattutto quando si tratta di raffigurare figure anziane, cfr. Matheson 2009, p. 198.
888 Paestum, MAN, inv. IV/304 (Trendall 1953c, p. 164, tav. 38d; *RVP*, p. 350, n. 3/651, tav. 230c-d). L'interpretazione dei due frammenti come *neck-amphora*, proposta da Trendall, non può essere accolta in ragione dell'andamento della parete.
889 Sulle fonti letterarie relative al mito, vd. A. Kossatz-Deissmann, s.v. *Semele*, in *LIMC*, VII, 1994, p. 719.
890 Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology, inv. 8.3316 (Smith 1936, pp. 48-49, tavv. 47-50; Wood 2019, pp. 427-429, fig. 11).

la seconda, su un cratere apulo realizzato dal Pittore di Arpi durante la fase tarda della sua attività[891]. In età romana, la morte di Semele è raffigurata su altri tipi di supporti, come i sarcofagi, la pittura parietale, e il vasellame metallico[892]. In generale, si possono distinguere due schemi principali nella definizione della scena, uno drammatico e uno più quieto – in cui Selene è raffigurata stesa sulla *kline* con gli occhi chiusi, esausta dal parto.

Insieme al cratere apulo e a uno *skyphos* d'argento dalla Casa del Menandro di Pompei, la *pelike* pestana appartiene al primo filone[893]. Come nelle altre due opere menzionate, Semele appare ancora nuda in seguito al concepimento del piccolo Dioniso. In modo del tutto simile allo *skyphos*, il lembo del mantello purpureo in cui è parzialmente avvolta, le ricade sul sesso, coprendo la parte inferiore dell'inguine. Il Pittore di Spinazzo – forse ispirato dalle raffigurazioni e dalla in parte analoga vicenda mitica relativa ad Alcmena – aggiunge il gesto di supplica rivolto a Zeus incrementando da un lato il *pathos* della scena, dall'altro l'ineluttabilità e crudeltà del gesto divino. Sul piano compositivo, si evince un'articolazione degli spazi simile a quanto testimoniato dall'*hydria* attica: Hermes si trova a sinistra della *kline*, con in mano il bambino. Ma il ceramografo pestano non sembra riproporre pedissequamente la creazione attica: Hermes non è in fuga, intento a sottrarre Dioniso dalle grinfie di Iris, a sua volta inviata da Hera, ma è piuttosto stante, in nudità, con la gamba sinistra leggermente piegata[894] e il bimbo verosimilmente seduto sul braccio sinistro, intorno al quale è avvolto un drappo che ricade verticalmente. Suggestivo sarebbe vedere in tale raffigurazione un riflesso delle sperimentazioni statuarie sul tema, a partire dall'esemplare bronzeo realizzato da Cefisodoto, poi ripreso da Prassitele per il celeberrimo gruppo marmoreo di Olimpia, realizzato verosimilmente alcuni decenni prima della *pelike* in questione. È però impossibile tracciare un possibile trasferimento di tale soluzione in Italia e in Magna Grecia a tale altezza cronologica. È infatti a partire dalla tarda età repubblicana che risultano attestate nella Penisola, e nello specifico a Verona, le prime repliche del gruppo[895]. Sembra invece che il ceramografo pestano abbia "autonomamente" elaborato la composizione, riprendendo quasi certamente il gesto di tenere il piccolo sul braccio sinistro già presente nella ceramica attica della seconda metà del V sec. a. C, come documenta l'*hydria* a Berkeley[896]. La semplice comunanza di uno schema è, difatti, ben lungi dal dimostrare la derivazione di un'opera da un'altra[897]. Mentre sull'*hydria* e in esempi precedenti il dio appare vestito, con le gambe che scartano a sinistra, l'Hermes e Dioniso della *pelike* si differenzia da tutte le precedenti attestazioni per essere frontale e in nudità. Non sappiamo con certezza se il frammento di collo raffigurante la quadriga (o solo parte?)

---

[891] Tampa, Bay Museum of Art, inv. 87.36 (corpo), Foggia, Museo Civico, inv. 132815 (frammento di collo) (TODISCO 2008, pp. 24-25, 46-47, n. C 15, tavv. 59.b-61; WOOD 2019, pp. 429-430, fig. 12).
[892] Sui quali vd. WOOD 2019, pp. 427-431.
[893] *Skyphos*: Napoli, MAN, inv. 145508 (*LIMC* Selene 13).
[894] Si veda, in particolare, la cresta iliaca sinistra ben evidente.
[895] CORSO 2013, pp. 170-172.
[896] Per altre attestazioni di Hermes *pedoforo*, vd. *LIMC* Hermes 365-390.
[897] Sulle problematiche metodologiche strettamente legate al rapporto tra noti tipi statuari e "citazioni" in campo vascolare, vd. DE CESARE 1997, in particolare pp. 56-76.

di Atena appartenga effettivamente allo stesso pezzo. In tal caso, si tratta verosimilmente di un frammento pertinente al lato B. La presenza di Atena sarebbe inedita per le scene che mostrano la morte di Semele, ma può in realtà essere spiegata sulla base di altre testimonianze vascolari relative all'affidamento del piccolo Dioniso. Un cratere attico da Paros, databile nel primo quarto del IV, raffigura infatti tre ninfe mentre affidano il piccolo alla dea, che assume la funzione di madre surrogata[898]. È quindi possibile che la presenza della divinità sulla *pelike* pestana, raffigurata sul suo carro in una sorta di epifania, sia da mettere in connessione con il successivo affidamento del bambino.

L'opera del pittore di Spinazzo si distingue dunque per una rielaborazione originale di suggestioni provenienti sia dalla contemporanea ceramografia apula sia dalla più antica produzione attica. In particolare, il ceramografo costruisce la scena alternando un tono patetico – evidente nel gesto di supplica di Semele, probabilmente ispirato all'iconografia di Alcmena – a uno più composto, attenuando il dinamismo degli altri personaggi presenti e conferendo loro una postura quasi statuaria. Emblematico è il caso di Hermes con il piccolo Dioniso, la cui rappresentazione richiama, verosimilmente in modo non del tutto consapevole, il celebre tipo scultoreo realizzato da Prassitele. Qualora l'attribuzione del frammento con il carro di Atena fosse corretta, si potrebbe ipotizzare un'inedita attenzione del ceramografo verso le vicende del giovane Dioniso.

RATTI MITICI

22.RATTO DI EUROPA

Due crateri a calice firmati da Assteas raffigurano il ratto di Europa[899]. Sebbene i protagonisti della vicenda e la trattazione dell'ambiente marino non si discostino nei due esemplari, differenti sono l'organizzazione compositiva e i personaggi che assistono alla scena. Nel cratere (**2/129**) di Montesarchio, la scena principale si svolge all'interno di uno spazio pentagonale, all'estremità superiore del quale si trova Pothos (ΠΟΘΟΣ) mentre sorvola Europa (ΕΥΡΩΠΗ) sul toro (fig. 103). All'interno di due logge triangolari, definite da un architrave diagonale caratterizzato da una cornice sovraddipinta in bianco e terminante in un capitello stilizzato, si trovano Zeus (ΙΕΥΣ), Creta (ΚΡΗΤΗ), Hermes (ϜΕΡΜΗΣ) e, sull'altro lato, un erote, Adone (ΑΔΟΝΙΣ) e Afrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ). Nella sezione inferiore del cratere, Tritone (ΤΡΙΤΩΝ), Scilla (ΣΚΥΛΑ) e altre creature marine salutano il passaggio. Nel cratere (**App. I/1**) di Atlanta, troviamo una versione semplificata della scena, dovuta, con ogni verosimiglianza, alle minori

[898] AVRAMIDOU 2009, pp. 1-5, figg. 1-3.

[899] Montesarchio, Museo Nazionale del Sannio Caudino, s. inv. (JENTOFT-NILSEN 1983; *RVP*, pp. 85, 92-94, n. 2/129, tavv. 49-51a; JENTOFT-NILSEN 1991, pp. 45-47, fig. 9, tavv. 231-234; *LIMC* Europe I 74; FERRARA 2009; GRECO 2009; MORARD 2009, p. 53, tav. 89.2; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 182, tav. 291.1; HELDMANN 2016, pp. 66-67, fig. 2; CAMBITOGLOU 2018, pp. 55-56, tav. 18; CONES 2021); Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Sulle fonti letterarie e iconografiche relative al ratto, vd. recentemente HELDMANN 2016. Sull'iconografia, vd. anche GRECO 2009, pp. 35-45; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 180-184.

dimensioni del campo figurativo (fig. 104). Pothos (ΠΟΘΟΣ) non si trova più in posizione assiale rispetto alla coppia (ΕΥΡΟΠΗ), ma la precede guidando il viaggio[900]. Al suo fianco, troviamo un sole splendente. Il registro superiore è confinato nella metà sinistra del vaso, in un'area a quarto di ellisse definita da una sottile linea bianca sovraddipinta. All'interno, si trovano soltanto Hermes (ΕΡΜΕΣ) e Afrodite (ΑΦΡΟΦΙΤΗ), che regge nella mano sinistra un erote. La metà inferiore è parimenti popolata da Tritone (ΤΡΙΤΩΝ), Scilla (ΣΚΥΛΛΑ) e altre creature marine. Quest'ultima soluzione compositiva, rara ma attestata nel *corpus* di Assteas, è ereditata dai predecessori sicelioti[901]. Come hanno ribadito Trendall e Jentoft-Nilsen, la suddivisione dello spazio adottata nel cratere di Montesarchio non trova confronti né nell'opera di Assteas né nella ceramografia greca[902].

I due crateri fanno parte di un gruppo ben definito di esemplari vascolari italioti e attici della fine del V e della prima metà del IV secolo che raffigurano il viaggio di Europa in groppa al toro su un mare popolato da creature marine e con varie figure che assistono alla scena[903]. La presenza di un erote, che vola al di sopra della coppia o la precede, pur essendo già attestata in un'*hydria* ceretana del 530/520 a. C., diviene particolarmente frequente in questo arco temporale. Nello specifico, i crateri pestani condividono il trattamento dell'ambientazione marina – comprensiva non solo di pesci ma anche di creature mitologiche come Scilla e Tritone – con tre frammenti di produzione apula del secondo quarto del IV. Il primo, attribuito al Gruppo delle Furie Nere (390-380 a. C.), mostra una porzione delle zampe anteriori del toro, Scilla, una figura femminile non più identificabile e delle ali[904]. Un secondo, appartenente alla collezione Cahn e avvicinato in termini stilistici al medesimo gruppo (390-380 a. C.), raffigura Scilla, la parte inferiore di una figura maschile (forse Zeus o Poseidone), ed Eros[905]. L'ultimo frammento rappresenta un chiaro elemento di raccordo tra la tradizione pestana e quella apula[906]. Su di esso, troviamo la porzione anteriore del toro, la coda di Tritone o Scilla, e un pesce. La resa del toro – soprattutto in relazione alle sfumature ocra – e della coda del mostro marino – sia in termini di articolazione che dettagli – dimostra una vicinanza notevole con l'opera di Assteas. Non è possibile determinare con sicurezza quale sia stata la direttrice di influenza, ma considerando il divario tra gli esemplari apuli precedentemente analizzati e il terzo frammento, è verosimile che quest'ultimo risenta direttamente dello schema compositivo e della caratterizzazione dei personaggi così come testimoniate dai crateri pestani. L'ipotesi di Trendall, che esistesse un unico modello in grande scala da cui la ceramografia italiota avrebbe preso ispirazione è possibile, ma sembra essere reso piuttosto improbabile proprio dalle variazioni iconografiche presenti sui differenti esemplari. Il caso rappresentato dal frammento di Malibu ci spinge invece a immaginare una

[900] Come suggerisce, peraltro, lo sguardo retrospiciente diretto verso Europa.
[901] Cfr. *RVP*, tavv. 2f; 4c; 11c; 12a.
[902] JENTOFT-NIELSEN 1983, p. 139; *RVP*, p. 93.
[903] Sull'iconografia di Europa, vd. M. ROBERTSON, s.v. *Europe* I, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 76-92.
[904] Malibu, Getty Villa, inv. 86.AE.417 (JENTOFT-NILSEN 1991, pp. 22-23, tav. 268.1).
[905] Coll. H. Cahn, inv. H.C. 234 (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 91-93, n. 33, con figg.).
[906] Malibu, Getty Villa, inv. 76.AE.99.1 (JENTOFT-NILSEN 1991, p. 26, tav. 208.3).

circolazione di modelli ad alta intensità, in un momento in cui, dopo uno iato consistente nella seconda metà del V secolo, il ratto di Europa ritorna particolarmente in auge. Tale fenomeno è inoltre suggerito dallo schema adottato per raffigurare il movimento del toro, con le zampe anteriori e posteriori ampiamente divaricate, in modo tale da lasciare ben in vista i genitali, e la sinistra visibilmente piegata per conferire la spinta, condiviso da ceramografi apuli, lucani e pestani[907]. Considerando che i vasi attici rinvenuti in Occidente, precisamente a Nola e a Gela attorno alla metà del V, mostrano soltanto il nucleo principale dell'azione, ovvero Europa in groppa al toro, e che a Paestum non sono stati rinvenuti vasi apuli, così come dall'Apulia non provengono vasi pestani, è forse possibile ipotizzare la circolazione di cartoni rappresentanti i principali personaggi che costituiscono la scena.

La particolarità dell'iconografia di Assteas, soprattutto per quanto riguarda il cratere di Montesarchio, sembra risiedere nella trasformazione del ratto in una processione, o tiaso, nuziale, come suggerito da Cones e Heldmann[908]. Anche nei precedenti attici e lucani tale rimando è percepibile, anche se raramente esplicitato[909]. In questo caso, la traversata mitica risulta costruita tenendo a mente una processione nuziale. Heldmann nota come la principessa fenicia sia straordinariamente agghindata: indossa delle vesti sontuose, fittamente ricamate, bracciali, orecchini e una collana con pendagli. L'attenzione fuori dall'ordinario prestata da Assteas nella definizione della capigliatura con linee a rilievo dà vita a una capigliatura fluente che esalta la sorprendente bellezza della giovane. Mentre Europa compie il significativo gesto dell'*anakalypsis*, il suo sposo, Zeus, la saluta con la mano sinistra mentre attende, a mio avviso, nel proprio "*oikos*", ovvero Creta, la sua terra natale, personificata in una figura femminile posta accanto a lui che parimenti si svela, quasi a rimarcare il gesto della principessa fenicia. Hermes è certamente colui che aiuta Zeus nell'impresa amorosa, ma dal momento che in questa attestazione non vola precedendo l'animale, credo che possa rappresentare simbolicamente anche il *parochos*, un parente o amico stretto dello sposo con il compito di "accompagnare" la sposa[910]. Afrodite, speculare a Zeus, è la "responsabile" dell'evento in quanto colei che ha suscitato il desiderio amoroso nel re degli dei. Nel triangolo di sinistra, si trova insieme a un piccole erote che alza una *phiale* per festeggiare l'evento e, soprattutto, ad Adone, in quanto coppia che a sua volta assiste alla futura unione[911]. La scelta di inquadrare i partecipanti all'interno di una loggia, per cui abbiamo la sensazione di trovarci di fronte a spettatori statici egualmente spartiti entro i due triangoli ai lati della sposa, è forse dovuta alla volontà di esplicitare il loro ruolo di testimoni all'evento rituale della processione nuziale. A tale organizzazione fanno eco,

---

907 Cfr. l'anfora lucana attribuita al Pittore di Policoro, Londra, BM, inv. 1846.0925.2 (*LCS*, p. 58, n. 1/289, tav. 28.1-2), i due crateri pestani, il frammento del Gruppo della Furie Nere, e il frammento apulo non attribuito conservato a Malibu, precedentemente citati.

908 HELDMANN 2016, pp. 66-67; CONES 2021, p. 23.

909 Vd., per esempio, l'anfora lucana al British Museum, sulla quale si trova il padre della sposa, Agenore, ad assistere alla partenza del toro. Sono poi diverse le attestazioni in cui Europa compie il gesto dell'*anakalypsis* mentre è in groppa.

910 Cfr. CONES 2021, p. 24.

911 Più che alludere al ruolo della dea sul piano mitico-narrativo, il gesto di Afrodite di toccare il giovane amato sulla spalla e la presenza della *phiale* rimarca la partecipazione dei due in quanto coppia alla celebrazione.

nella sezione inferiore, le creature che, anch'esse ai lati di Europa, festeggiano la futura sposa. In tal senso, credo che si possa leggere la volontà di Assteas, priva di confronti, di specificare l'identità del personaggio che accompagna la sposa: si tratta di Pothos, dio del desiderio amoroso. L'accento è dunque posto sulla processione in quanto momento transitorio, con il dio che assume una funzione traghettante anche in base al suo gesto di aspergere la sposa con rametto e *phiale*, elemento iconografico ricorrente nelle scene di matrimonio[912]. All'interno di questa generale interpretazione dell'evento come processione nuziale, si aggiungono altri possibili riferimenti mitico-narrativi. Greco e Cones, adottando una lettura geografica, suggerisce che Adone e Afrodite, in virtù della loro connessione con l'area semitica, vengano a esemplificare l'oriente e in particolare la Fenicia, patria di Europa[913]. Al contrario, Zeus, Creta e Hermes rappresenterebbero l'Europa e, più in generale, il luogo di destinazione della fanciulla. L'immagine metterebbe dunque in connessione oriente e occidente, all'interno di una dinamica di superamento dei confini tra persone, luoghi, mortali e divinità. Inoltre, se si desidera riflettere sulla storia mitica dei personaggi, è possibile individuare anche diversi paradigmi amorosi all'interno della scena: se Zeus e Europa rappresentano un incontro che avrà un esito positivo e duraturo, quello di Afrodite e Adone è invece segnato dall'uccisione del giovane da parte del cinghiale mandatogli contro dal geloso Ares[914].
Pur inscrivendosi nella tradizione attica della scena, i crateri pestani con il ratto di Europa condividono con alcuni esemplari apuli della prima metà del IV il trattamento dell'ambientazione marina e lo schema del toro, segno verosimilmente di una circolazione ad alta intensità di cartoni tra Paestum e Apulia. Assteas, in particolare, struttura la scena come una processione nuziale, all'interno della quale interagiscono molteplici temi narrativi, che riflettono sulla portata geografica dell'episodio e sui diversi paradigmi amorosi del mondo mitico.

23.Ratto di Talia

L'occorrenza di questo episodio mitologico all'interno del *corpus* pestano è testimoniata da un disegno realizzato da J.H.W. Tischbein, relativo a un'anfora (**2/1037**) rinvenuta a Nola e un tempo facente parte della collezione Hamilton (fig. 105)[915]. Il pittore condensa sulla medesima tavola la sirena collocata sul collo dell'anfora, una testa femminile di profilo collocata sul lato secondario, e parte della decorazione principale. In quest'ultimo caso, si limita a estrapolare il gruppo centrale – composto dall'aquila in volo che ghermisce la giovane Talia (ΘΑΛΙΑ) – insieme ad alcuni elementi della scena originaria: un satiro, un altare, alcuni racemi, una linea di terreno a definire l'ambientazione, oltre a una cesta e un *tympanon* appeso, che con ogni probabilità in origine occupavano una diversa posizione.

---

912 Oakley, Sinos 1993, pp. 15-16, figg. 14-15, 20-21. Sulla processione nuziale in ambito figurativo, vd. *ibid*., pp. 26-34.
913 Greco 2009, p. 39; Cones 2021.
914 Ringrazio Barbara Borg per aver incoraggiato tale riflessione.
915 Hamilton, Tischbein 1791, pp. 90-92, tav. 26; Curtius 1937, pp. 110-111; Kossatz-Deissmann 1978, pp. 36, 38, n. K 10, fig. 2; *RVP*, pp. 261-262, n. 2/1037; *LIMC* Thaleia II 4; Todisco *et alii* 2012, II, p. 180.

Sebbene sia piuttosto problematico condurre un'attribuzione stilistica del frammento a partire dal disegno, considerando lo scarto che può sussistere tra l'opera originale e la documentazione moderna, l'accostamento da parte di Trendall al Pittore dell'Oreste di Boston non è soddisfacente. È vero che la sirena posta sul collo dell'anfora trova un confronto piuttosto puntuale con quella presente sull'anfora eponima (**2/1004**) del pittore conservata al Museum of Fine Arts; tuttavia, questi elementi iconografici ricorrono già nell'opera dei predecessori. Lo stesso vale per il *tympanon* appeso[916]. Alcuni dettagli presenti nel disegno, inoltre, non sembrano trovare corrispondenza con quanto emerge dall'opera di questo pittore e rimandano piuttosto all'attività di Assteas. La campitura nera delle penne scapolari con decorazione a pallini bianchi della sirena[917], la modanatura superiore dell'altare a ovuli e la presenza di una fila di pallini bianchi a indicare verosimilmente delle offerte, il racemo terminante con un giglio, e la stilizzazione di formazioni rocciose attraverso una sottile linea che racchiude un motivo a tre puntini rimandano nello specifico alle sue scelte stilistico-iconografiche[918]. L'unico confronto all'interno del *corpus* per la cesta decorata con motivi disposti entro fasce è rappresentato dal cratere a calice (**2/136**) conservato a Sydney attribuito ad Assteas[919]. I motivi decorativi presenti sulle vesti permettono ulteriormente di escludere la precedente attribuzione di Trendall. Solitamente, il Pittore dell'Oreste di Boston appone un puntino all'interno dei pallini che costellano la veste, oppure unisce motivi disparati sul medesimo capo[920]. Assteas e Python, invece, prediligono i pallini vuoti. Anche l'orlo a onde correnti è del tutto assente dal suo esiguo *corpus*, mentre ricorre soprattutto sui vasi più impegnati di Assteas e Python. A quest'ultime opere rimanda poi la resa del volto di Talia di tre quarti, espediente impiegato soprattutto dal primo. Infine, è da sottolineare come la resa delle forme anatomiche e in special modo dei dettagli del volto, come è ben possibile discernere dal dettaglio della sirena e della protome femminile, tradisca la mano di Assteas.

L'attribuzione dell'opera a tale pittore sembra essere maggiormente in linea rispetto allo sviluppo dell'iconografia in ambito italiota. Su un'anfora del Pittore di Gravina – la prima raffigurazione del ratto – il corpo di Talia è disposto quasi orizzontalmente, in quanto l'aquila l'afferra per i capelli. Il gruppo costituito dall'aquila e da Talia sul frammento pestano trova un ottimo confronto con il celebre frammento conservato presso il Fogg Art Museum, attribuito al Gruppo della Furia Nera e databile tra il 400 e il 380 a. C.[921], dove l'aquila afferra con gli artigli il fianco della giovane. La componente erotica della scena è resa maggiormente evidente dalla sovrapposizione dei due corpi. Diversamente dall'anfora del

---

916 Vd. cap. 6/2, n. 11.

917 L'ala della sirena sull'anfora di Boston è invece definita da quattro campiture nere alternate a sezioni rese in marroncino.

918 Racemo terminante a giglio: cfr. l'*hydria* firmata con il mito di Bellerofonte (cap. 6/10); Ginevra, coll. pr. (*RVP*, tav. 81b). Formazioni rocciose: cfr. Parigi, Musée du Louvre, inv. K 570 (*RVP*, tav. 60).

919 Sydney, inv. 49.01 (*RVP*, pp. 104-105, n. 2/136, tav. 58).

920 L'unica eccezione è costituita dall'*himation* di Elettra presente sull'anfora eponima, dove troviamo i pallini vuoti. Questo è probabilmente dettato dal tema della scena: in quanto caratterizzato da una lunga tradizione iconografica in ambito pestano, il Pittore dell'Oreste di Boston condivide più esplicitamente scelte iconografiche e stilistiche proprie dei suoi predecessori, e in particolare di Assteas e Python.

921 Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1952.33 (CURTIUS 1937; *Vases from Magna Graecia*, p. 87, n. 17, con fig.).

Pittore di Gravina, questi due esemplari sembrano cristallizzare il momento iniziale del ratto, come suggerisce la posizione trasversale del corpo di Talia: l'aquila si è appena sollevata in volo, facendo gonfiare i lembi del chitone e mettendo in risalto, grazie alla pressione dell'aria, la sensualità delle forme femminili. Un ulteriore elemento in comune che suggerisce l'immediatezza dell'azione è la presenza di figure secondarie che, con gesti e sguardi rivolti verso la coppia, richiamano l'attenzione sull'evento in corso. Tale gesto, che esemplifica lo sgomento e la meraviglia di coloro che assistono alla scena, non è particolarmente diffuso nell'iconografia, nella quale invece si tende più frequentemente a mettere in risalto il terrore di fronte alla violenza. Questo elemento è quindi un importante elemento di connessione fra i due pezzi, sebbene la figura sul frammento apulo sia di difficile identificazione. Curtius, prendendo a riferimento l'esemplare pestano, ha ipotizzato che si tratti di un satiro. Del resto, la natura del gesto sembra confermare questa interpretazione, dal momento che si può escludere si tratti di una figura femminile – in particolare di una possibile compagna della giovane. Tali figure, nelle scene di ratto, solitamente compiono movimenti scomposti, sollevando le mani o più semplicemente agitando le braccia, in segno di terrore e spavento. I satiri sono, invece, inclusi nelle scene di ratto con la funzione di indicare l'ambientazione agreste dell'evento[922]. I racemi e la formazione rocciosa sul disegno di Tischbein forniscono un'indicazione significativa di come la scena si svolgesse effettivamente entro una cornice naturale più ampia. Un ulteriore raccordo tra l'opera di Assteas e quella del Pittore della Furia Nera è la presenza del nimbo. Sebbene assente nell'esemplare esposto al Fogg Art Museum, un altro frammento attribuito al medesimo ceramografo raffigura il ratto di Kephalos da parte di Eos all'interno di un ampio nimbo radiato[923]. Iconograficamente, la resa dei raggi attraverso triangoli ben definiti è identica, così come la sovrapposizione delle ali spiegate, sia di Eos che dell'aquila, rispetto al nimbo. Fino a questo momento, il nimbo – elemento rarissimo nella produzione attica ma più diffuso in ambito italico – risulta riservato a figure come Helios ed Eos. Può circondare unicamente il capo, a sottolinearne la natura divina, oppure estendersi all'intera figura, con una funzione accentuatrice dell'effetto abbagliante della loro apparizione[924]. Insieme al Pittore di Felton, Assteas è il primo ceramografo a impiegare tale motivo per un'epifania non strettamente associata a una divinità solare e in particolare a metterlo in connessione con Zeus[925]. Rilevante, in tal senso, è l'assenza del nimbo nel frammento con il ratto di Talia del Pittore della Furia Nera, indice verosimilmente del fatto che tale elemento, almeno fino al primo quarto del secolo, sia riservato a divinità solari. In seguito, Assteas, il Pittore di Felton e il Pittore di Licurgo impiegano tale

922 Cfr. Londra, British Museum, inv. 1931.0511.1 (*RVAp* I, p. 416, n. 10, tav. 149.1-2) con il ratto di Orizia o Richmond, Virginia Museum, inv. 81.55 (*Vases from Magna Graecia*, pp. 133-136, n. 51, con figg), con un episodio variamente identificato come ratto di Adonis o Kephalos.

923 Ginevra, coll. Herbert A. Cahn, inv. H.C. 1341 I-II (CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 102-104, n. 38, con figg.).

924 Sul nimbo in ambito italiota, vd. SCHAUENBURG 1969, pp. 133-134; SCHMIDT 1982, p. 26; AELLEN 1994, p. 83.

925 Gli unici altri tre esempi in cui la presenza di Zeus è associata al nimbo sono un cratere del Pittore di Licurgo con Gigantomachia (San Pietroburgo, Hermitage, inv. St. 523 (SCHAUENBURG 1962, pp. 56-57, tav. 18.3), uno del P. di Dario con il salvataggio di Alcmena (Boston, MFA, inv. 1989.100: PADGETT *et alii* 1993, pp. 119-121, n. 43, con figg.), e infine uno del P. di Arpi in cui è rappresentata la morte di Semele (Tampa, Museum of Florida, inv. 87.36: TODISCO 2008, pp. 24-25, n. C 15, tavv. 59.b-61).

motivo in relazione a svariate figure divine che compiono un movimento discendente o ascensionale nello spazio e che interagiscono direttamente nell'azione cambiandone le sorti. Il bagliore, in quanto caratteristica intrinseca all'epifania, sottolinea la natura eccezionale dell'evento[926].

L'ambientazione prevedeva inoltre la presenza di un altare, interpretato da Kossatz-Deissmann come un possibile riferimento alle vicende narrate nella tragedia *Etnee* di Eschilo, composta per celebrare la rifondazione della città di Katane da parte di Ierone[927]. Secondo quanto tramandato da opere di epoca molto più tarda, come i *Saturnalia* di Macrobio, la tragedia – di carattere esplicitamente eziologico – narrava l'origine del culto dei Palici, divinità autoctone venerate nei pressi del fiume Simeto[928]. Presso quel luogo, Zeus sedusse la ninfa Talia, figlia di Efesto. Per paura di Hera, espresse il desiderio di trascorrere la gravidanza sottoterra. Una volta giunto il momento di partorire, la terra si dischiuse e ne emersero i due neonati, che furono chiamati Palici (da πάλιν ἱκέσθαι, "che tornano nuovamente"). L'altare raffigurato rimanderebbe all'area sacra dedicata a tali divinità. Tuttavia, questa interpretazione è poco plausibile per due ragioni. La prima è di carattere narrativo: sul frammento è rappresentato il momento iniziale del ratto. La seduzione e il concepimento corrispondono a un momento successivo, così come la nascita dei figli di Talia e l'instaurazione del culto con la relativa area sacra[929]. L'eventuale valore prolettico dell'altare è inoltre reso improbabile dalla generale tendenza dei pittori a connotare in senso sacrale l'ambientazione delle scene di ratto[930]. Si tratta di una consuetudine iconografica che risale alla produzione attica, dove troviamo spesso scene in cui sono variabilmente attestati altari o statue. Tale scelta viene poi ripresa, con maggiore frequenza, dai ceramografi italioti, senza che vi sia una consonanza specifica con il resoconto letterario del mito rappresentato. È una soluzione generalmente applicata, che deriva verosimilmente dall'interpolazione con scene tradizionalmente ambientate in luoghi sacri, come, per esempio, il ratto di Cassandra da parte di Aiace, che hanno grande fortuna in ambito italiota, e che più in generale mira a sottolineare la natura straordinaria e destabilizzante dell'evento, in quanto violazione di un luogo sacro.

La connessione tra le testimonianze vascolari a noi giunte e il dramma eschileo, seppur sostenuta dalla storia degli studi, è però piuttosto labile da individuare. In primo luogo, è assolutamente da rilevare l'assenza di esemplari vascolari sicelioti che propongano questo tema. Considerata la forte rilevanza locale del mito, sorprende che quasi tutti gli esemplari siano di produzione apula, fatta eccezione per un unico caso di ambito pestano. È certamente plausibile che il dramma eschileo abbia contribuito a una più ampia diffusione dell'episodio; tuttavia, è opportuno precisare che la leggenda era già attestata prima della stesura

926 Per una fenomenologia dell'epifania divina, vd. PETRIDOU 2016.
927 KOSSATZ-DEISSMANN 1978, pp. 36, 38.
928 MACROB. *Sat.* 5.19.15-24. Su tale fonte e sulla tragedia, vd. SAMPSON 2018, che esprime riserve sull'attendibilità del passo, e CIPOLLA 2022.
929 Cfr. MORET 1975, pp. 143-144 in riferimento al ratto di Borea e Orizia.
930 Per la produzione attica, vd., tra gli altri, l'episodio del ratto di Titono da parte di Eos: Parigi, Musée du Louvre, inv. CA 4714 (BAPD 207198; *LIMC* Eos 143); Parigi, Musée du Louvre, inv. G 383 (BAPD 211619; *LIMC* Eos 163). Per quella italiota, il cratere con il ratto di Orizia: vd. nota 922.

della tragedia, la quale, secondo Macrobio, ne avrebbe offerto una prima formalizzazione in forma letteraria[931]. Inoltre, non è possibile accertare se nel corso della rappresentazione o all'interno del testo venisse menzionato l'episodio del ratto così come espresso dalle immagini, per cui Zeus si sarebbe tramutato in aquila e avrebbe rapito Talia. I testi che si riferiscono a Eschilo si limitano infatti a riportare, piuttosto laconicamente, che essa fu sedotta dal dio. Soltanto Clemente Romano menziona il ratto di Talia da parte di Zeus sotto forma di avvoltoio[932]. Bisogna quindi astenersi dal ritenere tali raffigurazioni vascolari un riflesso del dramma eschileo. In tal senso, risulta essere piuttosto problematica la lettura in senso politico della ripresa di questo mito siciliano da parte dei ceramografi apuli proposta da Carmela Roscino. La studiosa sostiene che tale fenomeno vada interpretato «nell'ambito del rilancio e del consolidamento dell'elemento dorico nel programma di governo di Dionigi I», dal momento che Etna, colonia con ordinamento dorico e cittadini di origine siracusana e peloponnesiaca, fu istituita da Ierone in sostituzione della calcidese Katane[933]. A sostegno di tale ipotesi, cita il rinvenimento di alcuni esemplari della prima produzione apula in Sicilia, che testimonierebbero l'esistenza di contatti tra i due poli tra la fine del V e l'inizio del IV. Tuttavia, i soli due esemplari rinvenuti a Gela non sembrano suggerire l'esistenza di un rapporto privilegiato tra le botteghe apule e quelle siceliote, considerando inoltre che nessun esemplare della prima produzione siceliota è stato rinvenuto in Apulia e risulta quindi impossibile individuare il processo di trasferimento di questa iconografia[934]. Con maggiore difficoltà si presterebbe a tale schema interpretativo l'esemplare pestano. A mio avviso, è maggiormente probabile che la ripresa di questa scena sia ascrivibile al più generale interesse nei confronti delle scene di ratto, ampiamente dimostrata sia dai ceramografi pestani che apuli. In particolare, sembra che tali immagini svolgano la funzione di *exempla* mitici per convogliare il senso di ineluttabilità, sgomento e preoccupazione che circondano la morte. La potenza degli dei – ben espressa dal nimbo, ma anche dall'assenza di qualsiasi contatto visivo tra i protagonisti – insieme allo sgomento reso dal gesto del satiro e al terrore manifestato da Talia, che spalanca le braccia, traducono visivamente tali emozioni. Nessun elemento dell'immagine sembra invece puntare verso una speranza di immortalità, come sostenuto dalla maggior parte degli studiosi[935]. L'unico monumento in cui l'iconografia di Talia si inserisce in un contesto narrativo più ampio – rappresentato da un'anfora panatenaica del Pittore di Dario (340-330 a. C.) – sembra corroborare la valenza espressamente funeraria di tale motivo e verosimilmente la perdita di ogni legame con l'originaria leggenda siceliota[936]. Sul lato principale, procedendo dall'alto verso il basso, troviamo il ratto di Talia,

931 MACROB. *Sat.* 5.19.17.
932 CLEM. ROM. *Hom.* 5.13.5. Sulle fonti letterarie relative all'episodio: A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.v. *Thaleia* II, in *LIMC*, VII, 1994, p. 896.
933 TODISCO *et alii* 2012, II, p. 180.
934 Vd. *ibid.*, cap. V, nota 728.
935 CURTIUS 1937, p. 113; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, p. 36: «Ähnlich wie bei den erwähnten Entführungsgruppen, läßt sich auch in der Thaliasage Jenseitssymbolik sehen, denn die Entraffung durch einen Gott drückt eine Unsterblichkeitshoffnung aus, da man gerne das glückliche Los des entführten Göttergeliebten auf den Verstorbenen übertrug».
936 Berlino, Antikensammlung, inv. F 3239 (*RVAp* II, p. 490, n. 22; *LIMC* Thaleia II 3).

quello di Persefone e la morte di Atteone per volere di Artemide. Tali eventi carichi di drammaticità sono connotati come momenti di passaggio destabilizzanti, che esprimono in egual misura la potenza degli dei e l'ineluttabilità del destino.

Riassumendo, l'attribuzione dell'esemplare non è più da riferire al Pittore dell'Oreste di Boston, ma ad Assteas, sulla base di precisi riscontri stilistici e iconografici. Particolarmente significativo è il rapporto che l'esemplare intrattiene con il Gruppo della Furia Nera, non solo per l'impostazione compositiva e il trattamento delle figure, ma anche per l'impiego del nimbo e per l'atmosfera densa di pathos e ineluttabilità che accompagna l'intervento divino. In assenza di elementi che permettano di collegare la scena al dramma eschileo *Etnee* o di avvalorare una lettura in chiave politica legata alla propaganda dinomenide, si è piuttosto evidenziata la possibilità che la raffigurazione traduca visivamente emozioni legate all'esperienza della morte, assumendo così una valenza spiccatamente funeraria.

24.RATTO DI GANIMEDE

Un frammento di cratere (**2/243**) – ormai perduto ma un tempo custodito presso l'Antikensammlung di Berlino – riporta la sezione superiore di un nimbo radiato, al cui interno si trova la testa e una parte del collo di un cigno (fig. 106). Sopra di essa, è collocata l'iscrizione ΓΑΝΥΜΕΔΗΣ[937]. Il frammento raffigura, dunque, il ratto di Ganimede da parte di Zeus, verosimilmente tramutatosi per l'occasione in cigno[938]. Nel 1932, Zahn ha ricondotto il frammento alla produzione pestana, attribuendolo in particolare alla mano di Python. Tale proposta si basa sul confronto tra la testa dell'animale, e soprattutto la resa dell'occhio, e la prua a forma di cigno della nave di Odisseo raffigurata sul cratere (**2/272**) attribuito allo stesso ceramografo, anch'esso conservato a Berlino[939]. Il dettaglio della resa del piumaggio del cigno contribuisce, da un lato, a consolidare l'attribuzione a Python, dall'altro, a individuare una specificità stilistico-iconografica rispetto agli altri ceramografi italioti. La definizione "a squame" sul collo e i tratteggi a vernice nera sul capo trovano infatti un confronto con l'enorme serpente che sta mordendo il braccio del piccolo Ofelte sul cratere frammentario (**2/242**) a Bari, anch'esso di Python[940]. Tale trattamento del cigno appare, però, del tutto isolato in ambito pestano e magnogreco, dove si predilige la definizione del corpo dell'animale o a risparmio, spesso con una serie di pallini posti a decorazione del ventre, o attraverso un'uniforme sovradipintura bianca[941]. Rispetto a questo specifico elemento, è possibile accostare l'esempio pestano ad alcuni vasi attici della prima metà del V secolo che definiscono il

[937] Berlino, Antikensammlung, inv. F 3297a (FURTWÄNGLER 1885, p. 928, n. 3297a; SICHTERMANN 1948, pp. 37, 96, n. 366; SCHAUENBURG 1969, p. 133; KRAUSKOPF 1980, pp. 243-244, nota 12; *RVP*, pp. 144-145, n. 2/243; *LIMC* Ganymedes 91; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 177-178).

[938] Non è possibile escludere che l'animale abbia la funzione di emissario del dio. Ciononostante, la presenza del nimbo sembra suggerire un coinvolgimento diretto del dio.

[939] ZAHN 1932, p. 186, nota 43, fig. 100.

[940] Vd. cap. 6/19.

[941] Sull'iconografia del ratto di Ganimede, vd. H. SICHTERMANN, s.v. *Ganymedes*, in *LIMC*, IV, 1988, p. 159.

piumaggio con lo stesso motivo. Tra questi, vi è anche la celebre coppa a fondo bianco in cui il Pittore di Pistosseno rappresenta Afrodite sul dorso di un cigno[942]. Se confrontiamo l'opera di Assteas e di Python, vi è però un'altra possibile spiegazione, maggiormente verosimile, per questa particolare scelta. Non sappiamo se il frammento rappresenti la prima rappresentazione del ratto di Ganimede in ambito italiota o se tale motivo iconografico sia stato elaborato per la prima volta dai ceramografi apuli e in particolare dal Pittore di Licurgo[943]. Tuttavia, il frammento di Python indica come l'iconografia del ratto di Talia abbia contribuito all'elaborazione di questa scena. Il piumaggio "a squame" è infatti impiegato da Assteas per l'aquila, seguendo una convenzione ben affermata in ambito attico. La posizione del collo e del capo dell'animale è la stessa: è verosimile che i due ceramografi abbiano condiviso lo stesso schema[944]. Infine, entrambi i gruppi sono circondati da un nimbo, elemento assente nelle altre scene apule relative al ratto di Ganimede. Che sussista un rapporto tra i due ratti in termini di elaborazione iconografica è dimostrato anche dalla condivisione di determinati schemi nella definizione del gruppo principale[945]. Si confrontino, a titolo di esempio, Ganimede e il cigno sulla prima raffigurazione del ratto a noi giunta – una situla dipinta dal Pittore di Licurgo – e il gruppo Talia-Zeus sull'anfora triestina: il volatile, in posizione orizzontale e ad ali spiegate, volteggia verso destra senza curarsi della preda, che tiene acciuffata per i capelli[946]. Sia Talia che Ganimede, aprono le braccia in segno di terrore e straniamento[947]. Allo stesso modo, la scelta effettuata da un precursore del Pittore di Dario di rendere il gruppo in visione frontale, con il cigno che ghermisce il giovane ai fianchi e Ganimede raffigurato con le braccia spalancate, sembra recuperare il secondo schema iconografico elaborato per il ratto di Talia, ben evidente nel frammento pestano attribuito ad Assteas e in quello apulo del Pittore della Furia Nera[948]. Le due iconografie sono inoltre accomunate dalla scelta di isolare il gruppo principale e inserirlo all'interno di un racemo di acanto, come testimoniato dal cratere eponimo del Pittore di Ganimede[949]. Come già notato in letteratura, questo espediente è adottato in ambito italiota anche in relazione al ratto di Orizia da parte di Borea. Oltre alle più comuni protomi, creature alate o volanti compaiono spesso in concomitanza con le foglie d'acanto, in modo tale da conferire ulteriore sviluppo al movimento ascensionale dei racemi e, come recentemente proposto, forse in quanto reminiscenti degli insetti e degli uccelli che aleggiano sui fiori in natura[950].

---

942 Londra, BM, inv. 1864,1007.77 (BAPD 211350).
943 Tale seconda possibilità è sostenuta da Roscino (TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 177-178), senza però portare nessun elemento a favore di questa tesi.
944 Peraltro, lo schema proposto da Python rimane piuttosto isolato rispetto alle soluzioni impiegate dai ceramografi apuli.
945 Cfr. SICHTERMANN 1948, p. 37, che si è però limitato a enunciare una generica vicinanza tra i due temi.
946 Situla: TODISCO *et alii* 2012, II, p. 178, tav. 119.1; anfora: *LIMC* Thaleia II 1.
947 Tale soluzione è poi ripresa, sebbene con alcune variazioni dettate soprattutto dall'esiguo spazio riservato al gruppo all'interno del campo figurativo, dal cratere eponimo del Pittore di Ganimede: Svizzera, coll. priv. (SCHAUENBURG 1969, con figure).
948 Matera, MAN "Domenico Ridola", inv. 164509 (TODISCO *et alii* 2012, II, p. 178, tav. 158.4).
949 Berlino, Antikensammlung, inv. F 3297 (*RVAp* I, p. 423, n. 49, tav. 155.2; *LIMC* Ganymedes 84).
950 HEUER 2019, in particolare p. 9.

La storia degli studi si è interrogata sull'esistenza di un modello alla base della creazione di questa iconografia e sulla sua natura, dividendosi tra coloro che sostengono l'indipendenza delle arti visuali, pur ipotizzando l'esistenza di una pittura su larga scala che abbia ispirato i ceramografi, e coloro che invece riconducono la scena a un modello letterario non pervenutoci. In particolare, Krauskopf suggerisce che si tratti di un'*hilarotragedia*[951]. A supporto, menziona la presenza del pedagogo, considerato un chiaro indicatore della natura drammatica della fonte, e la scelta del cigno al posto dell'aquila, che conferirebbe un tono parodico all'immagine in quanto animale impossibilitato a sollevare un tale peso. Questa posizione non è però condivisibile, poiché, da un lato, la presenza del pedagogo è strettamente associata a quella del giovane e non rimanda necessariamente a un testo; dall'altro, non esibisce nessun elemento riconducibile alla sfera del comico, tenendo soprattutto in considerazione che il volatile è di natura divina[952]. La presenza del cigno – assente in qualsiasi versione letteraria del racconto – al posto dell'aquila è stata variamente spiegata. Krauskop ha sostenuto un'interpolazione con il mito di Leda, nel quale Zeus si trasforma ugualmente in cigno per sedurre la donna, senza però chiarire come sia avvenuto questo passaggio sul piano strettamente iconografico[953]. Riprendendo il mito di Leda, Roscino ha posto l'accento sul legame tra il cigno e Afrodite, sottolineando come la dea compaia anche nell'iconografia della seduzione di Ganimede[954]. Infine, Trendall sposta l'attenzione sull'iconografia dell'incontro amoroso tra Giacinto e Apollo, anch'esso trasformatosi in cigno per l'occasione[955]. Sebbene nessuna di queste ipotesi possa essere del tutto esclusa, è importante sottolineare come l'assimilazione iconografica a specifici episodi mitologici o l'influsso di motivi ricorrenti nel *corpus* rendano poco plausibile l'esistenza di un preciso modello letterario alla base delle scelte dei ceramografi. Questo è ben evidente in relazione al frammento di Python, che intrattiene uno stretto rapporto con l'iconografia di Talia così come sviluppata in ambito pestano. In altri casi, come l'opera del Pittore di Licurgo, forse il primo ceramografo a proporre tale tema, la scelta del cigno è verosimilmente dettata dal tono spiccatamente erotico della scena. Sulla ceramica attica, il cigno è infatti strettamente associato ad Afrodite a partire dalla prima metà del V secolo a. C., con un picco nella produzione del secolo successivo[956]. La dea è spesso raffigurata sul dorso stesso dell'animale o, più in generale, in interazione con esso. Il loro rapporto privilegiato persiste in ambito italiota, dove il cigno ha in generale una grandissima fortuna iniziando inoltre a comparire in scene di carattere muliebre in cui è espressamente esaltata la bellezza femminile, anche grazie alla non rara presenza di Eros. Il pittore di Licurgo realizza due *situlae* gemelle in cui sono rappresentati due momenti susseguenti del ratto: il tentativo di seduzione del cigno e il rapimento[957]. Nel primo caso, la carica erotica

[951] KRAUSKOPF 1980, pp. 245-246.
[952] Sull'interpretazione della figura del pedagogo come non necessariamente legata al teatro, vd. ADORNATO 2022, e in particolare pp. 18-19 in relazione alle immagini del ratto di Ganimede.
[953] KRAUSKOPF 1980, p. 244.
[954] TODISCO *et alii* 2012, p. 179.
[955] *RVP*, pp. 144-145.
[956] *LIMC* Aphrodite E.4. Vd. inoltre Aphrodite 804 (pisside attica a figure rosse); 810 (*pinax* locrese).
[957] Per le due situle, vd. TODISCO *et alii* 2012, II, p. 178.

è resa evidente innanzitutto dalla presenza di Afrodite e di un erote nella sezione superiore del vaso. L'amorino è intento ad abbassare la spallina della divinità, della quale è messa inoltre in risalto la bellezza delle forme attraverso la resa a "effetto bagnato" del vestito. Ganimede stesso è rappresentato attraverso lo schema dell'Afrodite "callipigia", mostrando le terga al cigno ma invitandolo contemporaneamente a seguirlo tendendo lascivamente un velo. Se ampliamo lo sguardo all'opera del Pittore e della sua cerchia, è possibile confermare la stretta associazione tra Afrodite e il cigno, come ben esemplificato, tra altri casi, dalla *pelike* a lui attribuita conservata a Taranto, sulla quale è raffigurata la dea sul dorso dell'animale[958]. Questa sembra essere con ogni probabilità la ragione per cui i ceramografi italioti abbiano preferito il cigno all'aquila, priva di una tradizione iconografica altrettanto connotata in senso erotico.

Come nel caso del ratto di Talia, gli studiosi hanno ipotizzato che tale scena faccia riferimento alla sfera funeraria e in particolare alle speranze di immortalità nutrite dai fruitori dell'oggetto. Schauenburg sottolinea come il mito rimandi a una sorta di apoteosi privata del defunto, che prevede in ultima istanza un trasferimento dell'individuo dal mondo mortale a quello divino[959]. Se lo sviluppo narrativo del mito potrebbe superficialmente alludere a una divinizzazione del soggetto, dal momento che Ganimede diviene coppiere di Zeus sull'Olimpo e conquista l'immortalità, non vi è niente, nel codice iconografico ma altresì nelle fonti letterarie, che possa far pensare alla sopravvivenza dell'individuo dopo la morte. Roscino, sulla scia di Schauenburg, ha suggerito come le immagini di ratto rimandino a una forma di eroizzazione di individui prematuramente scomparsi. Espliciterebbero quindi sul piano visuale le speranze della famiglia del defunto affinché il figlio conquisti l'immortalità[960]. Tuttavia, se analizziamo il programma iconografico dei singoli vasi in cui compare il ratto di Ganimede e in particolare guardiamo alle scene con *naiskos* collocate sul lato principale, è possibile precisare meglio l'utilizzo di questo mito. Nel cratere eponimo del Pittore di Ganimede, troviamo un gruppo di giovani, uomini e donne, che recano offerte presso un monumento funerario, all'interno del quale troviamo una donna seduta che porge anch'essa una cista e un giovane in nudità, imberbe, dalla capigliatura ricciola, appoggiato a un bastone sul quale è avvolta una clamide[961]. Seppure il ragazzo sia di età verosimilmente maggiore rispetto a Ganimede, è però significativo notare come i tratti (*i.e.* riccioli, fisionomia, nudità) e gli attributi (*i.e.* clamide) assimilino in qualche modo le due figure in una visione olistica del pezzo, senza però sovrapporne l'identità. A ciò contribuisce la palla appesa al tetto del *naiskos*, chiaro rimando all'infanzia del giovane. D'altra parte, il bastone sembra essere in qualche modo un elemento prolettico che allude all'età adulta del soggetto, verosimilmente mai raggiunta a causa di una morte inaspettata. Non è quindi da escludere che l'evento dipinto sul collo rimandi alla morte prematura del giovane, trasferendo dal piano mitico a quello mortale l'idea della perdita di un individuo "prima del tempo". Il cratere conservato

[958] Taranto, MAN, inv. 4622 (*RVAp* I, p. 415, n. 2, tav. 146.3; *LIMC* Aphrodite 932).
[959] SCHAUENBURG 1969, p. 135.
[960] TODISCO *et alii* 2012, II, p. 179.
[961] Berlino, Antikensammlung, inv. F 3297 (*RVAp* I, p. 423, n. 49, tav. 155.2; *LIMC* Ganymedes 84).

a Matera raffigura all'interno del *naiskos* una figura maschile matura, seduta su un *klismos*, e due giovani ai lati[962]. Il carattere efebico della scena, ben esemplificata peraltro dallo strigile stretto in mano dal giovane alla destra, sembra assumere connotazioni omoerotiche grazie al gesto dell'uomo che sfiora il gomito di un giovane e dalla veste trasparente che lascia scoperta gran parte della zona inguinale[963]. La nudità dei giovani accresce inoltre la tensione erotica della scena. Il corrispettivo di tale "momento" sul piano mitico è costituito dal ratto di Ganimede, che prelude al rapporto pederastico per eccellenza. Non è un caso, infatti, che il ceramografo scelga lo schema iconografico che prevede il bacio tra Zeus e il giovane figlio di Troo.

L'elaborazione dell'iconografia del ratto di Ganimede in ambito pestano e, forse, italiota, sembra svilupparsi a partire dal modello figurativo del ratto di Talia, con cui condivide impostazioni compositive e finalità simboliche. In particolare, la scelta del cigno come forma assunta da Zeus – assente in qualsiasi fonte letteraria relativa al mito – appare motivata dalle connotazioni erotiche consolidate della sua rappresentazione, in netto contrasto con l'aquila, priva di una tradizione iconografica altrettanto sensuale. L'analisi di questo episodio, inserito in contesti figurativi più ampi su alcuni vasi apuli, dimostra la polifunzionalità del mito: l'immagine, pur attingendo al repertorio mitologico, è impiegata per evocare in maniera paradigmatica temi legati alla condizione del defunto, senza però veicolare messaggi espliciti sull'aldilà o indicare una credenza in una vita *post mortem*.

MITI CON DIVINITÀ E PUNIZIONI

25. APOLLO E MARSIA

Il mito di Marsia entra nel repertorio figurativo con il celebre gruppo scultoreo di Mirone, in cui il satiro è colto nell'atto di raccogliere l'*aulos* abbandonato da Atena, che l'aveva scartato disgustata dalla deformazione del volto causata dal suo uso. La rappresentazione dell'agone musicale tra Apollo e Marsia inizia a diffondersi solo a partire dal terzo quarto del V secolo a.C., trovando particolare fortuna nella produzione attica, soprattutto nei lavori del Pittore di Pothos e del Pittore di Cadmos, che ne offrono numerose versioni. La scena della contesa, insieme alla crudele punizione del satiro, è successivamente ripresa dai ceramografi italioti, in particolare apuli e lucani, a partire dalla fine del secolo. Su un totale di 19 attestazioni note, due provengono dall'ambito pestano[964].

Sulla prima, un coperchio di *lekanis* (**2/140**) conservato al Musée du Louvre, è rappresentato l'agone (fig. 107)[965]. L'attribuzione di questo pezzo ad Assteas, sostenuta da Trendall, è stata recentemente messa in

962 Matera, MAN "Domenico Ridola", inv. 164509 (TODISCO *et alii* 2012, II, p. 178, tav. 158.4).
963 Per il gesto di prendere il braccio all'altezza del gomito nelle scene di seduzione, vd. TODISCO *et alii* 2012, II, p. 325.
964 Sulle attestazioni del mito di Marsia in ambito italiota, vd. SCHAUENBURG 1958b; 1972; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 303-304. Per l'iconografia relativa all'agone, vd. A. WEISS, s.v. *Marsyas* I, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 370-374.
965 Parigi, Musée du Louvre, inv. K 570 (SCHAUENBURG 1958b, p. 50, n. 3; *RVP*, p. 108, n. 2/140, tav. 60; *LIMC* Mousa, Mousai 109; DENOYELLE 2011, pp. 73-76, n. 9, con figg.).

discussione da Martine Denoyelle. Non si trovano infatti dei paralleli convincenti tra il coperchio e l'opera di questo pittore, dal momento che «les proportions anatomiques sont ici différentes, les drapés beaucoup plus fluides»[966]. Anche il sistema decorativo nel suo complesso, continua Denoyelle, mostra delle differenze importanti: le fronde di alloro che crescono verticalmente dal terreno sono del tutto assenti nel *corpus* di Assteas. Tale elemento iconografico trova invece confronto nell'opera dei precursori sicelioti.
La decorazione può trovare ulteriori confronti con la produzione del Gruppo del Louvre K 240. Simile è la definizione del profilo del volto, più schiacciato rispetto ai volti a punta di Assteas, così come la conformazione dell'occhio e il suo posizionamento nel viso. Ugualmente corrispondente è la resa delle dita delle mani, priva della notazione delle falangi e dagli spigoli vivi, come se fossero dei rettangoli[967]. L'affermazione di Trendall, che accosta la resa dell'abbigliamento ad Assteas, non è supportata dal dato iconografico: l'abito fermato da due piccole fibbie metalliche, le fitte e lunghe pieghe sul petto, la scollatura a V, così come gli sbuffi in corrispondenza della cintura e delle gambe rimandano al Gruppo del Louvre K 240[968]. Rilevante è inoltre l'assenza della decorazione a strisce e pallini che caratterizza costantemente le figure femminili di Assteas; i ceramografi protopestani invece optano frequentemente per tale scelta. Dal punto di vista anatomico, si noti inoltre la resa del seno ben rilevato e conformato a punta, senza alcun tipo di notazione del capezzolo – onnipresente in Assteas – e i tratti che vanno a definire le orecchie a punta del satiro, accostabili alle figure raffigurate sul cd. cratere Fleischman (**1/101**) del Getty[969]. La complessa articolazione delle formazioni rocciose su cui siedono i personaggi, caratterizzate da tralci e puntini che compongono sia motivi tripartiti che elementi isolati, richiama il trattamento del terreno osservabile in un altro cratere (**1/91**) conservato a Lipari[970]. L'influenza dei ceramografi sicelioti, e in particolare del Pittore di Napoli 2074, è ancora particolarmente evidente, soprattutto nella definizione del volto del satiro o in alcuni dettagli dell'abbigliamento, così come il debito che tale pezzo eserciterà nei confronti di Assteas, a partire dalla forma scelta, la *lekanis*[971].
Dipinta intorno al 390-380 a. C., il coperchio costituisce la prima attestazione iconografica dell'agone musicale tra Apollo e Marsia in ambito italiota. Sebbene i primi esemplari vascolari che rappresentano la sfida siano apuli e lucani, essi si concentrano in realtà sull'esito dell'agone, raffigurando spesso Marsia già con il coltello destinato alla sua scorticazione, oppure seduto, in atteggiamento sconsolato, mentre si tiene

966 DENOYELLE 2011, p. 73.
967 Cfr. Malibu, Getty Villa, inv. 96.AE.30 (*RVP*, pp. 46-48, n. 1/101, tav. 13b-c). Cfr. inoltre la resa delle ginocchia attraverso quattro tratti che danno vita a un quadrato, di cui sono segnati gli angoli: Lipari, inv. 9558 (*RVP*, pp. 44-45, n. 1/92, tav. 11c-d); e la resa della pancia e del pube del satiro attraverso doppi tratti paralleli e ombelico a mezzaluna: Parigi, Musée du Louvre, inv. K 240 (*RVP*, pp. 45-46, n. 1/94, tav.11e-f; DENOYELLE 2011, pp. 66-69, n. 7, con figg.)
968 Oltre al cratere parigino precedentemente citato, cfr. anche Parigi, Musée du Louvre, inv. K 240 (*RVP*, p. 45, n. 98, tav. 12d-e; DENOYELLE 2011, pp. 70-72, n. 8).
969 Sul cratere, vd. nota 262.
970 Lipari, inv. 9604 (*RVP*, pp. 44-45, n. 1/91, tav. 11a-b).
971 Cfr. le doppie bande sul dorso delle calzature e il volto di Marsia con quello del satiro sul cratere eponimo del Pittore di Napoli 2074: Napoli, MAN, inv. 2074 (81437) (*RVP*, p. 28, n. 1/23, tav. 3z-b).

la testa fra le mani[972]. Un cratere del Pittore di Tarporley esalta inoltre la vittoria di Apollo mostrando la sorella Artemide nell'atto di incoronarlo[973]. Il Pittore di Louvre K 240 sceglie invece di raffigurare il momento centrale dell'episodio: Marsia sta ancora suonando il *diaulos* mentre Apollo sta accordando la *kithara* per poter partecipare al "concerto"[974]. Il medesimo momento è riportato su un cratere lucano del Pittore di Creusa, cronologicamente vicino all'esempio protopestano, sebbene la composizione sia limitata alla coppia Apollo-Marsia e a una musa con *diaulos*, seduta su un *diphros*[975]. Il coperchio, invece, si ispira direttamente agli esemplari attici, sia per il corteggio delle tre Muse che accompagna i protagonisti, sia per l'atmosfera ancora distesa della scena. Più nello specifico, è rilevante notare la significativa differenza tra l'esemplare protopestano e il resto della produzione italiota. La scena perde infatti ogni connotazione "agonistica" e il suo statuto propriamente mitologico, assumendo invece per divenire – dal punto di vista compositivo e in virtù della resa iconografica dei personaggi – i tratti di una scena di genere o, valorizzando la presenza del tempietto, un carattere marcatamente sacro[976]. Questa rilettura è dovuta al fatto che Marsia e Apollo non si fronteggiano: il dio, infatti, volge le spalle al satiro. Tale disposizione, come chiarisce la coppia di Muse raffigurata sul coperchio, non risponde a esigenze di spazio, ma costituisce una scelta compositiva inedita rispetto alle altre rappresentazioni, tanto attiche quanto italiote. Il confronto tra i due risulta così attenuato, trasformandosi piuttosto in un'armonica esecuzione musicale condivisa. In tal senso, è interpretabile la presenza delle muse dotate di *kithara* e *barbyton*, con la prima già intenta a suonare lo strumento – elemento inedito nell'iconografia della gara. Allo svolgimento del "concerto" contribuisce la Musa che apre un cofanetto davanti alla compagna con *barbyton*, verosimilmente per estrarre i rotoli contenenti il testo da cantare, probabilmente accompagnato dalla notazione musicale[977]. Pur potendosi identificare come una Musa in virtù del più ampio contesto iconografico, la figura presenta una certa ambivalenza nella caratterizzazione, che la avvicina alle numerose figure femminili tipiche delle scene muliebri. Si prendano in considerazione il dettaglio del capo velato, l'ampio diadema impreziosito da perle su diversi registri, il piccolo cofanetto e la corona, attributi caratteristici delle scene di genere. Anche il movimento delle braccia della figura sembra richiamare la gestualità dell'offerta che contraddistingue tale repertorio. Anziché mettere in risalto la *hybris* punita del satiro Marsia, come fa la maggior parte dei ceramografi italioti, o celebrare il trionfo di Apollo,

[972] *LIMC* Marsyas I 20, 20b, 21a, 34c, 37.
[973] *LIMC* Marsyas I 21b.
[974] Come confronto iconografico per l'accordatura, cfr. la musa con *barbyton* su una pisside a figure rosse ad Atene, MAN, inv. 1241 (BAPD 2097).
[975] Berlino, Antikensammlung, inv. F 3185 (*LCS*, p. 94, n. 493).
[976] La presenza di un tempietto, o più in generale di una struttura sacra, non è frequentemente attestata nel *corpus* iconografico relativo a questo episodio. L'unica eccezione nota è costituita dal cratere a volute apulo conservato presso il Museo Barraco di Roma, comunque cronologicamente posteriore alla *lekanis*: SCHAUENBURG 1958b, pp. 51-52, n. 9, tav. 33.2. È tuttavia significativo osservare come, anche nelle scene attiche raffiguranti Apollo in compagnia delle Muse, la sua presenza tenda spesso a conferire all'ambientazione un carattere sacrale, pur in assenza di testimonianze letterarie che collochino esplicitamente l'episodio in un contesto santuariale: vd. BAPD 2097, 215539; *LIMC* Mousa, Mousai 20.
[977] Sull'iconografia dei rotoli nella ceramica greca, vd. IMMERWAHR 1964; 1973.

come avviene nella ceramica attica dello stile di Kerch, il pittore elabora, a partire dall'impostazione compositiva affermatasi ad Atene alla fine del V secolo a. C., una specifica iconografia che, attenuando la dimensione del confronto, si avvicina alle scene di genere attiche e italiote con Apollo in compagnia delle Muse. In queste rappresentazioni, tutti i partecipanti partecipano a una sorta di "concerto" sacro, immerso in un'atmosfera pacata e armoniosa[978].

Le ragioni di questa scelta possono essere molteplici: da un lato, la particolare attenzione riservata alle figure femminili ben si adatta a tale tipologia vascolare, dal momento che la *lekanis* è un vaso generalmente associato alla sfera femminile, come dimostrano sia il suo impiego o la decorazione ad essa associata[979]. D'altra parte, se inseriamo questa scelta nel più ampio *corpus* del Gruppo del Louvre K 240, risulta significativo che in due scene di *komos* ricorra la coppia formata da Dioniso con il *barbyton* e un satiro che suona il doppio flauto[980]. L'associazione tra il dio e questo strumento costituisce un *unicum* nella produzione protopestana e pestana. Tale gruppo di artigiani mostra quindi un particolare interesse nel rappresentare le prerogative musicali delle divinità, ovviamente declinandole secondo modalità appropriate alle loro caratteristiche generali: il clima tranquillo, "apollineo" della *lekanis* è ovviamente specularmente ribaltato nei crateri a tema dionisiaco, dove i movimenti rapidi e la gestualità concitata ben esemplificano la frenesia del corteo.

Una bottiglia (**3/624**) attribuita da Trendall alla prima fase dell'Apulianising Group raffigura la punizione di Marsia (fig. 108)[981]. L'esemplare fa parte di quell'esiguo gruppo di testimonianze italiote che raffigurano il satiro legato a un albero, secondo il motivo iconografico dell'*adligatus*[982]. Tale immagine si sviluppa su un totale di 22 monumenti che si possono suddividere in quattro gruppi a partire dai soggetti mitologici rappresentati: le punizioni di Amikos, Marsia, Peirithoos, e l'esposizione di Andromeda. Nella maggior parte dei casi, l'*adligatus* è raffigurato in piedi con le braccia legate da una corda a un tronco d'albero. Ciononostante, in relazione all'iconografia di Marsia si rintraccia una notevole variabilità di scelte nel rendere la posizione del satiro: lo troviamo sia in piedi, in ginocchio o seduto, e le figure che accompagnano i protagonisti del racconto cambiano frequentemente a seconda dell'esemplare preso in considerazione[983]. Come già notato da Weis, lo schema impiegato dal ceramografo pestano sembra riprendere l'iconografia di Amykos, figlio di Poseidone, così come sviluppatasi in Etruria e nel Lazio durante il IV secolo a. C[984]. Al pari di Amykos, il satiro è rappresentato con il corpo di tre-quarti a destra dell'albero, con le spalle leggermente cadenti verso il basso, il busto stretto al tronco e le gambe

978 In ambito italiota, cfr. in particolare un cratere a volute proto-apulo del Gruppo del Pittore di Sisifo: Monaco, Antikensammlung, inv. 3268 (*RVAp* I, p. 16, n. 51; *LIMC* Mousa, Mousai 20).
979 Sulle funzioni attestate nel mondo greco-romano per la *lekanis*, vd. IADANZA 2000, pp. 15-16.
980 Lipari, inv. 11807 (*RVP*, pp. 42-43, n. 1/90, tav. 10c-d); cd. cratere Fleischman: vd. nota 262.
981 Paestum, MAN, dall'Heraion, loc. IV, s. inv. (WEIS 1982, p. 30, tav. 2.8; *RVP*, 341, n. 3/624, tav. 222a-b).
982 Per tale motivo iconografico, vd. WEIS 1982.
983 Cfr. WEIS 1982, pp. 23-24.
984 *Ibid*, p. 30. Tale iconografia è caratterizzata da una certa transmedialità in un arco temporale piuttosto breve, coincidente con seconda metà del IV e l'inizio del III sec. a. C. Si trova infatti su specchi, ciste (tra cui le celeberrime ciste "Ficoroni" e "Barsanti"), urne e vasi.

leggermente piegate, lontane dalla base dell'albero. L'andamento del corpo descrive così una sorta di "S", una scelta formale che non trova confronti nei pressoché coevi esemplari ceramici decorati dai ceramografi italioti. Nei due casi a noi pervenuti, Marsia è sì legato all'albero, ma raffigurato in ginocchio oppure in piedi, con una postura eretta che lo mostra come se stesse avanzando[985]. Nell'unica rappresentazione attica della scena, Marsia è seduto con le mani legate dietro alla schiena[986]. È quindi probabile che il ceramografo pestano abbia impiegato lo schema di Amykos innanzitutto per la consonanza tematica tra i due episodi, che vertono sulla punizione di un comportamento "hybristico". Più in generale, è da tenere comunque presente la vicinanza di Paestum all'area laziale e, più nello specifico, il probabile trasferimento, avvenuto negli ultimi decenni del IV secolo, di artigiani provenienti dall'area etrusco-campana impegnati nella decorazione pittorica delle tombe a camera situate in località Spinazzo[987].

L'autore della bottiglia inserisce questo schema verosimilmente di derivazione etrusco-laziale all'interno di una struttura compositiva simile ai due esempi apuli trattanti il medesimo soggetto. La scena è suddivisa in due metà speculari dalla presenza dell'albero, che favorisce inoltre la disposizione dei personaggi su doppio ordine. L'alternanza tra figure semi-sdraiate su quello superiore e figure stanti e sedute su quello inferiore è rispettata, così come è possibile individuare la condivisione di specifici schemi per la resa di determinati personaggi. A tal proposito, si confrontino l'Apollo incedente da destra, munito di coltello e intento a parlare con il satiro, come dimostra il gesto dell'*adlocutio*, la musa seduta su *diphros* con *kithara* all'estremità sinistra del gruppo principale, la presenza della Nike e il gesto di incoronare Apollo, simboleggiante la vittoria del dio. Specifica di questo pezzo è invece la presenza di un sileno villoso davanti a Marsia. La frammentarietà del pezzo ci impedisce però di chiarire in qualche modo la sua funzione all'interno dell'economia della scena.

26. ODISSEO E LE SIRENE

Sebbene le sirene, in quanto motivo decorativo, rivestano un ruolo di primo piano all'interno del repertorio iconografico italiota, l'unica attestazione dell'incontro tra Odisseo e le sirene è rappresentata da un cratere a campana (**2/272**) attribuito a Python (fig. 109)[988]. Su due formazioni rocciose ai margini della scena, due sirene suonano rispettivamente un *tympanon* e una *kithara*. Al centro, Odisseo, legato

[985] Cratere: Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. R 227 (*RVAp* II, p. 506, n. 108; *LIMC* Marsyas I 52). *Lekythos* a rilievo: Napoli, MAN, inv. H 2991 (WEIS 1982, p. 34, fig. III.3).

[986] Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1939.599 (BAPD 3700). In ambito etrusco, il motivo di Marsia legato all'albero è del tutto assente.

[987] BENASSAI 2001, pp. 237-241.

[988] Berlino, Antikensammlung, inv. 4532 (HAUSER 1932; BROMMER 1983, p. 86, tav. 36; *RVP*, pp. 155, 158, n. 2/272, tav. 100e-f; *LIMC* Odysseus 156; BUITRON-OLIVER, COHEN 1995, p. 32, tav. 4; MARSHALL 2001, p. 59; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 274-275, tav. 295.3). Sull'iconografia dell'episodio, e in particolare sulle sirene, vd. BUITRON-OLIVER, COHEN 1995, pp. 30-34.

all'albero della nave, ascolta il loro canto, mentre alcuni compagni remano e altri si concedono un momento di riposo.

L'opera di Python offre un utile contributo alla comprensione della sintassi iconografica elaborata dagli artigiani, mettendo in luce, in particolare, gli spunti innovativi che il singolo artista è in grado di introdurre[989].

A una prima analisi, il cratere di Berlino sembra risentire di alcune formule sviluppate dai precedenti attici. Questo è in primo luogo espresso sul piano compositivo dall'organizzazione della scena con la trireme al centro e l'albero della nave con Odisseo legato svettante tra due speroni rocciosi trasversali su cui suonano le sirene. Come già sottolineato da Hauser, il miglior confronto è costituito dallo *stamnos* eponimo del Pittore delle Sirene, conservato al British Museum e rinvenuto a Vulci[990]. Anche la resa dell'albero della nave al pari di una colonna ionica, con abaco ed echino stilizzato, dotato di due anelli che corrisponderebbero alle due volute, riprende una convenzione adottata in ambito attico. Un simile espediente si ritrova in una *lekythos* a figure nere ad Atene, dove l'elemento architettonico funge da rappresentazione sineddotica della nave[991]. La prua della nave conformata a protome di cinghiale si ritrova ugualmente in due *oenochoai* attiche a figure nere[992]. Si confronti, in particolare, la resa stilizzata – attraverso due trattini orizzontali non tangenti a definire il dorso del muso – sull'esemplare attico a Berlino. Sebbene Hauser abbia parlato di *künstlerischer Telegraf* in riferimento allo *stamnos* del British Museum e al cratere di Python – opere separate da oltre un secolo –, è tuttavia difficile stabilire se le loro affinità costituiscano elementi stratificati nel processo di trasmissione dell'iconografia dall'ambito attico a quello magnogreco[993]. Ciò implicherebbe l'esistenza di altri esemplari italioti intermedi, che Python potrebbe aver preso a modello. È più probabile, d'altro canto, che Python si sia trovato nella condizione di costruire questa immagine senza avere a disposizione un modello iconografico specifico, ma facendo soltanto affidamento alla propria conoscenza della narrazione mitica. Elementi rocciosi realizzati soltanto attraverso una linea bianca di contorno sono, d'altronde, ampiamente impiegati sin dai Precursori sicelioti. La scelta di organizzare la scena attorno all'albero della nave secondo una disposizione piuttosto simmetrica riflette una tendenza compositiva già caratteristica di Assteas e condivisa anche da Python, come si può dedurre dall'anfora (**2/240**) firmata raffigurante la nascita di Elena[994]. L'assimilazione dell'albero a una colonna è spiegabile con la maggior familiarità del pittore con quest'ultima, utilizzata probabilmente come modello di riferimento per rappresentare l'albero. La scarsa dimestichezza di Python

[989] L'esegesi di tale iconografia è stata spesso incentrata sulla determinazione del rapporto tra immagini e testo. Recentemente, Small ha ribadito l'autonomia dei ceramografi nell'elaborare visualmente l'episodio, analizzando la variabilità in riferimento al numero delle sirene o la caratterizzazione del paesaggio marino in rapporto alla descrizione offerta dall'Odissea: SMALL 2003, pp. 28-29.

[990] HAUSER 1932, p. 57. Londra, BM, inv. 1843,1103.31 (BAPD 202628).

[991] Atene, MAN, inv. 1130 (BAPD 303367).

[992] Berlino, Antikensammlung, inv. 1993.216 (BAPD 9404); New York, coll. Callimanopoulos (BAPD 351329).

[993] HAUSER 1932, p. 57.

[994] Cap. 6/16.

con la resa grafica della nave – e, più in generale, con l'episodio omerico – è inoltre evidenziata dalle incongruenze nella raffigurazione sia dei rematori sia dello stesso protagonista. Nel tentativo di ricostruire la sequenza disegnativa, è verosimile che il ceramografo abbia inizialmente tracciato la figura del compagno con il remo accanto al timoniere, rappresentandolo però mentre rema in direzione opposta rispetto a quella della nave. Python ha poi iniziato a disegnare il remo del secondo compagno in modo corretto, come dimostra la linea nera presente nella parte destra dello scafo[995]. Tuttavia, per evitare che tale compagno remasse in senso contrario rispetto al primo, ha dovuto "accordare" il suo movimento a quello del primo, ottenendo un'evidente incongruenza rispetto alla gestualità delle braccia. La posizione di Odisseo è ugualmente incoerente e rappresenta un *unicum* nella tradizione iconografica dell'episodio. Non è possibile determinare per quale motivo l'eroe risulti essere legato frontalmente, quasi appeso ai polsi. In modo assai peculiare, il pittore ha aggiunto ai piedi dell'eroe, in un secondo momento, una specie di piattaforma per evitare che sembrasse completamente sospeso[996].

Una scelta parimenti insolita è quella di rappresentare parte dell'equipaggio mentre dorme. Come rimarcato da Casson, dormire o mangiare sulla nave sono eventi eccezionali, concessi soltanto raramente: un cliente di Demostene, Apollodoro, raccontando la sua esperienza come trierarca, menziona il fatto che, a causa dell'impossibilità di attraccare prima del tramonto, dovette trascorrere tutta la notte all'ancora, in mare aperto, senza dormire[997]. Soltanto in specifiche circostanze, come, per esempio, il raid "in notturna" guidato dallo spartano Teleutias nel porto del Pireo, era consentito ai rematori di dormire sui propri posti, alternando le remate al riposo[998]. Una simile dinamica sembra espressa dalla raffigurazione di Python, che dunque rimarca la natura "eccezionale" del viaggio di Odisseo in quanto *nostos* pressoché interminabile. Tale scelta sembra inoltre porre una certa enfasi sulla differenza di statuto tra il comportamento dell'equipaggio, stanco dal lungo peregrinare, e la sete di conoscenza dell'eroe Odisseo, che viene quindi ulteriormente esaltato nel suo tentativo "solitario" di affrontare le sirene.

In sintesi, Python ha dato vita a un'immagine che, se da un lato dimostra in diversi dettagli la sua scarsa familiarità figurativa con l'episodio e quindi la necessità di cimentarsi con motivi desueti all'interno del suo repertorio, dall'altro esemplifica molto bene la capacità dello stesso di riflettere sul tema e sui suoi possibili sviluppi narrativi, introducendo soluzioni e schemi differenti rispetto alle altre rappresentazioni, sia iconografiche che testuali, a noi pervenute.

27. ATTEONE

[995] Dubito che si tratti del disegno preparatorio, come suppone invece Trendall (*RVP*, p. 155): non si comprende infatti per quale motivo, avendo determinato in una fase iniziale il movimento corretto della remata, l'abbia in seguito deliberatamente ignorato.

[996] Le difficoltà incontrate da Python nella resa grafica della scena rende a mio avviso improbabile l'interpretazione in chiave parodica suggerita da BUITRON-OLIVER, COHEN 1995, p. 32. Inoltre, la possibilità che la nave sia immobile, avanzata da Roscino, sembra essere contraddetta dalla gestualità dei due rematori "attivi": TODISCO *et alii* 2012, II, p. 274.

[997] CASSON 1995, pp. 261-262. DEMOSTH. 50.22.

[998] XEN. *Hell.* 5.1.19.

Da Sant'Agata dei Goti proviene un cratere a campana (**2/307**), attribuito a Python, con l'unica raffigurazione del mito di Atteone annoverata nel *corpus* pestano (fig. 110)[999]. Come nella maggior parte delle raffigurazioni vascolari a noi pervenute, il tema consiste nella punizione del giovane, sbranato dai suoi stessi cani durante una battuta di caccia. Secondo il resoconto mitico di età classica, Atteone si sarebbe vantato di possedere delle abilità venatorie migliori di Artemide stessa, che lo avrebbe punito per la sua *hybris* trasformandolo in cervo e aizzando i cani contro il loro padrone[1000]. L'esemplare pestano costituisce una versione "ridotta" e semplificata della scena: Artemide è assente, così come altri personaggi frequentemente inclusi nella scena, come i satiri o Lyssa, personificazione della rabbia canina. Troviamo soltanto Atteone assaltato da tre cani della sua muta, secondo una formulazione che in ambito italiota, per ragioni di ristrettezza della superficie vascolare, è condivisa soltanto da un piatto e un *rhyton* apuli[1001].

Da una parte, la scena dimostra una certa sensibilità nei confronti delle formule iconografiche circolanti in Magna Grecia. Python rispetta la convenzione per cui, se Atteone si difende incedendo verso destra, egli minaccia i cani con la lancia, mentre, in caso di movimento nella direzione opposta, utilizza la spada[1002]. Tra i due principali schemi adottati per la resa del corpo, che prevedono Atteone incedente con posa diagonale o in posizione soccombente con il ginocchio piegato, il ceramografo opta per la prima soluzione istituendo un rapporto chiastico tra arti superiori e inferiori. Il confronto più puntuale per la resa di Atteone è costituito da un cratere a calice apulo del Pittore Branca, databile tra il 350 e il 340 a. C. e rinvenuto in una sepoltura a Sibari, elemento che testimonia peraltro l'ampia circolazione di queste immagini anche al di fuori della regione di produzione[1003]. Oltre allo schema relativo al corpo, praticamente sovrapponibile anche nel movimento della mano sinistra, il cratere è inoltre l'unico ad annoverare insieme all'esemplare pestano la presenza di ulteriori armi in congiunzione con la lancia – nel caso apulo una spada, in quello pestano una spada assicurata al balteo e due *lagobola* (bastone da caccia). L'*himation* avvolto al braccio è un elemento ugualmente testimoniato da altri esemplari apuli[1004]. Infine, la scelta di raffigurare un satiro sul lato B del cratere, pur rispondendo a una scelta comunissima nel *corpus*, potrebbe rimandare - o forse essere dettata - dalla frequente inclusione di queste creature nell'iconografia italiota del mito in questione, funzionale a esplicitarne l'ambientazione selvatica.

---

999 Sant'Agata dei Goti, coll. Rainone-Mustilli, inv. A 42 (*PAdd*, p. 5, n. A42; KOSSATZ-DEISSMANN 1978, pp. 151-152, n. K 55; *LIMC* Aktaion 127; *RVP*, p. 163, n. 2/307, tav. 108a-b; MUGIONE 1988, pp. 116, 126, 132, n. 49, fig. 11; GADALETA, ROSCINO, SISTO 2003, p. 502, n. P11; TODISCO *et alii* 2012, II, p. 187). Sull'iconografia del mito, vd. anche SCHLAM 1984, pp. 87-95, 98-105; FRONTISI-DUCROUX 1997; MUGIONE 2012.

1000 Per le fonti letterarie relative al mito, vd. L. GUIMOND, s.v. *Aktaion*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 454-455. Per l'iconografia e il suo sviluppo, TODISCO *et al.* 2012, II, pp. 186-188.

1001 Piatto: Taranto, MAN, inv. 5163 (*RVAp* I, p. 286, n. 248; *LIMC* Aktaion 46); *rhyton*: Matera, MAN, inv. 11013 (*LIMC* Aktaion 51a).

1002 Su questo punto, vd. L. GUIMOND, s.v. *Aktaion*, in *LIMC* I, 1981, p. 467.

1003 Goteborg, Rohsska Kunstlojdmuseet, inv. 13/71 (*LIMC* Aktaion 44; MUGIONE 1988, p. 132, n. 51).

1004 Cfr., per esempio, il piatto di nota 1001 o un cratere a volute attribuito al Pittore di Gravina, Taranto, MAN, s. inv. (*RVAp* I, p. 32, n. 1; *LIMC* Aktaion 126; CIANCIO 2005, fig. 16).

Per altri versi, il cratere testimonia una certa autonomia del ceramografo pestano nell'elaborazione dell'episodio mitico: 1) non è presente alcun elemento iconografico che accenni alla trasformazione del protagonista in cervo, facendo venire meno l'identificazione tra uomo-cacciatore e animale-cacciato, scelta condivisa con le immagini attiche della tarda età arcaica e della prima età classica[1005]; 2) tra le armi, sono inclusi i *lagobola*, elemento presente nell'iconografia attica ed etrusca[1006]. Non è possibile affermare con certezza quali siano le ragioni dietro a queste scelte: di certo, l'assenza di qualsiasi accenno alla trasformazione (o dell'assimilazione a un cervo in virtù della *nebris* da esso indossata) mette in luce un interesse diverso rispetto alle fonti letterarie, che invece menzionano puntualmente tale aspetto. Nel cratere pestano, è l'uomo che lotta per la sua vita, rendendo l'errore commesso dai cani ancora più incomprensibile e accrescendo la crudezza della scena. In tal senso, l'immagine di Atteone può essere interpretata come una riflessione visiva sulla pericolosità della caccia se praticata al di fuori dei limiti imposti dalla norma, fungendo da paradigma negativo per i giovani campani del IV secolo a.C. La vicenda mitica di Atteone, infatti, assume un significato emblematico in relazione alla fase di transizione tra l'adolescenza e l'ingresso nel mondo adulto. Il giovane eroe, totalmente votato alla pratica venatoria, oltrepassa i limiti umani e si pone in una condizione di *hybris* nei confronti della divinità — in particolare di Artemide, dea della caccia ma anche custode dell'equilibrio tra natura, giovinezza e società[1007]. Come sottolinea Roscino, «Atteone racchiude in sé stesso le qualità migliori del giovane aristocratico educato alla pratica venatoria e dell'efebo dominatore del mondo selvaggio ma, al tempo stesso, evidenzia i pericoli insiti nell'arrogante e onnipotente affermazione di sé e nella noncuranza del rispetto dei limiti consentiti ai mortali»[1008]. Una testimonianza iconografica esemplare di questa duplice lettura della caccia si trova nel cratere a volute apulo del Pittore di Gravina, dove la scena di Atteone sul collo si contrappone simbolicamente a quella della caccia al cinghiale calidonio sul corpo del vaso: da un lato, una caccia tragica e trasgressiva; dall'altro, una caccia eroica e regolata, seppur non priva di perdite[1009]. Questa contrapposizione rimanda alla funzione educativa delle immagini e alla centralità simbolica della caccia come momento rituale e di formazione nei percorsi di crescita degli efebi. Anche le lastre dipinte pestane, che raffigurano giovani impegnati in attività venatorie, confermano quanto fosse cruciale che tale transizione avvenisse correttamente, entro un contesto di controllo collettivo e di rispetto delle regole condivise[1010].

BATTAGLIE MITICHE

1005 *Contra* MUGIONE 1988, pp. 116, 126.
1006 Per la produzione etrusca, vd. Londra, BM, inv. 1867,0508.1328 (*LIMC* Aktaion 11; MUGIONE 1988, p. 122, fig. 6); per quella attica, vd., per esempio, Parigi, Musée du Louvre, inv. G 224 (*LIMC* Aktation 30; BAPD 202576).
1007 Cfr. MUGIONE 1988, p. 122; FRONTISI-DOUCROUX 1997, pp. 435-436.
1008 TODISCO *et alii* 2012, II, p. 188.
1009 Sul cratere del Pittore di Gravina, vd. nota 1004.
1010 Sulle scene di caccia nelle lastre pestane, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 64-66, D'ANGELO 2019, p. 102.

28. Amazzonomachia

Su un coperchio di *lekanis* (**3/452**) del Pittore di Napoli 2585 si alternano due scene: una di toeletta femminile, l'altra a sfondo mitico, con due Amazzoni che combattono contro un soldato greco (fig. 138)[1011]. Lo schema principale è costituito dalla monomachia tra il greco e l'Amazzone di destra, al quale si aggiunge una terza amazzone che arriva in aiuto alla prima, secondo soluzioni già codificate nella ceramica attica a figure rosse della seconda metà del V secolo a. C. Le guerriere indossano il berretto frigio, il *chitoniskos*, e le *anaxyrides*, mentre impugnano pelta e spada come armi; il giovane è in nudità, a esclusione di un mantello fermato al collo e del pileo. Nel rappresentare il vano tentativo di quest'ultimo di respingere l'attacco vincente dell'Amazzone, il pittore pestano impiega lo schema della 'posizione inginocchiata', diffusissimo nelle scene di combattimento come le amazzonomachie[1012].

Considerando l'unicità della scena in ambito pestano e invece la particolare diffusione di questo motivo nella ceramografia apula, funzionale sia a decorare i campi figurativi principali sia quelli secondari, tale scelta è da ascrivere alla profonda interconnessione tra i due areali nel corso della seconda metà del IV secolo a. C[1013]. Seppur il motivo sia ampiamente diffuso, due elementi sono da notare in relazione all'esemplare pestano: l'associazione tra l'Amazzonomachia e la forma della *lekanis*, rarissima sia in ambito attico che italiota, e la scelta di raffigurare le Amazzoni come parte vincente, soprattutto se letto in connessione con il contesto archeologico dal quale il pezzo proviene. La *lekanis* è strettamente associata alla presenza di un defunto di sesso femminile nella sepoltura in cui è stata ritrovata, essendo un oggetto tipicamente femminile e simbolo della sfera muliebre. La volontà di portare in primo piano l'Amazzone è quindi da attribuire al primato riservato alla sfera femminile all'interno del sistema di immagini della tomba. In particolare, l'immagine dell'Amazzone, virginale e ancora non sottostante al dominio maschile, risponde allo stadio della defunta come fanciulla, mentre la scena di toeletta rimanda a una fase successiva, in cui la donna si prepara all'incontro con l'uomo e all'unione matrimoniale[1014].

Le strategie del comico

29. La parodia del mito

[1011] Paestum, MAN, inv. 24604 (*RVP*, pp. 317, 319, n. 3/452, tav. 207c-d; De Feo 2007, pp. 109, 112, 125 figg. 13-14).
[1012] Per lo schema della figura inginocchiata in scene italiote di amazzonomachia, vd. Moret 1975, pp. 116-118, 129, fig. 5. Sullo schema, vd. anche De Cesare 1997, pp. 42-55. Sull'Amazzonomachia in ambito italiota, vd. Todisco *et alii* 2012, II, pp. 261-262. Con specifico riferimento alle prime due generazioni di ceramografi apuli, vd. Roscino 2011. Per il guerriero greco sconfitto sulla *lekanis*, cfr. Napoli, MAN, inv. SA 709, attribuito al Pittore di Louvre K 67, intorno al 320 a. C. (Moret 1975, tav. 68) (Amazzone) e il lato B del celebre "Vaso di Dario", Napoli, MAN, inv. 81667, intorno al 330 a. C. (Pontrandolfo 2009, pp. 115-118, con figg.; Amazzone nel registro inf., a destra).
[1013] Su quest'ultimo aspetto, vd. *RVP*, p. 21.
[1014] Cfr. De Feo 2007, p. 125.

Su un frammento di un cratere a calice (**2/130**) rinvenuto sporadicamente a Buccino, firmato da Assteas, è raffigurata un'inedita versione comica del ratto di Cassandra (fig. 111)[1015]. Più precisamente, si tratta del rovesciamento dell'iconografia "canonica": la sacerdotessa, identificata dall'iscrizione (ΚΑΣΣΑΝΔΡΗ), afferra violentemente l'eroe greco Aiace, figlio d'Oileo, mentre egli abbraccia in gesto di supplica il simulacro di Atena. A destra, un'anziana sacerdotessa (ΙΗΡΗΑ) fugge terrorizzata alla vista della scena. Come più volte sottolineato, la scena segue fedelmente l'impostazione dell'iconografia 'seria' così come espressa nella ceramografia italiota, ma secondo ruoli invertiti[1016]. Tuttavia, vi sono una serie di elementi iconografici – assenti o antitetici rispetto a quanto testimoniato dall'iconografia 'seria' – atti a incrementare l'effetto comico della scena:

1- La capigliatura e la gestualità di Cassandra. Trendall aveva precedentemente suggerito che la prima fosse «presumably intended to parody some religious hairstyle»[1017]. Il nastro bianco, composto da sfere ellissoidali, è difatti un nastro sacerdotale, paragonabile a quelli presenti in contesti rituali: ornamento delle vittime sacrificali, decorazione di spazi sacri o parte dell'abbigliamento di figure sacerdotali, come la stessa Cassandra[1018]. La sacerdotessa è infatti spesso rappresentata con un ramo di alloro o uno scettro ai quali viene appeso tale nastro, ma in certi casi le può adornare anche i capelli. Nell'esempio pestano, però, tale attributo non è indossato in maniera 'canonica'. La giovane lo ha utilizzato per realizzare un'acconciatura leziosa e ricercata, che richiama quelle raffigurate sull'etere nei cosiddetti vasi fliacici e, più in generale, su figure femminili caricaturali, dall'aspetto grottescamente deformato[1019]. In questi casi, l'acconciatura è concepita per accentuarne l'attrattiva sessuale[1020]. Sul frammento di Buccino, l'intento di Cassandra è pressoché il medesimo, provocando il *geloion* in un duplice senso: 1) la sua capigliatura leziosa è inappropriata al suo ruolo e la qualifica come un'etera; 2) un nastro sacerdotale è utilizzato per creare l'acconciatura. Oltre alla foggia della capigliatura, il gesto compiuto da Cassandra accresce

---

1015 Buccino, Museo Archeologico Nazionale Marcello Gigante, inv. 50279 (GABRICI 1911, pp. 56-62; RIZZO 1925 (sebbene la ricostruzione del cratere sia scorretta, come rimarca Trendall (*RVP*, p. 94, nota 21); *PP*, pp. 28-31; *RVP*, pp. 85, 94-95, n. 2/130, tav. 54b; FIGURA 2022).

1016 MORET 1975, pp. 11-27; TAPLIN 1993, p. 81.

1017 *PP*, p. 29, sul quale cfr. WALSH 2009, p. 83.

1018 Vittime sacrificali: Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. IV 1144 (attico; BUNDRICK 2014, pp. 683-684); Berlino, Antikensammlung, inv. 1984.41 (apulo; GÜNTHER 2020, pp. 84–90). Appesi: Boston, MFA, inv. 95.25 (attico; BUNDRICK 2014, p. 661); Paestum, inv. 4794 (attribuita ad Assteas; cap. 6/2). Sui vasi apuli della seconda metà del IV secolo, i nastri sacerdotali ricorrono spesso tra gli attributi di Cassandra, accanto allo scettro o al ramo d'alloro, ma anche tra i capelli, annodati in varie fogge: vd. ROSCINO 2008, p. 294; LO PIPARO 2017. Un esempio significativo ma piuttosto isolato nella ceramica attica è una *kylix* attribuita al Pittore di Codro (440–430 a.C.), in cui lo stesso tipo di nastro avvolge i capelli di Cassandra (Parigi, Musée du Louvre, inv. G 458; MANGOLD 2000, 56-57, fig. 35).

1019 Per le elaborate acconciature delle etere sui vasi fliacici, vd. GREEN 2001; cfr., ad esempio, Copenaghen 15032 (sul quale, vd. GREEN 2001, pp. 49-51). Per esempi di donne dall'aspetto grottesco, cfr. un cratere apulo del Pittore di Felton, Berlino, Antikensammlung, inv. F 3047 (*PhV*^{2}, p. 30, n. 23; TAPLIN 1993, p. 43, n. 8), quasi contemporaneo al frammento di Buccino.

1020 Sulle acconciature sontuose delle etere e le loro funzioni, vd. HAWLEY 1998, pp. 42-43, 50; FISCHER 2008. Cfr. anche la vecchia che si è agghindata e truccata per sedurre un giovane nelle *Ecclesiazousai*: AR. *Ec.* 877-905 (sul passo, vd. TAAFFE 1993, pp. 123-124).

ulteriormente l'effetto comico. Oltre ad acciuffare Aiace per l'elmo, spinge con la gamba sinistra sulla schiena dell'eroe. Nell'iconografia canonica, Aiace non compie mai tale gesto[1021]. Assteas in questo caso intende accrescere la violenza perpetrata dalla sacerdotessa, riprendendo al contempo uno schema iconografico solitamente impiegato dagli eroi in scene di combattimento quali l'Amazzonomachia e la Centauromachia, in cui la sfera dell'universo poliadico si contrappone all'inversione di valori che tali creature simbolizzano[1022]. In questo caso, dunque, una donna, e più precisamente una profetessa, performa il gesto tipicamente svolto dagli eroi contro creature ferine e barbare a discapito dell'eroe stesso, che ha tentato di violentarla e perpetrare un alto sacrilegio.

2- L'abbigliamento e la gestualità di Aiace. L'eroe indossa una *linothorax*, al di sotto della quale porta un chitone smanicato. Se nella tradizione "canonica" Aiace è sempre rappresentato in nudità eroica, in questo caso è armato di tutto punto, con corazza ed elmo[1023]. Tale scelta è inoltre isolata nell'opera di Assteas rispetto alla canonica raffigurazione della figura eroica. Non si può dunque escludere che il ceramografo abbia optato per una raffigurazione in armi per accrescere ulteriormente la codardia del personaggio, che fugge di fronte all'apparente indifesa Cassandra. Tale elemento iconografico contrasta inoltre con la tipica raffigurazione della sacerdotessa, in completa o semi-nudità, in modo tale da sottolinearne la vulnerabilità di fronte all'atroce violenza[1024]. La caratterizzazione di Aiace è invece opposta rispetto a tale scelta carica di *pathos*, incrementando il senso del ridicolo. Contribuisce, inoltre, il fatto che Aiace abbracci l'idolo non soltanto con le braccia ma anche con le gambe, dissacrando il gesto di supplica "canonico" della sacerdotessa, con le ginocchia piegate sul basamento.

3- La caratterizzazione della statua di Atena. L'idolo infatti fa l'occhiolino, caso unico nell'arte greca antica[1025]. Il gesto contrasta con l'impassibilità della statua che si afferma nella pittura vascolare a partire dal IV secolo, trasformando la "canonica" fissità arcaizzante dello sguardo in un moto di partecipazione alla scena[1026]. Seppur non sia possibile affermare con certezza se Assteas conoscesse tali versioni, è comunque interessante osservare come il ceramografo sovverta quanto

---

1021 L'unica eccezione è costituita da tre *lekythoi* a rilievo contemporanee (ZERVOUDAKI 1968, pp. 23-24, nn. 25-27, tavv. 6, 1-4; 11, 1.2; 27, 1-4). Due sono di produzione attica e sono state rinvenute fuori dall'Italia. La terza, proveniente da Ruvo, è di produzione incerta; infatti, Zervoudaki non chiarisce le ragioni iconografiche e stilistiche per cui questa *lekythos* dovrebbe essere considerata apula (*ibid*., p. 24). È dunque più prudente escludere un'associazione diretta tra questi esemplari e l'immagine sul cratere pestano.

1022 Su questo schema, vd. DE CESARE 1997, pp. 42-55, con bibliografia. Sulla presa dei capelli, vd. MORET 1975, pp. 193-272. Il gesto della sopraffazione è comunemente impiegato nella ceramografia e nei cicli scultorei che rappresentano amazzonomachie e centauromachie. Per l'interpretazione di Amazzoni e Centauri come figure antitetiche al mondo poliadico, vd. SCHWAB 2005, in particolare pp. 167 e 173-183; BREMMER 2012 (per la dimensione selvaggia dei Centauri); STEWART 1995; CASTRIOTA 2005 (per l'alterità delle Amazzoni).

1023 Sull'iconografia di Aiace, vd. MORET 1975, pp. 20-24.

1024 MORET 1975, pp. 18-19. Sulla nudità femminile come simbolo di vulnerabilità, vd. BONFANTE 1989, p. 560; CONNELLY 1993, p. 103.

1025 Questo gesto è confermato non soltanto dal sopracciglio destro alzato, ma anche dall'occhio sinistro visibilmente strizzato.

1026 Sulla raffigurazione degli *eidola* nella ceramica italiota, vd. DE CESARE 1997; POUZADOUX 2011.

attestato dalle fonti letterarie: secondo alcuni autori, l'idolo chiuderebbe gli occhi o li solleverebbe al cielo per distogliere lo sguardo durante la violenza[1027]. Sulla base delle occorrenze relative al gesto (*epillizein* e *adnictare*) nel panorama letterario, appare inoltre altamente probabile che l'occhiolino esprima una componente erotica e seduttiva[1028]. Tale connotazione calza perfettamente con il tono erotico della scena, per cui una donna (e in particolare una sacerdotessa) non riesce a contenere i propri impulsi sessuali. Inoltre, il gesto di Atena, che ammicca maliziosamente verso l'osservatore, contrasta comicamente con la condizione di verginità propria della dea.

Secondo la maggior parte degli studiosi, l'immagine rifletterebbe una rappresentazione teatrale, come indicherebbero determinati *markers* quali i costumi e le maschere indossate, e la struttura architettonica entro la quale la scena appare inquadrata[1029]. Parzialmente divergente è invece l'opinione di Oliver Taplin, che ha suggerito come la scena rappresenti un caso di paraiconografia piuttosto che essere direttamente ispirata dal teatro[1030]. L'intuizione dello studioso va, a mio avviso, nella giusta direzione, come è stato possibile mostrare nel precedente confronto tra l'esemplare buccinese e le immagini "canoniche" del ratto. Tuttavia, nella sua analisi del pezzo riemergono alcuni riflessi di un approccio ancora marcatamente filodrammatico, quando per esempio afferma che la fisionomia delle figure «seems to be openly mask-like»[1031]. È invece necessario guardare con attenzione a questi *markers*, dal momento che, se confrontati con gli altri vasi "fliacici" e con altri esemplari appartenenti al *corpus* pestano, permettono di escludere una diretta connessione con la sfera teatrale:

1. I pilastrini che inquadrano la scena, interpretati come parte del palcoscenico[1032], sono presenti, nel *corpus*, anche in scene che non contengono alcun riferimento al mondo teatrale, come la lotta tra Cadmo e il drago o l'arrivo di Eracle nel giardino delle Esperidi su un cratere (**2/132**) e una *lekythos* (**2/135**) firmate da Assteas, rispettivamente[1033]. Tali bande risparmiate si trovano anche in scene di genere presenti su esemplari non firmati, e non implicano quindi necessariamente una connessione con le rappresentazioni teatrali[1034].
2. Altrettanto problematica è l'interpretazione delle figure come attori. Se prendiamo in considerazione Aiace, è possibile constatare come al di sotto della *linothorax*, non vi sia alcuna

---

1027 Occhi sollevati: LYC. 361-362; CALL. *Aet.* 1, fr. P. 35; APOLLOD. *Epit.* 5, 22; Q.S. 13.422. Chiusi: STR. 6.1.14. Su queste fonti, vd. ROBERT 1918, pp. 39-41.
1028 Su questo aspetto, vd. FIGURA 2022, pp. 97-99.
1029 GABRICI 1911, pp. 60-61; BIEBER 1920, p. 146; PFUHL 1923, pp. 718-719; RIZZO 1925, pp. 234, 237; ZAHN 1931, pp. 84-85; WEBSTER 1948, p. 23; 1956, pp. 112, 114 (che considera la commedia di origine ateniese); *PhV*², pp. 15, 54-55, n. 86; PONTRANDOLFO 2000, p. 121; WALSH 2009, p. 81; SCHÖNHEIT 2019, pp. 116, 127, 142-143, n. P7.
1030 TAPLIN 1993, pp. 81-82; 1994, p. 112.
1031 TAPLIN 1993, p. 81; 1994, p. 112. Per una più ampia discussione critica dell'analisi di Taplin, vd. FIGURA 2022, pp. 90-91.
1032 Vd., per esempio, RIZZO 1925, p. 228; *RVP*, p. 95.
1033 Vd. cap. 6/6, 8.
1034 Cfr. Napoli, MAN, inv. 82258 (*RVP*, pp. 85, 95-96, n. 2/132, tav. 52); Napoli, MAN, inv. 81847 (*RVP*, pp. 86, 99-103, n. 2/135, tav. 57); Paestum, MAN, inv. 21135 (*RVP*, pp. 119-120, n. 2/162, tav. 69d). Questo tipo di cornice decorativa è ereditata dai Precursori Sicelioti: cfr. DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 183.

indicazione del *somation* o del *phallos*, che Assteas associa senza eccezioni agli attori. Anche Cassandra e la sacerdotessa non sembrano indossare alcun costume: portano abiti con maniche corte, caratterizzati da un repertorio decorativo comunemente attestato nel *corpus* pestano. Le figure, parimenti, non indossano maschere: il confronto proposto da Trendall tra il volto di Cassandra e la maschera della "*wolfish woman*" – vecchia, rugosa e con il naso oltremodo prominente – non è convincente[1035]. Inoltre, nel corpus pestano le attrici indossano indistintamente maschere bianche: ciò esclude lo statuto di attrice per la profetessa del frammento. La bocca della sacerdotessa – dotata di una scarna dentatura e di un collo rugoso – e l'assenza delle sopracciglia bianche sul volto di Aiace – caratteristiche degli attori – puntano nella stessa direzione, mostrando come i volti dei personaggi siano, piuttosto, esageratamente e grottescamente deformati.

Un'analisi dettagliata del frammento non permette dunque di identificare alcun elemento iconografico che renda la presenza dei costumi e di una struttura scenica certi. Al contrario, sono state messe in luce differenze evidenti rispetto agli altri esemplari appartenenti al *corpus* dei vasi "fliacici" o quelli pestani che mostrano scene teatrali. Inoltre, è possibile constatare come Assteas, oltre al ribaltamento parodico, faccia uso della caricatura in riferimento ad Aiace e alla sacerdotessa. Il primo è caratterizzato dalle lunghe sopracciglia arcuate, il naso gibboso, evidenti rughe, e da una bocca esageratamente larga che esprime una indecorosa smorfia di dolore. Nella seconda sono rimarcate l'esagerata bruttezza e vecchiaia, che descrive diffuse pieghe grinzose sul volto. Sono dunque i personaggi del mito, in persona, ad essere portati "sulla scena" senza alcuna mediazione scenica.

L'operazione condotta da Assteas si rivela sottile e raffinata sul piano intellettuale, al punto da non avere nulla da invidiare alla scrittura dei commediografi. Il frammento in questione testimonia il ruolo centrale dei processi iconopoietici nella rielaborazione della vicenda mitica, offrendo una lettura originale e provocatoria della guerra di Troia. In esso si assiste a un rovesciamento dei ruoli tra vincitori e vinti, con la figura di Aiace ridicolizzata e privata della sua statura eroica. Cassandra non appare più come la profetessa vergine, inascoltata ed emarginata, bensì come una donna sessualmente attiva, oppositiva al dominio maschile e irrispettosa sia delle prerogative sacerdotali sia del carattere sacro del luogo in cui si trova. Persino Atena – dea della verginità – sembra approvare, con un ammiccante occhiolino, la condotta della sua ministra, instaurando così un dialogo diretto con l'osservatore. Quest'ultimo, con ogni probabilità un commensale in un contesto simposiale, avrà riso e discusso della scena rappresentata,

[1035] *PhV*[2], p. 55, no. 86. Per questa maschera, vd. WEBSTER 1949, p. 103; 1969, p. 10.

cogliendone – secondo i vari possibili livelli di lettura dell'immagine – le implicazioni satiriche e dissacranti[1036].

30.Il cratere con Frinide e Pironide: riferimento storico e paraiconografia

Su un cratere a campana (**2/19**) conservato a Salerno, Assteas raffigura una scena in cui due figure maschili interagiscono tra loro (fig. 112)[1037]. Il giovane a sinistra, accompagnato da un piccolo cane maltese, reca una *kithara* e un plettro. A destra troviamo invece una figura anziana, con lungo bastone, che sta trascinando controvoglia il citaredo. Le figure sono accompagnate da due didascalie, che permettono di identificarle rispettivamente con Frinide (ΦΡΥΝΙΣ) e Pironide (ΠΥΡΩΝΙΔΗΣ).

Fin dai primi contributi, l'attenzione degli studiosi si è concentrata maggiormente sulle iscrizioni identificative che sull'iconografia della scena. Tutti concordano nel riconoscere in Frinide il celebre citaredo di Mitilene attivo ad Atene nella seconda metà del V secolo a. C. Trendall, il primo a fornire un'esegesi della scena, ha proposto di identificarvi la *querelle* tra Frinide e l'eforo spartano Ekprepes a proposito delle innovazioni apportate dal primo in campo musicale[1038]. Tuttavia, la presenza del nome Pyronides esclude tale ipotesi. Trendall inoltre riporta come Pyronides, un personaggio dei *Demi* di Eupoli, fosse un soprannome del generale ateniese Myronides. Tale persistente associazione – perpetrata solamente sulla base di una variante corrotta presente in un unico manoscritto di Plutarco – è oggi concordemente rifiutata[1039]. Altrettanto improbabile è la proposta di Gigante di identificarlo con il poeta lirico Pratinas da Phleius, il padre del quale, secondo la Suda, sarebbe stato Pyronides o Engomios[1040]. Sul vaso, il rappresentante della "Vecchia Musica" si confronterebbe comicamente con Frinide, esponente delle nuove correnti nell'ambito. Nel tentativo di ricollegare i vasi "fliacici" alla tradizione della commedia ateniese, Taplin include il cratere pestano tra gli esemplari che riflettono una scena specifica riconducibile a un dramma della Commedia Antica – forse *I Demi* di Eupoli – messo in scena in Magna Grecia nel IV secolo a. C.[1041]. Sebbene il nome di Frinide non compaia mai in tale commedia, Storey e Telò accettano senza riserve la proposta di Taplin, cercando di ricostruire la dinamica della scena a partire dal cratere di Salerno[1042]. Tuttavia, l'esito, in entrambi i casi, risulta piuttosto problematico. Il primo cita come parallelo la scena degli *Uccelli* di Aristofane in cui Pisetero scaccia alcuni intrusi pervenuti nella

---

1036 Sullo scarto tra la rappresentazione di Cassandra nelle fonti letterarie e l'operazione di rovesciamento di Assteas, cfr. anche Figura 2023, pp. 116-117.
1037 Salerno, Museo Archeologico Provinciale, inv. 1812 (*PAdd*, p. 3; *PhV²*, p. 44; *RVP*, pp. 64-65, n. 2/19, tav. 20a-b; Goulaki-Voutira 1999; Hughes 2012, p. 102, fig. 23).
1038 Plu. *Agis* 10.7. *PAdd*, p. 3; *PhV²*, p. 44; *RVP*, p. 64.
1039 Plepelits 1970, pp. 116-132. Cfr. Heath 1990, pp. 154-155; Telò 2003, p. 19; Piqueux 2006, p. 3; Csapo 2010, p. 62. *Pace* Taplin 1993, p. 42.
1040 Gigante 1971, pp. 74-76. Cfr. su questo punto Goulaki-Voutira 1999, p. 13.
1041 Taplin 1993, pp. 42, 94. Vd. già Pickard-Cambridge 1968, p. 217: «It hardly looks likely that this subject is purely South Italian».
1042 Storey 2003; Telò 2003. Lo stesso fa anche Kárpáti 2013.

nuova città, tra cui il sedicente poeta Cinesia[1043]. Nel cratere pestano, Pyronides non sembra però allontanare Frinide ma piuttosto trascinarlo: ciò è dimostrato dal gesto di ghermire il polso e dalla posizione del corpo del citaredo, che punta i piedi al terreno, irrigidendo le gambe, per sfuggire in tutti i modi alla presa[1044]. Basandosi su una datazione alta per l'attività citarodica di Frinide ad Atene, con la conseguenza che il personaggio avrebbe dovuto già essere deceduto dopo il 415 – *terminus post quem* per i *Demi* – Telò suggerisce che una parte del dramma si svolgesse nell'oltretomba. Insieme a Solone, Milziade, Aristide, e Pericle, nella sua discesa all'Ade Pyronides si sarebbe imbattuto in Frinide, esponente della ormai vecchia corrente musicale, e avrebbe scelto di riportarlo sulla terra per redimere i costumi dei suoi contemporanei. Nel delineare l'azione scenica rappresentata sul vaso, egli valorizza il particolare del drappo appeso alla sinistra di Pyronides, secondo l'autore «una specie di cortina che potrebbe stare a indicare proprio una delle *eisodoi*»[1045]. Tale lettura non è accettabile sul piano iconografico: si tratta infatti di un elemento che ricorre piuttosto indiscriminatamente in pressoché tutto il *corpus* pestano e non può dunque essere interpretato come un'*eisodos*. La presenza del cane è inoltre piuttosto bizzarra se consideriamo un'ambientazione della scena nell'aldilà.

Nel 1999, Goulaki-Voutira ha invece spostato l'attenzione per la prima volta sull'immagine in sé, fornendo una chiave di lettura fondamentale per la comprensione del vaso[1046]. Essa nota come Pyronides indossi un'*exomis*, indumento solitamente associato a individui di basso rango sociale[1047]. La caratterizzazione del personaggio, unita alla presenza del cane maltese, rimanderebbe alle scene di scuola. Secondo la studiosa, Pyronides «looks like a paidagogos who tries to force a reluctant student to his lesson». Un'osservazione più attenta dell'immagine consente di corroborare questa proposta. Al di sopra dell'*exomis*, Pyronides porta un *himation*, che permette di distinguerlo da figure prettamente servili e lo qualifica comunque come cittadino. Il bastone ricurvo è un attributo fondamentale dei pedagoghi e degli insegnanti, tra i quali si annoverano anche quelli preposti alla musica. Diverse scene attiche associano giovani citarodi con insegnanti dotati di bastone, tra cui la famosa anfora del Pittore di Berlino al Metropolitan[1048]. L'età anziana esemplifica perfettamente la saggezza di tale figura. Il cane è strettamente associato, nell'arte greca, ai giovani e, in particolar modo, ai citaristi[1049]. Su un *chous* del Pittore di Berlino, un giovane suonatore di *barbyton* è accompagnato da un piccolo cane, secondo lo schema iconografico

---

1043 1372-1409. STOREY 2003, p. 117.

1044 Secondo Giulia Corrente (CORRENTE 2014, p. 308), Frinide starebbe cadendo all'indietro, forse perché ubriaco per aver partecipato a un banchetto. La scena alluderebbe dunque «al carattere 'delirante' della nuova musica introdotta da musicisti come Frinide, Melanippide, Cinesia e altri». Tuttavia, la rigidità del corpo di Frinide e il gesto imperioso del vecchio rendono, a mio avviso, improbabile tale interpretazione.

1045 TELÒ 2003, pp. 24-25.

1046 GOULAKI-VOUTIRA 1999.

1047 In base alla sua caratterizzazione, già SESTIERI 1960, p. 159, aveva parlato di un *agroikos*, un campagnolo.

1048 New York, MET, inv. 56.171.38 (PADGETT 2017, pp. 242-243, n. 15, con figg. [J.M. Padgett]). Vd. anche Monaco, inv. SH 2319 (*ibid*, pp. 244-245, n. 16, con figg.).

1049 Anfora con citarista adulto e cane maltese: London, BM, inv. 1843.1103.74 (PADGETT 2017, pp. 250-251, n. 19, con fig. [S. Pevnick]).

presente anche sul cratere pestano[1050]. L'inserzione dell'animale è interpretabile come una convenzione iconografica, peraltro di improbabile derivazione teatrale. Sembra inoltre che il cane partecipi ugualmente all'azione comica sollevando le zampe anteriori e cercando di addentare il plettro di Frinide. Tale scelta non è priva di confronti iconografici: su un'*hydria* attica in cui è raffigurata una scuola di musica, un giovane gioca con un gatto mostrandogli il plettro della sua *kithara*[1051]. Lo schema iconografico del maltese pestano è comparabile a quello su un *chous* apulo, in cui l'animale cerca di afferrare la tartaruga sventolata da una giovane[1052]. Frinide è privo di barba e porta i capelli lunghi: non è pertanto ritratto nella sua maturità di citarista affermato, ma nel pieno della sua giovinezza. Indossa una corona d'alloro, che, anche in questo caso, trova pieno riscontro nell'iconografia "canonica" dei citaristi, e in particolare di quelli che hanno appena vinto agoni musicali[1053]. Secondo una suggestione di Alexa Piqueux, tale elemento potrebbe inoltre rimandare alla raffigurazione di Apollo citaredo: Frinide, pieno di vanità, vorrebbe dunque rappresentarsi come novello Apollo[1054]. In ogni caso, il giovane poeta intende vantare le proprie abilità musicali. Il Frinide storico è stato infatti uno dei principali ditirambografi del V secolo a. C., se consideriamo per esempio l'elogiativo giudizio di Aristotele: «è vero che, se non ci fosse stato Timoteo, saremmo stati privi di gran parte della nostra poesia lirica (*melopoia*); ma se non ci fosse stato Frinide, non ci sarebbe stato Timoteo»[1055]. Le sue innovazioni musicali gli hanno però attirato ampio criticismo e scherno in ambito comico. Frinide è criticato da Aristofane nelle *Nuvole* in quanto colpevole di un 'sacrilegio' verso la musica tradizionale. Rimpiangendo l'educazione musicale impartita in passato, il Discorso Giusto ricorda[1056]:

«E se qualcuno di loro faceva il buffone o eseguiva uno di quei complicati gorgheggi che fanno ai nostri giorni i discepoli di Frinide, le buscava di santa ragione: per oltraggio alle Muse»[1057]

Nel *Chirone* di Ferecrate, la Musica si lamenta, con evidenti allusioni sessuali, di essere stata rovinata dalle innovazioni del musicista[1058]:

«Frinide immettendo una propria piroetta curvandomi e rivoltandomi tutta mi ha rovinata avendo dodici armonie in cinque corde»[1059]

Non si stenta dunque a credere che Frinide potesse apparire come una persona radicale, sopra le righe e piuttosto stravagante, al pari di altre figure di musicisti e poeti scherniti nella commedia antica. La scena può dunque essere ricostruita in tal modo: il giovane Frinide, che si vanta di suonare la *kithara* meglio di Apollo (o si fregia delle sue vittorie in ambito musicale) – verosimilmente in ragione delle sue innovazioni

---

1050 New York, MET, inv. 22.139.32 (PADGETT 2017, pp. 252-253, n. 20, con fig. [A. Lezzi-Hafter]).
1051 Londra, BM, inv. 1864,1007.84 (BAPD 206689).
1052 Londra, BM, inv. 1856,0512.12 (*RVAp* II, p. 612, n. 68).
1053 Vd. New York, MET, inv. 07.286.72 (VON BOTHMER 1951, pp. 46-47, tav. 22); Malibu, Getty Museum, inv. S80.AE.290 (MOORE 1998, pp. 60-61, fig. 27, tavv. 1730-1731, 453.1-2, 454.1-2).
1054 PIQUEUX 2006, p. 4.
1055 ARIST. *Metaph.* 933b.
1056 969-972.
1057 Trad. di G. Mastromarco.
1058 Fr. 155 K.-A.
1059 Trad. di G. Corrente.

musicali – viene afferrato dal pedagogo Pyronides per essere nuovamente "educato" secondo le regole della musica tradizionale. Non si può escludere che tale scena sia stata ispirata da una rappresentazione comica. Ma è parimenti possibile, se non più probabile, che il ceramografo stesso abbia ideato tale composizione. D'altronde, in ambito magnogreco Frinide era ancora conosciuto durante il IV secolo a. C., molti anni dopo la sua morte, come testimonia un cratere apulo a Budapest con il volto di un citaredo e la didascalia *Phrynis*[1060]. L'aderenza del vaso pestano all'iconografia canonica delle scene di scuola, che include anche la scelta di rappresentare il cane maltese, mostra come Assteas disponesse comunque dei riferimenti necessari per realizzarne una versione comica[1061]. Nella sua operazione, può aver giocato un ruolo il *topos* del "cattivo studente", ben esemplificato dal tragico episodio di Eracle e il maestro Lino[1062]. Ugualmente diffuso nelle immagini vascolari di carattere comico è il momento del rimprovero: può essere riservato a figure anonime o a personaggi del mito, come il già citato Eracle, che su un'*oenochoe* apula viene sgridato da uno Iolao stranamente anziano e con bastone – di cui si mette quindi in risalto l'avvedutezza – per aver gettato le armi e abbandonato le sue fatiche[1063]. Considerando la rarità del nome[1064], la didascalia Pyronides potrebbe in effetti rimandare al personaggio dei *Demi*, ma sarei più cauto nell'affermare che l'immagine rimandi a una situazione scenica prevista da questa commedia. A partire dal suo ritratto nei *Demi*, Pyronides potrebbe rappresentare, per estensione, un individuo attaccato ai valori tradizionali, contrario alle "depravate" modernità del presente e per questo ancorato al passato. Il nome risulta dunque adatto per un pedagogo ostile alle innovazioni musicali apportate da Frinico.

Sebbene la maggior parte della storia degli studi si sia soffermata sul rapporto tra l'immagine pestana e il teatro, arrivando in certi casi a sostenere che «Taplin's identification (*scil.* del vaso di Assteas) with the *Demoi* is as certain as it can be in this area»[1065], una lettura puntuale dell'immagine sembra invece privilegiare l'accorgimento della paraiconografia, seppur con sicuri riferimenti a figure storicamente accertate e attraverso una probabile allusione a un personaggio della commedia attica di V secolo. Per questo, è a mio avviso improbabile che l'iconografia pestana divenisse comprensibile all'osservatore soltanto se capace di connettere la sua personale esperienza teatrale all'immagine[1066]. Considerando l'assenza di dati certi su rappresentazioni teatrali di questo tipo a Paestum e Pontecagnano, luogo di provenienza del vaso, tale assunto garantirebbe non solo un limitato apprezzamento del senso comico, ma ignorerebbe il codice semantico proprio dell'immagine stessa, che si rifà a una tradizione iconografica

[1060] Budapest, Museum of Fine Arts, inv. 97.A.1 (KÁRPÁTI 2013).
[1061] Per l'associazione tra suonatore e cane maltese nell'opera di Assteas, vd. un cratere a calice frammentario con Dioniso e papposileno rappresentato mentre suona l'*aulos*, accompagnato dall'animale (Paestum, inv. 6249: *RVP*, p. 74, n. 2/67).
[1062] Cfr. GOULAKI-VOUTIRA 1999, p. 13.
[1063] Taranto, MAN, inv. 56048 (WALSH 2009, pp. 224-225, n. 68.95, fig. 95).
[1064] Su questo aspetto, vd. CSAPO 2010, pp. 62-64.
[1065] REVERMANN 2006, p. 318.
[1066] *Contra* KÁRPÁTI 2013, p. 42. Cfr. invece GOULAKI-VOUTIRA 1999, p. 13: «…he presupposes a highly educated audience, able to make instantly all these associations concerning literary subjects».

e, più in generale, a un momento centrale dell'educazione dei giovani, seppur ricontestualizzato in senso storico facendo riferimento al popolare Frinide.

31.Parodia di festività religiose

Sul lato A di un cratere (**2/26**) di Assteas al British Museum, Dioniso sta porgendo un'offerta a un attore (fig. 113)[1067]. Il dio indossa un *himation* portato intorno al braccio sinistro e alla coscia destra, in modo tale da cingergli il fianco sinistro e ricadere all'altezza delle caviglie. Si appoggia a un bastone piegandosi leggermente. Come dimostra il corto sbuffo in primo piano rispetto all'avambraccio sinistro, l'indumento si trova in una posizione piuttosto precaria e dà la sensazione che possa scivolare da un momento all'altro. L'attore, contraddistinto dal classico *somation* con imbottitura e dal *phallos* artificiale, sta eseguendo un passo di danza rimanendo in bilico sulla punta del piede sinistro e aprendo le braccia. È chiaramente anziano, com'è possibile dedurre dalla barba bianca e dai capelli canuti, contraddistinti da una calvizie incipiente.

La scena ha attirato l'attenzione degli studiosi per la presenza della salia, un copricapo di ampie dimensioni solitamente indossato in occasione delle feste in onore di Apollo *Karneios*. Come testimoniano diverse attestazioni vascolari, e in particolare il cratere a volute eponimo del Pittore delle Carnee, la salia veniva indossata da giovani di ambo i sessi durante le danze in onore del dio[1068]. In ambito magnogreco, questo tipo di copricapi ricorre anche in contesti dionisiaci, come il simposio[1069]. Un cratere del pittore di Creusa ritrae una giovane con salia mentre sistema sul *kottabos* un *pinakiskion* (piccola tavoletta) per un banchettante[1070]. Tuttavia, la maggior parte degli studiosi considera l'immagine pestana come una parodia della danza carnea[1071]. Un riferimento diretto è infatti suggerito dai movimenti del fliace – sta verosimilmente roteando con le braccia distese – e dalla precisa corrispondenza in termini di dimensioni e foggia con il copricapo indossato durante il rituale[1072]. Il ribaltamento iconografico della versione "seria" è ottenuto su diversi livelli. Come già sottolineato da Zahn e Trendall, la scelta di rappresentare un attore anziano contrasta con le scene canoniche che prevedono soltanto la partecipazione di giovani[1073]. Inoltre, come osserva John Papadopoulos, nella maggior parte dei casi i danzatori sono di genere maschile e

---

1067 Londra, British Museum, inv. 1772.0320.661 (*PP*, pp. 38, 116, n. 36, tav. Xa; *RVP*, pp. 67-68, n. 2/26, tav. 22c-d).
1068 Taranto, MAN, inv. 8263 (D'Amicis 1991, pp. 130-137, n. 14.1; Denoyelle 2002, pp. 587-609). Su tale copricapo, vd. Corsi 2012, pp. 552-556 (con bibliografia); Todisco *et alii* 2012, p. 297.
1069 Corsi 2012, p. 555.
1070 San Pietroburgo, Hermitage, inv. 1667 (*LCS* Suppl. III, p. 49, n. C72; Corsi 2012, p. 553, fig. 13).
1071 Zahn 1932, pp. 192-193; Lawler 1964, p. 89, fig. 35; Walsh 2009, p. 152, fig. 51; Corsi 2012, pp. 553-554, fig. 14; Papadopoulos 2014, p. 406.
1072 A mia conoscenza, l'unico confronto puntuale per il cratere pestano è costituito da un'*oenochoe* apula da Taranto (inv. 114090; Lo Porto 1964, pp. 18-19, fig. 10), in cui è rappresentato un attore che danza mentre indossa la salia. Tuttavia, le dimensioni e la foggia del copricapo sono notevolmente ridotte rispetto all'esempio pestano e alle salie indossate sul cratere eponimo del Pittore delle Carnee.
1073 Zahn 1932, p. 193; *PP*, p. 38; *RVP*, p. 67.

nudi[1074]. Il corpo grottesco dell'attore, ben contraddistinto dal *phallos* penzolante, accresce visibilmente il contrasto tra le rappresentazioni. Un altro elemento da tenere in considerazione è la danza del fliace stesso. Il cratere delle Carnee mostra come i danzatori svolgessero delle evoluzioni e, in particolare, delle piroette, funzionali in qualche modo ad accrescere la componente spettacolare della danza[1075]. In ragione del movimento e delle dimensioni, la salia è puntualmente dotata di un nastro da allacciare al di sotto del mento in modo tale da assicurarne la posizione[1076]. Può inoltre avere la stessa funzione il gesto compiuto dal giovane danzante raffigurato frontalmente sul cratere appena menzionato, che porta la mano alla base del copricapo in modo tale da «sostenerlo o raddrizzarlo»[1077] . La stabilità del canestro sul capo deve quindi essere assicurata per evitare la caduta dell'oggetto e l'eventuale insuccesso del rituale. Il fliace, invece, non si preoccupa in alcun modo della fermezza della salia: nonostante non sia fissata da alcun nastro, l'attore esegue una piroetta aprendo le braccia e rimanendo su un piede soltanto. Di conseguenza, inclina il corpo e il copricapo stesso. Qual è invece il significato del gesto che il dio sta compiendo con la mano destra? Non è stata ancora prestata la debita attenzione a tale elemento. In alcune scene di *komos*, gli attori corrono in compagnia di Dioniso e portano sul capo un cesto ricco di offerte o pietanze per il simposio reggendolo saldamente[1078]. In questo caso, il fliace assume il ruolo di diligente servitore della divinità, la quale segue il movimento senza alcuna interazione diretta. Invece, nel cratere al British, Dioniso allunga il braccio e porta la mano verso la salia in modo da afferrarla, verosimilmente per evitarne la caduta. Questa interpretazione sembra essere confermata dal fatto che l'attenzione del dio sia concentrata sul copricapo stesso, come infatti dimostra la direzione dello sguardo. La danza del fliace si qualifica quindi come decisamente scomposta e invero comica rispetto a quella canonica: sta probabilmente per far cadere la salia e il dio stesso sta cercando di rimediare al simpatico incidente. Ad accrescere l'incongruenza del comportamento dell'attore è poi la costruzione della scena e il contrasto con l'atteggiamento del dio. Se la figura dell'attore danzante ricorre frequentemente in scene di *komos* dionisiaco, è tuttavia da sottolineare come l'immagine, nel suo complesso, non possa essere interpretata esclusivamente secondo questa iconografia. La rappresentazione di Dioniso riprende infatti l'iconografia delle scene di offerta: è stante, leggermente piegato sul bastone, e porge con la mano sinistra due uova[1079]. Mentre in tutte le altre occorrenze l'attore risponde al gesto porgendo ugualmente un'offerta, in questo caso non sembra curarsi dell'attenzione del dio. Il pittore unisce quindi due motivi pertinenti ad

---

1074 PAPADOPOULOS 2014, p. 405.

1075 La rotazione sembra essere confermata dal gonfiarsi della gonna indossata da una delle figure femminili.

1076 Per i nastri, cfr. CORSI 2012, p. 552.Cfr. anche una *pelike* da Ruvo (*RVAp* I, p. 401, n. 29). Per il gesto di portare la mano al copricapo, vd. la figura maschile rappresentata frontalmente sul cratere eponimo del Pittore delle Carnee.

1077 CORSI 2012, p. 552.

1078 Vd. Paestum, inv. 24294 (*RVP*, p. 123, n. 2/172, tav. 71e-f); inv. 20198 (*RVP*, pp. 123-124 n. 2/173, tav. 72a-b); Parigi, inv. K 244 (DENOYELLE 2011, pp. 104-105, n. 23). Tra i Predecessori Sicelioti, cfr. Taranto, inv. 50240 (*RVP*, pp. 46-48, n. 1/100, tav. 13a), in cui l'attore regge un braciere.

1079 Nelle scene di *komos*, Dioniso è infatti rappresentato in movimento (verosimilmente, di corsa). Focalizzandosi esclusivamente sul gesto di offerta, Zahn ritiene che il dio stia ringraziando il fliace per il suo servizio, tralasciando invece altri dettagli iconografici significativi che rendono maggiormente complessa l'interazione tra le due figure (ZAHN 1932, p. 193).

iconografie semanticamente diverse in modo tale da rendere chiaramente visibile lo scarto tra il comportamento della divinità e quello del fliace, accrescendo la comicità di quest'ultimo.

Su un cratere a campana (**App. I/20**), sempre realizzato da Assteas ma ancora poco noto, troviamo un riferimento diretto a un'altra festività religiosa, questa volta prettamente ateniese. Mentre Dioniso corre suonando l'*aulos*, un attore inizia a danzare lasciando improvvisamente cadere un *kantharos* e un oggetto bianco dal corpo ellissoidale attraversato da una sorta di bastone (fig. 114)[1080]. Schauenburg ha proposto di leggervi uno spiedo, ma la forma dell'oggetto centrale, a differenza degli *obeloi* (spiedi) con carne, è omogeneamente ellissoidale[1081]. Inoltre, la sua collocazione al centro dell'asta e l'esiguità di quest'ultima permettono di scartare questa ipotesi. Kárpáti ha recentemente proposto di leggervi un fuso da tessitura, ma le dimensioni e l'assenza di confronti convincenti rendono ugualmente improbabile tale lettura[1082]. Alcuni *choes*, sia di produzione attica che italiota, permettono invece di interpretare l'oggetto come un'*obelias*, quella che in inglese viene definita un'"obelias-cake" o "streptos-cake"[1083]. Per comprendere l'effetto comico della scena, è utile richiamare l'attenzione su un altro cratere (**App. I/23**) pestano di recente pubblicazione, in cui un attore sta avanzando (forse danzando?) mentre tiene sulla spalla un'*obelias* (fig. 115)[1084]. Avendo interpretato l'oggetto come uno spiedo, Schauenburg non ha colto il riferimento piuttosto preciso contenuto nell'immagine. Si tratta infatti di un *obeliaphoros*: sappiamo da Ateneo che, durante la *pompé* delle Feste Dionisiache, i pani infilzati nello spiedo venivano portati in processione a spalla. Sono note soltanto altre tre rappresentazioni di *obeliaphoroi*: due attiche, una apula[1085]. Un cratere attico mostra un gruppo di attori in processione, contraddistinti dal *somation* dotato di fallo artificiale. Al centro, due di essi portano a spalla l'*obelias*. In un'*oenochoe* policroma attica, due figure grottescamente caricaturali portano a spalla una singola *obelias*. Sul cratere apulo troviamo la medesima scena, ma l'azione si svolge su un palco alla presenza di un'*auletris*. Sebbene da tale momento della processione prenda il nome la commedia *Obeliaphoroi* di Efippo, è chiaro come l'immagine apula sia andata incontro a un processo di "teatralizzazione" che è indipendente da una *piece* teatrale specifica[1086]. Un dato importante in questo senso è dato dal ritrovamento in Magna Grecia del cratere attico, che, insieme ad altri esemplari, avrà giocato un ruolo essenziale nella diffusione di questo tema in ambito italiota. Sul cratere pestano, è Dioniso in persona ad accompagnare il fliace: Assteas "pestanizza" il tema creando una tipica scena di

---

1080 Basilea, coll. privata (App. I/20). Cfr. il movimento con quello dell'attore raffigurato sul cratere londinese analizzato *supra*.
1081 SCHAUENBURG 2005, p. 50. Sull'iconografia dello *splanchnoptes*, che fa uso degli *obeloi* durante le cerimonie sacrificali, vd. GEBAUER 2002, nn. B 1-83.
1082 KÁRPÁTI 2019, p. 18, nota 85.
1083 Cfr. VAN HOORN 1951, n. 345, figs. 45a-b; n. 366, fig. 130; n. 590, fig. 225; n. 362, fig. 226; n. 708, fig. 227; n. 570, fig. 228; n. 751, fig. 229; n. 166, fig. 231; n. 650, fig. 233; n. 580, fig. 256; n. 595, fig. 530; PADGETT *et alii* 1993, p. 62, n. 7, fig. 7. Come riporta VAN HOORN 1951, p. 42, «the obelias was baked on a wooden spit, which afterwards served as a handle».
1084 App. I/23.
1085 CROSBY 1955, pp. 80-81, n. 3, tavv. 35b, 36a; CSAPO 2013, pp. 74-77, fig. 2.8 (cratere attico); GÜNTHER 2022, p. 265, n. 26, tav. 15.2-16.1, fig. 42 (cratere apulo). Sul cratere attico, vd. anche SCHAUENBURG 2003a, pp. 27-29, tav. 9, figg. 1-5; GREEN 2008, p. 207.
1086 Cfr. CSAPO 2013, p. 77.

komos, facendo riferimento, come nel caso del cratere londinese con la parodia della danza delle Carnee, a una festività religiosa piuttosto precisa, *i.e.* le Feste Dionisiache.

Il cratere con attore-simposiasta danzante, ritratto mentre lascia cadere l'*obelias*, costituisce un rovesciamento dell'immagine precedente, in cui l'attore assolveva ordinatamente il compito di *obeliaphoros*. L'azione del *phorein*, funzionale alla processione, è invece infranta dall'attore sfruttando un importante elemento di comicità: l'eccessiva ebrezza di ritorno dal simposio. In questo, Assteas riprende un *topos* iconografico già presente nella ceramica attica. In un cratere attribuito al Pittore di Kleophon, un corteo di comasti ha superato il livello appropriato di ubriachezza: al centro, uno barcolla, aiutandosi con il bastone e appoggiandosi alle spalle di un'etera; a destra, un altro danza in maniera scomposta agitando il mantello; a sinistra, in maniera del tutto simile al nostro fliace, un altro inizia a danzare al suono del flauto e lascia cadere la fiaccola necessaria per illuminare la strada[1087]. Allo stesso modo, l'attore ebbro si abbandona a danzare al suono dell'*aulos* lasciando cadere non solo l'*obelias*, ma anche il *kantharos*[1088].

32. Comicità erotica: lo *skyphos* di Oxford e i crateri dai Vaticani e Vienna

Su uno *skyphos* (**2/33**) all'Ashmolean Museum[1089], Assteas raffigura una scena con giovane acrobata e attore (fig. 116). La prima fa la verticale tenendosi con le braccia a un tornio da vasaio; nel mentre, l'attore muove lo strumento da foggiatura stringendo i due lembi di un nastro. Al di sopra del fliace, è appesa una maschera teatrale femminile, ormai completamente evanida.

Secondo la maggior parte degli studiosi, la presenza dell'attore denoterebbe un'origine teatrale della scena. Riprendendo i lavori di Taplin, Csapo e Green, Marshall ritiene che il vaso raffiguri una scena teatrale tratta dalla rappresentazione di una commedia ateniese in Italia Meridionale[1090]. Sebbene non menzioni alcuna *piece* specifica, lo studioso porta a supporto di tale ipotesi il realismo attraverso il quale il ceramografo raffigura la performance acrobatica, comprensiva di assistente e relativi strumenti. A mio avviso, tali elementi non sono sufficienti per poter ipotizzare una derivazione dell'immagine dal medium teatrale, considerando soprattutto la 'liberalità' con cui i ceramografi pestani impiegano gli attori in scene dalla chiara ispirazione non-teatrale o di genere. Il motivo dell'acrobata femminile che compie evoluzioni sulla ruota da vasaio è invece più specificatamente legato al mondo del simposio e alle *performances* che durante esso si svolgevano, come chiaramente attestato da un passo del *Simposio* di Senofonte in cui Scorate impedisce a una troupe siracusana di mettere in scena uno spettacolo di mimo che comprende

[1087] Atene, Museo Cicladico, inv. ΝΓ0723 (BAPD 9029).

[1088] Su un altro cratere di Assteas a Budapest (Kárpáti 2019; Todisco 2021, pp. 762-764), un attore inizia a danzare l'*oklasma* lasciando cadere il tirso, dettaglio che non si riscontra in relazione ad altre figure appartenenti al corteggio dionisiaco, come le menadi, spesso intente a danzare. Su tale danza e le relative rappresentazioni vascolari, vd. Todisco 2006; Todisco *et alii* 2012, II, p. 297.

[1089] Oxford, Ashmolean Museum, inv. AN1945.43 (*RVP*, p. 69, n. 2/33, tav. 24f-g; Dearden 1995, p. 83; Marshall 2000; Hughes 2008, pp. 11-12; 2012, p. 211, fig. 50; Compton-Engle 2015, p. 35, fig. 15; Vickers 2016, pp. 222, 224).

[1090] Marshall 2000. Cfr. anche Vickers 2016, pp. 224-225.

tale numero, perché giudicato triviale e basato su una volgarità farsesca[1091]. Allo stesso modo, una dozzina di immagini vascolari attiche, apule, campane e siceliote suggeriscono che il numero fosse parecchio popolare come diversivo simpotico[1092]. La frequente presenza dell'*auletris* che accompagna musicalmente il numero è particolarmente significativa in questo senso. In ambito magnogreco, il motivo della ballerina sul tornio è attestato anche nella produzione coroplastica, sia attraverso statuette che alludono chiaramente al numero grazie alla presenza di un supporto a forma di tornio, sia mediante esemplari dal riferimento più generico, caratterizzati da una basetta rotonda che, forse, rimanda anch'essa alla tavola circolare[1093]. Considerando la diffusione del motivo, non è dunque necessario assumere che Assteas lo abbia "importato" da uno spettacolo teatrale: diversi tipi di suggestione possono aver contribuito all'inclusione di questa figura sullo *skyphos* di Oxford. Si pensi per esempio al dettaglio dei piedi tenuti ad altezza differente, in modo da conferire vitalità alla figura: è un elemento che troviamo indifferentemente sia nei vasi che nelle statuette. Senza dubbio, il cratere (**1/99**) del Pittore del Louvre K 240 da Lipari può aver svolto un ruolo importante[1094]. Al cospetto del dio Dioniso, il quale ha appena smesso di suonare l'*aulos*, due attori osservano un'acrobata che esegue la verticale su un tavolino. Pur essendo raffigurati su un palco, la presenza della divinità, senza alcuna maschera o costume, mostra come la scena non sia l'illustrazione di una specifica messinscena, ma sia verosimilmente il risultato di un'elaborazione del ceramografo, forse a partire da un evento teatrale reale. Il tema centrale è rappresentato dall'attore che «gawks at the acrobat's midriff quite intently», secondo un *topos* della commedia antica per cui individui dall'improbabile e comico aspetto adocchiano una figura femminile particolarmente attraente[1095]. A mio avviso, Assteas si è ispirato a tale elemento – erotico e allo stesso tempo comico – per costruire la scena sullo *skyphos* oxoniense. Mentre il fliace anziano mostra il pene penzolante perché ormai "senza vita", quello più giovane è caratterizzato dal membro in erezione che spunta visibilmente tra le gambe. Il suo sguardo è rivolto direttamente al corpo e, in particolare, ai genitali femminili dell'acrobata, con la bocca aperta in senso di attesa e meraviglia. D'altro canto, la giovane fissa quasi infastidita e imbronciata il suo lascivo assistente. Tuttavia, a differenza di quanto osserviamo sul cratere di Lipari, la giovane dà le spalle all'attore. Il movimento del tornio con il nastro, che non permette di conferirgli una rotazione continua ma piuttosto a 180 gradi[1096], è quindi funzionale ad "ammirare" i genitali femminili. Tale suggestione mi sembra confermata dalla scelta di Assteas, unica nel *corpus* pestano, di denotare i peli pubici dell'acrobata, visibili al di sotto del costume attillato e diafano[1097]. L'interpretazione di Alan Hughes secondo cui lo stile di queste scene sarebbe austero piuttosto che lascivo viene dunque messa in discussione dal cratere e,

---

1091 X. *Smp.* 7.2-3. Socrate mostra un simile criticismo in PL. *Euthd.* 294d-e, sul quale vd. HAWTREY 1981, p. 147.
1092 Cfr. DEARDEN 1995, p. 82; VICKERS 2016, p. 221. Per una panoramica, vd. VICKERS 2016, pp. 221-226.
1093 Per la prima tipologia, vd. una statuetta da Canosa datata al IV secolo a. C.: VICKERS 2016, p. 222. Per la seconda, vd. HUGHES 2008, p. 9, fig. 4.
1094 Lipari, Museo Archeologico Eoliano, inv. 927 (*RVP*, pp. 46-48, n. 1/99, tav. 12f).
1095 COMPTON-ENGLE 2015, p. 35. Cfr. TRENDALL, WEBSTER 1971, p. 128.
1096 Sulla rotazione, vd. le importanti osservazioni di MARSHALL 2000, pp. 17-18.
1097 MARSHALL 2000, p. 18, e COMPTON-ENGLE 2015, p. 35, notano ugualmente la segnalazione dei peli pubici.

soprattutto, dallo *skyphos*, in cui il tema del ridicolo, smodato desiderio erotico dell'attore costituisce il principale elemento di comicità dell'immagine[1098].

Due crateri a campana dipinti da Assteas connettono il tema della comicità erotica alle avventure amorose di Zeus. Sul celebre cratere (**2/176**) ai Vaticani, troviamo il re degli dei, accompagnato da Hermes, che tenta di sedurre una donna alla finestra portando al collo una scala (fig. 1)[1099]. Le due divinità sono rappresentate con il costume tipico degli attori. Tale elemento e la consonanza con il prologo dell'*Anfitrione* di Plauto, portato in scena almeno un secolo e mezzo dopo la realizzazione del cratere, hanno ispirato la tradizionale identificazione dell'immagine con la seduzione di Alcmena. Già Trendall aveva però invitato alla cautela, limitandosi ad affermare che l'identificazione della donna con la moglie di Anfitrione sarebbe soltanto «attractive»[1100]. Ciononostante, è più plausibile che Assteas non avesse in mente un personaggio specifico, dal momento che la caratterizzazione di questa figura femminile coincide in tutto e per tutto con quella di altre donne alla finestra presenti in scene generiche, assumendo così lo statuto di *stock-figure* all'interno del *corpus*. Il fatto che Zeus non sia sotto mentite spoglie, come in Plauto, è poi un'altra spia del fatto che quella di Assteas non sia una *variante* rispetto alla storia mitica ripresa dal commediografo[1101]. Contestualizzando il vaso all'interno della produzione pestana, Richard Green, ripreso da Walsh, ha convincentemente sottolineato come il vaso non faccia riferimento a un'impresa amorosa specifica, ma rielabori in chiave mitica il tema del corteggiamento alla finestra[1102]. Un cratere (**2/45**) al British Museum, che, secondo Trendall, apparterebbe al primo periodo di attività del ceramografo pestano, mostra infatti la fase successiva: salita la scala, un attore dona delle uova a una donna affacciata alla finestra, mentre un suo "assistente" illumina la scena con una torcia[1103]. Altre due scene (**2/278** e **2/279**) realizzate da Python mostrano Dioniso, accompagnato ugualmente da un attore e verosimilmente di ritorno dal simposio, mentre porge delle offerte a una figura femminile affacciata[1104]. Assteas ha quindi proceduto a "mitizzare" il *cliché* della visita alla finestra, che possiede in sé «endless comic possibilities»[1105], attraverso il *topos* dell'impegnata vita amorosa di Zeus. Un elemento di comicità forse aggiunto da Assteas è l'inevitabile comparazione tra lo "strumento" amoroso del re degli dei e quello di Hermes: mentre Zeus ha ancora il *phallos* infibulato secondo la pratica del *kynodesme*, adottata soprattutto dai simposiasti maturi, il messaggero degli dei, rappresentato nella sua giovinezza, mostra un

---

1098 HUGHES 2008, pp. 12-13.

1099 Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 17106 (ZAHN 1932, pp. 189-191, fig. 95; TRENDALL 1953a, pp. 27-29, n. U 19, tav. 7b, 9b; *PhV*², p. 46, n. 65, con bibliografia precedente; *RVP*, pp. 124-125, n. 2/176, tav. 73a-b; SCOLNICOV 1994, pp. 49-53, fig. 8; GREEN 1995, pp. 109-110, tav. 10b; SIMON 2004, pp. 117-118, fig. 9.4; WALSH 2009, pp. 117-120, fig. 30; GREEN 2014a, pp. 2, 4-5 fig. 4).

1100 *RVP*, p. 125.

1101 Come invece sembra suggerire SCOLNICOV 1994, p. 49.

1102 GREEN 1995, pp. 109-110; WALSH 2009, pp. 118-120.

1103 Londra, BM, inv. 1865,0103.27 (*RVP*, p. 72, n. 2/45, tav. 28a-b).

1104 Würzburg H 5771 e Hanover R 1906.160 (*RVP*, p. 159, nn. 2/278-279, tavv. 102c, e; GREEN 1995, p. 110, tavv. 10c-d).

1105 GREEN 1995, p. 109, che tratta, inoltre, la sua fortuna in ambito comico, sia letterario che artistico. Vd. anche FERRARI 2002, p. 43.

pene esageratamente grande, al quale fa da corrispettivo comico il caduceo straordinariamente lungo, tenuto alla stregua di un bastone[1106]. Che il ceramografo abbia prestato particolare attenzione a tale dettaglio è testimoniato dalla correzione del pene di Hermes, che nel disegno preparatorio risultava parimenti infibulato[1107].

Sul tema dell'appetito sessuale di Zeus insiste anche il cratere (**App. I/21**), proveniente da una collezione privata di Vienna, recentemente pubblicato da Green (fig. 117)[1108]. Il re degli dei è ritratto mentre salta su un'altalena insieme a una donna. Se lo studioso adotta un'interpretazione troppo filodrammatica nel riferire la scena a una commedia rappresentata in Sicilia, forse di origine ateniese, la contestualizzazione che lui stesso propone rispetto alle immagini con altalena – attestate nella ceramica attica già dalla fine del VI secolo – non rende necessario, anche in questo caso, ipotizzare una derivazione teatrale. Al contrario, la scena pestana riprende, come Green stesso afferma, le connotazioni erotiche già evidenti nel record attico e poi italiota. Su un cratere lucano realizzato sullo scorcio del V secolo a. C., due eroti saltano sull'altalena mentre tengono i due lembi di un nastro[1109]. Inoltre, Assteas dipinge un arbusto al centro dell'altalena, mostrando come la scena si svolga verosimilmente all'aperto, come segnalato anche su un cratere a colonnette attico e su una *pelike* apula di poco successiva[1110]. Nel caso pestano, l'altalena diventa il luogo privilegiato per una delle avventure amorose di Zeus[1111]: com'è possibile notare dalle proporzioni esagerate del fallo, il dio si eccita alla vista della donna, la quale a sua volta indossa un sensuale chitone diafano solitamente associato ad Afrodite o alle etere. In particolare, la comicità scaturisce dal fatto che la figura femminile, di cui l'osservatore può chiaramente percepire la figura decisamente corpulenta (si tratta di una moglie?), si dia delle arie per riuscire a sedurre la divinità. In questo senso, il suo atteggiamento può essere agevolmente accostato a quello lascivo della profetessa Cassandra raffigurata nel frammento (**2/130**) di Buccino.

33. TRAVESTIMENTI E SOSTITUZIONI: ALCUNI *VISUAL PUNS*

Un cratere a campana (**2/238**) a Oxford attribuito a Python raffigura una scena di offerta piuttosto insolita (fig. 118)[1112]. Lo schema iconografico è tipico della produzione pestana: un attore porge una corona a Dioniso, il quale a sua volta reca una *phiale* con offerte. L'attore è però contraddistinto dagli attributi tipici del dio Hermes, vale a dire petaso, ricadente sulle spalle, clamide, e caduceo, riconoscibile grazie ai

---

1106 Sul *kynodesme* come pratica impiegata dai simposiasti, vd. ZANKER 1995, pp. 28-31. Sull'interpretazione del *phallos* ritorto come infibulato, vd. COMPTON-ENGLE 2015, p. 25.
1107 *RVP*, p. 124.
1108 Vienna, coll. privata (GREEN 2014a; App. I/21).
1109 Metaponto, MAN, inv. 324335 (GREEN 2014a, pp. 11, 18-19, figg. 11a-b).
1110 Cratere: Boston, MFA, inv. 10.191a (CASKEY, BEAZLEY 1963, pp. 48-49, n. 149). *Pelike*: già mercato di New York (GREEN 2014a, p. 12, n. 9, fig. 13).
1111 Cfr. GREEN 2014a per l'interpretazione della scena.
1112 Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1928.12 (TILLYARD 1923, p. 144, n. 275, tav. 38; *RVP*, pp. 138-139, n. 2/238, tav. 87e, f; WALSH 2009, pp. 152-153, n. 31, fig. 52).

serpenti intrecciati ancora parzialmente visibili all'estremità superiore. L'esempio sembra ribaltare comicamente le scene di offerta di cui il "vero" Hermes è protagonista[1113]. Ma la dimensione comica non si limita soltanto a questo scarto rispetto all'iconografia canonica. Trendall interpreta la figura come un attore vestito da Hermes, mentre Walsh, più recentemente, nota che «Hermes…is, however, costumed and masked as a comic actor». Credo che in questa stessa ambiguità sia da rintracciare un ulteriore livello della dimensione comica dell'immagine. Se interpretiamo la figura come Hermes in persona, è chiaro come il pittore abbia voluto ridicolizzare il dio attraverso il suo aspetto grottesco, soprattutto se confrontato con l'altra divinità presente, Dioniso, dalle fattezze assolutamente "canoniche". Se invece adottiamo l'interpretazione di Trendall, è interessante notare come il fliace si atteggi a guisa di divinità di fronte a Dioniso in persona. Il trattamento del caduceo denota l'esito comico di questo travestimento: grazie alle sue dimensioni sproporzionate, viene infatti utilizzato dall'attore come un bastone o, se vogliamo leggerlo in concomitanza con quello tenuto da Dioniso, come un tirso. Un'*oenochoe* apula con Hermes sull'altare sembra giocare sulla medesima ambiguità visuale: siamo di fronte a un attore (come si potrebbe dedurre dalle pieghe del *somation*) o alla divinità stessa, considerando anche le varie scene in cui Hermes è intento a compiere un sacrificio o è, più in generale, raffigurato vicino a un altare? Un processo di sostituzione è anche alla base di una immagine comica raffigurata su un cratere lucano: in un'apparentemente ordinaria scena di offerta a un'erma, la statua è sostituita dal dio in persona, caratterizzato da una pancia corpulenta e un'evidente erezione, causata da una giovane che appende corone al suo membro[1114].

L'illustrazione di un cratere (**2/298**) attualmente perso, attribuito da Trendall a Python, chiarisce ulteriormente tale dinamica (fig. 119)[1115]. Si tratta infatti di una scena di offerta equivalente alla precedente con, in questo caso, un attore che veste i panni di Eros. L'ambiguità in tal caso è esemplificata dalle ali spiegate, che non si discostano per caratterizzazione da quelle degli eroti, l'inusuale bassa statura del personaggio, la capigliatura fluente e l'assenza della barba. Il pittore gioca quindi tra finzione teatrale, esemplificata da costume e *phallos* bene in vista, e iconografia canonica, sia in termini di caratterizzazione della figura, sia in relazione alle numerose scene in cui Eros compie un'offerta nei confronti del dio.

34. Il comico come inversione delle norme sociali

Su un celebre cratere a campana (**2/125**) firmato da Assteas, sono raffigurati due giovani (ΓΥΜΝΙΛΟΣ, a sinistra, ΚΩΣΙΛΟΣ, a destra) mentre cercano di derubare un anziano (ΧΑΡΙΝΟΣ), sdraiato sul proprio forziere nell'ultimo disperato tentativo di evitare che lo portino definitivamente via dalla sua abitazione,

---

1113 *E.g.* Berlino, Antikensammlung, inv. F 3058 (tav. 82d); Parigi, Musée du Louvre, inv. K 238 (tav. 106a); Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. U 23 (tav. 108c); Paestum, MAN, inv. 20371 (tav. 123d); Napoli, coll. pr. (tav. 126e).
1114 Kiel, coll. priv. (*LCS* Suppl. III, p. 69, n. BB30, Mitchell 2009, p. 155; Figura 2022, p. 102).
1115 Vaso perduto, scoperto tra il 1789 e il 1790, illustrato da Wilhelm Tischbein (Hamilton, Tischbein 1791, pp. 130-133, tav. 44; Heydemann 1886, pp. 305-306, n. Z; *PhV²*, p. 48, n. 71, con bibliografia; *RVP*, p. 161, n. 2/298).

simboleggiata dalla porta a sinistra (fig. 120)[1116]. A destra, lo schiavo Karion (ΚΑΡΙΩΝ) solleva le braccia abbandonando il proprio padrone alla foga dei ladri. La scena si svolge al di sopra di una struttura formata da cinque semicolonne che reggono un piano di calpestio formato da due bande marroni, all'interno delle quali si trova una fascia nera decorata con motivo a pallini bianchi. Insieme ai costumi, la scelta di rappresentare un palco implica, secondo la storia degli studi, il riferimento a una rappresentazione specifica e a un suo momento scenico preciso, tanto che l'osservatore del vaso verrebbe a coincidere con lo spettatore del dramma comico, dal momento che «the story is represented as if it were being acted before our eyes»[1117]. Secondo Konstantakos, la scena sarebbe il riflesso di una commedia ateniese che riprenderebbe il tema dell'avaro derubato, nucleo comico-letterario che sarà poi la base dell'*Aulularia* di Plauto[1118]. In assenza di dati, non è possibile confermare ulteriormente tale assunto. Come già notato da Zahn, le iscrizioni che identificano i personaggi sono "nomi parlanti": Charinos è un appellativo scherzoso che, derivando da *charis*, contrasta nettamente con il comportamento "avaro" del personaggio; Gymnilos è chiaramente connesso a *gymnelos*, termine usato da Esichio per definire il povero; Kosilos a *kotilos*, chiacchierone, ma anche semanticamente vicino a bugiardo, ingannatore; Karion è invece un appellativo etnico, secondo una soluzione tipicamente affibbiata agli schiavi[1119]. Tale elemento può sia rimandare all'uso tipico dei drammi comici, ma anche essere il risultato di un'elaborazione del ceramografo, secondo una consuetudine già ampiamente diffusa in ambito attico. A prescindere dal valore documentario in ambito teatrale, l'ampio *corpus* di testimonianze vascolari italiote permette di esplorare il rapporto tra l'opera di Assteas e l'iconografia comica in quanto *immagine*, rispondente a determinati codici visivi e specifiche tendenze tematiche. Se infatti risulta comunque certo che Assteas abbia voluto alludere alla finzione scenica, non è tuttavia altrettanto scontato che egli si sia ispirato a una rappresentazione scenica specifica, al quale egli abbia assistito. Elisabeth Günther ha recentemente ammesso la possibilità che l'immagine rappresenti una creazione del pittore, «der mit der Brechung von Verhaltensnormen, schlechten Charaktereigenschaften und Komödienmotiven spielte und dadurch die Fiktion einer Bühnenhandlung erschuf»[1120]. Tali meccanismi si trovano naturalmente anche nei testi o nelle rappresentazioni teatrali, ma sono altresì *topoi* comici ampiamente trattati e apprezzati dai ceramografi. Il nucleo narrativo dell'immagine di Assteas è il furto. Tale situazione comica comprende diverse declinazioni: dall'attore singolo a cui cascano le cibarie rubate mentre tenta di fuggire su un cratere

[1116] Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (ZAHN 1931, pp. 70-76; 1932, pp. 178-189; WEBSTER 1948, p. 26; 1956, pp. 114-116, 184; CATTERUCCIA 1951, pp. 43-45; BIEBER 1961, p. 139; GIGANTE 1967, pp. 113-114; *PhV*², p. 50, n. 76; TRENDALL, WEBSTER 1971, p. 131; *RVP*, pp. 84, 86-87, n. 2/125, tav. 44; GREEN 2001, pp. 51, 53, 64; 2003, pp. 130-132; HUGHES 2012, pp. 72-73, fig. 10; SCHWARZMAIER, SCHOLL, MAISCHBERGER 2012, pp. 146-148; KONSTANTAKOS 2016, p. 160, fig. 1; KÁRPÁTI 2019, p. 5, fig. 2; GÜNTHER 2020, pp. 90-93, fig. 2; 2022, p. 288, n. 208, tav. 98, figg. 1-2. F).
[1117] *RVP*, p. 87. Cfr. KÁRPÁTI 2019, p. 5.
[1118] KONSTANTAKOS 2016, p. 160.
[1119] ZAHN 1931, pp. 74-75.
[1120] GÜNTHER 2020, p. 93.

dello stile di Gnathia[1121]; alle scene più complesse, come la punizione di un ladro da parte di un poliziotto su uno dei primi vasi "fliacici" preservati[1122]; fino a quelle mitiche, dove assistiamo a Eracle e Iolao che si impossessano delle offerte destinate a Zeus, mentre la statua del dio protesta furiosa[1123]. Un cratere apulo a Copenhagen mostra una scena fondamentalmente assimilabile a quella di Assteas: un uomo (o uno schiavo?) sta uscendo dall'abitazione di un vecchio dopo aver rubato la sua cassaforte, verosimilmente per permettersi la lussuosa etera che attende dall'altro lato della scena[1124]. Al centro, il vecchio si accorge del ladrocinio: spalanca la bocca e lascia cadere impietrito l'*himation*. Il momento successivo coincide verosimilmente con la situazione rappresentata da Assteas: non è difficile immaginare che il vecchio tenterà di bloccare l'azione furtiva, magari scaraventandosi sulla cassaforte. Oltre rappresentare un furto, la scena rompe le norme sociali della società greca nel presentare il contrasto violento tra generazioni. Se nell'arte greca "canonica" «old age is treated with an attitude of veneration and sympathy», dal momento che «the veneration of elderly family members was central to the stable multigenerational Greek…family»[1125], le immagini comiche, tra cui il cratere di Assteas, presentano un'inversione di questo paradigma. Emblematica da questo punto di vista è un'*oenochoe* in cui un cittadino anziano raccoglie il grano mentre un giovane supervisiona (forse uno schiavo con il suo padrone?)[1126]. Charinos è ugualmente disprezzato e trattato violentemente dai due giovani ladri, mentre lo schiavo non fa nulla per salvarlo.

Un cratere (**2/280**) realizzato da Python, con due attori su un palco che appare visibilmente "ridotto" rispetto al precedente, riprende lo stesso tema, ma rovesciando le parti: un uomo anziano trascina violentemente a casa un uomo adulto, ubriaco dopo aver partecipato a un simposio (fig. 121)[1127]. Trattandosi di una scena di "rimprovero", Python riprende lo schema iconografico presente sul cratere (**2/19**) salernitano di Assteas con Frinide e Pironide, sostituendo i personaggi con un padrone e il suo schiavo[1128]. La punizione dello schiavo è un tema comico molto frequente[1129]. Un *askos* alla Getty Villa mostra sui due lati un padrone anziano che corre brandendo un bastone e il suo schiavo che fugge terrorizzato, mentre un diverbio tra le due figure è raffigurato su alcuni vasi apuli[1130]. In una scena dal tono serio, rincorrere uno schiavo trasgressivo – o infliggergli personalmente una punizione una volta

[1121] Boston, MFA, inv. 00.363 (PADGETT *et alii* 1993, pp. 191-192, n. 108, con figg., tav. XIX). Cfr. anche *PhV*², p. 38, n. 45, tav. 2, in cui lo schiavo Xanthias è colto mentre si infila una torta rubata nella tunica.
[1122] New York, MET, inv. 24.97.104 (DENOYELLE, SILVESTRELLI 2013, con bibliografia precedente).
[1123] S. Pietroburgo, Hermitage, inv. B 299 (WALSH 2009, pp. 89-90, fig. 18).
[1124] Copenhagen, Nationalmuseet, inv. 15032 (GREEN 2001, pp. 49-51, fig. 10; GÜNTHER 2022, p. 266, n. 33, tav. 21.1).
[1125] MATHESON, POLLITT 2022, p. 41.
[1126] HUGHES 2012, pp. 152-153, fig. 36 (coll. priv.).
[1127] London, BM, inv. 1873,0820.347 (*RVP*, pp. 154, 159, n. 2/280, tav. 103a-b; GÜNTHER 2022, p. 285, n. 185, tavv. 85.2, 86.1). In relazione alla Commedia di Mezzo, cfr. EUB. fr. 126; ALEX. fr. 25 per scene che vedono la partecipazione di schiavi ubriachi.
[1128] Cfr. PIQUEUX 2006, p. 4.
[1129] Vd. HUGHES 2012, pp. 147-148, dove vengono inoltre trattate le statuette di terracotta raffiguranti lo schiavo minacciato e in cerca di protezione.
[1130] *Askos*: Malibu, Getty Villa, inv. 96.AE.114 (*RVAp* Suppl. II, p. 74, n. 11/133b, tav. XII.5-6). Per gli altri vasi, vd. HUGHES 2012, p. 153.

raggiunto – costituirebbe un comportamento sconveniente per un cittadino, la cui condotta dovrebbe invece riflettere i principi della *sophrosyne*.

I due crateri attingono dunque a temi comici ampiamente diffusi, già attestati iconograficamente nei *corpora* siceliota e pestano, veicolando su più livelli di lettura l'inversione delle convenzioni sociali dominanti. Si tratta, naturalmente, di nuclei tematici presenti anche nel teatro e nei testi comici; tuttavia, si può ipotizzare che i due *media* – pur influenzandosi reciprocamente – si sviluppino in parallelo, piuttosto che in un rapporto di stretta dipendenza dell'uno (la pittura vascolare) rispetto all'altro (i testi). Se ammettiamo che gli osservatori dell'immagine potessero facilmente comprendere la dinamica comica sulla base della loro transmediale esperienza visiva, senza assumere una comune partecipazione a uno specifico dramma, la platea di fruizione di tali oggetti incrementa esponenzialmente. In tal senso, la presenza dei costumi e del palco assumerebbero il ruolo di *visual markers*, secondo una formula già suggerita da Günther, che possano, invece che fotografare un'occorrenza particolare, segnalare che la pericolosa inversione delle norme avviene sotto l'egida del comico[1131].

L'analisi iconografica ha permesso di individuare alcune linee generali in merito alle fonti a disposizione dei ceramografi e ai fattori che presiedono alla loro (ri)elaborazione.

Rispetto a quanto comunemente sostenuto in letteratura, la connessione diretta tra immagini vascolari e *medium* teatrale appare fortemente ridimensionata. In primo luogo, ciò è stato riscontrato in riferimento a quei *markers* che dovrebbero rimandare a delle pratiche drammatiche reali, come la tipologia delle vesti e le strutture sceniche: nessuno dei vasi raffiguranti scene mitologiche esprime inequivocabilmente tale collegamento. La sontuosità delle vesti è, infatti, direttamente proporzionale al grado di perizia tecnica adottato per realizzare un determinato prodotto; le strutture architettoniche sono troppo generiche per essere riferite alla sfera teatrale e rispondono piuttosto all'esigenza di articolare lo spazio secondo schemi ricorrenti. Anche il frammento di Buccino raffigurante la parodia del ratto di Cassandra, generalmente ricondotto al gruppo dei cosiddetti "vasi fliacici", al contrario dimostra in maniera lampante l'autonomia dei ceramografi nell'elaborare le immagini mitiche in chiave comica. Dal punto di vista narrativo, si può rilevare – come nel caso del cratere con Frisso ed Elle, paradossalmente mai accostato a un dramma, o di quello raffigurante la supplica di Alcmena – la condivisione dei lineamenti della medesima versione mitica, in particolare tra immagini e drammi euripidei. In ogni caso, l'aderenza è infranta da scelte che semplicemente differenziano le trasposizioni offerte dai due *media* o rispondono a logiche affermatesi all'interno della tradizione iconografica. Certi elementi di dettaglio (cosiddetti *salient details*), che

[1131] GÜNTHER 2020, p. 96.

denoterebbero una connessione monodirezionale tra drammi/testi e immagini, esprimono, al contrario, una complessa stratificazione di dinamiche. In riferimento al gesto di supplica di Clitennestra, è stato possibile contestualizzare tale dettaglio all'interno di un patrimonio figurativo e letterario comune e diffuso, che non permette di trarre facili equazioni rispetto alla documentazione a nostra disposizione. Nel caso della nutrice sull'anfora raffigurante il mito di Bellerofonte, è stata individuata una ripresa verosimilmente puntuale della gestualità tragica. Ciononostante, il pittore sembra risemantizzare tale elemento a partire da un dramma che, pur essendo dotato di evidenti somiglianze narrative, non appare direttamente riferibile alla vicenda mitica raffigurata. Se per certi contesti produttivi, come quello apulo, è possibile affermare con una certa sicurezza che alcuni ceramografi fossero a conoscenza delle trame tragiche, lo stesso non vale per il panorama produttivo pestano. Non è possibile individuare un rapporto diretto di trasmissione contenutistica tra testi e immagini, così come queste ultime non ci permettono di ipotizzare che gli artigiani siano entrati in contatto, sia dal punto di vista autoptico che scritto, con delle rappresentazioni drammatiche. Sebbene si tenda frequentemente a generalizzare l'impatto del teatro attico in ambito magnogreco e siceliota, il quadro offerto incoraggia, invece, a considerare i vari contesti produttivi regionali nella loro specificità. D'altra parte, è verosimile che certe rappresentazioni drammatiche abbiano contribuito a diffondere ulteriormente i lineamenti del mito, pur essendo estremamente difficile valutare l'entità di tale apporto. All'apprendimento dei racconti contribuisce certamente un più ampio numero di fattori di trasmissione della conoscenza: le testimonianze letterarie ampiamente intese – comprensive di Ciclo Epico, poesia (Stesicoro, Bacchilide), mitografia (Ferecide), storiografia (Paniassi) –, l'oralità (es. forme di religiosità popolare), il panorama artistico-culturale e, senza dubbio, la circolazione dei prodotti vascolari.

Generalmente, i pittori sembrano trattare le versioni tradite dai testi o dalle rappresentazioni drammatiche alla stregua di una qualsiasi narrazione mitica. Le immagini vascolari testimoniano, infatti, come il nucleo narrativo caratterizzante i testi sia continuamente espanso, ridotto, modificato, infranto in termini di rapporti spaziali e temporali grazie ai principi che animano la narrazione sinottica. In questo senso, i ceramografi sono continuamente impegnati nel *myth-making*, dando vita a innumerevoli versioni di un determinato episodio o mito. La consonanza tra *media* non porta mai a una riduzione dell'autonomia creativa degli artigiani, come ben dimostra l'episodio della purificazione di Oreste. È poi importante puntualizzare come lo stesso concetto di "consonanza" – secondo quanto osservato nelle scene di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone – possa esprimere un'innumerevole quantità di sfumature e gradazioni nel rapporto, comunque indiretto, tra immagini e testo, ma anche rispetto a quello, parimenti ambiguo, tra piano mitico e sfera della realtà.

La sostanziale autonomia dei ceramografi non impedisce che le immagini instaurino un rapporto sfaccettato e complesso con le rappresentazioni teatrali, che contribuisce a plasmare il discorso mitico e comico. Per quanto riguarda il primo gruppo, l'organizzazione compositiva di certe scene; la

caratterizzazione psicologica dei personaggi e la loro interazione; la volontà di trascendere la fissità dell'immagine per conferirle una valenza "cinematografica"; la scelta di momenti carichi di *pathos*; l'esplorazione della differenza tra umano e divino, o tra i vari generi, contribuiscono a conferire una certa "teatralità" alle immagini vascolari, avvicinando secondo tali direttrici l'esperienza di fruizione delle immagini a quella di una rappresentazione drammatica. L'analisi delle immagini, più che l'adozione di un approccio *top-down* tra i due *media*, permette di identificare una serie di *devices* comuni tra ceramografi e drammaturghi. Certi espedienti narrativi simili – come l'impiego dell'Erinni nell'uccisione di Clitennestra, l'introduzione della vendetta divina nell'anfora con Bellerofonte e Stenebea, o il dilemma morale che attraversa Oineo, segnato anche dall'intervento di forze demoniache/divine, nell'*hydria* con la morte di Agrios – testimoniano una comune sensibilità narrativa, che è certamente frutto di dinamiche complesse all'interno del più ampio contesto storico-culturale di appartenenza. Certe soluzioni iconografiche, più specifiche e di natura descrittiva, possono essere ugualmente accostate ai meccanismi letterari o drammatici: l'inedita articolazione del paesaggio nel cratere di Assteas con la lotta tra Cadmo e il serpente rappresenta il corrispettivo in ambito visuale dell'*ekphrasis* ad esso dedicata nelle *Fenicie* di Euripide; la "femminilizzazione" di Eracle sul cratere a Madrid rappresenta la controparte iconografica di un discorso tragico-letterario che riflette sull'ambiguità di genere nella rappresentazione della figura eroica. Anche sul versante comico, è possibile enucleare alcuni meccanismi fondamentalmente comuni: l'inversione comica di famosi episodi mitologici; la para-iconografia, che rappresenta la contro medaglia della para-tragedia; la distorsione grottesca dell'aspetto fisico attraverso la caricatura; il riferimento a figure storiche particolarmente popolari; l'inversione delle norme sociali.

Come già espresso, l'intento dei ceramografi non è quello di evidenziare un legame diretto tra le immagini raffigurate e un determinato testo o una rappresentazione drammatica, né tantomeno di dimostrarne la fedeltà. Nell'elaborazione della vicenda mitica, altri fattori rivestono un'importanza cruciale. Tra questi, spiccano le esigenze della clientela. Per riprendere l'esempio paradigmatico di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone, è chiaro come al centro dell'interesse dei ceramografi vi sia la costruzione di un discorso di tipo funerario che, anche sulla base della destinazione funeraria dei vasi, incontra la sensibilità della clientela. La consonanza tra immagini vascolari e linguaggio funerario espresso dalle lastre dipinte non fa altro che avvalorare come la rielaborazione dell'immagine tenga spesso a mente i valori del pubblico di riferimento. Un altro caso è testimoniato dalle "versioni abbreviate" del Giudizio di Paride, in cui l'insistenza sulla figura di Hera non può che rispecchiare il posto di rilievo assunto da questa divinità all'interno del pantheon e del panorama artistico-culturale poseidoniate. Più in generale, i prodotti vascolari si collocano all'intersezione tra le richieste della clientela – che seguono schemi piuttosto definiti, soprattutto in relazione a determinate figure mitiche – e le conoscenze o possibilità del ceramografo. Molte immagini mitiche risultano infatti connesse tra loro per ambientazione, protagonisti e dinamica dell'episodio raffigurato, condividendo così dei "minimi comuni denominatori" iconografici, spesso

interscambiabili. Un secondo fattore è costituito dal supporto vascolare e, più specificatamente, dalla forma adottata. Lo svolgimento dell'azione è infatti spesso subordinato ad essa: nel caso delle *squat-lekythoi*, la forma determina la disposizione paratattica delle figure, così come nelle *neck-amphorae* la ristrettezza del campo figurativo principale impone l'adozione di soluzioni abbreviate e compresse. Anche la tipologia della forma sembra giocare un ruolo non secondario: nel caso della *lekanis* con la lotta tra Cadmo e il serpente, la profusione di figure femminili che partecipano alla vicenda è verosimilmente da ricollegare alla connessione tra questo oggetto e la sfera muliebre. Tra i principali fattori che animano l'elaborazione delle immagini mitiche vi sono certamente le convenzioni iconografiche, quali *stock-scenes*, spesso tratte dal vocabolario delle scene di genere, *stock-figures* e una gestualità altamente codificata. Il vocabolario iconografico appare, in certi casi, regolato da dinamiche complesse, più o meno stratificate: può riflettere processi mentali trasversali ai ceramisti attici e italioti, come nella resa dello *status* di *mainomenos*, oppure essere determinato da logiche peculiari al *corpus* – come la scelta di raffigurare il mito di Frisso ed Elle, probabilmente dettata dal protagonismo di Dioniso nella vicenda – o al contesto storico-artistico di riferimento, con particolare riferimento alla pittura funeraria o ad altri *media* non pittorici, quali le statuette di terracotta.

Alla base della costruzione del linguaggio iconografico sussistono due fattori principali: il rapporto con le altre botteghe e la sensibilità/conoscenza del singolo ceramografo. La vicinanza tra la ceramografia apula e quella pestana, sottolineata da Trendall soprattutto in riferimento all'ultima fase della produzione, è in realtà già ben evidente a partire dalle immagini di Assteas e Python. Sebbene i ceramografi sicelioti ci abbiano lasciato complessivamente pochi esemplari raffiguranti scene mitologiche – esiguità forse dovuta alla parzialità del record archeologico attuale –, nondimeno è significativo rilevare come i primi ceramografi pestani si distacchino repentinamente dal loro contesto di origine in termini di soggetti e schemi adottati per guardare con particolare insistenza all'areale produttivo apulo del secondo quarto del IV secolo a. C. Le connessioni più strette si instaurano, primo fra tutti, con il Gruppo della Furia Nera e il Pittore della Furia Nera, uno dei primi esponenti dello stile apulo ornato; in secondo luogo, con il Pittore dell'Ilioupersis, leggermente più avanzato in termini di evoluzione stilistica. In ragione di questa stretta interrelazione, colpisce l'assenza di vasi apuli o pestani nei due areali, sebbene il rinvenimento a Velia di un significativo frammento ricondotto al primo stile apulo da Rosanna Maffettone lasci intravedere, in attesa di ulteriori dati, un principio di dialogo commerciale extraregionale[1132]. Si può pertanto ipotizzare che il trasferimento della conoscenza e, soprattutto, di determinati schemi iconografici avvenisse attraverso il fenomeno della mobilità artigianale o, come ritengo più probabile, in virtù della circolazione di intermediari tecnici realizzati in funzione della trasmissione iconografica, verosimilmente

[1132] MAFFETTONE 1999, pp. 89-90, 102, n. 4, figg. 1, 4; 5, 4. Si consideri, inoltre, che una *neck-amphora* del Gruppo della Furia Nera, raffigurante il mito di Niobe, è stata rinvenuta nella tomba 24 della necropoli di Roccagloriosa, centro cilentano della Lucania interna: FRACCHIA 1984, pp. 291-299, figg. 1, 3-4.

cartoni in materiale deperibile con uno schizzo della scena completa o la rappresentazione di singoli personaggi[1133]. Un esempio lampante è rappresentato dall'iconografia del ratto di Europa, per cui certi esemplari testimoniano un'intensa osmosi tra i due ambiti produttivi. Naturalmente, le dinamiche che presiedono alla circolazione dei cartoni risultano difficili da tracciare: dobbiamo immaginare un trasferimento sotto forma di commercializzazione oppure un semplice scambio? Si trattava di un trasferimento diretto – prevedendo dunque una mobilità temporanea dei ceramografi verso contesti produttivi allogeni – o indiretto – garantito da intermediari che soddisfacevano le richieste dei singoli artigiani? A prescindere dalla risposta, l'analisi iconografica mostra come si assista a una maggiore comunicazione tra l'ambito produttivo apulo e pestano e, più in generale, tra le varie produzioni regionali rispetto alla segmentazione causata dalla volontà dell'opera di Trendall di isolare e definire le singole fabbriche. La ricorrenza di schemi e scelte iconografiche è particolarmente evidente anche rispetto alla produzione lucana e all'attività del Pittore delle Coefore, elemento che fa intuire le principali direttrici extraregionali di scambio, comunque tangenti territorialmente, della produzione pestana. Un altro fattore determinante per l'elaborazione delle immagini è la notevole persistenza della tradizione attica in termini di eredità di schemi, sia in senso diretto a partire dal *medium* vascolare, sia indiretto e stratificato, come dimostra la ripresa di celebri schemi statuari, quali l'Atena Lemnia di Fidia, gli *hippeis* del fregio partenonico o l'Hermes con Dioniso di Prassitele[1134]. In certi specifici casi – come il frammento raffigurante il ratto di Ganimede – è possibile individuare anche stilemi che rimandano al linguaggio attico. Il grado di condivisione di schemi e soluzioni riflette la casistica dei rinvenimenti e, dunque, la possibilità di tracciare la trasmissione delle iconografie: se in alcuni casi, come la rappresentazione della supplica di Telefo, il rapporto con gli esigui precedenti attici appare evidente, ma non necessariamente puntuale e rispondente a una dinamica di trasferimento diretta – dato alla quale corrisponde il mancato rinvenimento di esemplari attici raffiguranti l'episodio in Magna Grecia e Sicilia – in altri è ben ravvisabile maggiore continuità in termini di composizione, schemi e sviluppo narrativo con gli esemplari attici attestati in Italia meridionale soprattutto nel corso della seconda metà del V secolo a. C[1135]. Tuttavia, è raro assistere a una riproposizione pedissequa dell'impianto narrativo così come delineato dai modelli attici: basti pensare, ad esempio, allo spostamento dell'ambientazione dal contesto ateniese a quello delfico nelle scene dedicate alle peregrinazioni di Oreste, oppure alla scelta di rappresentare il momento successivo alla schiusa, anziché quello che la precede, in riferimento alla nascita di Elena, mito attestato da un buon numero di importazioni attiche nella Campania della seconda metà del V sec. a. C[1136].

[1133] Sebbene dedicata all'ambito etrusco, una trattazione fondamentale relativa all'impiego di cartoni e modelli in ambito pittorico è contenuta in VLAD BORRELLI 1991.
[1134] Sul tema delle trasmissioni iconografiche tra ceramica attica e italiota e, in particolare, sulla circolazione delle importazioni attiche in ambito magnogreco e siceliota, vd. MUGIONE 2000.
[1135] Si veda, per esempio, il caso della lotta tra Cadmo e il serpente (cap. 6/17). Cfr. anche *ibid.*, pp. 61-62, 135, 162, sul rapporto tra importazioni attiche e ripresa italiota del mito.
[1136] Per le importazioni, vd. *ibid.*, p. 203.

Considerando la serrata dialettica che si instaura tra produzione attica e italiota, è possibile avanzare l'ipotesi che i prodotti attici, prima di raggiungere la loro destinazione d'utilizzo finale, fossero convogliati attraverso i poli artigianali locali, in modo tale da permettere il trasferimento di schemi e soluzioni. I *desiderata* della clientela rappresentano, certamente, uno dei fattori più significativi nell'indirizzamento delle rotte commerciali, ma è altresì possibile che il ruolo giocato dai centri artigianali occidentali sia stato finora trascurato nelle possibili ricostruzioni dei rapporti tra le due aree. Non sappiamo quali fossero le modalità di commercializzazione dei prodotti attici *in loco*, ma non è da escludere che si siano affiancate a quelle impiegate per i prodotti locali, garantendo di fatto alle botteghe, non necessariamente esclusivamente ceramiche, un ruolo di intermediari tra clientela e importazioni. Allo stesso tempo, le botteghe pestane costituiscono a loro volta un polo di elaborazione e diffusione di schemi iconografici, non solo rispetto al versante apulo, ma anche a livello più propriamente regionale, come mostra la ripresa da parte dei ceramografi campani dell'elemento della pioggia funzionale a spegnere il rogo nella raffigurazione della supplica di Alcmena.

La produzione ceramica pestana si colloca, inoltre, a cavallo di aree di trasmissione culturale più ampie, partecipando a una circolazione iconografica che interessa in particolare l'Etruria e il Lazio. In connessione con l'ambito etrusco si segnalano, ad esempio, gli schemi impiegati nel raffigurare l'Erinni come demone punitivo: si pensi al caso dell'uccisione di Clitennestra o a quella di Agrios, in cui la figura emerge dal sottosuolo. Col Lazio, invece, si registra un dialogo piuttosto diretto nella rappresentazione di Marsia *adligatus*, che riprende l'iconografia di Amykos così come sviluppatasi in ambiente etrusco-laziale, ma anche meno serrato, verosimilmente mediato attraverso una più ampia circolazione di cartoni, come nel caso della scena del responso di Apollo a Laio. Più in generale, tale fenomeno si inscrive in una più ampia *koiné* tirrenica, che trova espressione nella ricorrenza di episodi che vedono protagoniste determinate figure del mito, come Medea, Cadmo e Achille[1137].

Il processo di rielaborazione delle fonti a disposizione dei ceramografi nella costruzione di nuove scene sembra rispondere a una mentalità orientata a produrre, di volta in volta, assimilazioni e contrasti che, in larga misura, assecondano oppure disattendono l'orizzonte di attesa degli osservatori. Riflettendo sulla valenza semantica delle raffigurazioni, gli artigiani attivano meccanismi associativi che consentono di plasmare visivamente la vicenda mitica all'interno del processo produttivo, integrando materiali e schemi già disponibili. Tali dinamiche possono manifestarsi in varie forme:

- Assimilazioni compositive tra scene accomunate da un nucleo narrativo simile (ad es. suppliche di Telefo e Oreste; supplica di Telefo e nascita di Elena; dodicesima fatica di Eracle e conquista del vello d'oro; ratto di Europa e fuga di Frisso ed Elle; ratti di Talia e Ganimede);
- Caratterizzazione dell'ambientazione in base alla tipologia della scena, come l'inserimento di elementi sacrali e santuariali nell'episodio della supplica di Telefo;

[1137] Su questo aspetto, cfr. MUGIONE 2000, pp. 133-135.

• Assimilazioni tra personaggi, ad esempio tra Elettra e la Pizia nell'episodio di Oreste a Delfi, o trasferimenti di figure sulla base di associazioni già consolidate nel *corpus* iconografico: così l'aggiunta di Elettra in scene ambientate a Delfi con Oreste si fonda sul legame con le rappresentazioni dei due fratelli presso la tomba di Agamennone; analogamente, l'introduzione delle Erinni nella partenza di Bellerofonte richiama la loro presenza nelle storie di Oreste, in quanto entrambi accomunati da una condizione di impurità;

• Trasferimenti di attributi, funzionali a rendere visivamente concetti astratti: si pensi, per esempio, all'*agrenon* dell'*omphalos* delfico applicato al supplice Oreste;

• Ripresa di schemi e gestualità da miti semanticamente vicini, reimpiegati all'interno di nuove configurazioni: emblematico il caso di Ofelte, verosimilmente rielaborato a partire dall'iconografia di Eracle e Ificle contro i serpenti, o quello di Bellerofonte, dove l'incontro con Stenebea viene probabilmente assimilato a quello tra Ippolito e Fedra;

• Associazione di motivi secondari semanticamente rispondenti a quelli principali, come nel caso dell'accostamento tra agguato di Achille a Troilo e scena di predazione felina.

D'altra parte, i ceramografi pestani esprimono visualmente l'incongruenza rispetto a un certo paradigma per infondere tragicità o comicità alla scena. Nel caso della pazzia di Eracle, ciò è espresso sia in termini di abbigliamento sia attraverso la gestualità dei personaggi che lo circondano, la quale crea una dialettica di contrasto rispetto al comportamento dell'eroe e, perciò, ne sottolinea l'assurdità. Ciononostante, è nella creazione delle scene comiche che gli artigiani perfezionano tale dialettica dell'inversione. Al pari dei commediografi, applicano in ambito visuale i principi enucleati dal concetto di *geloion* aristotelico. In alcuni celebri passi della *Poetica*, Aristotele pone i generi della tragedia e della commedia in opposizione polare l'uno all'altro in base all'oggetto rappresentato da ciascuno di essi[1138]. Mentre la tragedia presenta persone migliori rispetto alla realtà, la commedia si occupa di persone peggiori; la narrazione tragica si concentra su azioni nobili, mentre quella comica tratta azioni di persone inferiori e, di conseguenza, del ridicolo. Aristotele lo descrive come «un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza»[1139]. In altre sezioni della *Poetica*, egli fornisce alcuni esempi che aiutano a comprendere meglio cosa si intenda per *geloion*. Nella commedia, dice, «quelli che nel racconto sono particolarmente nemici, per esempio Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno divenuti amici, senza che nessuno ammazzi nessuno»[1140]. A livello narrativo, l'errore o l'imbarazzo, che dà origine al *geloion*, consiste quindi nel ribaltamento di una situazione canonica. L'evidenza vascolare pestana consente di cogliere più chiaramente la portata di questo rovesciamento, che investe ambiti diversi: dal mito ai personaggi storici, dalle festività religiose alla sfera erotica, fino al rapporto tra

[1138] ARIST. *Po.* 48a, 49a-b, 53a.
[1139] ARIST. *Po.* 49a-b.
[1140] ARIST. *Po.* 53a. Trad. di Diego Lanza (1997).

generazioni. I meccanismi adottati per ottenere tale effetto sono parimenti svariati, consistenti nella para-iconografia, nella caricatura, nelle sostituzioni che disattendono le aspettative dell'osservatore (*visual puns*), nell'inversione delle norme sociali, secondo un procedimento di strutturazione dell'immagine su vari livelli di riferimento, da quelli più immediati e largamente comprensibili a quelli più sofisticati e stratificati, destinati a una cerchia più ristretta della clientela. I protagonisti di questo "mondo alla rovescia" non sono più i satiri della pittura vascolare attica – nel caso pestano esclusivamente intesi come fedeli e mansueti membri del corteggio dionisiaco –, ma gli stessi personaggi mitici o gli attori comici, espressione di un cambiamento più ampio – certamente da approfondire in futuro – che testimonia un nuovo rapporto tra mondo dionisiaco e manifestazioni drammatiche[1141].

Sebbene i ceramografi operanti in contesto pestano seguano generalmente i *pattern* precedentemente trattati, è necessario puntualizzare come l'analisi abbia messo in luce anche delle differenze significative tra le singole personalità prese in considerazione, sia in termini di modelli di riferimento – che di conseguenza valorizzano elementi della tradizione diversi – ma anche sul piano semantico-narrativo e in relazione alla caratterizzazione dei personaggi. Tali elementi denotano non soltanto mani distinte, ma anche diverse sensibilità all'opera, com'è stato possibile evidenziare nel confronto tra il maestro Assteas e l'allievo Python nella raffigurazione del mito di Cadmo. In generale, ciascun artista imprime alla vicenda mitica la propria sfumatura interpretativa, ponendo di volta in volta l'accento su determinati aspetti del racconto. Così, nel vaso con la partenza di Bellerofonte, Assteas accentua il dramma amoroso che precede l'azione eroica; nell'episodio del ratto di Europa, trasforma l'episodio violento in una processione nuziale, in cui l'elemento della costrizione è completamente assente, mentre in quello di Talia il tema dominante diventa la separazione dal nucleo familiare e l'ineluttabilità del destino; nel rappresentare Atteone privo di corna, Python mette in risalto la crudeltà del castigo, piuttosto che la metamorfosi. Queste sottigliezze interpretative rivelano un interesse specifico degli artigiani pestani per la dimensione etica ed emotiva del mito, che viene piegato a finalità comunicative più ampie: attraverso la selezione e la modulazione di singoli episodi, i ceramografi mettono in evidenza aspetti paradigmatici dell'esperienza umana, trasformando la narrazione mitologica in strumento di riflessione e di trasmissione di valori condivisi all'interno della comunità. In alcuni casi – come nel cratere con la conquista del vello d'oro di Napoli, che combina tratti tipicamente pestani con elementi morfologici e iconografici propri della produzione apula – l'analisi invita a una maggiore flessibilità nell'attribuzione di determinati prodotti a singoli ambiti produttivi regionali, superando la rigidità classificatoria dell'impostazione trendalliana e valorizzando la commistione di linguaggi e la circolazione artistica "ad alta intensità" tra aree in uno specifico momento storico.

[1141] Sui satiri come espressione del ribaltamento delle norme sociali, soprattutto in ambito visuale, vd. MITCHELL 2009, pp. 156-234; LISSARRAGUE 2013b.

L'analisi delle modalità di elaborazione del mito permette di proporre alcune considerazioni sul livello culturale dei pittori italioti. Come ha recentemente ribadito Margot Schmidt, la nostra conoscenza rimane in tal senso ancora estremamente limitata[1142]. La questione si inserisce nel più ampio dibattito sullo statuto sociale di questi artigiani: se dovessero essere considerati meri *banausoi* oppure figure di rilievo, capaci di incidere anche sul piano economico e culturale del loro contesto[1143]. L'analisi iconografica della produzione pestana restituisce tuttavia un quadro molto più articolato, che sfugge a tali categorie rigide. Non tutti i pittori del medesimo ambiente possedevano lo stesso livello di erudizione: mentre alcuni artigiani si limitano a rappresentare i tratti essenziali del racconto mitico, altri, come Assteas e Python, sono capaci di padroneggiare riferimenti complessi. Essi dimostrano una conoscenza sorprendentemente approfondita della mitologia. Ne sono prova la scelta di personaggi rarissimi nell'arte greca, come Calcante – pressoché assente nell'iconografia vascolare – o Phoibe, sorella di Elena, documentata solo in tre esemplari attici, uno dei quali risalente alla metà del VI secolo a. C. Queste conoscenze non si limitano al repertorio mitico canonico, ma si estendono a un orizzonte geografico e topografico ampio: dal santuario delfico e dal suo mito fondativo, privo di riscontri nell'arte magnogreca e siceliota, alle personificazioni di fiumi e fonti legate al territorio tebano (Ismenos e Ismene), fino a specifiche pratiche cultuali come le feste carnee di tradizione dorica o l'obeliaforia, momento preciso della processione delle Grandi Dionisie ateniesi. I ceramografi pestani, e in particolare Assteas e Python, non solo ripropongono in ambito italiota temi piuttosto rari nella produzione attica (come la vicenda di Frisso ed Elle), ma introducono anche iconografie nuove e senza precedenti, come la pazzia di Eracle, la morte di Ofelte, o il mito di Agrios. Pur tenendo conto della parzialità del record archeologico, è difficile negare che alcuni pittori disponessero di un bagaglio di conoscenze mitiche superiore alla media, attestato anche dall'uso di iscrizioni che accompagnano le immagini e rivelano una competenza che va oltre il linguaggio figurativo. Emblematico è il caso della *lekythos* con le Esperidi, dove si intrecciano suggestioni geografiche e sensoriali che, pur esaltando l'inventività di Assteas, si inseriscono chiaramente nella tradizione letteraria sul mito delle giovani. È improbabile che un simile patrimonio di conoscenze fosse trasmesso unicamente attraverso la visione di spettacoli teatrali o la copia di originali pittorici di grandi dimensioni. La circolazione di immagini fu certamente una componente fondamentale, ma è verosimile – come ipotizza Schmidt per la cerchia del pittore di Dario – che alla formazione di questi artigiani contribuisse anche la lettura di testi[1144]. A prescindere dalla spinosa questione relativa alla diffusione dei testi scritti[1145], l'analisi testimonia come le botteghe pestane costituiscano importanti poli di rielaborazione e diffusione della

1142 SCHMIDT 2005, p. 201.
1143 Nell'ambito della produzione vascolare, tale dibattito ha interessato pressoché esclusivamente il panorama ateniese e, in larga parte, la produzione della fine del VI secolo a. C., dominata dal Gruppo dei Pionieri. Sull'argomento, vd. KEULS 1989; SHAPIRO 1995; NEILS 2017; e recentemente MONACO 2021.
1144 SCHMIDT 2005, pp. 204-206.
1145 Sulla quale, vd. NIEDDU 1984; GIULIANI 1998, pp. 107-126.

cultura mitica, in grado di fornire sia immagini rare che ampiamente diffuse, le quali, pur essendo largamente note, vengono declinate attraverso una sensibilità del tutto peculiare, o meglio, *pestana*.

7

VASI IN CONTESTO
MITO, VALORI E *AGENCY* NEI CORREDI FUNERARI E VOTIVI DI PAESTUM

INTRODUZIONE

Le necropoli di Paestum sono tra le più documentate e meglio conservate della Magna Grecia. Prendono il nome dalle contrade moderne in cui si trovano — tra le quali, Contrada Vecchia, Andriuolo, Gaudo e Licinella — con Andriuolo e Licinella situate immediatamente fuori dalla cinta muraria, rispettivamente a nord-ovest e a sud-est.

Sebbene alcuni nuclei sepolcrali risalgano già all'età arcaica, l'analisi in questo capitolo si concentra sulle tombe con pareti dipinte, databili tra i primi anni del IV secolo e l'inizio del III. La tipologia più diffusa è quella a cassa, costruita con quattro lastre di travertino locale: due lunghe e rettangolari accostate a due corte, di forma pressoché quadrata o pentagonale, a seconda del tipo di copertura (orizzontale o a doppio spiovente). Le tombe a semicamera sono più rare, e quelle a camera non superano la ventina. Ogni sepoltura era solitamente destinata a un solo individuo, deposto supino, probabilmente su un supporto ligneo.

Le tombe si dispongono in nuclei, organizzati attorno a una sepoltura centrale. Le pareti dipinte, riservate a una minoranza (circa 80 su oltre 1000 sepolture, di cui solo 14 a camera), rappresentavano un chiaro segno di distinzione. La loro diffusione conosce un picco nei decenni centrali del IV secolo. Le decorazioni, realizzate in loco con una tecnica affine all'affresco, venivano eseguite rapidamente da due artigiani prima della deposizione del corpo e facevano parte integrante del rituale funerario, risultando invisibili in seguito alla sigillatura della tomba.

L'unico esemplare proveniente da un contesto votivo – il *lebes gamikos* (**2/148**) dal Santuario Meridionale – è stato rinvenuto durante gli scavi promossi da Sestieri tra il 1947 e il 1953[1146]. Il luogo di rinvenimento

[1146] Sull'attività di scavo di Sestieri nel Santuario Meridionale, vd. CIPRIANI 1997. Nonostante in questa sede venga preso in considerazione soltanto un esemplare, Paestum rappresenta l'esempio più rilevante nel panorama magnogreco per numero di vasi italioti rinvenuti in aree santuariali. La maggior parte di essi (68 esemplari), tutti di produzione pestana, proviene dalla

non è, tuttavia, documentato. Potrebbe appartenere a una stipe votiva in gran parte manomessa già in antico nei pressi dei cosiddetti loculi – cassoni quadrangolari con materiali dal VI sec. a.C. all'età romana. In alternativa, potrebbe provenire dalla "stipe della Basilica", citata da Sestieri, la cui localizzazione oggi è però irrecuperabile.

1. La tomba 11/1967 di Contrada Vecchia (Agropoli)

Durante un intervento di recupero nei pressi di Agropoli, effettuato nel 1967 dalla Soprintendenza alle Antichità di Salerno, venne rinvenuta una tomba a camera con pareti affrescate e ampio corredo[1147]. La collocazione geografica di questa sepoltura la distingue dagli altri esempi analizzati: essa si trova infatti in località Contrada Vecchia, circa 3 km a sud-est di Agropoli e a circa 12 km dal centro di Paestum, in quella che, in antico, doveva essere verosimilmente una zona di confine tra la *chora* di Paestum e quella di Velia[1148]. Bottini e Greco hanno messo in connessione la sepoltura con una vasta area individuata 100 m a sud-est e caratterizzata da numerosi resti di tegole, *pithoi* e ceramica comune. Secondo gli studiosi, la fattoria e la relativa sepoltura appartenevano a una serie di insediamenti, dislocati nel territorio, preposti allo sfruttamento delle risorse del suolo[1149].

La tomba è del tipo a camera con copertura a doppio spiovente. Lo spazio all'interno è suddiviso in due ambienti da un muro divisorio, destinati ad accogliere due deposizioni, una femminile e l'altra maschile (fig. 122). Le pareti corrispondenti ai due lati lunghi e a quello di fondo sono decorate con pitture che raffigurano, a destra (est), delle quadrighe in corsa, a sinistra (ovest), un combattimento gladiatorio, e sul fondo, il ritorno del cavaliere (fig. 123).

Il corredo è suddiviso tra le due deposizioni secondo una precisa logica distributiva. La sepoltura femminile comprende un'*hydria* (**2/134**) a figure rosse firmata da Assteas con il mito di Bellerofonte, una *lekanis* (**2/150**) con il Giudizio di Paride, una *neck-amphora* (**2/380**) con una scena di offerta, un *lebes gamikos* (**2/185**) con Dioniso e una divinità femminile, e un frammento di *lekythos*. Tra la ceramica a figure rosse sovraddipinte, troviamo quattro *phialai*, di cui due con fori di sospensione. A queste, si aggiungono due *gutti* e una *patera* a vernice nera, varie terracotte miniaturistiche a forma di melograno, grappolo d'uva, fico, mandorla, formaggio, focaccia, favo, rocchetto, tre monete in bronzo di Velia, varie fibule in ferro. La sepoltura maschile annovera un cratere a campana (**2/173**) con scena di *komos* dionisiaco, uno *skyphos* (**2/402**) con figura femminile al *louterion*, una *kylix* con erote sovraddipinto, due piatti da pesce (**2/924**),

zona santuariale urbana, in particolare dai cosiddetti loculi, depositi votivi connessi con il culto di Era all'interno del *temenos* del tempio B – contesto dal quale proviene, verosimilmente, anche il *lebes gamikos* analizzato in questa sede. Le forme maggiormente attestate sono i lebeti nuziali e le *lekanides* – decorate, nella stragrande maggioranza dei casi, con soggetti generici. Per un elenco completo dei vasi rinvenuti, vd. Gadaleta 2012, pp. 83, 373, note 172, 175-176.

[1147] Sulla tomba, vd. Bottini, Greco 1974-1975; Pontrandolfo, Rouveret 1992, pp. 372-376.

[1148] Bottini, Greco 1974-1975, pp. 268-269. Sulla *chora* meridionale di Paestum, che arrivava fino al Solofrone (attuale Testene), vd. Scafuro 2022. Il ruolo liminale di quest'area è inoltre testimoniato dalla presenza di una fortificazione a nord-ovest del massiccio del Monte Sella, in località Punta della Carpinina: Greco 1975, pp. 83-84.

[1149] Bottini, Greco 1974-1975, pp. 267-268.

una *neck-amphora* (**App. 1/1**) con scena di offerta tra menade e satiro, due *kylikes* e due patere a vernice nera, uno strigile e una lama di pugnale.

Il corredo femminile spicca per la presenza dell'*hydria* firmata da Assteas (fig. 89)[1150]. Relativamente all'areale pestano, la sepoltura di Agropoli rappresenta l'unico contesto integralmente documentato che abbia restituito un vaso firmato da tale ceramografo. È dunque di estrema importanza per comprendere la funzione di tali esemplari nel loro originario contesto di rinvenimento. Innanzitutto, l'*hydria* con il mito di Bellerofonte è singolare dal punto di vista morfologico: unisce alcuni tratti caratteristici delle *neck-amphorai*, come l'alto piede a tromba e il collo decisamente slanciato, con il corpo dall'andamento ovoide e le anse a bastone tipiche delle *hydriai*, in modo tale da esibire un aspetto monumentale. Si tratta verosimilmente del pezzo più pregiato in rapporto ai due corredi. In secondo luogo, reca una complessa e peculiare raffigurazione del mito di Bellerofonte che, a mio parere, istituisce una raffinata dialettica sul piano iconografico e semantico con il resto del corredo. Come proposto nel corso dell'analisi iconografica del pezzo, nella costruzione della scena il ceramografo dedica una particolare attenzione alle figure femminili. Assteas riserva un'ampia porzione del campo vascolare alla coppia Stenebea-nutrice, conferendole dunque un ruolo di preminenza. Introduce la figura di Afrodite per simboleggiare l'incongruo sentimento amoroso che essa ha suscitato nella regina, ma al contempo la raffigura mentre si vela con la mano destra ed è inoltre l'unico ceramografo che immortala Astianassa, la sua serva, nel medesimo atto. La scena intende dunque sottolineare l'*aidos* di Stenebea e la preservazione della sua fedeltà maritale a Preto, nonostante Afrodite in persona avesse tentato di rompere tale legame. Se accettiamo quel processo associativo tra vicenda contemporanea e sfera del mito, è chiaro come la defunta intenda celebrare il rispetto verso il coniuge e la propria fedeltà, riverberata dal doppio gesto dell'*anakalypsis*[1151], e la sua capacità di resistere all'amore "ingiusto" di cui Afrodite può a volte essere portatrice. Il *lebes gamikos*, vaso tipicamente nuziale, sembra inoltre porre questa fedeltà in stretta connessione o sotto la protezione di Hera. Sul lato A è rappresentato Dioniso mentre porge una *phiale* a una figura femminile "matronale", sontuosamente abbigliata, che si appoggia a uno scettro e indossa un *polos* velato alla maniera di Stenebea. Sebbene i primi editori abbiano proposto di identificarla con Afrodite, verosimilmente per la presenza di Dioniso, la figura trova precisi confronti in ambito pestano soltanto con Hera e altre figure, come Latona, dal carattere "matronale"[1152]. La differente caratterizzazione di Afrodite sul coperchio di *lekanis* rinvenuto all'interno della tomba costituisce inoltre un ulteriore elemento di distinzione. La scelta di inserire Hera, protettrice delle nozze, appare inoltre in linea con la funzione e tipologia dell'oggetto vascolare. Poiché tale associazione risulta del tutto insolita all'interno del *corpus* pestano, è comunque possibile valorizzare la presenza di Dioniso e il legame nuziale

[1150] Cap. 6/10.
[1151] Vd. nota 692.
[1152] BOTTINI, GRECO 1974-1975, pp. 258-260. Vd. nota 729 per la caratterizzazione di Hera nell'episodio del Giudizio di Paride.

tra i due personaggi, senza escludere, dunque, la possibilità di un'identificazione con Afrodite. Tuttavia, è da rimarcare come gli elementi precedentemente enumerati – l'abbigliamento insolitamente sontuoso, il velo e il *polos* – attenuino la sensualità dirompente della divinità in favore di una certa maestosità e compostezza. In entrambi i casi, la scelta dell'immagine è perfettamente coerente con quanto testimoniato dall'*hydria*. La capacità della donna di rispondere a paradigmi che la qualificano come una moglie desiderabile e una buona amministratrice dell'*oikos* è testimoniato da altre due tipologie di oggetti. Nel primo senso, sono da citare le quattro *phialai*, verosimilmente funzionali ad offrire il vino al marito in concomitanza di determinati rituali, come è possibile constatare in varie lastre dipinte che raffigurano il ritorno dallo scontro bellico. Due presentano fori di sospensione, che si riferiscono verosimilmente all'usanza di appendere tali esemplari all'interno delle sepolture, secondo quanto testimoniato dalle pitture stesse e dalle impronte lasciate dalle *kylikes* sull'intonaco ancora fresco sulla tomba 693 di Arcioni[1153]. Nel secondo senso, un importante indicatore è rappresentato dal numeroso gruppo di terrecotte miniaturistiche che rimandano allo sfruttamento delle risorse agricole e animali e alla loro lavorazione: si pensi ad elementi come il rocchetto, esemplificante l'attività della tessitura[1154], o la focaccia, che ovviamente testimonia la trasformazione dei prodotti cerealicoli. Tale selezione di terracotte non è presente nel corredo delle tombe dipinte gravitanti intorno al centro urbano, che in pochi casi si limitano a includere una singola melagrana fittile[1155]. La donna di Contrada Vecchia rimarca invece il proprio ruolo nella gestione e cura dell'*oikonomia*, secondo una prospettiva che trova i propri presupposti nella collocazione rurale, e non cittadina, della sepoltura[1156]. *La lekanis* con il Giudizio di Paride, evitando qualsiasi tipo di gerarchizzazione tra le tre divinità in competizione, rimarca la transizione matrimoniale in quanto esito del mito. La *lekythos*, della quale ci è purtroppo rimasto soltanto il bocchello, è con ogni probabilità da mettere in relazione con il lavacro del corpo e la successiva *prothesis* della defunta: nel *corpus* delle pitture pestane, unguentari e contenitori di profumo ricorrono infatti accanto al corpo nelle scene di esposizione del cadavere, ma non mancano casi in cui assumono lo statuto di offerte dipinte che simulano e integrano il corredo vero e proprio, forse in seguito al loro utilizzo nella cerimonia funebre[1157]. A mio avviso, le pitture parietali contengono vari punti di consonanza con le immagini vascolari e, più in generale, gli elementi del corredo. Questo denota una piena compatibilità tra vari media, che arrivano

[1153] Su tale aspetto, vd. PONTRANDOLFO 2019, p. 697, fig. 8.

[1154] A tal proposito, si cfr. le pitture parietali delle tombe 47 e 54 di Andriuolo, in cui una figura femminile – seduta su un *diphros* con accanto il *kalathos*, dal quale preleva la lana ancora grezza – è intenta a filare: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 327, 329.

[1155] Singole melagrane fittili provengono da tre sepolture della necropoli di Andriuolo, le tombe 54 (PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 329), 57 (*ib.* p. 356), e la 2/1971 (*ib.*, p. 350).

[1156] Cfr. BOTTINI, GRECO 1974-1975, pp. 270-271.

[1157] Una lastra della tomba 47 di Andriuolo mostra un *alabastron* sul letto funebre della defunta (PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 326-328). Nella tomba 53 dalla stessa necropoli, il medesimo vaso è recato insieme a delle offerte da una delle figure femminili che si occuperanno della preparazione del cadavere (*ib*, pp. 331-333). Al di sotto di un festone, una *lekythos* a vernice nera è dipinta insieme a un ampio corredo vascolare, dei volatili, e dei frutti nella tomba 271/1976 di Arcioni (*ib.*, pp. 360-362).

peraltro a intessere un rapporto dialettico piuttosto raffinato rispetto ai messaggi che intendono comunicare. Innanzitutto, l'importanza della donna è sottolineata, nella lastra con il ritorno del guerriero, grazie alle sue dimensioni proporzionalmente maggiori rispetto alle altre figure presenti. Lo stesso vale per la figura di Stenebea sull'*hydria*: infatti, se si alzasse in piedi, supererebbe notevolmente in altezza gli altri personaggi. La figura femminile sulla lastra indossa un copricapo a calotta dotato di uno scialle rosso che le ricade sulle spalle. Entrambe sono fondamentalmente caratterizzate allo stesso modo: il capo è coperto e sono velate[1158]. La scelta appare dunque segnata da un'interscambiabilità che travalica la distinzione tra quello che definiremmo un abito "lucano" e uno "greco". Esse sono inoltre accompagnate da una serva che collabora attivamente nell'attività intrattenuta dalla padrona: l'atto di velarsi nel caso del vaso, il versamento del vino dall'*oinochoe* nel caso della lastra dipinta[1159]. La composizione delle due scene è inoltre strettamente paragonabile, il che potrebbe testimoniare l'*appeal* espresso dall'episodio appartenente alla saga di Bellerofonte[1160]. Tuttavia, la dinamica della scena è precisamente inversa: mentre il marito raggiunge la moglie sulla lastra, Bellerofonte, in quanto ospite indesiderato, parte per la Licia, lasciando la casa di Preto. È suggestivo pensare che i due paradigmi siano in questa circostanza messi a confronto: da una parte il desiderato ritorno, dall'altra l'allontanamento di colui che è indesiderato e minaccia la stabilità dell'*oikos*[1161]. Infine, è interessante notare come alcuni degli oggetti raffigurati all'interno della lastra, quali lo *skyphos* porto dalla moglie al coniuge o la melagrana appesa davanti al volto di lei, trovino un puntuale riscontro nei materiali facenti parte del corredo.

Il corredo maschile è costituito da un set simpotico decorato con immagini incentrate sul mondo dionisiaco. Sul cratere, Dioniso e un fliace stanno dando vita a un *komos*: il primo tiene con la mano sinistra una *phiale* colma di uova, mentre il secondo reca una situla nella destra e porta un ampio cesto con dolci piramidali e uova sul capo (fig. 124). Al consumo del vino si unisce anche il versante erotico-amoroso, come testimoniano il tondo di *kylix* con un erote dotato di benda e patera, e la *neck-amphora* con scena di offerta tra satiro e donna, che porgono rispettivamente una benda e uno specchio. Secondo Angela Pontrandolfo, la scena sul cratere, mettendo in primo piano le offerte, sembrerebbe voler enfatizzare gli oggetti per le libagioni che facevano parte del rituale iniziatico. Si tratta di un'interpretazione che legge le immagini in senso escatologico e attribuisce a Dioniso «un posto privilegiato come divinità salvifica legata al mondo funerario»[1162]. Questa posizione si inserisce all'interno

---

[1158] Mentre Bottini e Greco interpretano la fascia rossa che scende dal copricapo come una benda (1974-1975, p. 238), Pontrandolof e Rouveret la identificano, a mio parere correttamente, con un velo/scialle (1992, p. 356). Su questa tipologia di copricapo, vd. SCHNEIDER-HERRMANN 1995, pp. 100-101.

[1159] L'ancella non è sempre presente in ogni attestazione del ritorno del cavaliere: nella maggior parte delle scene, la moglie è sola. La presenza di questo secondo personaggio evidenzia ancora più nettamente lo *status* socio-economico della famiglia e, in particolare, della signora.

[1160] Si consideri inoltre il fatto che, in ambito vascolare, nelle scene di ritorno del guerriero la figura femminile viene in alcuni casi rappresentata non stante, ma seduta su una *klismos* e assistita da una serva, in modo del tutto paragonabile alla Stenebea dell'*hydria*: vd. AELLEN, CAMBITOGLOU, CHAMAY 1986, pp. 224-228.

[1161] Sulla fortuna della leggenda di Bellerofonte in ambito lucano, cfr. POUZADOUX 2002, pp. 124-125.

[1162] PONTRANDOLFO 2000, pp. 124-126.

di un ampio filone della storia degli studi che tende a interpretare le immagini dionisiache come una proiezione delle aspettative dei defunti in seguito al passaggio nell'aldilà[1163]. Tuttavia, non abbiamo attualmente alcuna evidenza, scritta o archeologica, che ci illumini sulle credenze escatologiche dei Lucani e sul ruolo eventualmente giocato da Dioniso in questo senso[1164]. È per questo che diviene necessario proporre una lettura delle immagini il più possibile scevra da qualsiasi filtro interpretativo predeterminato, ma al contempo valorizzando il più possibile una lettura contestuale delle stesse. Due mi sembrano essere gli aspetti fondamentali che si intrecciano con il consumo del vino e l'iconografia dionisiaca nel contesto agropolitano. Da una parte, essi sembrano destinati a scandire alcuni momenti di passaggio cruciali nella vita dei defunti. In questo contesto, l'immagine stessa del *komos* rappresenta una fase di transizione rispetto al banchetto vero e proprio. Se valorizziamo l'inserimento del cratere all'interno della sepoltura, è possibile che tale iconografia richiami un momento di passaggio come quello della morte, in cui i piaceri del banchetto sono in grado di circonfondere l'esperienza del distacco. In questo senso, interpreterei il set simposiale contenuto nella sepoltura. Allo stesso modo, il vino gioca un ruolo fondamentale nel purificare e celebrare il defunto che ritorna dalla battaglia sancendo la chiusura di una fase transitoria della sua esistenza, il momento della battaglia, e la reintegrazione nell'*oikos*. A lato della scena con il ritorno del cavaliere, si trovano due lunghe lastre con monomachie e una corsa di bighe, attività tradizionalmente connesse ai giochi funerari da Cipriani, Pontrandolfo e Rouveret[1165], che più recentemente Tiziana d'Angelo ha scelto di interpretare in chiave paideutica[1166]. La studiosa ha notato come le lastre siano attente a rappresentare i differenti gruppi di età partecipanti alle attività atletiche, con un particolare *focus* su individui ancora giovani. D'Angelo propone dunque che «the training activities illustrated in the Paestan tombs celebrated agonistic virtue and marked the integration of Italic youth into a structured society»[1167]. Se accettiamo questa possibilità, la loro natura formativa è verosimilmente sottolineata nel contesto funerario dalla presenza di due oggetti quali il pugnale e lo strigile, che esemplificano rispettivamente la *virtus* militare e atletica acquisita dal defunto[1168]. D'altra parte, la sfera dionisiaca sembra rientrare all'interno di una ritualità di carattere marcatamente familiare. Lo stesso sembra emergere

[1163] Cfr. SCHMIDT 1987; GIULIANI 1995, p. 146-150; MUGIONE 1996; CARPENTER 2011; TODISCO *et alii* 2012, II, pp. 305, 307, 309; SAUNDERS 2021b, p. 105. Più cauti sulla possibilità che le immagini dionisiache in ambito italiota rimandino alle speranze di una vita nell'aldilà sono CARPENTER 2010 (ambito apulo); POUZADOUX 2017 (ambito pestano).

[1164] Non disponiamo di elementi certi che permettano di stabilire se alcune rappresentazioni vascolari di banchetto fossero concepite come ambientate nell'aldilà. L'unica testimonianza pestana che fornisce indicazioni significative sul destino del defunto dopo la morte è costituita dalla lastra est della tomba 47 di Andriuolo, dove una figura femminile è raffigurata nell'atto di salire su una barca guidata da un demone infernale (cfr. ZUCHTRIEGEL 2017, p. 114). Tuttavia, tale scena non consente di delineare con chiarezza la concezione dell'aldilà per l'élite greco-lucana. Un quadro completamente diverso emerge invece in ambito etrusco, come attestano le pitture della Tomba Golini I di Orvieto o dalla Tomba dell'Orco I di Tarquinia, dove il banchetto si svolge alla presenza di Ade e Persefone o di demoni infernali: su queste tombe e, più in generale, sull'oltretomba per gli etruschi, vd. KRAUSKOPF 2006.

[1165] PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2015, pp. 58-65; TORELLI 2017, pp. 66-67.

[1166] D'ANGELO 2019.

[1167] D'ANGELO 2019, p. 103.

[1168] Se associata allo strigile, anche la *lekythos*, in quanto contenitore di unguento, può rimandare all'attività fisica e atletica del defunto. Anche nelle sepolture apule, la presenza dello strigile è funzionale a evocare le qualità atletiche del defunto: MONTANARO 2018, pp. 25, 28, 32, 38, nota 9.

dall'analisi proposta da Heuer in relazione ai vasi apuli e campani che raffigurano individui in abbigliamento italico: la sfera dionisiaca contribuisce a riaffermare e ristabilire i legami del matrimonio e dell'unità familiare, forse soprattutto in concomitanza con momenti che precedono o seguono una separazione fisica, dettati dalla guerra, dal commercio o dalla morte[1169]. La scena del ritorno del guerriero, che, come ribadito da Hölscher, è incentrata su un rituale di natura essenzialmente familiare, appare da questo punto di vista emblematica: il consumo del vino è al centro di una dialettica tra il marito vincitore e la moglie diligente custode dell'*oikos*[1170]. Inoltre, le immagini sulla *neck-amphora* o sul *lebes gamikos* sono essenzialmente incentrate sulla dualità maschile-femminile, alludendo alla seduzione e al momento delle nozze. In particolare, il *lebes* costituisce la perfetta intersezione tra i due mondi: da una parte abbiamo Dioniso, che rappresenta in qualche modo la sfera maschile, dall'altra Hera/Afrodite, che richiama chiaramente quella femminile.

A supporto della lettura olistica qui proposta, è utile richiamare l'attenzione su di una *nestoris* lucana a figure rosse prodotta all'interno del *workshop* del Pittore di Dolone (fig. 125-126)[1171]. Come noto, la *nestoris* deriva dall'olla-*kantharos* elaborata in area nord-lucana, ad anse sormontanti scandite da rotelle plastiche, poi munita di anse orizzontali per assicurarne la presa[1172]. Si tratta quindi della rielaborazione di una forma anellenica da parte dei ceramografi attivi in Apulia e Lucania. La decorazione include spesso figure in abiti anellenici e temi cari alle aristocrazie italiche. La *nestoris* del British Museum non fa eccezione in questo senso. Tuttavia, testimonia un uso del mito che, pur essendo eccezionale nell'ambito delle *nestorides*, a mio parere, possiede molti elementi di consonanza con la dinamica espressa dall'*ensemble* agropolitano (e non solo)[1173]. Sul lato principale, troviamo, nel registro superiore, il primo incontro tra Elena e Paride a Sparta, mentre nel registro inferiore è raffigurata la presentazione di Elena a Priamo. Concentrandoci sulla prima scena, è evidente come il Pittore di Dolone abbia realizzato una contaminazione tra il mito omerico e l'iconografia del ritorno del guerriero. Davanti ad Elena, seduta su un *diphros* e con il capo velato, una donna in abito italico porge una *phiale* a Paride, che è appena smontato da cavallo. Assistiamo dunque, come nel caso del mito di Bellerofonte rispetto al ritorno del cavaliere, alla risemantizzazione di entrambi i motivi che vengono posti in dialogo tra loro. La scena sulla *nestoris* mostra inoltre come sia del tutto possibile una convivenza tra personaggi vestiti secondo due costumi differenti, greco e italico, e la sovrapposizione tra i personaggi del mito greco e quelli del mondo italico, verosimilmente coincidenti con i fruitori degli oggetti. Questo ci spinge a considerare come altamente possibile il fenomeno della "personificazione", da parte dei defunti della tomba agropolitana, dei

1169 HEUER 2018, pp. 92-94.
1170 HÖLSCHER 2005, p. 474.
1171 Londra, BM, inv. 1867.0508.1330 (*LCS*, p. 103, n. 539; *LIMC* Helene 73; SCHIERUP 2015, pp. 411-412, fig. 13).
1172 COLIVICCHI 2004, pp. 27-28; OSANNA 2013, pp. 254-255.
1173 Per l'eccezionalità, cfr. SCHIERUP 2015, p. 412: «The Dolon Painter's example is (so far) the only one that combines a Greek Homeric theme with details that are usually considered Italic: the large figure-decorated nestoris placed on the ground and the costume of the warriors».

personaggi mitologici raffigurati sui vasi. Il programma iconografico della *nestoris* mostra inoltre una scelta tematica assimilabile al contesto agropolitano. Si rileva innanzitutto la predilezione per scene incentrate sulla sfera dell'*oikos*, in cui si mettono in scena i vari ruoli assunti dai singoli membri, dal marito guerriero alla moglie velata e assistita nell'ambiente domestico dalla serva, per passare, nel caso della *nestoris*, anche al padre/capo famiglia (Priamo), che seppur non presente nella tomba agropolitana, si ritrova spesso in altre lastre dipinte[1174]. In entrambi i casi, l'equilibrio del nucleo familiare si regge sullo stretto legame fra i coniugi. Sul lato B, troviamo una scena di combattimento, che esemplifica la *virtus* militare, sovrapposta a un *komos*. Si noti, in particolare, la presenza di una figura maschile che, incedendo con rapidità, tiene con la mano destra una *situla*, secondo uno schema iconografico vicino a quello adottato per il fliace sul cratere rinvenuto nella tomba. Oltre all'*auletris* che inaugura il corteo, troviamo una figura femminile abbracciata a uno dei partecipanti e recante l'asta in bronzo dotato di piattello utilizzata nel gioco del *kottabos*. È possibile che si tratti di un'etera, e quindi alluda alla valenza erotica-seduttiva del gioco e più in generale del simposio. Ma, se adottiamo la prospettiva dei destinatari, non è da escludere che tale figura possa essere la moglie stessa del personaggio maschile, in quanto organizzatrice del simposio e dispensatrice del vino durante l'evento[1175]. Non mancano infatti scene di *komos* con personaggi in abito italico in cui la donna reca una *nestoris* funzionale ad offrire il vino, o scene di simposio in cui la donna versa il vino nella *phiale* di un uomo seduto su una *kline*. In ogni caso, è chiaro come l'iconografia caratterizzi il simposio quale momento strutturante delle interazioni fra i due sessi.

In conclusione, i destinatari della tomba a camera di Contrada Vecchia riescono a trasmettere un'ampia gamma di messaggi attraverso una dinamica transmediale che coinvolge le immagini vascolari, gli oggetti del corredo e le pitture parietali. In relazione alla defunta, tale linguaggio è centrato su valori quali l'*aidos* (il pudore e il rispetto) e la *pistis* (fedeltà), fondamentali per il funzionamento dell'*oikos*, anche dal punto di vista produttivo. Sul versante maschile, emerge la centralità del consumo del vino, funzionale a sancire i momenti di passaggio e strutturare/rinsaldare i legami familiari[1176], e la *virtus* atletica/militare del defunto. La costruzione dell'identità avviene quindi attraverso una dinamica complessa che si serve del mito greco e lo mette in dialogo con elementi iconografi pertinenti alla sfera italica per esplicitare determinati valori, arrivando a formulare un linguaggio che tocca trasversalmente le varie componenti della comunità.

2. La Tomba 2/1957 di Gaudo

[1174] Sulla presenza del *pater familias* nelle lastre dipinte, vd. Pontrandolfo, Rouveret, Cipriani 2004, pp. 36-37.

[1175] Su tale ruolo, vd. Colivicchi 2004, pp. 45-46; 2014, p. 224. Cfr. inoltre una *squat-lekythos* attica della seconda metà del V in cui la padrona di casa, in compagnia di una serva, tiene l'asta del *kottabos*, verosimilmente in preparazione allo svolgimento del simposio: Copenhagen, Museo Nazionale di Danimarca, inv. B158 (BAPD 10610). È inoltre da considerare il fatto che la donna non appaia né nuda, né caratterizzata da un abito particolarmente succinto, ma piuttosto ordinario o, meglio, non connotato.

[1176] In questo senso, si tenga conto del fatto che la sepoltura sia bisoma, elemento del tutto inusuale nel contesto pestano.

Scoperta nel maggio 1957 in seguito a lavori agricoli che intercettarono le lastre di copertura, si tratta della prima tomba a camera (m 2,30 x 2,90 x 2,30 h.) rinvenuta nella necropoli del Gaudo, distante circa 2 km dalle mura settentrionali della città, lungo la direttrice che collega il centro urbano all'*Heraion* alla Foce del Sele[1177]. La sepoltura è composta da due filari di blocchi squadrati di calcare disposti a formare un ambiente rettangolare, dotati di apertura d'accesso sul lato orientale e chiusura del soffitto con blocchi sagomati ad arco poggianti su una mensola, sopra i quali si disponevano lastroni a doppio spiovente (fig. 127). Ad eccezione di quella orientale, le pareti sui lati nord, sud e ovest sono stuccate e dipinte con scene, rispettivamente, di corteo, duello con a lato una figura femminile, e ritorno del cavaliere. Sulla cornice delle due pareti lunghe è dipinto un doppio ramo di foglie d'alloro. Il defunto era deposto con la testa a est e occupava in posizione distesa la metà settentrionale della camera.

Del corredo (fig. 128), particolarmente ricco, fanno parte vasi a figure rosse (grande *lekythos* di Assteas (**2/142**); *kylix* pestana (**2/158**); piatto con pesci (**2/922**)), ceramica a vernice nera (*guttus* con decorazione sovraddipinta, *skyphos*, due patere), un grande piatto di ceramica comune, vasellame metallico (olpetta, bacino, colino, *simpulum* di bronzo), armi (elmo, corazza anatomica bivalve, coppia di schinieri anatomici, due cinturoni di bronzo; spada, punta di lancia, giavellotto, coltello, sperone di ferro), strumenti metallici (strigile di bronzo; candelabro, coppia di alari e frusta di piombo), fittili (mandorle e formaggio), e un'anfora vinaria[1178].

Attraverso tali materiali, il defunto intende comunicare la propria adesione al rituale del simposio, la partecipazione a battute di caccia aristocratica (giavellotto), il proprio rango equestre (speroni), il successo in battaglia (panoplia), in virtù anche del suo atletismo (strigile), e infine un alto tenore economico grazie anche a una buona amministrazione dell'*oikonomia* e dei prodotti del territorio (fittili e anfora). D'altra parte, le pitture vascolari e parietali contribuiscono a mio parere a comprendere entro quale quadro sociale si inseriscano tali valori. Nel mostrare il singolo cavaliere appiedato, di fronte al cavallo, mentre tiene due lance, la parete di fondo è contraddistinta dall'assenza della scena interpretabile come il "ritorno del guerriero". Tale rituale di passaggio – che avviene attraverso l'intermediazione della famiglia, esemplificata dalla moglie che accoglie il ritorno del cavaliere vincitore porgendogli la libagione[1179] – è mirato a segnare il ritorno dell'individuo nella comunità, il quale si sottopone alla *purificazione* dalla contaminazione derivante verosimilmente dai combattimenti, dalle uccisioni, e dallo spargimento del sangue appena incorsi[1180]. In realtà, è possibile che tale scena sia in un certo modo "sostituita" dall'immagine della purificazione di Oreste a Delfi, sulla grande *lekythos* (fig. 130). Anche se di statuto diverso, il rituale è ugualmente presente. Sul piano più immediato, la scena denota il passaggio a una

[1177] La sepoltura è stata integralmente edita da Sestieri nel 1958 (SESTIERI 1958). Vd. anche PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 380-385, con figg. e catalogo del corredo.
[1178] Del tipo MGS II: VANDERMERSCH 1994, pp. 65, 67-68.
[1179] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985, p. 98; HÖLSCHER 2005, p. 474.
[1180] STERNEUAGEL 2012, p. 510.

nuova condizione di purezza sotto l'egida delle divinità e in seguito a una condotta travagliata e ricca di avversità. Se consideriamo la recente dipartita del defunto, la scena sulla *lekythos* rappresenta una sorta di "purificazione" definitiva e conclusiva, verificantesi al termine delle imprese che il defunto ha compiuto durante la sua esistenza[1181]. D'altro canto, sulla testimonianza vascolare è accentuata la dimensione corale dell'atto: non solo il dio Apollo, ma l'intera triade apollinea e la sacerdotessa delfica, disposti come se formassero una processione, partecipano alla purificazione[1182]. Alla comunità degli dei fa da contraltare, sul piano "mortale" ed eminentemente sociale, la scena di corteo funerario con adulto su carro trainato da due cavalli, preceduto da un uomo con cinturone e lance, e seguito da una processione rituale che purtroppo non è più conservata. Come ha ben sottolineato Tiziana D'Angelo in relazione a questa nuova iconografia, che si diffonde nelle tombe a partire dalla metà del secolo, «the emphasis on civic identity and the multiplication of participants shows that at this point funerary painting was meant to commemorate an entire social group»[1183]. Le immagini dipinte segnano quindi un percorso che vede l'esaltazione del defunto non strettamente tramite paradigmi di individualità, ma piuttosto attraverso la partecipazione di numerose figure, sia mortali che divine, nell'onorarlo. Il gruppo sociale di cui esso fa parte si mette in mostra attraverso i giochi funebri e il corteo, mentre la figura del cavaliere, usando il filtro delle proporzioni gerarchiche, "eroizza" la vita e le imprese del defunto. La grande *lekythos* segna la fine del discorso, con la comunità divina che, riconoscendone i meriti, lo purifica, come l'eroe Oreste, prima della morte.

Analizzando i più significativi corredi di IV secolo pertinenti alla città di Eboli, nella Valle del Sele, Marina Cipriani ha notato come essi trovino confronto, tra le tombe pestane, soltanto con la tomba 2/1957 del Gaudo[1184]. La presenza dell'anfora vinaria, del complesso costituito da alari, spiedi e candelabri in piombo, degli speroni nello stesso materiale e della panoplia testimonia la volontà del defunto di distinguersi rispetto alle sepolture urbane, avvicinandolo piuttosto a quanto testimoniato in alcuni centri della Valle del Sele – come Eboli – del Vallo di Diano e dell'entroterra cilentano[1185]. A tal proposito, bisogna inoltra considerare come, intorno alla metà del IV, a Paestum si assista a un aumento del numero di tombe dipinte, che presentano, inoltre, una distribuzione nelle varie necropoli maggiormente differenziata. Tale fenomeno esemplifica secondo Pontrandolfo e Rouveret una fase di «espansione e prosperità economica della città lucana, e nello stesso tempo lascia intuire che si è verificato un ampliamento del corpo sociale

[1181] Si noti inoltre, l'associazione tra l'alloro, in quanto attributo di Apollo, e il fregio a doppio ramo di foglie di alloro che corre sulla cornice delle due pareti lunghe, meridionale e settentrionale. Cfr. COLIVICCHI 2004, p. 41, che, in linea con quanto qui proposto, esplora i possibili significati assunti dalla purificazione di Oreste in ambito lucano.
[1182] Cap. 6/2.
[1183] D'ANGELO 2019, p. 106.
[1184] CIPRIANI 1990, pp. 133-134. Cfr. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 6, 458.
[1185] Cfr. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 442. L'enfasi sulle armi è comune anche ad alcune sepolture pertinenti all'insediamento rurale pestano di Vannullo, elemento che rinforza l'esistenza di dinamiche distinte tra centro urbano e insediamenti del territorio.

frutto dell'integrazione di nuovi gruppi esterni e/o di un processo interno che ha portato all'emergere di altre élites»[1186].

In sintesi, il defunto della tomba 2/1957 potrebbe essere un individuo venuto dall'esterno (Eboli?) che intende integrarsi nella nuova comunità cittadina oppure il rappresentante di un gruppo del territorio, ruotante intorno alla necropoli del Gaudo, che sta emergendo nel più ampio panorama politico-sociale cittadino. In entrambi i casi, il programma di immagini esprime la volontà da parte dell'individuo/gruppo di legittimarsi di fronte alla comunità, esprimendo la propria "visibilità" sociale e rimarcando certi valori, anche grazie alla ceramica figurata, attraverso la quale emerge uno status di superiorità acquisito grazie alla vicinanza con le divinità. In questa dinamica, può inoltre aver avuto un ruolo di primo piano la compagine femminile, la sposa del defunto, a cui fa verosimilmente riferimento la grande *kylix* da banchetto, in cui la *charis* di una donna seduta su *diphros* è esaltata dal gesto di specchiarsi, dal colore bianco della pelle e dall'indicativa presenza di Eros (fig. 129)[1187]. Forse la contrazione del matrimonio con una donna di alto rango e già appartenente all'ambiente pestano ha funto da apripista per l'affermazione del defunto in tale contesto.

3. La Tomba 24/1969 di Andriuolo

Rinvenuta nel 1969, durante una delle principali campagne di scavo che hanno interessato la necropoli urbana di Andriuolo, la tomba 24 è della tipologia a cassa con copertura a doppio spiovente (m 0,99 x 1,46; 1,95 x 0,94)[1188]. Le quattro lastre sono decorate da un tralcio vegetale corrente al di sotto del quale sono rappresentate delle melagrane, tre sui lati lunghi, una singola sui brevi. La lastra est si distingue dalle altre per raffigurare, all'interno del frontoncino, un cavaliere stante davanti al suo cavallo, con le redini in mano (fig. 131). Si distingue per il cinturone che stringe il chitonisco, al di sopra del quale viene portata la corazza a tre dischi. Indossa un elmo di tipo greco, ornato da due penne nere e forse da un *lophos* rosso, gli schinieri, e tiene due lance nere dalle quali pende uno scudo giallo di tipo italico.

Il corredo, sebbene più esiguo rispetto a quanto testimoniato da altre sepolture coeve, si distingue per la *neck-amphora* (**2/240**) firmata da Python con la rappresentazione della nascita di Elena dall'uovo (fig. 97)[1189]. Insieme all'anfora, sono state rinvenute una *kylix* (**2/248**), attribuita a Python, con scena di simposio (fig. 132), una patera con decorazione sovraddipinta, una coppetta a vernice nera, e, infine, un coltello di ferro e uno strigile di bronzo.

1186 Pontrandolfo, Rouveret 1992, p. 459.

1187 Sestieri (Sestieri 1958, p. 61) considera la *kylix* come indicatrice del fatto che la tomba sia servita per due deposizioni, e che, dopo aver accolto il cadavere di un uomo, abbia ricevuto quello di una donna. Tuttavia, l'assenza di un secondo corpo fa piuttosto propendere per una lettura della scena femminile come un riferimento alla moglie del defunto, in quanto fondamentale componente dell'*oikos*.

1188 Pontrandolfo 1988, pp. 250-251; Pontrandolfo, Rouveret 1992, pp. 116, 323, 458.

1189 Cap. 6/16.

In mancanza di analisi osteologiche, peraltro mai condotte in contesto pestano, il sesso del defunto è stato interpretato da Pontrandolfo e Rouveret come maschile sulla base della tipologia degli oggetti inseriti nel corredo, quali lo strigile, il coltello e i vasi potori, e la raffigurazione parietale del cavaliere[1190]. Bisogna però essere cauti nel considerare tali oggetti come dirimenti al fine di attribuire la sepoltura a un individuo di sesso maschile, considerando che:

- Pur risultando generalmente connotato in senso maschile, vi sono numerose eccezioni che mostrano la figura femminile come detentrice dello strigile. Come ha mostrato Fabio Colivicchi, immagini di donne che utilizzano lo strigile in scene di bagno sono presenti sulla ceramica attica dall'inizio del V sec. a. C., permeando anche l'arte magnogreca ed etrusca dei secoli successivi[1191]. Nella ceramica italiota, emerge invece l'immagine in cui la donna riceve lo strumento dall'uomo, riconoscendone e consacrandone il valore atletico e, verosimilmente, accettandolo come sposo[1192]. Inoltre, Colivicchi e Massa-Pairault rimarcano come, soprattutto a partire dalla metà del IV secolo a. C., diverse sepolture femminili, da Atene alla Magna Grecia, comprendendo le comunità italiche per arrivare all'Etruria, contengano strigili[1193]. Secondo il primo studioso, la presenza dell'oggetto alluderebbe allo status della defunta in relazione al passaggio matrimoniale, e in particolare il suo avvenuto conseguimento, sia in quanto dono nuziale dello sposo, sia come facente parte dell'attrezzatura per la cosmesi[1194]. Massa-Pairault parla invece di una forte caratterizzazione positiva della donna nel segno dell'*areté* e dunque della competizione, secondo il modello maschile[1195].
- In ambito lucano, alla sfera del vino e del banchetto prendono ugualmente parte sia donne che uomini. Sui vasi apuli e campani, le donne sono infatti frequentemente rappresentate mentre tengono vasi potori in compagnia degli uomini, elemento che, secondo Elizabeth Heuer, testimonia come i riti dionisiaci riaffermassero e ristabilissero i legami matrimoniali e l'unità familiare[1196]. All'immaginario, si aggiungono le numerose sepolture femminili che esibiscono vasi simpotici. Di particolare rilievo, nel nostro caso, è la presenza di *neck-amphorae* in tombe femminili della necropoli di Andriuolo, così come nella tomba 246 di Gaudo e in quella di Agropoli precedentemente analizzata. Non mancano, inoltre, attestazioni analoghe in altri centri lucani, come Roccagloriosa e Montemurro, in Val D'Agri[1197]. L'evidenza fornita dalle immagini e dai

[1190] Per alcune (rare) analisi di laboratorio condotte su sepolture lucane (S. Martino d'Agri e Roccagloriosa), cfr. ALBANESI, BATTILORO 2011, p. 294, nota 41.
[1191] COLIVICCHI 2006.
[1192] In questo senso, sebbene lo strigile non sia attestato sui vasi pestani, il momento dello scambio risulta comunque centrale nelle scene di genere in cui si confrontano uomo e donna.
[1193] MASSA-PAIRAULT 1991; COLIVICCHI 2006, pp. 291-293
[1194] COLIVICCHI 2006, pp. 293-299.
[1195] MASSA-PAIRAULT 1991, p. 205. Da questo punto di vista, Colivicchi fa notare come alcuni vasi italioti rappresentino lo scambio dello strigile alla presenza di Nike (2006, p. 296).
[1196] HEUER 2018, pp. 87-90, 92.
[1197] ALBANESI, BATTILORO 2011, pp. 295-296.

corredi è stata oggetto di due interpretazioni principali. Nel primo caso, la donna rimarcherebbe il proprio ruolo di "somministratrice" del vino all'uomo. Tuttavia, in tempi recenti, si sta sempre più sostanziando l'idea che le donne, soprattutto di alto rango, fossero coinvolte nel consumo del vino e prendessero direttamente parte al rituale del simposio[1198]. Allo stesso modo, come ben evidenziano Fracchia e Gualtieri, i «coltelli di ferro, cioè di uso, sono oggetti molto comuni nelle sepolture del IV sec. a. C., sia maschili che femminili, di Lavello, del Sannio meridionale e sud-orientale, e più recentemente, nel territorio vestino ma anche molto prima, a Castel di Decima, a Valvisciolo, Caracupa, Velletri, Cuma e nella zona di Caere», nonché nella tomba 24 di Roccagloriosa, appartenente a una potente aristocratica della locale élite lucana. Oltre a rappresentare un'arma, tale oggetto può dunque ricadere all'interno della sfera dell'*oikos* – in quanto funzionale ad organizzare le risorse alimentari – o della ritualità, con possibili risvolti pubblici o collettivi[1199].

- In ambito pestano, non esiste una netta distinzione tra generi per quanto riguarda la scelta delle scene da raffigurare nelle tombe. Come hanno ben evidenziato Albanesi e Battiloro, la tomba 61 di Andriuolo, femminile, mostra una scena di duello, un fregio di armi, un cavaliere, due uomini che si incontrano, e una processione. Specularmente, la tomba maschile 51 contempla sulle lastre orientali una scena di *prothesis* femminile[1200].

L'ipotetica attribuzione della tomba 24/1969 a un individuo di sesso femminile potrebbe invece essere supportata dai seguenti elementi:

- L'assenza di armi, come l'elmo, la corazza, e il cinturone;
- L'assenza del cratere, che, a eccezione della tomba 246 di Gaudo, in ambito pestano è esclusiva prerogativa maschile[1201];
- La presenza dell'iscrizione *Emauta* (EMAYTA) incisa al di sopra della flautista facente parte della scena di simposio sulla *kylix*[1202]. Questa focalizzazione sull'*auletris*, a discapito degli altri due personaggi maschili presenti nella scena, non corredati da iscrizioni, fa propendere per la possibile identificazione della defunta con *Emauta*, che in linea con gli esemplari vascolari presenti nella sepoltura, intende autorappresentarsi come donna che prende parte al simposio.
- La scena con la nascita di Elena dall'uovo, incentrata, come si vedrà meglio successivamente, sulla componente femminile dell'*oikos*.

1198 Su questo ultimo aspetto, vd. BOTTINI 1999, pp. 15-16; HERRING, WHITEHOUSE, WILKINS 2000, p. 250, su alcune tombe di Gravina di età arcaica e classica; ALBANESI, BATTILORO 2011, pp. 298-300; HEUER 2018, p. 92.
1199 FRACCHIA, GUALTIERI 2004, pp. 317-322.
1200 ALBANESI, BATTILORO 2011, p. 295.
1201 CIPRIANI 2000, p. 202: «Nelle tombe femminili viene adottato lo stesso repertorio vascolare che accompagna i maschi adulti, tranne il cratere, che, eccezionalmente e insieme ad altri fattori di distinzione, accompagna la defunta della tomba 246».
1202 SACCO 1996, pp. 204-205, n. 102.

D'altra parte, è necessario riscontrare come il coltello di ferro, a Paestum, ricorra soltanto in sepolture interpretate come maschili da Pontrandolfo e Rouveret e che, intorno alla metà del secolo, i corredi maschili pertinenti alle necropoli urbane siano caratterizzati da «una grande sobrietà», soprattutto sul piano quantitativo, contraddistinta peraltro dalla scomparsa del cratere[1203].

La tomba 24 di Andriuolo costituisce dunque, anche sul piano metodologico, un esempio lampante di quanto sia difficile in certi casi definire il genere del defunto sulla base dell'evidenza archeologica a nostra disposizione e in assenza di analisi scientifiche. La tomba potrebbe infatti appartenere a un'importante signora pestana, che celebra la propria possibilità di partecipare al rituale del simposio insieme alla controparte maschile; esalta la propria avvenenza e *charis* al di fuori del comune attraverso lo strigile; e rimarca il proprio controllo sull'*oikos*, simboleggiato dal coltello di ferro. Alternativamente, la tomba apparterrebbe a un individuo di sesso maschile, il quale, pur sottolineando il proprio atletismo e valore in battaglia, evidenzia il suo statuto di simposiasta.

Ammettendo questa duplice possibilità, quali significati assume la *neck-amphora* con la nascita di Elena in tale contesto? A partire da quest'ultima immagine, e considerando il defunto come di sesso maschile, la storia degli studi ha tradizionalmente fornito un'interpretazione misterico-esoterica della scena e, per esteso, della sepoltura, accostandola alla cosiddetta tomba dell'uovo di Elena, risalente all'ultimo quarto del V secolo a. C. e rinvenuta in località Torretta di Pisticci, nella *chora* di Metaponto[1204]. La sepoltura prende il nome da un uovo di calcare dal quale nasce Elena (oppure Eros, secondo un'altra interpretazione)[1205]. L'immagine dell'uovo, ricollegata alla cosmogonia orfica – incentrata sulla nascita di Phanes dall'uovo cosmico – e alla sua valenza salvifica, simboleggerebbe la speranza per una rinascita dopo la morte. Pontrandolfo e Rouveret estendono la lettura iniziatica della sepoltura al fregio di alloro che corre lungo le pareti, notando come un motivo equivalente sia rappresentato anche sulle pareti della tomba metapontina e riprendendo, di conseguenza, l'interpretazione misterica del contesto proposta da Bottini, che vede nel fregio un riferimento al «"codice" botanico "pitagorico"»[1206]. Ma l'uso del fregio di alloro come motivo decorativo è frequente, se non standard, in ambito pestano e trova certamente molti paralleli anche da altri contesti[1207].

Tale approccio tende ad astrarre dal contesto un singolo elemento simbolico, la nascita dall'uovo, e interpretarlo attraverso dei passi letterari molto discussi e in diversi casi cronologicamente distanti dal

---

[1203] Sul secondo punto, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 442.

[1204] Secondo Pontrandolfo e Rouveret (1992, p. 458), la tomba «…sembra piuttosto mettere in campo attraverso il corredo segni di tipo esoterico». Sulla tomba metapontina, vd. BOTTINI 2021, pp. 9-18. Oltre al contributo appena citato, si vd. BOTTINI 1997; MUGIONE 2000, p. 96; OSANNA, VERGER, CATONI, ATHANASOULIS 2023, p. 16, per un'interpretazione del mito in chiave misterico-salvifica.

[1205] Per questa seconda possibilità, vd. PUGLIESE CARRATELLI 1988, pp. 159-161.

[1206] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 458; BOTTINI 2021, p. 9.

[1207] Vd. per es. le tombe 27, 51, 53, 66 di Andriuolo, la tomba 271 di Arcioni e quella 1/1964 da Capaccio Scalo. Per l'ambito campano, cfr. i festoni con ghirlande dalla tomba 1977 da Nola, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli: BENASSAI 2001, pp. 95-97, n. 4 In età ellenistica, il motivo viene comunemente impiegato anche nelle tombe tarantine, per le quali vd. DELL'AGLIO, LIPPOLIS 2003.

periodo preso in considerazione. Per esempio, Angelo Bottini chiama in causa la celebre cosmogonia delineata dal coro degli uccelli nell'omonima commedia di Aristofane (414 a. C.), intesa come parodia del messaggio orfico[1208]. Tuttavia, nella sua complessiva revisione delle fonti a nostra disposizione sull'Orfismo, Radcliffe Edmonds ha dimostrato come il riferimento di Aristofane ad Orfeo non fosse per nulla scontato e che, nel caso si accettasse tale assunto, non sarebbe di certo la presenza dell'uovo a testimoniarlo – a quell'altezza cronologica, riferibile piuttosto all'opera del poeta mitico cretese Epimenide – ma piuttosto la pretesa di una conoscenza superiore[1209]. Nelle *Argonautiche*, sebbene sia Orfeo stesso a recitare un mito cosmogonico, non è presente alcun riferimento all'uovo[1210]. Soltanto Plutarco (46 – 125/127 d. C.) connette l'uovo, in quanto simbolo di *generazione*, con gli *Orphica*[1211]. Oltre ad essere molto più recente rispetto alla sepoltura, è necessario constatare come il passo non si riferisca all'uovo come simbolo di rigenerazione dopo la morte.

In tale circostanza, intendo invece esplorare i possibili significati della scena mitica focalizzandomi sulle immagini e sul loro più ampio contesto di ricezione. Nel caso il defunto sia di sesso femminile, risulta possibile istituire un processo associativo di tipo diretto tra la defunta e i personaggi femminili raffigurati sui vasi. In particolare, se si considera il suo verosimile statuto di sposa – come ritengo – essa potrebbe incarnare alcuni tratti distintivi della figura di Leda: il suo statuto regale, in quanto moglie di Tindareo, è efficacemente espresso dalla corona e dalle vesti sontuose; le sue qualità di madre esemplare, valorizzate nel contesto dell'*oikos*, sono evidenziate tanto dalla solerzia con cui accoglie Elena quanto dalla natura divina di quest'ultima, che riflette il carattere straordinario della sua prole. L'immagine dell'uovo simboleggia dunque, all'interno di questo quadro, l'immagine di una fertilità fuori dal comune, in un certo senso divina, che ben si adatta al ruolo sociale della donna e alla ritualità pertinente sia alla compagine greca che lucana[1212]. D'altra parte, la figura di Elena costituisce un paradigma di bellezza senza pari, divina, ulteriormente rafforzato dalla presenza dello strigile. All'interno di una prospettiva più ampia, bisogna inoltre ricordare come Elena rappresenti la controparte femminile di Paride, che, all'interno della scena del giudizio, risulta essere la figura mitica più frequentemente attestata sui vasi pestani e assume, come nel caso della tomba 13 di Licinella o del *lebes gamikos* proveniente dal Santuario Meridionale, i connotati dello sposo per eccellenza. Non è inoltre da escludere quanto suggerito da Zuchtriegel in riferimento al ruolo giocato dal giudizio di Paride a Poseidonia in quanto espressione di possibili matrimoni misti. Nella compagine del IV secolo a. C., Paride rappresenterebbe – in quanto "anellenico" – un signore lucano, mentre Elena – espressione della bellezza ellenica per eccellenza – una donna greca, forse l'*Emauta*

[1208] BOTTINI 2021, pp. 15-16. AR. *Av.* 685-703.
[1209] EDMONDS 2013, pp. 164-168, in riferimento anche ai passi successivi.
[1210] A.R. *Argon.* 3.496-511.
[1211] PLU. *Quaest. Conv.* 2.3.2 636d-e.
[1212] Su aspetti inerenti alla fertilità nei luoghi di culto lucani, vd. FRACCHIA, GUALTIERI 1989, pp. 227, 232; ANDRISANI 2008, pp. 57-58, 73, in riferimento al santuario della dea Mefitis a Rossano di Vaglio.

dell'iscrizione[1213]. D'altra parte, la defunta sembra sottolineare la propria possibilità di prendere parte al simposio attraverso la figura dell'*auletris* raffigurata sul tondo della *kylix*, riccamente abbigliata e quindi non distinta sul piano dello *status* sociale rispetto alla controparte maschile.

Se invece la sepoltura viene considerata come appartenente a un individuo di sesso maschile, è chiaro come non sia possibile formulare una lettura altrettanto diretta dell'immagine principale. Se sull'anfora è rappresentato l'*oikos* al completo, un tema caro al linguaggio figurativo delle tombe, è parimenti vero che secondo qualunque versione dell'episodio mitico, non è Tindareo il vero padre di Elena ma Zeus. Non è d'altra parte necessario che tutti gli elementi del corredo debbano riferirsi alla persona del defunto, quanto piuttosto alludere all'*oikos* e al suo gruppo sociale di riferimento, considerando anche l'ambiguità in termini di *markers* di genere che contraddistingue il corredo. Come precedentemente affermato, diversi contesti maschili valorizzano la componente femminile della coppia, sia sul versante delle lastre funerarie che su quello degli oggetti depositati. In quest'ultimo senso, sono da citare lo *skyphos* con figura femminile dalla sepoltura maschile di Contrada Vecchia, il pesetto fittile dalla tomba 51 di Andriuolo, e la grande *kylix* con donna su *diphros* della tomba 2/1957 di Gaudo precedentemente analizzata[1214]. A mio avviso, è dunque probabile che la *neck-amphora* intenda celebrare direttamente la consorte, secondo le modalità sopra enucleate, e indirettamente la scelta del defunto.

D'altro canto, l'uovo ha in ambito pestano un valore chiaramente funerario, come testimoniato dagli esemplari collocati accanto al letto funebre sulle lastre dipinte (forse in allusione al rituale del simposio). Al tempo stesso, esso ricorre frequentemente anche nelle scene di genere come oggetto di scambio, sia in contesti dionisiaci, sia in raffigurazioni con figure femminili e maschili. In tali scene seriali, non è facile comprendere la valenza dell'oggetto: verosimilmente, la loro polivalenza semantica le rendeva facilmente adattabili a diversi contesti e appetibili per la più ampia porzione possibile della clientela, che attribuiva di volta in volta il significato desiderato allo scambio e ai personaggi coinvolti. Soffermandoci sul contesto funerario in esame, è tuttavia possibile valorizzare la connessione tra l'uovo, la sfera dionisiaca e il simposio. Ciò è espresso sia dal lato B dell'anfora stessa, in cui il dio troneggia al centro della scena, sia dall'immagine sulla *kylix*: davanti alla *kline*, troviamo infatti uno sgabello sul quale sono appoggiate delle uova. Nelle esigue scene di simposio appartenenti al *corpus* pestano, quasi tutte realizzate da Python, le uova fanno sempre parte dell'evento in quanto cibo ritualizzato[1215]. L'immagine del simposiasta che tiene in mano delle uova, estremamente rara in contesto attico, ricorre invece frequentemente nella pittura funeraria etrusca, già a partire dall'età arcaica, nonché sulla pestana tomba del Tuffatore[1216]. Essa riflette

[1213] ZUCHTRIEGEL 2022, pp. 104-111.

[1214] Tomba 51: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 329-331.

[1215] *RVP*, pp. 146-149, nn. 2/245-248, tavv. 92-93.

[1216] L'unica testimonianza vascolare attica, rinvenuta peraltro nell'occidente greco, ad Ampurias, è una coppa frammentaria del Pittore di Colmar: Barcellona, Museo Arqueologico, inv. 467 (BAPD 203712). Sull'uovo nell'arte etrusca, vd. PIERACCINI 2014, con una sezione dedicata anche alla tomba del Tuffatore (p. 286). Grazie allo stringente confronto che è possibile istituire tra le immagini etrusche e il suonatore di lira sulla tomba del Tuffatore, ritengo improbabile che l'oggetto bianco da lui tenuto nella mano sinistra sia un plettro, come da alcuni recentemente suggerito (es. MURRAY 2020, p. 205; HEINEMANN 2020, pp.

senza dubbio pratiche reali, come ben testimoniato dal rinvenimento di uova all'interno di vasi simpotici in diversi contesti funerari italici[1217]. In particolare, l'iconografia etrusca immortala il gesto di passarsi l'uovo tra banchettanti aristocratici, indicativo, secondo Lisa Pieraccini, di un rapporto privilegiato, seppur di difficile definizione, tra gli individui coinvolti[1218]. Sul cratere firmato da Assteas con scena di simposio, il secondo giovane da destra porge un uovo al compagno sdraiato alla sua sinistra, impegnato nel gioco del *kottabos*[1219]. È interessante notare come al gesto del banchettante corrisponda, nel registro superiore, quello di Dioniso nei confronti di Afrodite, alla quale viene porto un uovo in chiave amorosa. Attraverso l'immagine dell'uovo, presente anche sulla *kylix*, il defunto sembra dunque rimarcare la sua partecipazione a una sfera aristocratica che prevede il rituale del simposio e il consumo del vino come momento centrale della sua esistenza, sotto l'egida del dio Dioniso.

4. La tomba 13 di Licinella

Si tratta di una tomba a cassa (2,35 x 1,50 x 1,53 m) costituita da quattro lastre in calcare locale con copertura a doppio spiovente[1220]. Contiguo alla lastra settentrionale è un blocco dove era appoggiato il capo del defunto, ai piedi del quale è stato rinvenuto il ricco corredo composto da ceramica a figure rosse, tra cui si annoverano una *neck-amphora* (**2/963**), un'*oinochoe* (**2/964**), un *lebes gamikòs* (**2/965**), uno *skyphos* (**2/966**), un *guttus* (**2/967**), un *ring-guttus* (**2/968**), un piatto con pesci, una *lekane*, e, infine, una coppetta a vernice nera e due *phialai* a vernice rossa. Nel suo importante studio riservato al corredo della sepoltura, Emanuele Greco ha mostrato come la maggior parte degli esemplari a figure rosse siano da attribuire allo stesso ceramografo, il Pittore di Afrodite, che prende il nome dalla monumentale *neck-amphora* già citata. Insieme all'anfora, i pezzi ugualmente caratterizzati da una certa monumentalità e da un notevole impegno tecnico, sia dal punto di vista della morfologia che della decorazione, sono l'*oinochoe* e il *lebes gamikòs*.

Un assemblaggio così ricco di materiali, pertanto in gran parte realizzati da una singola personalità, si presta a una lettura *sistemica* sia delle immagini che della tipologia degli oggetti sepolti.

232-233). La connessione tra l'uovo e i misteri di Dioniso o di Orfeo, frequentemente sostenuta in relazione alla tomba, è stata recentemente problematizzata da Soren (2019, pp. 159-160).

[1217] Pieraccini 2014, pp. 283-284, in riferimento all'Etruria; Peruzzi 2016, per il contesto peuceta, sebbene l'autrice interpreti, a mio avviso poco convincentemente, lo *skyphos* attico del Pittore di Penelope dalla tomba 77/1977 di Rutigliano-Purgatorio come mero contenitore, senza considerare la sua appartenenza a un impressionante set simpotico e accennare, dunque, a un suo possibile uso durante il banchetto.

[1218] Pieraccini 2014, p. 289.

[1219] App. I/18.

[1220] Un'importante monografia di Emanuele Greco (1970) è incentrata sulla sepoltura e sull'analisi stilistico-iconografica del corredo. In particolare, l'autore attribuisce i tre pezzi principali del corredo allo stesso pittore, che prende il nome di Pittore di Afrodite, definendone i tratti tecnico-formali caratterizzanti del suo linguaggio. Greco sostiene che il Pittore di Afrodite, strettamente legato all'opera di Python, sia al contempo particolarmente sensibile agli stilemi sviluppati dall'apulo Pittore di Licurgo e dai ceramografi operanti nella sua bottega. Sulla tomba, vd. anche Napoli 1968, pp. 226-227, tav. VI.

Il *lebes gamikos* reca una delle scene più interessanti del gruppo (fig. 133). Emanuele Greco ha interpretato l'immagine in chiave mitologica, identificando la coppia al centro della composizione con Afrodite e Dioniso[1221]. Tuttavia, i due personaggi non sembrano recare alcun attributo caratterizzante e non sembrano esistere dei confronti puntuali per tale rappresentazione della coppia divina. Ancora più difficile sarebbe l'interpretazione degli altri personaggi presenti, che non sembrano contribuire a definire l'orizzonte mitico dell'episodio. L'insieme sembra invece trovare una migliore spiegazione come scena di genere e, più nello specifico, di carattere nuziale. Spingono in tal senso l'atteggiamento intimo della coppia al centro della scena, la presenza di Eros e di una serie di personaggi che sembrano recare alcuni doni come lo specchio o la *phiale* colma di offerte. All'interno di una cornice domestica, l'intera composizione verte sulla donna seduta al centro: non solo è il punto focale di tutte le figure presenti, ma è anche posta in primo piano rispetto ad esse. Le gambe della *klismos* si trovano infatti al di sopra del meandro che chiude inferiormente il campo dell'immagine, mentre le restanti figure sono allineate su una linea di terreno collocata in secondo piano. Una figura maschile, ancora giovane ma già pienamente parte della comunità, come dimostra la presenza del bastone, appoggia amorevolmente le mani sulle sue spalle. Verosimilmente, si tratta dello sposo. La donna ricambia il gesto afferrando delicatamente la mano destra in una sorta di complicità affettuosa.

La lettura delle scene sulla *neck-amphora* e sull'*oinochoe* appare di carattere più pacifico. Sulla prima, è raffigurata Afrodite, con il corpo interamente suddipinto in bianco, mentre danza insieme a due eroti al di sopra di un girale rigogliosissimo (fig. 134). Sulla seconda, si trova una delle numerose attestazioni del giudizio di Paride in ambito pestano: il corteo di divinità, scortato da Hermes, incontra Paride seduto su un *diphros* (fig. 135). Come sottolineato nella sezione iconografica, il ceramografo pone in massimo risalto la figura di Afrodite, che compie un vero e proprio *show-off* di fronte alle rivali: al centro della scena, incede in senso opposto scoprendo sensualmente il fianco sinistro e il seno (fig. 136)[1222]. La figura femminile sul *lebes* presenta un'evidente somiglianza fisiognomica con le due Afroditi, sia nella definizione del volto che dell'acconciatura, ricadente in lunghe ciocche sulle spalle. Tutte e tre le figure hanno poi il volto di tre-quarti, e, prendendo in considerazione la divinità nella scena mitologica, presentano i medesimi *ornamenta*: doppia collana e diadema di perle, e vistosi orecchini. Allo stesso modo, lo sposo appare assimilabile a Paride. Si noti in particolare la folta capigliatura nera che discende sulle spalle in ampi riccioli. Gli altri personaggi maschili presenti, ovvero Hermes e la figura maschile all'estremità destra del *lebes*, portano invece una capigliatura più corta, maggiormente ondulata nel primo caso, più mossa nel secondo, ma comunque nettamente diversa rispetto a quella del giovane. Si forma quindi un'assimilazione tra Afrodite, vincitrice nel concorso in virtù della sua bellezza, e la figura femminile del *lebes*, che propongo di identificare con la defunta. Lo sposo assume lo statuto di novello Paride, in quanto celebratore della sua

[1221] Paestum, inv. 20296 (GRECO 1970, pp. 33-38; *RVP*, p. 239, n. 2/965, tav. 147).
[1222] Cap. 6/12.

bellezza che la rende fortunato al pari del figlio di Priamo. Come Afrodite verrà premiata da Paride con la palma della vittoria, appena consegnata da Hermes, così la defunta viene incoronata da un piccolo erote che le siede sulle gambe. Le altre figure presenti nella scena sono probabilmente parenti e/o membri dell'*oikos* che, grazie ai loro gesti e agli oggetti che recano, riflettono ulteriormente la bellezza della sposa (specchio) ed esaltano l'unità della coppia (*phiale* con offerte)[1223]. Rimarcando l'assimilazione con Afrodite, il ceramografo sottolinea l'avvenenza fuori dal comune della donna definendo il seno in maniera del tutto identica a quello della dea. Pur essendo coperto, la sensualità delle forme è comunque ben messa in evidenza, soprattutto se consideriamo la linea piuttosto marcata che definisce la rotondità del seno destro. La trasparenza del vestito accomuna dunque le tre "Afroditi", ma mentre nel caso delle divinità l'effetto è integrale, la defunta presenta un *himation* che le cinge la parte inferiore del corpo celando le forme. Tale soluzione è inoltre esaltata dal lembo dell'indumento che graziosamente ricade davanti alla *klismos*. La sensualità e la bellezza che la rendono pari ad Afrodite sono dunque unite all'*aidos* e alla *charis*, qualità imprescindibili all'interno della sfera dell'*oikos*.

Anche la morfologia vascolare contribuisce a costruire un sistema di valori in linea con quanto testimoniato dalle immagini: il *lebes gamikos* rimanda naturalmente alle cerimonie legate alle nozze. La stessa conformazione del vaso istituisce inoltre una disposizione delle immagini che esalta il binomio maschile/femminile in chiave nuziale: sia in relazione al lato A e B, in cui il centro della scena è occupato da una coppia, sia rispetto al coperchio che al *lebes gamikos* miniaturistico con funzione di coperchio, in cui si alternano protomi femminili e maschili. L'*oinochoe* potrebbe invece rimandare al corretto comportamento della consorte rispetto alle aspettative sociali che in essa erano riposte[1224]. Da questo punto di vista, è rilevante notare l'impiego di questa tipologia vascolare all'interno della scena del ritorno del cavaliere sulle lastre dipinte pestane: la donna, solitamente, versa del liquido (vino?) da un'*oinochoe* all'interno di una *phiale* o uno *skyphos*, preparando la libagione rituale che sancisce il ritorno del coniuge all'interno del proprio nucleo sociale d'appartenenza.

Il corredo istituisce dunque una dialettica che unisce il piano mitico a quello contemporaneo attraverso l'assimilazione tra la defunta, il consorte e i personaggi del mito. L'interesse nei confronti della figura di Paride da parte delle aristocrazie italiche non è d'altronde isolato, così come non lo è il processo di assimilazione qui proposto. Una *nestoris* apula del Gruppo della Danzatrice di Copenhagen, pressoché coeva alle opere qui trattate, contrappone la presentazione di Elena a Paride da parte di Afrodite, sul lato A, a una scena simile nella composizione, sul lato opposto, nella quale manca il connotato mitico e i

[1223] In un articolo che indaga le rappresentazioni di uomini con specchio, Colivicchi (2006) sottolinea come la maggior parte delle attestazioni ricada all'interno dello schema uomo in piedi con specchio-figura femminile seduta. Da un lato, l'uomo entra in contatto con tale oggetto nell'occasione specifica dello scambio matrimoniale, sia in termini di seduzione, sia, come mi sembra più appropriato nel nostro caso, in termini di riconoscimento delle virtù richieste alla sposa, tra cui abbiamo sicuramente la bellezza e la capacità di suscitare il desiderio: vd., in particolare, p. 297. Cfr. inoltre un cratere attico con Penelope che riceve doni dai Proci: uno di essi reca infatti uno specchio: pp. 286-287, fig. 21.

[1224] Cfr. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1982, pp. 304-305.

personaggi maschili indossano abiti locali[1225]. Come sottolinea Colivicchi, si assiste dunque a una «chiara equiparazione fra l'evento reale e il mito dell'eroina che impersona in sommo grado la bellezza e la capacità di sedurre»[1226]. Dal momento che la maggior parte delle opere appartenenti al nostro contesto sono state dipinte dalla medesima mano, è lecito ipotizzare che si tratti di una *special commission*, per cui la clientela ha avuto una parte attiva nella scelta dei temi da rappresentare. Sfruttando la componente agonistica insita nell'episodio del Giudizio di Paride, il ceramografo istituisce un parallelo tra la vittoria di Afrodite e quella della defunta. Nel fare ciò, esalta le qualità della moglie e del marito in un gioco molto sofisticato di rimandi che mettono in luce, da un lato, la sensualità, l'*aidos* e la *charis*, dall'altro, la regalità e la fedeltà.

5. La Tomba 18 di Andriuolo

Nel 1971, anno in cui Mario Napoli riprese le indagini da lui iniziate due anni prima nella necropoli di Andriuolo, venne scoperto un nucleo di 38 sepolture, di cui quattro dipinte, che si distribuiscono cronologicamente tra la fine del V e gli inizi del III sec. a. C[1227]. Di queste fa parte la tomba 18, del tipo a camera, intonacata ma priva di decorazione dipinta. Come altre sepolture pertinenti allo stesso contesto, risultava depredata, forse già in antico, di alcuni lastroni, verosimilmente per essere reimpiegati come materiale da costruzione. La tomba spicca per la copiosità dei vasi facenti parte del corredo, l'unico integro di questo nucleo funerario (fig. 137). Esso si compone di 37 vasi di produzione locale, a figure rosse (un *lebes gamikos* (**3/449**), due *hydriai* (**3/448**), nove *lekanides* (**3/452**, **3/472**, **3/473**, **3/474**, **3/471**, **3/470**, **3/469**), una *pelike* (**3/455**), un piatto da pesce, una bottiglia (**3/637**), due *alabastra* (**3/639** e **3/640**), un *ring-askos* (**3/562**)), a vernice nera (un *kantharos*, una brocca, 6 coppette, 2 *phialai*, un *guttus*), a vernice dorata (7 patere mesonfaliche), e di un peso da telaio. Come già riscontrato in relazione alla maggior parte delle tombe analizzate in questo capitolo, pressoché tutti i vasi a figure rosse rinvenuti nella sepoltura 18 sono opera di un singolo pittore, il Pittore di Napoli 2585, o, in misura decisamente minore, di pittori facenti parte della sua cerchia.

L'unica analisi complessiva del corredo e del suo sistema di immagini è stata recentemente proposta da Angela Maria De Feo[1228]. La studiosa ha convincentemente proposto di vedere nelle varie raffigurazioni a figure rosse un percorso ideale attraverso il quale la figura femminile passa dallo *status* di vergine a quella di sposa. Pur mantenendo il quadro complessivo dell'argomentazione di De Feo, risulta ancora possibile approfondire il contributo che le singole immagini forniscono nella definizione e articolazione del messaggio.

[1225] Napoli, coll. priv., inv. 352 (*RVAp* II, pp. 511-512, n. 137, tav. 184, 1-2).
[1226] Colivicchi 2004, pp. 39-40.
[1227] Sulle circostanze relative alla scoperta, vd. Napoli 1972, pp. 394-7, tav. 111, 1-3; Trendall 1972-73, p. 34; De Feo 2007, pp. 107-8.
[1228] De Feo 2007, pp. 124-126.

Il primo stadio è esemplificato da un coperchio di *lekanis* con scene di amazzonomachia e toeletta, disposte sulle due metà della superficie vascolare (fig. 138). In particolare, all'interno di una prospettiva biografica, la figura dell'Amazzone simboleggerebbe l'iniziale statuto verginale della defunta. Tale tipo di assimilazione suggerita dalle immagini vascolari non rappresenta un caso isolato in Italia Meridionale. In riferimento al ricco *ensemble* di vasi a figure rosse pertinente alla celebre tomba del Pittore di Policoro, Christian Russenberger ha ipotizzato che l'amazzone morente raffigurata al centro di una delle quattro grandi *hydriai* facenti parte del corredo alluda alla dipartita della defunta[1229]. Secondo lo stesso studioso, le altre tre *hydriai* fornirebbero altre informazioni sullo statuto della defunta: la scelta di sostituire uno dei figli di Medea con una bambina all'interno della scena di infanticidio e la rappresentazione del ratto di Ippodamia da parte di Pelope – inteso non in prospettiva matrimoniale, ma come evento traumatico che porta via una *parthenos* prima del tempo – contribuirebbero a indicare una morte progamica della donna. Al medesimo principio risponderebbe la presenza di Hermes nella scena di genere sull'ultima *hydria*, purtroppo lacunosa, in cui l'incontro tra uomo e donna risulta essere negato alla figura femminile riccamente abbigliata seduta al centro della scena. Su un'anfora apula del Pittore di Licurgo a Trieste, l'amazzonomachia non sembra essere scelta per esemplificare la superiorità dei greci rispetto ai barbari, ma viene piuttosto ricondotta anche in questo caso – come sembra rilevare la presenza di un *naiskos* – all'interno di una chiave funeraria in prospettiva femminile[1230]. Nel caso della tomba 18 di Andriuolo, la dinamica non appare espressamente funeraria ma sembra riflettere piuttosto sul rapporto tra sessi in relazione all'evento matrimoniale, sulla falsariga del programma figurativo della tomba del Pittore di Policoro. In particolare, la raffigurazione delle due amazzoni come vittoriose rispetto al soldato greco esemplifica simbolicamente una contrapposizione tra i due sessi in cui la figura femminile costituisce una potenziale minaccia alla posizione maschile all'interno della società, secondo caratteristiche proprie anche dello statuto virginale. Tra le pitture parietali relative a sepolture femminili a cavallo tra il terzo e ultimo quarto del IV secolo a. C. non mancano scene di combattimento, ma è importante ribadire come tali attività siano esclusiva prerogativa dei giovani e degli uomini[1231]. L'immagine testimoniata dalla *lekanis* appare dunque ancora più marcatamente come un'inversione delle norme sociali.

Sull'altro lato del coperchio e sulla bottiglia, si trovano due scene di toeletta: nella prima, una donna dalle dimensioni gerarchicamente maggiori rispetto alla sua compagna, accovacciata nei pressi di un *louterion*, è intenta a specchiarsi. Ha infatti terminato la sessione di cosmesi, che ha comportato anche il versamento nel lavabo di essenze profumate attraverso un *alabastron*: un erote vola verso di lei donandole un oggetto, purtroppo non più identificabile, riconoscendo la sua *charis* fuori dal comune. Lo stesso è testimoniato dalla donna stante tra due eroti intenta a specchiarsi raffigurata sulla bottiglia. A una fase leggermente

[1229] RUSSENBERGER 2016, pp. 28-29.
[1230] RUSSENBERGER 2008, pp. 25-26.
[1231] Vd., per esempio, le tombe 54 e 53 di Andriuolo: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 329, 331-333.

successiva rimanda, a mio avviso, la nascita di Afrodite raffigurata sul lato principale del *lebes gamikos*, che segna la fase finale del lavacro e più simbolicamente l'avvenuta "purificazione" rispetto allo stato di fanciulla e la preparazione a quello di nubenda, con una chiara allusione al *loutrón nymphikón* (fig. 96). Secondo una frequentissima dinamica già sottolineata nei precedenti capitoli, l'assimilazione tra la defunta e la divinità esalta la straordinaria bellezza della giovane, ormai pronta all'incontro con la controparte maschile. Tale fase è ben rappresentata sul lato secondario del lebete stesso e sulla *pelike* con due donne alla fontana – luogo, come ben sottolinea De Feo, «in cui il fascino femminile si svela all'occhio maschile» (fig. 139)[1232]. Eros, in questo caso, segnala l'esito vittorioso dell'incontro incoronando la giovane, che risulta ormai pronta all'unione. Il culmine del percorso è rappresentato dall'elaborata scena raffigurante l'unione tra Zeus e Danae (fig. 99). La defunta sembra dunque sottolineare la sua straordinaria capacità di seduzione attraverso l'*exemplum* mitico di Danae la quale, pur essendo una mortale, riuscì a giacere con il re degli dei. È infatti il ruolo attivo della donna ad essere chiaramente rimarcato, non solo attraverso gli strumenti a disposizione della donna, quali gli xylofoni, i cembali, le vesti, ma anche grazie al proprio aspetto, esaltato dalla campitura bianca. Se da una parte la colomba esprime la *charis* della giovane, la ripresa dell'iconografia delle scene simposiali, in cui le etere sono protagoniste della seduzione maschile, mette in risalto l'avvenenza erotica dell'individuo. Inoltre, la distinzione, in termini di aspetto e abbigliamento, tra la defunta-Danae e il gruppo di giovani che la circondano ne chiariscono la preminenza all'interno del gruppo sociale.

Quest'ultimo aspetto, in particolare, sembra trovare corrispondenza nel contesto delle sepolture facenti parte del nucleo messo in luce da Napoli nel 1971 e, più in generale, nelle nuove iconografie sviluppate nell'ambito della pittura parietale in seguito alla metà del IV secolo a. C. Tre delle quattro tombe dipinte scoperte ad Andriuolo nel 1971 sono molto probabilmente femminili[1233]. In aggiunta, l'unica tomba maschile presenta una scena di *prothesis* femminile all'interno del proprio programma figurativo, solitamente prerogativa delle sepolture dedicate a donne[1234]. Questo significa che la celebrazione della compagine femminile dell'*oikos* rappresenta un aspetto essenziale, se non primario, per il gruppo sociale che ha utilizzato tale settore funerario. Le figure femminili optano per sontuosi apparati decorativi e corredi che celebrino il loro posto nella società, anche attraverso una simbologia che rimanda a forme di competizione: nella tomba 2, per esempio, scene di *prothesis* e gineceo sono alternate a due lastre raffiguranti *Nikai* su quadrighe in corsa[1235]. Su un piano più ampio, Pontrandolfo e Rouveret hanno sottolineato come, dal 350 a. C., si assista alla

«creazione di un programma figurativo riservato esclusivamente alla donna: scene di gineceo e *prothesis*. Le prime, attraverso la rappresentazione della figura femminile, resa seduta intenta a filare assistita da un'ancella, fissano ed

[1232] De Feo 2007, p. 125.
[1233] Pontrandolfo, Rouveret 1992, pp. 347-351.
[1234] *Ibid.*, pp. 350-351.
[1235] *Ibid.*, pp. 349-350.

esaltano il ruolo della donna in quanto padrona di casa e custode dei valori domestici. Le seconde, nel raffigurare il momento del compianto attorno alla defunta distesa sul letto funebre solennemente adornata, tendono a ribadire la funzione della donna sposata e anello di trasmissione della stirpe: non a caso in queste scene, insieme alle piangenti e ai flautisti, compaiono bambini e fanciulli che concretamente visualizzano la discendenza»[1236].

Un dato da aggiungere è lo sviluppo al femminile dell'iconografia del corteo, incentrata sulla figura di un personaggio seduto su di un carro, trainato da muli incedenti. Sebbene sia difficile definire la natura della scena, è comunque possibile apprezzare come in alcuni casi, a partire dalla metà del secolo, siano le donne a rivestire tale ruolo, accompagnate da un numero variabile di personaggi che precedono e/o seguono il carro con intento celebrativo[1237].

Quello che risulta evidente dall'analisi del corredo della tomba 18, se da una parte è in linea con l'emergere di importanti figure femminili nella società pestana della seconda metà del secolo, dall'altra sembra riprendere aspetti trasversali alla compagine sociale nel suo complesso. La volontà di rappresentare le varie fasi di vita della donna attraverso le immagini vascolari, con particolare riferimento alle fasi di crescita ed educazione, è paragonabile a quella espressa dai cicli pittorici, sia relativi alle tombe maschili – dove attività come la caccia e i duelli definiscono una sorta di *paideia* italica – sia a quelle femminili, come testimonia il caso della tomba 47 di Andriuolo[1238]. Sulle lastre ovest ed est, sono raffigurati tre momenti che riassumono la parabola della defunta: la donna intenta a filare costituisce un'immagine della signora mentre era ancora in vita, mentre le scene di *prothesis*, corteo funebre e viaggio verso l'Oltretomba forniscono una sinossi della recente dipartita. Allo stesso modo, diverse immagini di corteo pongono l'accento sulle diverse fasce d'età che compongono un gruppo familiare o sociale mostrando bambini, giovani, adulti, e anziani[1239]. L'età e le fasi di passaggio ad essa legate rappresentano dunque un elemento strutturante della società pestana di IV sec. a. C., sia in ambito maschile che femminile.

Ciononostante, la tomba 18 di Andriuolo si va a inserire all'interno di un quadro necropolare articolato e differenziato. Se la defunta in questione opta per un sontuoso corredo vascolare ma rinuncia alle pareti dipinte, la tomba 2 precedentemente citata esibisce un complesso apparato decorativo, presentando al contempo soltanto pochi vasi, di modesto impegno, realizzati dal Pittore di Napoli 2585, lo stesso che ha operato per la 18. Lo stesso vale per la tomba 80 di Andriuolo, pertinente al medesimo arco temporale, dove al ciclo pittorico incentrato sull'incontro, forse in chiave matrimoniale, di un cavaliere e di una donna su carro, accompagnati dai rispettivi cortei, fa da contraltare un corredo di soli vasi a vernice nera con decorazione sovraddipinta[1240].

1236 PONTRANDOLFO, ROUVERET 1996, p. 163. Vd. anche PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985, pp. 100-101, 103.
1237 Su tale iconografia, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 46-47.
1238 Per tale interpretazione delle scene maschili, vd. D'ANGELO 2019, pp. 102-103. Sulla tomba 47 di Andriuolo, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 326-328.
1239 Cfr. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1996, p. 163.
1240 Su questa tomba, vd. PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, pp. 345-346; DE FEO 2007, p. 126.

Il corredo della tomba 18 testimonia quindi la convivenza di scelte diverse all'interno delle pratiche funerarie pestane. La preferenza accordata alle botteghe di vasi a figure rosse, che si traduce a mio avviso in una vera e propria commissione, porta a sottolineare aspetti della figura femminile solo parzialmente enucleati dalle pitture parietali. Alla visione 'matronale' offerta dalle lastre, chiaramente delineata da Pontrandolfo e Rouveret, si oppone il percorso diacronico sulla vita della giovane tratteggiato dai vasi. Inizialmente, la vergine appare non solo incentrata sui valori dell'*areté* maschile, ma sembra addirittura capace di sovvertire l'ordine maschile. In seguito, l'acquisizione di certi valori e pratiche permette di convogliare tale "potenzialità" entro una cornice sociale e di confrontarsi positivamente con la controparte maschile. Tuttavia, tale incontro non si configura come passivo, o improntato a un'idea di *eukosmia* e modestia: la straordinaria abilità di seduzione della donna è paragonata attraverso l'*exemplum* mitico a quella di Danae, secondo una dinamica di competizione che prevede l'esaltazione dell'individuo all'interno del proprio gruppo sociale di appartenenza. In tal modo, la narrazione affidata al *medium* vascolare integra e amplia semanticamente il lessico comunicativo a disposizione delle donne pestane.

6. IL *LEBES GAMIKOS* CON IL GIUDIZIO DI PARIDE DAL SANTUARIO MERIDIONALE

Sul lato principale del vaso (**2/148**), appare una versione "abbreviata" del giudizio: al centro della scena, troviamo Paride seduto sull'imoscapo di una colonna ionica, mentre ai lati si trovano Hera e Hermes (figg. 140-141)[1241]. Sul lato opposto è ritratta una donna seduta su un girale, intenta a ricevere una *phiale* colma di offerte da un erote. Per restituire una lettura unitaria della decorazione, è fondamentale mettere in relazione le scene presenti su entrambi i lati del vaso. La sola presenza di Hera rappresenta chiaramente la volontà di stabilire un "dialogo" con la divinità venerata all'interno del Santuario. Non costituisce soltanto un omaggio, ma piuttosto una richiesta di protezione in vista delle nozze da parte della dedicante. Tale funzione risulta ben attestata nel contesto poseidoniate dalle statuette raffiguranti Hera in trono accanto a Zeus, coppia divina preposta alla sfera matrimoniale[1242]. A tale sfera, rimanda esplicitamente lo stesso gesto compiuto dalla divinità sul *lebes*: si sta svelando secondo il tradizionale gesto dell'*anakalypsis*[1243]. La stessa tipologia del vaso richiama l'evento del matrimonio e le cerimonie ad esso legate. L'immagine mitica non fa altro che confermare tale prospettiva: l'esito del giudizio è infatti il matrimonio tra il giovane principe troiano e la bellissima Elena, promessa in prima battuta dalla dea Afrodite. La figura femminile posta sul lato B, priva di qualsiasi attributo specifico e, per la posa, assimilabile a una delle tante figure presenti nelle scene di cosmesi, è da identificarsi verosimilmente con la dedicante. Il suo rapporto privilegiato con Eros potrebbe assimilarla ad Afrodite, la vincitrice

[1241] Cap. 6/12.
[1242] Sulle quali, vd. CIPRIANI 1997, pp. 218-219. Sul ruolo di Hera come divinità preposta alla protezione del matrimonio nel panorama religioso pestano, vd. anche NEILS 2004b, pp. 81-83.
[1243] La rappresentazione della dea velata trova inoltre parallelo in una ventina di statuette, in contesti di V e IV sec. a. C., che rappresentano la dea in trono, per l'appunto velata, con bambino in braccio: CIPRIANI 1997, p. 219.

dell'agone. Ma in questo caso credo sia più probabile rappresenti il "premio" della contesa. La presenza e il gesto affettuoso dell'erote non fanno altro che esaltarne la bellezza in quanto nuova Elena. La connessione tra i due lati è ulteriormente esemplificata dal gesto di dedica della *phiale* piena di uova/frutta verosimilmente ad Hera stessa, in preparazione delle nozze, che trova peraltro una controparte iconografica nelle numerose statuette dedicate durante il IV secolo nel santuario, raffiguranti la dea in trono mentre regge una *phiale* e un cesto di frutta[1244]. Sebbene il vaso sia stato con ogni probabilità dedicato da una giovane, non è da sottovalutare un'ulteriore prospettiva che vede lo sposo in quanto "nuovo Paride". Anch'esso seduto, collocato al centro della scena, corrisponde assialmente e specularmente alla figura femminile sul lato opposto. Egli gode di un rapporto privilegiato con le divinità, come dimostra il dialogo con Hermes, ed è rappresentato in veste guerriera, dotato di spada e lancia, secondo una caratterizzazione cara alla compagine lucana, come testimoniano le lastre dipinte, ma valida naturalmente in senso socialmente più ampio. Come attesta un disco d'argento con dedica alla divinità affinché fortifichi gli archi (o le armi) rinvenuto nel santuario, fin dall'età arcaica Hera riveste il ruolo di protettrice delle armi e dell'attività militari[1245]. Concorrono a confermare tale valenza le numerosissime armi miniaturistiche dedicate nel corso del tempo[1246]. Le statuette di Hera *Hippia*, raffiguranti la divinità in trono con un piccolo cavallo in braccio, e le frecce di bronzo ci forniscono ulteriori informazioni sui frequentatori del santuario. Le armi miniaturistiche sono state messe in connessione con il superamento della condizione efebica da parte dei giovani frequentatori dell'area sacra[1247]. L'attributo delle statuette, il cavallo, veicola valori quali nobiltà e regalità, indicando il raggiungimento di un determinato *status* all'interno della comunità. La figura di Paride ben rispecchia tali aspetti: è un giovane, impegnato a pascolare le greggi sul monte Ida, in luoghi lontani dalla città tradizionalmente associati all'efebia, ma, in quanto figlio di Priamo, è anche un principe di statuto regale, appartenente a un popolo intimamente connesso con tali animali. Ciò è rivelato non solo dall'epiteto "domatori di cavalli" spesso affibbiato ai troiani, ma anche dalle vicende mitiche incentrate sul passato della città, come il rapimento di Ganimede e il risarcimento del primo re Troo con una coppia di cavalli divini donata da Zeus[1248].

Una lettura unitaria delle immagini presenti sul vaso suggerisce una richiesta di protezione rivolta a Hera in occasione di un matrimonio, mediata attraverso la rappresentazione mitica del Giudizio di Paride. In questo contesto, Elena sembra assumere il ruolo simbolico della dedicante, mentre Paride incarna la figura dello sposo, delineando un parallelismo tra la scena mitologica e la realtà rituale del matrimonio aristocratico. Tuttavia, il significato del vaso non si esaurisce in questa dimensione privata o coniugale. L'opera stabilisce infatti connessioni più ampie con il linguaggio simbolico dell'area sacra, riflettendo

[1244] Sulle quali, vd. CIPRIANI 1997, p. 221, fig. 15.
[1245] GUARDUCCI 1952, pp. 150-152; ARENA 1996, p. 45, n. 19.
[1246] CIPRIANI 1997, p. 218.
[1247] ARDOVINO 1986, p. 114; CIPRIANI 1997, p. 218, fig. 11;
[1248] HOM. *Il.* 5.265.

valori condivisi e messaggi tipici delle offerte votive. La raffigurazione mitica diventa così uno strumento di mediazione tra il mondo umano e quello divino, attraverso il quale il dedicante invoca protezione e legittimazione per il proprio ruolo o passaggio di vita. In questo senso, il vaso si configura come un oggetto altamente significativo, capace di integrare esigenze personali (matrimonio, status) e codici collettivi legati alla devozione e al culto.

La possibilità di condurre un'analisi contestuale della ceramica pestana ha offerto nuovi strumenti interpretativi per comprendere le dinamiche di utilizzo dei vasi da parte dei loro destinatari e, più in generale, per indagare le strategie di autorappresentazione di alcuni gruppi sociali della Paestum di IV secolo a. C.

Nel panorama pestano, l'*agency* degli acquirenti emerge con particolare evidenza. I casi indagati testimoniano come gli assemblaggi funerari seguano delle logiche ben precise, non casuali. In alcune circostanze, è possibile parlare con relativa sicurezza di *special commissions*, per cui certi ceramografi erano chiamati a fornire una partita di pezzi collegati sotto diversi aspetti tra loro. Anche l'esemplare proveniente dal santuario meridionale testimonia il coinvolgimento mirato delle botteghe nella produzione di manufatti specificatamente destinati a soddisfare le esigenze del culto locale. In ambito funerario, alcuni gruppi mostrano di privilegiare il *medium* pittorico su pietra, altri quello vascolare, mentre altri ancora adottano entrambe le soluzioni. Significativi elementi di differenziazione nel record archeologico sembrano essere dettati anche dalla collocazione topografica della sepoltura. Le due tombe situate nel territorio, ovvero quella di Agropoli e di Gaudo, si distinguono da quelle urbane per l'insistenza sullo sfruttamento delle risorse della terra, nel primo caso, e nella generale composizione del corredo, nel secondo, che trova paralleli con altri centri lucani dell'interno e denota, verosimilmente, la volontà da parte di individui esterni di integrarsi nella comunità o l'emergere di nuovi gruppi di potere nel territorio. Quando le sepolture presentano sia le pareti dipinte che un corredo vascolare, è stato possibile constatare come vasi e lastre, pur appartenendo a registri materiali differenti, partecipino di un medesimo linguaggio visivo e simbolico e vadano a comporre una complessa dialettica. La comunicazione tra questi due ambiti figurativi costituisce uno degli aspetti più innovativi della cultura pittorica pestana: essi non si limitano a coesistere all'interno del contesto funerario, ma si rispondono e si completano su un piano tanto iconografico quanto semantico. A differenza di quanto comunemente sostenuto, le immagini dei vasi e delle pitture parietali mostrano piena compatibilità e talvolta interscambiabilità, costruendo un discorso unitario sul defunto e sui valori della comunità. Gli acquirenti sono in grado di mettere a confronto il paradigma mitico, raffigurato sulla pittura vascolare, con le scene tratte dal mondo reale dipinte sulle lastre in modo tale da illuminare alcuni aspetti fondamentali dell'esistenza. Pur mantenendo in linea di massima questa differente focalizzazione, in diverse istanze essi trasmettono messaggi complementari,

semanticamente rispondenti: si pensi, per esempio, all'attenzione riposta verso alcuni cruciali momenti di passaggio, come la formazione militare e atletica, la vittoria in battaglia, il matrimonio o la morte. Il linguaggio delle immagini vascolari può, altresì, integrare e ampliare ciò che viene trasmesso dalle lastre dipinte, come è stato constatato in riferimento a diverse sepolture femminili analizzate, per cui all'immagine grave della matrona impegnata nella corretta amministrazione dell'*oikos* si sovrappone la figura della donna come agente socialmente attiva e protagonista del proprio contesto, grazie alle sue doti comportamentali ed estetiche – tra le quali la sensualità occupa un ruolo tutt'altro che secondario. Questa complementarità tra *media* evidenzia, infine, la capacità di dare vita a un linguaggio ibrido, che coinvolge trasversalmente differenti *markers* etnici, in termini soprattutto di ritualità e abbigliamento, per cui le figure del mito greco si alternano a elementi iconografici di tradizione italica.

Un altro significativo fenomeno che sembra emergere dalla realtà archeologica è la volontà, da parte dei defunti o dei dedicanti, di istituire dei processi di assimilazione con i personaggi del mito. Tale "impersonificazione", favorita in certi casi dall'interazione nel medesimo contesto con scene di genere, come nel caso della tomba 13 di Licinella, interessa non solo gli eroi e le eroine del mito, ma anche le divinità, tra le quali spicca Afrodite. Il fenomeno, se visto in connessione con gli oggetti che compongono i corredi, risulta funzionale a trasmettere determinati valori fondanti della società pestana, tra cui troviamo l'*aidos*, la *pistis* tra coniugi, l'*eusebeia*, la capacità di svolgere correttamente i rituali familiari e di amministrare le risorse dell'*oikos*, la regalità, la possibilità di partecipare al simposio, e, esclusivamente in relazione alle donne, una fertilità fuori dal comune unita alla *charis* e a una bellezza di ascendenza quasi divina. La volontà di sottolineare tali caratteristiche, se da una parte denota dinamiche di competizione individuale, dall'altra è sempre calata all'interno di una dimensione corale di gruppo, volta a esaltare il ruolo dell'individuo all'interno della società. In riferimento al *lebes gamikos* dal santuario meridionale, la personificazione del mito rappresenta un importante elemento di mediazione con la divinità, attraverso un chiaro parallelismo tra il matrimonio aristocratico per eccellenza, ovvero quello tra Elena e Paride, e l'evento reale che ha portato alla dedica dell'oggetto.

I casi analizzati dimostrano, in particolare, il ruolo di primo piano assunto dalle donne pestane all'interno di tale dinamica. Spesso, la loro celebrazione attraverso il *medium* vascolare sembra essere decisamente più sfarzosa rispetto a quella riservata agli individui maschili, come ben esemplificato dall'*hydria* monumentale, firmata da Assteas, rinvenuta nella tomba di Contrada Vecchia. Più in generale, non sembra sussistere alcuna forma di netta gerarchizzazione tra componente femminile e maschile della società. Al contrario, si assiste a una certa fluidità di quelli che potrebbero essere considerati dei *markers* di genere, all'interno di un panorama che rifugge semplici schematismi. Considerando che l'unico criterio adottato per la distinzione tra generi è rappresentato dagli oggetti facenti parte del corredo e dalle scene raffigurate sulle pitture parietali, appare quantomai necessario realizzare una campagna di analisi osteologiche che possa valutare l'entità del fenomeno in modo maggiormente sistematico. Quello che è

possibile suggerire, per il momento, è che diversi individui sembrano mettere in risalto il dualismo della coppia e, dunque, la stabilità dell'*oikos* inserendo oggetti e/o immagini che si riferiscono all'altro sesso, chiarendo come entrambi rivestano un ruolo attivo nel mantenere il corretto funzionamento dell'unità familiare. Alla luce di ciò, è forse possibile comprendere meglio la fortuna di tutte quelle scene di genere incentrate su un gesto di offerta e/o scambio, che costituiscono l'iconografia più diffusa nella produzione vascolare pestana. Nella maggior parte dei casi, la scena si struttura infatti come un incontro tra un individuo femminile e uno maschile, ponendo dunque in risalto la concordia e la stabilità del legame tra i due generi.

Una volta individuati i possibili significati e i valori assunti dalla ceramica pestana nei contesti esaminati, è opportuno interrogarsi sulle modalità attraverso le quali tali messaggi venissero veicolati. La deposizione della maggior parte di questi manufatti in tombe indica con chiarezza come essi fossero parte integrante della ritualità funeraria. La tradizione interpretativa più consolidata ha visto nelle scene di combattimento, di pugilato o di corse con carri raffigurate sulle lastre dipinte la rappresentazione di giochi funerari celebrati in onore del defunto; mentre i cortei, i sacrifici e le scene di *prothesis* rimandano ancor più esplicitamente alla dimensione cerimoniale che accompagna il trapasso dell'individuo. In tale prospettiva, è utile ricordare come le lastre dipinte fossero concepite esclusivamente in funzione delle cerimonie funebri. Come osservano Pontrandolfo e Rouveret, «le pitture avevano probabilmente una funzione molto importante durante lo svolgimento dei funerali, al pari di celebrazioni orali tendenti ad esaltare la figura del morto"[1249]. A mio avviso, è possibile che anche i vasi assumessero un ruolo corrispondente durante il rito, come sembra ben evidenziare una lastra sulla quale non è stata posta sufficiente attenzione. Nella tomba 51 di Andriuolo, la scena di *prothesis* femminile mostra un'anfora e una grande *lekythos* collocate su una mensola, mentre un cratere e un'*oinochoe* sono disposti accanto al letto funebre della defunta (fig. 167)[1250]. Tale disposizione suggerisce una messa in scena calibrata, in cui la ceramica partecipava attivamente alla costruzione del discorso visivo e simbolico, verosimilmente in connessione con le immagini parietali e con l'intera ritualità di celebrazione del defunto. I vasi, dunque, non erano soltanto oggetti destinati alla deposizione prima della chiusura della tomba, ma costituivano anche elementi espositivi e simbolici del rito.

È tuttavia importante ricordare che i corredi "fotografano" soltanto una parte della vita del vaso. L'insistenza quasi esclusiva sugli ambiti funerari, dovuta alla prevalenza delle ricerche condotte nelle necropoli, ha prodotto un inevitabile bias metodologico, che rischia di restituire, come ha sottolineato anche Gabriel Zuchtriegel, una visione parziale del fenomeno. Man mano che le indagini si estendono anche ai contesti abitativi e cultuali diventa infatti sempre più evidente come i vasi rivestissero un ruolo

[1249] PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 20.
[1250] Per la tomba, vd. *ibid.*, pp. 329-331.

fondamentale nella vita quotidiana e nei rituali religiosi dei santuari[1251]. Nelle tombe, la presenza di set simpotici suggerisce che molti di questi vasi fossero utilizzati in vita e poi riutilizzati nel corredo funebre. Sebbene sulle lastre dipinte non compaiano esplicitamente scene di banchetto e non siano state individuate, nel corso della ricerca, tracce direttamente riferibile all'utilizzo dei vasi, le raffigurazioni vascolari di personaggi in abiti italici confermano come il simposio rappresentasse un momento centrale della vita sociale e della costruzione identitaria di queste comunità[1252]. Nel contesto pestano, il vino assume un ruolo di primaria importanza nel regolare i passaggi di stato e le fasi di transizione. Nella scena del ritorno del guerriero, il consumo rituale della bevanda sancisce il rientro del coniuge nell'*oikos* e riafferma la stabilità del nucleo familiare in quanto momento strutturante dell'interazione tra generi, come confermato peraltro dalla condivisione di oggetti riferibili al banchetto e/o recanti immagini dionisiache da parte di entrambi i sessi. In ultima istanza, l'attività del simposio concorre a rimarcare l'appartenenza degli individui a una sfera socioculturale di prestigio, secondo una dinamica comune alla maggior parte delle necropoli del mondo lucano[1253]. Ben esemplificativo di questo aspetto è il cratere a calice italiota, di produzione lucana o apula, proveniente da una tomba rinvenuta nel 2001 in contrada Licinella, «appartenente ad un personaggio elitario del gruppo di Italici che, sullo scorcio del V secolo, adibisce a necropoli uno spazio mai prima destinato all'uso funerario»[1254]. Sul lato principale, il "civilizzato" centauro Pholos, recando un cratere e l'asta del *kottabos* e appoggiandosi a un alto tirso, introduce il giovane e imberbe Eracle alla pratica del simposio, fornendogli gli strumenti necessari per accedere all'uso regolamentato e condiviso del vino – elemento che, come sottolinea Marina Cipriani, costituisce uno dei segni più alti della società adulta (fig. 168)[1255]. Il defunto, al pari dell'eroe, figura di rilievo nell'immaginario lucano, ribadisce la propria completa integrazione nel mondo dei "civilizzati" e la condivisione dei valori che ruotano intorno alla pratica simposiale. Se si accetta l'ipotesi che la maggior parte dei vasi deposti nelle tombe fossero effettivamente utilizzati durante i banchetti in vita, si potrebbe spiegare in modo convincente l'onnipresenza di Dioniso e del suo *entourage* nel repertorio figurativo pestano. Allo stesso modo, le scene comiche rifletterebbero l'atmosfera ludica del simposio, mentre le rappresentazioni mitiche di tono più impegnato avrebbero potuto costituire spunti di conversazione colta e occasioni di ostentazione della propria cultura da parte dei partecipanti. Tale prospettiva consente di valorizzare la polivalenza dei vasi e delle loro decorazioni, rivelandone l'adattabilità a diversi contesti d'uso – dal simposio al rituale funerario – e il loro ruolo di mediatori simbolici tra sfera conviviale e dimensione rituale.

[1251] ZUCHTRIEGEL 2017, p. 107.
[1252] Su questo aspetto, vd. COLIVICHI 2004; HEUER 2018.
[1253] WONDER 2018, p. 380, con ulteriori riferimenti.
[1254] Per la tomba, vd. CIPRIANI 2004, in particolare p. 33 per la citazione.
[1255] *Ibid.*, p. 30.

8

CONCLUSIONI
LA CERAMICA PESTANA COME FENOMENO STORICO

Fin dalla sua fondazione da parte di coloni provenienti da Sibari alla fine del VII secolo a. C., Poseidonia si configura come il principale polo di interazione e centro di attrazione per le comunità non greche gravitanti sul golfo omonimo. Nel corso del V secolo, monumenti come la Tomba del Tuffatore e l'olpetta di Fratte – fabbricata a Poseidonia e celebrante giochi erotici, verosimilmente pertinenti a un contesto simposiale tra individui di origine etrusca, greca e italica – non fanno altro che confermare l'importante ruolo di cerniera svolto dalla città tra il mondo etrusco a nord e le comunità italiche dell'interno[1256].

Già a partire dal VI secolo, le necropoli della città iniziano a testimoniare, seppur in misura marginale, differenziazioni significative nel rituale funerario e nella composizione dei corredi[1257]. Tali segnali si intensificano alla fine del V secolo a. C., quando si registra un netto cambiamento nelle pratiche funerarie. Alla precedente disposizione delle sepolture su linee parallele si sostituisce un'organizzazione per nuclei, che riflette l'emergere di gerarchie sociali più articolate. Nel corso del V secolo, i corredi appaiono generalmente assenti o composti da pochi oggetti – come la *lekythos* o la *pelike* – mentre, in alcuni casi, al di sopra dei lastroni di copertura delle sepolture, compaiono vasi simpotici, a testimonianza di rituali eseguiti in seguito all'interramento. Alla fine del secolo, le precedenti tendenze isonomiche vengono infrante a favore di una maggiore ostentazione, con corredi ricchi e articolati, caratterizzati da elementi ricorrenti come l'olla e poi il cratere, accompagnati dalle armi, nel caso delle tombe maschili; ornamenti preziosi e vasi quali l'*hydria* e il *lebes gamikos*, in quelle femminili[1258]. A partire da questo stesso periodo, alcune tombe vengono decorate internamente con scene figurate che mostrano espliciti riferimenti al mondo italico, segno di un'intensificazione della presenza di gruppi anellenici a Paestum. Tale fenomeno,

[1256] Su questi aspetti, vd. PONTRANDOLFO 1987; 1996c; GUALTIERI 2013, pp. 372-376.
[1257] SHEPHERD 2017, pp. 30-35; D'ANGELO 2019, pp. 98-101, per una recente panoramica.
[1258] Su tale cambiamento piuttosto drastico nel rituale funerario, vd. PONTRANDOLFO 1979; 1988, pp. 241-257; CIPRIANI 1996; 2004, p. 28; PONTRANDOLFO, ROUVERET 1996, p. 159; CIPRIANI, PONTRANDOLFO, ROUVERET 2003, pp. 154-155; GUALTIERI 2013, p. 376; SHEPHERD 2017, pp. 34-36.

che gran parte della storiografia ha interpretato come una presa di potere da parte dei Lucani[1259], costituisce sicuramente l'esito di nuove esigenze di autorappresentazione da parte della componente italica, come testimonia chiaramente l'evidenza delle lastre dipinte. I vasi rispondono a questa stessa esigenza, costituendo un mezzo fondamentale di espressione identitaria e sociale, come dimostrano i casi di altri centri lucani e, più in generale, del panorama italico. Un indizio precoce di tali dinamiche è offerto dalla tomba di Licinella di fine V secolo a. C. precedentemente menzionata, che rappresenta un segnale importante di questa trasformazione culturale. La necessità di garantire una produzione locale stabile, soprattutto in seguito al declino delle importazioni attiche a partire dal primo quarto del IV secolo, favorì il trasferimento di artigiani dalle botteghe ceramiche siceliote, già attive in quest'area di mercato, come dimostrano centri quali Montesarchio e Capua[1260]. In questo contesto si inserisce la nascita della bottega locale, di cui Assteas rappresenta il capostipite (*kerameus*): formatosi accanto al Pittore del Louvre K 240, del quale potrebbe aver dipinto in gioventù alcuni lati B, egli si trasferisce a Paestum, dando origine a una fiorente produzione che resterà attiva per oltre un secolo.

Tra le ragioni di questo successo, come evidenziato dall'analisi delle forme ceramiche (**cap. 3**), va annoverata l'elaborazione di un linguaggio morfologico distintivo, frutto della fusione tra elementi della tradizione siceliota e influssi di area campana, nel quale si riconosce il contributo individuale dei singoli artigiani. Il modello produttivo primariamente impiegato in ambito pestano sembra, infatti, contemplare l'identità tra la figura del ceramografo e quella del ceramista. Tale sistema centralizzato nelle mani dello stesso individuo permette di garantire un'accurata interazione tra decorazione pittorica e forma e, al contempo, la creazione di una linea di prodotti dalle caratteristiche complessivamente omogenee, che rispettino un determinato orizzonte d'attesa. D'altra parte, il campione analizzato dimostra la polivalenza degli artigiani nella loro capacità di foggiare forme differenti, spesso dando vita a peculiari contaminazioni morfologiche, e il loro sperimentalismo nella creazione di esemplari monumentali, che rielaborano, soprattutto nella definizione della tettonica del piede, motivi e soluzioni del linguaggio architettonico, all'interno di una chiara ottica di differenziazione del prodotto sulla base delle richieste della clientela. Soltanto occasionalmente, forse in concomitanza con un incremento della domanda, sembrano essere impiegati dei ceramisti *part-time* – elemento che dimostra la flessibilità del sistema produttivo e la capacità di figure quali Assteas e Python di coordinare la *chaîne opératoire*. Tali dati, che contribuiscono a illuminare un aspetto fondamentale – e purtroppo ancora in gran parte trascurato – del processo produttivo, invitano a condurre un'analisi sistematica del processo di foggiatura in ambito italiota, inserendolo in una prospettiva transregionale.

[1259] PONTRANDOLFO 1979, p. 50; 1988, pp. 256-257; PEDLEY 1990, p. 97; CIPRIANI 1996, p. 119; linea interpretativa ripresa più recentemente da ZUCHTRIEGEL 2018, p. 93.
[1260] Cfr. recentemente PONTRANDOLFO 2016, pp. 68-70, su tali avvicendamenti nell'areale.

L'analisi tecnica del linguaggio pittorico pestano (**cap. 4**) ha consentito di definire la complessa catena di operazioni che portano alla realizzazione della decorazione. In seguito all'organizzazione della scena e alla realizzazione del disegno preparatorio, gli artigiani procedono con la stesura della vernice, che comprende la definizione del contorno degli elementi decorativi che inquadrano la scena e in un secondo momento delle figure, in seguito la loro decorazione interna, comprensiva di campiture e linee a rilievo, e infine la stesura del fondo nero in due fasi. Tale sistematicità permette di offrire un certo standard qualitativo, garantendo al tempo stesso la possibilità di mantenere una capacità produttiva non indifferente. In sostanza, la tecnica pittorica pestana non si discosta da quella impiegata sia nel *kerameikos* attico che nelle altre produzioni regionali italiote. La precisa consonanza di certi espedienti e strumenti, infatti, costituisce una significativa testimonianza, da un lato, dell'assenza di una soluzione di continuità nella trasmissione del *know-how* funzionale alla realizzazione dei vasi a figure rosse dalla Grecia all'Italia Meridionale; dall'altro, di una sorta di *koiné* tecnica che accomuna i principali centri produttivi ceramici di Magna Grecia e Sicilia. D'altra parte, la definizione del *system of renderings* di Assteas e Python permette di visualizzare i tratti distintivi dei due principali ceramografi operanti a Paestum, anche in vista di futuri ampliamenti dei loro *corpora*. Particolare attenzione è riposta dai ceramografi pestani sulla fase finale del processo di decorazione dei vasi, vale a dire l'applicazione delle sovradipinture e della policromia. Lo sperimentalismo dei ceramografi, che passa dalla simulazione del realismo materico fino alla creazione di effetti di sfumato e chiaroscuro che rompono la bidimensionalità e immobilità della superficie, si inserisce all'interno di un quadro ampio e complesso, frutto di tendenze più generalizzate e dinamiche locali. Una certa continuità con la scuola siceliota appare accentuata dai contatti con gli artigiani del primo stile ornato apulo e, soprattutto, dal dialogo – forse non soltanto collaborativo, ma anche competitivo – con la produzione locale di pittura su pietra, che potrebbe inoltre aver giocato un ruolo significativo nell'approvvigionamento dei pigmenti.

La produzione pestana si distingue non solo per la qualità plastica e pittorica, ma anche per l'originale integrazione della scrittura nel linguaggio figurativo. In particolare, le firme di Assteas e Python nonché il numeroso *corpus* di didascalie rappresentano un importante vettore comunicativo di tipo bidirezionale, scaturito a partire dalla stretta interazione tra artigiani e clientela (**cap. 5**). La presenza a Paestum di una forte componente italica costituisce l'elemento trainante per l'emergere del fenomeno della firma – un dato in linea con quanto emerge nel panorama magnogreco e siceliota fin dall'età arcaica. Insieme al linguaggio "artificiale" delle didascalie, fortemente connotato in senso attico, tale elemento rimanda inequivocabilmente alla sfera culturale greca intesa in termini di prestigio e autolegittimazione. Con il fine di trasmettere più efficacemente tale messaggio, Assteas e Python dedicano particolare cura nella definizione del sistema scrittorio ed elaborano delle strategie visuali per la valorizzazione dell'autografo in stretta connessione con la figurazione, soddisfacendo le esigenze di *display* da parte della clientela ma favorendo altresì l'autopromozione della propria opera e, di conseguenza, della loro perizia tecnica e

preparazione culturale. Un approccio contestuale ha dunque permesso di riformulare il dualismo interpretativo che ha connotato per lungo tempo la lettura delle firme vascolari in favore di una visione più sfumata del fenomeno, che permetta di cogliere la dialettica tra polo produttivo e *audience* istituita dall'elemento scritto.

Forte di questo patrimonio tecnico, la bottega pestana si configura come un vero e proprio laboratorio di sintesi e innovazione sul piano iconografico (**cap. 6**). Lungi dall'essere primariamente informate dalle rappresentazioni teatrali – il legame con le quali è stato profondamente ridimensionato nel corso dell'analisi iconografica in favore di una relazione con la cultura teatrale mediata e filtrata –, le immagini vascolari dimostrano un'elaborazione autonoma delle scene mitiche, intese come una narrazione aperta che può essere espansa, condensata e risemantizzata secondo le logiche proprie del *medium* figurativo. Piuttosto che intendere il rapporto tra teatro/testimonianze letterarie e immagini strutturato in senso gerarchico, è stato possibile mettere in luce una serie di *devices* e soluzioni comuni a entrambi i media, che dimostrano una sensibilità narrativa e un'attenzione verso le aspettative dei fruitori condivise. Le immagini pestane sembrano infatti costituire l'esito di plurimi fattori interagenti tra loro, legati sia a dinamiche produttive che a direttrici più ampie, esterne agli *ergasteria* (fig. 169). Questo processo si svolge all'interno di un dialogo costante, da un lato, con la produzione attica, nei confronti della quale è probabile che i centri artigianali occidentali svolgessero un ruolo di intermediazione importante, e con le altre fabbriche extra-regionali. L'analisi ha permesso alla produzione pestana di uscire dall'isolamento alla quale era finora relegata mettendo in luce le strette connessioni con l'ambito apulo, e in particolare con il Gruppo della Furia Nera e il Pittore dell'Ilioupersis, verosimilmente frutto della circolazione di cartoni; con quello lucano; e con diversi ambiti del versante tirrenico, tra i quali troviamo anche il Lazio e l'Etruria. Al contrario di un modello di tipo diffusionista cha ha sinora contraddistinto gran parte della storia degli studi relativa alla ceramica italiota, si configura con sempre maggior forza un sistema a rete, in cui i vari centri produttivi regionali risultano interconnessi come poli diversificati – un dato che dovrà essere certamente oggetto di una futura indagine adottando le linee interpretative proprie della *network theory*. Nel tentativo di rimettere al centro dello studio il punto di vista dell'artigiano, l'analisi ha inoltre mostrato come i ceramografi pestani non si accontentino di una mera ripetizione di modelli, ma applichino processi di assimilazione, trasferimento e inversione semantica nell'elaborazione delle immagini, rivelando un pensiero visivo strutturato capace di trasmettere messaggi complessi. In questo quadro entra in gioco il livello di erudizione degli artigiani, che si configura come una variabile significativa. Alcuni, come Assteas e Python, attraverso la scelta di temi rarissimi o inediti, rivelano una profonda conoscenza del mito, della geografia e di alcune realtà storico-culturali lontane dall'orizzonte magnogreco e siceliota, oltre a un'apprezzabile competenza linguistica e concettuale, che lascia intuire, con ogni probabilità, la frequentazione di testi scritti o una certa familiarità con la tradizione letteraria. La bottega pestana si

configura, dunque, non solo come un importante polo artigianale, ma anche come un autentico centro di elaborazione culturale.

A servirsi di tale sensibilità è soprattutto la compagine pestana di IV secolo a. C., all'interno di un rapporto stretto tra bottega e committenza, in cui quest'ultima svolge un ruolo decisivo nell'orientamento della produzione (**cap. 7**). L'analisi di cinque significativi contesti funerari e di un'importante dedica proveniente dal santuario meridionale ha messo in luce il valore della ceramica pestana come strumento di autorappresentazione e competizione sociale, secondo modalità diverse.

I vasi non si limitano a coesistere con le lastre dipinte, ma dialogano tra loro, costruendo un discorso unitario sul defunto e sui valori collettivi della comunità pestana. Essi veicolano significati attraverso un sistema visivo che unisce mito e realtà, consentendo processi di identificazione con figure mitiche o divine per comunicare messaggi precisi. Inoltre, pongono enfasi sui legami familiari, su una visione equilibrata e complementare dei generi e sui momenti di passaggio dell'esistenza. Si tratta di oggetti caratterizzati da polivalenza funzionale e simbolica, elementi centrali tanto del simposio quanto del rituale funerario. Centrale appare il momento del rito funerario, con la sua forte performatività: le necropoli diventano vere e proprie arene sociali, in cui i diversi gruppi sociali utilizzano i vasi per comunicare messaggi identitari e valoriali. Un grande vaso firmato da Assteas, esposto tra altri oggetti, accanto al letto del defunto e alle pareti dipinte, corredato da iscrizioni, contribuisce a costruire una narrazione – verbale e non verbale – della vita del defunto, sottolineandone gli aspetti chiave o i valori che il suo gruppo intende comunicare all'intera comunità, fungendo al contempo da oggetto esclusivo e di prestigio.

Le dinamiche culturali greche, espresse attraverso il mito, rappresentano una *koiné* trasversale a tutte le compagini cittadine. Alcuni studi, come quello di Giuliani, hanno ipotizzato l'esistenza di oratori che illustrassero i vasi alla clientela durante le cerimonie funebri; tuttavia, in questo caso, il rapporto stretto tra artigiani e clientela sembra rendere tale intermediazione improbabile oltreché non necessaria, così come l'analisi delle immagini in contesto ridimensiona la componente necessariamente consolatoria che Giuliani attribuisce al discorso[1261]. È probabile che altri esemplari oggi privi di contesto abbiano effettivamente rappresentato esempi mitici paradigmatici e consolatori, ma i casi analizzati spingono piuttosto verso una lettura socioculturale del mito, a scapito anche di quella escatologica, che ha dominato a lungo la storia degli studi su questi oggetti.

Inseriti nel contesto della Paestum di IV secolo, tali manufatti possono essere interpretati come strumenti del processo di negoziazione – per usare le parole di Michael Crawford – che caratterizzò l'interazione tra la compagine greca e quella italica a partire dalla seconda metà del V secolo[1262]. Sebbene si parli spesso di una "conquista" lucana di Paestum, le evidenze di cambiamento a livello istituzionale risultano estremamente scarse e non supportano l'idea di un intervento militare o di una brusca sostituzione di

[1261] GIULIANI 1995, pp. 152-158.
[1262] CRAWFORD 2006, p. 59.

cambiamento a livello istituzionale. In quest'ottica, i vasi potrebbero testimoniare un processo lungo e graduale di inglobamento dell'elemento italico nel quadro della *polis*, un processo che, anche sul piano architettonico, cultuale e linguistico, non mostra elementi di cesura né di dominio repressivo[1263]. All'interno di questa dinamica di interazione tra gruppi etnici differenti, i vasi potrebbero assumere un ruolo di legittimazione della componente italica di fronte alla più ampia comunità, non solo nel contesto delle cerimonie funebri ma anche nei simposi. Un esempio emblematico è offerto dal cratere con la pazzia di Eracle, rinvenuto in una tomba a camera della necropoli di Licinella. È significativo osservare come l'eroe, pur rispettando la nudità tipica delle figure eroiche del *corpus*, indossi, secondo il costume italico, un copricapo ornato da pennacchi e piume. Fin dall'età arcaica, la figura di Eracle è profondamente legata alla *polis*: le metope dell'Heraion del Sele con le fatiche, l'anfora attica con la sua apoteosi dipinta dal Pittore di Chiusi e appartenente al corredo dell'*heroon*, nonché la tradizione riportata da Diodoro secondo cui l'eroe sarebbe passato per la città, testimoniano l'antichità e la forza di questo legame[1264]. Nel IV secolo la devozione per Eracle è ribadita dal culto a lui dedicato nel santuario meridionale, attestato da statuette bronzee e clavi in miniatura, dalla sua rappresentazione in un più recente ciclo metopale dall'Heraion (fine V-inizi IV secolo) e dalla costruzione di un tempio anfiprostilo probabilmente a lui dedicato[1265]. In senso più ampio, Eracle rappresenta una figura di riferimento per le comunità lucane, come dimostrano il santuario di Armento e l'iconografia dei vasi italioti rinvenuti nei principali centri lucani, spesso centrata sulle sue imprese mitiche[1266]. Tale oggetto sembra dunque testimoniare, da una parte, la volontà di esprimere devozione nei confronti di una divinità ampiamente riconosciuta dall'intera comunità; dall'altra, di appropriarsi in chiave auto-rappresentativa di una figura strettamente legata alla storia della città e quindi particolarmente funzionale in termini di negoziazione politica e sociale rispetto alla componente greca della comunità, all'interno di una dinamica di condivisione sofisticata del patrimonio mitico.

Superando l'approccio della *connoisseurship*, l'adozione di una prospettiva biografica e olistica ha permesso di restituire profondità storica al fenomeno della ceramica pestana, sia come produzione artigianale all'interno del panorama magnogreco e siceliota, sia come chiave di lettura fondamentale per la

1263 Oltre a Crawford, sono diversi gli studiosi che interpretano in misura più graduale tale transizione. Se già Wonder (WONDER 2002) aveva ribadito l'importanza della componente greca nello sviluppo della città di IV secolo a. C., Musti propone l'ultimo quarto del IV secolo a. C. come momento effettivo in cui si afferma il dominio politico lucano sulla città (MUSTI 2005, p. 273). Isayev (ISAYEV 2007, p. 114), Gualtieri (GUALTIERI 2013, pp. 376-380), Shepherd (SHEPHERD 2017, pp. 26-27) e D'Angelo (D'ANGELO 2019) – che analizza in chiave sociopolitica il linguaggio delle lastre dipinte – inquadrano la transizione come un processo di integrazione e riconoscimento politico graduale della componente italica. Sull'uso del greco nella Paestum di IV sec. a.C., vd. GRECO 1980; CRISTOFANI 1996; SACCO 1996.

1264 DIOD. 4.22.3. Sull'*heroon*, vd. GRECO 2014; sulle metope, ZANCANI MONTUORO 1951; KEUREN 1989.

1265 Per il culto nel santuario meridionale, vd. TOCCO SCIARELLI 1996. Sulle metope, vd. ZANCANI MONTUORO 1951, 169-172, 187-191, tavv. LXI, LXVI-LXVII.

1266 Vd., per esempio, il caso di Roccagloriosa e della *loutrophoros* con le nozze di Eracle e Hebe: FRACCHIA 1984; LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 17. Per il santuario di Armento, vd. RUSSO TAGLIENTE 1995. Sebbene le popolazioni italiche non vengano prese in considerazione, per un recente contributo sul valore di tale figura in Magna Grecia, vd. FRISONE 2020.

comprensione della storia di Paestum nel IV secolo a. C. La ceramica pestana emerge così come un *medium* complesso e polisemico, capace di integrare valori estetici, sociali e religiosi. Essa riflette una società articolata, in cui la produzione artigianale, la clientela e la ritualità concorrono alla costruzione di un linguaggio visivo condiviso e dinamico, fondato su dialogo, ibridazione e memoria mitica.

APPENDICE I

TRENDALL *ADDENDA*: AGGIORNAMENTO DI *RVP* (1987)

AVVERTENZA

Le cronologie proposte sono da prendere *cum grano salis*. Nonostante Schauenburg abbia frequentemente proposto di attribuire determinati esemplari a specifiche fasi dell'attività di un certo ceramografo, in questa circostanza si è evitato qualsiasi riferimento a tale periodizzazione relativa. Questo è dovuto al fatto che non esiste, attualmente, una proposta di articolazione cronologica dell'opera di Assteas, Python o di altri artigiani operanti a Paestum. Sebbene Trendall abbia distinto una "prima fase" per quanto riguarda Assteas, non si comprende in che rapporto stiano i vasi firmati e gli altri vasi a lui attribuiti rispetto a questo nucleo iniziale. Si è dunque proceduto ad indicare, per ogni artigiano, la più probabile finestra di produzione in termini di cronologia assoluta, sia sulla base dei contesti di scavo, sia sulla base dei rapporti con le altre produzioni italiote.
Oltre ai casi già accertati, restituiti o attualmente in fase di restituzione all'Italia, l'autore è consapevole del rischio che alcuni degli esemplari qui raccolti – sebbene già editi – possano provenire da traffici illeciti di beni archeologici o da scavi clandestini. Si ritiene tuttavia fondamentale riconoscere tale problematica e assicurare la massima diffusione possibile delle informazioni disponibili, non solo di natura scientifica, ma anche relative alla provenienza degli oggetti, nella misura in cui è stato possibile ricostruirla.

INEDITI

1. ASSTEAS

Crateri a calice

1. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (figg. 104, 142-146)

Dimensioni: ht. 57,5 cm.; diam. 48 (orlo), 24,8 (piede), 20,6 (faccia sup. del piede); 14,3 (modanatura a cavetto sullo stelo); 15,5 (modanatura a echino rovesciato sullo stelo).

Lato A – Due donne e un giovane. Una donna, con chitone stretto alla vita da una cintura rossa e *sphendone*, si appoggia alla "struttura" a fasce che inquadra la scena. Al centro, una compagna parimenti vestita si volta all'indietro, portando la mano destra ai capelli e tenendo un nastro rosso nella mano sinistra. Un giovane, in nudità, con la sola eccezione degli alti stivali e di un mantello rosso legato al collo, porta la mano destra alle spalle della donna, mentre tiene un bastone con la sinistra.

Lato B – Due giovani ammantati. Sull'asse centrale, in alto, grande quadrato risparmiato con, al centro, due quadrati dipinti; ai lati, due tamburini appesi.
Decorazione secondaria – Sul lato A, protome femminile sul collo, sul B palmetta; ramo di alloro sulla spalla; doppia palmetta al di sotto delle anse; fregio a onda corrente sotto la scena principale.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (A. Lagi – F. Figura).
Provenienza: tomba 171, necropoli di S. Stefano, Buccino.

17. Buccino, Museo Archeologico Nazionale, inv. (tomba 171, n. 9) (fig. 166)

Dimensioni: ht. 54 cm (tot.), 21 (piede); diam. 19,7 (piede).
Stato di conservazione: piede completo, parete lacunosa, con profilo ricostruibile fino alla spalla. Ricomposta da numerosi frammenti. Ampie integrazioni. Superficie abrasa e discolorazione della vernice in vari punti.
Dettagli tecnici: vernice piuttosto opaca e poco coprente. Sovradipinture bianche e rosse.
Iconografia

Lato A – Donna e giovane. Donna rivolta verso destra. Giovane rivolto verso il lato opposto, con corona, mantello rosso e alte calzature. Cembalo appeso al di sopra della testa del giovane.

Lato B – Due giovani ammantati. Sull'asse centrale, in alto, grande quadrato risparmiato.

Decorazione secondaria – Fregio di linguette sulla spalla; doppie palmette al di sotto delle anse, non più conservate; fregio a onda corrente sotto la scena principale.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (A. Lagi – F. Figura).
Provenienza: tomba 171, necropoli di S. Stefano, Buccino.

EDITI

1. ASSTEAS

Crateri a calice

18. Tokyo/Lugano, collezione Takuhiko Fujita (fig. 55)

Dimensioni: ht. 55 cm; diam. 45 (orlo).
Stato di conservazione: integro. Numerosi distacchi di vernice in corrispondenza del labbro. Sovradipinture quasi completamente evanide tra le due anse, sotto la scena principale.

Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e, verosimilmente, ocra.
Iconografia

Lato A – Simposio. Quattro giovani, sdraiati su *klinai*, celebrano un simposio. Tre di loro sono identificati da iscrizioni: da destra a sinistra, abbiamo Antenor (ΑΝΤΗΝΩ(.)), Polyfra(smon) (ΠΟΛΥΦΡΑ(…)), giovane anonimo e infine Euryphamos (ΕΥΡΥΦΑΜΟΣ). Antenor e Euryphamos stanno giocando al *kottabos*: mentre il primo tiene la piccola *kylix* ancora abbassata, attendendo il primo turno, il secondo è ritratto mentre sta per effettuare il lancio. L'asta, ormai completamente evanida, era originariamente collocata al centro, dietro la suonatrice. Il giovane non identificato offre un uovo porgendolo ad Euryphamos con la mano sinistra. Un papposileno, all'estremità destra della scena, e un'*auletris*, al centro della scena, incedono lentamente suonando l'*aulos*. Il primo indossa una pelle di leopardo e delle basse calzature ai piedi; la seconda, scarsamente preservata, caratterizzata dalla carnagione bianca, porta un *himation* rosso avvolto intorno alla parte centrale del busto. Chiude la scena sul lato sinistro un *pais*, in nudità e coi cappelli raccolti in un *krobylos*, rappresentato verosimilmente mentre mesce il vino in un cratere a calice con decorazione a figure nere (scena di combattimento?). Al di sotto delle *klinai*, si trovano due *trapezai*. Inframezzate ai primi tre banchettanti, sono due maschere teatrali, femminile e maschile. Nel registro superiore della scena, a destra, Dioniso sdraiato, con tirso e reggente un uovo nella mano sinistra, riceve un oggetto non più identificabile da un giovane. Il dio è rivolto verso Afrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), rappresentata a mezzo busto con peplo e mantello rosso sulle spalle mentre porge un nastro a Dioniso. La divinità è accompagnata da un erote, che le offre una *phiale* con uova.

Lato B – Scena dionisiaca. Dioniso, al centro della scena, con tirso e uovo, è affiancato da un satiro sulla destra, con la gamba sinistra sollevata su una prominenza del terreno. Tiene un tirso, una *phiale* e una corona con la sinistra, e porge con la destra un uovo. Sulla sinistra si trova una menade rivolta verso il dio con tirso e nastro rosso. Nel registro superiore, quattro figure a mezzo busto: da destra a sinistra, una donna e un giovane rivolti verso sinistra; una donna con *sphendone* e un satiro rivolti verso destra.

Decorazione secondaria – Tralcio di edera con rami incisi e rosette suddipinte sul lato A; tralcio di alloro con puntini suddipinti sul lato B; una "struttura" a fasce risparmiate, ulteriormente ripartita in due registri da una fascia orizzontale, inquadra la scena sul lato A; fregio a girali suddipinti entro due fasce risparmiate sotto la scena principale del lato A; al di sotto della scena principale sul lato B, fascia risparmiata, fregio a sei meandri con scacchiera centrale, fregio a onda corrente.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: firmato da Assteas al di sotto della scena principale. È ancora possibile individuare il nome ΑΣΣΤΕΑΣ dipinto, mentre non rimane traccia del verbo *egraphe* (cfr. SIMON 2004, p. 113, nota 5).
Provenienza: sconosciuta. Collezione Takuhiko Fujita, Tokyo/Lugano.
Bibliografia: SIMON 2002 (con figg.); 2004, pp. 113, 119-122 (con figg.); SCHAUENBURG 2003b, p. 38, figg. 115a-b, XVIII.

Crateri a campana

19. Budapest, Museo di Belle Arti, inv. 2016.4.A

Dimensioni: ht. 36,2 cm.
Stato di conservazione: integro.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – *Komos*. A sinistra, Dioniso incede suonando l'*aulos* e tenendo un tirso tra le braccia. Davanti a lui, un attore inizia a danzare l'*oklasma* lasciando cadere il tirso. Indossa una corona e un'*exomis*. Una

corona cinta da un nastro è appesa tra i due personaggi. Al di sopra del fliace, spunta un piccolo tralcio d'edera. Il terreno è reso attraverso una linea bianca ondulata.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi si appoggiano a un bastone. Quello a destra porge delle uova; il giovane a sinistra solleva una corona con la mano destra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (V. Katalin). Sull'attribuzione, vd. KÁRPÁTI 2019, p. 15, nota 9.
Provenienza: sconosciuta. Messo all'asta dalla Galerie Günther Puhze di Friburgo (*Kunst der Antike* 2012, 25, n. 55); precedentemente in una collezione privata svizzera; precedentemente nella Galerie Heidi Vollmoeller di Zurigo.
Bibliografia: KÁRPÁTI 2019; TODISCO 2021, pp. 762-764, fig. 2.

20. Basilea, collezione privata (fig. 114)

Stato di conservazione: integro. Screpolature della vernice in corrispondenza del piede. Piccoli distacchi di vernice in corrispondenza del labbro.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra. Le pieghe dell'*exomis* e gli strati dell'*obelias* sono rese attraverso due tipologie di pennellate diverse, caratterizzate da una vernice nera altamente diluita: dapprima larghe e paglierine, in seconda istanza più stette e scure.
Iconografia

Lato A – Komos. A sinistra, Dioniso incede suonando l'*aulos* e tenendo un tirso nella mano sinistra. Davanti a lui, un attore, identificato dall'iscrizione dipinta come ΘΩΡΥΚΙΩΝ (Toricione), inizia a danzare lasciando cadere un *kantharos* e l'*obelias*, attorno al quale è avvolto un nastro rosso. Indossa una corona e un'*exomis*. Appeso, è un nastro bianco. Il terreno è reso attraverso una linea bianca ondulata, con decorazione a puntini posta superiormente.

Lato B – Due giovani ammantati. Quello a destra, dal busto scoperto, porge delle uova e un nastro. Entrambi si appoggiano a un bastone.

Decorazione secondaria – Due palmette con girali distaccati al di sotto delle anse; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Provenienza: sconosciuta. Messo all'asta dalla Galerie Jean-David Cahn di Basilea, Auktion 8 (*Katalogue*, p. 8).
Bibliografia: TODISCO 2021, pp. 762-764, fig. 3.

21. Vienna, collezione privata (fig. 117)

Dimensioni: ht. 34,5 cm.
Stato di conservazione: integro. Increspature diffuse su tutta la superficie.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra. Al di sotto dell'ampia e lunga veste della figura femminile, è stesa della vernice nera molto diluita per conferire volume alle membra.
Iconografia

Lato A – Scena comica all'altalena. A sinistra, un'attrice è appena atterrata sull'estremità dell'altalena facendola abbassare fino al terreno. Indossa una fascia rossa che le cinge i capelli, una maschera bianca,

delle calzature bianche, e una lunga e ampia veste decorata a puntini, al di sotto della quale si intravede chiaramente il *somation* dotato di vistosa imbottitura. Al capo opposto dell'altalena, un attore salta in aria dopo aver ricevuto la spinta. Indossa una piccola corona, che permette di identificarlo con Zeus, e porta il *somation*, comprensivo di imbottitura rossa e *phallos* finto. Accanto all'altalena, pianta con foglie triangolari, che verosimilmente indica lo svolgimento della scena all'aperto. Appese, sono due corone e una maschera teatrale maschile.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi indossano una corona e si appoggiano a un bastone; quello a destra offre delle uova.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette, con girali distaccati, al di sotto delle anse; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (J.R. Green)
Provenienza: Sconosciuta. In collezione privata dagli anni '60. Venduto dalle Artemide Kunstauktionen (Vienna), *Antiquities* 1 (dicembre 2012), no. 78.
Bibliografia: TODISCO 2013, p. 72, n. MGS14a, tav. 18; GREEN 2014a; TODISCO 2020, p. 43.

22. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht. 35,8; diam. 36,6.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Komos. Un attore, con corona sul capo, corre verso destra tenendo una fiaccola nella mano destra e una *phiale* ricolma di offerte e una corona nella sinistra. Si volge verso Dioniso, che lo segue con un *kantharos* e un tirso. Porta un drappo avvolto intorno alle braccia.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi con bastone, quello a destra porge delle uova.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 45-46, figg. 121a-d, XXIV.

23. Collezione privata (fig. 115)

Dimensioni: ht. 34 cm; diam. 33,5.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Komos. Un attore, con *somation*, imbottitura ed *exomis*, danza portando un *obelias* sulla spalla sinistra. Al dolce è legato un nastro rosso. Lo segue il dio Dioniso, che incede ugualmente verso destra tenendo un *kantharos* nella mano destra e un tirso nella sinistra. Indossa un drappo avvolto intorno alle braccia. Una linea bianca ondulata indica il terreno.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastone. Quello a destra, con il busto scoperto, porge delle uova; l'altro, completamente ammantato solleva ugualmente delle uova con la mano destra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 51-52, figg. 130a-d, XLIII.

24. Collezione privata

Dimensioni: ht. 35 cm; diam. 34.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche e ocra.
Iconografia

Lato A – Dioniso e satiro. Il dio, stante, rivolto verso sinistra, tiene un tirso nella mano destra e porge un *rhyton* con la sinistra. Di fronte a lui, un satiro è seduto su un girale, accanto al quale vi è un'anfora. Mentre dirige lo sguardo verso Dioniso, solleva una corona con la mano destra. Appesi, una corona e un nastro.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastoni. Quello a destra, dal busto scoperto, porge un uovo e un nastro; l'altro, un ramoscello.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 52, figg. 131a-c, 45-46.

25. Collezione privata

Dimensioni: ht. 45 cm; diam. 40.
Stato di conservazione: ricomposto da vari frammenti. Superficie parzialmente abrasa.
Dettagli tecnici: ampio uso del *milthos*, sia in riferimento alle figure principali che in relazione alla decorazione secondaria.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. Il dio, al centro della scena, stante ma leggermente piegato in avanti, con tirso, *diaulos* e mantello avvolto intorno alle gambe e al polso sinistro, porge un uovo a un papposileno. Ai piedi del dio, un cucciolo di pantera solleva la zampa e il muso verso il compagno del dio attirato dalla musica. Il papposileno, che indossa un drappo rosso puntinato intorno ai fianchi, suona infatti un *barbyton*, al quale è legato un nastro rosso. A sinistra di Dioniso, si trova una menade indossante un peplo dall'ampio *kolpos*. Incede tenendo un tirso e sollevando un uccello nella mano destra. In alto, a mezzo busto, due donne, di cui una con tirso. Appesa, al centro della scena, una maschera teatrale femminile.

Lato B – Due giovani ammantati. Quello a destra reca un tirso e porge delle uova; l'altro, di profilo, porge una corona con nastro, mentre tiene trasversalmente un bastone o un tirso.

Decorazione secondaria – Tralcio di edera con rami incisi e rosette suddipinte al di sotto dell'orlo sul lato A; tralcio di alloro al di sotto dell'orlo sul lato B; doppie palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg); Assteas (F. Figura). Come già correttamente puntualizzato da Schauenburg, risulta particolarmente difficile attribuire con una certa sicurezza tale pezzo, dal momento che il linguaggio espresso interseca sia la produzione di Assteas che quella di Python. Tuttavia, certi elementi sembrano indirizzare verso la mano di Assteas. Innanzitutto, la fisionomia dei volti, ampi e marcatamente squadrati. In particolare, la figura femminile a mezzo busto, priva di tirso, trova un confronto perfetto con una figura fondamentalmente omologa sul lato B del cratere firmato da Assteas con la lotta tra Cadmo e il serpente (*RVP*, pp. 95-96, n. 132, tav. 52). La definizione del volto, dal sopracciglio scarsamente arcuato e dalla fronte priva di rughe, e dell'orecchio del papposileno rimanda ugualmente ad Assteas piuttosto che a Python. Lo stesso vale per l'articolazione del *kolpos*, con la sbuffo centrale di forma ellissoidale, diviso a metà da una plissettatura nera da cui si dipartono varie piegoline. L'inquadramento della scena attraverso pilastrini, alla cui sommità si trovano capitelli schiacciati, è assente nel *corpus* di Python, mentre costituisce un ulteriore elemento di connessione con il cratere firmato precedentemente citato. Infine, la posizione del lembo superiore degli *himatia* sul lato B riprende soluzioni adottate esclusivamente da Assteas (per il giovane a destra, cfr. Madrid, MAN, 11028).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 53-54, figg. 134a-c, XLIX, L.

26. Collezione privata

Dimensioni: ht. 38,5 cm; diam. 39,5.
Stato di conservazione: assemblato da vari frammenti.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. Dioniso, seduto su un altare al centro della scena, con un drappo avvolto intorno alla coscia destra, si appoggia a un tirso mentre solleva una maschera teatrale maschile con la mano destra. Di fronte a lui, si trovano un papposileno con *nebris* che gli porge una *phiale* e una donna indossante un peplo che gli appoggia la mano destra sulla spalla. Alla destra di Dioniso, dietro a una *trapeza* con offerte, vi è una menade con *nebris* e tirso che si appoggia a un *louterion*. Nel registro superiore, sopra il papposileno, vi è una menade con tirso a mezzo busto. Appesa, maschera femminile.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi dal busto scoperto. Quello a destra, appoggiato su un bastone, porge un oggetto non identificabile; l'altro tiene una corona nella mano destra. Girale tra i due.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; struttura "architettonica" a fascia risparmiata, con capitelli schiacciati, posta a inquadrare la scena principale; doppie palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg); Assteas (F. Figura). Per la resa del busto di Dioniso e dell'altare, cfr. *RVP*, p. 74, nn. 2/63, 65, tavv. 31a-b, e-f. Per la cornice entro cui è inscritta la scena, cfr. il cratere firmato da Assteas con la lotta tra Cadmo e il serpente (*ibid.*, pp. 85, 95-96, n. 2/132, tav. 52). Per l'organizzazione compositiva e la resa del Papposileno, cfr. *ibid.*, pp. 105-106, n. 2/138, tav. 59c. Per la menade appoggiata al *louterion*, cfr. *ibid.*, p. 119, n. 2/160, tav. 69a-b.
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 54-55, figg. 135a-c; LI-LII.

27. Collezione privata

Stato di conservazione: ridipinture moderne in corrispondenza dei volti e degli attributi.

Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Komos. Dioniso corre verso sinistra, con un drappo avvolto intorno alle braccia, mentre tiene un tirso nella destra e una *phiale* con uova nella sinistra. Di fronte a lui, un attore si alza sulla punta dei piedi mentre porta due oggetti non chiaramente identificabili.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastone. Quello a sinistra porge un nastro.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (K. Schauenburg)
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, p. 41, figg. 108a-c, XXXVI.

Neck-amphorae

28. New York, collezione privata

Iconografia

Lato A - Ai lati di una colonna su base, decorata con metope, si trovano Elettra a sinistra, Oreste a destra (entrambi identificati da iscrizioni). Elettra è rivolta verso destra, tenendo un nastro nella mano destra sollevata, mentre la mano sinistra è appoggiata a un'*hydria* collocata alla base della colonna. Oreste, con il piede destro appoggiato alla base, è rivolto verso sinistra. Con la mano destra solleva una benda, mentre la sinistra impugna la spada. Busto di Erinni con serpenti avvolti tra i capelli al di sopra di Elettra. Sopra le due figure principali, busto di Apollo con corona e racemo d'alloro a sinistra, Hermes con petaso a destra. Sirena sul collo.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (M. Padgett).
Provenienza: ignota. Già New York, Galleria Almagià.
Bibliografia: *LIMC* Elektra I add.5.

29. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 33 cm.
Iconografia

Lato A – Scena di offerta. Giovane rivolto verso destra, con mantello avvolto intorno alle gambe e la gamba sinistra appoggiata su un girale. Un tirso è appoggiato alla sua spalla sinistra. Ha un *diaulos* nella mano sinistra, delle uova, che porge alla donna, nella destra. Di fronte a lui, essa indossa uno *sphendone* e un lungo peplo, portando una *phiale* con uova e corona nella mano destra, una cesta di uova e un nastro nella sinistra.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi con bastone. Nastro appeso sulla sinistra.

Decorazione secondaria – Protome femminile sul collo del lato A, al di sotto della quale vi è un fregio a onda corrente; palmetta sul collo del lato B, al di sotto della quale vi è in fregio di linguette; tralcio vegetale

sulla spalla; fascia risparmiata al di sotto della spalla; palmette al di sotto delle anse; fascia risparmiata e fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg), Assteas (F. Figura). A fini attribuzionistici, Schauenburg sostiene che Python preferisse le protomi femminili sul collo delle anfore (2000, p. 36). Tuttavia, anche Assteas compie frequentemente la medesima scelta, motivo per cui tale elemento non risulta valido per propendere tra l'uno e l'altro pittore. L'assenza della decorazione puntinata sugli *himatia* dei due giovani permette, al netto della documentazione attualmente attestata, di escludere Python e attribuire il pezzo ad Assteas. Vari confronti, relativi sia alla foggia e alla decorazione degli *himatia* (*RVP*, tavv. 22, 27), sia alla posa e alla caratterizzazione dei personaggi sul lato A, nonché ai tratti stilistici e all'impostazione della scena principale (tavv. 36, 38, 75, 84), permettono di sostenere tale proposta.
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata, inv. 573.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2000, p. 36, figg. 135-136.

Squat-lekythoi

30. Parigi, collezione privata (figg. 78-81)

Dimensioni: ht. 54 cm.
Stato di conservazione: integra.
Dettali tecnici: numerose sovradipinture bianche, rosse e ocra. Ampio uso della vernice nera, in diversi gradi di diluizione, per definire volumetria, sfumature, e diverse gradazioni di tonalità.
Iconografia

Consultazione dell'oracolo delfico da parte di Laio. Al centro della scena, il dio Apollo (ΑΠΟΛΛΩΝ), con corona d'alloro e *himation* avvolto intorno alle gambe, siede su un alto tripode metallico con triplici anse circolari, calderone, gambe con capitelli ionici all'apice terminanti in zampe leonine, raccordate da un doppio ordine di girali e un anello centrale. Il dio tiene una fronda di alloro nella mano sinistra, dalla quale pendono nastri sacerdotali, mentre con la destra porge un rametto. Accanto al tripode si trova l'*omphalos* delfico, ricoperto verticalmente da nastri bianchi e cinto alternativamente da nastri rossi e bianchi. All'apice, sono appollaiate due aquile poste specularmente. A destra di Apollo, si trovano un piccolo cerbiatto, una brocchetta, e una figura maschile barbuta, adulta, con corona, doppio *himation* riccamente decorato, che si appoggia a un bastone. Un'iscrizione permette di identificarlo con il re di Tebe Laio (ΛΑΙΟΣ). Con uno stilo, è intento a scrivere il responso del dio su una tavoletta bivalve cerata. Chiudono il lato destro una figura femminile anziana, dai capelli canuti e lungo chitone, al di sopra del quale indossa un *himation*. Dal momento che reca una chiave templare, una *phiale* e un nastro sacerdotale, è identificabile con la Pizia o, più in generale, una sacerdotessa delfica. Dietro di lei, si trovano un volatile e una giovane con corona, peplo, e mantellina rossa sulle spalle. Porta una cesta, dal quale è stata verosimilmente estratta la tavoletta cerata. L'iscrizione identificativa è ormai scarsamente leggibile ([-]ΟṖΝΗΔ̣ι[--]). Sul lato sinistro, dietro all'*omphalos*, si trova Latona (ΛΗΤΟ), con peplo dall'ampio *kolpos*, velo che ricade sulle spalle e *kolpos*. Nella mano destra reca un lungo scettro con, all'apice, una palmetta. Dietro di essa, si trova un piccolo volatile. Chiudono la scena, sul lato destro, Artemide (ΑΡΤΕΜΙΣ), accompagnata da un cane da caccia, e Hermes, appoggiato su un pilastrino (ϜΕΡΜΙΣ). La prima indossa uno *sphendone* rosso, un corto chitone con cintura e tracolla incrociata per faretra, e una mantella rossa ricadente sulle spalle. Tiene una lancia nella mano destra. Il secondo, in nudità, a eccezione di una mantella rossa sulle spalle, indossa i caratteristici calzari alati e il petaso. Sul capo, porta una corona, mentre si appoggia al caduceo con la mano destra. Nella mano sinistra tiene una corona. Il terreno è reso attraverso svariate linee puntinate. In alto, è appeso un lungo nastro sacerdotale.

Decorazione secondaria – Fregio di ovuli e linguette sul collo; tralcio vegetale sulla spalla; fregio di ovuli, sul lato superiore, e fasce verticali con frecce alternate, ai lati, poste a incorniciare la scena principale; palmetta

con teoria di girali e protome femminile con *polos* sotto l'ansa; doppio fregio a meandri alternati a scacchiere e ovuli sotto la scena principale.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (J. Chamay).
Provenienza: sconosciuta. Precedentemente, collezione belga J.P.A. Parigi, collezione privata.
Bibliografia: CHAMAY 2015.

31. Italia, comando Nucleo Tutela dei Carabinieri (fig. 86)

Dimensioni: ht. 45,5 cm; diam. 18,3 (piede).
Stato di conservazione: ricomposta da larghi frammenti. Alcune sovradipinture sul *louterion* e sulla palmetta sul quale è seduta l'Esperide sono parzialmente evanide. Alcune ridipinture.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Giardino delle Esperidi. Al centro, l'albero dai pomi d'oro è sorvegliato dal serpente Ladone, che avvolge le sue spire al tronco. Sollevando una *phiale*, gli offre cibo o liquido un'Esperide a destra dell'albero, con corona nella mano sinistra. Indossa uno *sphendone* e un lungo peplo al di sopra del quale porta una mantellina rossa. Dall'altro lato dell'albero, una compagna si alza in punta di piedi per staccare un pomo da un ramo. Alle estremità destra, un'Esperide dal busto scoperto è seduta su una palmetta, rappresentata mentre si sta acconciando i lunghi capelli guardandosi allo specchio. Dalla parte opposta, un'altra tende una corona verso un uccello appollaiato sul bordo di un *louterion*. Al di sopra di quest'ultima, dietro una formazione rocciosa, è la mezza figura di un vecchio satiro che tiene un uovo in una mano e un tirso nell'altra. Ai piedi dell'albero vi sono una colomba e un'oca. A entrambi i lati dell'albero, sono appesi un nastro e una corona.

Decorazione secondaria – Racemo di edera graffito con foglie suddipinte nella sezione superiore del collo; fregio di ovuli e linguette su quella inferiore; tralcio vegetale suddipinto sulla spalla; fascia risparmiata tra spalla e scena principale; doppia palmetta con teoria di girali ai lati al di sotto dell'ansa; fregio a onda corrente al di sotto della scena principale. Al di sotto dell'attaccatura dell'ansa, «relief plate, perhaps cast from metalwork, with a crouching panther, surrounded by spiraling tendrils, above a leaflike pattern and an inverted palmette» (HAMMA, TRUE 1994, p. 146 (A.D. Trendall)), forse aggiunta in una fase successiva alla scoperta.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (A.D. Trendall)
Provenienza: sconosciuta. Collezione Barbara e Lawrence Fleischman; ex J. Paul Getty Museum, Malibu, 96.AE.119.
Bibliografia: I. MCPHEE, s.v. *Hesperides*, in *LIMC*, V, 1990, p. 397, n. 5a; HAMMA, TRUE 1994, pp. 146-149 (con figg.) (A.D. Trendall); *Handbook* 2002, p. 120; GODART, DE CARO 2007, pp. 178-179, n. 48 (con fig.) (S. De Caro).

Lekanides

32. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 16,5 cm; diam. 33.
Iconografia

Donna ed erote. Dal busto scoperto e retrospiciente, la prima tiene delle uova nella mano destra, un cesto ricolmo di offerte e un nastro nella sinistra. Un uccello, appollaiato su una roccia, porta il becco alla cesta.

Sul lato opposto, erote sdraiato con specchio, cesta di offerte e corona. Tra le due figure, girale con 'fiore di Assteas'.

Decorazione secondaria – Doppia palmette sulla presa del coperchio; linguette all'attacco con il coperchio; onda corrente sul bordo del coperchio; tralcio di alloro sul labbro.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2000, p. 60, figg. 241-242.

Oinochoai

33. Napoli, collezione privata

Iconografia

Scena di offerta. Seduto su un girale, con tirso e corona, Dioniso offre una cesta ricolma di uova a un satiro. Con la gamba appoggiata su di un girale, quest'ultimo tiene un tirso con nastro nella mano destra e offre un uovo con la sinistra. Alla destra del dio, uccello appollaiato su una roccia. Palmetta con girale distaccato al di sotto dell'ansa. Sul collo, fregio di ovuli. A inquadrare la scena principale, due fregi a onda corrente.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2001, pp. 47-48, figg. 257-258.

Hydriai

34. Mercato dell'arte

Dimensioni: ht. 33,6 cm.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche e ocra.
Iconografia

Scena all'altalena. Un erote, con corona in mano, spinge una donna seduta su un'altalena, con peplo, mantello avvolto intorno alle gambe e due uova in grembo. In alto a sinistra, figura femminile a mezzo busto che, affacciata, osserva la scena. Sotto di essa, sfera circolare suddivisa in quattro spicchi da motivi decorativi. In alto, due rosette decorative e due nastri sacerdotali appesi alla trave alla quale è fissata l'altalena. Racemo che fiorisce dal terreno. Fregio di linguette sul collo; tralcio vegetale sulla spalla; due protomi femminili sotto le anse orizzontali; palmetta con girali distaccati sotto l'ansa verticale; fregio a onda corrente sotto la scena principale.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (Christie's London staff).
Provenienza: sconosciuta. Venduto da Christie's London il 2 maggio 2013.
Bibliografia: SABETAI 2021, p. 75, fig. 10.

35. Mercato dell'arte

Dimensioni: ht. 49 cm.

Dettagli tecnici: sovradipinture rosse, bianche e ocra.
Iconografia

Al centro della scena, Io (ΙΟ) è raffigurata seduta su una formazione rocciosa. Indossa un chitone e, oltre alla didascalia, è identificabile grazie alle piccole corna sul capo, allusione alla sua metamorfosi in giovenca. Con la mano destra si tocca i capelli, mentre con la sinistra regge una coroncina. Alla sua sinistra si trova Hermes, riconoscibile dai calzari alati e dal petaso. È raffigurato nell'atto di appoggiarsi al caduceo, con la gamba destra sollevata su una formazione rocciosa stilizzata. Porta una spada al fianco. A destra della scena compare un giovane nudo, eccezion fatta per un mantello che gli ricade dalla spalla sinistra. È armato di spada infoderata e impugna un bastone; si dirige verso Io porgendole un rametto con la mano destra, gesto forse connesso a un'offerta o a una forma di omaggio. Nella parte superiore, due corone con nastri appese. Fregio di linguette tra collo e spalla; fregio di alloro sulla spalla; cornice a pilastri e architrave con fregio di ovuli; onda corrente, al di sotto della scena principale.

Cronologia: 380-350 a. C.
Attribuzione: Assteas (Royal Athena Galleries' staff).
Provenienza: sconosciuta. Ex collezione G., Belgio.
Bibliografia: EISENBERG 2014, p. 60, n. 125; DE SENSI SESTITO 2020, p. 177, nota 127.

2. PYTHON

Crateri a campana

36. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2006/127/1 (fig. 74)

Dimensioni: ht. 38,5 cm; diam. 36 (orlo), 17 (piede).
Stato di conservazione: integro. Increspature della vernice in corrispondenza dell'attacco delle anse; discolorazione su alcune aree del lato A. Sovradipintura bianca del corpo di Elettra scarsamente conservata.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra. Pennellate nere gradatamente diluite per conferire volume all'anfora. Doppia campitura nera in corrispondenza dei capelli di Elettra, dove a uno strato più diluito definito da sottoli linee si sovrappone parzialmente una stesura più densa e coprente. Contorno dei capelli realizzato a incisione.
Iconografia

Lato A – Oreste incontra Elettra presso la tomba di Agamennone. Su un monumento funerario costituito da una base rettangolare con colonna ionica, siede Elettra (ΗΛΕΚΡΑ), dalla carnagione bianca, i capelli corti a testimoniare la circostanza luttuosa, il lungo peplo nero al di sopra del quale vi è un mantello che avvolge le gambe. L'anfora metallica da lei portata fino al monumento, funzionale a svolgere i riti di offerta alla tomba, giace a terra rovesciata. Con la mano destra tiene una ciocca dei capelli del fratello, oggetto che porta al loro riconoscimento e ricongiungimento, esemplificato dallo sguardo di Elettra rivolto verso Oreste. Il giovane (ΟΡΕΣΤΑΣ), nudo a eccezione di un mantello fermato al collo, indossa un pileo e degli alti calzari, mentre porta una spada a tracolla. Appoggiandosi a una lancia ricavata da un bastone nodoso, offre un nastro rosso con la mano destra. Accanto, un cane da caccia incede sollevando il muso. Al di sopra di Elettra, vi è il busto di un'Erinni, con serpenti sia tra i capelli che, verosimilmente, fra le mani. Appesi, sono due nastri rossi e una fronda. Sul monumento, sono collocati nastri rossi e uova come offerte. Il terreno è indicato da una linea bianca ondulata, all'interno della quale vi sono gruppi di puntini, rappresentanti verosimilmente delle piante.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi appoggiati su bastoni. Quello a sinistra porge un rametto. Piccola edera sul lato destro.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse; fascia risparmia e fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Apparso a metà degli anni '90 del secolo scorso sul mercato antiquario di New York; venduto da Christie's nel 2006 (Live, auction 1734, lot 103); acquisito dal Museo Arqueológico Nacional di Madrid nel dicembre 2006.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, p. 44, fig. 114, tav. 30; M. DENNERT, s.v. *Elektra* I, in *LIMC*, suppl., 2009, p. 194, n. add.3, tav. 96; JUNKER 2021; DUPLOUY, SILVA PORTO 2024, p. 31, fig. 6.

37. Germania, collezione privata

Iconografia

Lato A – Donna ed erote. Giovane seduta su un girale, a busto scoperto, con corona nella mano destra e uccellino nella sinistra. Di fronte, erote leggermente piegato, con le braccia tese, porge delle uova con la mano destra.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi con bastoni. Quello a destra porge delle uova.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse (tipo IV D); fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg)
Provenienza: sconosciuta. Germania, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2000, pp. 35-36, figg. 133-134.

38. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 37 cm; diam. 34.
Stato di conservazione: riassemblato. Distacchi in corrispondenza dell'orlo e del piede.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Dioniso con erote. Seduto su un girale, dal busto scoperto, il dio si appoggia a un tirso mentre porge una maschera femminile a un erote, che si appoggia con le mani alle sue ginocchia. Altare con offerte al di sotto di Dioniso. Cembalo appeso, ai lati del quale vi sono due ramoscelli d'edera.

Lato B – Due giovani ammantati ai lati di un altare con offerte. Quello a destra porge delle uova, mentre l'altro, dal busto scoperto, tiene una corona nella mano destra mentre si appoggia a un bastone. Nastro appeso alla sua sinistra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse (tipo IV D); fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 37-38, figg. 93a-c, XX.

39. Napoli, collezione privata

Stato di conservazione: sovradipinture quasi completamente evanide.
Iconografia

Lato A – Dioniso con papposileno. Seduto a destra, il papposileno indossa una pelle di cerbiatto, bassi calzari, e tiene un tirso con nastro tra le braccia. Nella mano sinistra tiene una *phiale* ricolma di uova, mentre con la destra porge un oggetto non più identificabile al dio. Dioniso, con tirso dotato di nastro e mantello avvolto intorno alle gambe e al braccio destro, porge un oggetto anche in questo caso non più identificabile. Anfora al di sotto del papposileno; maschera femminile appesa al di sopra.

Lato B – Due giovani ammantati. Il primo porge un nastro, mentre un secondo sembra tenere un ramoscello.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto alle anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 38, figg. 94a-c.

40. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 36 cm; diam. 33,5.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Dioniso e Pan. Il dio tiene un tirso tra le braccia, un flauto nella mano destra e ha le gambe avvolte da un mantello. Mentre suona l'*aulos*, Pan danza percuotendo un cembalo, dopo aver appoggiato il tirso. Terreno reso attraverso una linea bianca ondulata; vari ramoscelli d'edera come riempitivi.

Lato B – Due giovani ammantati. Quello a destra porge un uovo e un nastro.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse (tipo IV D); fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 39, figg. 101a-c, XIX.

41. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 34,5 cm; diam. 34,2.
Iconografia

Lato A – Satiro e donna a un *louterion*. Un satiro, con indosso una pelle di cerbiatto, tiene un tirso con la destra mentre si appoggia con la mano sinistra al *louterion*. Una donna, in completa nudità, si sistema l'acconciatura, verosimilmente dopo le operazioni di toeletta. Un uccello è appollaiato sul bordo del *louterion*. Sotto al satiro, *lekythos* con decorazione a figure nere. A sinistra della donna, altare con offerte.

Lato B – Due giovani ammantati. Entrambi appoggiati a un bastone. Quello a sinistra tiene un ramoscello. Alla sua sinistra, altare.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 39-40, figg. 103a-c.

42. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 35,3; diam. 35.
Iconografia

Lato A – Dioniso e satiro. Il dio, seduto su un girale, dal busto scoperto, tiene un tirso con la mano destra mentre porge una *phiale* ricolma di uova. Il satiro, con il piede destro su un girale e tirso nella sinistra, porge un uovo. A fianco a Dioniso, altare con offerte. Ramoscello d'edera tra i due.

Lato B – Due giovani ammantati. Quello a destra è appoggiato a un bastone, mentre l'altro porge un ramoscello.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 40-41, figg. 105a-d.

43. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 35,5 cm; diam. 34.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche e rosse.
Iconografia

Lato A – Dioniso e attore. Il dio, con tirso e mantello intorno alle braccia, solleva la mano destra per catturare l'attenzione dell'attore. Quest'ultimo, con *somation*, imbottitura e *exomis*, si volge verso il dio, tenendo un oggetto non più identificabile nella mano destra. Al di sopra, è appeso un cembalo.

Lato B – Due giovani ammantati. Al centro, è appeso un cembalo.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 41, figg. 106a-c, XXIII.

44. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 28,5 cm; diam. 26,5.
Iconografia

Lato A – Dioniso seduto su un girale. Nella sinistra, un tirso con nastro, nella destra una corona e delle uova. A fianco, altare con offerte.

Lato B – Satiro, con tirso, uova nella sinistra, un serpente nella destra, appoggiato con il piede sinistro su un girale.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 41, figg. 107a-c.

45. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht. 36 cm; diam. 34.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Dioniso e Pan. Il dio, dal busto scoperto, è seduto su un girale mentre tiene un tirso nella destra e porge un nastro e delle uova al suo compagno. Il giovane Pan, in nudità, tiene un *diaulos*. Alla destra di Dioniso, altare con offerte.

Lato B – Dioniso in corsa verso sinistra. In nudità, il dio tiene una corona nella destra e solleva delle uova e un nastro con la sinistra, mentre si volta all'indietro. Accanto a lui, altare cinto da nastro. Sotto, pianta. In alto a destra è appeso un cembalo al quale sono legati lunghi nastri.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 45, figg. 119a-b, XXII.

46. Italia, collezione privata

Iconografia

Lato A – Dioniso e satiro. Il dio, incedente verso sinistra, con un mantello avvolto intorno al braccio sinistro, tiene un tirso nella mano destra mentre porge una corona e delle uova con la sinistra a un satiro. Quest'ultimo si piega in avanti sollevando la gamba destra. Tiene un tirso nella mano destra. Alla destra del dio, pilastrino. Tra Dioniso e il satiro e a sinistra di quest'ultimo, altari con offerte. Piatto appeso al centro della scena; a sinistra del satiro, cembalo.

Lato B – Pan. In nudità, si piega sulla gamba sinistra tenendo un tirso nella destra e sollevando una cesta ricolma di uova e una corona con la sinistra. Ai lati, altari, di cui uno con offerte. Appesi, due cembali.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 45, figg. 120a-b.

47. Collezione privata

Dimensioni: ht. 32 cm; diam. 32.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – *Komos*. Dioniso, con un drappo intorno alle braccia, incede rapidamente verso sinistra sollevando una *phiale* nella mano sinistra. Di fronte a lui, un satiro, con *nebris* e basse calzature, danza portando sulle spalle un otre ricolmo di vino, voltandosi verso il dio. Appeso, un nastro rosso.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastoni. Quello a sinistra, a busto scoperto, tiene una corona nella mano destra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 52-53, figg. 133a-c, XLVII.

48. Collezione privata

Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Dioniso con menade. A destra, il dio è seduto su una prominenza del terreno indicata da puntini bianchi. Con un drappo avvolto intorno alla coscia destra, tiene un tirso tra le gambe mentre porge un'oca. A sinistra, incede una menade con *nebris*, tirso e corona, alla quale è legato un nastro.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro sotto al labbro; palmette con girali distaccati (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Catalogo Christie's New York 7.12.2000, 477; successivamente Sotheby's London 8.7.91, 313.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 53, figg. 132, XLIV.

49. Collezione privata

Dimensioni: ht. 37 cm; diam. 35.
Stato di conservazione: Riassemblato da vari frammenti; porzione rotta in corrispondenza del giovane a sinistra sul lato B.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche e rosse.
Iconografia

Lato A – Papposileno e Dioniso. Stante, con tirso, corona e nastro, il primo porge un oggetto non identificato. Di fronte, con mantello avvolto intorno alle gambe e tirso, Dioniso porge un oggetto non più preservato. Appeso, cembalo.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastone. Quello a sinistra porge delle uova.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato dell'arte.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 55, figg. 136a-c, LV-LVI.

50. Collezione privata

Dimensioni: ht. 39 cm; diam. 36,5.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Dioniso e satiro. Il primo, stante, con il mantello avvolto al braccio sinistro, tiene un tirso, una maschera maschile, e porge una corona e una *phiale* con offerte al satiro. Questo incede tenendo un tirso nella sinistra e un uovo nella destra. Tra i due, altare con offerte.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastoni. Quello a sinistra reca delle uova.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato dell'arte.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 55-56, figg. 137a-c, XLVIII.

51. Collezione privata

Dimensioni: ht. 38,5 cm; diam. 37.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. A destra, Dioniso incede indossando un drappo intorno alle braccia e tenendo un tirso. Solleva con la mano destra una grande maschera maschile. Di fronte, un giovane satiro tiene un tirso mentre offre un uovo con la mano destra. Tra i due, girale. Tralcio di edera al di sopra del satiro.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con bastone. Mentre quello a destra tiene delle uova, quello a sinistra, dal busto scoperto per metà, tiene un nastro.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2006, p. 39, figg. 96a-c, XI.

52. Collezione privata

Dimensioni: ht. 39,5 cm; diam. 37,5.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2006, pp. 39-40, figg. 97a-c, XII.

53. Collezione privata

Dimensioni: ht. 34 cm; diam. 31,5.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. A destra, un erote si appoggia alle gambe di Dioniso porgendogli una *phiale* colma di uova e un nastro. Il dio, seduto su un girale, porge un uovo mentre si appoggia al tirso nella sinistra. Accanto a Dioniso, altare con offerte.

Lato B – Due giovani ammantati.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2006, p. 40, figg. 98a-c, XIII.

54. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht. 35 cm; diam. 33.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. A destra, un satiro appoggia il piede destro su una prominenza del terreno, mentre tiene delle uova e un nastro nella mano sinistra e solleva con la destra un rametto. Di fronte, Dioniso, con tirso e drappo avvolto intorno alle gambe, offre una *phiale* colma di uova con la destra. In alto, vari racemi di edera.

Lato B – Tra due altari con offerte, Pan si piega in avanti poggiando il piede destro su una prominenza del terreno. Con la sinistra tiene una corona, mentre con la destra solleva un uovo. Appesi, due cembali.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione private.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 42-43, figg. 109a-c; XXXII.

55. Collezione privata

Dimensioni: ht. 34,8 cm; diam. 33,4.
Stato di conservazione: verosimili ridipinture moderne in corrispondenza degli attributi.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. A destra, Dioniso, con un drappo avvolto intorno al braccio sinistro, con il quale tiene un tirso, prende un uovo da una *phiale* porta da un papposileno. Quest'ultimo, vestito con una *nebris*, tiene un tirso nella mano sinsitra. Alla sua sinistra, altare con offerte. Appesi, tre cembali.

Lato B – Dioniso in corsa. Tra due altari con offerte, il dio, con un drappo avvolto intorno al braccio sinistro ricadente sulla gamba destra, reca un cesto con uova, una torcia e una corona.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, p. 43, figg. 111a-c.

56. Italia, collezione privata

Iconografia

Lato A – Eros incede verso destra recando uova e nastro nella destra, un nastro nella sinistra.

Lato B – Donna a b usto scoperto seduta su girale. Tiene uno specchio nella mano destra, mentre con la sinistra solleva un nastro e delle uova. Appeso, un nastro.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro sotto al labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 43-44, figg. 107a-b.

57. Collezione privata

Dimensioni: ht. 35 cm; diam. 33.

Stato di conservazione: la vernice sul tirso del satiro e sulla corona è in gran parte evanida.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. A destra, Dioniso, con tirso e drappo avvolto intorno al braccio sinistro, solleva una corona e delle uova con la mano destra. Di fronte, donna con peplo che tiene un nastro nella destra e una corona, alla quale è legato un nastro, nella sinistra. In alto, racemi d'edera.

Lato B – Pan, con la gamba destra appoggiata su una prominenza del terreno, tiene un tirso e solleva delle uova. Ai suoi lati, altari con offerte. Appesi, due cembali.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 44-45, figg. 116a-c, XXXI.

58. Ex MET 1989.11.4

Dimensioni: diam. 36,8 cm.
Dettagli tecnici: sovradipinture rosse, bianche e ocra. Largo impiego della vernice nera diluita per conferire tridimensionalità agli oggetti o caratterizzare il loro materiale.
Iconografia

Lato A – *Komos* dionisiaco. Un papposileno villoso, con *nebris* e *tenia* rossa, traina un grande carro a due ruote che trasporta Dioniso e un'*auletris*. Le pareti del carro, probabilmente in legno, sono decorate con motivi a losanghe e linea tremolante. Dioniso, sdraiato su un cuscino rosso, regge un tirso, indossa una corona d'edera e tiene una *phiale* colma di uova. La suonatrice di *diaulos* è seduta all'estremità anteriore del carro. In alto a destra, una menade a mezzo busto con tirso, e tralcio di edera. Una linea ondulata e bassi tralci vegetali suggeriscono lo svolgimento all'aperto.

Lato B – Due giovani ammantati con bastone.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Iscrizioni: ΤΥΒΡΟΝ al di sopra del Papposileno.
Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (Sotheby's staff).
Provenienza: sconosciuta. Parte della collezione del trafficante d'antichità Giacomo Medici. Acquistato all'asta (Sotheby's, New York, 23 giugno 1989) dal Metropolitan Museum of New York. Resituito all'Italia in seguito a ritiro dalle collezioni nell'agosto del 2017.
Bibliografia: *LIMC* Silenoi 20a; Tybron 2; PICÓN 2007, pp. 161, 439, n. 184; GREEN 2014b, pp. 192-194; TSIROGIANNIS 2014.

Kylikes

59. Mercato dell'arte

Dimensioni: diam. 21 cm (orlo); largh. 26.
Stato di conservazione: orlo resecato, forse intenzionalmente.
Iconografia

Scena dionisiaca. Dioniso, seduto su un racemo a busto scoperto, offre una *phiale* colma di uova e una corona con la mano destra, mentre si appoggia a un tirso con la sinistra. A destra, di fronte a lui, giovane con tirso che poggia il piede sinistro su un racemo, piegandosi in avanti. Offre delle uova e una corona con la mano sinistra. A sinistra del dio, altare con offerte. Al di sotto della scena principale, fregio a onda corrente. Tralcio di edera a decorare la faccia interna dell'orlo.

Cronologia: 370-340 a. C.
Attribuzione: Python (K. Schauenburg).
Provenienza: proveniente insieme all'*oinochoe* n.1 (editi) e alla *neck-amphora* n.1 (editi) del Pittore di Napoli 1778 dal medesimo contesto funerario (SCHAUENBURG 2008, p. 47). Mercato dell'arte.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 41-42, fig. 106.

3. WORKSHOP DI ASSTEAS E PYTHON

Skyphoi

60. Groningen, collezione privata

Dimensioni: ht. 19 cm; diam. 18,5.
Iconografia

Lato A – Due satiri spaventati da un serpente. A destra, un satiro pesta inavvertitamente la coda di un serpente, che si rivolge minacciosamente verso di lui. Per lo spavento, allarga le braccia e fa cadere a terra il tirso. Di fronte, il suo compagno si accorge del pericolo e compie un balzo per proteggersi. Con la mano destra, brandisce un tirso, al quale è legato un nastro rosso.

Lato B – Satiro insegue una menade. Dopo aver fatto cadere il tirso, un satiro allunga le braccia per riuscire ad afferrare una menade. La donna, indossante una pelle di animale al di sopra del peplo, con tirso nella destra e uova nella sinistra, fugge verso sinistra.

Decorazione secondaria – Fregio di ovuli al di sotto del labbro; doppie palmette sovrapposte con girali al di sotto delle anse; fascia risparmiate a inquadrare la scene principali; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Iscrizioni: ΣΥ̣[…]ΝΟΣΗΑΚΥΛΙΞ incisa sul lato A, tra le due teste dei satiri.
Cronologia: 380-330 a. C.
Attribuzione: workshop di Assteas e Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Groningen, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2001, pp. 31-32, figg. 155-158.

Lebetes gamikoi

61. Italia, collezione privata

Iconografia

Lato A – Donna con erote. Un erote, rivolto verso la donna, tiene un uccello nella mano destra, una *phiale* ricolma di uova e un nastro nella sinistra. La donna, seduta su una palmetta, ha il busto scoperto. Tiene uno specchio nella destra, una cesta ricolma di uova nella sinistra. Accanto a lei, *louterion*. Corona appesa al di sopra.

Lato B – Due donne al *louterion*. La prima, stante e in nudità, si appoggia al bacino mentre porge una *phiale*. La seconda, seduta su una palmetta, porta un drappo avvolto intorno alla coscia destra. Allunga una *phiale* con la mano destra, mentre tiene uno specchio con la sinistra. Ai lati della scena, due nastri appesi.

Decorazione secondaria – Cane corrente e fregio a onda corrente sul coperchio minore; felino corrente e uccello sul coperchio maggiore, al di sotto del quale si trova un fregio a onda corrente; tralcio vegetale sulla spalla; fregio a ovuli al di sopra delle scene principali; fascia risparmiate a inquadrare le scene principali; palmette con girali sotto le anse; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 380-330 a. C.
Attribuzione: workshop di Assteas e Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 40, figg. 104a-d.

62. Krefeld, collezione privata

Dimensioni: ht. 20,5 cm.
Iconografia

Lato A – Erote seduto su girale, porge delle uova con la destra, mentre tiene una corona nella sinistra.

Lato B – Donna, a busto scoperto, seduta su girale, mentre tiene uova e un nastro. Accanto, altare con offerte.

Decorazione secondaria – Raggiera e onda corrente sul coperchio; fregio di linguette sull'orlo; palmette sotto le anse.

Cronologia: 380-330 a. C.
Attribuzione: workshop di Assteas e Python (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Krefeld, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 58, figg. 144a-b.

63. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht. 25 cm.
Iconografia

Lato A – Donna seduta su girale, a busto scoperto, con uova e nastro nella destra e specchio nella sinistra.

Lato B – Donna in nudità seduta su un girale, con corona nella destra e uova nella sinistra.

Decorazione secondaria – palmetta suddipinta sul pomello; fregio a onda corrente sul bordo del coperchio; fregio di linguette sull'orlo; "struttura" a fasce a inquadrare le scene principali, con palmette ai lati superiori; palmette sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 380-330 a. C.
Attribuzione: workshop di Assteas e Python (F. Figura).

Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 59, figg. 152a-b.

64. Mercato dell'arte

Iconografia

Lato A – Erote seduto su una formazione rocciosa, con corona nella mano sinistra e uova nella destra. "Struttura" posta a inquadrare la scena, con trave a cui è appeso un nastro sul lato destro.

Cronologia: 380-330 a. C.
Attribuzione: workshop di Assteas e Python (K. Schauenburg).
Provenienza: Katalog Puhze, Freiburg, 14,2000,144.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 59, fig. 153.

Choes

65. Mercato dell'arte

Iconografia

Dioniso seduto su un girale, mentre tiene un tirso, delle uova e un nastro. Accanto, altare con offerte. Palmetta con girali sotto l'ansa.

Cronologia: 380-330 a. C.
Attribuzione: workshop di Assteas e Python (F. Figura).
Provenienza: sconosciuta. Mercato dell'arte.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 58, fig. 147.

4. PITTORE DELL'ORESTE DI BOSTON

Crateri a campana

66. Mercato antiquario

Iconografia

Lato A – Komos. Una menade, dai capelli raccolti in un *sakkos*, incede suonando il *diaulos*. Una compagna danza tenendo un tirso nella mano destra e un cembalo nella sinistra.

Lato B – Due giovani ammantati.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 360-330 a. C.
Attribuzione: Pittore dell'Oreste di Boston (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato antiquario.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 41-42, figg. 108a-b.

67. Collezione privata

Dimensioni: ht. 33,5 cm; diam. 34,5.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche.
Iconografia

Lato A – Scena di offerta. A destra, donna con lungo peplo e *sakkos*, solleva uno specchio con la mano destra. Di fronte, un giovane in nudità, con capelli lunghi ricadenti sulle spalle, tiene un tirso con la mano sinistra mentre con la destra porge un uovo e un nastro. Tra i due, altare con offerte.

Lato B – Due giovani ammantati.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati (tipo IV D); fregio a onda corrente.

Cronologia: 360-330 a. C.
Attribuzione: Pittore dell'Oreste di Boston (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato dell'arte.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 56, figg. 138a-c; LIII.

68. Collezione privata

Stato di conservazione: ricomposto da vari frammenti.
Iconografia

Lato A – Scena di offerta. A destra, un giovane in nudità, a eccezione di un drappo intorno alle spalle, porge un nastro con la mano destra. Di fronte, una donna con peplo e *sphendone*, si appoggia a un pilastrino mentre solleva uno specchio.

Lato B – Due giovani ammantati. Due girali ai lati.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 360-330 a. C.
Attribuzione: Pittore dell'Oreste di Boston (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato antiquario.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 56, figg. 139a-c.

69. Collezione privata

Iconografia

Lato A – Scena di offerta. A destra, una donna seduta su un girale, porge una corona mentre reca nella mano destra un tirso. Di fronte, un giovane in nudità si appoggia a un tirso mentre allunga una *phiale*.

Lato B – Due giovani ammantati. Girale a destra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 360-330 a. C.

Attribuzione: Pittore dell'Oreste di Boston (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato antiquario.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 56-57, figg. 140a-c.

70. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht 34 cm.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena dionisiaca. A destra, un satiro con tirso incede porgendo delle uova nella mano destra. Di fronte, una donna con tirso, al quale è legato un nastro, incede tenendo una corona nella mano sinistra. Appeso, è un nastro sacerdotale.

Lato B – Due giovani ammantati, entrambi con racemo. A sinistra, piccolo altare con offerte.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 360-330 a. C.
Attribuzione: Pittore dell'Oreste di Boston (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, p. 48, figg. 119a-c, XXXIII.

5. PITTORE DI AFRODITE

Hydriai

71. Mercato dell'arte

Iconografia

Scena di offerta. A destra, donna seduta su girale con peplo nero, al di sopra del quale vi è un mantello avvolto intorno alle gambe. Nella destra, tiene una corona, mentre con la sinistra porge un piatto con uova e un nastro. Di fronte, giovane stante con drappo dietro alle spalle. Tiene un bastone, mentre reca una corona e uno specchio. Nastro appeso sulla destra. "Struttura" a fasce che inquadra la scena principale, con trave trasversale sulla sinistra alla quale è appeso un nastro. Strisce verticali sul collo; fregio vegetale sulla spalla; protome femminili sotto le anse; palmetta con girali distaccati sul rovescio; fregio a onda corrente sotto la scena principale.

Cronologia: 360-330 a. C.
Attribuzione: Pittore di Afrodite (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Sotheby's London 2.7.96.180.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 59-60, figg. 155a-c.

Oinochoai

72. Collezione privata

Dimensioni: ht. 36 cm.
Iconografia

Dioniso e Afrodite (?). Al centro della scena, una figura femminile indossante un lungo peplo e un *polos*, è seduta su un *diphros*. Mentre tiene uno specchio nella mano destra, si volta verso un giovane con bastone e mantello portato dietro le spalle. Mentre quest'ultimo l'abbraccia, le loro mani destre si toccano. All'estremità destra della scena, una giovane con lungo peplo caratterizzato da una decorazione verticale a meandro si appoggia a un pilastrino, mentre reca una fronda nella destra e una corona nella sinistra. Sul lato sinistro, un erote con bastone si piega appoggiandosi alle gambe della donna con la mano destra, offrendole al contempo una *phiale* ricolma di uova. Appesi, nastri. Varie piante spuntano dalla linea di appoggio delle figure.

Decorazione secondaria – Sul collo, triplo fregio a ovuli, dardi, e nuovamente ovuli; tralcio vegetale sulla spalla; fascia risparmiata orizzontale posta a dividere spalla e corpo; ansa decorata da un tralcio d'alloro con bacche bianche; doppia palmetta verticalmente speculare sotto l'ansa; fregio a onda corrente sotto la scena principale.

Cronologia: 360-330 a. C.
Attribuzione: Pittore di Afrodite (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 49-51, figg. 121a-e.

6. PITTORE DI NAPOLI 1778

Crateri a campana

73. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 35 cm; diam. 32.
Iconografia

Lato A – Donna seduta su girale, a busto scoperto. Solleva con la mano destra una *phiale* ricolma di uova e una corona. Appeso è un nastro bianco.

Lato B – Giovane con piede destro appoggiato su un girale. Con la mano sinistra tiene un nastro, mentre con la destra porge un ramoscello. Appeso è un cembalo.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 42, figg. 110a-c.

74. Collezione privata

Dimensioni: ht. 35 cm; diam. 34.
Iconografia

Lato A – Giovane nudo in corsa verso destra con piatto nella mano destra e corona nella sinistra. Appoggiato, bastone con, in cima, un drappo. In alto, due motivi decorativi a fiore.

Lato B – Donna con peplo e *sphendone* in corsa verso sinistra, ma retrospiciente. Nella destra, tiene una ciotola con offerte; nella sinistra, una corona. Appeso, uno specchio. In alto, motivo decorativo a fiore e circolare.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro sotto al labbro; attacco delle anse decorato con linguette; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, p. 51, figg. 122a-c.

75. Mercato dell'arte

Iconografia

Lato A – Donna seduta su racemo, a busto scoperto, con corona e *phiale* ricolma di uova nella mano destra. Appeso, nastro sacrale.

Lato B – Giovane in nudità, con piede destro su racemo, che reca un cembalo e un nastro. Appeso, oggetto triangolare.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro sotto l'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Mercato dell'arte.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 54-55, figg. 133a-b.

Lebetes gamikoi

76. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht. 23,5 cm.
Iconografia

Lato A – Giovane nudo seduto su una formazione rocciosa, con corona nella mano destra e *diaulos* nella sinistra. Due oggetti di forma circolare appesi.

Lato B – Donna ammantata seduta su una formazione rocciosa, con corona nella mano destra. Due oggetti di forma circolare appesi.

Decorazione secondaria – Coperchio con raggiera e motivo a punta di freccia sul bordo; fregio di linguette sull'orlo; palmette sotto le anse.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 42-43, figg. 111a-c.

77. Italia, collezione privata

Dimensioni: ht. 50 cm.
Iconografia

Lato A – Scena di offerta. Al centro, una donna con lungo peplo è seduta su un racemo. Indossa un *polos* e reca uno scettro nella mano destro, elementi che sembrano qualificarla come una divinità. Porge la mano destra verso un erote, che, con il piede destro appoggiato su un racemo, le porge un nastro e una *phiale* ricolma di uova. Sul lato sinistro, un giovane in nudità, con drappo intorno al braccio destro e bastone, tiene una corona nella mano destra. Appeso al centro della scena, è un nastro.

Lato B – Donna con erote. Una donna, seduta su un racemo e con tirso, si rivolge verso un erote, che le offre una corona.

Decorazione secondaria – Coperchio superiore terminante in un piccolo *lebes gamikos* decorato con protomi femminili e palmette; protomi femminili e maschili alternate a palmette sul coperchio; fregio a onda corrente sul bordo; coperchio inferiore terminante in una *lekanis* con orlo decorato a linguette; protomi femminili alternate a palmette sul coperchio; fregio a onda corrente sul bordo; "struttura" con fregio a ovuli e fasce risparmiate che inquadra la scena principale sul lato A; palmetta sulla spalla del lato B; doppie palmette sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 53-54, figg. 128a-j.

Choes

78. Collezione privata

Dimensioni: ht. 22,2 cm.
Iconografia

Giovane in corsa, con drappo portato sulle spalle, mentre reca un cembalo nella mano destra e una *situla* nella sinistra. Indossa una corona sul capo. Palmetta e girali distaccati in corrispondenza dell'ansa.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 57-58, figg. 146a-b.

Skyphoi

79. Krefeld, collezione privata

Iconografia

Lato A – Donna, dal busto scoperto, seduta su un girale, tiene una corona e porge una *phiale* ricolma di uova. Due cembali appesi.

Lato B – Giovane seduto con corona e *phiale*. Due cembali appesi.
Decorazione secondaria – Palmette sotto le anse.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Krefeld, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, p. 58, figg. 145a-b.

80. Collezione privata

Dimensioni: ht. 18 cm; diam. 18.
Iconografia

Lato A – Giovane con tirso (Dioniso?). In corsa verso destra, con un drappo portato dietro alle spalle, tiene un cembalo nella mano sinistra.

Lato B – Donna con tirso. In corsa verso sinistra, indossante un lungo peplo, reca una *situla* nella mano destra. Appeso, un nastro.

Decorazione secondaria – Fregio di ovuli sull'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 52-53, figg. 124a-c.

Oinochoai

81. Italia, collezione privata

Iconografia

Komos. Un giovane in nudità apre il corteo sollevando una fiaccola e un nastro mentre tiene una *situla* nella mano sinistra. Accanto a lui, pantera in corsa retrospiciente. Al centro, Dioniso e un papposileno villoso, pur rivolti in direzioni opposte, si abbracciano. Entrambi indossano alti calzari. Mentre il dio, che tiene un *kantharos*, ha lo sguardo rivolto verso il papposileno, quest'ultimo presenta il volto di tre quarti. Un nastro rosso, avvolto intorno al braccio destro del dio, sventola dietro le loro schiene. Chiude la fila un satiro ermafrodito, in nudità, che incede allargando le braccia. Il terreno, reso attraverso svariate linee sovrapposte e molteplici puntini bianchi, è costellato da piante. Doppio tralcio d'edera in corrispondenza del collo; palmetta con girali distaccati in corrispondenza dell'ansa.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (F. Figura).
Provenienza: proveniente insieme alla *neck-amphora* n.1 (editi) del Pittore di Napoli 1778 e alla *kylix* n. 1 (editi) di Python dal medesimo contesto funerario (SCHAUENBURG 2008, p. 47). Italia, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 45-46, figg. 117a-e.

Neck-amphorae

82. Collezione privata

Dimensioni: ht. 50 cm.
Iconografia

Lato A – Telefo supplice. Al centro della scena, Telefo è inginocchiato su un altare mentre minaccia con la spada il piccolo Oreste. L'eroe indossa un mantello affibiato al collo e un pileo, che sta cadendo per la concitazione. A tracolla, pende il fodero della spada. Attorno alla gamba sinistra è avvolta una fasciatura bianca che copre la ferita inferta da Achille. Il bambino, terrorizzato, tende le braccia verso la madre Clitennestra, che accorre con le braccia tese da sinistra. La donna, caratterizzata dalla corta capigliatura canuta, indossa un lungo peplo. Sul lato opposto, si trova una figura maschile barbuta, con petaso e spada, ritratta mentre minaccia il misio con una lancia. Si tratta verosimilmente del padre di Oreste, Agamennone. Appeso, è un bucranio. In alto a destra, sole con raggi.

Lato B – Tre giovani ammantati, con bastone. Quello a destra reca uno strigile, mentre quello a sinistra tiene un rametto. Appesi, due cembali.

Decorazione secondaria – Protome femminile in corrispondenza del collo, sul lato A; palmetta sul lato B; tralcio vegetale in corrispondenza della spalla sul lato A; linguette sul lato B; "struttura" a fasce risparmiate posta a inquadrare la scena principale sul lato A; palmette sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: proveniente insieme all'*oinochoe* n.1 (editi) del Pittore di Napoli 1778 e alla *kylix* n.1 (editi) di Python dal medesimo contesto funerario (SCHAUENBURG 2008, p. 47). Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 46-48, figg. 118 a-d.

Askoi

83. Collezione privata

Dimensioni: ht. 12,5 cm.
Iconografia

Decorazione disposta su quattro lati, separata da fasce verticali risparmiate: a) donna, a busto scoperto, con specchio, nastro e cesta di offerte, e cigno con verme nel becco; b) giovane, in nudità e con oggetto non più identificabile, e pantera; c) pantera; d) tralcio vegetale. Fregio a ovuli sul collo del bocchello.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 1778 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2008, pp. 51-52, figg. 123a-d.

7. PITTORE DI NAPOLI 2585

Crateri a calice

84. Germania, collezione privata

Dimensioni: ht. 37 cm; diam. 30,87 (orlo).
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche, rosse e ocra.
Iconografia

Lato A – Scena di offerta. Un giovane satiro, con la gamba destra appoggiata su un girale, tiene un bastone nella mano sinistra mentre offre un ramoscello a Dioniso. Il dio, seduto su un girale, si

appoggia a un tirso al quale è legato un nastro rosso; con la destra, porge una corona e una *phiale* ricolma di uova al satiro. Ai lati dei due personaggi, si trovano altari con offerte. Appeso, è un lungo nastro rosso. Ramoscelli d'edera fanno da riempitivi.

Lato B – Donna in corsa. Rivolta verso sinistra, tiene un tirso con nastro nella mano sinistra, un cesto di uova e un nastro nella destra. Appeso, oggetto triangolare con offerte.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; due fasce risparmiate a inquadrare le scene principali; girale e cembalo alla sinistra della donna; fascia con rettangoli alternati e fregio a quattro meandri con scacchiera al centro al di sotto della scena principale sul lato A; tralcio di alloro al di sotto del lato principale sul lato B.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Germania, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2000, pp. 36-37, figg. 19-20, 139-141.

Crateri a campana

85. Napoli, collezione privata

Iconografia

Lato A – Scena di offerta. Un giovane, in nudità, piegato su un girale, offre una *phiale* colma di uova. Nella sinistra tiene una benda bianca. Dietro e davanti a lui si trovano due altari con offerte. Appesi, sono un cembalo e un oggetto sferico decorato.

Lato B – Donna in corsa. Rivolta verso sinistra, solleva un cembalo con la mano destra. Davanti a lei, altare con offerte. Oggetto triangolare appeso in alto a destra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati al di sotto delle anse; fregio a onda corrente al di sotto delle scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2000, pp. 37-38, figg. 142-143.

86. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 43,5; diam. 39,2.
Iconografia

Lato A – Satiro con donna. Il primo si appoggia a un tirso con la sinistra, mentre con la destra tiene un nastro. La seconda, ammantata, si appoggia a un bastone. Tra i due, girale.

Lato B – Donna in corsa. Con lungo peplo, solleva un nastro e una *phiale* colma di uova con la destra, mentre con la sinistra stringe un nastro. Appesi, due cimbali. Alla sua sinistra, girale.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, p. 43, figg. 112a-c.

87. Napoli, collezione privata

Dimensioni: ht. 40-42 cm; diam. 34,5.
Iconografia

Lato A – Ermafrodito, in nudità, a eccezione di un drappo portato intorno alle braccia, che solleva un cembalo e una *phiale* ricolma di uova nella mano destra e tiene una corona nella sinistra. Pianta alla sua sinistra.

Lato B – Donna in corsa verso sinistra. Con lungo peplo e *sphendone*, tiene una corona nella mano destra e un piatto con offerte nella sinistra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Napoli, collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2003b, pp. 43-44, figg. 114a-c.

88. Collezione privata

Dimensioni: ht. 40,5 cm; diam. 27.
Dettagli tecnici: sovradipinture bianche e ocra.
Iconografia

Lato A – Due ermafroditi stanti. Tengono entrambi un nastro nella mano destra. Quello a sinistra porta un drappo avvolto intorno al braccio destro, che reca un racemo. Ai lati, due girali. Appeso, è un nastro. Tralci di edera intorno alla scena.

Lato B – Ermafrodito con il piede destro su un girale. Tiene un bastone nella mano sinistra, mentre con la destra solleva una *phiale* ricolma di uova e un nastro. Davanti a lui, altare con offerte. Appeso, cembalo.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto del labbro; palmette con girali distaccati sotto le anse (tipo IV D); fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 2585 (K: Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2006, pp. 40-41, figg. 99a-c, XIV.

89. Collezione privata

Dimensioni: ht. 37-40 cm; diam. 35,5.
Iconografia

Lato A – Scena di offerta. A destra, un giovane in nudità reca un nastro nella sinistra, un nastro e delle uova nella destra, mentre tiene sollevato il piede sinistro su un girale. Di fronte, una donna ammantata tiene una corona in entrambe le mani.

Lato B – Donna retrospiciente che corre verso sinistra, mentre tiene un rametto nella destra e un cembalo nella sinistra.

Decorazione secondaria – Tralcio di alloro al di sotto dell'orlo; palmette con girali distaccati sotto le anse; fregio a onda corrente sotto le scene principali.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2006, pp. 41-42, figg. 100a-c.

Lekythoi

90. Collezione privata

Dimensioni: ht. 24 cm.
Iconografia

Donna seduta su girale. A busto scoperto, tiene uno specchio nella mano sinistra e una corona nella destra. Accanto al girale, altare con offerte. Appeso, oggetto di forma triangolare. Palmetta con girali distaccati al di sotto dell'ansa.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2001, p. 13, figg. 39-40.

Lebetes gamikoi

91. Collezione privata

Dimensioni: ht. 20,5 cm.
Iconografia

Lato A – Donna con peplo, mentre tiene in mano una corona e porge delle uova. Appesi, un cembalo e un oggetto triangolare.

Lato B – Donna ammantata con *alabastron*. Cembalo e oggetto triangolare appesi.

Decorazione secondaria – raggiera e motivo a punte di freccia sul coperchio; fregio di linguette sul bordo; palmette sotto le anse.

Cronologia: 330-300 a. C.
Attribuzione: cerchia del Pittore di Napoli 2585 (K. Schauenburg).
Provenienza: sconosciuta. Collezione privata.
Bibliografia: SCHAUENBURG 2005, pp. 58-59, figg. 149a-b.

PEZZI DI DUBBIA AUTENTICITÀ

- *Lekythos* attribuita ad Assteas (SCHAUENBURG 2001, pp. 11-12, figg. 23-26): l'alternanza tra tecnica a figure rosse e a figure nere, in quest'ultimo caso nello stile delle *lekythoi* di tipo Pagenstecher, è particolarmente sospetta, non trovando confronti in ambito pestano;
- Cratere a campana attribuito ad Assteas (SCHAUENBURG 2006, p. 39, figg. 95a-c, X): si vedano, in particolare, l'incongruente posizione dei tirsi, la resa priva di cura delle mani e del volto di Dioniso, l'oggetto non identificabile che il dio tiene con la mano destra;
- Anfora protopestana (SCHAUENBURG 2008, p. 44, figg. 115a-b): la morfologia non trova confronti soddisfacenti né in ambito pestano che siceliota; l'aspetto metallico della vernice potrebbe suggerire la cottura in un forno elettrico;
- *Hydria* attribuita ad Assteas (SCHAUENBURG 2010, pp. 9-10, figg. Ia-i): si vedano, in particolare, il *system of rendering* non sempre coerente; la composizione della scena incongruente rispetto alla vicenda mitica; il gesto della serva; l'aspetto metallico della vernice, che potrebbe indicare la cottura in un forno elettrico;
- *Lekythos* attribuita al workshop di Assteas e Python (SCHAUENBURG 2010, pp. 11-12, fig. 15a-b, VI-VII): si veda, in particolare, la mano destra dell'erote e il rapporto con l'oggetto (uno specchio?) che sta porgendo alla figura femminile.

APPENDICE II

CATALOGO DELLE ISCRIZIONI VASCOLARI

Categoria	Iscrizioni	Museo / Collezione	Rif.
Vasi di Assteas non firmati	ΦΡΥΝΙΣ, ΠΥΡΩΝΙΔΗΣ	Salerno, inv. Pc 1812	[2/19]
	ΚΑΔΜΟΣ, ΘΕΒΗ, ΙΣΜΗΝ[Η], ΑΝΑΚ[Η]	Basilea, s. inv.	[2/141]
	ΟΡΕΣΤΗΣ, ΜΕΓΑΙΡΑ, ΑΠΟΛΛΩΝ, ΤΕΙΣΙΦΟΝΗ, ΑΡΤΕΜΙΣ, ΛΗΤΩ, ΜΑΝΤΩ	Paestum, inv. 4794	[2/142]
	ΜΗΔΕΙΑ, ΙΑΣΩΝ, ΚΑΛΑΙΣ, ΠΕΛ[--]Σ	Bochum, inv. S 1080	[2/143]
	[ΜΕΓΑ]ΙΡΑ, ΤΕ[ΙΣΙΦΟΝΗ]	Paestum, inv. 3781–3, 3789, 3793	[2/144]
	ΘΑΛΙΑ	Perduto	[2/1037]
	ΘΩΡΥΚΙΩΝ	Basilea, coll. privata	[App. I/20]
	ΙΩ	Mercato dell'arte	[App. I/35]
	ΑΠΟΛΛΩΝ, ΛΑΙΟΣ, ΛΗΤΩ, [-]ΟΡΝΗΔΙ[--], ΑΡΤΕΜΙΣ, Ϝ ΕΡΜΙΣ	Parigi, coll. privata	[App. I/30]
Vasi di Assteas firmati	ΓΥΜΝΙΛΟΣ, ΧΑΡΙΝΟΣ, ΚΑΡΙΩΝ, ΚΩΣΙΛΟΣ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦ[Ε]	Berlino, inv. F 3044	[2/125]
	[ΕΛ]ΛΗ, ΝΕΦΕ[ΛΗ], [ΔΙΟΝΥΣ]ΟΣ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ	Napoli, inv. 82411	[2/126]
	ΜΑΝΙΑ, ΙΟΛΗΟΣ, ΑΛΚΜΗΝΗ, ΜΕΓΑΡΗ, Ϝ[Ε]ΡΑΚΛΗΣ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ	Madrid, inv. 11094	[2/127]
	ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ, ΚΑΛΧΑΣ, ΤΗΛΕΦΟΣ, [Α]ΠΟΛΛΩΝ, ΟΡΕΣΤΕ[Σ], ΕΡΜΗΣ,	San Antonio, inv. 86.134.167	[2/128]

	ΘΡΙΣΑ, ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΗ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ		
	ΖΕΥΣ, ΚΡΗΤΗ, ⊢ΕΡΜΗΣ, ΠΟΘΟΣ, ΕΥΡΩΠΗ, ΣΚΥΛΑ, ΤΡΙΤΩΝ, ΑΔΩΝΙΣ, ΑΦΡΟΔΙΤΗ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ	Montesarchio, s. inv.	[2/129]
	[ΚΑ]ΣΣΑΝΔΡΗ, ΙΗΡΗΑ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ	Buccino, inv. 50279	[2/130]
	ΙΜΗΝΟΣ, ΑΘΗΝΗ, ΚΡΗΝΑΙΗ, ΚΑΔΜΟΣ, ΘΗΒΗ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ	Napoli, inv. 82258	[2/132]
	ΑΠΟΛΛΩΝ, ΜΑΝΤΙΚΛΕΙΑ, ΜΕΓΑΙΡΑ, ΑΛΛΗΚ[ΤΟ], ΑΣΣΤ[ΕΑΣ] [ΕΓ]ΡΑΦΕ	San Antonio, inv. 86.124.168	[2/133]
	ΑΛΛΕΚΟ, ΑΦΡΟΔΙΤΗ, [ΒΕ]ΛΛΕΡΟΦΟΝΤΗΣ, ΠΡΟΙΤΟΣ, ΑΣΤΥΑΝΑΣ[ΣΑ], ΣΘΕΝΕΒΟΙΑ, Α[ΣΣΤΕ]ΑΣ [Ε]Γ[ΡΑΦΕ]	Paestum, inv. 20202	[2/134]
	⊢ΣΣΠΕΡΙΔΣ, ΚΑΛΥΨΩ, ΔΟΝΑΚΙΣ, ΤΑΡΑ, ΜΗΛΙΣΑ, ΑΙΩΠΙΣ, ΑΝΘΕΙΑ, ΜΡΜΗΣΑ, ⊢ΕΡΑΚΛΗΣ, ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ	Napoli, inv. 81847	[2/135]
	ΑΝΤΗΝΩ[…], ΕΥΡΥΦΑΜΟΣ, ΠΟΛΥΦΡΑ[…], [Α]ΦΡΟΔΙΤΗ, [Α]ΣΣΤΕΑΣ [ΕΓΡΑΦΕ]	Tokyo/Lugano, coll. T. Fujita	[App. I/18]
	ΔΙΟΝΥ[ΣΟΣ], [Ε]ΓΡΑΦΕ	Buccino, inv. 200590	[App. I/2]
Vasi di Python firmati	ΖΕΥΣ, ΑΛΚΜΗΝΗ, ΑΩΣ, ΑΜΦΥΤΡΥΩΝ, ΑΝΤΗΝΩΡ, ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ	Londra, 1890,0210.1	[2/239]
	ΤΥΒΡΩΝ, ΤΥΝΔΑΡΕΥΣ, Φ[Ο]ΙΒΑ, ΑΦΡΟΔΙΤΗ, ⊢ΕΛΕΝΗ, ΛΗΔΑ, ⊢ΕΡΜΑΣ, ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ	Paestum, inv. 21370	[2/240]

Vasi di Python non firmati	ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ	Berlino, inv. F 3297a	[2/243]
	ΑΓΡΙΟΣ	Londra, inv. 1772,0320.37	[2/249]
	ΗΛΕΤΡΑ, ΟΡΕΣΤΑΣ	Madrid, inv. 2006/127/1	[App. I/36]
	ṪỴ̇ΒΡΟΝ	ex MET 1989.11.4	[App. I/58]
Workshop Assteas–Python	ΣỴ̇[…]ΝΟΣ, ⊦Ȧ̇ΚΥΛΙ⁒	Groningen, coll. privata	[App. I/60]
Pittore di Afrodite	ΑΠΟΛΛΩΝ, ΟΡΕΣΤΑΣ, ΠΟΙΝΑ, ΤΕΙΣΙΦΟΝΗ, ΑΛΗΚΤΡΑ	Tampa, s. inv.	[2/971]
Pittore dell'Oreste di Boston	ΚΕΣΑΝΔΡΗ, ΤΡΟΙΟ ⊦ΙΕΡΕΑ	Vienna, inv.	[2/1036]

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Tav. I, fig. 1 – Scena di seduzione con Zeus e Hermes. Attribuito ad Assteas. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 17106 (*RVP* 2/176). Foto: Archivio fotografico Musei Vaticani.

Tav. I, fig. 2 – Parete interna del piede, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Foto: Autore.

Tav. I, fig. 3 – Dettaglio della linea di riferimento alla base della figurazione principale, cratere a campana con Dioniso e sileno. Attribuito ad Assteas. Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo", inv. 193 (*RVP* 2/46). Foto: Autore.

Tav. II, fig. 4 – Dettaglio delle incisioni al di sotto dell'orlo, cratere a calice con la supplica di Telefo. Firmato da Assteas. San Antonio, San Antonio Museum of Art, inv. 86.134.167 (*RVP* 2/128). Foto: Autore.

Tav. II, fig. 5 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo alla figura di Tebe, cratere a campana con la lotta tra Cadmo e il serpente. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. III, fig. 6 – Dettaglio del disegno preparatorio, *neck-amphora* con scena di offerta tra un giovane e una donna. Attribuita ad Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11235 (*RVP* 2/166). Foto: Autore.

Tav. III, fig. 7 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo alla figura di Tindareo, *neck-amphora* con la nascita di Elena. Firmata da Python. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21370 (*RVP* 2/240). Foto: Autore.

Tav. III, fig. 8 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al volto di Dioniso, cratere a campana con Dioniso e sileno. Attribuito ad Assteas. Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo", inv. 193 (*RVP* 2/46). Foto: Autore.

Tav. III, fig. 9 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al pileo di Cadmo, cratere a campana con la lotta tra Cadmo e il serpente. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. III, fig. 10 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo alla capigliatura di Dioniso, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Montesarchio, Museo Archeologico Nazionale, inv. s. inv. (*RVP* 2/129). Foto: ArchaiOptix.

Tav. IV, fig. 11 – Dettaglio del disegno preparatorio di un sileno, cratere a campana con Dioniso e sileno. Attribuito ad Assteas. Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo", inv. 193 (*RVP* 2/46). Foto: Autore.

Tav. IV, fig. 12 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al braccio di Elettra, cratere a campana con Elettra e Oreste alla tomba di Agamennone. Attribuito a Python. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2006/127/1 (App. I/35). Foto: Autore.

Tav. IV, fig. 13 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al braccio di Oreste, cratere a campana con Elettra e Oreste alla tomba di Agamennone. Attribuito a Python. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2006/127/1 (App. I/35). Foto: Autore.

Tav. IV, fig. 14 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo all'addome di Cadmo, cratere a campana con la lotta tra Cadmo e il serpente. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. V, fig. 15 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al mantello di Eracle, cratere a calice con la pazzia di Eracle. Firmato da Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP* 2/127). Foto: Autore.

Tav. V, fig. 16 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo all'*himation* di Elettra, cratere a campana con Elettra e Oreste alla tomba di Agamennone. Attribuito a Python. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2006/127/1 (App. I/35). Foto: Autore.

Tav. V, fig. 17 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo alla veste di Diomede, *hydria* con la punizione di Agrios. Attribuita a Python. Londra, British Museum, inv. 1772,0320.37 (*RVP* 2/249). Foto: ArchaiOptix.

Tav. VI, fig. 18 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al chitone di Calipso, *squat-lekythos* con Eracle nel Giardino delle Esperidi. Firmata da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81847 (*RVP* 2/135). Foto: Autore.

Tav. VI, fig. 19 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al serpente Ladone, *squat-lekythos* con Eracle nel Giardino delle Esperidi. Firmata da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81847 (*RVP* 2/135). Foto: Autore.

Tav. VI, fig. 20 – Dettaglio del disegno preparatorio relativo al monumento funerario di Agamennone, cratere a campana con Elettra e Oreste alla tomba di Agamennone. Attribuito a Python. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2006/127/1 (App. I/35). Foto: Autore.

Tav. VII, fig. 21 – Dettaglio del disegno preparatorio, non rispettato, relativo al braccio di un papposileno, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Montesarchio, Museo Archeologico Nazionale, inv. s. inv. (*RVP* 2/129). Foto: ArchaiOptix.

Tav. VII, fig. 22 – Dettaglio della *eighth-inch stripe* relativa all'elmo di Atena, *neck-amphora* con il giudizio di Paride. Attribuita ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75421 (App. I/3). Foto: Autore.

Tav. VII, fig. 23 – Dettaglio della sovrapposizione tra il piede di un personaggio maschile e la banda risparmiata a lato della scena, *lebes gamikos* con scena matrimoniale. Attribuito al Pittore di Afrodite. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20296 (*RVP* 2/965). Foto: Autore.

Tav. VII, fig. 24 – Dettaglio della linea a rilievo relativa alle zampe del mostro Scilla che si sovrappone a quella che contorna la banda risparmiata posta al di sotto della figurazione principale, cratere a calice con la fuga di Frisso ed Elle. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82411 (*RVP* 2/126). Foto: Autore.

Tav. VIII, fig. 25 – Dettaglio della linea a rilievo (*laid line*) in corrispondenza dello sternocleidomastoideo di Cadmo, cratere a campana con la lotta tra Cadmo e il serpente. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. VIII, fig. 26 – Dettaglio delle linee a rilievo (*pulled lines*) in corrispondenza della banda risparmiata che incornicia la scena, cratere a calice con la fuga di Frisso ed Elle. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82411 (*RVP* 2/126). Foto: Autore.

Tav. VIII, fig. 27 – Dettaglio della sovradipintura bianca che si sovrappone alle linee a rilievo sulla capigliatura di Cassandra, frammento di cratere a calice con la parodia del ratto di Cassandra. Firmato da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale, inv. 50279 (*RVP* 2/130). Foto: Autore.

Tav. VIII, fig. 28 – Dettaglio della *contour band* che si sovrappone alle linee a rilievo, frammento di cratere a calice con la parodia del ratto di Cassandra. Firmato da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale, inv. 50279 (*RVP* 2/130). Foto: Autore.

Tav. IX, fig. 29 – Dettaglio della *contour band* che si sovrappone alle linee a rilievo, *neck-amphora* con scena funeraria. Attribuita al Pittore di Prado/Fienga. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81736 (*RVP* 1/76). Foto: Autore.

Tav. IX, fig. 30 – Dettaglio delle pennellate con vernice diluita sull'*exomis* di Charinos, cratere a calice con ladri che derubano un anziano. Firmato da Assteas. Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP* 2/125). Foto: ArchaiOptix.

Tav. IX, fig. 31 – Dettaglio della sovradipintura bianca che copre le linee a rilievo in corrispondenza del pileo di Diomede, *hydria* con la punizione di Agrios. Attribuita a Python. Londra, British Museum, inv. 1772,0320.37 (*RVP* 2/249). Foto: ArchaiOptix.

Tav. IX, fig. 32 – Dettaglio della resa dell'otre, cratere a campana con scena di *komos*. Attribuito a Python. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. 50.8.30 (*RVP* 2/290). Foto: Autore.

Tav. X, fig. 33 – Dioniso su pantera, cratere a calice con la pazzia di Eracle. Firmato da Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP* 2/127). Foto: Autore.

Tav. X, fig. 34 – Dettaglio del tripode, cratere a campana con Oreste a Delfi. Attribuito a Python. Londra, British Museum, inv. 1917,1210.1 (*RVP* 2/244). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XI, fig. 35 – Dettaglio del cesto con offerte portato da un attore, cratere a campana con scena di *komos*. Attribuito a Python. Parigi, Musée du Louvre, inv. K 244 (*RVP* 2/306). Foto: DENOYELLE 2011, tav. 107.

Tav. XI, fig. 36 – Dettaglio delle ombreggiature su una *klismos*, *lebes gamikos* con scena matrimoniale. Attribuito al Pittore di Afrodite. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20296 (*RVP* 2/965). Foto: Autore.

Tav. XI, fig. 37 – Dettaglio del fregio vegetale sulla spalla, *squat-lekythos* con Eracle nel Giardino delle Esperidi. Firmata da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81847 (*RVP* 2/135). Foto: Autore.

Tav. XI, fig. 38 – Dettaglio del manto del toro, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Foto: Autore.

Tav. XII, fig. 39 – Oreste supplice a Delfi, cratere a volute apulo. Vaso eponimo del Pittore della Furia Nera. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82270. Foto: PONTRANDOLFO 2009, p. 110.

Tav. XII, fig. 40 – Caccia al cinghiale (Calidonio?), cratere a campana. Attribuito al Pittore dell'Oreste di Boston. Londra, British Museum, inv. 1865,0103.18 (*RVP* 2/1001). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XII, fig. 41 – Scena di caccia al cervo. Lastra est della tomba 18, dalla necropoli di Andriuolo. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21255. Foto: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 104.

Tav. XIII, fig. 42 – Dettaglio del volto di un attore anziano, frammento di cratere siceliota. Attribuito al Pittore del Louvre K 240. Gela, Museo Archeologico Regionale, inv. 36056. Foto: Autore.

Tav. XIII, fig. 43 – Dettaglio del volto del vecchio Charinos, cratere a calice con ladri che derubano un anziano. Firmato da Assteas. Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP* 2/125). Foto: ArchaiOptix.

Tav. XIII, fig. 44 – Scena di offerta a un altare con donna e satiro, cratere a calice siceliota. Attribuito al Pittore del Louvre K 240. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 52420. Foto: Archivio Fotografico, MArTA.

Tav. XIV, fig. 45 – Dettaglio delle lettere che vanno a comporre *egraphe* nella firma graffita di Assteas, cratere a calice con la pazzia di Eracle. Firmato da Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP* 2/127). Foto: Autore.

Tav. XIV, fig. 46 – Dettaglio delle ultime tre lettere graffite della didascalia di Alcmena, cratere a calice con la pazzia di Eracle. Firmato da Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP* 2/127). Foto: Autore.

Tav. XIV, fig. 47 – Dettaglio del kappa di Kadmos, cratere a campana con la lotta tra Cadmo e il serpente. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. XIV, fig. 48 – Firma dipinta di Assteas, cratere a calice con la supplica di Telefo. Firmato da Assteas. San Antonio, San Antonio Museum of Art, inv. 86.134.167 (*RVP* 2/128). Foto: Autore.

Tav. XIV, fig. 49 – Firma dipinta di Python, *neck-amphora* con la nascita di Elena. Firmata da Python. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21370 (*RVP* 2/240). Foto: Autore.

Tav. XIV, fig. 50 – Dettaglio del rho di *egraphe*, cratere a campana con la supplica di Alcmena. Firmato da Python. Londra, British Museum, inv. 1890,0210.1 (*RVP* 2/239). Foto: ArchaiOptix.

Tav. XIV, fig. 51 – Didascalia di Europa, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Foto: Autore.

Tav. XIV, fig. 52 – Didascalia di Europa, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Montesarchio, Museo Archeologico Nazionale, inv. s. inv. (*RVP* 2/129). Foto: ArchaiOptix.

Tav. XV, fig. 53 – Firma dipinta di Assteas, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Foto: Autore.

Tav. XV, fig. 54 – Firma graffita di Assteas, cratere a calice con la pazzia di Eracle. Firmato da Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP* 2/127). Foto: Autore.

Tav. XV, fig. 55 – Firma dipinta di Assteas, ormai completamente evanida, cratere a calice con scena di simposio. Firmato da Assteas. Tokyo/Lugano, s. inv. (App. I/17). Foto: SIMON 2004, fig. 9.8.

Tav. XVI, fig. 56 – Firma dipinta di Assteas, cratere a calice con la fuga di Frisso ed Elle. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82411 (*RVP* 2/126). Foto: Autore.

Tav. XVI, fig. 57 – Firma dipinta di Assteas, cratere a calice con la supplica di Telefo. Firmato da Assteas. San Antonio, San Antonio Museum of Art, inv. 86.134.167 (*RVP* 2/128). Foto: Autore.

Tav. XVI, fig. 58 – Firma dipinta di Assteas, *neck-amphora* con Oreste a Delfi. Firmata da Assteas. San Antonio, San Antonio Museum of Art, inv. 86.134.168 (*RVP* 2/133). Foto: Autore.

Tav. XVII, fig. 59 – Firma graffita di Assteas, cratere a calice con il ratto di Europa. Firmato da Assteas. Montesarchio, Museo Archeologico Nazionale, inv. s. inv. (*RVP* 2/129). Foto: ArchaiOptix.

Tav. XVII, fig. 60 – Firma graffita di Assteas, *hydria* con la partenza di Bellerofonte. Firmata da Assteas. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20202 (*RVP* 2/134). Foto: Autore.

Tav. XVII, fig. 61 – Firma graffita di Assteas, *squat-lekythos* con scena funeraria. Firmata da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 200553 (App. I/6). Foto: Autore.

Tav. XVII, fig. 62 – Assialità tra il lato destro del monumento funerario e l'inizio della firma, *squat-lekythos* con scena funeraria. Firmata da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 200553 (App. I/6). Foto: Autore.

Tav. XVIII, fig. 63 – Firma graffita di Assteas, *squat-lekythos* con Eracle nel Giardino delle Esperidi. Firmata da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81847 (*RVP* 2/135). Foto: Autore.

Tav. XVIII, fig. 64 – Firma dipinta di Assteas, frammento di cratere a calice con la parodia del ratto di Cassandra. Firmato da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale, inv. 50279 (*RVP* 2/130). Foto: Autore.

Tav. XVIII, fig. 65 – Scena comica, due ladri derubano un anziano, cratere a calice. Firmato da Assteas. Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP* 2/125). Disegno: FURTWÄNGLER, REICHOLD 1932, tav. 150.

Tav. XVIII, fig. 66 – Firma dipinta ([g]*raphe*), cratere a calice frammentario con scena di simposio. Firmato, con ogni probabilità, da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 200590 (App. I/2). Foto: Autore.

Tav. XVIII, fig. 67 – Firma graffita di Assteas, cratere a campana con la lotta tra Cadmo e il serpente. Firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. XIX, fig. 68 – Firma dipinta di Python, *neck-amphora* con la nascita di Elena. Firmata da Python. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21370 (*RVP* 2/240). Foto: Autore.

Tav. XIX, fig. 69 – Firma graffita di Python, cratere a campana con la supplica di Alcmena. Firmato da Python. Londra, British Museum, inv. 1890,0210.1 (*RVP* 2/239). Foto: ArchaiOptix.

Tav. XX, fig. 70 – Supplica di Telefo, cratere a calice firmato da Assteas. San Antonio, San Antonio Museum of Art, inv. 86.134.167 (*RVP* 2/128). Foto: Autore.

Tav. XX, fig. 71 – Oreste a Delfi, *neck-amphora* firmata da Assteas. San Antonio, San Antonio Museum of Art, inv. 86.134.168 (*RVP* 2/133). Foto: Autore.

Tav. XX, fig. 72 – Oreste a Delfi, cratere a campana attribuito a Python. Londra, British Museum, inv. 1917,1210.1 (*RVP* 2/244). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XX, fig. 73 – Oreste a Delfi, cratere a calice attribuito al Pittore di Afrodite. Tampa, s.inv. (*RVP* 2/971). Foto: Tampa Museum of Art.

Tav. XXI, fig. 74 – Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone, cratere a campana attribuito a Python. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2006/127/1 (App. I/35). Foto: Autore.

Tav. XXI, fig. 75 – Donna e due giovani presso una tomba, *neck-amphora* eponima del Pittore di Würzburg H 5739. Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 5739 (*RVP* 2/379). Foto: BECKEL, FRONING, SIMON 1983, p. 149.

Tav. XXI, fig. 76 – Tre donne presso un monumento funerario, *neck-amphora* siceliota attribuita al Pittore di Prado/Fienga. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81736 (*RVP* 1/76). Foto: Autore.

Tav. XXI, fig. 77 – Oreste uccide Clitennestra, *neck-amphora* attribuita a un ceramografo vicino allo stile di Assteas. Malibu, Getty Villa, inv. 80.AE.155.1 (*RVP* 2/418). Foto: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Tav. XXII, figg. 78-81 – Responso delfico a Laio, *squat-lekythos* attribuita ad Assteas. Parigi, collezione privata, s. inv. (App. I/29). Foto: Jacques Chamay.

Tav. XXIII, fig. 82 – Lotta tra Cadmo e il serpente, cratere a campana firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82258 (*RVP* 2/132). Foto: Autore.

Tav. XXIII, fig. 83 – Lotta tra Cadmo e il serpente, *lekanis* attribuita ad Assteas. Basilea, Antikensammlung, inv. BS 1421 (*RVP* 2/141). Foto: *RVP*, tav. 61.

Tav. XXIII, fig. 84 – Lotta tra Cadmo e il serpente, cratere a calice attribuito a Python. Parigi, Musée du Louvre, inv. N 3157 (*RVP* 2/244). Foto: DENOYELLE 2011, p. 91.

Tav. XXIV, fig. 85 – La pazzia di Eracle, cratere a calice firmato da Assteas. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11094 (*RVP* 2/127). Foto: Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Tav. XXIV, fig. 86 – Giardino delle Esperidi, *squat-lekythos* attribuita ad Assteas. Rimpatriata in Italia (App. I/30). Foto: GODART, DE CARO 2007, p. 179.

Tav. XXIV, fig. 87 – Eracle nel Giardino delle Esperidi, *squat-lekythos* firmata da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81847 (*RVP* 2/135). Foto: Autore.

Tav. XXV, fig. 88 – Fuga di Frisso ed Elle, cratere a calice firmato da Assteas. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82411 (*RVP* 2/126). Foto: Autore.

Tav. XXV, fig. 89 – Partenza di Bellerofonte, *hydria* firmata da Assteas. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20202 (*RVP* 2/134). Foto: Autore.

Tav. XXVI, fig. 90 – La conquista del vello d'oro, *squat-lekythos* attribuita ad Assteas. Bochum, Kunstsammlungen Antike der Ruhr-Universität Bochum, inv. S 1080 (*RVP* 2/143). Foto: *RVP*, tav. 62.b.

Tav. XXVI, fig. 91 – La conquista del vello d'oro, cratere a volute attribuito al Gruppo Apulizzante. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82126 (*RVP* 3/630). Foto: PONTRANDOLFO 2009, p. 104.

Tav. XXVI, fig. 92 – Giudizio di Paride, *necck-amphora* attribuita ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75421 (App. I/3). Foto: Autore.

Tav. XXVI, fig. 93 – Giudizio di Paride, *squat-lekythos* attribuita al Pittore dell'Oreste di Boston. Parigi, Musée du Louvre, inv. K 561 (*RVP* 2/1025). Foto: DENOYELLE 2011, p. 132.

Tav. XXVII, fig. 94 – Agguato di Achille a Troilo, *hydria* attribuita al Pittore dell'Oreste di Boston. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. IV 2949 (*RVP* 2/1023). Foto: Kunsthistorisches Museum.

Tav. XXVII, fig. 95 – Ratto di Cassandra, *neck-amphora* attribuita al Pittore dell'Oreste di Boston. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 724 (*RVP* 2/1036). Foto: Kunsthistorisches Museum.

Tav. XXVII, fig. 96 – Nascita di Afrodite, *lebes gamikos* attribuito al Pittore di Napoli 2582. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 24602 (*RVP* 3/449). Foto: *RVP*, tav. 205.

Tav. XXVII, fig. 97 – Nascita di Elena, *neck-amphora* firmata da Python. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21370 (*RVP* 2/240). Foto: Autore.

Tav. XXVIII, fig. 98 – Supplica di Alcmena, cratere a campana firmato da Python. Londra, British Museum, inv. 1890,0210.1 (*RVP* 2/239). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XXVIII, fig. 99 – Danae sedotta dalla pioggia dorata, *hydria* attribuita al Pittore di Napoli 2585. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 24603 (*RVP* 3/448). Foto: Autore.

Tav. XXIX, fig. 100 – Morte di Ofelte, cratere a calice attribuito a Python. Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 3581 (*RVP* 2/242). Foto: Museo Archeologico Provinciale di Bari.

Tav. XXIX, fig. 101 – Punizione di Agrios, *hydria* attribuita a Python. Londra, British Museum, inv. 1772,0320.37 (*RVP* 2/249). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XXX, fig. 102 – Morte di Semele, *pelike* attribuita al Pittore di Spinazzo. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. IV/304 (*RVP* 3/651). Foto: *RVP*, tav. 230c-d.

Tav. XXX, fig. 103 – Ratto di Europa, cratere a calice firmato da Assteas. Montesarchio, Museo Archeologico Nazionale, s. inv. (*RVP* 2/129). Foto: Sailko, wikimedia commons.

Tav. XXX, fig. 104 – Ratto di Europa, cratere a calice firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1).

Tav. XXXI, fig. 105 – Ratto di Talia, da un vaso attribuito ad Assteas, ora perduto (*RVP* 2/1037). Disegno: HAMILTON, TISCHBEIN 1791, tav. 26.

Tav. XXXI, fig. 106 – Ratto di Ganimede, frammento di vaso attribuito a Python. Berlino, Antikensammlung, inv. F3297a, ora perduto (*RVP* 2/243). Foto: ZAHN 1932, p. 207, fig. 100.

Tav. XXXI, fig. 107 – Agone musicale tra Marsia e Apollo, *lekanis* attribuita al Pittore di Louvre K240. Parigi, Musée du Louvre, inv. K 570 (*RVP* 2/140). Foto: DENOYELLE 2011, p. 74.

Tav. XXXI, fig. 108 – Supplizio di Marsia, bottiglia attribuita al Gruppo Apulizzante. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, s. inv. (*RVP* 3/624). Foto: *RVP*, tav. 222a-b.

Tav. XXXII, fig. 109 – Odisseo e le sirene, cratere a campana attribuito a Python. Berlino, Antikensammlung, inv. 4532 (*RVP* 2/272). Foto: Berlino, Antikensammlung.

Tav. XXXII, fig. 110 – Atteone sbranato, cratere a campana attribuito a Python. Sant'Agata dei Goti, Collezione Rainone-Mustilli, inv. A 42 (*RVP* 2/307). Foto: *RVP*, tav. 108a.

Tav. XXXII, fig. 111 – Parodia del ratto di Cassandra, frammento di cratere a calice firmato da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 50279 (*RVP* 2/130). Foto: Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le provincie di Salerno e Avellino.

Tav. XXXIII, fig. 112 – Scena comica con Frinico e Pironide, cratere a campana attribuito ad Assteas. Salerno, Museo Archeologico Provinciale, inv. 1812 (*RVP* 2/19). Foto: Autore.

Tav. XXXIII, fig. 113 – *Komos* con attore danzante e Dioniso, cratere a campana attribuito ad Assteas. Londra, British Museum, inv. 1772,0320.661 (*RVP* 2/26). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XXXIII, fig. 114 – *Komos* con attore danzante e Dioniso, cratere a campana attribuito ad Assteas. Basilea, collezione privata, s. inv. (App. I/19). Foto: Galerie Jean-David Cahn, Basilea.

Tav. XXXIV, fig. 115 – *Komos* con attore che porta un *obelias* e Dioniso, cratere a campana attribuito ad Assteas. Collezione privata, s. inv. (App. I/22). Foto: SCHAUENBURG 2005, tav. 43.

Tav. XXXIV, fig. 116 – Scena comica con attore e danzatrice, *skyphos* attribuito ad Assteas. Oxford, Asmolean Museum, inv. AN1945.43 (*RVP* 2/33). Foto: Ashmolean Museum.

Tav. XXXIV, fig. 117 – Zeus e una donna all'altalena, cratere a campana attribuito ad Assteas. Vienna, collezione privata, s. inv. (App. I/20). Foto: GREEN 2014a, fig. 1b.

Tav. XXXIV, fig. 118 – Dioniso e Hermes, cratere a campana attribuito a Python. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1928.12 (*RVP* 2/238). Foto: ArchaiOptix.

Tav. XXXIV, fig. 119 – Dioniso con attore travestito da erote, vaso attribuito a Python, ora perduto (*RVP* 2/298). Disegno: HAMILTON, TISCHBEIN 1791, tav. 44.

Tav. XXXV, fig. 120 – Scena comica con due ladri che derubano il vecchio Charinos, cratere a calice firmato da Assteas. Berlino, Antikensammlung, inv. F 3044 (*RVP* 2/125). Foto: Berlino, Antikensammlung.

Tav. XXXV, fig. 121 – Scena comica con anziano che trascina un simposiasta, cratere a campana attribuito a Python. Londra, British Museum, inv. 1873,0820.347 (*RVP* 2/280). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XXXVI, fig. 122 – Pianta della tomba a camera di Contrada Vecchia, Agropoli. Pianta: BOTTINI, GRECO 1974-1975, fig. B.

Tav. XXXVI, fig. 123 – Ritorno del guerriero, lastra nord (parete di fondo) della tomba a camera di Contrada Vecchia. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, s. inv. Foto: BOTTINI, GRECO 1974-1975, tav. A.

Tav. XXXVI, fig. 124 – *Komos* con Dioniso e attore, cratere a campana attribuito ad Assteas, dalla tomba di Contrada Vecchia. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20198 (*RVP* 2/173). Foto: Autore.

Tav. XXXVII, figg. 125-126 – A) Incontro tra Paride ed Elena/presentazione di Elena a Priamo; B) scena di combattimento/*komos*. *Nestoris* lucana attribuita alla bottega del Pittore di Dolone. Londra, British Museum, inv. 1867,0508.1330 (*LCS* I/539). Foto: © The Trustees of the British Museum.

Tav. XXXVIII, fig. 127 – Pianta della tomba 2/1957 di Gaudo, Paestum. Pianta: SESTIERI 1958, fig. 2.

Tav. XXXVIII, fig. 128 – Corredo della tomba 2/1957 di Gaudo, Paestum. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante" (prestito temporaneo). Foto: Autore.

Tav. XXXVIII, fig. 129 – Scena di toeletta femminile, *kylix* attribuita ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante" (prestito temporaneo) (*RVP* 2/158). Foto: Autore.

Tav. XXXVIII, fig. 130 – Purificazione di Oreste, *squat-lekythos* attribuita ad Assteas. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4794 (*RVP* 2/142). Foto: Autore.

Tav. XXXIX, fig. 131 – Tralcio vegetale, ritorno del guerriero (frontoncino). Lastra est della tomba 24/1969 di Andriuolo. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21362. Disegno: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 116.

Tav. XXXIX, fig. 132 – Simposio, *kylix* attribuita a Python. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21369 (*RVP* 2/248). Foto: Autore.

Tav. XXXIX, fig. 133 – Scena matrimoniale, *lebes gamikos* attribuito al Pittore di Afrodite. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20296 (*RVP* 2/965). Foto: Autore.

Tav. XXXIX, fig. 134 – Afrodite danzante accompagnata da due eroti, *neck-amphora* eponima del Pittore di Afrodite. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20303 (*RVP* 2/963). Foto: Autore.

Tav. XXXIX, figg. 135-136 – Giudizio di Paride, *oinochoe* attribuita al Pittore di Afrodite. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 20295 (*RVP* 2/964). Foto: Autore.

Tav. XL, fig. 137 – Corredo della tomba 18/1971 di Andriuolo, Paestum. Paestum, Museo Archeologico Nazionale. Foto: DE FEO 2007, fig. 1.

Tav. XL, fig. 138 – A) Amazzonomachia; B) scena di toeletta. Coperchio di *lekanis* attribuita al Pittore di Napoli 2585. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 48431 (*RVP* 3/452). Foto: *RVP*, tav. 207c-d.

Tav. XL, fig. 139 – Scena di toeletta a un *louterion*, *pelike* attribuita al Pittore di Napoli 2585. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 24611 (*RVP* 3/455). Foto: DE FEO 2007, fig. 15.

Tav. XL, figg. 140-141 – A) Giudizio di Paride; B) donna (Elena?) con erote. *Lebes gamikos* attribuito ad Assteas. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 48431 (*RVP* 2/148). Foto: Autore.

Tav. XLI, figg. 142-143 – A) Ratto di Europa; B) *komos*. Cratere a calice firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Foto: Autore.

Tav. XLII, figg. 144-146 – A) Pothos in volo; B) Hermes, Afrodite e un erote; C) Scilla. Cratere a calice firmato da Assteas. Atlanta, Michael C. Carlos Museum, inv. 2003.007.001 (App. I/1). Foto: Autore.

Tav. XLIII, figg. 147-148 – Cratere a calice frammentario con scena di simposio, firmato. Attribuito ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 200590 (App. I/2). Dalla tomba 120 bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLIV, figg. 149-150 – Scena di conversazione tra giovane e donna (menade?), *neck-amphora* attribuita ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75429 (App. I/4). Dalla tomba 120bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLIV, fig. 151 – Tre figure presso un monumento funerario, frammento di *neck-amphora* attribuita ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75483 (App. I/5). Dalla tomba 120bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLV, figg. 152-155 – A) Figure, di cui due donne riconoscibili, presso un monumento funerario; B) *komos*. *Squat-lekythos* firmata da Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 200553 (App. I/6). Dalla tomba 104, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVI, fig. 156 – Latona con Apollo e Artemide, *hydria* attribuita ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 79890 (App. I/7). Dalla tomba 169, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVI, fig. 157 – Scena di offerta tra un giovane e una donna, *skyphos* attribuito ad Assteas. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. tomba 110 n. 3 (App. I/8). Dalla tomba 110, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVI, fig. 158 – Scena di simposio, cratere a calice attribuito a Python. Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (App. I/9). Foto: Sailko, Wikimedia Commons.

Tav. XLVI, fig. 159 – Scena di offerta tra una donna e un giovane, frammento di *neck-amphora* attribuito alla bottega di Assteas e Python. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75483 (App. I/10). Dalla tomba 120bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVII, fig. 160 – Giovane ammantato, frammento di *neck-amphora* attribuita alla bottega di Assteas e Python. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 200577 (App. I/11). Dalla tomba 120bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVII, fig. 161 – Erote, *squat-lekythos* attribuita alla bottega di Assteas e Python. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75430 (App. I/12). Dalla tomba 120bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVII, fig. 162 – Piatto da pesce attribuito alla bottega di Assteas e Python. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75427 (App. I/13). Dalla tomba 120bis, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVII, fig. 163 – Scena di conversazione tra un giovane e una donna, *neck-amphora* attribuita al Pittore di Würzburg H 5739. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. tomba 110, n. 2 (App. I/14). Dalla tomba 110, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVIII, fig. 164 – Donna e giovane, *kylix* attribuita al Pittore di Paestum 21602. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. 75176 (App. I/15). Dalla tomba 104, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVIII, fig. 165 – Due donne e un giovane, *neck-amphora* attribuita al Pittore di Napoli 1778. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. tomba 171, n. 8 (App. I/16). Dalla tomba 171, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLVIII, fig. 166 – Una donna e un giovane, *neck-amphora* attribuita al Pittore di Napoli 1778. Buccino, Museo Archeologico Nazionale "Marcello Gigante", inv. tomba 171, n. 9 (App. I/17). Dalla tomba 171, necropoli di Santo Stefano, Buccino. Foto: Autore.

Tav. XLIX, fig. 167 – Scena di *prothesis* femminile, frontoncino della lastra est della tomba 1969/51 di Andriuolo, Paestum. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 21662. Foto: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, p. 133.

Tav. XLIX, fig. 168 – Eracle e il centauro Pholos, recante un cratere e un'asta per il gioco del *kottabos*, cratere a calice italiota dalla tomba 113 di Licinella, Paestum. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, inv. 183921. Foto: Autore.

Tav. XLIX, fig. 169 – Schema ricostruttivo dei fattori interagenti tra loro nella creazione del linguaggio iconografico pestano. Elaborazione: Autore.

Ill. I-XV – Disegno ed elaborazione grafica: Autore. Scala 1:3.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ABV = J.D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

ADORNATO 2022 = G. ADORNATO, *Dying (as) Alcestis. Iconographic Notes on the Basel Loutrophoros S21*, in *Ὁ παῖς καλός. Scritti di archeologia offerti a Mario Iozzo per il suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di B. Arbeid, E. Ghisellini, M.R. Luberto, Monte Compatri 2022, pp. 11-22.

AÉLION 1986 = R. AÉLION, *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide* (Collection d'études mythologiques), Paris 1986.

AELLEN 1994 = C. AELLEN, *A la recherche de l'ordre cosmique: forme et fonction des personifications dans la céramique italiote* (Akanthus crescens 2), 2 voll., Zürich 1994.

AELLEN, CAMBITOGLOU, CHAMAY 1986 = C. AELLEN, A. CAMBITOGLOU, J. CHAMAY, *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale* (Hellas et Roma 4) (Catalogo della Mostra), Genève 1986.

ALBANESI, BATTILORO 2011 = C. ALBANESI, I. BATTILORO, *The* mundus muliebris *within Lucanian society: Tales of women and social life from sanctuaries and* necropoleis, «Pallas», 86, 2011, pp. 287-309.

ALLAN 2008 = W. ALLAN, *Euripides. Helen*, Cambridge.

AMANDRY 1950 = P. AMANDRY, *La mantique apollinienne à Delphes: essai sur le fonctionnement de l'Oracle* (*BÉFAR* 170), Paris 1950.

AMBROSINI 2022 = L. AMBROSINI, *Relazioni tra pittura parietale e pittura vascolare. Un caso di contaminazione tra* Charun *e Medusa?*, «MEFRA» 134/2, 2022, pp. 299-316.

AMPOLO 2019 = C. AMPOLO, *Produzione, committenze, intermediari: i documenti epigrafici. Due firme di artigiani in alfabeto acheo*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (Atti del cinquantacinquesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 24-27 settembre 2015), Taranto 2019, pp. 147-159.

AMPOLO, ROSAMILIA 2021 = C. AMPOLO, E. ROSAMILIA, *Novità sulla cultura achea e sui culti a* Kaulonia*: la* Tabula Cauloniensis*,* editio minor, in *Gli altri Achei. Kaulonia e Terina: contesti e nuovi apporti* (Atti del cinquantasettesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 28-30 settembre 2017), Taranto 2021, pp. 53-125.

AMPOLO, ROSAMILIA, PARRA 2014 = C. AMPOLO, E. ROSAMILIA, M.C. PARRA, *Kaulonia. La* Tabula Cauloniensis*: note preliminari*, «ASNP», 6/2, Suppl., 2014, pp. 72-80.

ANDRISANI 2008 = A. ANDRISANI, *Il santuario della Dea Mefitis a Rossano di Vaglio. Una rilettura degli aspetti archeologici e cultuali*, Matera 2008.

ARDOVINO 1986 = A.M. ARDOVINO, *I culti di Paestum antica e del suo territorio*, Salerno 1986.

ARENA 1996 = *Iscrizioni greche arcaiche di Sicilia e Magna Grecia. IV. Iscrizioni delle colonie achee*, a cura di R. Arena, Alessandria 1996.

ARIAS 1963 = P.E. ARIAS, *Archeologia e storia dell'arte greca. Vol. 5: Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, Enciclopedia classica, sez. 3: Archeologia e storia dell'arte classica 11, Torino 1963.

ARNOLD-BIUCCHI 2013 = C. ARNOLD-BIUCCHI, *The Art of Coinage*, in *Sicily. Art and Invention between Greece and Rome*, ed. by C.L. Lyons, M. Bennett, C. Marconi (Catalogo della Mostra), Los Angeles 2013, pp. 175-185.

ARRINGTON 2017 = N.T. ARRINGTON, *Connoisseurship, Vases, and Greek Art and Archaeology*, in PADGETT 2017, pp. 21-39.

ARTAL-ISBRAND, KLAUSMEYER 2013 = P. ARTAL-ISBRAND, P. KLAUSMEYER, *Evaluation of the relief line and the contour line on Greek red-figure vases using reflectance transformation imaging and three-dimensional laser scanning confocal microscopy*, «Stud Conserv» 58/4, 2013, pp. 338-359.

ARV² = J.D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963².

AVRAMIDOU 2009 = A. AVRAMIDOU, *Dionysos in Context: Two Attic Red-figure Kraters of the Early Fourth Century BC*, in *Athenian Potters and Painters* II, ed. by J.H. Oakley, O. Palagia, Oxford 2009, pp. 1-10.

BARRINGER 2001 = J.M. BARRINGER, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore-London 2001.

BAUCHHENSS-THÜRIEDL 1971 = C. BAUCHHENSS-THÜRIEDL, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst* (Beiträge zur Archäologie 3), Würzburg 1971.

BEAZLEY 1928 = J.D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure. A Sketch*, London 1928.

BEAZLEY 1944a = J.D. BEAZLEY, *A Paestan Vase*, «AJA» 48, 1944, pp. 357-366.

BEAZLEY 1944b = J.D. BEAZLEY, *Potter and Painter in Ancient Athens* (Proceedings of the British Academy 30), London 1944.

BEAZLEY 1986 = J.D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure* (Sather Classical Lectures 24), Berkley-Los Angeles-London 1986².

BEAZLEY 1989 = J.D. BEAZLEY, *Greek Vases: Lectures*, ed. by D.C. Kurtz, Oxford 1989.

BECKEL, FRONING, SIMON 1983 = G. BECKEL, H. FRONING, E. SIMON, *Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Mainz 1983.

BELLELLI 1995 = V. BELLELLI, *A proposito di una tomba dipinta di Paestum*, «Prospettiva» 80, 1995, pp. 59-60.

BELTRAMETTI 2022 = A. BELTRAMETTI, *The Nurse from Narrative to Drama: Euripides and the Tragic Deviations of an Ancient Anthropological Figure*, «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies» 8/2, 2022, pp. 33-56.

BENASSAI 2001 = R. BENASSAI, *La pittura dei Campani e dei Sanniti* (Atlante tematico di topografia antica 9), Roma 2001.

BENINCASA 2015 = A. BENINCASA, *II. La natura come segno. Metafore e personificazioni. Opere in mostra*, in *Mito e natura: dalla Grecia a Pompei* (Catalogo della Mostra), a cura di A. Pontrandolfo, G. Sena Chiesa, Milano 2015, pp. 102-109.

BERGE, MOON 1979 = *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections*, Catalogo della mostra, ed. by L. Berge, W.G. Moon, Chicago 1979.

BIANCHI BANDINELLI, GIULIANO 1973 = R. BIANCHI BANDINELLI, A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano.

BIEBER 1920 = M. BIEBER, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin 1920.

BIEBER 1961 = M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961[2].

BOARDMAN 1987 = J. BOARDMAN, *Amasis: The Implications of His Name*, in *Papers on the Amasis Painter and His World* (Colloquium at the J. Paul Getty Museum), Malibu 1987, pp. 141-152.

BOARDMAN 2001 = J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical*, London 2001[2].

BOFFA 2017 = G. BOFFA, *Alfabetari e insegnamento della scrittura in area peuceta fra V e IV secolo a. C.*, «Historikà. Studi di Storia Greca e Romana» 7, 2017, pp. 295-318.

BOFFA 2020 = G. BOFFA, *La nascita e l'evoluzione della cultura epigrafica in Magna Grecia: documenti, temi, sfide e prospettive*, «Palaeohispanica» 20, 2020, pp. 55-101.

BOIX 2010 = A. BOIX, *Rotfigurige Maltechnik*, in *TonArt: Virtuosität antiker Töpfertechnik* (Catalogo della Mostra, Antikensammlung der Universität Bonn), herausg. von M. Bentz, W. Geominy, J.M. Müller, Petersberg 2010, pp. 30-34.

BOLMARCICH, MUSKETT 2017 = S. BOLMARCICH, G. MUSKETT, *Artists' Signatures on Archaic Greek Vases from Athens*, in *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, ed. by K. Seaman, P. Schulz, Cambridge 2017, pp. 154-176.

BONAUDO 2017 = R. BONAUDO, "*E Cadmo li rese cittadini". Mostri, eroi e genealogie mitiche attraverso la lettura iconografica di un cratere pestano da Saticula*, in *Percorsi. Scritti di archeologia di e per Angela Pontrandolfo*, a cura di F. Longo *et alii*, vol. 2, Paestum 2018, pp. 129-138.

BOND 1963 = *Euripides. Hypsipyle*, ed. by G.W. Bond, Oxford 1963.

BONFANTE 1989 = L. BONFANTE, *Nudity as a Costume in Classical Art*, «AJA» 93/4, 1989, pp. 543-570.

BONFANTE 1997 = L. BONFANTE, *Nursing Mothers in Classical Art*, in *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, ed. by A.O. Koloski-Ostrow, C.L. Lyons, London-New York 1997, pp. 174-196.

BORBEIN *et al.* 2006 = *Geschichte der Kunst des Alterthums. Katalog der Denkmäler* (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß 4,2), herausg. von A.H. Borbein *et al.*, Mainz am Rhein 2006.

BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990 = G. BORDENACHE BATTAGLIA, A. EMILIOZZI, *Le Ciste Prenestine* I. *Corpus* 2, 2 voll., Roma 1990.

BORG 2002 = B.E. BORG, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, München 2002.

BOSS 1997 = M. BOSS, *Preliminary Sketches on Attic Red-figured Vases of the Early Fifth Century B.C.*, in *Athenian Potters and Painters* (Oxbow Monograph 67), ed. by J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia, Oxford 1997, pp. 345-351.

BOTTINI 1997 = A. BOTTINI, *Elena fra Atene e Metaponto*, «Ostraka» 6/2, 1997, pp. 89-95.

BOTTINI 1999 = A. BOTTINI, *Banchetto e simposio nelle comunità italiche*, in *Il vino di Dioniso. Dei e uomini a banchetto in Basilicata* (Catalogo della Mostra, Roma, Museo Barracco, 8 luglio – 28 novembre 1999), Roma 1999, pp. 13-16.

BOTTINI 2009 = A. BOTTINI, *Il Trono Ludovisi: una proposta di ricostruzione*, «Eidola» 6, 2009, pp. 9-32.

BOTTINI 2021 = A. BOTTINI, *Salvezza e archeologia: il caso di Metaponto*, in *Iconografia e rituale funerario* (Atti del I Incontro di Studi sul significato delle immagini nei contesti funerari, Ravenna, 10 dicembre 2018) (DiSCi 29), a cura di C. Pizzirani, Bologna 2021, pp. 9-35.

BOTTINI, GRECO 1974-1975 = A. BOTTINI, E. GRECO, *Tomba a camera dal territorio pestano: alcune considerazioni sulla posizione della donna*, «DArch» 8/2, 1974-1975, pp. 231-274.

BOURGEOIS 2013 = B. BOURGEOIS, *Le "vase de Lasimos": étude scientifique de l'inscription*, in *L'Europe du vase antique: collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles* (Collection "Art & Société"), éd. par B. Bourgeois, M. Denoyelle, Rennes Cedex 2013, pp. 305-315.

BRECOULAKI 2001 = H. BRECOULAKI, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana. V-III secolo a. C.* (Materiae 6), Napoli 2001.

BREMMER 2012 = J.N. BREMMER, *Greek Demons of the Wilderness. The Case of the Centaurs*, in *Wilderness in Mythology and Religion. Approaching Religious Spatialities, Cosmologies, and Ideas of Wild Nature* (Religion and Society 55), ed. by L. Fedt, Berlin 2012, pp. 25-53.

BRIJDER 1983 = H.A.G. BRIJDER, *Siana Cups I and Komast Cups* (Allard Pierson Series 4), Amsterdam 1983.

BRIJDER 1991 = H.A.G. BRIJDER, *Siana Cups II: The Heidelberg Painter* (Allard Pierson Series 8), Amsterdam 1991.

BROMMER 1983 = F. BROMMER, *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt 1983.

BROWN 2018 = *Aeschylus. Libation Bearers*, ed. by A. Brown (Aris & Phillips classical texts), Liverpool 2018.

BUITRON-OLIVER, COHEN 1995 = D. BUITRON-OLIVER, B. COHEN, *Between Skylla and Penelope: Female Characters of the* Odyssey *in Archaic and Classical Greek Art*, in *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's* Odyssey, ed. by B. Cohen, New York-Oxford 1995, pp. 29-58.

BUNDRICK 2014 = S. BUNDRICK, *Selling Sacrifice on Classical Athenian Vases*, «Hesperia» 83/4, 2014, pp. 653-708.

BURN 1985 = L. BURN, *Honey Pots: Three White-Ground Cups by the Sotades Painter*, «AK» 28/2, 1985, pp. 93-105.

BURN 1987 = L. BURN, *The Meidias Painter* (Oxford Monographs on Classical Archaeology), Oxford 1987.

CAHN 1999 = H.A. CAHN, *Artiste ou magistrate?*, in *Travaux de numismatique grecque offerts à Georges Le Rider*, éd. par M. Amandry, S. Hurter, London 1999, pp. 103-107.

CAIRNS 1996 = D.L. CAIRNS, *Veiling, αἰδώς, and a Red-Figure Amphora by Phintias*, «JHS» 116, 1996, pp. 152-158.

CAMBITOGLOU 1975 = A. CAMBITOLGOU, *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», 18, 1975, pp. 56-66.

CAMBITOGLOU 1988a = A. CAMBITOGLOU, *Achilles and Troilos in South Italy*, in *Praktika tou 12 Diethnous synedriou klasikes archaiologias* (Athena, 4-10 semptembriou1983), vol. II, Athena 1988, pp. 44-49.

CAMBITOGLOU 1988b = A. CAMBITOGLOU, *Troilos Pursued by Achilles. An Apulian Colum-krater by the Painter of the Berlin Dancing Girl in the Museo Camillo Leone at Vercelli*, in *Studies in Honour of T.B.L. Webster* 2, ed. by J.H. Betts, J.R. Green, J.T. Hooker, Bristol 1988, pp. 1-21.

CAMBITOGLOU 2018 = A. CAMBITOGLOU, *Adonis. His Representations in South Italian Vase-Paintings* (Hellas et Roma 18), Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Oxford 2018.

CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997 = A. CAMBITOGLOU, J. CHAMAY, con la collaborazione di B. Bottini, *Céramique de Grande Grèce: la collection de fragments Herbert A. Cahn* (Hellas et Roma 8), Kilchberg 1997.

CAMBITOGLOU, TRENDALL 1969 = A. CAMBITOGLOU, A.D. TRENDALL, *Addenda to Apulian Red-Figure Vase-Painters of the Plain Style*, «AJA» 73/4, 1969, pp. 423-433.

CAMBITOGLOU, WADE 1972 = A. CAMBITOGLOU, J. WADE, *Achilles and Troilos: A Campanian Bell-krater in the Nicholson Museum, Sydney, by the Libation Painter, representing Achilles and Troilos*, «AK» 15/2, 1972, pp. 90-94.

CAMPISI 2003 = L. CAMPISI, *La ceramica indigena a decorazione geometrica dipinta*, in *Monte Maranfusa. Un insediamento nella media Valle del Belice. L'abitato indigeno* (Beni Culturali, Palermo, 7), a cura di F. Spatafora, Palermo 2003, pp. 157-228.

CANTILENA, CARBONE 2015 = R. CANTILENA, F. CARBONE, *Poseidonia-Paestum e la sua moneta* (Tekmeria 17), Paestum 2015.

CAPOZZOLI 2009 = V. CAPOZZOLI, *Le iscrizioni incise sui rivestimenti fittili del tetto di prima fase: un esame preliminare*, in *Lo spazio del potere: la residenza ad abside, l'*anaktoron*, l'episcopio a Torre di Satriano* (Atti del II convegno di studi su Torre di Satriano, Tito, 27-28 settembre 2008), a cura di M. Osanna, G. Carollo, L. Colangelo, Venosa 2009, pp. 177-182.

CARPENTER 2010 = T.H. CARPENTER, *Gods in Apulia*, in *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations* (Edinburgh Leventis Studies 5), ed. by J.N. Bremmer, A. Erskine, Edinburgh 2010, pp. 335-347.

CARPENTER 2011 = T.H. CARPENTER, *Dionysos and the Blessed on Apulian Red-Figured Vases*, in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, ed. by R. Schleiser, Berlin-Boston 2011, pp. 253-261.

CARPENTER 2014 = T.H. CARPENTER, *A Case for Greek Tragedy in Italic Settlements in Fourth-Century B.C.E. Apulia*, in *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, a cura di T.H. Carpenter, K.M. Lynch, E.G.D. Robinson, Cambridge 2014, pp. 265-280.

CARPENTER 2016 = T.H. CARPENTER, *Some Observations on Apulian Vase Inscriptions with a Particular Focus on the Darius Painter*, in YATROMANOLAKIS 2016, pp. 135-142.

CARPENTER 2018 = T.H. CARPENTER, *A Vase Shape as a Marker of Identity: A Case Study from 4th Century B.C. Apulia*, in *Inszenierung von Identitäten: unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (Beheifte zum CVA 8), herasg. von U. Kästner, S. Schmidt, München 2018, pp. 67-74.

CARPINO 2011 = A.A. CARPINO, *Killing Klytaimnestra: Matricide Myths on Etruscan Bronze Mirrors*, «EtrStud» 14/1, 2011, pp. 3-38.

CASKEY, BEAZLEY 1963 = L.D. CASKEY, J.D. BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. III*, Oxford 1963.

CASSIMATIS 2012 = H. CASSIMATIS, *Imageries de la céramique paestane*, «MEFRA», 124/1, 2012, pp. 57-90.

CASSON 1995 = L. CASSON, *The Feeding of the Trireme Crews and an Entry in* IG *II² 1631*, «TAPhA» 125, 1995, pp. 261-269.

CASTELLANETA 2013 = S. CASTELLANETA, *Il seno svelato* ad misericordiam. *Esegesi e fortuna di un'immagine omerica* (Biblioteca della tradizione classica 9), Bari 2013.

CASTRIOTA 2005 = D. CASTRIOTA, *Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine. Amazons, Trojans, and Persians in the Stoa Poikile*, in *Periklean Athens and Its Legacy. Problems and Perspectives*, ed. by J.M. Barringer, J.M. Hurwit, Austin 2005, pp. 89-102.

CATTERUCCIA 1951 = L.M. CATTERUCCIA, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951.

CAWTHORN 2008 = K. CAWTHORN, *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*, London 2008.

CENTANNI, GRILLI 2021 = M. CENTANNI, A. GRILLI, Apax dromena. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a. C.). Quattro casi: l'"atto delfico" di* Eumenidi*; il volo sul carro del Sole di* Medea*; la scena del matricidio in* Coefore*; l'assassinio di Neottolemo a Delfi in* Andromaca, «Engramma» 183, luglio/agosto 2021, pp. 51-93.

CERCHIAI 1980 = L. CERCHIAI, *La* máchaira *di Achille: alcune osservazioni a proposito della «tomba dei tori»*, «AION (archeol)» 2, 1980, pp. 25-39.

CHAMAY 1980 = J. CHAMAY, *Achille et Troïlos par le Peintre de Caivano*, «AK» 23/1, 1980, pp. 48-53.

CHAMAY 2015 = J. CHAMAY, *Consultation chez Apollon. La force de l'image*, «ArtPassions» 41, 2015, pp. 80-82.

CHIARINI 2018 = S. CHIARINI, *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases. Between* Paideia *and* Paidiá (Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy 10), Leiden-Boston 2018.

CIANCIO 2005 = A. CIANCIO, *Recenti acquisizioni di ceramica italiota da Gravina in Puglia*, in *La Céramique Apulienne: Bilan et perspectives* (Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre – 2 décembre 2000), a cura di M. Denoyelle *et alii*, Naples 2005, pp. 47-57.

CIPOLLA 2022 = P.B. CIPOLLA, *(Re)writing a Sicilian Myth: The Palici and Aeschylus'* Aitnai, in *Myth and History: Close Encounters* (MythosEikonPoiesis 14), ed. by M. Christopoulos, A. Papachrysostomou, A.P. Antonopoulos, Berlin/Boston 2022, pp. 189-206.

CIPRIANI 1990 = M. CIPRIANI, *Eboli preromana. I dati archeologici: analisi e proposte di lettura*, in *Italici in Magna Grecia. Lingua, insediamenti e strutture* (Leukania 3), a cura di M. Tagliente, Venosa 1990, pp. 119-160.

CIPRIANI 1996 = M. CIPRIANI, *Prime esperienze italiche organizzate alle porte di Poseidonia*, in CIPRIANI, LONGO 1996, pp. 119-139.

CIPRIANI 1997 = M. CIPRIANI, *Il ruolo di Hera nel santuario meridionale di Poseidonia*, in *Héra. Images, espaces, cultes* (Actes du Colloque International du Centre de Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association P.R.A.C., Lille 29-30 novembre 1993), éd. par J. de La Genière, Naples 1997, pp. 211-225.

CIPRIANI 2000 = M. CIPRIANI, *Italici a Poseidonia nella seconda metà del V sec. a.C. Nuove ricerche nella necropoli del Gaudo*, in *Paestum. Scavi, studi, ricerche. Bilancio di un decennio (1988-1998)* (Tekmeria 1), a cura di E. Greco, F. Longo, Paestum 2000, pp. 197-212.

CIPRIANI 2004 = M. CIPRIANI, *Eracle e il Centauro, simposio e* mundus muliebris. *Metamorfosi della biografia maschile e passaggio all'aldilà in una tomba di adulto da Paestum*, «Ostraka», 13, 2004, pp. 9-36.

CIPRIANI 2014 = M. CIPRIANI, *Contesto e funzione di un vaso (quasi) unico nella produzione pestana: il cratere a volute da Tempa Rossa di Roccadaspide*, in *Le cratère à volutes. Destinations d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs* (Actes du Colloque international du *CVA*, Paris 26-27 octobre 2012) (Cahiers du *CVA*, France 2), Paris 2014, pp. 99-117.

CIPRIANI, AVAGLIANO 2005 = M. CIPRIANI, G. AVAGLIANO, *Primi scavi archeologici a Paestum*, in *Magna Graecia. Archeologia di un sapere* (Catalogo della mostra), a cura di M.C. Parra, S. Settis, Milano 2005, pp. 121-127.

CIPRIANI, LONGO 1996 = *Poseidonia e i Lucani* (I Greci in Occidente) (Catalogo della Mostra), a cura di M. Cipriani, F. Longo, Napoli 1996.

CIPRIANI, PONTRANDOLFO 2017 = M. CIPRIANI, A. PONTRANDOLFO, *Sistemi decorativi e officine a Paestum*, in *Percorsi. Scritti di Archeologia di e per Angela Pontrandolfo*, a cura di S. De Caro, F. Longo, M. Scafuro, A. Serritella, vol. I, Paestum 2017, pp. 323-32.

CIPRIANI, PONTRANDOLFO, ROUVERET 2003 = M. CIPRIANI, A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *La céramique grecque d'importation à Poseidonia: un exemple de reception et usage*, in *Le vase grec et ses destins* (Catalogo della Mostra, Musée Royal de Mariemont, 23 maggio-28 settembre 2003, Musée Calvet d'Avignon, marzo-giugno 2004), éd. par P. Rouillard, A. Verbanck-Piérard, München 2003, pp. 139-156.

CIPRIANI *et alii* 2009 = M. CIPRIANI, A.M. DE FEO, M.L. RIZZO, A. SANTORIELLO, *Una rilettura delle necropoli pestane: i contesti di Andriuolo e della Licinella*, in *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli* (Atti dell'Incontro di Studio, Fisciano, 5-6 marzo 2009) (Tekmeria 9), a cura di R. Bonaudo, L. Cerchiai, C. Pellegrino, Paestum 2009, pp. 209-232.

COCKLE 1987 = W.E.H. COCKLE, *Euripides. Hypsipyle. Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri*, Roma 1987.

COHEN 1991 = B. COHEN, *The Literate Potter: A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases*, «MMJ» 26, 1991, pp. 49-95.

COHEN 1997 = B. COHEN, *Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture*, in *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, ed. by A.O. Koloski-Ostrow, C.L. Lyons, London-New York 1997, pp. 66-92.

COHEN 2006 = B. COHEN, *Outline as a Special Technique in Black- and Red-figure Vase-painting*, in *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Catalogue of the Exhibition, Getty Villa, Malibu), ed. by B. Cohen, Los Angeles 2006, pp. 150-160.

COLIVICCHI 2004 = F. COLIVICCHI, *L'altro vino. Vino, cultura e identità nella Puglia e Basilicata anelleniche*, «Siris» 5, 2004, pp. 23-68.

COLIVICCHI 2006 = F. COLIVICCHI, *Lo specchio e lo strigile. Scambio di simboli e scambio fra i sessi*, in *L'image antique et son interpreétation* (CÉFR 371), éd. par F.-H. Massa-Pairault, Rome 2006, pp. 277-300.

COLIVICCHI 2014 = F. COLIVICCHI, *"Native" Vase Shapes in South Italian Red-Figure Pottery*, in *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, ed. by T.H. Carpenter, K.M. Lynch, E.G.D. Robinson, Cambridge 2014, pp. 213-242.

COLLARD, CROPP, GIBERT 2004 = *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, ed. by C. Collard, M.J. Cropp, J. Gibert, Oxford 2004.

COLLARD, CROPP 2008 = *Euripides. Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, ed. by C. Collard, M. Cropp, Cambridge (MA)-London 2008.

COLLIGNON, RAYET 1888 = M. COLLIGNON, O. RAYET, *Histoire de la céramique grecque*, Paris 1888.

COLONNA 1984a = G. COLONNA, *Un "trofeo" di Novio Fannio*, in *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke* (Archaeologica 49), vol. II, Roma 1984, pp. 229-241.

COLONNA 1984b = G. COLONNA, *Scavi e scoperte*, «SE» 52, 1984, pp. 447-541.

COLONNA 2014 = G. COLONNA, *Firme di artisti in Etruria*, in *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V a. C.* (AnnFaina 21), a cura di G.M. Della Fina, Roma 2014, pp. 45-74.

COMPTON-ENGLE 2015 = G. COMPTON-ENGLE, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge.

CONDE 2020 = M. MORENO CONDE, *De la muerte callada al infanticidio: morir niño en la antigua Grecia a través de las imágenes*, «BMAN» 39, 2020, pp. 65-82.

CONES 2021 = C. CONES, *Embracing the Other: The Asteas Krater of Europa*, in *Le voyage d'Europe au fil des siècles. Histoire et réception d'un mythe antique* (Recherches sur les rhétoriques religieuses 34), éd. par M. Consiglia Alvino *et al.*, Turnhout 2021, pp. 21-26.

CONNELLY 1993 = J.B. CONNELLY, *Narrative and Image in Attic Vase Painting. Ajax and Kassandra at the Trojan Palladion*, in *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 1993, pp. 88-129.

CONNELLY 2007 = J.B. CONNELLY, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton-Oxford 2007.

COOK 1925 = A.B. COOK, *Zeus: A Study in Ancient Religion*, vol. II, Cambridge 1925.

COOK 1940 = A.B. COOK, *Zeus: A Study in Ancient Religion*, vol. III, Cambridge 1940.

COOK 1971 = R.M. COOK, *"Epoiesen" on Greek Vases*, «JHS», 91, pp. 137-138.

COOK 1997 = R.M. COOK, *Greek Painted Pottery*, London-New York 1997[3].

CORBETT 1960 = P.E. CORBETT, *The Burgon and Blacas Tombs*, «JHS» 80, 1960, pp. 52-60.

CORBETT 1965 = P.E. CORBETT, *Preliminary Sketch in Greek Vase-Painting*, «JHS» 85, 1965, pp. 16-28.

CORDANO 2002 = F. CORDANO, *Il Guerriero di Castiglione. L'epigrafe*, in CORDANO, DI SALVATORE 2002, pp. 51-58.

CORDANO, DI SALVATORE 2002 = F. CORDANO, M. DI SALVATORE (a cura di), *Il Guerriero di Castiglione di Ragusa. Greci e Siculi nella Sicilia sud-orientale* (Atti del Seminario, Milano, 15 maggio 2000) (Hesperìa 16), Roma 2002.

CORRENTE 2014 = G. CORRENTE, *Aspetti della 'nuova musica' nelle raffigurazioni vascolari fliaciche*, in *Musica, culti e riti nell'occidente greco* (Telestes 1), a cura di A. Bellia, Pisa-Roma 2014, pp. 305-314.

CORSI 2012 = A. CORSI, *Copricapi e bende rituali nelle ceramiche italiote e siceliote*, «ArchClass» 63, 2012, pp. 537-560.

CORSO 2013 = A. CORSO, *The Art of Praxiteles IV. The Late Phase of his Activity* (Studia Archaeologica 190), Roma 2013.

CRAWFORD 2006 = M. CRAWFORD, *From Poseidonia to Paestum via the Lucanians*, in *Greek and Roman Colonization. Origins, Ideologies and Interactions*, ed. by G. Bradley, J.-P. Wilson, Swansea 2006, pp. 59-72.

CRAWFORD *et alii* 2011 = *Imagines Italicae. A Corpus of Italic Inscriptions* (BICS Suppl. 110), 3 voll., ed. by M.H. Crawford, W.M. Broadhead, J.P.T. Clackson, F. Santangelo, S. Thompson, M. Watmough, London 2011.

CRISTOFANI 1996 = M. CRISTOFANI, *La scrittura e la lingua*, in CIPRIANI, LONGO 1996, pp. 201-203.

CROPP 2003 = M. CROPP, *Hypsipyle and Athens*, in *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Esssays in Honour of William J. Slater*, ed. by E. Csapo, M.C. Miller, Oxford 2003, pp. 129-145.

CROSBY 1955 = M. CROSBY, *Five Comic Scenes from Athens*, «Hesperia» 24/1, 1955, pp. 76-84.

CSAPO 1986 = E.G. CSAPO, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 ("Telephus Travestitus")*, «Phoenix» 40, 1986, pp. 379-392.

CSAPO 1990 = E.G. CSAPO, Hikesia *in the* Telephus *of Aeschylus*, «QUCC» 34/1, 1990, pp. 41-52.

CSAPO 2010 = E.G. CSAPO, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester 2010.

CSAPO 2013 = E.G. CSAPO, *Comedy and the Pompe. Dionysian Genre-Crossing*, in *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, ed. by E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò, Cambridge 2013, pp. 40-80.

CUOMO DI CAPRIO 2007 = N. CUOMO DI CAPRIO, *Ceramica in archeologia* 2: *Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2007.

CURTIUS 1937 = L. CURTIUS, *Thalia*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara: raccolti in occasione del suo LXX anno*, Città del Vaticano 1937, pp. 105-118.

CURTIUS 1954 = L. CURTIUS, *Parthenonische Morgenmusik*, «BABesch» 29, 1954, pp. 4-7.

D'ABRUZZO 1993 = M. D'ABRUZZO, *Una pasta vitrea da Altino e il mito di Danae: osservazioni sull'iconografia*, «RdA» 17, 1993, pp. 17-33.

D'AGOSTINO 1974 = B. D'AGOSTINO, *Il mondo periferico della Magna Grecia*, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, vol. 2, a cura di B. D'Agostino, P.E. Arias, G. Colonna, Roma 1974, pp. 177-271.

D'AGOSTINO 1985 = B. D'AGOSTINO, *Achille e Troilo: immagini, testi e assonanze*, «AION(archeol)» 7, 1985, pp. 1-8.

D'AGOSTINO 2010-2011 = B. D'AGOSTINO, *Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente*, in *Le rotte di Odisseo. Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino* (AION(archeol) 17-18), a cura di M. D'Acunto, M. Giglio, Napoli 2010-2011, pp. 277-284.

D'AGOSTINO 2011 = B. D'AGOSTINO, *Pithecusae e Cuma nel quadro della Campania di età arcaica*, «MDAI(R)» 117, 2011, pp. 35-53.

DAMET 2011 = A. DAMET, *"L'infamille". Les violences familiales sur la céramique Classique entre monstration et occultation*, «Images re-vues» 9, 2011.

D'AMICIS 1991 = A. D'AMICIS, *Ceglie del Campo, crateri protoitalioti a figure rosse*, in *Vecchi scavi, nuovi restauri* (Catalogo della mostra), a cura di A. D'Amicis, A. Dell'Aglio, E. Lippolis, G.A. Maruggi, Taranto 1991, pp. 131-145.

D'AMICIS 2005 = A. D'AMICIS, *Ceramica apula a figure rosse e sovraddipinta; rapporto di produzione e cronologia*, in *La Céramique Apulienne: Bilan et perspectives* (Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre – 2 décembre 2000), a cura di M. Denoyelle *et alii*, Naples 2005, pp. 163-171.

D'ANGELO 2019 = T. D'ANGELO, *Greek Power and Italic Identity in 4th-Century Painted Tombs at Poseidonia*, in *Περὶ γραφικῆς. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione*, a cura di G. Adornato, E. Falaschi, A. Poggio, Milano 2019, pp. 97-121.

DAUX 1960 = G. DAUX, *Jannina et région de Jannina*, «BCH» 84/2, 1960, pp. 744-746.

DEARDEN 1995 = C.W. DEARDEN, *Pots, tumblers and phlyax vases*, in *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley* (BICS suppl. 66), ed. by A. Griffiths, London 1995, pp. 81-86.

DE BONIS 2018 = A. DE BONIS, *Ceramic production in the plain of the Sele river. The preliminary results of the archaeometric analyses*, in *FACEM* (7th release), ed. by V. Gassner, M. Trapichler, Vienna 2018, pp. 1-15.

DE CESARE 1992 = M. DE CESARE, *Alkmena ad Entella: ceramografi sicelioti e campani nel IV sec. a. C.*, «ASNP» 22/4, 1992, pp. 979-983.

DE CESARE 1997 = M. DE CESARE, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca* (Studia Archaeologica 88), Roma 1997.

DE CESARE 2005 = M. DE CESARE, *Corpus Vasorum Antiquorum. Museo archeologico regionale di Agrigento* 2 (Italia 72), Roma 2005.

DE CESARE 2017 = M. DE CESARE, *Vasi d'autore: il caso dell'Acropoli di Atene*, in *Fragmenta Mediterranea. Contatti, tradizioni e innovazioni in Grecia, Magna Grecia, Etruria e Roma. Studi in onore di Christoph Reusser*, Sesto Fiorentino 2017, pp. 151-179.

DE FEO 2007 = A.M. DE FEO, *Il mito di Danae in una* hydria *pestana dalla necropoli di Andriuolo*, in *Sertum Perusinum Gemmae oblatum: docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa* (Quaderni di Ostraka 13), a cura di S. Fortunelli, Napoli 2007, pp. 107-126.

DE FILIPPIS, SVANERA 1996 = A. DE FILIPPIS, S. SVANERA, *Di alcuni corredi dalla necropoli di Teano – Fondo Gravola*, «Bollettino di Archeologia» 37-38, 1996, pp. 127-144.

DE FRANCISCIS 1972 = A. DE FRANCISCIS, *Stato e società in Locri Epizefiri (L'archivio dell'Olympieion locrese)* (Pubblicazioni a cura del centro studi della Magna Grecia della Università di Napoli 3), Napoli 1972.

DE JULIIS 1992 = E.M. DE JULIIS, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi* (Adrias 4), Bari 1992.

DELL'AGLIO, LIPPOLIS 2003 = A. DELL'AGLIO, E. LIPPOLIS, *La pittura funeraria a Taranto*, «ArchClass» 54, 2003, pp. 97-158.

DE MIRO 1983 = E. DE MIRO, *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche: esempio da Sabucina*, in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes* (Actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981) (Publications de l'École française de Rome, 67), Rome 1983, pp. 335-344.

DENOYELLE 1997 = M. DENOYELLE, *Attic or non-Attic?: The Case of the Pisticci Painter*, in *Athenian Potters and Painters*, ed. by W.D.E. Coulson, J.H. Oakley, O. Palagia, Oxford 1997, pp. 395-405.

DENOYELLE 2002 = M. DENOYELLE, *Style individuel, style local et centres de production: retour sur le cratère des «Karneia»*, «MEFRA» 114/2, 2002, pp. 587-609.

DENOYELLE 2011 = M. DENOYELLE, *La céramique Grecque de Paestum: la collection du musée du Louvre*, Paris 2011.

DENOYELLE 2013 = M. DENOYELLE, *Le "vase de Lasimos" et son inscription: exception, illusion, falsification?*, in *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, éd. par B. Bourgeois, M. Denoyelle (Art & société), Rennes-Paris 2013, pp. 271-275.

DENOYELLE 2019 = M. DENOYELLE, *Un vaso di prestigio per un guerriero peucezio. Rileggere il Gran Vaso di Capodimonte*, in *Il Grand Mausolée di Polignano: riscoperta di un contesto peuceta del IV secolo a. C.*, a cura di G. Maiellaro, Foggia 2019, pp. 139-148.

DENOYELLE, IOZZO 2009 = M. DENOYELLE, M. IOZZO, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du 8. au 3. siècle av. J.-C.*, Paris 2009.

DENOYELLE, SILVESTRELLI 2013 = M. DENOYELLE, F. SILVESTRELLI, *From Tarporley to Dolon: The Reattribution of the Early South Italian "New York Goose Vase"*, «MMAJ» 48, 2013, pp. 59-71.

DENOYELLE, POUZADOUX, SILVESTRELLI 2018 = M. DENOYELLE, C. POUZADOUX, F. SILVESTRELLI, *Presentazione*, in *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni* (Ricerche sulla ceramica italiota 1), éd. par M. Denoyelle, C. Pouzadoux, F. Silvestrelli, Naples 2018, pp. 7-16.

DESCHODT 2011 = G. DESCHODT, *Images et mariage, une question de méthode: le geste d'*anakalypsis, «Cahiers Mondes Anciennes» 2, 2011.

DE SENSI SESTITO 2020 = G. DE SENSI SESTITO, *Τερῖνα/Τέρεινα: la dea, la 'sposa' pudica e l'*hydria *di Cerzeto*, in Σπουδῆς οὐδὲν ἐλλιποῦσα. *Anna Maria Biraschi. Scritti in memoria* (Studi di Storia e Storiografia 19 [46]), a cura di G. Maddoli, M. Nafissi, F. Prontera, Borgoricco 2020, pp. 157-190.

DE SIENA 2007 = A. DE SIENA, *L'attività archeologica in Basilicata nel 2006*, in *Passato e futuro dei convegni di Taranto* (Atti del XLVI convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 29 settembre-1 ottobre 2006), Taranto 2007, pp. 407-463.

DE SIMONE 1995 = C. DE SIMONE, *L'iscrizione di Artos*, in MAZZEI 1995, pp. 211-212.

DI BENEDETTO 1965 = Euripidis *Orestes* (Biblioteca di studi superiori 51), a cura di V. Di Benedetto, Firenze 1965.

DI CESARE 2020 = R. DI CESARE, *"Gli interi colonnati". Un'ipotesi per l'iscrizione dell'Apollonion di Siracusa*, «ASAA» 98, 2020, pp. 102-126.

DIMARTINO 2010 = A. DIMARTINO, *Artisti itineranti: l'evidenza epigrafica*, in *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico* (Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 novembre 2009), a cura di G. Adornato, Milano 2010, pp. 9-40.

DI STEFANO 2002 = G. DI STEFANO, *Il Guerriero di Castiglione e l'abitato siculo*, in CORDANO, DI STEFANO 2002, pp. 17-49.

Documenti inediti II = *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, vol. II, Firenze-Roma 1879.

Documenti inediti IV = *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, vol. IV, Firenze-Roma 1880.

DONATO 2013 = M.M. DONATO, *Forme e significati della firma d'artista: contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne* (Opera Nomina Historiae 1), Roma 2013.

DRISCOLL 2019 = E. DRISCOLL, *Beazley's Coinnoisseurship: Aesthetics, Natural History, and Artistic Development*, «Mètis» 17, 2019, pp. 101-120.

DUBOIS 1989 = L. DUBOIS, *Inscriptions grecques dialectales de Sicile* (Collection de l'École Française de Rome, 119), Rome 1989.

DUBOIS 1995 = L. DUBOIS, *Inscriptions grecques dialectales de Grande Grèce I. Colonies eubéennes. Colonies ioniennes. Emporia* (Hautes études du monde gréco-romain 21), Genève 1995.

DUCAT 1966 = J. DUCAT, *Les Vases Plastiques Rhodiens Archaiques en Terre Cuite*, Paris 1966.

DUCATI 1922 = P. DUCATI, *Storia della ceramica greca*, Firenze 1922.

DUNCAN 2025 = A.C. DUNCAN, *Ugly Productions: An Aesthetics of Greek Drama*, Ann Arbor 2025.

DUPLOUY, SILVA PORTO 2024 = A. DUPLOUY, M. SILVA PORTO, *Lucanian heritage across the world: the Spanish collections*, «Journal of the History of Collections» 36/1, 2024, pp. 21-37.

EDMONDS 2013 = R.G. EDMONDS III, *Redefining Ancient Orphism. A Study in Greek Religion*, Cambridge 2013.

EISENBERG 2014 = J. EISENBERG, *Royal-Athena Galleries. Art of the Ancient World XXV*, New York-London 2014.

EISMAN 1974 = M.M. EISMAN, *A Further Note on ΕΠΟΙΕΣΕΝ Signatures,* «JHS», 94, 1974, p. 172.

ENGELMANN 1900 = R. ENGELMANN, *Archäologische Studien zu den Tragikern*, Berlin 1900.

EUWE 1989 = J. EUWE, *The Nolan amphorae in Dutch collections and their potters*, «BABesch», 64, 1989, pp. 114-133.

EWALD, ZANKER 2008 = B.C. EWALD, P. ZANKER, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani* (Nuova Cultura 177), Torino 2008.

FANIZZA 1997 = F. FANIZZA, Introduzione, in Filostrato. *Immagini* (Metis 3), a cura di G. Schilardi, Lecce 1997, pp. 7-33.

FAVI 2017 = F. FAVI, *Fliaci. Testimonianze e frammenti* (Studia Comica 7), Heidelberg 2017.

FELLMANN 2002 = B. FELLMANN, *Herstellungsspuren an attischen Trinkschalen*, in *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven* (Beihefte zum CVA I), hrsg. von M. Bentz, München 2002, pp. 59-63.

FERRANDINI TROISI 2015 = *Iscrizioni greche d'Italia. Puglia*, a cura di F. Ferrandini Troisi, Roma 2015.

FERRARA 2009 = P. FERRARA, *Il cratere di Europa di Assteas*, «ArchClass» 60, 2009, pp. 353-368.

FERRARI 2002 = G. FERRARI, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago 2002.

FIGURA 2022 = F. FIGURA, *The Vase as a Stage? Assteas' Calyx-Krater from Buccino and the Importance of Visual Parody in Paestan Vase-Painting*, «RM» 128, 2022, pp. 88-113.

FIGURA 2023 = F. FIGURA, *La rivincita di Cassandra: parodia visuale e racconto mitico nella ceramica antica*, in *Cassandra. Immaginari letterari e figurativi* (Quaderni di Otium 5), a cura di L. Calafiore, L. Pallaracci, G. Vitali, Roma 2023, pp. 109-125.

FISCHER 2008 = M. FISCHER, *The Prostitute and Her Headdress. The Mitra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-Figure Vase-Painting ca. 550-450 BCE*. MA Dissertation, University of Calgary.

FOLEY 1985 = H.P. FOLEY, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London 1985.

FOWLER 2013 = R.L. FOWLER (ed.), *Early Greek Mythography* II*: Commentary*, Oxford 2013.

FRACCHIA 1984 = H. FRACCHIA, *Two new mythological scenes from Western Lucania*, in *Crossroads of the Mediterranean*, Papers delivered at the international conference on the archaeology of early Italy, Brown University, 8-10 May 1981, a cura di T. Hackens, N.D. Holloway, R.R. Holloway, Providence 1984, pp. 291-300.

FRACCHIA, GUALTIERI 1989 = H.M. FRACCHIA, M. GUALTIERI, *The Social Context of Cult Practices in Pre-Roman Lucania*, «AJA» 93/2, 1989, pp. 217-232.

FRACCHIA, GUALTIERI 2004 = H. FRACCHIA, M. GUALTIERI, *Committenza e mito: un caso di studio dalla Lucania occidentale*, «MEFRA» 116/1, 2004, pp. 301-326.

FRANCESCHINI 2012 = M. FRANCESCHINI, *Oreste, Elettra e la sacerdotessa. Esegesi di un'iconografia pestana*, «Eidola» 9, 2012, pp. 55-86.

FRANKS 2009 = H.M. FRANKS, *Hunting the Eschata. An Imagines Persian Empire on the Lekythos of Xenophantos*, «Hesperia» 78/4, 2009, pp. 455-480.

FREL 1996 = J. FREL, *Quelques Inscriptions sur les Vases Attiques 540-500*, «Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis» 1, 1996, pp. 65-73.

FRISONE 2020 = F. FRISONE, *Eracle in Magna Grecia: una porta verso l'eroizzazione?*, «Mythos», 14, 2020.

FRONTISI-DUCROUX 1997= F. FRONTISI-DUCROUX, *Actéon, ses chiens et leur maître*, in *L'animal dans l'antiquité* (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), éd. par B. Cassin, J.-L. Labarrière, Paris 1997, pp. 435-454.

FURTWÄNGLER 1885 = A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, vol. 2, Berlin 1885.

FURTWÄNGLER, HAUSER, REICHHOLD 1932 = A. FURTWÄNGLER, F. HAUSER, K. REICHHOLD (herausg. von), *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, vol. III, München 1932.

GABRICI 1911 = E. GABRICI, *Frammento inedito di un vaso di Asteas*, «Ausonia» 5, 1911, pp. 56-68.

GABRICI 1927 = E. GABRICI, *Il santuario della Malophoros a Selinunte*, «MonAL» 32, 1927, pp. 5-420.

GADALETA 2003 = G. GADALETA, *La ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia. 2.2 Apulia*, in TODISCO 2003, pp. 167-199.

GADALETA, ROSCINO, SISTO 2003 = G. GADALETA, C. ROSCINO, M.A. SISTO, *Vasi pestani*, in TODISCO 2003, pp. 499-507.

GADALETA 2012 = G. GADALETA, *Provenienze e contesti*, in *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia. II: Inquadramento*, a cura di L. Todisco, Roma 2012 pp. 77-110.

GALLET DE SANTERRE 1976 = H. GALLET DE SANTERRE, *Athènes, Délos et Delphes d'après une peinture de vase à figures rouges du Ve siècle avant J.-C.*, «BCH» 100/1, 1976, pp. 291-298.

GANTZ 1993 = T. GANTZ, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources I*, Baltimore-London 1993.

GEBAUER 2002 = J. GEBAUER, *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen* (EIKON 7), Münster 2002.

GERLEIGNER, LISSARRAGUE 2022 = G.S. GERLEIGNER, F. LISSARRAGUE, *Monumentalising Vase-Inscriptions. Writing on Architectural Structures and Bodies in Greek Vase-Painting*, in *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture* (Materiale Textkulturen 36), ed. by N. Dietrich, J. Fouquet, Berlin 2022, pp. 259-301.

GERTL 2012 = V. GERTL, *Il santuario di Demetra ad Eraclea: offerte votive e aspetti cultuali*, in *Amphi Sirios roas. Nuove ricerche su Eraclea e la Siritide*, a cura di M. Osanna, G. Zuchtriegel, Venosa 2012, pp. 119-142.

GHINATTI 1998 = F. GHINATTI, *Profilo di epigrafia greca: gli orizzonti della ricerca attuale*, Catanzaro 1998.

GIACOBELLO 2020 = F. GIACOBELLO, *Il Pittore di Dario, il mito di Archemoros e di Ipsipile. Racconti dai vasi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, «Eidola» 17, 2020, pp. 65-78.

GIACOMETTI 2005 = D. GIACOMETTI, *Metaponto. Gli dei e gli eroi nella storia di una polis di Magna Grecia* (Biblioteca di studi religiosi 6), Cosenza 2005.

GIANGIULIO 1993 = M. GIANGIULIO, *La dedica ad Eracle di Nicomaco (*IG. XIV 652). *Un'iscrizione arcaica di Lucania ed i rapporti fra Greci ed indigeni nell'entroterra di Metaponto*, in *Ercole in Occidente* (Atti del colloquio internazionale, Trento 7 marzo 1990) (Labirinti 2), a cura di Attilio Mastrocinque, Trento 1993, pp. 29-50.

GIANNOSSA *et alii* 2020 = L.C. GIANNOSSA, I.M. MUNTONI, R. LAVIANO, A. MANGONE, *Building a step by step result in archaeometry. Raw materials, provenance and production technology of Apulian Red Figure pottery*, «J. Cult. Herit.» 43, 2020, pp. 242-248.

GIGANTE 1967 = M. GIGANTE, *Teatro greco in Magna Grecia*, in *Letteratura e arte figurata nella Magna Grecia* (Atti del VI convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 9-13 ottobre 1966), Napoli 1967, pp. 83-146.

GIGANTE 1971 = M. GIGANTE, *Rintone e il Teatro Greco in Magna Grecia*, Napoli 1971.

GILIS, VERBANCK-PIERARD 1998 = E. GILIS, A. VERBANCK-PIERARD, *Héraclès, pourfendeur de dragons*, in *Le bestiaire d'Héraclès* (III[e] Rencontre héracléenne) (Kernos suppl. 7), éd. par C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirenne-Delforge, Liège 1998, pp. 37-60.

GIUDICE 1985 = F. GIUDICE, *I ceramografi del IV secolo a. C.*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca* (Collana Antica Madre), Milano 1985, pp. 243-260.

GIULIANI 1995 = L. GIULIANI, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

GIUALIANI 1996 = L. GIULIANI, *Rhesus between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, «BICS» 41, 1996, pp. 71-86.

GIULIANI 1998 = L. GIULIANI, *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei* (Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst 7), Freiburg im Breisgau 1998.

GIULIANI 1999 = L. GIULIANI, *Contenuto narrative e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt* (Palilia 6) (Atti del simposio, Roma 19-20 febbraio 1998), herausg. von F. de Angelis, S. Muth, Wiesbaden 1999, pp. 43-51.

GIULIANI 2002 = L. GIULIANI, *Sleeping Furies: Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase-Painting*, «SCI» 20, 2001, pp. 17-38.

GIULIANI 2013 = L. GIULIANI, *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art*, Chicago-London 2013.

GIULIANI 2018 = L. GIULIANI, *Theatralische Elemente in der apulischen Vasenmalerei: Bescheidene Ergebnisse einer alten Kontroverse*, in KÄSTNER-SCHMIDT 2018, pp. 107-118.

GODART, DE CARO 2007 = L. GODART, S. DE CARO (a cura di), *Nostoi. Capolavori ritrovati* (Catalogo della mostra, 21 dicembre 2007-2 marzo 2008, Roma, Palazzo del Quirinale), Roma 2007.

GOGOS 1983 = S. GOGOS, *Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei. Zwei Rekonstrutionsversuche nach griechischen Vasen*, «ÖJh», 54, 1983, pp. 59-86.

GOLDMAN 1910 = H. GOLDMAN, *The* Oresteia *of Aeschylus as illustrated by Greek Vase-Painting*, «HSPh» 21, 1910, pp. 111-159.

GOULAKI VOUTIRA 1999 = A. GOULAKI VOUTIRA, *Some notes on Phrynis by Asteas*, «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano» 15, 1999, pp. 13-15.

GRECO 1970 = E. GRECO, *Il pittore di Afrodite* (Miniatura e arti minori in Campania 5), Benevento 1970.

GRECO 1975 = E. GRECO, *Velia e Palinuro. Problemi di topografia antica*, «MEFRA» 87/1, 1975, pp. 81-142.

GRECO 1980 = E. GRECO, *Opsophoros*, «AION(ling)», 2, pp. 63-65.

GRECO 2009 = *Il cratere di Assteas con Europa sul toro* (Quaderni di Antichità Pestane 1), a cura di E. Greco, Paestum 2009.

GRECO 2014 = E. GRECO, *La tomba del fondatore e le origini di Poseidonia*, Paestum 2014.

GREEN 1991 = J.R. GREEN, *Notes on Phlyax Vases*, «NAC» 20, 1991, pp. 49-56.

GREEN 1995 = J.R. GREEN, *Theatrical Motifs in Non-Theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries*, in *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley* (BICS Suppl. 66), ed. by A. Griffiths, London 1995, pp. 93-121.

GREEN 2001 = J.R. GREEN, *Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, «BICS» 45, 2001, pp. 37-64.

GREEN 2003 = J.R. GREEN, *Smart and Stupid: The Evolution of Some Masks and Characters in Fourth-Century Comedy*, in *Theatres of Action: Papers for Chris Dearden* (Prudentia suppl.), ed. by J. Davidson, A. Pomeroy, Auckland 2003, pp. 118-132.

GREEN 2008 = J.R. GREEN, *Theatre production: 1996-2006*, «Lustrum» 50, 2008, pp. 7-391.

GREEN 2012 = J.R. GREEN, *Comic vases in South Italy*, in *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, a cura di K. Bosher, Cambridge 2012, pp. 289-328.

GREEN 2014a = J.R. GREEN, *Zeus on a See-Saw. A Comic Scene from Paestum*, «Logeion», 4, 2014, pp. 1-27.

GREEN 2014b = J.R. GREEN, *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York 1994.

GREEN, HANDLEY 1995 = J.R. GREEN, E.W. HANDLEY, *Images of the Greek Theatre*, London 1995.

GREIFENHAGEN 1939 = A. GREIFENHAGEN, *Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus*, «NAWG», 1938-39/3, 1939, pp. 199-230.

GRIFFITHS 1986 = A. GRIFFITHS, *'What Leaf-Fringed Legend…?' A Cup by the Sotades Painter in London*, «JHS» 106, 1986, pp. 58-70.

GRILLI 2015 = A. GRILLI, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a. C.): appunti per una semiotica comparata*, in *Scene dal mito: iconologia del dramma antico* (Engramma 4), a cura di G. Bordignon, Rimini 2015, pp. 103-143.

GRILLI 2021 = A. GRILLI, *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali*, «Engramma» 183, luglio/agosto 2021, pp. 95-121.

GUALTIERI 2013 = M. GUALTIERI, *Greeks, Lucanians and Romans at Poseidonia/Paestum (South Italy)*, in *A Companion to the Archaeology of the Roman Republic*, ed. by J. De Rose Evans, Chichester 2013, pp. 369-386.

GUARDUCCI 1952 = M. GUARDUCCI, *Dedica arcaica alla Hera di Poseidonia*, «ArchClass» 4, 1952, pp. 145-152.

GUARDUCCI 1969 = M. GUARDUCCI, *Epigrafia Greca* II. *Epigrafi di carattere pubblico*, Roma 1969.

GUIDOBALDI 2019 = M.P. GUIDOBALDI, *Il* dinos *di Exekias della Collezione Castellani di Villa Giulia*, in *Alalìa. La battaglia che ha cambiato la storia. Greci, Etruschi e Cartaginesi nel Mediterraneo del VI sec. a. C.* (Catalogo della Mostra, giugno-novembre 2019, Vetulonia), a cura di S. Rafanelli, Monteriggioni 2019, pp. 44-49.

GÜNTHER 2020 = E. GÜNTHER, *Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung*, in *Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue* (Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur 2), ed. by J. Bracker, Heidelberg 2020, pp. 77-105.

GÜNTHER 2021 = E. GÜNTHER, *Pictorial Elements vs. Composition? "Reading" Gestures in Comedy-Related Vase-Paintings (4th Century BC)*, «JAC» 36/2, 2021, pp. 201-233.

GÜNTHER 2022 = E. GÜNTHER, *Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen* (Philippika 166), Wiesbaden 2022.

HAINSWORTH 1993 = B. HAINSWORTH, *The Iliad: A Commentary. Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993.

HALM-TISSERANT 1989 = M. HALM-TISSERANT, *Cephalophorie*, «BABesch» 64, 1989, pp. 100-113.

HAMILTON, TISCHBEIN 1791 = *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies*, vol. I, ed. by W. Hamilton, J.H.W. Tischbein, Napoli 1791.

HAMMA, TRUE 1994 = K. HAMMA, M. TRUE (eds.), *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman* (Catalogo della mostra), Malibu 1994.

Handbook 2002 = AA.VV., *The J. Paul Getty Museum Handbook of the Antiquities Collection*, Malibu 2002.

HAROKOPOS 2019 = N.A. HAROKOPOS, *On the threshold of old age: perceptions of the elderly in Athenian red-figure vase-painting*, in *The Ancient Art of Transformation. Case Studies from Mediterranean Contexts*, ed. by R.M. Gondek, C.L. Sulosky Weaver, Oxford-Philadelphia 2019, pp. 7-32.

HART 2020 = M.L. HART, *Text and Image: Euripides and Iconography*, in *Brill's Companion to Euripides*, vol. II, ed. by A. Markantonatos, Leiden-Boston 2020, pp. 663-697.

HAUSER 1932 = F. HAUSER, *Lukanischer Krater, Werkstatt des Python. Odysseus und die Sirenen. Berlin, K. Museen*, in *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder* III, ed. by A. Furtwängler, F. Hauser, K. Reichold, München 1932, pp. 57-63.

HAVELOCK 1977 = E.A. HAVELOCK, *The Preliteracy of the Greeks*, «New Literary History» 8/3, 1977, pp. 369-391.

HAWLEY 1998 = R. HAWLEY, *The Dynamics of Beauty in Classical Greece*, in *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies in the Human Body in Antiquity*, ed. by D. Montserrat, London-New York 1998, pp. 37-54.

HAWTREY 1981 = R.S.W. HAWTREY, *Commentary Plato's* Euthydemus (Memoirs of the American Philosophical Society 147), Philadelphia.

HEATH 1990 = M. HEATH, *Aristophanes and His Rivals*, «G&R» 37/2, 1990, pp. 143-158.

HEDREEN 2012 = G. HEDREEN, *Vase-painting and Narrative Logic: Achilles and Troilos in Athens and Etruria*, in *Red-figure Pottery in its Ancient Setting* (Acts of the International Colloquium held at the National Museum of Denmark in Copenhagen, November 5-6, 2009) (Gösta Enbom Monographs 2), ed. by S. Schierup, B.B. Rasmussen, Aarhus 2012, pp. 134-146.

HEDREEN 2016 = G. HEDREEN, *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece* (Cambridge 2016).

HEINEMANN 2020 = A. HEINEMANN, *Stasera mi butto. La tomba del Tuffatore e l'esperienza immersiva del simposio*, in *La tomba del Tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica* (Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4-6 ottobre 2018) (Argonautica 3), a cura di A. Meriani, G. Zuchtriegel, Pisa 2020, pp. 229-258.

HELBIG 1864 = W. HELBIG, *Scavi di Pesto, Capua, Nola e Sora*, «Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», 1864, pp. 134-38.

HELDMANN 2016 = K. HELDMANN, *Europa und der Stie roder der Brautraub des Zeus. Die Entführung Europas in den Darstellungen der griechischen und römischen Antike* (Hypomnemata 204), Göttingen-Bristol 2016.

HEMELRIJK 1991 = J.M. HEMELRIJK, *A closer look at the potter*, in *Looking at Greek Vases*, a cura di T. Rasmussen, N. Spivey, Cambridge 1991, pp. 233-256.

HERES 1986 = *Corpus Speculorum Etruscorum. DDR* I*: Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung*, herausg. von G. Heres, Berlin 1986.

HERRING 2022 = E. HARRING, *Patterns in the Production of Paestan Red-Figure Pottery*, Newcastle upon Tyne 2022.

HERRING, WHITEHOUSE, WILKINS 2000 = E. HARRING, R.D. WHITEHOUSE, J.B. WILKINS, *Wine, Wealth, and War: Some Gravina Tombs of the 6th and 5th Centuries B.C.*, in *Ancient Italy and its Mediterranean Setting. Studies*

in Honour of Ellen Macnamara (Accordia 4), ed. by D. Ridgway, F.R.S. Ridgway, M. Pearce, E. Herring, R.D. Whitehouse, J.B. Wilkins, London 2000, pp. 235-256.

HEUER 2018 = K.E. HEUER, *Detecting Dionysos in Indigenous Contexts: Clues in South Italian Vase-Painting*, in *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (Beheifte zum CVA 8), herausg. von U. Kästner, S. Schmidt, München 2018, pp. 87-97.

HEUER 2019 = K. HEUER, *Tenacious Tendrils: Replicating Nature in South Italian Vase Painting*, «Arts» 8/2, 2019, online (https://doi.org/10.3390/arts8020071).

HEYDEMANN 1886 = H. HEYDEMANN, *Die Phlyakendarstellungen der bemalten Vasen*, «JDAI» 1, 1886, pp. 260-313.

HIRZEL 1864 = H. HIRZEL, *Vaso di Pesto da Ercole furente*, «AdI», 36, 1864, pp. 323-342.

HOFFMANN 2005 = A. HOFFMANN, *Risultati di una ricerca sistematica dei contesti tombali di Taranto contenenti ceramica apula a figure rosse*, in *La Céramique Apulienne: Bilan et perspectives* (Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre – 2 décembre 2000), a cura di M. Denoyelle *et alii*, Naples 2005, pp. 19-25.

HÖLSCHER 2005 = T. HÖLSCHER, *The public monumentalisation of the Roman Republic*, «JRA» 18/1, 2005, pp. 472-478.

HORNBOSTEL 1977 = *Kunst der Antike. Schätze aus norddeutschem Privatbesitz* (Catalogo della Mostra, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 21 Jan. – 6 March 1977), herasg. von W. Hornbostel, Mainz 1977.

HUGHES 2003 = A. HUGHES, *Comedy in Paestan Vase Painting*, «OJA», 22/3, 2003, pp. 281-301.

HUGHES 2008 = A. HUGHES, "Ai Dionysiazusai"*: Women in Greek Theatre*, «BICS» 51, 2008, pp. 1-27.

HUGHES 2012 = A. HUGHES, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012.

HURWIT 2015 = J.M. HURWIT, *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge 2015.

IADANZA 2000 = I. IADANZA, *'*Lekane *o* Lekanis*? Denominazione, caratteristiche e funzioni di una forma vascolare di produzione attica attestata a Spina*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara»» 76, suppl., 2000, pp. 9-43.

IANNELLI, CUTERI 2013 = M.T. IANNELLI, F.A. CUTERI, *Caulonia – Monasterace Marina: Hellenistic Baths in the Building near the "Casamatta"*, in *Greek Baths and Bathing Culture: New Discoveries and Approaches*, ed. by S.K. Lucore, M. Trümper, Leuven-Paris-Walpole 2013, pp. 131-141.

Illustrazioni = Illustrazioni di due vasi fittili ed altri monumenti recentemente trovati in Pesto comunicate alla inclit'Accademia Italiana di Scienze Lettere ed Arti, Roma 1809.

IMMERWAHR 1964 = H.R. IMMERWAHR, *Book Rolls on Attic Vases*, in *Classical, Medieval, and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullmann* (Storia e letteratura: raccolta di studi e testi: 93-94), ed. by C. Henderson, Roma 1964, pp. 17-48.

IMMERWAHR 1973 = H.R. IMMERWAHR, *More Book Rolls on Attic Vases*, «AK» 16/2, 1973, pp. 143-147.

IMMERWAHR 1990 = H.R. IMMERWAHR, *Attic Script: A Survey* (Oxford Monographs on Classical Archaeology), Oxford 1990.

IMMERWAHR 2007 = H.R. IMMERWAHR, *Aspects of Literacy in the Athenian Ceramicus*, «Kadmos» 46, 1/2, 2007, pp. 153-198.

ISAYEV 2007 = E. ISAYEV, *Inside Ancient Lucania: Dialogues in History and Archaeology* (BICS Suppl. 90), Oxford 2007.

ISLER-KERÉNYI 2016 = C. ISLER-KERÉNYI, *Oreste nella ceramografia greca*, «Dionysus ex machina» 7, 2016, pp. 183-207.

IZZET 2004 = V. IZZET, *Purloined Letters: The Aristhonotos Inscription and Krater*, in *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in honour of Brian Shefton* (Mnemosyne), ed. by K. Lomas, Leiden-Boston 2004, pp. 191-210.

JENTOFT-NIELSEN 1983 = M.R. JENTOFT-NIELSEN, *A Krater by Asteas*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 1 (Occasional Papers on Antiquities 1), Malibu 1983, pp. 139-148.

JENTOFT-NIELSEN 1991 = M.R. JENTOFT-NIELSEN (in collaboration with A.D. Trendall), *Corpus Vasorum Antiquorum. The J. Paul Getty Museum, Malibu* 4, *U.S.A. Fascicule* 27, Malibu 1991.

JOHNSTON, PALAGIA 2019 = A. JOHNSTON, O. PALAGIA, *Sculptors' Signatures*, in *Handbook of Greek Sculptor* (Ancient Greek and Roman Art and Architecture 1), ed. by O. Palagia, Berlin-Boston 2019, pp. 22-49.

JONES 2021 = R. JONES, *The Decoration and Firing of Ancient Greek Pottery: A Review of Recent Investigations*, «Adv. Archaeomater.» 2, 2021, pp. 67-127.

JUNKER 2021 = K. JUNKER, *Vasen und Wände. Zur kommunikativen Funktion der Paestaner Keramik*, in *Griechische Vasen als Medium für Kommunikation* (*CVA* Österreich, Beiheft 3), herausg. von C. Lang-Auinger, E. Trinkl, Wien 2021, pp. 219-233.

KAEMPF-DIMITRIADOU 1979 = S. KAEMPF-DIMITRIADOU, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Beiheft zur Halbjahresschrift Antike Kunst 11), Bern 1979.

KAESER 2002 = B. KAESER, *Herstellungs- und Schicksalsspuren, Nachträge*, in *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven* (Beihefte CVA 1), herausg. von M. Betnz, München 2002, pp. 65-72.

KALTSAS 2002 = N. KALTSAS, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles 2002.

KAROGLOU 2022 = K. KAROGLOU, *Madness in Classical Greek Art*, in *The Routledge Companion to Art and Disability*, ed. by K. Watson, T.W. Hiles, New York-Oxon 2022 (online).

KÁRPÁTI 2013 = A. KÁRPÁTI, *A Krater with Phrynis in Budapest*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts» 118, 2013, pp. 51-72.

KÁRPÁTI 2019 = A. KÁRPÁTI, *Táncra penderített komédiás: Megjegyzések az Antik Gyűjtemény új paestumi vázájához*, «Ókor: folyóirat az antik kultúráról» 18/3, 2019, pp. 3-20.

KÄSTNER, SAUNDERS 2016 = *Dangerous Perfection. Ancient Funerary Vases from Southern Italy* (Catalogue of the Exhibition), ed. by U. Kästner, D. Saunders, Los Angeles 2016.

KÄSTNER, SCHMIDT 2018a = U. KÄSTNER, S. SCHMIDT, *Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen*, in KÄSTNER, SCHMIDT 2018b, pp. 7-13.

KÄSTNER, SCHMIDT 2018b = *Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen*, in *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (Beihefte CVA 8), herausg. von U. Kästner, S. Schmidt, München 2018.

KEFALIDOU 2009 = E. KEFALIDOU, *The Iconography of Madness in Attic Vase Painting*, in *Athenian Potters and Painters II*, Atti della conferenza internazionale, ed. by J.H. Oakley, O. Palagia, Oxford-Oakville 2009, pp. 90-99.

KEMP-LINDEMANN 1975 = D. KEMP-LINDEMANN, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst* (Archäologische Studien 3) (Frankfurt-Bern 1975).

KEULS 1989 = E.C. KEULS, *New Light on the Social Position of Vase Painters in Late Archaic Athens*, in *Mélanges Pierre Lévêque* 3. *Anthropologie et société* (Annales littéraires de l'Université de Besançon 404), éd. par M.-M. Mactoux, E. Geny, Besançon 1989, pp. 149-167.

KEULS 1997 = E.C. KEULS, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts* (Beiträge zur Altertumskunde 87), Stuttgart-Leipzig 1997.

KEUREN 1989 = F. VAN KEUREN, *The frieze from the Hera I temple at Foce del Sele* (Archaeologica 82), Roma 1989.

KIRK, RAVEN 1962 = G.S. KIRK, J.E. RAVEN, *The Presocratic Philosophers. A critical History with Selection of Texts*, Cambridge 1962[2].

KLEIBRINK 2017 = M. KLEIBRINK, *Cassandra on seals. Ring stone images as self-representation: an example*, in *Engraved Gems. From Antiquity to the Present* (PALMA 14), ed. by B.J.L. van den Bercken, V.C.P. Baan, Leiden 2017, pp. 31-46.

KNOEPFLER 1993 = D. KNOEPFLER, *Les imageries de l'*Orestie. *Mille ans de l'art antique autour d'un mythe grec* (Catalogo della mostra, Musée d'art et d'histoire de Neuchatel 1991-1992), Zürich 1993.

KONSTANTAKOS 2016 = I.M. KONSTANTAKOS, *Plautus'* Aulularia *and Popular Narrative Tradition*, in *Roman Drama and its Contexts* (Trends in Classics, Suppl. 34), ed. by S. Frangoulidis, S.J. Harrison, G. Manuwald, Berlin-Boston 2016, pp. 143-166.

KOSSATZ-DEISSMANN 1978 = A. KOSSATZ-DEISSMANN, *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen* (Schriften zur antiken Mythologie 4), Mainz am Rhein 1978.

KRAUSKOPF 1980 = I. KRAUSKOPF, *Ganymed und der Schwan*, in *Forschungen und Funde. Festschrift Berhard Neutsch*, herausg. von F. Krinzinger, B. Otto, E. Walde-Psenner, Innsbruck 1980, pp. 243-248.

KRAUSKOPF 2006 = I. KRAUSKOPF, *The Grave and Beyond in Etruscan Religion*, in *The Religion of the Etruscans. The Sixth Annual Langford Conference* (Florida State University, 18-20 February 1999), ed. by E. Simon, N. Thomson de Grummond, Austin 2006, pp. 66-89.

KRETSCHMER 1894 = P. KRETSCHMER, *Die Griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, Gütersloh 1894.

KUNISCH 1994 = N. KUNISCH, *Über das rotfigurige Zeichnen*, «AK» 37, 1994, pp. 81-90.

LA COSTE-MESSELIERE 1936 = P. DE LA COSTE-MESSELIERE, *Au musée de Delphes: Recherches sur quelques monuments archaïques et leur décor sculpté*, Paris 1936.

LANDI 1979 = A. LANDI, *Dialetti e interazione sociale in Magna Grecia. Lineamenti di una storia linguistica attraverso la documentazione epigrafica* (Centro di studi per la Magna Grecia IV), Napoli 1979.

LAWLER 1964 = L.B. LAWLER, *The Dance in Ancient Greece*, Middletown (Connecticut) 1964.

LCS = A.D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, Oxford 1967.

LCS Suppl. II = A.D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily: Second Supplement* (BICS Suppl. 31), London 1973.

LCS Suppl. III = A.D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily: Third Supplement* (BICS Suppl. 41), London 1983.

LEZZI-HAFTER 1988 = A. LEZZI-HAFTER, *Der Eretria-Maler: Werke und Weggefährten* (Kerameus 6), Mainz 1988.

LIPPOLIS, MAZZEI 2005 = E. LIPPOLIS, M. MAZZEI, *La ceramica apula a figure rosse: aspetti e problemi*, in *La Céramique Apulienne: Bilan et perspectives* (Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre – 2 décembre 2000), a cura di M. Denoyelle *et alii*, Naples 2005, pp. 11-18.

LISSARRAGUE 1980 = F. LISSARRAGUE, *Iconographie de Dolon le Loup*, «RA» 1, 1980, pp. 3-30.

LISSARRAGUE 1987 = F. LISSARRAGUE, *Voyages d'images: Iconographie et aires culturelles*, in *Grecs et Ibères au Ive siècle avant Jésus-Christ* (REA 89/3-4), éd. par P. Rouillard, M.-C. Villanueva-Puig, Bordeaux 2017, pp. 261-269.

LISSARRAGUE 2000 = F. LISSARRAGUE, *Delphes et la céramique*, in *Delphes cent ans après la Grande fouille. Essai de bilan. Actes du colloque organisé par l'EFA, 17-20 septembre 1992* (BCH Suppl., 36), ed. by A. Jacquemin, Athènes, pp. 53-67.

LISSARRAGUE 2013a = F. LISSARRAGUE, *La place des mots dans l'imagerie attique*, in *Texte et image dans l'Antiquité* (Actes du colloque international organisé per le PLH-CRATA, Toulouse 26-27 janvier 2012) (Pallas 93), éd. par J.-M. Luce, Toulouse 2013, pp. 69-79.

LISSARRAGUE 2013b = F. LISSARRAGUE, *La cite des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e^-V^e^ siècle avant J.-C.)*, Paris 2013.

LISSARAGUE 2023 = F. LISSARRAGUE, Graphein*: écrire et dessiner*, «Images re-vues» 20, 2023, https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14411.

LLEWELLYN-JONES 2003 = L. LLEWELLYN-JONES, *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea 2003.

LOOMIS 1994 = W.T. LOOMIS, *Entella Tablets VI (254-241 B.C.) and VII (20th Cent. A.D.?)*, «HSPh» 96, 1994, pp. 127-160.

LO PIPARO 2017 = F. LO PIPARO, *Torn Fillets and a Broken Sceptre. Cassandra's Costume, Props and Attributes in Ancient Greek Drama and Vase-Painting*, «Engramma» 148, 2017, pp. 49-66.

LO PORTO 1964 = F.G. LO PORTO, *Nuovi vasi fliacici apuli del Museo Nazionale di Taranto*, «BA» 49/1, 1964, pp. 14-20.

LUPIA 2017 = R. LUPIA, *Il santuario di Punta Stilo tra IV e III sec. a. C.: epigoni e trasformazioni*, in *Kaulonía, Caulonia, Stilida (e oltre) IV. Il santuario di Punta Stilo. Studi e ricerche*, a cura di M.C. Parra, Pisa 2017, pp. 159-257.

LYONS 2007 = C.L. LYONS, *Nola and the historiography of Greek vases*, «Journal of the History of Collections», 19/11, 2007, pp. 239-247.

MACCHIORO 1912 = V. MACCHIORO, *Per la storia della ceramografia italiota*, «RM», 27, 1912, pp. 21-36, 163-188.

MACKAY 2016 = A. MACKAY, *Exekias & Co. Evidence of Cooperative Work in the Workshop of Exekias, Group E and their Associates*, in *Töpfer. Maler. Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, Beihefte zum CVA 7, herausg. von N. Eschbach, S. Schmidt, München 2016, pp. 87-95.

MAFFETTONE 1999 = R. MAFFETTONE, *Ceramiche figurate di età classica da Velia*, in *Neue Forschungen in Velia* (Akten des Kongresses "La ricercar archeologica a Velia", Rom, 1.-2. Juli 1993) (Archäologische Forschungen 2, Velia-Studien 1), herausg. von F. Krinzinger, G. Tocco, Wien 1999, pp. 85-108.

MALTESE 2022 = S.P. MALTESE, *Maestri Firmanti (e Anonimi) a Siracusa. Cronologia e rete produttiva*, in *Siracusa Antica. Nuove prospettive di ricerca*, a cura di F. Nicoletti, Palermo 2022, pp. 151-170.

MANGANARO 1995 = G. MANGANARO, Sikelika I, «QUCC» 49/1, 1995, pp. 93-109.

MANGANARO 1999 = G. MANGANARO, *Sikelika: studi di antichità e di epigrafia della Sicilia greca* (QUCC Biblioteca 8), Pisa 1999.

MANGANARO 2004 = G. MANGANARO, *Anagrafe di Leontinoi nel V secolo (A proposito di una tavoletta bronzea dedicatoria di V sec. a. C.)*, «ZPE» 149, 2004, pp. 55-68.

MANGOLD 2000 = M. MANGOLD, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin 2000.

MANGONE *et alii* 2009 = A. MANGONE, *Use of various spectroscopy techniques to investigate raw materials and define processes in the overpainting of Apulian red figured pottery (4th century BC) from southern Italy*, «Microchem. J.» 92/1, 2009, pp. 97-102.

MANNI PIRAINO 1972 = M.T. MANNI PIRAINO, *Iscrizioni greche lapidarie del Museo di Palermo* (*SIKELIKA* 6), Palermo 1972.

MANZANELLA 1981 = I. DI STEFANO MANZANELLA, *Esercitazioni scrittorie di antichi marmorari*, «Epigraphica» 43, 1981, pp. 39-44.

MARCH 1987 = J.R. MARCH, *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry* (BICS Suppl. 49), London 1987.

MARCH 2000 = J.R. MARCH, *Vases and tragic drama: Euripides'* Medea *and Sophocles' lost* Tereus, in *Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh Leventis Studies 1), ed. by N. Keith Rutter, B.A. Sparkes, Edinburgh 2000, pp. 119-139.

MARKOE 1989 = G.E. MARKOE, *The "Lion Attack" in Archaic Greek Art: Heroic Triumph*, «ClAnt» 8/1, 1989, pp. 86-115.

MARSHALL 2000 = C.W. MARSHALL, *Female Performers on Stage? (PhV 96 [RVP 2/33]),* «Text & Presentation: journal of the comparative drama conference» 21, 2000, pp. 13-25.

MARSHALL 2001 = C.W. MARSHALL, *A Gander at the Goose Play*, «Theatre Journal» 53/1, 2001, pp. 53-71.

MASSA-PAIRAULT 1991 = F.-H. MASSA-PAIRAULT, *Strigiles féminins et idéologie funéraire (IV^e^-III^e^ siècles av. n.è.)*, «Nikephoros» 4, 1991, pp. 197-209.

MASSERIA 2019 = C. MASSERIA, *Da Capodifiume al mare: il destino delle fanciulle scorre lungo il fiume*, in *Poiseidonia città d'acqua. Archeologia e cambiamenti climatici* (Catalogo della mostra), a cura di G. Zuchtriegel, P. Carter, M.E. Oddo, Paestum 2019, pp. 215-223.

MATHESON 1995 = S.B. MATHESON, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison 1995.

MATHESON 2005 = S.B. MATHESON, *A Farewell with Arms: Departing Warrios on Athenian Vases*, in *Periklean Athens and Its Legacy. Problems and Perspectives*, ed. by J.M. Barringer, J.M. Hurwit, Austin 2005, pp. 23-35.

MATHESON 2009 = S.B. MATHESON, *Old Age in Athenian Vase-Painting*, in *Athenian Potters and Painters. II* (Proceedings of the Conference, Athens, 28-30 march 2007), ed. by J.H. Oakley, O. Palagia, Oxford 2009, pp. 191-199.

MATHESON 2014 = S.B. MATHESON, *The Wretchedness of Old Kings*, in *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. Alan Shapiro*, ed. by A. Avramidou, D. Demetriou, Berlin-Boston 2014, pp. 141-152.

MATHESON, POLLITT 2022 = S.B. MATHESON, J.J. POLLITT, *Old Age in Greek and Roman Art*, New Haven-London 2022.

MAYBAUM 1914 = J. MAYBAUM, *Tragische Szene auf einem Kampanischen Glockenkrater des vierten Jahrhunderts*, «JDAI» 29, 1914, pp. 92-97.

MAYENCE, VERHOOGEN 1937 = F. MAYENCE, V. VERHOOGEN, *Corpus Vasorum Antiquorum, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquantenaire) II, Belgique II*, Bruxelles 1937.

MAYO, HAMMA 1982 = M.E. MAYO, K. HAMMA (eds.), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia* (Catalogo della Mostra), Richmond 1982.

MAZZEI 1995 = *Arpi: l'ipogeo della Medusa e la necropoli* (Bibliotheca archaeologica 3), a cura di M. Mazzei, Bari 1995.

MAZZEI 1998 = M. MAZZEI, *La pittura ellenistica nella Puglia settentrionale: il caso di Arpi,* in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique* (Actes de la table ronde de Rome, 18 février 1994), (Publications de l'École française de Rome 244), Rome 1998, pp. 69-94.

MCDONALD 2015 = K. MCDONALD, *Oscan in Southern Italy and Sicily* (Cambridge Classical Studies), Cambridge 2015.

MCDONALD, CLACKSON 2020 = K. MCDONALD, J. CLACKSON, *The language of Mobile Craftsmen in the Western Mediterranean*, in *Migration, Mobility and Language Contact in and around the Ancient Mediterranean* (Cambridge Classical Studies), ed. by J. Clackson, P. James, K. McDonald, L. Tagliapietra, N. Zair, Cambridge 2020, pp. 75-97.

MCNIVEN 2000 = T.J. MCNIVEN, *Behaving Like an Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting*, in *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Brill's Scholars' List), ed. by B. Cohen, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 71-97.

MCNIVEN 2007 = T.J. MCNIVEN, *Behaving like a Child: Immature Gestures in Athenian Vase-Painting*, in *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy* (Hesperia suppl. 41), ed. by A. Cohen, J.B. Rutter, Princeton 2007, pp. 85-99.

MCPHEE 1998 = I. MCPHEE, *Arthur Dale Trendall (1909-1995)*, «PBA», 97, 1998, pp. 501-517.

MCPHEE 2011 = I. MCPHEE, *Two Attic Bell-Kraters from the Petworth Group: A Bellerophon and Stheneboia, and a Sacrificial Procession*, «AK» 54, 2011, pp. 41-54.

MELE 1979 = A. MELE, *Il commercio Greco arcaico. Prexis ed emporie* (Cahiers du centre Jean Bérard 4), Naples 1979.

MERMATI 2012 = F. MERMATI, *Osservazioni sulla costruzione dell'identità coloniale tra Pithekoussai e Cuma*, in *Zagora in Context: Settlements and Intercommunal Links in the Geometric Period (900-700 BC)* (Proceedings of the conference held by the Australian Archaeological Institute at Athens and The Archaeological Society at Athens, Athens, 20-22 May 2012) (MDA 25), Sidney 2012, pp. 283-307.

MEYER 2017 = M. MEYER, *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit* (Wiener Forschungen zur Archäologie 16), Wien 2017.

MICHAELIS 1885 = A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain: Supplement II (Continued)*, «JHS», 6, 1885, pp. 30-49.

MILLIN 1810 = A.L. MILLIN, *Peintures de vases antiques vulgairement appelés Etrusques*, vol. II, Paris 1810.

MILLINGEN 1813 = J. MILLINGEN, *Peintures antiques et inédites de vases grecs: tirées de diverses collections, avec des explications*, Roma 1813.

MILLINGEN 1822 = J. MILLINGEN, *Ancient Unedited Monuments. I: Painted Greek Vases: From Collections in Various Countries Principally in Great Britain*, London 1822.

MILLINGEN 1837 = J. MILLINGEN, *Apothéose d'Alcmène*, «Nouvelles annales publiées par la section française de l'Institute archéologique», 9, 1837, pp. 487-496.

MIMBRERA 2012 = S. MIMBRERA, *The Sicilian Doric Koina*, in *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily*, ed. by O. Tribulato, Cambridge 2012, pp. 223-250.

MINERVINI 1858 = G. MINERVINI, *Il mito di Frisso ed Elle, in un vaso dipinto*, «Bullettino Archeologico Napolitano», 155, 1858, pp. 33-40.

MITCHELL 2009 = A.G. MITCHELL, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge 2009.

MODUGNO 1990 = M. MODUGNO, *Matrici fittili di tipi coroplastici tarantini*, tesi PhD, Napoli 1990.

MONACO 2021 = M.C. MONACO, *Disprezzati* parvenus*: sulla posizione sociale dei ceramisti e dei ceramografi attici*, in *Argilla. Storie di vasi*, a cura di M. Salvadori, M. Baggio, L. Zamparo, Padova 2021, pp. 73-84.

MONTANARO 2007 = A.C. MONTANARO, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli. I corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni* (Studia Archaeologica 160), Roma 2007.

MONTANARO 2018 = A.C. MONTANARO, *Death is not for me: Funerary Contexts of Warrior Chiefs from Pre-Roman Apulia*, in *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (Beheifte zum CVA 8), herausg. von U. Kästner, S. Schmidt, München 2018, pp. 25-38.

MOORE 1998 = M.B. MOORE, *Corpus Vasorum Antiquorum, The J. Paul Getty Museum, Malibu* 8*, USA* 33, Malibu 1998.

MORARD 2009 = T. MORARD, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz am Rhein 2009.

MOREL 1981 = J.-P. MOREL, *Céramique campanienne: les formes* (BÉFAR 244), Roma 1981.

MORET 1972 = J.-M. MORET, *Le départ de Bellérophon sur un cratère campanien de Genève*, «AK» 15/2, 1972, pp. 95-106.

MORET 1975 = J.-M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique Italiote: les mythes et leur expression figurée au IVe siècle* (Bibliotheca Helvetica Romana 14), Rome 1975.

MORET 1978 = J.-M. MORET, *Le jugement de Pâris en Grande-Grèce: mythe et actualité politique*, «AK» 21/2, 1978, pp. 76-98.

MORET 1992 = J.-M. MORET, *Iconographical Appendix: The Earliest Representations of the Infant Herakles and the Snakes*, in *A Commentary on Pindar Nemean One*, ed. by B.K. Braswell, Fribourg 1992, pp. 83-90.

MUGIONE 1988 = E. MUGIONE, *La punizione di Atteone: immagini di un. Mito tra VI e IV sec. a. C.*, «DArch» 6, 1988, pp. 111-132.

MUGIONE 1996 = E. MUGIONE, *Dioniso e l'Oltretomba*, in *Poseidonia e i lucani* (I Greci in Occidente), a cura di M. Cipriani, F. Longo, Napoli 1996, pp. 245-247.

MUGIONE 2000 = E. MUGIONE, *Miti della ceramica attica in Occidente: problemi di trasmissione iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto 2000.

MUGIONE 2002 = E. MUGIONE, *Le immagini di Atena con elmo frigio nella ceramica italiota*, in *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale* (Atti della giornata di studi, Fisciano, 12 giugno 1998) (Quaderni di Ostraka 5), a cura di L. Cerchiai, Napoli 2002, pp. 63-80.

MUGIONE 2007 = E. MUGIONE, *Bellerofonte: un eroe corinzio nell'immaginario delle comunità italiche*, «Eidola» 4, 2007, pp. 9-27.

MUGIONE 2012 = E. MUGIONE, *Il mito di Atteone. Una riconsiderazione*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Atti del convegno, Padova 15-17 settembre 2011) (Antenor quaderni 28), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012, pp. 183-193.

Münzen und Medaillen = *Münzen und Medaillen A.G.*, Auktionskataloge, Basel.

MURATOV 2017 = M. MURATOV, *The Language(s) of Images in the Arts of the Bosporan Kingdom*, in *The Northern Black Sea in Antiquity. Networks, Connectivity, and Cultural Interactions*, ed. by V. Kozlovskaya, Cambridge 2017, pp. 169-191.

MURRAY 1890 = G. MURRAY, *The Alkmene Vase formerly in Castle Howard*, «JHS» 11, 1890, pp. 225-230.

MURRAY 2020 = O. MURRAY, *The Tomb of the Diver and the Iconography of the* Symposion, in *La tomba del Tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica* (Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4-6 ottobre 2018) (Argonautica 3), a cura di A. Meriani, G. Zuchtriegel, Pisa 2020, pp. 197-214.

MUSTI 2005 = D. MUSTI, *Magna Grecia. Il quadro storico*, Roma-Bari 2005.

MYLONOPOULOS 2013 = J. MYLONOPOULOS, *Gory Details? The Iconography of Human Sacrifice in Greek Art*, in *Human sacrifice. Cross-cultural perspectives and representations* (Religions: comparatisme – histoire – anthropologie 2), ed. by P. Bonnechere, R. Gagné, Liège 2013, pp. 61-85.

NAFISSI 1995 = M. NAFISSI, *La documentazione letteraria ed epigrafica*, in *Taranto* (Culti greci in Occidente I), a cura di E. Lippolis, S. Garraffo, M. Nafissi, Taranto 1995, pp. 155-334.

NAPOLI 1968 = M. NAPOLI, *La documentazione archeologica nelle province di Salerno, Avellino e Benevento*, in *La città e il suo territorio*, Atti del VII convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 8-12 ottobre 1967), Napoli 1968, pp. 223-230.

NAPOLI 1969 = M. NAPOLI, *L'attività archeologica nelle province di Avellino, Benevento e Salerno*, in *La Magna Grecia nel mondo ellenistico*, Atti del IX convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 5-10 ottobre 1969), Napoli 1970, pp. 179-190.

NAPOLI 1972 = M. NAPOLI, *L'attività archeologica nelle province di Avellino, Benevento e Salerno*, in *Le genti non greche della Magna Grecia* (Atti dell'undicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 10-15 ottobre 1971), Napoli 1972, pp. 391-402.

NAVA, OSANNA 2002 = *Immagine e mito nella Basilicata antica* (Catalogo della Mostra, Potenza, Museo Provinciale, dicembre 2002 – marzo 2003), a cura di M.L. Nava, M. Osanna, Venosa 2002.

NEER 1997 = R. NEER, *Beazley and the language of connoisseurship*, «Hephaistos» 15, 1997, pp. 7-30.

NEILS 2001 = J. NEILS, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001.

NEILS 2004a = J. NEILS, *Classic Moments: Time in the Parthenon Frieze*, in *The Parthenon and Its Sculptures*, ed. by M.B. Cosmopoulos, Cambridge 2004, pp. 43-62.

NEILS 2004b = J. NEILS, *Hera, Paestum, and the Cleveland Painter*, in *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies* (Columbia Studies in the Classical Tradition 25), ed. by C. Marconi, Leiden-Boston 2004, pp. 73-83.

NEILS 2017 = J. NEILS, *Portrait of an Artist: Euthymides, son of Pollias*, in *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, ed. by K. Seaman, P. Schultz, Cambridge 2017, pp. 23-36.

NEUTSCH 1968 = B. NEUTSCH, *Siris ed Heraclea. Nuovi scavi e ritrovamenti archeologici di Policoro*, «QUCC» 5, 1968, pp. 187-234.

NIEDDU 1982 = G. NIEDDU, *Alfabetismo e diffusione sociale della scrittura nella Grecia arcaica: pregiudizi recenti e realtà documentaria*, «S&C» 6, 1982, pp. 233-261.

NIEDDU 1984 = G. NIEDDU, *Testo, scrittura e libro nella Grecia arcaica e classica*, «S&C» 8, 1984, pp. 210-261.

NIEDDU 1985 = G. NIEDDU, *Alfabetizzazione e uso della scrittura in Grecia nel VI e V sec. a.C.*, in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso* (Atti del Convegno Internazionale, Urbino 1980), a cura di B. Gentili, G. Paioni, Roma 1985, pp. 81-100.

NOBLE 1960 = J.V. NOBLE, *The Technique of Attic Vase-Painting*, «AJA» 64/4, 1960, pp. 307-318.

NOBLE 1965 = J.V. NOBLE, *The Techniques of Painted Attic Pottery*, London 1965.

NOBLE 1988 = J.V. NOBLE, *The Techniques of Painted Attic Pottery*, London 1988[2].

OAKLEY 1991 = J.H. OAKLEY, *'The Death of Hippolytus' in South Italian Vase-Painting*, «NAC» 20, 1991, pp. 63-83.

OAKLEY, SINOS 1993 = J.H. OAKLEY, R.H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens* (Wisconsin Studies in Classics), Madison 1993.

OAKLEY 1995 = J.H. OAKLEY, *Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth*, in *Pandora. Women in Classical Greece* (Catalogue of the Exhibition), ed. by E.D. Reeder, Princeton 1995, pp. 63-73.

OAKLEY 2000 = J.H. OAKLEY, *Some 'Other' Members of the Athenian Household: Maids and Their Mistresses in Fifth-century Athenian Art*, in *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Brill's Scholars' List), ed. by B. Cohen, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 227-247.

OAKLEY 2013 = J.H. OAKLEY, *The Greek Vase: Art of the Storyteller*, London 2013.

OAKLEY 2016 = J.H. OAKLEY, *Inscriptions on Apulian Red-Figure Vases: A Survey*, in YATROMANOLAKIS 2016, pp. 121-133.

OAKLEY, SINOS 1993 = J.H. OAKLEY, R.H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens* (Wisconsin Studies in Classics), Madison-London 1993.

OGDEN 2013 = D. OGDEN, *Drakon. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013.

O'NEILL 1998 = K. O'NEILL, *Aeschylus, Homer, and the Serpent at the Breast*, «Phoenix» 52 3/4, 1998, pp. 216-229.

ORICCHIO 2002 = A. ORICCHIO, *Il mito di Aiace e Cassandra attraverso le immagini*, in *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale* (Atti della giornata di studi, Fisciano, 12 giugno 1998) (Quaderni di Ostraka 5), a cura di L. Cerchiai, Napoli 2002, pp. 81-99.

ORLANDINI 1965 = P. ORLANDINI, *Nuovi graffiti rinvenuti a Gela e nel territorio di Caltanissetta*, «RAL» 20, 1965, pp. 454-460.

ORLANDINI 1968a = P. ORLANDINI, *Attività della Soprintendenza di Agrigento*, «Kokalos» 14, 1968, pp. 329-331.

ORLANDINI 1968b = P. ORLANDINI, *Sabucina: la terza campagna di scavo (1966). Rapporto preliminare*, «ArchClass» 20, 1968, pp. 151-156.

ORLANDINI 1995 = P. ORLANDINI, *L'arte in Magna Grecia e in Sicilia. Aspetti e problemi*, in *Les Grecs et l'Occident. Actes du colloque de la Villa "Kérylos"* (1991) (Collection de l'École Française de Rome 208), Rome 1995, pp. 123-140.

OSANNA 2013 = M. OSANNA, *Dall'Appennino alla Costa Ionica e viceversa: la lunga storia della* nestoris *lucana*, in *Capolavori dell'archeologia. Recuperi, ritrovamenti, confronti* (Catalogo della Mostra), a cura di M.G. Bernardini, M.L. Ghetti, Roma 2013, pp. 253-256.

OSANNA, VERGER, CATONI, ATHANASOULIS 2023 = M. OSANNA, S. VERGER, M.L. CATONI, D. ATHANASOULIS, *L'istante e l'eternità. Tra noi e gli antichi. Il percorso della mostra*, in *L'istante e l'eternità. Tra noi e gli antichi* (Catalogo della Mostra, Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, 4 maggio – 30 luglio 2023), a cura di M. Osanna, S. Verger, M.L. Catoni, D. Athanasoulis, Milano 2023, pp. 12-21.

OSBORNE 2010 = R. OSBORNE, *The Art of Signing in Ancient Greece*, «Arethusa», 43/2, 2010, pp. 231-251.

OSBORNE, PAPPAS 2007 = R. OSBORNE, *Writing on archaic Greek pottery*, in *Art and Inscriptions in the Ancient World*, a cura di Z. Newby, R. Leader-Newby, Cambridge 2007, pp. 131-155.

PACHE 2004 = C.O. PACHE, *Baby and Child Heroes in Ancient Greece* (Traditions), Urbana-Chicago 2004.

PAdd = A.D. TRENDALL, *Paestan Addenda*, «PBSR» 27, 1959, pp. 1-37.

PADGETT 2014 = J.M. PADGETT, *The Serpent in the Garden: Herakles, Ladon, and the Hydra*, in *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. Alan Shapiro*, ed. by A. Avramidou, D. Demetriou, Berli-Boston 2014, pp. 43-51.

PADGETT 2017 = *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.* (Catalogo della Mostra), ed. by J.M. Padgett, Princeton 2017.

PADGETT *et alii* 1993 = J.M. PADGETT, M.B. COMSTOCK, J.J. HERRMANN, C.C. VERMEULE, *Vase-Painting in Italy. Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1993.

PALAGIA 1980 = O. PALAGIA, *Euphranor*, Leiden 1980.

PAPADOPOULOS 1997 = J.K. PAPADOPOULOS, *Phantom Euboians*, «JMA» 10/2, 1997, pp. 191-219.

PAPADOPOULOS 2014 = J.K. PAPADOPOULOS, *The Motya Youth: Apollo Karneios, Art, and Tyranny in the Greek West*, «ABull» 96/4, 2014, pp. 395-423.

PARISI PRESICCE *et al.* 2023 = *Fidia*, a cura di C. Parisi Presicce, N. Agnoli, A. Avagliano, F. de Tomasi, Roma-Bristol 2023.

PARKER 1983 = R. PARKER, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.

PATRONI 1897 = G. PATRONI, *La ceramica antica nell'Italia Meridionale. Memoria premiata dalla* R. *Accademia di archeologia, lettere e belle arti*, Napoli 1897.

PEDLEY 1990 = J.G. PEDLEY, *Paestum. Greeks and Romans in Southern Italy* (New Aspects of Antiquity), London 1990.

PEDRINA 2001 = M. PEDRINA, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* (Memorie 96), Venezia 2001.

PEDRINA 2017 = M. PEDRINA, *La supplication sur les vases Grecs. Mythes et images* (Biblioteca di «Eidola» 2), Pisa-Roma 2017.

PEDRINA 2019 = M. PEDRINA, *Supplication et metabolê dans la céramique grecque. Autour d'un cratère paestan signé par Python (Londres, British Museum F 149)*, in *La cité des regards. Autour de François Lissarrague* (Art & Société), ed. by V. Zachari, E. Lehoux, N. Hosoi, Rennes 2019, pp. 123-135.

PELLIZER 1978 = E. PELLIZER, *Tecnica compositiva e struttura genealogica nell'Inno omerico ad Afrodite*, «QUCC» 27, 1978, pp. 114-144.

PERÒ 2014 = A. PERÒ, *Eracle e i pomi d'oro delle Esperidi*, in *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico* (Studia Archaeologica 193), a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, pp. 153-162.

PERUZZI 2016 = B. PERUZZI, *Eggs in a Drinking Cup: Unexpected Uses of a Greek Shape in Central Apulian Funerary Contexts*, in *The Consumers' Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery* (Selected papers on ancient art and architecture 2), ed. by T.H. Carpenter, E. Langridge-Noti, M. Stansbury-O'Donnell, Boston 2016, pp. 65-81.

PETRIDOU 2016 = G. PETRIDOU, *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford 2016.

PFUHL 1923 = E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Münich 1923.

PhV^2 = A.D. TRENDALL, *Phlyax Vases* (BICS Suppl. 19), London 1967^2.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968 = A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968^2.

PICÓN 2007 = C.A. PICÓN, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*, New York 2007.

PIERACCINI 2014 = L.C. PIERACCINI, *The Ever Elusive Etruscan Egg*, «EtrStud» 17/2, 2014, pp. 267-292.

PIPILI 2000 = M. PIPILI, *Wearing an Other Hat: Workmen in Town and Country*, in *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Brill's Scholars' List), ed. by B. Cohen, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 153-179.

PIQUEUX 2006 = A. PIQUEUX, *Quelques réflexions à propos du cratère en cloche d'Astéas, «Phrynis et Pyronidès»*, «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano» 22, 2006, pp. 3-10.

PLEPELITS 1970 = K. PLEPELITS, *Die Fragmente der Demen des Eupolis* (Dissertationen der Universität Wien 46), Vienna 1970.

POCCETTI 2009 = P. POCCETTI, *Un greco etruschizzato o un etrusco grecizzato? Nota sulle iscrizioni del vaso vulcente di ΠΡΑΞΙΑΣ*, in *Ou pan ephemeron. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini offerti da Colleghi, Dottori e Dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. I, a cura di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, Roma 2009, pp. 403-416.

POCCETTI 2013 = P. POCCETTI, *La signature de Lasimos: falsifiée ou authentique?*, in *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, éd. par B. Bourgeois, M. Denoyelle (Art & société), Rennes-Paris 2013, pp. 293-303.

POLLAK 1900 = L. POLLAK, *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons*, Leipzig 1900.

PONTRANDOLFO 1970-1971 = A. PONTRANDOLFO, *Lekythos plastica da Paestum*, «ASMG» 11-12, 1970-1971, pp. 159-164.

PONTRANDOLFO 1979 = A. PONTRANDOLFO, *Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia tra la fine del V e gli inizi del III sec. a. C.*, «DArch» 1/2, 1979, pp. 27-50.

PONTRANDOLFO 1987 = A. PONTRANDOLFO, *Un'iscrizione poseidoniate in una tomba di Fratte di Salerno*, «AION(archeol)», 9, 1987, pp. 55-63.

PONTRANDOLFO 1988 = A. PONTRANDOLFO, *Le necropoli dalla città greca alla colonia latina*, in *Poseidonia-Paestum* (Atti del XXVII convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Paestum, 9-25 ottobre 1987), Taranto 1988, pp. 225-265.

PONTRANDOLFO 1995 = A. PONTRANDOLFO, *Il mito di Cadmo nella ceramica attica e italiota*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a. C.*, Atti del Convegno Internazionale (Raito di Vietri sul Mare 29-31 maggio 1994) (Centro studi salernitani "Raffaele Guariglia", Atti dei Convegni 3), Salerno 1995, pp. 215-231.

PONTRANDOLFO 1996a = A. PONTRANDOLFO, *Paestum*, in *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo archeologico di Napoli* (I Greci in Occidente), Milano 1996, pp. 15-21.

PONTRANDOLFO 1996b = A. PONTRANDOLFO, *Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del XXXVI convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-7 ottobre 1996), Taranto 1996, pp. 97-113.

PONTRANDOLFO 1996c = A. PONTRANDOLFO, *Poseidonia e le comunità miste del golfo di Salerno*, in CIPRIANI, LONGO 1996, pp. 37-39.

PONTRANDOLFO 1998a = A. PONTRANDOLFO, *Uso dello spazio, gerarchie sociali, distinzioni di sesso e di età nelle necropoli dell'Italia meridionale*, in *Nécropoles et Pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations* (Actes du colloque *Théories de la nécropole antique*, Lyon 21-25 janvier 1995), (Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen 27), Lyon 1998, pp. 125-139.

PONTRANDOLFO 1998b = A. PONTRANDOLFO, *L'Italia meridionale e le prime esperienze della pittura ellenistica nelle officine pestane*, in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Actes de la table ronde de Rome (18 février 1994), (Publications de l'École française de Rome 244), Rome 1998, pp. 223-241.

PONTRANDOLFO 1999 = A. PONTRANDOLFO, *Artigianato pittorico e luoghi di produzione in Italia meridionale*, in *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi* (Actes du colloque international, École du Louvre, 26-28

avril 1995) (Rencontres de l'École du Louvre), éd. par M.-C. Villanueva Puig, P. Rouillard, A. Rouveret, Paris 1999, pp. 267-275.

PONTRANDOLFO 2000 = A. PONTRANDOLFO, *Dioniso e personaggi fliacici nelle immagini pestane*, «Ostraka» 9, 2000, pp. 117-134.

PONTRANDOLFO 2009 = A. PONTRANDOLFO, *Ceramiche italiote*, in *Vasi antichi. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (Ministero per i Beni e le Attività Culturali), Napoli 2009, pp. 91-143.

PONTRANDOLFO 2016 = A. PONTRANDOLFO, *I vasi figurati: immagini e circolazione di idee*, in *Rosso immaginario. Il racconto dei vasi di Caudium*, a cura di L. Tomay, Napoli 2016, pp. 64-73.

PONTRANDOLFO 2019 = A. PONTRANDOLFO, *Considerazioni sulla produzione pestana*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia*, Atti del LV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 24-27 settembre 2015), Taranto 2019, pp. 679-695.

PONTRANDOLFO 2020 = A. PONTRANDOLFO, *Spigolature su un'anfora pestana del cd. Pittore di Caivano*, in *Στην υγειά μας. Studi in omaggio a Giorgio Bejor*, Firenze 2020, pp. 8-12.

PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999 = A. PONTRANDOLFO, E. MUGIONE, *La saga degli Argonauti nella ceramica attica e protoitaliota. Uso e rifunzionalizzazione di un mito*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image* (Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici et l'UMR 126 du CNRS, Rome, 14-16 novembre 1996) (Publications de l'École française de Rome 253), Rome 1999, pp. 329-352.

PONTRANDOLFO, ROUVERET 1982 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV secolo a. C.*, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennnes*, éd par G. Gnoli, J.-P- Vernant, Cambridge-Paris 1982, pp. 299-317.

PONTRANDOLFO, ROUVERET 1985 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *Pittura funeraria in Lucania e in Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura*, in *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a. C. all'ellenismo* (Atti del convegno, Acquasparta, 8-10 aprile 1983), (Quaderni di DArch 1), Roma 1985, pp. 91-130.

PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.

PONTRANDOLFO, ROUVERET 1996 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *Le necropoli urbane e il fenomeno delle tombe dipinte*, in *Poseidonia e i lucani* (I Greci in Occidente), a cura di M. Cipriani, F. Longo, Napoli 1996, pp. 159-165.

PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2004 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, M. CIPRIANI, *Le tombe dipinte di Paestum*, Paestum 2004[2].

PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 2015 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, M. CIPRIANI, *La tomba del Tuffatore e le altre tombe dipinte di Paestum*, Paestum 2015.

PORTER 2003 = J.R. PORTER, *Orestes the Ephebe*, in *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, ed. by E. Csapo, M.C. Miller, Oxford 2003, pp. 146-177.

POSTRIOTI 2006 = G. POSTRIOTI, *Laocoonte in Magna Grecia*, «ArchClass» 57, 2006, pp. 29-42.

POUZADOUX 2002 = C. POUZADOUX, *Tra mondo greco e mondo lucano. Immagine e rito nella ceramografia del IV secolo a. C.*, in NAVA, OSANNA 2002, pp. 121-128.

POUZADOUX 2011 = C. POUZADOUX, *Archaïsme et construction identitaire en Grand-Grèce. Notes sur le* Palladion *d'Athéna dans la céramique Italiote*, in *Visions de l'archaïsme* (Aitia 1), éd. par É. Prioux, Lyon 2011, https://doi.org/10.4000/aitia.60.

POUZADOUX 2013 = C. POUZADOUX, *Éloge d'un prince daunien: mythes et images en Italie méridionale au IVe siècle av. J.-C.* (BÉFAR 352), Rome 2013.

POUZADOUX 2017 = C. POUZADOUX, *Vasi dipinti e riti funerari a Paestum*, in *Action Painting. Rito & arte nelle tombe di Paestum* (Catalogo della mostra), a cura di M. Niola, G. Zuchtriegel, Napoli 2017, pp. 93-98.

POUZADOUX 2018 = C. POUZADOUX, *"Ricominciamo da tre". Il Pittore di Dario alla scuola di Metaponto*, in *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni* (Ricerche sulla ceramica italiota 1), éd. par M. Denoyelle, C. Pouzadoux, F. Silvestrelli, Naples 2018, pp. 173-187.

PP = A.D. TRENDALL, *Paestan Pottery. A Study of the Red-Figured Vases of Paestum*, London 1936.

PP Suppl. = A.D. TRENDALL, *Paestan Pottery. A Revision and a Supplement*, «PBSR», 20, 1952, pp. 1-53.

PRAG 1985 = A.J.N.W. PRAG, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster-Chicago 1985.

PREISER 2000 = C. PREISER, *Euripides. Telephos* (Supdasmata 78), Zürich-New York 2000.

PUGLIESE CARATELLI 1988 = G. PUGLIESE CARRATELLI, *Magna Grecia* III. *Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica*, Napoli 1988.

QUEYREL 2005 = F. QUEYREL, *L'autel de Pergame: images et pouvoir en Grèce d'Asie* (Antiqua 09), Paris 2005.

REBILLARD 1991 = L. REBILLARD, *Exékias apprend à écrire. Diffusion de l'écriture chez les artisans du céramique au VIe siècle av. J.C.*, in *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée* (Actes du colloque de Liège, 15-18 novembre 1989), éd. par C. Baurain, C. Bonnet, V. Krings, Namur 1991, pp. 549-564.

REBILLARD 1998 = L. REBILLARD, *Des peintres linguistes?*, «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens» 13, 1998, pp. 75-105.

REVERMANN 2005 = M. REVERMANN, *The 'Cleveland Medea' Calyx Krater and the Iconography of Ancient Greek Theatre*, «Theatre Research International» 30/1, 2005, pp. 3-18.

REVERMANN 2006 = M. REVERMANN, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.

RICHTER 1932 = G.M.A. RICHTER, *An Aryballos by Nearchos*, «AJA» 36/3, 1932, pp. 272-275.

RIDGWAY 1984 = D. RIDGWAY, *L'alba della Magna Grecia* (Archeologia 7), Milano 1984.

RIDGWAY 2004 = D. RIDGWAY, *Euboeans and others along the Tyrrhenian seaboard in the 8th century B.C.*, in *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton* (Mnemosyne Suppl. 246), ed. by K. Lomas, pp. 15-33.

RIZZA 2003 = G. RIZZA, *Scoperta di un santuario dei Dioscuri a Lentini*, «RAL» 14/4, 2003, pp. 537-567.

RIZZO 1925 = G.E. RIZZO, *Nuovi studi sul cratere di Buccino*, «MDAI(R)» 40, 1925, pp. 217-239.

ROBERT 1918 = C. ROBERT, *Aias und Kassandra auf einer tarentinischen Vase*, «MDAI(R)» 33, 1918, pp. 31-44.

ROBERTSON 1972 = M. ROBERTSON, *"Epoiesen" on Greek Vases: Other Considerations*, «JHS», 92, 1972, pp. 180-183.

ROBERTSON 1992 = M. ROBERTSON, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge 1992.

ROCHA PEREIRA 1962 = M.H. DA ROCHA PEREIRA, *Greek Vases in Portugal*, Coimbra 1962.

RODRÍGUEZ PÉREZ 2015 = D. RODRÍGUEZ PÉREZ, *Guardian Snakes and Combat Myths. An Iconographical Approach*, in *ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ. Pflanzen und Tiere auf Griechischen Vasen* (CVA Österreich Beiheft 2), herausg. von C. Lang-Auinger, E. Trinkl, Wien 2015, pp. 147-154.

RODRÍGUEZ PÉREZ 2021 = D. RODRÍGUEZ PÉREZ, *The Meaning of the Snake in the Ancient Greek World*, «Arts» 10/2, 2021.

ROSAMILIA 2017 = E. ROSAMILIA, *Firmare matrici a Taranto: il coroplasta Pantaleon e i suoi colleghi*, «»ArchClass» 68, 2017, pp. 453-473.

ROSAMILIA 2019 = E. ROSAMILIA, *Produzioni, committenze, intermediari: le documentazioni epigrafiche. Firme di artista in Magna Grecia*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (Atti del cinquantacinquesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 24-27 settembre 2015), Taranto 2019, pp. 163-189.

ROSCINO 2003 = C. ROSCINO, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italiota e siceliota*, in TODISCO 2003, pp. 223-357.

ROSCINO 2008 = C. ROSCINO, *L'*agrenon *di Cassandra sul cratere apulo Ginevra HR 44: dall'indumento al personaggio*, in *Abiti da mito* (Kleos 15), a cura di F. De Martino, Bari 2008, pp. 293-308.

ROSCINO 2011 = C. ROSCINO, *No Man's Land. Amazzonomachie nella prima ceramografia apula tra mito e simbolo*, in *Miti di guerra, riti di pace. La guerra e la pace: un confronto interdisciplinare* (Atti del convegno Torgiano-Perugia 2009), a cura di C. Masseria, D. Loscalzo, Bari 2011, pp. 203-214.

ROSCINO 2012 = C. ROSCINO, *Le Iscrizioni*, in TODISCO *et alii* 2012, vol. II, pp. 337-342.

ROSSI 1983 = F. ROSSI, *Ceramica apula di derivazione greca: a figure rosse, a vernice nera, suddipinta e dello stile di Gnathia*, in *Il museo archeologico di Bari* I, a cura di E.M. De Juliis, Bari 1983.

ROUBIS, CAMIA 2010-2011 = D. ROUBIS, F. CAMIA, Dazimos chaire. *Ricognizioni archeologiche e scoperte epigrafiche nel territorio di Montescaglioso: nota preliminare*, «Siris» 11, 2010-2011, pp. 111-122.

ROUVERET 1975 = A. ROUVERET, *L'organisation spatiale des tombes de Paestum*, «MEFRA», 87/2, 1975, pp. 595-652.

ROUVERET 1988 = A. ROUVERET, *Les langages figuratifs de la peinture funéraire paestane*, in *Poseidonia-Paestum*, Atti del XXVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto-Paestum, 9-15 ottobre 1987), pp. 267-315.

RÖTTGEN 1982 = S. RÖTTGEN, *I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid*, in *Arte e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. de Seta, Bari 1982, pp. 154-179.

RÖTTGEN 2003 = S. RÖTTGEN, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Band 2. Leben und Werken*, München 2003.

ROUET 2001 = P. ROUET, *Approaches to the study of Attic vases: Beazley and Pottier*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, Oxford 2001.

RUSSENBERGER 2008 = C. RUSSENBERGER, *Zwischen Elektra und Orest: Zu einigen Objekten im Trauerdiskurs rotfiguriger unteritalischer Grabgefässe*, «AK» 51, 2008, pp. 23-40.

RUSSENBERGER 2016 = C. RUSSENBERGER, *Für Männer oder Frauen? Zur Deutung der frühen stadtrömischen Sarkophage mit Darstellungen der Amazonomachie*, in *Akten des Symposiums. Römische Sarkophage* (Marburg, 2-8 Juli 2006) (Marburger Beiträge zur Archäologie 3), herausg. von G. Koch, Marburg 2016, pp. 21-30.

RUSSO TAGLIENTE 1995 = A. RUSSO TAGLIENTE, *Armento: archeologia di un centro indigeno* (Bollettino di Archeologia 35-36), Roma 1995.

RUTTER 2012 = N.K. RUTTER, *Artistic Identity: The Case of the 'Signing Artists' in Sicily*, «NAC» 41, 2012, pp. 71-89.

RVAp = A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLOU, *The Red-Figured Vases of Apulia*, 3 voll., Oxford 1978-1982.

RVAp Suppl. I = A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLOU, *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia* (BICS Suppl. 42), London 1983.

RVAp Suppl. II = A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLOU, *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia* (BICS Suppl. 60), 3 voll., London 1991-1992.

RVP = A.D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Paestum*, Rome 1987.

SABETAI 2021 = V. SABETAI, *Playing at the Festival:* Aiora*, a Swing Ritual*, in *Play and Games in Classical Antiquity. Definition, Transmission, Reception/Jouer dansl'Antiquité classique. Définition, Transmission, Réception* (Collection *Jeu/Play/Spiel* 2), éd. par V. Dasen, M. Vespa, Liège 2021, pp. 61-77.

SACCO 1996 = G. SACCO, *Le epigrafi greche di Paestum lucana*, in *Poseidonia e i lucani* (I Greci in Occidente), a cura di M. Cipriani, F. Longo, Napoli 1996, p. 204.

SAMPSON 2018 = C.M. SAMPSON, *Macrobius, Aeschylus'*Aetnaeae*, and the Myth(s) of the Palici*, in *Engaging Classical Texts in the Contemporary World: from Narratology to Reception*, ed. by L. Pratt, C.M. Sampson, Ann Arbor 2018, pp. 179-193.

San Antonio = *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art*, ed. by H.A. Shapiro, C.A. Picón, G.D. Scott, San Antonio 1995.

SANTORO 1978 = C. SANTORO, *La situazione storico-linguistica della Peucezia preromana alla luce di nuovi documenti*, in *Studi storico-linguistici in onore di Francesco Ribezzo* (Testi e monumenti 2), a cura di C. Santoro, C. Marangio, Mesagne 1978, pp. 219-330.

SARTORI 1980 = F. SARTORI, *Dediche a Demetra in Eraclea Lucana*, in *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 21), heraus. von F. Krinzinger, B. Otto, E. Walde-Psenner, Innsbruck 1980, pp. 401-415.

SARTORI 1992 = A. SARTORI, *Tecniche di scrittura sulle tabelle bronzee di Locri*, in *Polis ed Olympieion a Locri Epizefiri. Costituzione, economia e finanze di una città della Magna Grecia. Editio altera e traduzione delle tabelle locresi*, a cura di F. Costabile, Soveria Mannelli 1992, pp. 91-97.

SAUNDERS 2021a = D. SAUNDERS, *Catalogue*, in *Underworld. Imagining the Afterlife in Ancient South Italian Vase Painting* (Catalogo della mostra, ottobre 2018-marzo 2019, Getty Villa, Malibu), ed. by D. Saunders, Los Angeles 2021, pp. 114-217.

SAUNDERS 2021b = D. SAUNDERS, *Imagining the Afterlife in South Italian Vase Painting*, in *Underworld. Imagining the Afterlife in Ancient South Italian Vase Painting* (Catalogo della mostra, ottobre 2018-marzo 2019, Getty Villa, Malibu), ed. by D. Saunders, Los Angeles 2021, pp. 91-112.

SCAFURO 2022 = M. SCAFURO, *Le necropoli e la* chora *meridionale di Poseidonia-Paestum*, in Studiis Florens. *Miscellanea in onore di Marina Cipriani per il suo 70° compleanno*, a cura di E. Greco, F. Longo, A. Pontrandolfo, Salerno 2022, pp. 85-94.

SCARRONE 2014 = M. SCARRONE, *Arnthe, le Peintre de Praxias. Une hypothèse*, in *Les potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. Del Chiaro* (Recherches), éd. par A. Colin, Paris 2014, pp. 297-310.

SCHAUENBURG 1956 = K. SCHAUENBURG, *Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei*, «JDAI» 71, 1956, pp. 59-96.

SCHAUENBURG 1958A = K. SCHAUENBURG, *Phrixos*, «RhM» 101/1, 1958, pp. 41-50.

SCHAUENBURG 1958B = K. SCHAUENBURG, *Marsyas*, «MDAI(R)» 65, 1958, pp. 42-66.

SCHAUENBURG 1961 = K. SCHAUENBURG, *Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, «BJ» 161, 1961, pp. 215-235.

SCHAUENBURG 1962 = K. SCHAUENBURG, *Gestirnbilder in Athen und Unteritalien*, «AK» 5/2, 1962, pp. 51-64.

SCHAUENBURG 1969 = K. SCHAUENBURG, *Ganymed in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen*, herausg. von P. Zazoff, Wiesbaden 1969, pp. 131-137.

SCHAUENBURG 1972 = K. SCHAUENBURG, *Der besorgte Marsyas*, «MDAI(R)» 79, 1972, pp. 317-322.

SCHAUENBURG 1983 = K. SCHAUENBURG, *Zur Telephossage in Unteritalien*, «MDAI(R)» 90, 1983, pp. 339-358.

SCHAUENBURG 2000 = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei* II, Kiel 2000.

SCHAUENBURG 2001 = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei* III, Kiel 2001.

SCHAUENBURG 2003a = K. SCHAUENBURG, *Bemerkungen zur spätattischen Vasenmalerei*, «Boreas» 26, 2003, pp. 23-38.

SCHAUENBURG 2003b = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei* VI, Kiel 2003.

SCHAUENBURG 2005 = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei* VII/VIII, Kiel 2005.

SCHAUENBURG 2006 = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Studien zur attischen Vasenmalerei* IX/X, Kiel 2006.

SCHAUENBURG 2008 = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalische Vasenmalerei. Studien zur attischen Vasenmalerei* XI/XII. *Studien zur attischen Vasenmalerei*, Kiel 2008.

SCHAUENBURG 2010 = K. SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Studien zur attischen Vasenmalerei* XIV, Kiel 2010.

SCHEFOLD, JUNG 1989 = K. SCHEFOLD, F. JUNG, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1989.

SCHIERUP 2015 = S. SCHIERUP, *The nestorides. Innovation and ambivalence in the Early South Italian Red-Figure Production*, in *Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World* (Acta Hyperborea 14), ed. by J. Fejfer, M. Moltesen, A. Rathje, Copenhagen 2015, pp. 387-425.

SCHLAM 1984 = C.C. SCHLAM, *Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth*, «ClAnt» 3/1, 1984, pp. 82-110.

SCHMIDT 1982 = M. SCHMIDT, *Some Remarks on the Subjects of South Italian Vases*, in *Vases from Magna Graecia*, pp. 23-36.

SCHMIDT 1987 = M. SCHMIDT, *Beziehungen zwischen Eros, dem dionysischen und dem «eleusinischen» Kreis auf apulischen Vasenbildern*, in *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse* (Actes du Colloque international, Lausanne 1984) (Cahiers d'archéologie romande 36), Lausanne 1987, pp. 155-167.

SCHMIDT 2000 = M. SCHMIDT, rec. a L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, in «Gnomon», 72/5, 2000, pp. 438-443.

SCHMIDT 2005 = M. SCHMIDT, *Livello culturale di singoli pittori: dalla erudizione individuale all'automatismo artigianale?*, in *La Céramique Apulienne: Bilan et perspectives* (Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre – 2 décembre 2000), a cura di M. Denoyelle *et alii*, Naples 2005, pp. 201-206.

SCHMIDT 2002 = G. SCHMIDT, *Rabe und Krähe in der Antike. Studien zur archäologischen und literarischen Überlieferung*, Wiesbaden 2002.

SCHMIDT 2003 = E. SCHMIDT, *Alkmene in Nöten. Fragment einer neuen apulischen Amphora*, «AK» 46, 2003, pp. 56-71.

SCHNAPP-GOURBEILLON 1981 = A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *Lions, héros, masques: les representations de l'animal chez Homère*, Paris 1981.

SCHNEIDER-HERRMANN 1995 = G. SCHNEIDER-HERRMANN, *The Samnites of the Fourth Century BC as Depicted on Campanian Vases and in Other Sources* (BICS Suppl. 61), London 1995.

SCHÖNHEIT 2019 = L. SCHÖNHEIT, *Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation*, Tesi PhD, Università di Amburgo.

SCHWAB 2005 = K.A. SCHWAB, *Celebrations of Victory. The Methopes of the Parthenon*, in *The Parthenon. From Antiquity to the Present*, ed. by J. Neils, Cambridge 2005, pp. 159-197.

SCHWARZMAIER, SCHOLL, MAISCHBERGER 2012 = *Staatliche Museen zu Berlin: Die Antikensammlung. Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum*, heraus. von A. Schwarzmaier, A. Scholl, M. Maischberger, Darmstadt 2012.

SCOLNICOV 1994 = H. SCOLNICOV, *Woman's Theatrical Space*, Cambridge 1994.

SÉCHAN 1967 = L. SECHAN, *Études sur la tragédie grecque*, Paris 1967[2] (1926).

SEDITA MIGLIORE 1981 = M. SEDITA MIGLIORE, *Sabucina: studio sulla zona archeologica di Caltanissetta* (Ottangolo 2), Caltanissetta 1981.

SEEBERG 1994 = A. SEEBERG, Epoiesen, egrapsen, *and the Organization of the Vase Trade*, «JHS», 114, 1994, pp. 162-164.

SEITERLE 1976 = G. SEITERLE, *Die Zeichentechnik in der rotfigurigen Vasenmalerei*, «AW» 7/2, 1976, pp. 2-10.

SERRITELLA 2024 = A. SERRITELLA, *Un contributo alla definizione del Pittore di Sydney dai contesti di Pontecagnano*, «PP» 79/1, 2024, pp. 213-234.

SESTIERI 1955 = P.C. SESTIERI, *Gamikòs lebes da Paestum*, «ArchClass» 7, 1955, pp. 1-8.

SESTIERI 1958 = P.C. SESTIERI, *Tomba a camera d'età lucana*, «BA» 43/1, 1958, pp. 46-63.

SESTIERI 1959 = P.C. SESTIERI, *Riflessi di drammi eschilei nella ceramica pestana*, «Dioniso» 22 1/2, 1959, pp. 40-51.

SESTIERI 1960 = P.C. SESTIERI, *Vasi pestani di Pontecagnano*, «ArchClass» 12/2, 1960, pp. 155-169.

SFORZA 2010 = I. SFORZA, *I pomi d'oro delle Esperidi: un viaggio verso l'immortalità*, «A&R» 3-4, 2010, pp. 213-226.

SHAPIRO 1993 = H.A. SHAPIRO, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich 1993.

SHAPIRO 1995 = H.A. SHAPIRO, *Literacy and Social Status of Archaic Attic Vase-Painters*, «Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo» 5, 1995, pp. 211-222.

SHAPIRO 2009 = H.A. SHAPIRO, *Orestes in Athens*, in *Koiné. Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway* (Joukowsky Institute Publication 1), ed. by D.B. Counts, A.S. Tuck, Oxford-Oakville 2009, pp. 23-29.

SHAPIRO 2014 = H.A. SHAPIRO, *Staging the Birth of Helen in Athens and South Italy*, in *Egraphsen kai epoiesen: meletes keramikēs kai eikonographias pros timēn tou kathēghētē Michalē Tiveriou*, a cura di P. Valavanis, E. Manakidou, Thessalonikē 2014, pp. 355-363.

SHEPHERD 2017 = G. SHEPHERD, *Colonizzazione, identità culturali e rituali funerari in Magna Grecia*, in *Action Painting. Rito & arte nelle tombe di Paestum* (Catalogo della mostra), a cura di M. Niola, G. Zuchtriegel, Napoli 2017, pp. 23-42.

SHERO 1956 = L.R. SHERO, *Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama*, «TAPhA» 87, 1956, pp. 192-238.

SICHTERMANN 1948 = H. SICHTERMANN, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antike Kunst*, Berlin 1948.

SIEBERT 1978 = G. SIEBERT, *Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquité classique*, «Ktema» 3, 1978, pp. 111-131.

SILVESTRELLI 1996 = F. SILVESTRELLI, *Lo stile pestano*, in *Arte e artigianato in Magna Grecia* (I Greci in Occidente), a cura di E. Lippolis, Milano 1996, pp. 423-425.

SILVESTRELLI 2016 = F. SILVESTRELLI, *Potters and Painters in Metapontine Red-Figure Workshops: Some Preliminary Observations*, in *Töpfer. Maler. Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, Beihefte zum CVA 7, a cura di N. Eschbach, S. Schmidt, München 2016, pp. 176-189.

SILVESTRELLI 2024 = F. SILVESTRELLI, *Potters in South Italian Red-Figured Workshops: An Overview*, in *Technology, Crafting and Artisanal Networks in the Greek and Roman World. Interdisciplinary Approaches to the Study of Ceramics*, ed. by D. Elia, E. Hasaki, M. Serino, Berlin/Boston 2024, pp. 35-47.

SIMAS 2020 = A. SIMAS, *Aeschylus and the Iconography of the Erinyes*, in *Greek Drama V: Studies in the Theatre of the Fifth and Fourth Centuries BCE* (Bloomsbury Classical Studies Monographs), ed. by H. Marshall, C.W. Marshall, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2020, pp. 145-159.

SIMON 1979 = E. SIMON, *Archemoros*, «AA», 1979, pp. 31-45.

SIMON 1982 = E. SIMON, *Dramen des Älteren Dionysios auf italiotischen Vasen*, in *Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias II* (Biblioteca di studi antichi 35), a cura di M.L. Gualandi, L. Massei, S. Settis, Pisa 1982, pp. 479-482.

SIMON 2002 = E. SIMON, *Ein neuer signierter Kelchkrater des Asteas*, «NAC» 31, 2002, pp. 115-127.

SIMON 2004 = E. SIMON, *The Paestan Painter Asteas*, in *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies* (Columbia Studies in the Classical Tradition 25), ed. by C. Marconi, Leiden-Boston 2004, pp. 113-122.

SMALL 2003 = J.P. SMALL, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.

SMALL 2014 = S. SMALL, *Pots, Peoples, and Places in Fourth-Century B.C.E. Apulia*, in *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, ed. by T.H. Carpenter, K.M. Lynch, E.G.D. Robinson, Cambridge 2014, pp. 13-35.

SMITH 1936 = H.R.W. SMITH, *Corpus Vasorum Antiquorum. United States of America* 5*, University of California* 1, Cambridge (Massacchusetts) 1936.

SMITH 1976 = H.R.W. SMITH, *Funerary symbolism in Apulian vase-painting* (Univ. of California publications; classical studies 12), London 1976.

SMITH 2021 = A.C. SMITH, *Winckelmann's influence on the Neoclassical reception of Greek vases*, «Journal of Art Historiography» 25, 2021, https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/11/smith.pdf.

SNODGRASS 2000 = A. SNODGRASS, *The Uses of Writing on Early Greek Painted Pottery*, in *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh Leventis studies 1, a cura di N.K. Rutter, B.A. Sparkes, Edinburgh 2000, pp. 22-34.

SOLETI 2003 = V.M. SOLETI, *Gli studi sul Trono Ludovisi e sul Trono di Boston dalla scoperta al 2000*, «AFLB» 46, 2003, pp. 5-116.

SOREN 2019 = D. SOREN, rec. a *The Invisible Image: The Tomb of the Diver: On the Fiftieth Anniversary of Its Discovery* (Catalogo della Mostra), ed. by G. Zuchtriegel, «EtrStud» 22, 2019, pp. 157-162.

SPARKES 1989 = B.A. SPARKES, rec. a A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, in «JHS», 109, 1989, pp. 270-271.

SPARKES 1996 = B.A. SPARKES, *The Red and the Black: Studies in Greek Pottery*, London-New York 1996.

SPARKES, TALCOTT 1970 = B.A. SPARKES, L. TALCOTT, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C.* (The Athenian Agora 12), Princeton 1970.

STANSBURY O'DONNELL 2009 = M. STANSBURY O'DONNELL, *Structural Differentiation of Pursuit Scenes*, in *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, ed. by D. Yatromanolakis, Athens 2009, pp. 341-372.

STERNEUAGEL 2012 = D. STEUERNAGEL, *The Origins of Order: Funerary Imagery and Social Change in Lucania and Campania (4th to 3rd centuries B.C.)*, in *Beyond Elites. Alternatives to Hierarchical Systems in Modelling Social Formations* (International Conference at the Ruhr-Universität Bochum, October 22-24 2009) (Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 215), herausg. von T.L. Kienlin, A. Zimmermann, Bonn 2012, pp. 509-519.

STEWART 1995 = A.F. STEWART, *Imag(in)ing the Other. Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens*, «Poetics Today» 16/4, 1995, pp. 571-597.

STOREY 2003 = I.C. STOREY, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford 2003.

SUTTON 1975 = D.F. SUTTON, *A series of Vases Illustrating the Madness of Lycurgus*, «Rivista di studi classici» 23/3, 1975, pp. 356-360.

SUTTON 2004 = R.F. SUTTON JR., *Family Portraits: Recognizing the "Oikos" on Attic Red-Figure Pottery*, in Charis. *Essays in Honor of Sara A. Immerwahr* (Hesperia suppl. 33), ed. by A.P. Chapin, Princeton 2004, pp. 327-350.

SZILAGYI 1975 = J.G. SZILAGYI, *À propos de vases à figures rouges en couleurs superposées de l'Italie méridionale*, «Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts» 44, 1975, pp. 13-28.

TAAFFE 1993 = L.K. TAAFE, *Aristophanes and Women* (Routledge Revivals), London 1993.

TAGLIAPIETRA 2018 = L. TAGLIAPIETRA, *Greek in Early Hellenistic Magna Graecia: Dialect Contact and Change in South Italy*, PhD Thesis, Cambridge 2018.

TANNER 1999 = J. TANNER, *Culture, Social Structure and the Status of Visual Artists in Classical Greece*, «PCPhS», 45, 1999, pp. 136-175.

TAPLIN 1987 = O. TAPLIN, *Phallology,* Phlyakes*, Iconography and Aristophanes*, «PCPhS» 33, 1987, pp. 92-104.

TAPLIN 1993 = O. TAPLIN, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford 1993.

TAPLIN 1994 = O. TAPLIN, *Paratragedy in Comedy and in Comic Vase-paintings*, in *Griechische Klassik. Vorträge bei der interdisziplinären Tagung des Deutschen Archäologenverbandes und der Mommsengesellschaft vom 24.-27.10.1991 in Blaubeuren*, herausg. von E. Pöhlmann, W. Gauer, Nuremberg 1994, pp. 111-114.

TAPLIN 2007 = O. TAPLIN, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

TELÒ 2003 = M. TELÒ, *Due note ai* Demi *di Eupoli*, «Philologus» 147/1, 2003, pp. 13-43.

TILLYARD 1923 = E.M.W. TILLYARD, *The Hope Vases: A Catalogue and Discussion of the Hope Collection of Greek Vases*, Cambridge 1923.

TIVERIOS 1991 = M. TIVERIOS, *Ikonographie und Geschichte. Überlegungen anlässlich einer Abbildung des Strymon im Garten der Hesperyden*, «MDAI(A)» 106, 1991, pp. 129-136.

TOCCO SCIARELLI 1996 = G. TOCCO SCIARELLI, *I luoghi di culto nella città lucana*, in CIPRIANI, LONGO 1996, pp. 215-216.

TODISCO 2003 = *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Archeologica 140), a cura di L. Todisco, Roma 2003.

TODISCO 2006 = L. TODISCO, *Danze orientali tra Attica e Magna Grecia*, in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni* III, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, a cura di F. Giudice, R. Panvini, Roma 2006, pp. 131-150.

TODISCO 2008 = L. TODISCO, *Il pittore di Arpi: mito e società nella Daunia del tardo IV sec. a. C.* (Studia archaeologica 165), Roma 2008.

TODISCO 2012 = L. TODISCO, *Myth and tragedy. Red-figure pottery and verbal communication in central and northern Apulia in the later fourth century BC*, in *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, ed. by K. Bosher, Cambridge 2012, pp. 251-271.

TODISCO 2013 = L. TODISCO, *Prodezze e prodigi nel mondo antico* (Studia archaeologica 192), Roma 2013.

TODISCO 2020 = L. TODISCO, *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota* (Studia archaeologica 242), Roma-Bristol 2020.

TODISCO 2021 = L. TODISCO, *Vasi italioti con figure mascherate nel commercio antiquario centro europeo*, «ArchClass» 72, 2021, pp. 757-766.

TODISCO *et alii* 2012 = L. TODISCO, G. GADALETA, C. LUCCHESE, M. MAGGIALETTI, C. ROSCINO, V.M. SOLETI, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, 3 voll., Roma 2012.

TOPPER 2012 = K. TOPPER, *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge 2012.

TORELLI 2017 = M. TORELLI, *L'onore dei* principes *lucani. Divagazioni sulle tombe dipinte di Paestum*, in *Action Painting. Rito & Arte nelle tombe di Paestum* (Catalogo della Mostra), a cura di M. Niola, G. Zuchtriegel, Napoli 2017, pp. 59-73.

TORELLI 2020 = M. TORELLI, *Ritorno a Santa Venera. Storia del santuario di Afrodite Urania-Venere Iovia di Paestum* (Argonautica 4), Pisa 2020.

TRENDALL 1935 = A.D. TRENDALL, *Early Paestan Pottery*, «JHS», 55/1, 1935, pp. 35-55.

TRENDALL 1953A = A.D. TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italioti ed etruschi a figure rosse I. Vasi Proto-Italioti, Lucani, Pestani e Campani. Vasi Apuli fino a circa il 375 a. C.*, Città del Vaticano 1953.

TRENDALL 1953B = A.D. TRENDALL, *The Coephoroi Painter*, in *Studies Presented to David M. Robinson on His Seventieth Birthday* II, ed. by G.E. Mylonas, D. Raymond, Saint Louis 1953, pp. 114-126.

TRENDALL 1953C = A.D. TRENDALL, *Paestan Post-Script*, «PBSR» 21, 1953, pp. 160-167.

TRENDALL 1969-1970 = A.D. TRENDALL, *Archaeology in South Italy and Sicily, 1967-1969*, «AR», 16, 1969-1970, pp. 32-51.

TRENDALL 1972-73 = A.D. TRENDALL, *Archaeology in South Italy and Sicily, 1970-72*, «AR», 19, pp. 33-49.

TRENDALL 1977 = A.D. TRENDALL, *Callisto in Apulian Vase-Painting*, «AK» 20/2, 1977, pp. 99-101.

TRENDALL 1989 = A.D. TRENDALL, *Red-Figure Vases of South Italy and Sicily* (World of Art), London 1989.

TRENDALL 1991 = A.D. TRENDALL, *Farce and tragedy in South Italian Vase-Painting*, in *Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen, N. Spivey, Cambridge 1991, pp. 151-182.

TRENDALL, WEBSTER 1971 = A.D. TRENDALL, T.B.L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

TRUMPF-LYRITZAKI 1969 = M. TRUMPF-LYRITZAKI, *Griechische Figurenvasen des reichen Stils und der späten Klassik* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 73), Bonn 1969.

TSIROGIANNIS 2014 = C. TSIROGIANNIS, *A South Italian Bell-Krater by Python in the Metropolitan Museum of Art*, «The Journal of Art Crime» 11, 2014, pp. 63-68.

TURNER 2005 = M. TURNER, *Aphrodite and Her Birds: The Iconology of Pagenstecher lekythoi*, «BICS» 48, 2005, pp. 57-96.

TURNER 2014 = M. TURNER, *Dale Trendall: The Winter Swallow*, «MUSE» 8, 2014, pp. 6-7.

TURNER *et alii* 1962 = *The Oxyrhynchus Papyri* XXVII (Graeco-Roman Memoirs 39), ed. by E.G. Turner *et alii*, London 1962.

VALLET, VILLARD 1958 = G. VALLET, F. VILLARD, *La date de fondation de Sélinonte: les données archéologiques*, «BCH» 82, 1958, pp. 16-26.

VAN BUREN 1953 = A.W. VAN BUREN, *News Letter from Rome*, «AJA» 57/3, 1953, pp. 211-218.

VANDERMERSCH 1994 = C. VANDERMERSCH, *Vins et amphores de Grande Grèce et de Sicile (IV^e^-III^e^ s. avant J.-C.)* (Études 1), Naples 1994.

VAN HOORN 1951 = G. VAN HOORN, *Choes and Anthesteria*, Leiden 1951.

Vases from Magna Graecia = The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia (Catalogo della mostra), ed. by M.E. Mayo, K. Hamma, Richmond 1982.

VERMEULE 1971 = E. VERMEULE, *Kadmos and the Dragon*, in *Studies presented to George M.A. Hanfmann* (Fogg Art Museum, Monographs in Art and Archaeology 2), ed. by D.G. Mitten, J.G. Pedley, J.A. Scott, Mainz 1971, pp. 177-188.

VIAN 1969 = Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère* (Collection des Universités de France), vol. 3, éd. par F. Vian, Paris 1969.

VICCEI 2015 = R. VICCEI, *Lo scontro necessario. Cadmo contro il* drakon *per la nascita di Tebe*, «Leussein» 1-2, 2015, pp. 11-22.

VICKERS 2016 = J.R. VICKERS, *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*, PhD Diss., The University of Western Ontario.

VLAD BORRELLI 1991 = L. VLAD BORRELLI, *Cartoni, modelli, disegno preparatorio nelle pitture delle tombe etrusche*, «ArchClass» 43, Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pallottino, 1991, pp. 1179-1192.

VILLANUEVA PUIG 2007 = M.-C. VILLANUEVA PUIG, *Des signatures de potiers et de peintres de vases à l'époque grecque archaïque et de leurs interpretations*, «Mètis», 5, 2007, pp. 27-50.

VIVIERS 2006 = D. VIVIERS, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pourquoi? Pour qui?*, in *Les clients de la céramique grecque* (Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 30-31 janvier 2004), Cahiers du CVA 1, éd. par J. de La Genière, Paris 2006, pp. 141-154.

VOLKOMMER 2015 = R. VOLKOMMER, *Greek and Roman Artists*, in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, ed. by C. Marconi, Oxford 2015, pp. 106-135.

VON BOTHMER 1951 = D. VON BOTHMER, *Attic Black-Figured Pelikai*, «JHS» 71, 1951, pp. 40-47.

VON BOTHMER 1985 = D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter and His World: Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Catalogo della mostra, Malibu-London-New York 1985.

WACHTER 2001 = R. WACHTER, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford 2001.

WACHTER 2002 = R. WACHTER, *Griechisch δόξα und ein frühes Solonzitat eines Töpfers in Metapont*, in *Novalis Indogermanica. Festschrift für Günther Neumann zum 80. Geburstag* (Grazer Vergleichende Arbeiten 17), herausg. von M. Fritz, S. Zeilfelder, Graz 2002, pp. 497-511.

WALSH 2009 = D. WALSH, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque*, Cambridge 2009.

WALTERS 1896 = H.B. WALTERS, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. 4: Vases of the Latest Period*, London 1896.

WEBSTER 1948 = T.B.L. WEBSTER, *South Italian Vases and Attic Drama*, «CQ» 42, 1948, pp. 15-27.

WEBSTER 1949 = T.B.L. WEBSTER, *The Masks of Greek Comedy*, «BRL» 32, 1949, pp. 97-133.

WEBSTER 1954 = T.B.L. WEBSTER, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, «Hermes» 82/3, 1954, pp. 294-308.

WEBSTER 1956 = T.B.L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, London 1956.

WEBSTER 1967a = T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play* (BICS Suppl. 20), London 1967[2].

WEBSTER 1967b = T.B.L. WEBSTER, *The tragedies of Euripides*, London 1967.

WEBSTER 1969 = T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating New Comedy* (BICS Suppl. 24), London 1969[2].

WEIS 1982 = A. WEIS, *The Motif of the* Adligatus *and Tree: A Study in the Sources of Pre-Roman Iconography*, «AJA» 86/1, 1982, pp. 21-38.

WEISS 1990 = C. WEISS, *Vasi a forma di scarpa di produzione attica, ionica e della Magna Grecia*, in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia* (Atti del Convegno Internazionale, Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo – 1 aprile 1990) (Cronache di Archeologia 29, 1990), Catania 1990, pp. 155-169.

WEST 2013 = M.L. WEST 2013, *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford 2013.

WILLIAMS 1995 = D. WILLIAMS, *Potter, Painter and Purchaser*, in *Culture et Cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque* (Actes du Colloque International, Bruxelles 25-27 avril 1991), éd. par A. Verbanck-Piérard, D. Viviers, Bruxelles 1995, pp. 139-160.

WILLIAMS 2015 = D. WILLIAMS, *A Special Dedication to Aphrodite and some Thoughts on the Early Years of the Greek*, «*Kölner und Bonner Archaeologica*» 5, 2015, pp. 177-198.

WILMERDING 2003 = J. WILMERDING, *Signs of the Artist: Signatures and Self-Expression in American Paintings*, New Haven 2003.

WINCKELMANN 1764 = J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

WINCKELMANN 1767 = J.J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, vol. 1, Roma 1767.

WINCKELMANN 1880 = J.J. WINCKELMANN, *The History of Ancient Art*, vol. 1, trad. di G. Henry Lodge, Boston 1880[2].

WINNEFELD 1890 = H. WINNEFELD, *Assteas*, in *Bonner Studien: Aufsätze aus der Altertumswissenschaft. Reinhard Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrthätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern*, Berlin 1890, pp. 166-175.

WONDER 2002 = J.W. WONDER, *What Happened to the Greeks in Lucanian-Occupied Paestum? Multiculturalism in Southern Italy*, «Phoenix», 56 1/2, 2002, pp. 40-55.

WONDER 2018 = J.W. WONDER, *The Lucanians*, in *The Peoples of Ancient Italy*, ed. by G.D. Farney, G.J. Bradley, Boston 2018, pp. 369-384.

WOOD 2019 = S. WOOD, *Women's Work and Women's Myths: Mothers and Children on Ivory Looms*, «AJA», 123/3, 2019, pp. 411-438.

YATROMANOLAKIS 2016 = *Epigraphy of Art: Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, ed. by D. Yatromanolakis, Oxford 2016.

ZAHN 1931 = R. ZAHN, *Vom Maler Asteas und der griechischen Posse Unteritaliens*, «Die Antike» 7, 1931, pp. 70-95.

ZAHN 1932 = R. ZAHN, *Krater des Asteas in Berlin. Phlyakenszene*, in FURTWÄNGLER, HAUSER, REICHHOLD 1932, pp. 178-207.

ZAIR 2013 = N. ZAIR, *Individualism in "Osco-Greek" orthography*, in *Scribes as Agents of Language Change* (Studies in Language Change 10), ed. by E.-M. Wagner, B. Outhwaite, B. Beinhoff, New York 2013, pp. 217-226.

ZANCANI MONTUORO 1951 = P. ZANCANI MONTUORO, *Heraion alla foce del Sele 1: Il santuario, il tempio della dea, rilievi figurati varii*, Roma 1951.

ZANCANI MONTUORO 1964 = P. ZANCANI MONTUORO, *Persefone e Afrodite sul mare*, in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, ed. by L.F. Sandler, New York 1964, pp. 386-395.

ZANETTO 2011 = *Inni omerici*, a cura di G. Zanetto, Milano 2011.

ZANKER 1995 = P. ZANKER, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity* (Sather Classical Lectures 59), Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995.

ZANOLLA 2019 = M. ZANOLLA, *L'*Alcmena *e l'*Auge *di Euripide*, Tesi di Dottorato, Verona 2019.

ZEITLIN 1996 = F.I. ZEITLIN, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature* (Women in Culture and Society), Chicago and London 1996.

ZERVOUDAKI 1968 = E.A. ZERVOUDAKI, *Attische polychrome Reliefkeramik des späten 5. und des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, «MDAI(A)» 83, 1968, pp. 1-88.

ZIMMER 1987 = G. ZIMMER, *Spiegel im Antikenmuseum* (Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin 52), Berlin 1987.

ZUCHTRIEGEL 2016 = *Possessione. Trafugamenti e falsi di antichità a Paestum* (Catalogo della Mostra, Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 2 luglio – 31 dicembre 2016), a cura di G. Zuchtriegel, Napoli 2016.

ZUCHTRIEGEL 2017 = G. ZUCHTRIEGEL, *Il rito come messa in scena dell'indicibile: per una escatologia lucana*, in *Action Painting. Rito & arte nelle tombe di Paestum* (Catalogo della mostra), a cura di M. Niola, G. Zuchtriegel, Napoli 2017, pp. 99-123.

ZUCHTRIEGEL 2020 = G. ZUCHTRIEGEL, *Isocrates and the* paideia *of the Lucanians. Culture and Race in the Fourth Century BC*, «MEFRA» 132/2, 2020, pp. 383-401.

ZUCHTRIEGEL 2022 = G. ZUCHTRIEGEL, *Paestum* (I luoghi dell'archeologia, Quality Paperbacks 634).

TAVOLE

INDICE

1. Tra luci e ombre. Storia di una produzione ai margini 2

Figli del padre dell'archeologia, p. 3 – Conquiste "in negativo", p. 4 – La "rondine d'inverno e la creazione del *corpus*, p. 8 – I vasi entrano in scena, p. 11

2. Dalla cava alla tomba. Approcci e obiettivi della ricerca 18

3. L'argilla prende forma. Analisi morfologica dei crateri e delle *kylikes* 23

Caratteristiche morfologiche e rapporto con le altre produzioni, p. 23 – I ceramisti operanti a Paestum, p. 26

4. Il volto dell'argilla. La tecnica pittorica 33

Fasi preparatorie, p. 33 – La definizione della scena, p. 38 – Il disegno di Assteas e Python, p. 41 – Sovradipinture ed effetti pittorici, p. 44 – La derivazione siceliota, p. 51

5. Parole di terracotta. Le iscrizioni vascolari 58

Un'arte anonima? L'eccezionalità del caso pestano nel panorama magnogreco e siceliota, p. 58 – Il sistema di scrittura di Assteas e Python, p. 61 – Il rapporto tra le firme e la decorazione figurata, p. 67 – Il fenomeno della firma in Italia meridionale, p. 77

6. Fonti, modelli, elaborazioni: un'analisi iconografica della ceramica pestana 96

Ciclo di Oreste/mitologia Atreide, p. 96 – Ciclo tebano, p. 121 – Eracle e le sue imprese, p. 130 – Eroi e imprese mitiche, p. 141 – Ciclo troiano, p. 153 – Miti legati all'infanzia, alla nascita e alla morte, p. 164 – Ratti mitici, p. 185 – Miti con divinità e punizioni, p. 197 – Battaglie mitiche, p. 205 – Le strategie del comico, p. 206

7. Vasi in contesto. Mito, valori e *agency* nei corredi funerari e votivi di Paestum 235

Introduzione, p. 235 – La tomba 11/1967 di Contrada Vecchia (Agropoli), p. 236 – La tomba 2/1957 di Gaudo, p. 242 – La tomba 24/1969 di Andriuolo, p. 245 – La tomba 13 di Licinella, p. 251 – La tomba 18 di Andriuolo, p. 254 – Il *lebes gamikos* con il giudizio di Paride dal Santuario Meridionale, p. 258

8. Conclusioni. La ceramica pestana come fenomeno storico 264

Appendice I. Trendall *Addenda*: aggiornamento di *RVP* (1987) 271

Appendice II. Catalogo delle iscrizioni vascolari 315

Elenco delle illustrazioni 318

Abbreviazioni bibliografiche 328

Tavole 373