

PROBLEMI DI ICONOGRAFIA DI STORIE MITICHE. LETTURE E INTERPRETAZIONI

Il tenue filo conduttore che può vedersi in queste letture, generalmente di minuti frammenti ceramici, tenderebbe a rivendicare la notevole individualità e vividezza delle invenzioni iconografiche di Corinto che mi sembra non siano state adeguatamente riconosciute. Un altro collegamento può trovarsi nel fatto che si tratta di una serie di incontri casuali e impreveduti, al di fuori di qualsiasi ricerca sistematica. Senza infatti alcuna intenzione di sminuire o condannare qualsiasi ricerca, è inevitabile oggi un certo scetticismo nei confronti di tante monografie, tante tesi che dopo ovvie assunzioni di compiutezza e di finalità si rivelano spesso mancanti e provvisorie. E questo non tanto per il fatto che tanti materiali emergono ogni giorno dagli scavi a smentire o modificare risultati faticosamente ottenuti, quanto perché, in obbedienza a certo interesse per l'attualità delle ricerche, i vecchi materiali rimangono nascosti o dimenticati allo stesso modo che i vecchi testi e i vecchi studi. E' probabile che almeno una metà dei materiali che potrebbero o dovrebbero essere inseriti nelle nostre conoscenze a dispetto dei computers e dell'informatica rimane oggi occultata in cassette di scavi quasi secolari, nelle segrete dei Musei o prigionieri delle cassette di sicurezza delle Banche e dei misteri del mercato antiquario. A giustificazione del mio procedere frettoloso e casuale mi viene in aiuto una di quelle frasi pungenti e paradossali di Ludwig Curtius che rimangono ancora impresse nella mia memoria: "Non si deve cercare, si deve trovare". E certo nella folta e meravigliosa foresta dei monumenti e dei testi è sempre possibile realizzare incontri significativi e persino processi e sviluppi di idee e di formule figurative.

Si può cominciare da un frammento di un piatto corinzio emerso a Selinunte nella campagna di scavo del 1969 di cui presi nota per la consueta illuminata generosità del soprintendente V. Tusa. Nel frammento la presenza di due teste di cavalli aggiogati, di almeno due figure femminili e di una monumentale coda di pistrice non consentono incertezze o ambiguità. La lettura è confortata dai risultati della recentissima monografia di Ph. Brize, *Geryoneis*, in cui le vicende e le ricorrenze del personaggio (1) che porta i nomi di Nereus-Halios Geron-Glaukos-Triton-

(1) Ph. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros*, Würzburg 1980, 170 sgg.

-Okeanos vengono accuratamente esplorate. Da questo emerge che uno schema figurativo in cui accanto al multiforme personaggio marino compaiano carri e figure femminili in corteggio verso destra non può convenire che alle nozze di Peleo e Thetis. Naturalmente nel piatto corinzio la figurazione è di necessità frammentaria e persino le figure ci appaiono curiosamente compresse in contrasto alla spazieggiatura ampia e solennemente scandita dei due dinoi di Sophilos e del cratere di Klei-

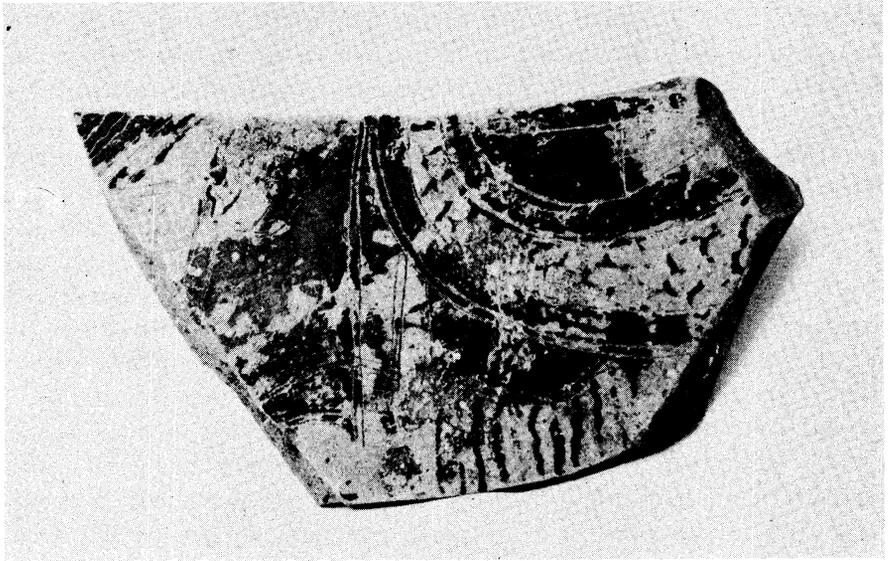
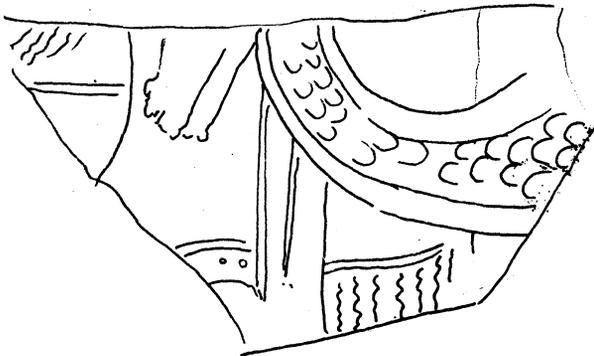


Fig. 1. Selinunte. Frammento di piatto corinzio.

Fig. 2. Lucido dello stesso.



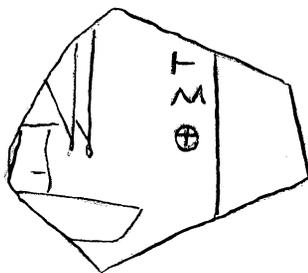


Fig. 3. Atene. Ethnikon Mouseion, da Perachora. Frammento di pyxis.

tias (2). Si tratta indubbiamente di un excerptum in cui domina presumibilmente il Vecchio marino con il suo gran corpo ondulato. E' da ricordare invece che nelle due versioni di Sophilos Okeanos è seguito da Hephaistos sul mulo, chiudendo il corteo; mentre in Kleitias Okeanos è in assoluto l'ultima figura a metà visibile sotto la complessa ansa del cratere. Nel piatto di Selinunte il sezionamento in episodi del grandioso corteo deve aver avuto come conseguenza l'attribuzione di una posizione più centrale ad Okeanos che è qui seguito da un carro.

Un frammento di pyxis da Perachora n. 1776, Lorbeer 49, credo sia anch'esso da riferire a questo soggetto. Non resta che parte di una figura femminile eretta e solenne in chiton e himation piazzata su una sorta di basamento e portante il nome di Thetis. Si tratta di una figura importante, piazzata all'estrema destra della figurazione e tale che non può che indicare il punto d'arrivo del corteo divino che si avvicina: mentre naturalmente la parete scura di vernice supplisce la casa o la porta.

E' da tener conto con un margine di incertezza delle apparizioni tra i frammenti corinzi iscritti di figure femminili 'corali' come le Charites e le Muse, che potrebbero riferirsi al corteo per le nozze di Peleo e Thetis. Il piatto di Selinunte ci ha indicato che la storia poteva esser risolta in una serie di excerpta e di conseguenza il fatto che si tratti di piccoli vasi, come una pyxis e due skyphoi, non rappresenta un impedimento. Mentre è da rilevare che l'insistenza alla formulazione in gruppi di tre figure sostanzialmente identiche può ricordare la scansione ritmica così insistita nei due dinoi di Sophilos e nei gruppi anonimi delle "Tre Fanciulle", che in realtà potrebbero essere meno svuotate di significato e ridotte a mere formule ritmiche.

Confesso che non mi sentirei di affermare la precedenza dei monumenti corinzi o attici, che direi, partendo dai documenti presentati, so-

(2) G. Bakir, Sophilos, Mainz 1981, tavv. 1, 2, 3.

stanzialmente contemporanei. D'altra parte il fatto che il tema del grande corteo nuziale possa essere accettato in formule sintetiche e in excerpta non può che confermare la grande familiarità che doveva esistere a Corinto, patria di Eumelos, con la materia epica e la sua traduzione in formule figurative.

Un altro esempio di figurazioni narrative corinzie è possibile riguardare da frammenti di due crateri, uno a Lipsia, l'altro ad Oxford con provenienza Naukratis (3). Nell'uno, Lorber n. 53, appaiono tre fanciulle in fuga di cui una è contraddistinta dal nome, Deianeira; nel secondo, n. 64, una figura femminile del tipo "Penguin women" e un personaggio ammantato con il nome Oineus. Anche se si tratta di due docu-

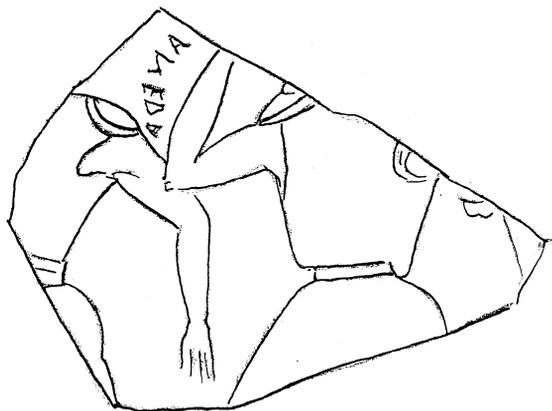
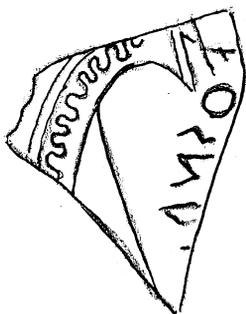


Fig. 4. Dresda. Frammento di cratere corinzio. Deianeira.

Fig. 5. Oxford. Frammento di cratere corinzio. Oineus.



(3) Perachora II, n. 1776; Fritz Lorber, *Inschriften auf korinthischen Vasen*, Berlin 1979, n. 49, n. 55, n. 141.

menti separati, è assai probabile che siano da riferire a una scena unica, tanto è consueto il motivo di fanciulle in fuga che ricorrono al vecchio Re padre, come Nereus o Danao. In questo caso la figurazione avrà riferimento alle terribili nozze minacciate a Deianira da parte del mostruoso pretendente Acheloos. La storia è ancora presente nelle parole di entrata di Deianira madre e regina nelle Trachinie di Sofocle, assai più diffusamente evocata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IX 1-98). Nella recente monografia di P. Isler (4) è così riassunta: "Zu Oineus kommt der Fluss Acheloos als Freier der Tochter". In realtà i frammenti corinzi ci permettono di intravedere uno strato della storia più vivido, più primitivo e brutale di quello finora riconosciuto. In questo momento il fiume tremendo non si presenta a corte con le sue istanze: in età arcaica il matrimonio è un ratto e non prevede corteggiamenti. Il frammento con la fuga di Deianira ci rivela con eloquenza i modi dell'incontro della principessa con il selvaggio fiume. La principessa è infatti accompagnata da altre fanciulle: e l'incontro con il fiume e la subitanea passione è da porre al momento in cui Deianira e le sue compagne scendono alla riva per attingere acqua o per lavar panni. In termini più realistici, che del resto non escludono le metafore più poetiche, penso che sia il fiume in piena che insegue le fanciulle, mentre Herakles, interponendo la sua irresistibile potenza e la sua umana pietà, lo ricaccia umiliato e scornato nel suo letto.

La tradizione letteraria ci fornisce tratti curiosi e peculiari di Deianira a cui non corrispondono immagini figurate. Dell'eroina conosciamo dai testi aspetti di cacciatrice e atteggiamenti quasi di Amazzone: e infine l'immagine definitiva della regina appassionata e gelosa. Mentre la tradizione figurata ce la presenta costantemente come la tenera sposa giovanissima nelle braccia del centauro Nesso. Certo nessuna delle immagini che possediamo — meno di ogni altra quella così statica, dignitosa e monumentale che ce la presenta nell'attentato del centauro Dexamenes (5) — ci comunicò la vividezza e la fresca giovanilità della fanciulla in fuga nel *choros* delle compagne. Il frammento con Oineus a fronte di un'imponente figura femminile — la Regina? — potrebbe collegarsi con l'inseguimento in conformità alla consueta opposizione tra la quiete delle condizioni normali e la tremenda violenza del fiume infuriato.

Un legame con la tradizione corinzia più ufficiale, quella dell'arca di Kypselos, è da vedere nei documenti attici che seguono. Il primo, una

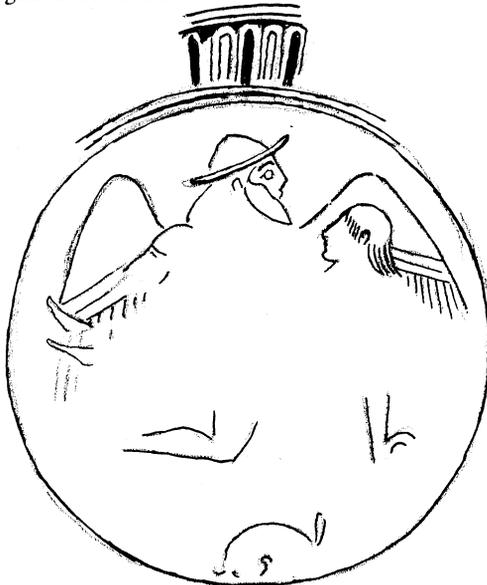
(4) H. P. Isler, *Acheloos*, Bern 1970.

(5) J. D. Beazley, *ARV.*² p. 1027.2.



Fig. 6. Firenze. Collezione Bordini (olim).
Interno di coppa attica. Boreas e Oreithyia.

Fig. 7. Disegno dello stesso.



coppa a figure nere del tipo "Lip-cup" che ebbero a riconoscere tra i rari documenti di ceramica della Raccolta Bardini, è stata pubblicata da M. G. Marzi Costagli (6). Come è noto le opinioni correnti concordavano a ritenere incerta e senza valore la testimonianza di Pausania e a intendere l'esplosione delle figurazioni più recenti nella ceramica a figure rosse come una conseguenza della vittoria sui Persiani al capo Artemision. Questa gloriosa battaglia navale era stata almeno in parte attribuita all'intervento del vento Boreas, rapitore di Oreithyia e, di conseguenza, imparentato con la famiglia reale di Eretteo. In mancanza di documentazioni figurate più antiche del 480 a.C. (7) si era proposto di intendere l'episodio dell'Arca di Kypselos come una storia indipendente in cui Oreithyia sarebbe stata una ninfa altrimenti ignota, partner di un insolito Boreas anguiforme. La coppa Bardini, indubbiamente della metà del VI sec., ci attesta invece una formulazione più antica della storia e certamente in aspetti inconsueti: non già un turbinoso inseguimento, ma un rapimento quieto e senza urti, analogo alla coppa di Douris del Louvre G 123, in cui Zeus porta nelle braccia un Ganimede tutto chiuso nel manto e come assopito. Boreas non ha nulla di feroce o selvaggio: è grande e austero, un petaso sul capo come Hermes, in tranquillo volo verso destra e con nelle braccia la fanciulla rapita, lieve e irrigidita come una piccola trave.

Alla coppa Bardini si può affiancare un frammento di un'altra coppa, lievemente più antica, proveniente dal santuario di Persefone della Mannella, oggi nel museo di Locri (8). Si tratta di una coppa di Siana di non grandi dimensioni, a giudicare dall'attacco del piede attenuato e dalle pareti assai sottili: attorno al piede una corona di raggi ascendente. Nel tondo interno il ratto avviene verso destra come avviene nella coppa Bardini. Boreas è naturalmente alato e la punta delle remiganti rimane nel campo a sinistra e in luogo di gambe umane un tratto di grossi arti scagliosi fendono l'aria in un gran passo impetuoso. Il pittore infatti ha voluto trasmettere un'eco dell'impeto alato di Boreas all'umile strisciare degli arti serpentinati, per natura così legati alla terra. Di Oreithyia non resta che la parte centrale del corpo, questa volta non già abbandonata ma eretta o come seduta nelle braccia del rapitore. La veste senza pieghe è completamente rivestita di vernice sovrapposta rosea (rosso degradato, probabilmente) che conferisce un elemento di femminilità alla sa-

(6) "Boll. d'arte" 64, 1979, 42.

(7) S. Kämpf Dimitriadou, *Die Liebe der Götter*, Bern 1979, 105 sgg.

(8) Vivissimi ringraziamenti alla soprintendente prof. Elena Lattanzi per l'invio della foto della coppa di Locri.

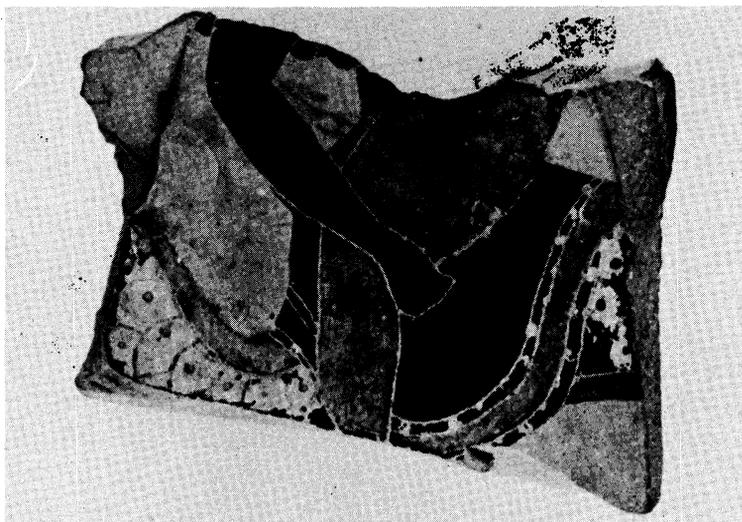


Fig. 8. Locri. Museo. Interno di coppa di Siana. Boreas e Oreithyia.

goma rigida del corpo della fanciulla. E con questo modesto e mutilatissimo frustulo, forse di un decennio più antico della coppa Bardini, si opera la congiunzione con la tradizione corinzia più ufficiale — inutile ricordare che nell'arca di Kypselos Boreas aveva arti di serpenti — e ancora di più una rivendicazione della scrupolosa fedeltà delle testimonianze di Pausania.

Ho tentato di distinguere, riservandole alla prima parte di questo scritto, quelle che a me sembravano letture pacifiche, corrispondenti a fatti fuori discussione o quasi. Negli ultimi due interventi accetterei di vedere un elemento di incertezza e di soggettivismo. Appoggiandomi quindi unicamente alla prime letture, che hanno tutte un substrato corinzio o almeno delle associazioni con quel mondo, mi sentirei ancora una volta di rilevare l'importanza e spesso la priorità degli schemi figurativi corinzi. In definitiva, riterrei necessario superare certa indifferenza abbastanza diffusa in questa materia. Anche se ci si limita a consultare i repertori di Frank Brommer, quello che risulta è che contro le centinaia di eccellenti e ripetitive figurazioni attiche, se ne può avere una o due corinzie, generalmente assai più antiche delle altre e spesso assai superiori per la vividezza del racconto e l'acutezza del senso drammatico. Valgano soltanto certe figurazioni uniche quali le storie dell'olpe Chigi, il cratere Astarita con la missione a Troia per il riscatto di Elena, la grande hydria del Pittore di Damos, anch'essa della collezione Astarita, ora in Vaticano, in cui compaiono, accanto alle figure centrali, tanti eroi minori quali Paris o Sarpedon, che non compaiono di solito nelle grandi

battaglie omeriche. E' ancora da ricordare come nell'orizzonte attico non compaiano monumenti quasi favolosi come l'arca di Kypselos o il trono di Amyklai, mentre non conosciamo corrispondenti alla imponente serie di lamine di scudo "argivo-corinzie" o ai pannelli d'avorio dalla Via Sacra di Delfi.

Uno dei temi più popolari e più ripetuti così nella ceramografia corinzia come in quella attica sino a partire dalla metà del VII sec. a.C. è quello della partenza in carro. La figurazione in schemi quasi identici è da riferire a corteggi nuziali o a partenze di eroi per la guerra, più raramente all'apoteosi di Herakles. Le figurazioni sono a volte illuminate dalla presenza di nomi e quindi non consentono incertezze di lettura. Anche se in qualche rarissimo caso si è tentato di proporre l'ipotesi di un ritorno, è chiaro che nella maggior parte dei casi, e nella totalità di essi quando si tratta di ceramica attica a figure nere, non può trattarsi che di partenze. Non vi è ritorno per Amphiaraios, uno degli eroi più sicuramente identificabili e più chiaramente attestati. Certi elementi chiaramente intendibili, quale la presenza del malinconico vecchio seduto che ha la doppia vista, o del fanciullo che offre il fegato per l'*extispicium* non consentono dubbi di lettura. E del resto se si considera la tensione spirituale o addirittura l'impatto tragico della partenza, la nota di gioia o anche di commozione di un ritorno non possono che apparire facili e banali. Si può aggiungere che nella tradizione epica quasi tutti i grandi eroi cadono in battaglia, a cominciare da Amphiaraios e Protesilaos, mentre il 'nostos' sembra esser concesso solo a pochi e dei meno significativi.

La grandiosa anfora da Kynosarges datata da J. M. Cook (9) intorno al 640 a.C. è quindi l'unico esempio di un ritorno che non è soltanto chiaramente espresso, ma enfaticamente sottolineato. Il protagonista, il personaggio grave e barbato al centro sul carro, è tutto rivolto a sinistra, come ad anticipare la discesa dal carro e a introdurre il rapporto e il colloquio con la grande figura femminile rigida e dominante presso l'ansa. Il personaggio sul carro è autorevole e di età matura, a giudicare dalle vesti sontuose e dalla gran barba fiorita che si gonfia in una cascata di riccioli, a netto contrasto con la sottile barba a virgola o a crescente lunare del più conservato dei lottatori sul collo. Posta fermamente questa pregiudiziale che si tratta di un ritorno eccezionale e almeno uguale per tragicità a una partenza, le ipotesi presentate da sir Cecil Smith e da J. M. Cook (Antaios ed Herakles sul collo, la moglie di Antaios nel gran-

(9) C. Smith, "JHS" 22, 1902, 42 sgg.; J. M. Cook, "BSA" 35, 1934-35, 195; Fr. Matz, Geschichte der griechischen Kunst, Frankfurt 1950, 523 nota 344.

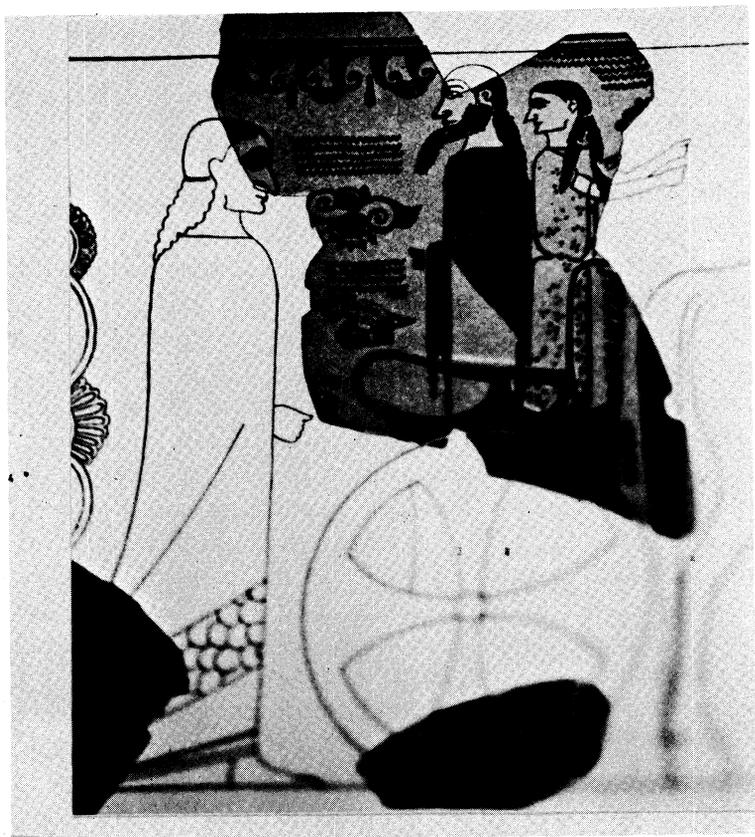


Fig. 9. Atene. Ethnikon Mouseion. Anfora di Kynosarges (da "BSA" 1902).

de spazio metopale, Alkestis e Tantalos) cadono perché in questi casi è sempre la partenza o il viaggio, anche nell'oltretomba, che è stato proposto, e questo contro i dati perspicui della pittura. Nella scarsità di temi di nostoi, quello più tragico e spettacolare nel mondo epico è quello del ritorno a Micene di Agamennone e Cassandra. E a questa storia ci prepara l'enorme dignità di Clitennestra, l'età matura e la intenzionale benevolenza del Re sul carro. E' una figurazione diretta e drammatica che può essere avvicinata alla notissima placca bronzea da Micene (Prosymnai) in cui al di sopra del pannello con l'uccisione di Cassandra è stata postulata in base ai resti una figurazione di Agamennone e la Profetessa.

Vorrei essere sicuro di non peccare di "wishful thinking" se confesso di vedere nell'incisività del segno della scena dell'anfora di Kynosarges un avvicinamento a forme argive dell'ordine della lastra bronzea di Micene o al cratere argivo con l'accecamento di Polifemo piuttosto che ai



Fig. 10. Ferrara. Coppa da Spina T 512.

maestri della ceramografia attica contemporanea. Se si pensa infatti al segno dolce e scorrevole dell'anfora di Polifemo di Eleusi o ai crani arrotondati dell'anfora di Nesso del Metropolitan o del sostegno conico di Berlino con i principi achei, è da ammettere che in questi documenti, tutt'altro che omogenei e concordi, invano troveremo la struttura serrata e i contorni nitidi dell'anfora di Kynosarges.

L'ultimo incontro, con una coppa di Spina (10) che ha ricevuto letture traballanti e provvisorie, può considerarsi come una di quelle "archaeologische Märchen" di cui parlava con tanta gentilezza e umiltà E. Langlotz quando presentava le sue idee più rivoluzionarie. Tenendo conto di minute indicazioni non correntemente intese, penso si abbia a che fare con uno di quei casi di "ungekehrte Perspektive" assai rari in età pienamente classica: e forse di un'eco di effetti di teatro.

(10) S. Aurigemma, Spina, Firenze 1958, p. 127, tav. 147.

Nella figurazione distinguerei due piani sovrapposti: il personaggio principale, l'eroe, ha dimensioni maggiori per la sua importanza, mentre in realtà rimane nel piano arretrato. Nel primo piano si ha un ambiente di indubbio carattere domestico, determinato dalle quiete operazioni della piccola donna che versa acqua da una *hydria* in un tripode e dalla parete cui è appesa una spada. Nel secondo piano, arretrato, si ha un giovane eroe appoggiato ad un albero. Questa lettura ci darebbe l'interno di una casa o di un palazzo e nel fondo il gesto vacuo e un poco teatrale dell'eroe, e il fatto che le due figure si trovano ad essere così curiosamente separate, come a far sentire la parete che esiste tra loro. Il gesto dell'eroe sembra indicare la sorpresa di chi si trova o ritrova dopo un lungo peregrinare per boschi e paesi selvaggi in vista di un palazzo e una atmosfera domestica. In questo caso è ovvio che si tratta di un ritorno. È la situazione che si ricostruisce è quella di un eroe esiliato, esposto dalla nascita o comunque allontanato da casa che torna nel paese natale, ancora incerto della sua scoperta e dell'accoglienza che può essergli riservata. Presumibilmente attraverso una porta, o altra apertura, l'eroe dall'orlo del bosco esplora una situazione domestica, quieta e giornaliera, una schiava o una giovane principessa che attende al fuoco e alla cucina. Una situazione ovvia, per la quale non mancano candidati, anche se generalmente il ritorno avviene con l'appoggio di un fratello o di un compagno, vedi Oreste e Pilade, Pelias e Neleus, oppure di una adeguata forza militare. Potrei proporre il ritorno di Aipytos, figlio di Merope, che si presenta a Messene sotto mentite spoglie al crudele re Polifonte.

Qualche assonanza formale per l'ingigantimento della figura in arrivo può vedersi in alcune figurazioni di Edipo e la Sfinge. Spesso infatti l'eroe, che è palesemente l'ultimo ad arrivare, si piazza in primo piano, più grande di tutti, umiliando il *choros* dei seniores, aggruppati intorno alla colonnetta su cui siede la Sfinge.

ENRICO PARIBENI