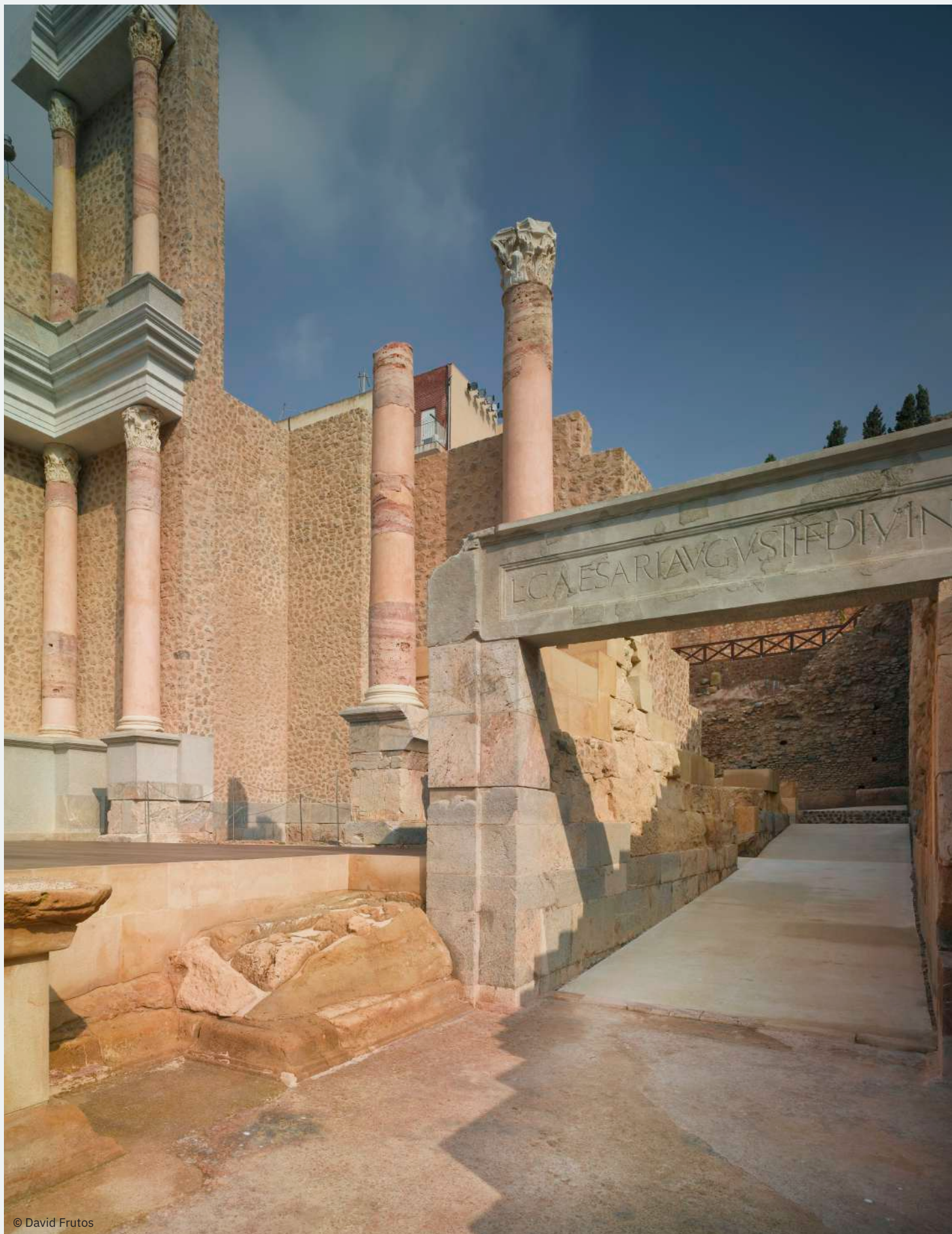


IMAFRONTÉ

UNIVERSIDAD DE MURCIA



Comité Científico

Isabel Escalera Fernández, *Universidad de Valladolid, España.*

Raimon Graells i Fabregat, *Universidad de Alicante, España.*

Azzurra Scarci, *Leibniz-Zentrum für Archäologie de Maguncia, Alemania.*

José Ignacio García Zapata, *Universidad de Murcia, España.*

Noelia García Pérez, *Universidad de Murcia, España.*

Giuliana Calcani, *Università Roma Tre, Italia.*

María del Mar Gabaldón Martínez, *Universidad CEU San Pablo, España.*

Inmaculada Vivas Sainz, *Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.*

Jónatan Ortiz García, *Universidad Complutense de Madrid, España.*

Daniel Crespo Delgado, *Universidad Complutense de Madrid, España.*

Cintia Gutiérrez Reyes, *Universidad de Málaga, España.*

Manuel Hernández Pérez, *School of Arts Media and Creative Technologies,
University of Salford, Reino Unido.*

Mieke Bal, *Universiteit van Amsterdam, Países Bajos.*

Isabella de Liddo, *Universtà degli Studi di Bari, Italia.*

Maria Antonella Pasculli, *Università degli studi di Bari, Italia.*

Maria Concetta Di Natale, *Università degli studi di Palermo, Italia.*

IMAFRONTÉ-Volumen nº 33: 2026
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE.
Periodicidad: Anual.

—

Equipo editorial

Director
Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia, España.
forcen@um.es

Secretario
José Javier Aliaga Cárcelos
Universidad de Murcia, España.
josejavier.aliaga@um.es

Consejo editorial

David García López, *Universidad de Murcia, España.*
Jaime Vizcaíno Sánchez, *Universidad de Málaga, España.*
Alexia Latini, *Università Roma Tre, Italia.*
Jónatan Jair López Muñoz, *Universidad Complutense de Madrid, España.*

Foto de portada
David Frutos.
Archivo fotográfico de Museo Teatro Romano de Cartagena.

Servicio de Publicaciones
Universidad de Murcia

I.S.S.N.: 0212-392-X
Depósito Legal: M-39.658-1985

Imprime

Servicio de Publicaciones
Universidad de Murcia

NOTA DEL EDITOR

En este número 33 del año 2026, hemos querido reproducir en la portada uno de los monumentos más emblemáticos del patrimonio arqueológico de la Región de Murcia: el frente escénico del teatro romano de Cartagena. Con esta elección, la dirección de la revista mantiene una línea editorial destinada a rendir homenaje, a través de sus portadas, a algunas de las fachadas y frentes monumentales más significativos de la historia del arte, con un especial énfasis en el patrimonio murciano. De este modo, el frente escénico de un teatro romano no es otra cosa que una monumental fachada arquitectónica, con superposición de órdenes corintios, destinada a la contemplación de sus espectadores. Junto al frente escénico, observamos el dintel del *aditus* del teatro, donde se conserva la inscripción L·CAESARI·AVGVSTI·F·DIVI·N, cuya traducción es “A Lucio César, hijo de Augusto y nieto del dios”. La inscripción constituye un excepcional testimonio del programa político e ideológico impulsado por Augusto, pues confirma que el teatro fue dedicado a Lucio y Cayo César, nietos del emperador y herederos designados tras su adopción. El texto refleja, además, uno de los acontecimientos más trascendentales de la historia romana: la divinización de Julio César y la construcción de una nueva legitimidad dinástica mediante la apoteosis de su fundador, tras la contemplación de un cometa que fue identificado con el espíritu inmortal del dictador asesinado.

El presente volumen vuelve a ofrecer un amplio recorrido por la historia del arte, la arqueología y la cultura visual desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad: dos artículos de arte clásico, dos de medieval, seis de moderno, tres de arte de los siglos XIX y XX, uno de arte africano, otro de arte asiático y uno sobre cine. La sección “Varia”, ya plenamente consolidada, continúa ampliando el espacio dedicado a la transferencia del conocimiento y a la actualidad científica. En este número publicamos una extensa entrevista al profesor Fernando Quesada Sanz, diversas reseñas de exposiciones y una cuidada selección de reseñas bibliográficas.

Este número supone, además, un importante punto de inflexión para la trayectoria de *Imafronte*. Tras el proceso de evaluación iniciado el pasado año, la revista ha obtenido el Sello de Calidad Editorial y Científica de la FECYT, uno de los principales reconocimientos a la excelencia de las publicaciones académicas españolas. A ello se suma su reciente incorporación a Scopus, lo que ha permitido su inclusión en SCImago Journal Rank (SJR), reforzando significativamente su visibilidad y posicionamiento internacional. Del mismo modo, *Imafronte* mantiene su presencia en Journal Citation Reports (JCR), consolidando un índice de impacto cada vez más sólido y un creciente reconocimiento dentro de la comunidad científica internacional. Los obituarios dedicados a María Ángeles Gutiérrez García y José Pina constituyen un merecido homenaje a su trayectoria académica, profesional y humana, así como al legado que ambos dejan entre colegas, discípulos y amigos.

Todo este trabajo no habría sido posible sin la ayuda de José Aliaga Cárceles (secretario), José Javier Martínez García y los revisores que de forma altruista y desinteresada han evaluado los artículos de la revista. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Carlos Espí Forcén
Director de Imafronte

Índice

Artículos

Temi 'tragici' nei vasi attici: alcune riflessioni sull'Egistofonia <i>Alexia Latini</i>	8
The Greek Epitaph of Sabinos, with Seleucid Date <i>Sabino Perea Yébenes</i>	21
El paisaje monumental en la transferencia de modelos artísticos: el panteón de los Finojosa en el claustro de Silos <i>Rodrigo Antolín Minaya</i>	29
María al pie de la cruz: doctrina, liturgia, afectividad e imagen en Bizancio a través del relicario de la Vera Cruz del Vaticano <i>Julia María García Morales</i>	47
Aportación a los textos latinos labrados abajo de las esculturas de las sibilas de la Catedral de Murcia <i>Milagros del Amo Lozano</i>	61
Estudio de los bienes muebles de un secretario del rey (1611): el patrimonio suntuario de Jerónimo González de Heredia <i>José Manuel Ortega Jiménez</i>	76
El linaje Dóriga y la traza para el retablo de Santa Eulalia de las Dorigas: arquitectura clasicista en madera para una parroquia rural <i>César Benito Conde</i>	89
Una nueva pesa de calibración del siglo XVII con contramarcas y el uso de la cruz patriarcal <i>David Martínez Chico</i>	104
Los Salvatierra, una familia de escultores a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Algunas notas <i>Miguel Ángel Sánchez García</i>	126
Origen y genealogías artísticas del retablo barroco de Santa Mariña do Rosal <i>Noa Rodríguez Rodríguez</i>	145
Dos imágenes de la Divina Pastora en Madrid, obras de escultores valencianos del Neoclasicismo <i>Antonio José Díaz Fernández</i>	160
Iconoclastia religiosa en Chinchilla de Montearagón durante los conflictos bélicos de los siglos XIX y XX <i>Plácida Molina Ballesteros</i>	177
Los Salones de Otoño madrileños: una problemática iniciativa para la dinamización de las artes en España (1920-1935) <i>Vega Torres Sastrús</i>	206
La abstracción del paisaje taoísta: la transformación en la estética de Shitao y Zao Wou-Ki <i>Ángel Caño Hidalgo</i>	230
La tierra de las máscaras voladoras sigue viva: algunas máscaras inéditas de Burkina Faso procedentes de la colección Thomas G. B. Wheelock <i>José Fenoll Cascales</i>	241
L'invenzione erudita della Roma antica in Fellini: la Villa dei Suicidi e la sua proiezione alla fine degli anni Sessanta <i>Francisco Salvador Ventura</i>	255

Varia

«Una vida buscando ver mejor y más lejos... sobre los hombros de gigantes».	
Entrevista a Fernando Quesada Sanz	
<i>Carlos Espí Forcén y José Miguel García Cano</i>	269
Banquetes: los ritos del vino entre iberos, griegos y romanos	
<i>Javier Gómez Marín</i>	284
La Grecia a Roma	
<i>Pelayo Huerta Segovia</i>	289
La huella de Dionisos	
<i>Carlos Espí Forcén</i>	295
Inauguración de un busto de D. Emeterio Cuadrado en el parque «El Cigarralejo» de Mula	
<i>José Miguel García Cano y Virginia Page del Pozo</i>	298
Arte, magia y ritual. Más allá de Occidente	
<i>José Fenoll Cascales</i>	302
Sumersión	
<i>María Victoria Sánchez Giner</i>	304
40_restos: Dómix Garrido Abenza	
<i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	307

Reseñas de libros

Al compás del objetivo. Fotografías, 1989–2022: Joaquín Bérchez	
<i>Maximiliano Gómez Rodríguez</i>	311
Isabelle Algrain y Laura Mary, <i>An Introduction to Gender Archaeology</i> (2025)	
<i>Ángela Pérez García</i>	313
Jesús Robles Moreno y José Fenoll Cascales, <i>La escultura y arquitectura ibérica de El Cigarralejo. El paisaje monumental de una necrópolis contestana</i> (2025)	
<i>José Javier Martínez García</i>	320
Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio (eds.), <i>Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo</i>	
<i>Marina Belso Delgado</i>	325
Miguel del Manuel, Isidoro Bosarte y Pedro Estala, <i>Gabinete de lectura española. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos y David García López</i>	
<i>Juana Guirado Muñoz</i>	327
M. ^a Jesús Pacho Fernández y Fernando R. Bartolomé García (eds.), <i>La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico</i>	
<i>César Javier Benito Conde</i>	329
David García López (dir.), <i>El nacimiento de la Historia del Arte en España</i>	
<i>Sergio Ramiro Ramírez</i>	331

Obituarios

<i>In memoriam. María Ángeles Gutiérrez García</i> († 2026)	
<i>Manuel Pérez Sánchez</i>	334
<i>In memoriam. Pepe Pina</i> (1943–2025)	
<i>José Fernando Vázquez Casillas</i>	336

ARTÍCULOS

TEMI 'TRAGICI' NEI VASI ATTICI: ALCUNE RIFLESSIONI SULL'EGISTOFONIA*

Alexia Latini

Università Roma Tre

<https://orcid.org/0000-0002-2977-8292>

alexia.latini@uniroma3.it

RESUMEN

El presente estudio reconsidera la representación de la Egistofonía en la cerámica ática entre el final del periodo arcaico y los inicios de la época clásica, mostrando que la elaboración del mito no sigue modelos narrativos rígidamente derivados de la tradición literaria. A través de una lectura integrada de forma, función y estrategias compositivas, el análisis pone de manifiesto cómo los talleres áticos reelaboran el mito interviniendo en la construcción de las escenas, la selección de los personajes y los esquemas gestuales. De este modo, traducen las tensiones políticas contemporáneas y las necesidades del mercado en elecciones iconográficas coherentes. El resultado es un panorama que destaca la autonomía expresiva de la pintura vascular y su capacidad para construir y transformar significados.

Palabras clave: 1. Muerte de Egisto, 2. Ceramografía ática, 3. Mito e iconografía, 4. Cultura política ateniense, 5. Estrategias figurativas.

ABSTRACT

This contribution re-examines the representation of the Aegisthos-slaying (Aegisthophonia) in Attic vase-painting from the Late Archaic to the Early Classical period, showing that the development of the myth did not strictly follow narrative models derived from literary tradition. Through an integrated reading of form, function, and compositional strategies, the analysis demonstrates how Attic workshops reshaped the myth by intervening in the construction of scenes, the selection of characters, and gestural conventions. In doing so, they translated contemporary political tensions and market demands into coherent iconographic choices. The resulting framework highlights the expressive autonomy of vase-painting and its capacity to construct and transform meaning.

Keywords: 1. Aegisthos-slaying, 2. Attic vase-painting, 3. Myth and iconography, 4. Athenian political culture, 5. Figurative strategies

INTRODUZIONE

L'interpretazione della pittura vascolare come riflesso della narrazione letteraria ha rappresentato un orientamento di una parte degli studi sull'argomento di cui allo stato attuale sono stati evidenziati i limiti, dal momento che non tiene conto in modo adeguato delle modalità di produzione e di fruizione dei vasi, sia nel luogo di origine sia nei contesti di esportazione, e riduce la complessità dei processi figurativi entro schemi narrativi esterni. In quest'ottica gli studi di François Lissarrague hanno messo in luce la necessità di superare una lettura subordinata del contenuto visivo rispetto al testo¹. Il vaso va letto come un oggetto integrato nel quale forma, funzione e rappresentazione concorrono congiuntamente alla costruzione del significato. La pittura vascolare opera, cioè, come un *medium* autonomo, elaborando temi mitici e narrativi, talvolta divergenti o non attestati nella tradizione scritta superstita. Volgendo lo sguardo al ciclo troiano, per esempio, con il suo ricco repertorio di storie e personaggi, si osserva che i ceramografi trascurano momenti divenuti in seguito parte

* Nel testo, quando non specificato, la datazione si intende sempre avanti Cristo.

1 Si possono leggere in proposito, a titolo di esempio, Lissarrague, 1990: 179-240; Lissarrague, 2013: in particolare, 28-37, e il profilo tracciato da Kei, 2023: 219-222, in ricordo dello studioso, venuto a mancare alla fine del 2021.

dell'immaginario collettivo, come il cavallo di Troia². Nel VI secolo le scene ruotano attorno agli ideali eroici per focalizzarsi sui combattimenti collettivi, quando incombe la minaccia persiana. Come è stato più volte sottolineato, inoltre, mentre alcuni soggetti risultano immediatamente riconoscibili, altri non hanno una iconografia distintiva (Muth, 2006: 71-88): si configurano come schemi desunti dal repertorio figurativo comune, adattati a narrare visivamente segmenti narrativi del ciclo. Spesso sono le didascalie a rendere esplicita l'immagine o la presenza di altre figure³.

Questa selettività del repertorio iconografico aveva portato Emily Vermeule nel suo studio sul cratere di Boston a chiedersi come mai la seconda metà del VI secolo non avesse prodotto alcuna rappresentazione dell'*Oresteia* (Vermeule, 1966: 14). La saga familiare degli Atridi con la sua catena ereditaria di colpe, violenze e vendette, infatti, non solo è testimoniata nelle arti figurative almeno dal VII secolo in area cretese e peloponnesiaca⁴, ma poteva vantare una lunga tradizione letteraria che dall'epica omerica e i poemi del ciclo, oggi perduti (West, 2003: arg. 5), passava per la lirica arcaica di Stesicoro (Davies, Finglass, 2014: 482-511). Nel quadro della tragedia attica, Eschilo ne offrirà la codificazione più ampia con l'*Oresteia* (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), messa in scena alle Grandi Dionisie del 458, mentre Sofocle rielaborerà il mito della vendetta di Oreste nell'*Elettra*, ed Euripide dedicherà all'argomento numerosi drammi⁵.

Le vicende degli Atridi fanno la loro comparsa nella pittura vascolare attica con un discreto margine di sicurezza solo nell'ultimo decennio del VI secolo, e il soggetto che appare più precocemente è la morte di Egisto. Nello specifico, la sua uccisione per mano del figlio di Agamennone, di cui era il cugino e a cui aveva sottratto il trono e la consorte, era nota sia a Omero (*Odissea* III 303-310; I 40-42; IV 546-547) sia a Esiodo (Merkelbach, West, 1967: fr. 176)⁶, secondo i quali dopo sette anni Oreste era rientrato in patria per riprendere il potere e punire l'usurpatore. Negli studi precedenti ci si è concentrati soprattutto su quello che diventa lo schema standard: Oreste colpisce con la spada Egisto, seduto, mentre Clitemestra, riconoscibile dalla doppia ascia, accorre in aiuto dell'amante⁷; già Carl Robert ne aveva delineato i tratti fondamentali (Robert, 1881: 149-191) anche se la sua sistematizzazione si deve specialmente ai contributi di Vermeule (1966: 1-22), Gais (1981: 372-379) e Prag (1985) che in momenti diversi e con enfasi differente ne hanno codificato le varianti e stabilito l'organicità⁸.

Considerato l'insieme degli esempi conservati, il tema costituisce un punto di vista privilegiato per cogliere l'affacciarsi di nuove soluzioni figurative nel clima politico ateniese del tardo arcaismo e, nello stesso tempo, fornisce l'occasione per confermare come le strategie commerciali incidessero sulla persistenza di soggetti e forme, particolarmente apprezzati dalla clientela d'oltremare⁹. Non è argomento nuovo che con l'esordio delle figure rosse il mito diventi terreno di esplorazione narrativa e che i ceramografi introducano nuove interpretazioni, anticipando motivi che troveranno più ampia trattazione nella prosa drammatica.

L'EGISTOFONIA NELLA CERAMICA ATTICA

Ai fini del nostro discorso, sintomatici per la genesi del soggetto, anche se trascurati per il loro stato di conservazione¹⁰, sono due vasi potori, inquadrabili ancora nella generazione dei Pionieri, cui si aggiunge il kantharos, emerso dal mercato antiquario, conservato nel Getty Museum, attribuito a Onesimos.

2 Due gli esempi noti: frammento attico a figure nere da Orbetello, Berlino, Staatliche Museen (BAPD 301625); frammenti di cratere a calice attico a figure rosse, Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum (BAPD 6369).

3 È il caso del duello tra Achille e Memnon dove compaiono le rispettive madri a fianco degli eroi, cfr. l'anfora attica a figure nere, New York, Metropolitan Museum (BAPD 13297).

4 Gais, 1981: 372, nn. 1-5; 374, nn. 19-20; Davies, Finglass, 2014: 485-488, con ulteriore bibliografia. Di dubbia interpretazione il cratere protoattico (Gais, 1981: 376-377, n. 36) che, qualora si riferisse a un episodio mitico, rappresenterebbe più verosimilmente la morte di Agamennone. Più in generale, Davies, 1969: 214-260.

5 Si possono ricordare *Oreste*, *Elettra*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*.

6 Anche Pindaro ricorda in *Pitica* XI 61-66 la vendetta di Oreste.

7 Per la lettura dell'Egistofonia focalizzata sulla figura di Clitemestra con l'ascia, Viret, 2008: 88-97.

8 Un sintetico catalogo, in parte superato, è in Brommer, 1956: 13-20; Brommer, 1973: 448-450.

9 Per una sintesi delle problematiche sul rapporto tra laboratori attici e consumatori 'stranieri', Bundrick, 2019: 3-19.

10 Vd., per esempio, Osada, 2008: 64-65, 69, nota 18.

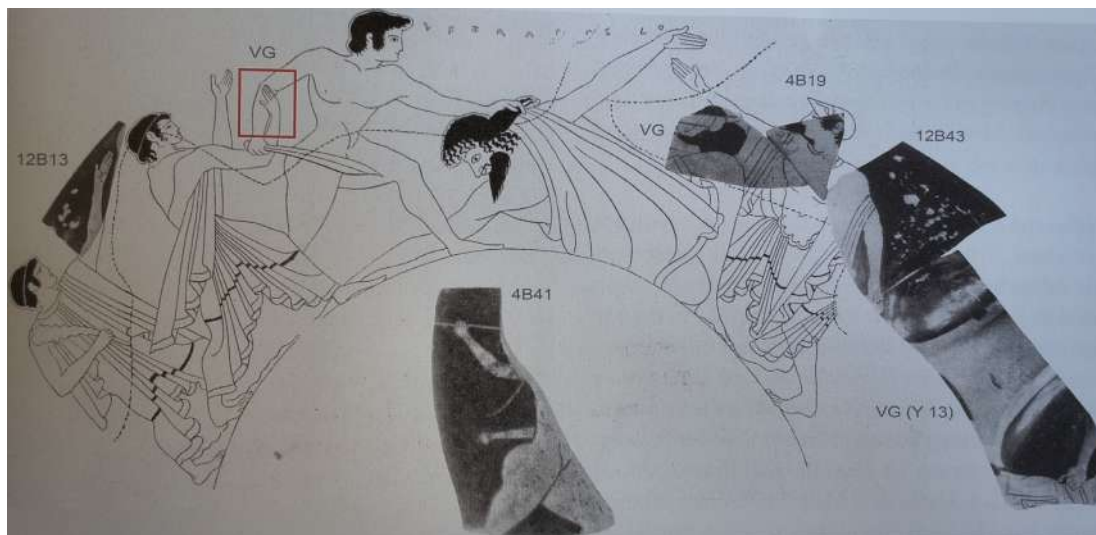


Figura 1. Disegno del lato A della kylix attica a figure rosse, firmata da Kachrylion, Firenze, Museo Archeologico; Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; Paris, Cabinet des Médailles (Hartwig, 1893: 29, fig. 3a. Elaborazione grafica di Eschbach, 2025: fig. 5).

Si tratta di una kylix frammentaria, firmata nel tondo dal vasaio Kachrylion¹¹, collaboratore di Euphronios, emersa “presque complète”, nel 1829 nel corso degli scavi del principe di Canino Luciano Bonaparte a Vulci, nell’ipogeo “Fepia”, nei pressi del tumulo della Cucumella¹². La coppa è contrassegnata dall’iscrizione *Leagros kalos*, che ricorre con certezza sul lato A e forse anche su quello B¹³. Le vicissitudini che ne causarono la dispersione, dopo un primo passaggio nelle mani di Giuseppe Basseggio¹⁴, rendono il vaso leggibile attraverso i *bad drawings* (Beazley, 1933: 10) dell’*Apparat* di Eduard Gerhard, pubblicati da Hartwig (1893: 29, fig. 3a, 31, fig. 3b), dove però non sono specificate le integrazioni¹⁵. Non è agevole quindi risalire alla rappresentazione originale (FIG. 1). Confrontando, tuttavia, il disegno di Gerhard con la descrizione apparsa nel *Muséum étrusque*, che non sembra considerare gli interventi registrati da quello, sul lato A, una figura femminile¹⁶ (nel disegno maschile) trattiene per un braccio l’aggressore. Il gesto che sembra accertato dallo stesso Beazley, grazie a un frammento da lui recuperato¹⁷, nonostante Wernicke (1885: 255) avesse giudicato completati tutti i busti a eccezione dell’uomo sdraiato e della prima donna a sinistra, consente di identificarvi Clitemestra, palesando per la prima volta il motivo della contrapposizione madre-figlio, in questo caso tradotto in un contrasto all’azione, ma che in seguito verrà a delinearci come feroce aggressione. Oreste, in posizione di attacco con la spada sguainata, colpisce Egisto, di cui ha afferrato la chioma, il quale, vestito solo di *himation*, è riverso a terra con il braccio destro allungato e il sinistro sollevato, nell’atto di supplicare. Le due figure che avanzano, una all’estremità sinistra (la cui clava, come già proposto da Prag (1985: 14) può spiegarsi con una

11 Frammenti di kylix attica a figure rosse, firmata da Kachrylion, Firenze, Museo Archeologico (12B43; 12B13, 6B23, 4B42, 4B41, 4B19); Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (senza numero); Paris, Cabinet des Médailles (senza numero) (ARV² 108, 29; BAPD 200932; Hoppin, 1919: 174). Sul lato B, uno scontro di opliti, difficile da decifrare; all’interno, un Satiro con un corno potorio e un otre, attorno al quale corre la firma del vasaio (Klein, 1886: 314).

12 Bonaparte, 1829: 109-110, n. 1186. È sicuramente meritorio da parte di Luciano Bonaparte aver specificato lo stato di conservazione degli oggetti rinvenuti nel corso degli scavi; in particolare, l’espressione “complète” come indicato nell’introduzione al volume (a pagina 4) si riferisce ai vasi di cui si sono trovati e riuniti tutti i frammenti. Vd. anche Sarti, 2024: 102.

13 Non è infatti chiaro: si vedano Brunn, 1859: 73, n. 6; Klein, 1887: 127; Hartwig, 1893: 29; Hoppin, 1919: 174, n. 18. Sul ricorrere dell’iscrizione *kalos* nella ceramica attica, Lissarrague, 1999: 359-373; Shapiro, 2004: 1-11.

14 Hartwig, 1893: 29; Klein, 1887: 127. Prag (1985: 13 e 137, C9) prova a ricostruirne le vicende. Beazley (1933: 10) individuò alcuni frammenti conservati nel Museo Archeologico di Firenze e nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia come pertinenti alla stessa kylix. Sulle circostanze che portarono Beazley a lavorare su numerosi frammenti, oltre all’introduzione del volume appena citato, Beazley, 1931: 39; Caskey, 1935: 410-420; Sarti, 2012: 203-209. La storia dello scambio provvisorio di frammenti sia a figure nere che a figure rosse, che consentì a Beazley di individuare attacchi fra frammenti, conservati in musei diversi, è sintetizzata anche da Levi, 1935: 258.

15 La difficoltà di distinguere le parti integrate da quelle autentiche è sottolineata dallo stesso Gerhard, 1831: 117, nota 12; nello specifico, per la kylix di Kachrylion, Hartwig, 1893: 29-31; Eschbach, 2025: 58-59.

16 Cfr. Bonaparte, 1829: 110 (“matrone drapée”).

17 ARV² 108, 29, in particolare 108. Lo studioso, infatti, recupera un frammento a Villa Giulia, inedito (cfr. Eschbach, 2025: 58, nota 16), con l’avambraccio di Clitemestra e il gomito di Oreste. Vedi anche Prag, 1985: 110, nota 41.

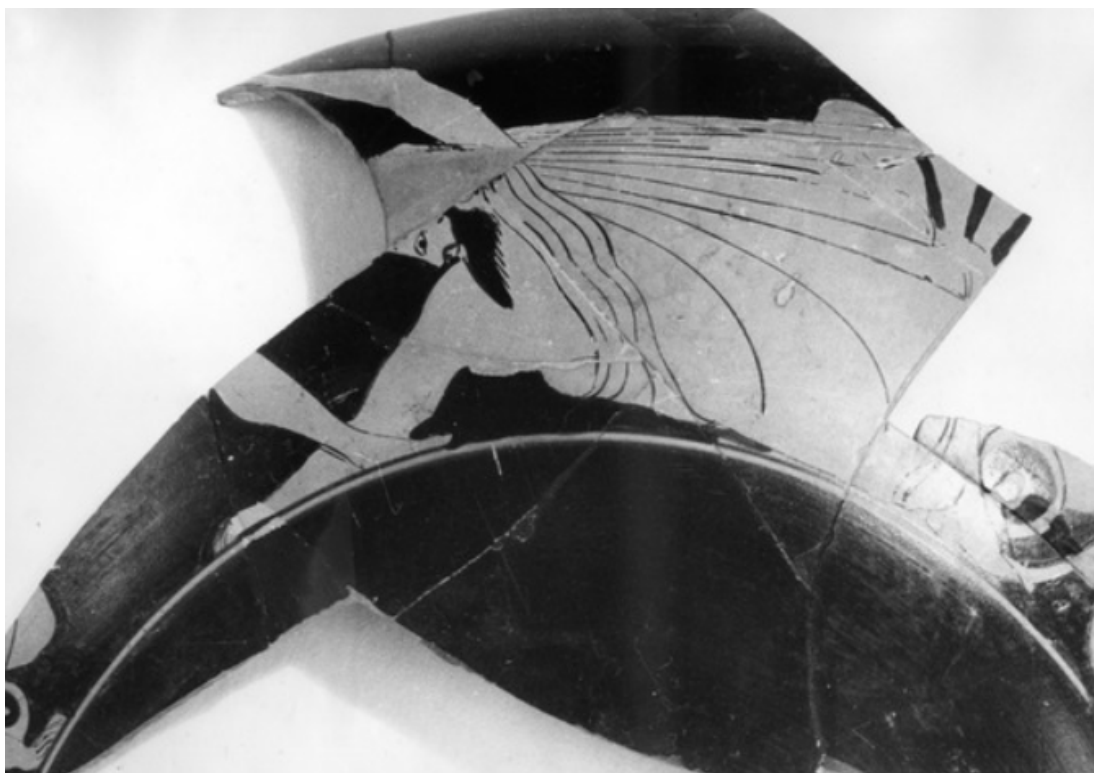


Figura 2. Frammento di kylix attica a figure rosse, Oxford, Ashmolean Museum (Prag, 1985: tav. 9a).

libera interpretazione del panneggio) e l'altra, "un adolescent", verosimilmente per i corti capelli, erroneamente restaurata come guerriero (il frammento della testa è conservato), a destra, possono identificarsi con le sorelle di Oreste. L'interpretazione della scena pare avvalorata dalle analogie con l'altra kylix, anche questa in frammenti, dove l'uomo che giace con il braccio destro a terra, il sinistro in alto, è identificato dall'iscrizione *AIGISTHOS*, di cui si conservano alcune lettere (FIG. 2)¹⁸; la postura della figura distesa, salvo il braccio sinistro, il piede dell'assalitore, sopraggiunto da sinistra che ne intercetta l'arto superiore, sono resi in modo non dissimile dal disegno della coppa di Kachrylion¹⁹. Le dimensioni di Egisto, maggiori rispetto a quelle degli altri personaggi, come le gambe incrociate visibili nella prima coppa, sono un tratto comune con figure di antagonisti di eroi, come Anteo alle prese con Eracle²⁰, e fanno ipotizzare l'adattamento di schemi consolidati nell'elaborazione di un nuovo soggetto. Le affinità tra le due kylikes, almeno per le parti accertabili, lasciano supporre che fossero già accennati i protagonisti standardizzati negli esemplari successivi.

Il kantharos, attribuito a Onesimos, in diciotto frammenti, di cui si sono preservate parzialmente le iscrizioni²¹, dell'inizio del V secolo, formalizza la transizione tra lo schema documentato dalle due kylikes, ancora espressione della sperimentazione che contraddistingue i laboratori attici nella fase iniziale delle figure rosse, e quello diffuso successivamente che vede nella pelike del Pittore di Berlino l'inizio della serie (FIG. 3). L'azione è sintetizzata su un unico lato del vaso: Clitemestra e una delle figlie inquadrano la scena; Oreste è ancora nudo, ma Egisto, questa volta seduto, si difende con lo scettro; a terra è la lira che preannuncia alcune delle soluzioni adottate dal Pittore di Berlino per il suo più tardo stamnos (FIG. 10). La provenienza del kantharos non è conosciuta; il suo acquisto, tuttavia, da parte del Getty

18 La presenza dell'iscrizione è attestata da Prag, 1985: 14, 138. Il dubbio, infatti, che la coppa di Kachrylion potesse rappresentare un altro soggetto era stata ventilata dallo stesso Robert, 1881: 159, nota 6. Vd. anche Vermeule, 1966: 16.

19 Frammenti di kylix attica a figure rosse, Oxford, Ashmolean Museum (BAPD 14846), cfr. pure Brommer, 1973: 449, 14; Vermeule, 1966: 14, nota 41, che la colloca a Monaco in una collezione privata; Gais, 1981: 375, n. 23; Prag, 1985: 14-15, 137-138, C10.

20 Cratere a calice attico firmato da Euphronios, Parigi, Musée du Louvre, da Cerveteri (BAPD 200064). Un ulteriore esempio è rappresentato dalla kylix attica a figure rosse del Pittore di Triptolemos, Vienna, Kunsthistorisches Museum, proveniente pure questa da Cerveteri (BAPD 2031842).

21 Frammenti di kantharos attico a figure rosse, attribuito a Onesimos, Malibu, The J. Paul Getty Museum (BAPD 28787), OPE[...] Orestes [...]ΓΙΕΘΟ[...] Aigisthos (retrogrado). Per l'immagine, <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/AF4408FA-9E59-4A97-A75C-ED474355C944> (ultimo accesso 22.03.2026). Vedi anche <https://www.getty.edu/art/collection/object/103WFG> (ultimo accesso 22.03.2026).



Figura 3. Pelike attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Berlino, Vienna, Kunsthistorisches Museum (Padgett, 2017: 218).



Figura 4. Lekythos attica a figure rosse, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Godart, De Caro, 2007: n. 25).

Museum nel 1987, attraverso la Galerie Nefer di Zurigo, uno degli operatori del mercato anti-quario coinvolti nella circolazione di materiale, poi rientrato in Italia (Gill, Chippindale, 2007: 205-240), non esclude il territorio italiano.

Sulla pelike, rinvenuta a Cerveteri, pertinente alla prima produzione del Pittore di Berlino (FIG. 3)²², del 505-500, la drammatica scena si distende sui due lati; a decifrare il nuovo soggetto provvedono le didascalie. Sul lato A, Oreste con il *thorax*, trattiene Egisto per i capelli, procurandogli una seconda ferita; l'usurpatore siede scomposto sul trono con l'*himation* che lascia scoperto il petto, nel tentativo di liberarsi dalla presa mortale²³. Crisotemi chiude la scena. Come la sorella, anche Oreste è voltato, richiamato dall'accorrere della madre che, sul lato B, munita di ascia, viene contrastata da Taltibio, il vecchio araldo di Agamennone, identificato dal copricapo e dalla canizie²⁴. All'incirca nello stesso periodo, il motivo, accertato dalle iscrizioni, è riproposto anche su una lekythos a figure rosse (FIG. 4)²⁵, rientrata in Italia grazie dell'azione del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (Godart, De Caro, 2007: 88-89, n. 15; *The Museum Year*, 1977-1978: 22-23). Due gruppi di figure affrontate occupano il limitato spazio della spalla, dando vita a una scena convulsa²⁶: a sinistra Clitemestra, in corsa con l'arma impugnata, è fermata dal giovane Telamede, con clamide e petaso abbassato, nel ruolo di Taltibio. Oreste, con chitonisco e corazza, si avventa su Egisto, in chitone e *himation*, seduto sul trono; a sinistra residua un oggetto che, considerata la posizione, doveva essere stretto dalla mano sinistra di Egisto. Più che uno scettro, come suggerito da Prag, potrebbe trattarsi di una spada, ancora nella guaina, di cui si intravede parte dell'elsa, e che sarebbe coerente con il gesto di supplica compiuto dall'altra mano²⁷. Il vaso, proveniente dall'area etrusca, sebbene si ignori il luogo preciso, è stato variamente attribuito²⁸.

È chiaro che, come altre volte rimarcato, nell'elaborazione di questo nuovo motivo iconografico la contemporaneità svolga un ruolo determinante²⁹: alle Panatenee del 514 si era consumato l'attentato ai danni dei figli di Pisistrato per mano di Armodio e Aristogitone (Erodoto V 55, VI 123; Tucidide I 20, VI 54-59, Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 18), episodio che aveva

22 Pelike attica a figure rosse, circa 505-500, Vienna, Kunsthistorisches Museum (BAPD 201917). La pelike è una delle nuove forme introdotte dai Pionieri (Williams, 2017: 147).

23 Pemberton (1966: 378) riteneva il trono un elemento dirimente per l'identificazione del soggetto.

24 Nel cratere a colonnette attico a figure rosse del Pittore di Harrow ritornano solo i personaggi di Clitemestra e Taltibio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, BAPD 202687), come sulla kylix attica a fondo bianco del Pittore di Pisto Xenos (Ancona, Museo Archeologico Nazionale, da Pitino di San Severino, BAPD 211327).

25 Lekythos attica a figure rosse, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (BAPD 818).

26 A una parodia pensava Kurtz, 1975: 123-124, ripresa da Prag, 1985: 16, 80.

27 Prag, 1985: 17. Suggestisce la spada anche Knoepfler, 1993: 45.

28 La forma del vaso, ancora poco slanciata, la foggia del meandro, e il confronto col modello apparso sulla pelike fanno propendere per un artigiano come il Pittore di Eucharides che, se da una parte aveva familiarità con le figure nere, in quanto allievo del Pittore di Nikoxenos, dall'altra accoglie in diverse circostanze soluzioni introdotte dal Pittore di Berlino (Williams, 2017: 152, 160). Cfr. Robertson, 1975: 57-60. Vd. anche Kurtz, 1975: 123-124. Altrimenti la lekythos è stata attribuita al Terpaoulos Painter (Godart, De Caro, 2007: 89).

29 Un *pinax* con l'uccisione di Egisto da parte di Oreste è ricordato da Pausania (I 22. 6) sull'Acropoli, ma mancano elementi certi relativamente alla sua cronologia; si veda in proposito il commento di Musti, Beschi, 1982: 341-342.



Figura 5. Disegno del lato A dello stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Copenaghen, Mosca, Museo Statale di Belle Arti, Pushkin (Gerhard, 1843: tav. 24).

aperto la strada alla caduta della tirannide, con la cacciata di Ippia nel 510, e alle riforme di Clistene. In questo nuovo assetto istituzionale che non riguardava solo la gestione del potere, ma investiva anche gli spazi comunitari, il riconoscimento del contributo politico del gesto e il suo valore simbolico si erano tradotti nella dedica pubblica - deliberata dalla *polis* - delle statue bronzee raffiguranti gli esecutori materiali dell'atto, eseguite da Antenore nel 510 (Plinio, *Storia naturale* XXXIV 17)³⁰. La vendetta di Oreste, dunque, archetipo del tirannicida, diventava attuale, in quanto trasposizione mitica di eventi coevi, capace di andare al di là delle implicazioni politiche in chiave antitirannica che di volta in volta si sono volute assegnare al soggetto (nello specifico, si vedano le considerazioni di Prag, 1985: 80, 102-103). Va precisato, inoltre, che la diffusione del motivo negli anni successivi all'instaurazione della democrazia e in particolare tra il 480 e il 470 a.C. interessa un nucleo di vasi attribuiti a ceramografi contemporanei al Pittore di Berlino, alcuni dei quali operanti - almeno per una fase - nel medesimo laboratorio o legati agli stessi vasai (Philippaki, 1967: 151-152; per un inquadramento generale, Williams, 2017: 144-187) che ripropongono con leggere variazioni il modello della pelike, pur privilegiando il cratere e soprattutto lo stamnos, grandi forme che per la loro ampia superficie si prestavano a più complessi svolgimenti narrativi e che meglio rispondevano alle strategie commerciali.

Al Pittore di Copenaghen possono essere ascritti due stamnoi, uno, integro, proveniente da Vulci tra il 1832 e il 1833 che, disperso durante la Seconda guerra mondiale, una volta giunto a Berlino grazie all'intermediazione di Christian Karl Josias von Bunsen, è riapparso a Mosca nel 2006 (FIG. 5)³¹, e un altro al Louvre, in otto frammenti che, acquistato nel 1861 dal

30 Il gruppo, portato via da Serse nel 480, restituito da Alessandro Magno (Arriano, *Anabasi* III 16. 8), o da Antioco (Pausania I 6. 8), o da Seleuco (Valerio Massimo II 10 ext. 1), fu visto da Pausania accanto al gruppo più recente. Le due statue, infatti, erano state subito sostituite da un altro gruppo bronzeo in posa dinamica, realizzato da Kritios e Nesiotes nel 477 (*Marmor Parium*, FGrHist 239, A 54), al quale ogni anno l'arconte polemarco effettuava un sacrificio. La rilevanza della dedica di una statua onoraria pubblica nell'agorà, soggetta alle procedure di controllo della *polis*, è rimarcata dal fatto che bisognerà attendere un secolo circa perché ciò si ripettesse con la statua di Conone, eretta in occasione della vittoria di Cnido del 394 (Demostene, *Contro Leptine* 69-70). Per il valore politico del gruppo dei Tirannicidi si rimanda a Shear, 2012: 27-55, con ulteriore bibliografia.

31 Stamnos attico a figure rosse, ricomposto da frammenti, attribuito al Pittore di Copenaghen, proveniente da Vulci, iscrizione Ορεσστες, Mosca, Museo Statale di Belle Arti, Pushkin (BAPD 202912). Disegno in Gerhard, 1843: tav. 24.



Figura 6. Frammenti di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Zurigo, Università (Knoepfler, 1993: tav. 4).



Figura 7. Frammento di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Triptolemos, Basilea, Herbert Cahn (Knoepfler, 1993: tav. 5).

marchese Campana, potrebbe essere stato frutto di un ritrovamento nel territorio etrusco³². Nell'esemplare meglio conservato, Oreste, qualificato dall'iscrizione, con una postura che richiama da vicino quella di Neottolema nell'aggressione a Priamo e in pieno assetto oplitico, attirandolo a sé, affonda la spada nel petto nudo di Egisto che dal trono oppone un'ultima resistenza; permangono a sinistra Clitemestra con la bipenne, a destra Elettra con la mano alzata; nell'altro frammento è accolta la *hair-grabber pose* per la resa dei due protagonisti. Coerente per cronologia con quello è lo stamnos, anche questo in frammenti, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, che riduce la scena a tre personaggi, delimitati da una cornice (FIG. 6)³³; in un altro esemplare attribuito allo stesso Pittore, sempre del 480, della collezione Astarita nei Musei Vaticani, viene enfatizzata l'imminenza del colpo; non è escluso che anche qui a destra ci fosse una terza figura, perduta, verosimilmente Elettra³⁴. Attorno al 470 il Pittore di Triptolemo, formatosi nel *kerameion* del Pittore di Brygos, gioca sulla frontalità del volto di Egisto con gli occhi socchiusi, i capelli trattenuti da Oreste, armato (FIG. 7)³⁵; la vittima teneva forse la lira, come suggerisce Prag (1985: 94), a causa della posizione del braccio sinistro. Elettra, iscritta, è a destra. La presenza della palma e l'assenza di Clitemestra a sinistra, dove invece compaiono uomini armati di lancia, suggeriscono la condivisione di moduli formali con la morte di Priamo a opera di Neottolema. In questo contesto la palma potrebbe valere come marcatore apollineo (cfr. Dietrich, 2010: 412, 466, 473, nota 113, e *passim*), in virtù della sua connessione mitico-culturale con il dio che ha un ruolo attivo nella vicenda anche nella tradizione precedente a Eschilo (Davies, Finglass, 2014: 489).

Variazioni significative sul tema appaiono negli anni 470-460. Il Pittore di Egisto, vicino al Pittore di Copenhagen (Williams, 2017: 162-163, 183, nota 178), decora un grande cratere a calice sul quale Oreste, in totale nudità, accentua la dinamica diagonale della composizione, prendendo Egisto per il braccio. L'inserimento della nutrice che abbraccia un bambino, forse Erigone, figlia di Egisto e Clitemestra, rimarca l'illiceità dell'atto (FIG. 8)³⁶. Il Pittore ripropone la scena in un altro esemplare a colonnette in cui Pilade subentra a Taltibio e dove Oreste, lasciata l'armatura di oplita, veste la clamide (FIG. 9)³⁷.

Sullo stamnos a Boston il Pittore di Berlino, invece, sostituisce il trono con un *klismos*, lasciando cadere dalla mano sinistra di Egisto un *barbitos* (FIG. 10)³⁸. La presenza dello strumento a corde non appare qui per la prima volta, come si è detto. Se lo schema è quello

32 Stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Copenhagen, Parigi, Musée du Louvre (BAPD 202925). Cfr. anche Davies, 1973: 117-124, fig. 4-10. Per la questione Pittore di Copenhagen - Sirisco, Pevnick, 2016: 36-46; Williams, 2017: 162-163. Per la collezione del marchese Campana, Sarti, 2001.

33 Frammenti di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Zurigo, Università (BAPD 202651).

34 Frammento di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Città del Vaticano, Musei Vaticani (BAPD 202652; Rocco, 2016: 135-136, n. 89, tav. 92). Per il lato B si è ipotizzata la presenza di Clitemestra e Taltibio.

35 Frammento di stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Triptolemos (iscritti i nomi Orestes, Aigisthos, Elektra), Basilea, Herbert Cahn (BAPD 275198).

36 Cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (BAPD 12959).

37 Cratere a colonnette attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Bologna, Museo Civico, 470 circa, dal sepolceto etrusco della Certosa (BAPD 205666).

38 Stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Berlino, Boston, Museum of Fine Arts, circa 470-460 (BAPD 201970).



Figura 8. Cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Godart, De Caro, 2007, n. 25).



Figura 9. Cratere a colonnette attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Egisto, Bologna, Museo Civico (Zannoni, 1876: tav. 79.1-3).

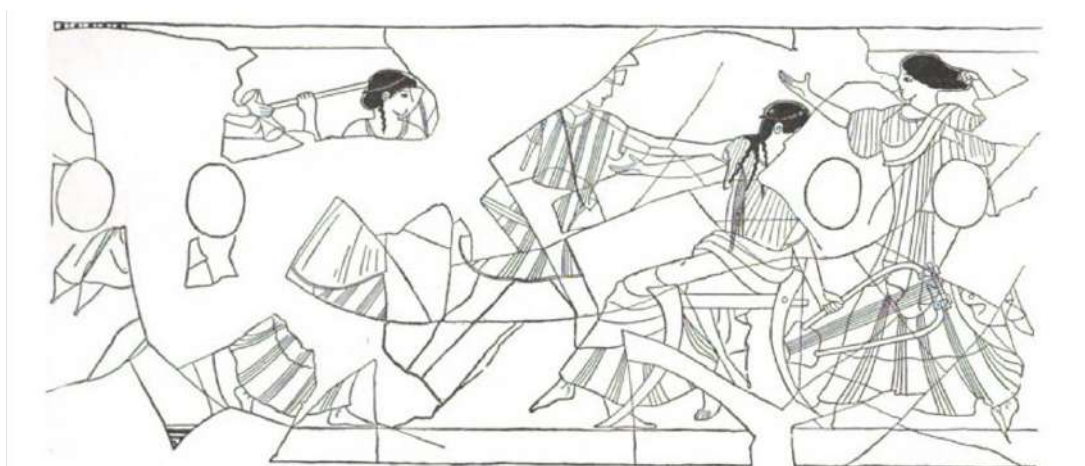


Figura 10. Disegno del lato A dello stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Berlino, Boston, Museum of Fine Arts (Prag, 1985: tav. 16b).

utilizzato anche per l'aggressione al poeta Linos³⁹, il *barbitos*, paradigma della *tryphe* ionica, della convivialità raffinata, dell'erotismo⁴⁰, che sostituisce qui la lira, è spesso associato ad Anacreonte che insieme a Simonide e a Laso di Ermione è ricordato da Aristotele come uno dei poeti protetti da Ipparco, amante delle Muse e della vita amorosa (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 18. 1; vd. Neils, 2017: 9). L'immagine che ne deriva è quella del tiranno molle ed effeminato, che distoglie lo sguardo dall'assalitore, succube di un potere effimero.

La variante del *barbitos* e del *klismos* è ripresa dal Pittore della Docimasia sul cratere a calice conservato a Boston, rinvenuto con tutta probabilità in una tomba etrusca (Isler-Kerényi, 2016: 188). Sia la vendetta di Oreste, sia la morte di Agamennone, sull'altro lato sono ambientate all'interno di un edificio, contraddistinto da un fregio dorico, supportato da colonne con capitello eolico, che alludono al palazzo reale⁴¹. La mollezza del tiranno è accentuata dalla posa rilassata della vittima che arretra, richiamando lo schema della *death of a collapsing figure*, e dalle vesti discinte che mostrano il petto ferito. Per la morte di Agamennone, mancando precedenti, il Pittore replica lo stesso modello; la tunica sottile ricamata senza cuciture nonché il *pathos* della scena hanno talvolta suggerito un legame con l'*Oresteia* del 458, sebbene tali elementi trovino giustificazione nella tradizione figurativa precedente (Roschino, 2015: 107-125)⁴². Il recente ostracismo di Temistocle nel 471/0 (Diodoro XI 54) potrebbe aver rappresentato lo stimolo per affrontare un soggetto imbarazzante, poiché mostrava la fine antierica di un protagonista della spedizione greca contro Troia, ormai identificata come allegoria del *medikos polemos*, per mano di una donna greca.

39 Cfr. lo stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Tyszkiewicz, Boston, Museum of Fine Arts (BAPD 202650).

40 Per esempio, la lekythos attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Brygos, Gela, Museo Archeologico (BAPD 204120).

41 Cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore della Docimasia, proveniente dal mercato antiquario, Boston, Museum of Fine Arts, circa 470-460 (BAPD 275233).

42 Tra gli altri, per una datazione dopo il 458, Isler-Kerényi, 2016: 187-189.



Figura 11. Hydria attica a figure rosse, dispersa (*Burlington Exhibition*, 1904: tav. XCV).



Figura 12. Kylix attica a figure rosse, dispersa (*Kunst der Antike*, 1981: n. 162).

Accanto ai grandi vasi da simposio, l'Egistofonia ritorna anche su un'hydria, già appartenente alla collezione di Alfred Higgins, apparsa nel Catalogo della *Burlington Exhibition* del 1903, attribuita da Beazley a un Undetermined Early mannerist, ora dispersa (FIG. 11)⁴³; sulla spalla, Egisto, scivolato indietro sul *klismos* per la ferita ricevuta al petto, impugna lo scettro, mentre Oreste, citando la tensione del più recente gruppo dei Tirannicidi⁴⁴, sta per infliggergli il secondo colpo. Rispetto allo schema diffuso, Clitemestra, con la doppia ascia, raggiunge l'amante alle spalle, seguita da una delle figlie; a sinistra, inoltre, stando alla scheda, sarebbero rappresentati un guerriero e una figura seduta che si appoggia a una clava; se per il primo è possibile ipotizzare Pilade, la seconda appare quantomeno dubbia, nonostante l'integrità e l'assenza di restauri, dichiarate dal catalogo (*Burlington Exhibition*, 1904: 112, H 55, tav. XCV). La posizione di Clitemestra alle spalle di Egisto ritorna solo sull'anfora a Philadelphia del Pittore di Jahn⁴⁵, ceramografo etrusco, attivo tra il 480 e il 460 a.C., aduso a rielaborare modelli attici (Scarrone, 2008: 49-89). L'hydria è l'unico esempio tra quelli citati, per il quale possiamo presumere una provenienza ateniese⁴⁶.

Sulla base della cronologia fornita dalla scheda del catalogo di vendita della Galerie Günter Puhze, l'ultima della serie in ordine cronologico potrebbe essere la kylix in frammenti, dispersa⁴⁷, collocata nella metà del V secolo (FIG. 12). È possibile ricostruire il gesto di Oreste, di cui si intravede il braccio sinistro, che trattiene per i capelli Egisto, con lo scettro, mentre con la mano destra lo trapassa. Meno convincente l'ipotesi di vedervi la morte di Priamo, dal momento che Neottolema è in genere presentato armato anche di scudo⁴⁸.

CONCLUSIONI

Il riesame del tema dell'Egistofonia conferma la capacità dei ceramografi della generazione dei Pionieri e dei loro immediati successori di articolare strategie narrative e di rielaborare il mito attraverso codici visivi non necessariamente sovrapponibili a quelli della tradizione scritta, ricalibrati alla luce delle tensioni del corpo sociale ateniese. In questa prospettiva, l'uccisione di Egisto, in quanto modello mitico del tirannicidio, poteva andare a intercettare il clima politico post-clistenico in un contesto in cui il forte impatto suscitato dall'uccisione di Ipparco veniva formalizzato anche con la dedica pubblica del gruppo di Antenore.

43 Hydria attica a figure rosse, dispersa (BAPD 206795; ARV² 587, 64; *Addenda* 263). Per la cronologia dei Manieristi (Mannack, 2001: 117-118). Gli Early Mannerists coprono un arco cronologico che dall'inizio del V secolo arriva fino agli anni sessanta.

44 Vedi *supra* nota 30.

45 Anfora etrusca attribuita al Pittore di Jahn, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, già Collezione Basseggio, da Vulci (Scarrone, 2008: 70-71, n. 6).

46 *Burlington Exhibition*, 1904: 112, H 55, tav. XCV. Il vaso è detto "from Athens".

47 Kylix attica a figure rosse, dispersa (*Kunst der Antike*, 1981: n. 162; BAPD 6591).

48 Da espungere dal gruppo, per la presenza dell'altare, uno degli elementi consueti nelle scene con la morte di Priamo, con cui l'Egistofonia condivide molti punti, invece, l'oinochoe attica a figure rosse, attribuita a un seguace di Douris (Gais, 1981: 374, n. 22), anche questa perduta, proveniente dalla Sicilia.

La sua comparsa, tuttavia, non rappresenta un fenomeno isolato. Altri soggetti, che ricorreranno nella tragedia, esordiscono in questo momento, stigmatizzando comportamenti trasgressivi⁴⁹. La follia delle figlie di Cadmo e lo *sparagmos* di Penteo, narrati da Eschilo⁵⁰ e poi da Euripide nelle *Baccanti*, appaiono decodificati dalle iscrizioni per la prima volta nel 520-510 su uno psykter frammentario da Orvieto, attribuito a Eufonio⁵¹, per ripresentarsi poco più avanti sulla kylix del circolo di Nicostene - dove fa capolino una lepre⁵² a presagire il verso di Eschilo (*Eumenidi* 26) in cui la morte del re tebano è paragonata a quella dell'animale - e sullo stamnos del Pittore di Berlino, sul quale lo smembramento dell'uomo, perpetrato a mani nude, si fa altamente drammatico con la rappresentazione delle viscere, esibite da una delle donne⁵³. Viene da chiedersi se l'introduzione degli agoni drammatici alle Grandi Dionisie, coincidente con il consolidamento dell'assetto democratico, possa aver giocato un ruolo nell'affermazione di questi nuovi soggetti⁵⁴. Le Grandi Dionisie funzionavano, infatti, come strumento attraverso il quale la nascente democrazia poteva celebrare e rappresentare sé stessa: un momento di partecipazione collettiva in grado di rafforzare la coesione identitaria del corpo civico.

Se *milieu* e mito costituiscono il bacino dal quale ceramografi e poeti attingono motivi e temi, che possono adattare, variare o contaminare attraverso schemi e modelli ripetuti e ripetibili in base a specifiche esigenze, è indubbio che le provenienze accertate o presunte, quasi tutte riconducibili alla penisola italiana, rivelino ancora una volta come il modellare forme e iconografie da parte delle officine ateniesi non fosse un processo del tutto estraneo alle logiche di strategia economica.

La fortuna commerciale dell'Egistofonia, consolidatasi attraverso moduli iconografici standardizzati, suscettibili di variazioni laddove contaminati con altri soggetti di ampia popolarità, si avvale soprattutto di vasi di grandi dimensioni pensati per il simposio, almeno nel luogo di produzione, ma adatti anche a una loro rifunzionalizzazione⁵⁵: il che se da una parte ribadisce l'esistenza di dinamiche produttive, consapevolmente orientate ai mercati d'esportazione, dall'altra testimonia ancora una volta l'appropriazione selettiva dei miti in contesti extra-attici da parte delle élite locali. L'uccisione di Egisto per mano di Oreste si configurava come esempio paradigmatico di *hybris* punita, fungendo da monito sulla fragilità e sui rischi dell'esercizio del potere, ottenuto attraverso la violazione delle norme etiche e civili. La sua duttilità, capace di rispondere alle esigenze di fruitori differenti, è forse una delle chiavi per comprenderne la propagazione. Come affermava Oliver Taplin (2007: 28), “the tragedy-related pictures, on the other hand, show a mythological story as a mythological story: they are paintings of a myth, not paintings of a play”.

49 Interessanti in proposito le riflessioni di Saunders 2010: 1-21, relative alla diversa modalità di rappresentazione della morte eroica e della morte bestiale fuori dal campo di battaglia.

50 Come attestano l'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio alle *Baccanti*, in riferimento alla tragedia *Pentheus*, e uno scolio ai vv. 25-26 delle *Eumenidi*, cfr. Gantz, 2007: 61-64.

51 Psykter attico a figure rosse, attribuito a Eufonio, Boston, Museum of Fine Arts (BAPD 200077). Il nome Πενθεύς appare a destra della nuca dell'uomo, fatto a brandelli dalle donne.

52 Kylix attica a figure rosse, attribuita alla cerchia di Nicostene, Parigi, Musée du Louvre (BAPD 201114).

53 Stamnos attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Berlino, Oxford, Ashmolean Museum (BAPD 201963).

54 La convergenza delle testimonianze archeologiche ed epigrafiche rende verosimile una collocazione dei primi agoni drammatici negli anni immediatamente successivi alla riforma clistenica, Csapo, Wilson, 2026: 10-12.

55 Lo stamnos è, per esempio, una delle forme più frequentemente esportata in Etruria nell'ambito della produzione del Pittore di Berlino (Saunders, 2017: 113-117, fig. 2).

BIBLIOGRAFIA

- Beazley, J.D. (1931). Disiecta Membra, *The Journal of Hellenic Studies*, 51,1, 39-56.
- Beazley, J.D. (1933). *Campana Fragments in Florence*, London: Oxford University Press.
- Bonaparte, L. (1829). *Prince de Canino, Muséum étrusque. Fouilles de 1828 à 1829. Vases peints avec inscriptions*, Viterbe: chez Camille Tosoni imprimeur.
- Brommer, F. (1956). Eine kampanische Kanne in Schloss Fasanerie, *Marburger Winckelmann-Programm*, 13-20.
- Brommer, F. (1973). *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg: N. G. Elwert.
- Brunn, H. (1859). *Geschichte der griechischen Künstler*. Bd. 2, Stuttgart: Ebner & Seubert.
- Bundrick, S.D. (2019). *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*. *Wisconsin Studies in Classics*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- *Burlington Exhibition* (1904). *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Ancient Greek Art, 1903*, London: Printed for the Burlington fine arts club.
- Caskey, L.D. (1935). Rec. a J.D. Beazley, Campana fragments in Florence, London, Oxford Univ. Press, 1933, *American Journal of Archaeology*, 39, 410-420.
- Csapo, E., Wilson, P. (2026). *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC. I. The Theatre Festivals of Athens: Documents with Translation and Commentary*, Cambridge - New York - Melbourne: Cambridge University Press.
- Davies, M.I. (1969). Thoughts on the Oresteia before Aischylos, *Bulletin de correspondance hellénique*, 93,1, 214-260.
- Davies, M.I. (1973). The Death of Aigisthos. A Fragmentary Stamnos by the Copenhagen Painter, *Opuscula Romana*, 9, 117-124.
- Davies, M., Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus, The Poems*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by M. Davies and P.J. Finglass, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dietrich, N. (2010). *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (ICON - Image and Context 7), Berlin - New York: W. de Gruyter.
- Eschbach, N. (2025). Paul Hartwig und die Meisteschen. Einige Anmerkungen zur frühen Vasenforschung, in S. Schmidt and A. Tsingarida, *The Corpus Vasorum Antiquorum 1922-2022. A Century of exploring Greek vases. Typologies, readings and debates*, edited by with the collaboration of Anne Coulié (Corpus vasorum antiquorum. Belgique. Supplément, 1), Bruxelles: Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 55-61.
- Gais, R.M. (1981). Aigisthos, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Zürich und München: Artemis, 371-379.
- Gantz, T. (2007). The Aischylean Tetralogy, in M. Lloyd, *Oxford Readings in Aeschylus*, New York: Oxford University Press, 40-70.
- Gerhard, E. (1831). *Rapporto intorno i vasi Volcenti, diretto all'Istituto di corrispondenza archeologica*, estratto dagli Annali dell'Istituto, Roma.
- Gerhard, E. (1843). *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin: G. Reimer.
- Gill, D.W.J., Chippindale, C. (2007). From Malibu to Rome: further developments on the return of antiquities, *International Journal of Cultural Property*, 14, 205-240.
- Godart, L., De Caro, S. (2007). *Nostoi. Capolavori ritrovati*. Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII, 21 dicembre 2007-2 marzo 2008, Roma: Segretariato generale della Presidenza della Repubblica.
- Greco, E. (2014) L'Agora del Ceramico e i suoi 'predecessori', in E. Greco, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.* 3,2, *Quartieri a nord e nord-est dell'Acropoli e Agorà del Ceramico*, SATAA, Atene: Pandemos, 895-917.
- Hartwig, P. (1893). *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit. Des strengen rothfigurigen Stiles*, Stuttgart - Berlin: W. Spemann.
- Hoppin, J.C. (1919). *A Handbook of Attic Red-figured Vases, signed by or attributed to the various Masters of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, 1, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Kei, N. (2023). François Lissarrague, Observer, dessiner, étudier les vases attiques. Pour une anthropologie des images grecques, *Écrire l'histoire*, 23, 219-222.
- Isler-Kerényi, C. (2016). Oreste nella ceramografia greca, *Dionysus ex machina* 7, 183-207.
- Klein, W. (1886). *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, Wien: C.

- Gerold's Sohn.
- Klein, W. (1887). *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's sohn.
 - *Kunst der Antike* (1981). *Kunst der Antike, Katalog 3* (Galerie Günter Puhze, 1981), Freiburg.
 - Kurtz, D.C. (1975). *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*, Oxford: Clarendon Press.
 - Knoepfler, D. (1993). *Les imagiers de l'Orestie: mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*. Catalogue d'une exposition créée au Musée d'art et d'histoire du Neuchâtel, novembre 1991-février 1992 et partiellement reprise au Collège du sud à Bulle, novembre-décembre, Zürich: Akanthus.
 - Levi, D. (1935). Nuove integrazioni di frammenti della collezione Campana nel Museo di Firenze, *Bollettino d'arte*, 29, 258-268.
 - Lissarrague, F. (1990). Uno sguardo ateniese, in P. Schmitt Pantel, *Storia delle donne in Occidente. L'antichità*, Roma - Bari: Laterza, 179-240.
 - Lissarrague, F. (1999). Publicity and Performance. Kalos inscriptions in Attic vase-painting, in S. Goldhill and R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, 359-373.
 - Lissarrague, F. (2013). *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Paris: Éditions EHESS.
 - Mannack, T. (2001). *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford: Oxford University Press.
 - Merkelbach, R., West, M.L. (1967). *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
 - Musti, D., Beschi, L. (1982). *Pausania. Guida della Grecia. Libro I, L'Attica*, Roma - Milano: Fondazione Lorenzo Valla - A. Mondadori.
 - Muth, S. (2006). *Bilder vom Troia-Mythos in der griechischen Kunst*, in M. Zimmermann, *Der Traum Von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München: C. H. Beck, 71-88.
 - Neils, J. (2017). *Athens in the Time of the Berlin Painter*, in Padgett 2017, 3-19.
 - Osada, T. (2008). The Honor of Orestes and the Cowardice of Aigisthos. Formation of the Social Ideal and Athenian Vase-Painting in the Early-Classical Period, *Bulletin Antieke Beschaving*, 83, 61-71.
 - Padgett, J.M. (2017). *The Berlin Painter and his World. Athenian Vase-painting in the Early Fifth Century B.C.*, New Haven - London: Yale University Press.
 - Pemberton, E.G. (1966). A Note on the Death of Aigisthos, *American Journal of Archaeology*, 70, 377-378.
 - Pevnick, S. (2016). Le style est l'homme même? On Syriskan Attributions, Vase Shapes, and Scale of Decoration, in N. Eschbach, S. Schmidt, *Töpfer - Maler - Werkstatt: Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, Beihefte zum Corpus vasorum antiquorum 7, München: Beck, 36-46.
 - Philippaki, B. (1967). *The Attic Stamnos*, Oxford: Clarendon Press.
 - Prag, A.J.N.W. (1985). *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Chicago - Warminster: Aris & Phillips - Bolchazy-Carducci.
 - Robert, C. (1881). *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin: Weidmann.
 - Robertson, M. (1975). A Red-figured Lekythos, *The J. Paul Getty Museum Journal*, 2, 57-60.
 - Rocco, G. (2016). *Vasi antichi dipinti del Vaticano. La Collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco, II: 2,1-2, Ceramica attica bilingue a figure rosse e vernice nera* (con i contributi di J. Gaunt, M. Iozzo e A.J. Paul), Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.
 - Rotstein, A. (2016). *Literary History in the Parian Marble*, Washington: Harvard University Press.
 - Roscino, C. (2015). Il velo di Agamennone sul cratere di Boston, *Museum of Fine Arts*, 63.1246, *Aevum Antiquum*, 15, 107-125.
 - Sarti, S. (2001). *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880. The Man and his Collection*, Oxford: Archaeopress.
 - Sarti, S. (2012). John Davidson Beazley e i Campana Fragments in Florence, *Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana*, 8, supplemento 1, 203-209.
 - Sarti, S. (2025). Vase Fragments. Approaches to Collecting Ancient Pottery, in S. Schmidt and A. Tsingarida, *The Corpus Vasorum Antiquorum 1922-2022. A Century of Exploring Greek Vases. Typologies, readings and debates*, with the collaboration of Anne Coulié (Corpus vaso-

- rum antiquorum. Belgique. Supplément, 1), Bruxelles: Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 97-116.
- Saunders, D. (2010). Warriors' Injuries on Red-figure Vases, *Mouseion*, serie III, 10, 1-21.
 - Saunders, D. (2017). The Distribution of the Berlin Painter's Vases, in Padgett 2017, 107-131.
 - Scarrone, M. (2008). Il Pittore di Jahn, *Studi Etruschi*, 74, 49-89.
 - Shapiro, H. A. (2004). Leagros the Satyr, in C. Marconi, *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002, Leiden - Boston: Brill, 1-11.
 - Shear, J. (2012). Religion and the Polis: the Cult of the Tyrannicides at Athens', *Kernos*, 25, 27-55.
 - Taplin, O. (2007). *Pots & plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
 - *The Museum Year (1977-1978)*. Classical Art, *The Museum Year: Annual Report of the Museum of Fine Arts, Boston, 1977-78*, 102, 22-23.
 - Vermeule, E. (1966). The Boston Oresteia Krater, *American Journal of Archaeology*, 70, 1-22.
 - Viret, F. (2008). *Au fil de la lame. Essai sur la représentation de la hache sacrificielle et la construction des genres dans l'Athènes classique*, Gollion: Infolio éditions.
 - Wernicke, K. (1885). Beiträge zur Kenntniss der Vasen mit Meisternamen, *Archäologische Zeitung*, 43, 250-262.
 - West, M.L. (2003). *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth Centuries BC.*, edited and translated by Martin L. West. Loeb Classical Library 497, Cambridge (MA) - London: Harvard University Press.
 - Williams, D. (2017). *Beyond the Berlin Painter. Toward a Workshop View*, in Padgett 2017, 144-187.
 - Zannoni, A. (1876). *Gli scavi della Certosa di Bologna*, Bologna: Regia Tipografia.