

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

28

2020

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile
Elisabetta Govi

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)
Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)
Paolo Carafa (Università di Roma, La Sapienza)
Andrea Cardarelli (Università di Roma, La Sapienza)
Martin Carver (University of York)
Maurizio Cattani (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Elisabetta Govi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)
Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Emanuele Papi (Scuola Archeologica di Atene)
Mark Pearce (University of Nottingham)
Giuseppe Sassatelli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Frank Vermeulen (University of Ghent)

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzo del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem
Via Senzanome 10, 40123 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliographie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315
ISBN 978-88-7849-167-0
© 2020 Ante Quem S.r.l.

Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici adotta un processo di double blind peer review.

INDICE

| | |
|--|-----|
| Elisabetta Govi <i>Editoriale</i> | 7 |
| Massimiliano Carbonari, Francesco Iacono <i>The Idea of the House: House layout and social change in the Middle to Late Helladic Peloponnese</i> | 9 |
| Mario Iozzo <i>Un eccezionale erotikon “calcidese”: Ninfe e Sileni nell’ebbrezza dionisiaca</i> | 35 |
| Gianfranco Paci <i>Il guerriero di Capestrano: autorappresentazione del defunto e consapevolezza dell’artista</i> | 55 |
| Anna Serra <i>Age groups and funerary space: subadult burials in the Valle Trebba necropolis of Spina (end of 6th-3rd century BC)</i> | 65 |
| Enrico Cirelli, Kevin Ferrari, Andrea Tirincanti <i>Nuovi dati sui rinvenimenti di San Lorenzo in Strada a Riccione</i> | 87 |
| IL VASELLAME BRONZEO NELL’ITALIA PREROMANA (VI-IV SEC. A.C.): FORME, ASSOCIAZIONI, SERVIZI (ATTI DEL CONVEGNO, 13 NOVEMBRE 2020) | |
| Alessandro Naso, Fernando Gilotta <i>Introduzione</i> | 105 |
| Giulia Morpurgo <i>Il vasellame in bronzo da banchetto nelle necropoli etrusche di Bologna (560-350 a.C.): forme, uso e produzione</i> | 107 |
| Giacomo Bardelli <i>Il vasellame bronzeo nel Piceno. Linee di sviluppo e casi di studio</i> | 127 |
| Martina Zinni <i>I servizi di vasellame in bronzo dell’agro falisco: appunti su alcuni contesti di Falerii Veteres tra VI e V sec. a.C.</i> | 145 |
| Daniela Fardella <i>Stamnoi dal Sannio frentano</i> | 163 |
| Rocco Mitro <i>Servizi bronzei e coppie funzionali dalle necropoli del “Melfese” in età arcaica</i> | 179 |
| Maria Pina Garaguso <i>Vasellame bronzeo e instrumentum da banchetto in Enotria</i> | 199 |

RECENSIONI

| | |
|---|-----|
| Filippo Coarelli, <i>Statio. I luoghi dell’amministrazione nell’antica Roma; Il Foro romano III. Da Augusto al tardo impero</i> (Christopher Smith) | 215 |
|---|-----|

EDITORIALE

È con grande soddisfazione che presento il volume 28 della rivista Ocnus, pubblicato nell'anno 2020 funestato dalla pandemia di Covid-19. Molte difficoltà oggettive, dalla chiusura delle biblioteche alla impossibilità di accedere ai luoghi dove sono conservati i materiali archeologici, hanno messo gli Autori in condizioni di forte disagio e reso quasi impossibile portare a termine l'elaborazione del volume nei tempi di edizione consueti. La situazione emergenziale nella quale ci siamo tutti trovati a lavorare ha portato all'evidenza l'importanza delle risorse digitali per la ricerca, che per molti mesi non ha potuto basarsi sulla consultazione di repertori cartacei e materiale bibliografico a stampa normalmente reperito in varie biblioteche. Abbiamo visto cambiare il nostro lavoro di ricercatori, prendere forme diverse a seconda della disponibilità di risorse trovate in rete, a volte anche grazie a iniziative sui social media di singoli studiosi o di una comunità di ricercatori per specifici ambiti disciplinari. Abbiamo apprezzato ancora di più l'Open Access e le altre forme di edizione digitale, unico sistema che garantisce davvero la divulgazione del sapere. Per questo motivo proprio nel corso del 2020 è stata avviata la digitalizzazione di Ocnus, che ora è on line sul sito della rivista (www.ocnus.unibo.it) a partire dal volume del 2004, mentre quelli precedenti saranno acquisiti e resi disponibili nel corso del 2021. Si tratta di una piccola ma importante svolta per la rivista, che risponde alle esigenze più attuali della ricerca.

A fronte di tante difficoltà, abbiamo (ri)scoperto con piacere una spiccata propensione alla collaborazione, al dialogo tra sedi universitarie ed enti di tutela e di ricerca che, quasi come reazione alla stasi imposta dal blocco delle attività nei mesi più bui di questa pandemia, ha favorito un vivace moltiplicarsi di iniziative di ricerca svolte in remoto, tra conferenze, convegni e incontri seminariali. Il volume di Ocnus 2020 riflette tutto questo.

Infatti sono qui compresi alcuni contributi come sempre articolati su un ampio range disciplinare e cronologico, dalla Proto-storia al Medioevo, cui si aggiunge in una sezione a parte l'edizione di un convegno che si è svolto in remoto. Già in passato la rivista aveva accolto al suo interno atti di convegno. In questo anno, più che mai, si giustifica un inserimento come questo, che valorizza una iniziativa di confronto seminariale cui hanno potuto partecipare anche diversi giovani ricercatori.

Le tematiche trattate in questo volume vanno dalla lettura sociale di fenomeni culturali, come lo studio dell'evoluzione dell'architettura domestica nel Peloponneso tra Medio e Tardo Elladico (M. Carbonari, F. Iacono) e della statuaria medio-adriatica di età preromana (G. Paci); alla analisi contestuale di specifici filoni di ricerca come l'archeologia dell'infanzia in Etruria padana (A. Serra); alla raffinata analisi iconografica e iconologia di un'anfora "calcidese" con scena erotica, recentemente comparsa sul mercato delle case d'aste (M. Iozzo); alla presentazione dei dati di uno scavo in corso a San Lorenzo in Strada, un sito con una lunga vita dalla tarda età repubblicana a quella medievale (E. Cirelli, K. Ferrari, A. Tirincanti). La sezione che ospita i contributi presentati al convegno "Il vasellame bronzeo nell'Italia preromana (VI-IV sec. a.C.): forme, associazioni, servizi", organizzato da A. Naso e F. Gilotta, offre un denso, ricco e innovativo quadro conoscitivo sulla produzione metallurgica analizzata nelle molteplici prospettive di ricerca, dall'approccio tipologico e della tecnologia produttiva alle riflessioni sull'uso e le destinazioni degli oggetti nei diversi contesti presi in esame.

Più che mai è con gratitudine agli Autori dei contributi qui raccolti che saluto l'edizione del volume 28 della rivista, nella speranza che gli sforzi messi in atto durante questo difficile anno si trasformino in una consapevole ricchezza per il futuro.

Elisabetta Govi

UN ECCEZIONALE *EROTIKON* “CALCIDESE”: NINFE E SILENI NELL’EBBREZZA DIONISIACA*

Mario Iozzo

An extraordinary, “Chalcidian” neck-amphora, attributed to the Group of the Polyphemus Amphora (one of the so-called Pseudo-Chalcidian groups), has appeared on the German antiquities market. It depicts explicit erotic scenes between Silens and Nymphs carried away in Dionysiac inebriation. The orgia, including a complex symplegma composed of five figures, are represented not outdoors, as expected, in a wild setting associated with the forces of nature that the protagonists themselves represent, but in a “civilized” interior, in an oikos, and more precisely – as the centrally positioned crater indicates – in the virtual space of the symposium.

Pur essendo fino a oggi rappresentata da non più di cinquecento vasi figurati, dei quali circa la metà solo con animali o con scene di genere (almeno ai nostri occhi), la ceramica “calcidese”, termine convenzionale con il quale si identifica la produzione vascolare di età arcaica attribuita alla colonia euboico-messenica di *Rhegion* e che copre *grossso modo* la seconda metà del VI secolo a.C., ha sempre riservato sorprese sul piano del repertorio iconografico, non di rado ricercato e realizzato con grande originalità creativa, spesso con accentuata drammaticità e in alcuni casi con ironia quasi irriverente. Basti pensare, fra tutti, alle peculiari e spiritose scene che decorano l’interno della coppa di Würzburg¹ eponima del Pittore di *Phineus* e del

suo gruppo, la più grande coppa “calcidese” che esista, con occhioni maschili su un lato e femminili sull’altro, la quale, oltre a essere la più antica raffigurazione vascolare di Dioniso e Arianna insieme (*D[ion]ysos, Ari[adne]*), contrappone al lato con la scena drammatica delle Arpie insegue dai figli di Borea (*Arpy[ia]i, Ze[tes], Kalais*) quello in cui un Sileno irrispettoso scorreggia in faccia alla coppia

* Un sentito ringraziamento agli amici Stefano Bruni (Università degli Studi di Ferrara) per avermi segnalato la presenza sul mercato antiquario dell’anfora oggetto di questo studio, Robert F. Sutton (Indiana University – Purdue University, Indianapolis) per i proficui suggerimenti, Max Bernheimer (International Head of Antiquities at Christie’s, New York) per le ricerche d’archivio, Germano Sarcone e Federico Figura (Scuola Normale Superiore di Pisa) e Giuseppe Squillace (Università degli Studi della Calabria) per l’aiuto nel reperimento di alcune fonti. Lo stesso a Elisabetta Govi (Università di Bologna) per avermi invitato a contribuire a questa prestigiosa rivista da Lei diretta.

¹ Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg,

L 164. Di seguito, la bibliografia più significativa e più recente: *BAPD* 18504; Rumpf 1921: *passim*, figg. 1-3; 1927: 15-17, 105-115, n. 20, tavv. XL-XLIV; Simon 1975: 84-85, tavv. 18-19; Jackson 1976: 65; Blome 1978: 72-73, tav. 20, 1; Carpenter 1986: 71; Keck 1988: 64-65 e *passim*; Shefton 1989: 79, nota 89; Collinge 1989: 83, 89, figg. 1-2; Danalis-Giole 1990: 41, fig. 2; Schefold 1991: 193, fig. 232; Hedreen 1992: 50, 73, 77-78, 87, tav. 22; Boss 1992: 537-538, figg. 64-65; Iozzo 1993: 78, 81, 192, VU 32; Keuls 1993: 362, 364, fig. 303; Simon 1996: 20, fig. 1.7; Steinhart, Slater 1997; Cook 1997: 149-151, 291-292; Boardman 1998: 219, 243, fig. 479.1-2; *LIMC* (*Boreada* n. 7, *Dionysos* n. 763, *Harpyiai* n. 14, *Horai* n. 19, *Nymphai* n. 71, *Phineus* I n. 9, *Sileno* n. 185); Woodford 2003: 132, fig. 99; Díez Platas 2003, con l’interessante proposta che l’esterno della coppa mostri uno sviluppo completo della relazione erotica tra Sileno e Ninfa, dall’agguato al gioco amoroso del voglio-non voglio, alla danza e all’inseguimento, fino al raggiungimento del *symplegma*; Hedreen 2007: 228, figg. 4.11a-b; Denoyelle, Iozzo 2009: 87-88, figg. 120-121 (M. Iozzo); Hedreen 2009: 131-132, fig. 10; Spence 2010: 66, 145, fig. 48; Salibra 2017: 30, 41, nota 21; Centanni 2020: 147, fig. 4. Sul tema v. anche Tsiafakis 2016.

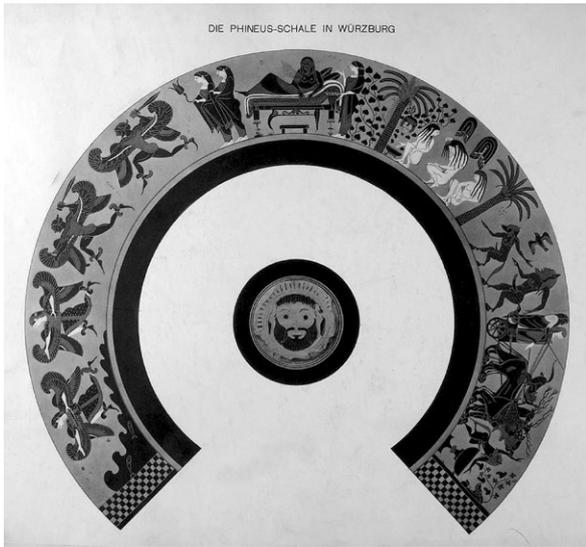


Fig. 1. Coppa a occhioni “calcidese” con piede a trochilo attribuita al Pittore di Phineus (ca. 525 a.C., vaso eponimo). Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität, L 164 (restituzione grafica dell'interno, da Furtwängler, Reichhold 1904: tav. 41).

divina sul carro nuziale (fig. 1) mentre altri due, di soppiatto, pronti all'agguato, spiano eccitati tre Ninfe al bagno². Oppure alla straordinaria anfora del Pittore delle Iscrizioni³, ancora oggi la più eclatante raffigurazione del feroce scontro che infuriò sul corpo di Achille (*Achilleus*) dopo la sua uccisio-

² Sulla sessualità esasperata dei Sileni/Satiri v. Lissarrague 2013: 73-96; inoltre Heinemann 2016: cap. III. Secondo Simon 1975: 84-85, le tre figure femminili sono le tre Cariti, piuttosto che tre generiche Ninfe.

³ L'anfora ha una vasta bibliografia, della quale si riportano qui solo i titoli fondamentali e quelli più recenti: Rumpf 1927: 55, 59-61, n. 5, tav. XII; Moore 1971: 200, 254, E 45; Kemp-Lindemann 1975: 223-227; Moore 1980: 426, note 74-76; Ferrari Pinney 1983: 145-146, nota 110; Keck 1988: 133-137; Carpenter 1991: 206, fig. 328; Schefold 1991: 243, fig. 297; Woodford 1993: 94-95, fig. 89; Burgess 1995: 226-227, fig. 3; Burton 1996: 92, nota 57, fig. 22; Balensiefen 1996: 75-76, fig. 1; Boardman 1998: 218-219, 236-237, fig. 469; Grmek, Gourévitch 1998: 71, fig. 36; Vierck 2000: 15, 17, n. 14; Moore 2000: 178; Wachter 2001: 177; Mitchell 2004: 21, nota 88; LIMC (*Achilleus* n. 850, *Aineias* n. 58, *Alexandros* n. 90, *Athena* n. 553, *Diomedes* I n. 113, *Echippus* I, *Glaukos* V n. 9, *Laodokos* I, *Sthenelos* II n. 4); Wünsche 2006: 259-260, fig. 39.2; Pedrotti 2007: 111, 290; Lowenstam 2008: 37-39, fig. 16; Mitchell 2009: 98-99, fig. 40; Junker 2012: 8-9, fig. 3; Rùth 2016: 23, 29, nota 7; Arnaud 2019, che purtroppo ha attribuito quanto da me scritto in Denoyelle, Iozzo 2009 a Martine Denoyelle, che invece in quel volume si è occupata della parte a figure rosse, mentre lo scrivente di quella a figure nere.

ne⁴ (fig. 2). Qui Glauco (*Glykos*), incalzato da Aiace (*Aias*) – enorme e con Atena alle spalle – che gli ha già trafitto il fianco⁵, tenta *in extremis* di trascinare via il corpo del Pelide (anch'esso molto grande, ancora armato e con lo scudo accanto) tirandolo con una corda legata alla caviglia (espediente inedito sia nelle fonti che nei monumenti), la stessa nella quale è ancora infilata la fatidica freccia scagliata da Paride (*Paris*), forse Apollo trasformatosi in Paride (un'altra freccia è affondata nel fianco)⁶. Sul lato opposto, l'estremità dello stesso combattimento, con Enea (*Aineias*), Echippo (*Echippus*) e Leodoco (*Leodoqos*), affiancati dal molto meno drammatico e movimentato gruppo del fido auriga Stenelo (*Sthenelos*) che fascia un dito a Diomede (*Diomedes*) ferito, una variante, non priva di connotazioni ironiche, di quanto descritto nell'*Iliade* (Hom., *Il.* V, 111-113). Scoperta fra il 1828 e il 1829 nei possedimenti di Luciano Bonaparte a Canino, dunque nelle necropoli di Vulci, l'anfora passò, almeno dal 1833, nella collezione di Lord Robert Henry Herbert dodicesimo Conte di Pembroke (1791-1862),

⁴ Cfr., nella produzione attica, l'anfora a profilo continuo un po' più tarda, n. 1415 delle Antikensammlungen di Monaco, attribuita a uno dei pittori del Gruppo di *Leagros*: BAPD 4652; LIMC (*Achilleus* n. 877, *Aineias* n. 57, *Alexandros* n. 78, *Cheiron* n. 17, *Menelaos* n. 12, *Neoptolemos* n. 17, *Nereides* n. 281, *Peleus* n. 163, *Pontomeda*, n. 1); Arnaud 2019: 157 e nota 1.

⁵ L'interpretazione corrente – e alla quale lo scrivente si attiene – è che la posizione quasi contorta di Glauco sia dovuta alla ferita infertagli da Aiace, che secondo le fonti mitologiche (qui si tratta del figlio di *Ippolochos*) fu ucciso a Troia da Aiace, ma non in questo contesto, bensì in relazione alla morte di *Sarpedon*. Tuttavia, tengo a sottolineare che nella nostra raffigurazione l'elemento metallico visibile a destra del troiano è la flangia della sua corazza e non la punta della lancia di Aiace, come si vede anche dall'armatura del vicino Enea. Dalla ferita di Glauco, inoltre, non fuoriesce alcuno di quei copiosi fiotti di sangue tipici della ceramica “calcidese” e tanto cari al Pittore delle Anfore Iscritte, che invece li ha dipinti per tutte le altre ferite della scena: entrambe le frecce di Achille e l'arma che ha trafitto la gola di Laodoco (probabilmente un *akontion*, con tanto di *ankyle* visibile a metà dell'asta). Malgrado questo, è difficile interpretare il brusco movimento di Glauco come quello di chi ha schivato per un pelo l'affondo della lancia nemica, soprattutto perché nell'insieme della composizione generale l'effetto visivo più immediato è che il guerriero contro cui è puntata la lancia di Aiace sembra esserne colpito alle spalle. Sfortunatamente non sono noti i dettagli della vicenda, narrata nell'epica post-omerica (*l'Aithiopsis* attribuita ad Arktinos di Mileto e la *Ilias Mikra*, il cui autore è più difficile da individuare, forse *Lesches* di Pyrrha; per i problemi filologici e i rapporti intertestuali, ancora molto dibattuti, v. ad esempio Edwards 1985).

⁶ Burgess 1995: 226, nota 33, per le varie proposte interpretative sulla posizione della seconda freccia.



Fig. 2. Anfora “calcidese” a collo distinto attribuita al Pittore delle Iscrizioni (550-540 a.C.), restituzione grafica di Aloys Louis Hirt (1833). Localizzazione sconosciuta, probabilmente perduta. Fino al 1948 a Wilton House, collezione Pembroke (da Rumpf 1927: tav. XII).

nell'imponente Wilton House, presso Salisbury (Inghilterra). Da lì fu trasferita a Parigi, dove rimase fino al 1839, quando fu venduta in un'asta privata organizzata nella stessa residenza francese del Conte, per la rilevante cifra di 2.550 franchi (pari a circa € 70.000), a Laurent Durand-Duclos, collezionista ma soprattutto mercante parigino⁷. La collezione di quest'ultimo fu poi messa in vendita, nel febbraio 1847, dopo la sua morte, ma l'anfora non figura nell'elenco delle antichità bandite (Belzic 2019; 2020). Non si conosce dunque, la storia dell'anfora negli anni fra il 1839 e il 1848, quando (senza alcun dubbio, come documentano le inconfondibili iscrizioni) fu battuta all'asta da *Christie's*, a Londra, nel giugno di quell'anno, e da quel momento divenne irrintracciabile, forse perduta, come già risultava a S. Reinach nel 1900⁸. Per A. Rumpf, nel 1927, l'anfora fu dapprima Pembroke e successivamente Hope dal 1843 fino al 1849 (Rumpf 1927: 9, n. 5) (data della vendita *Christie's*, nella quale furono bandite antichità di quella collezione), ma subito dopo (1928) J.D. Beazley rettificò l'informazione, specificando (e il sottoscritto lo ha più volte ricordato)⁹ che l'anfora Pembroke non passò mai nella collezione Hope, inizialmente creata dal banchiere anglo-olandese Thomas (1769-1831) a Londra e successivamente, dal 1851, spostata a Deepdene dai suoi successori. Eppure il vaso, che ha un'ampia bibliografia, è ancora oggi molto spesso definito erroneamente

“anfora Pembroke Hope”¹⁰. Beazley rifiutò l'appartenenza dell'anfora alla collezione Hope (evidentemente neanche per un breve periodo) sulla base di informazioni che gli erano state fornite da Clarence Bicknell (1842-1918), poliedrico archeologo, esperantista, matematico e religioso britannico, ma soprattutto collezionista attivo anche in Italia, dove si stabilì dal 1848 e dove creò e aprì al pubblico il Museo Archeologico di Bordighera (Beazley 1928: 330). Secondo lo scrivente, il problema potrebbe forse essere stato generato dallo stesso catalogo della vendita del 1849, nel quale l'anfora (della quale si sottolineano il valore, la bellezza e il fatto che ne sia stato tratto anche un disegno, che non può che essere quello a fig. 2, l'unico esistente) potrebbe essere stata inserita per errore, oppure forse appositamente per essere venduta con maggiore profitto accanto alle antichità della collezione Hope.

Tornando ad altri esemplari “calcidesi” con iconografie straordinarie, che dire dell'anfora a collo distinto del J. Paul Getty Museum di Malibu (purtroppo *originis incertae*, ma come dubitare che venga, con tutta verosimiglianza, da una tomba etrusca?)¹¹, con Ulisse (*Odysseus*) e Diomede (*Diome-*

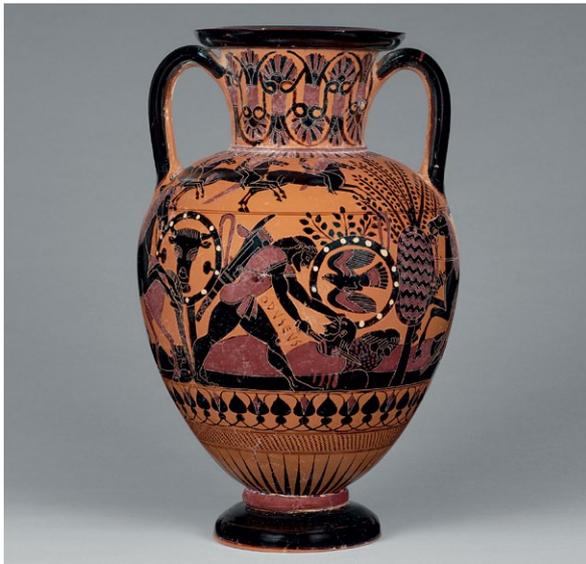
⁷ *Catalogue d'un riche mobilier, d'objets d'art et de curiosité dont la vente aura lieu pour cause de départ de Mylord Pembroke, Vente (Roussel) 2-4 mai 1839*, n. 91.

⁸ *Christie's Cat. 14-16, June 1849* (Londra), p. 7, n. 62 (l'anfora fu venduta il primo giorno dell'asta, il 14 giugno, ma purtroppo nel registro delle vendite non fu riportata alcuna informazione sull'acquirente).

⁹ Beazley 1928: 330; Iozzo 1993: 192; 2011: 99, nota 6. Infatti il vaso non è elencato nel volume di Tillyard 1923.

¹⁰ Persino negli indici del *LMC* è riportata sotto “Deepdene, once Hope Collection”, mentre Moore 1971: 200, E 45, riporta (su suggerimento di D. von Bothmer) Rushton Hall, Northampshire, W.W. Hope Collection. Nel 1917 la collezione Hope fu definitivamente dispersa, tramite vendite in tutto il mondo, dai discendenti del banchiere Thomas.

¹¹ Malibu (Los Angeles), The J. Paul Getty Museum, 96.AE.1: Truc 1995; *LMC* (*Rhesos*, n. 2); Tsiafakis 1998: 236, fig. 76-78; Boardman 1998: 218-219, 240-241, figg. 475.1-5; Hedreen 2001: 167; Wachter 2001: 177, CHA 3A; Denoyelle, Iozzo 2009: 82-83, fig. 110, tav. X (M. Iozzo); Giuliani 2010; Sparkes 2011: 42, 102-103, 112-113, figg. 11, 33, 35; Oakley 2013: 86-87, figg. 23-25 (e frontespizio); Tsiafakis 2015: 93, nota 12; Oakley 2017: 29-30, fig. 24; cfr. anche Brantingham 2003.



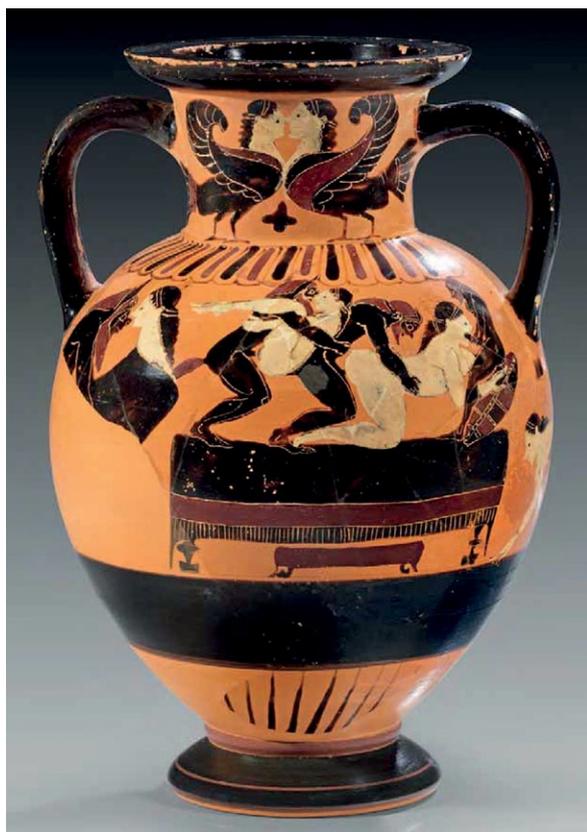
Figg. 3-6. Anfora “calcidese” a collo distinto attribuita al Pittore delle Iscrizioni (ca. 540 a.C.). Malibu (Los Angeles), The J. Paul Getty Museum, 96.AE.1. (foto Museo © J. Paul Getty Trust).

des) che uccidono nel sonno Reso (*Fresos*) e i suoi, fuori dalle mura di Ilio? Non soltanto l’anfora, anche questa del Pittore delle Iscrizioni (figg. 3-6), ci ha restituito la più antica raffigurazione (e la prima di epoca arcaica) dell’episodio di Reso, non soltanto è forse uno dei vasi più belli e meglio conservati dell’intera ceramografia greca a figure nere, ma soprattutto sembra essere la versione grafica quasi letterale del racconto narrato nel libro X dell’*Iliade*, dove i cavalli del re trace scalpitano allarmati dal massacro in corso, quei magnifici destrieri di cui Omero fa dire a Dolone che erano «i migliori e

i più grandi che avesse mai visto, più bianchi della neve e rapidi come il vento»:

τοῦ δὴ καλλίστους ἵππους ἶδον ἠδὲ μεγίστους
λευκότεροι χιόνος, θεῖιν δ’ ἀνέμοισιν ὅμοιοι.
(Hom., *Il.* X, 436-437)

Di recente, nel dicembre 2017, il *corpus* delle testimonianze “calcidesi” di una certa rilevanza sul piano iconografico (e non solo) si è ulteriormente arricchito grazie a un’anfora a collo distinta battuta all’incanto nella sede di Monaco della cele-



Figg. 7-9. Anfora “calcidese” a collo distinto attribuita al Gruppo (cosiddetto “pseudo-calcidese”) dell’Anfora di Polifemo (530-525 a.C.). Localizzazione sconosciuta (da *Gorny & Mosch* 2017: n. 3).

bre casa d’aste di Dieter Gorny e Hans-Christoph von Mosch, proveniente dalla collezione privata P.C.¹², nella Germania meridionale, nella quale era confluita nel 1990 dalla Svizzera, attraverso la Galleria Serodine, di Ascona¹³. Attribuita al Gruppo dell’Anfora di Polifemo, convenzionalmente definito “pseudo-calcidese”, la *neck-amphora* (figg. 7-9), di cui non si conosce l’attuale localizzazione¹⁴, è formata da un corpo ovoide con col-

lo cilindrico, bocca a echino con taglio superiore orizzontale, anse a bastoncello (il piede a echino rovesciato è ricostruito). Tali caratteristiche strutturali collocano il vaso nella tradizione delle anfore con profilo analogo attribuite al Pittore delle Iscrizioni (o delle Anfore Iscritte) e forse da lui stesso anche modellate, vale a dire il Tipo I della classificazione proposta da J. Keck per quelle propriamente “calcidesi”¹⁵. È infatti da queste ultime che alcuni esemplari del Gruppo di Polifemo traggono diretta ispirazione, a testimonianza del fatto che il Pittore (e forse anche vasaio) delle Anfore Iscritte, generalmente considerato il capostipite dell’intera produzione reggina e principale artigiano della Bottega A (produzione “calcidese”), fu il maestro del più importante pittore del

¹² In *Gorny & Mosch* 2017: 13, una veduta del soggiorno del collezionista, con il camino intorno al quale la raccolta di vasi e altre antichità era disposta nel mobile costruito su misura (Fig. 10).

¹³ *Gorny & Mosch* 2017: 16-17, n. 3. La datazione al 520-510 a.C. sembra troppo bassa, poiché il Gruppo di Polifemo non sembra scendere così tanto: Iozzo 1993: 148-151, con prospetto cronologico a p. 150, fig. 1 (ca. 550-525 a.C.). Già Rumpf 1927: 169, collocava l’inizio dell’attività del Gruppo di Polifemo intorno al 530 a.C., ma in anni più recenti questa data è stata spostata più verso la metà del secolo (Canciani 1980: 159).

¹⁴ Malgrado le reiterate richieste di informazioni inoltrate dal sottoscritto alla casa d’aste Gorny & Mosch, anche semplicemente di una “inoffensiva” informazione sulla

nazione alla quale il vaso fu venduto, non vi è mai stata alcuna risposta alle varie e-mail, che pure risultano essere state regolarmente recapitate e lette.

¹⁵ Keck 1988: 29-30, figg. 1-2 (ovviamente senza la fascia figurata sulla spalla, che non è caratteristica del Gruppo di Polifemo).



Fig. 10. Veduta del soggiorno della casa del collezionista P.C., con la disposizione dei vasi e della altre antichità. Germania meridionale, localizzazione sconosciuta (da *Gorny & Mosch* 2017: 13).

Gruppo di Polifemo, che sulle orme del primo aprì una seconda bottega (Bottega B, produzione cosiddetta “pseudo-calcidese”), attiva *grasso modo* nel terzo venticinquennio del VI secolo a.C. e nella quale lavorarono almeno due artigiani¹⁶. Come già da tempo notato, la *neck-amphora* era la forma prediletta nel Gruppo di Polifemo, nel cui ambito fu prodotta in due varianti, una di dimensioni maggiori, con corpo più slanciato e spalla appena più marcata¹⁷, l'altra leggermente più piccola, sui 28 cm di altezza e con il profilo del ventre più ovoide (proprio come la nostra)¹⁸. Tale preferenza, così come l'intenzionale colore rosso-arancio scuro dell'ingubbiatura, peculiarità tecnica dei vasi del Gruppo di Polifemo, credo che fossero dovute a precise ragioni commerciali finalizzate all'imitazione dei vasi attici che tanta fortuna avevano sui remunerativi mercati etruschi e che gli artigiani di *Rhegion* verosimilmente potevano vedere e osservare nei carichi delle navi che si fermavano e che probabilmente venivano sbarcati (almeno in parte), sia per la vendita *in loco* dei prodotti, sia per la revisione da cui dipendevano i dazi portuali dovuti alla città¹⁹.

¹⁶ Sul Gruppo dell'Anfora di Polifemo: Rumpf 1927: 160-170; Vallet 1956; Canciani 1981: in particolare 156-162; Keck 1988: 281-282; Iozzo 1993: 109-115 e 148-149; 1996: 80-94, nn. 19-21, figg. 9-11, tavv. XXVI-XXVIII; Steinhart 2001; Iozzo 2010; Geißler 2013: 92-95; cfr. anche, brevemente, Boardman 1998: 219, 245, fig. 484, e Denoyelle, Iozzo 2009: 90-91, fig. 125 (M. Iozzo).

¹⁷ Come ad esempio quella del Metropolitan Museum di New York, 1946.11, 5; Iozzo 1993: 109, tavv. 101-106.

¹⁸ Nel catalogo se ne danno le seguenti misure: alt. 27,9 cm; diam. massimo 18,6 cm; diam. bocca 12,8 cm.

¹⁹ Ricomposta da vari frammenti, con lacune (priva di parte del corpo e del piede) e con la superficie a tratti consunta,

Il Gruppo di Polifemo, così denominato da A. Rumpf dall'esemplare B 154 del British Museum e che oggi conta circa sessanta vasi²⁰, appartiene, unitamente all'altro gruppo, detto dell'Anfora di *Memnon*²¹, molto meno numeroso e leggermente più tardo, a quella categoria di vasi che furono dallo stesso studioso definiti “pseudo-calcidese”, nome convenzionale ancora diffuso per indicare una produzione piuttosto limitata, che si ritiene-

che tuttavia permette di riconoscere il tipico colore rosso-arancio della terracotta con una ingubbiatura di colore più intenso, rossastro, peculiarità dei vasi “calcidese” della Bottega B, un tempo detti, appunto, “pseudo-calcidese” (Rumpf 1937: 167-169; Iozzo 1993: 112). Suddipinture ben conservate: il bianco sembra essere stato steso sul fondo di vernice nera, secondo una tecnica di ascendenza attica; se invece il colore è steso direttamente sul fondo e ha solo la linea di contorno in nero (ma così non si direbbe, a giudicare dal dettaglio del nero che traspare sul braccio della Ninfa a fig. 9 e sul mento di quella a destra, in fig. 8), l'ispirazione originaria sarebbe alla tecnica adottata a Corinto; perduto solo in minima parte, è usato per gli incarnati femminili (sia delle Ninfe che delle Sirene e presumibilmente anche delle Sfingi sul lato non illustrato), per gli elementi esterni delle infiorescenze sull'*himation* decorato e per le bordure del cuscino; in paonazzo le linguette alternate della corona alla base del collo (con il colore direttamente distribuito sul fondo, senza la preparazione in nero), le lunghe chiome, le barbe e alcune code dei Sileni, gli elementi centrali delle infiorescenze ricamate sull'*himation* decorato, le bande alternate del cuscino e l'ampia bordura della coperta sulla *kline*, così come il rivestimento dell'*hypopodion*, lo sgabello poggia-piedi posto davanti alla *kline*, e le fasce di piume (in questo caso alternate: le scapolari nell'una e le copritrici centrali nell'altra) delle Sirene (e presumibilmente anche delle Sfingi), nonché i consueti filetti che delimitano la banda nera che corre in corrispondenza del terzo inferiore del vaso (quello in basso, leggermente più largo). Incisioni a punta larga sul nero, a punta fine sul bianco, come ad esempio per le notazioni anatomiche delle Ninfe, e a punta sottilissima per gli *hormoi* intorno al loro collo, le rime labiali, i contorni degli occhi. Alcuni elementi di piccole dimensioni, non ben distinguibili dalle riproduzioni fotografiche in mio possesso, potrebbero essere o essere stati suddipinti in paonazzo sul bianco, come le iridi delle Ninfe, forse i pendenti degli *hormoi* e qualche ornamento alle braccia o ai lobi auricolari. Ma senza un esame autoptico queste sono solo illazioni scaturite esclusivamente dal confronto con i molti altri casi simili.

²⁰ London, British Museum, GR 1886.8-5.3 (B 154): Fitton 2008. Riferimenti bibliografici in Iozzo 2010: 177, nota 1 e v. le osservazioni a p. 178, nota 1, anche per le analisi petrografiche condotte proprio sull'anfora londinese e le possibili conseguenze sul problema della localizzazione delle officine.

²¹ Rumpf 1927: 156-160; Canciani 1980: 140-156; Keck 1988: 281; Iozzo 1993: 105-108, 116-119; Steinhart 2001; Smith 2007: 12, tav. 8; cfr. anche, brevemente, Boardman 1998: 219, 245, fig. 483, e Denoyelle, Iozzo 2009: 90-91, fig. 126 (M. Iozzo).

va opportuno isolare dalla ceramica “calcidese” propriamente detta a causa di alcune leggere differenze di stile e di tecnica, tanto che se ne è proposta una localizzazione delle botteghe diversa da quella del gruppo principale. Fra le varie ipotesi, quella principale vedrebbe entrambi i Gruppi di Polifemo e di *Memnon* prodotti molto lontano dai vasi “calcidese”, ovverosia in Etruria, o per lo meno quello di *Memnon*, che sarebbe opera di un artigiano dalla matrice culturale composita, di formazione in parte euboica e in parte ionicocicladica, che si sarebbe trasferito in terra etrusca (Canciani 1980: 162). A parte il fatto che è stato da tempo notato che i due Gruppi “pseudo-calcidese” sembrano avere la medesima qualità di argilla (*ibid.*: 160) (per di più ricavata da banchi non lontani da quella dei vasi “calcidese” e comunque tutti, gli uni e gli altri, con inclusi lavici) e che le differenze stilistiche non sono poi così marcate, è probabile che entrambi siano più semplicemente il prodotto di una bottega differente (Bottega B), nella quale furono attivi alcuni artigiani (almeno due quelli più capaci) che, pur essendo scaturiti dalla Bottega principale (A, “calcidese” propria), si espressero nel tempo con stilemi leggermente differenti rispetto ai loro maestri.

La nostra anfora è decorata sul collo da una coppia di Sirene affrontate, su un lato, e da una di Sfingi nel medesimo schema, sull’altro, che non sono illustrate. Il corpo mostra invece un’unica scena figurata di Sileni e Ninfe²² impegnati in attività erotiche, che si sviluppa su entrambi i lati, sull’intera superficie, dipinta subito sotto il fregio di linguette che segna l’inizio della spalla e con la

linea di base rappresentata dalla larga banda nera al terzo inferiore (o meglio, dal sottile filetto diluito che le si affianca). Animali sul collo, linguette al di sotto e ampia scena figurata a diretto contatto con queste ultime, senza alcun registro ornamentale intermedio, sono elementi caratteristici dei vasi “pseudo-calcidese” e soprattutto di quelli del Gruppo di Polifemo, nei quali sono distribuiti secondo una sintassi di chiara ascendenza attica, che si accorda perfettamente con la derivazione della forma stessa del vaso dalle anfore attiche di tipo B²³.

Sul lato principale, quello più affollato, vivaci scene erotiche. Quasi al centro campeggia una grande *kline* con piedi torniti²⁴, coperta da un ampio *peristroma* nero (Andrianou 2009: 96-98), frangiato e bordato da una larga banda paonazza; la *kline* è accompagnata da un basso *hypopodion* (o *chelonis*) (Richter 1966: 49-52; Andrianou 2009: 113), lo sgabello destinato a facilitare l’accesso al letto e a salvaguardare l’igiene dei piedi, con piccole zampe ferine e interamente coperto da un corto *epiblema* paonazzo, che dobbiamo immaginare di lana, di stoffa o di pelle (*ibid.*: 96-98). All’estremità destra della *kline*, in posizione obliqua e forse virtualmente appoggiato a una parete (l’interno dell’ambiente è indicato chiaramente dalla cintura frangiata appesa sull’altro lato del vaso), è un *proskephaleion* (*ibid.*: 96-98, 115), un guanciale a fasce (o a grandi scacchi) rosse e nere con bordure bianche puntinate. Come in molti altri esempi simili, l’abbondanza del paonazzo nelle coperte, nei guanciali e in tutti gli accessori legati alle *klinai*, colore che sembra essere stato quello favorito per i letti nel mondo greco (*ibid.*: 61), richiama la frase del poeta contemporaneo di Aristofane, Platone il Commediografo (*Platon Komikos*, prima vittoria documentata intorno al 410 a.C.) come è riportata da Ateneo, che parla di eleganti simposiasti che si stendono su letti dalle zampe d’avorio con stoffe tinte di porpora e coperte abbellite con il rosso di Sardi (Ath., *Deipn.* II 30). La grande e solida *kline*, di un tipo che richiama quelle dipinte dal collega “calcidese” Pittore dell’*Hydria* di Orvieto (dal quale il gruppo di Polifemo è infatti molto influenzato)²⁵, regge ben cinque figure impegnate

²² Hedreen 1992: 9, 162-163, Hedreen 1994; Carpenter 1986: 76-97, in particolare 76-81; 1997: 52, 69, e Bonansea 2008 hanno convincentemente argomentato a favore dell’identificazione, in epoca arcaica, delle figure femminili come *Nymphai*, le entità semi-divine della montagna associate con vari aspetti della natura, piuttosto che come *Mainades* o *Backhai*, nelle quali occorre invece identificare le donne mortali prese dall’*enthousiasmos* dionisiaco che le trasforma in invase partecipanti ai riti del dio e protagoniste di truculente storie mitiche (Moraw 1998; Villanueva Puig 2009: 69-108, con nota 25). Sono le Ninfe, dunque, le compagne dei *Silenoi*, piuttosto che dei *Satyroi*, come si legge anche nel V Inno Omerico ad Afrodite e come dimostra il Vaso François, sul quale, pochi decenni prima della nostra anfora, *Kleitias* usò i termini *Silenoi* (tra l’altro identificati qui per la prima volta come un gruppo unitario) e *Ny(m)phai* per le loro compagne (Shapiro, Iozzo, Lezzi-Hafter 2013: II, tavv. 33-34). Il termine *Satiro*, assente nelle fonti più antiche, come Omero, compare per la prima volta nel post-esiodico *Catalogo delle donne*, probabilmente databile nel corso del VI secolo a.C., in un fr. riportato da Strabone (X 3, 19).

²³ Come confermato anche da Canciani 1980: 149-150.

²⁴ Cfr. gli esemplari reali raccolti da Andrianou 2009: 34-50, 113-114.

²⁵ Sul Pittore di Orvieto v. di recente Iozzo 2020, con bibliografia. Per dettagli delle sue *klinai*, con coperte e guanciali che richiamano l’anfora in oggetto cfr. Rumpf 1927: tav. LII-LIV, n. 26, mentre quella sull’anfora a profilo con-

in *symplegmata* erotici²⁶: a destra, un piccolo Sileno (le dimensioni ridotte rispondono all'isonomia dei partecipanti e non sono riferite all'età del Sileno, che non è giovane, ma un adulto barbato alla pari di tutti gli altri della scena) è in piedi ma quasi seduto sul variopinto guanciaie, mentre una Ninfa, inginocchiata, con le braccia appoggiate allo stesso guanciaie e all'interno delle gambe del suo compagno, gli pratica una *myzesis (fellatio)* che egli favorisce reggendo fra le mani il proprio *phallos*. Al contempo, un altro Sileno, in piedi sulla *kline* ma con le gambe flesse nella posizione più idonea (e parallele a quelle del suo compagno che lo precede), prende la stessa Ninfa *a tergo*. Un secondo gruppo, a ridosso del primo, compie un vero e proprio virtuosismo da equilibristi: un Sileno, anch'esso in piedi, tiene abbracciata la sua Ninfa sollevandola dal letto e ripiegandola in modo che ella possa poggiare le gambe sulle sue spalle e al contempo passare le proprie braccia al di sotto, intorno alla schiena del suo compagno, per reggersi meglio, senza cadere. Questo gruppo è completamente proiettato in avanti e i due non potrebbero reggersi in piedi se il Sileno, che ovviamente con la sua notevole forza gestisce l'ardita posizione, non appoggiasse la Ninfa stessa contro le spalle del suo compagno, che egli addirittura abbraccia allungando le mani fino ad afferrare il suo addome, assicurandosi così un equilibrio, forse instabile ma certamente efficace. A lato della *kline* con la complessa ma divertente scena (non è possibile, qui, escludere un intento umoristico), ovvero sotto l'ansa A/B dell'anfora, rimane parte di un altro gruppo, nel quale un Sileno prende *a tergo* una Ninfa che indossa un *himation* apparentemente a tinta unita, nero, e che volge il viso all'indietro,

tinuo n. 1856.171.1 del Metropolitan Museum (Keck 1988: 216-217, BA3; Iozzo 1993: 54-55, tavv. XXXVIII-XXXIX) è differente e mostra punti di contatto con analoghe scene dipinte dal Pittore di *Phineus*, con dettagli differenti, che richiamano infatti quanto raffigurato da quest'ultimo sia sulla *kylix* eponima, per la *kline* di *Phineus* (Rumpf 1927: tavv. XI-XLII, n. 20), sia su un piccolo fr. di Palermo (*ibid.*: tav. XCIV, n. 62) e in parte anche nello *skyphos* da Nola con Adrasto e Tideo, a Copenhagen (*ibid.*: tav. XXXVII, n. 19).

²⁶ Il termine generico *symplegma* è quasi convenzionalmente impiegato nella moderna letteratura archeologica per indicare un gruppo erotico, ma è probabile che la locuzione *schemata synousiastika* renda in maniera più specifica la varietà delle posizioni e composizioni (v. i riferimenti in Paoletti, Neumann 2003: 89, nota 59). In Grecia, nel I secolo a.C., l'apprezzata poetessa erotica (e medico) *Elephantis* aveva composto una sorta di manuale illustrato dal titolo *Peri schemata synousiastikon*.

verso il proprio compagno. Si noti come il pittore, inserendo questo gruppo nella parte sinistra del registro figurato, ha per forza di cose spostato leggermente verso destra il letto e l'intera scena che vi si svolge, facendo sì che il gruppo principale, con la sua combinazione di figure intrecciate l'una con l'altra, vada a cadere esattamente sull'asse centrale della raffigurazione.

L'allegria combriccola prosegue sul lato B, con due *symplegmata* quasi uguali ma in posizione simmetrica e speculare, al cui centro si colloca un cratere a volute²⁷ poggiato al suolo, la cui posizione volutamente sull'asse centrale della scena è sottolineata dalla rosetta che sta al di sopra, come riempimento dello spazio triangolare lasciato dalle teste divergenti delle Ninfe retrospicenti, che guardano verso i loro *partners*²⁸. Convogliare l'attenzione dell'osservatore verso il centro della scena è il tratto maggiormente diffuso della ceramografia greca, mentre la struttura centrifuga della composizione iconografica, costruita su due gruppi orientati verso le estremità del campo figurato, sembra comparire più di frequente nella produzione "calcidese"²⁹. Le due Ninfe, che come tutte le altre indossano *tainiai* che trattengono le fluenti capigliature e isolano sulla fronte una fila di riccioli, indossano *himatia* che coprono solo la parte alta del corpo, lasciando nuda quella inferiore: la Ninfa a sinistra ha un capo a tinta unita, nero, quella a destra uno con infiorescenze ricamate, ampie rosette (termine ovviamente solo conven-

²⁷ La forma delle anse fa escludere che sia un *kantharos*. Per i crateri al centro del simposio cfr. i riferimenti raccolti da Paoletti, Neumann 2003: 90-91, note 62-63 (sulla stessa coppa-*skyphos* edita in quel contributo si vede un cratere a colonnette poggiato per terra, intorno al quale si sviluppa l'orgia).

²⁸ L'atto di volgersi all'indietro ha una tradizione iconografica antica, almeno dall'Orientalizzante (Paoletti, Neumann 2003: 99-100, nota 102, con bibl.), mentre l'evidente contatto degli sguardi tra Ninfe e Sileni si carica di una valenza altamente erotica e di riferimenti all'esperienza mistica dionisiaca: Isler-Kerényi 2001: in partic. p. 180, ma più volte nel cap. quinto ("Felicità dionisiaca"); v. anche Díez Platas 2003: 94-95.

²⁹ Cfr. ad esempio Rumpf 1927: tav. CIX, n. 104 (sia spalla che corpo), e i molti altri casi in cui due figure, due animali, due gruppi, sono raffigurati ai lati di un elemento centrale, non sempre pregnante ma spesso solo ornamentale, di frequente retrospicenti, in una composizione solo apparentemente centripeta, ma che in ultima analisi privilegia la suddivisione del pannello o della parte del registro figurato in due metà, che prevalgono sul centro, persino in figure di duellanti, che si avvicinano l'uno verso l'altro, per combattere, ma che di fatto lasciano la zona centrale vuota (come *ibid.*: tav. LXXXVIII, n. 49).

zionale) con un largo cuore paonazzo circondato da una corolla di puntini bianchi³⁰. Il *krater* per il vino, inserito nello spazio “dionisiaco” per eccellenza e di cui esso diventa il perno intorno al quale la scena ruota³¹, con l’ebbrezza che esso provoca, è certamente il richiamo al simposio³² e all’elemento dionisiaco che lo contraddistingue, pertanto la scena si svolge in un interno (che potrebbe richiamare alla mente un *oikos*, e in particolare il suo *andron*), come conferma la *zone krossote*, la sottile cintura con lunghe frange³³ generalmente destinata all’abbigliamento femminile (e che quindi assume sempre una forte connotazione erotica)³⁴, che una delle Ninfe ha appeso alla parete.

In tutta la ceramica “calcidese”, di entrambe le Botteghe, la presenza di scene erotiche è molto

limitata e, si potrebbe dire, in posizioni apparentemente marginali della sintassi ornamentale. Nelle opere dei pittori che dipingono scene di maggiore impegno figurativo si ritrovano momenti teoricamente “preliminari”, come le danze di Sileni e Ninfe su un’anfora a Basilea e una Leiden e su un cratere a Bruxelles, tutti del Pittore delle Iscrizioni (e forse arrivati tutti insieme in Etruria nello stesso servizio da simposio?)³⁵, con comportamenti lascivi degli uni verso le altre, ma poco assecondati³⁶, o come gli agguati di Sileni itifallici a Ninfe che danzano o che fanno il bagno, come sullo *psykter* ex Castellani³⁷ del medesimo pittore oppure sulla stessa coppa eponima del Pittore di Fineo, sia all’interno che all’esterno (fig. 1). Ad analoghe interpretazioni possono essere ricondotte anche le scene, tutte su coppe a occhioni del Pittore di Fineo, di un Sileno su un lato, accovacciato e itifallico, in atto di tendere un agguato alla Ninfa che corre o danza fra gli occhioni del lato opposto (fig. 11)³⁸. Anche nel Gruppo di Polifemo esiste un caso, un’anfora nei Musei Vaticani con un fregio continuo che mostra l’approccio rude di alcuni Sileni visibilmente itifallici che tentano di ghermire altrettante Ninfe, trattenendole per le braccia (Rumpf 1927: tav. CCVI, n. III).

Ma quanto alle scene di sesso esplicito, soltanto l’officina del Pittore di Fineo ci ha lasciato alcune rare raffigurazioni, dipinte all’esterno di coppe, fra gli occhioni e le anse: nella *kylix* eponima del maestro, su un lato due Sileni danzano con altrettante Ninfe, ma sull’altro le prendono *a tergo* (una in piedi e una piegata in avanti) (*ibid.*: tavv. XLIII e XLIV in alto; Simon 1975: tavv. 84-85), e così probabilmente anche nel piccolissimo frammento superstite di una coppa ex Castellani, a Villa Giulia (Rumpf 1927: tav. CXCI, n. 257). Solo un suo allievo e imitatore, il Pittore della Coppa

³⁰ Il motivo ornamentale, inventato da *Kleitias* in una versione con linee incise all’interno (v. *Hydria* frammentaria di Atene in Colafranceschi Cecchetti 1972: tav. XXI, n. 52), si ritrova poi in forma semplificata come la nostra da *Lydos* ai pittori di *Amasis*, di *Taleides* e di *Tleson*, nonché quello Affettato e quello che lavorava per *Glaukythes*, fino al pittore di *Lysippides* (*ibid.*: *passim*).

³¹ Lissarrague 1987: in particolare 23-48 (“L’espace du cratère”) e Lissarrague 1990 (“Around the Krater”), oltre ai riferimenti in Paoletti, Neumann 2004: 91, nota 63.

³² In anni recenti si sono sviluppate teorie interpretative in senso metaforico delle numerosissime scene del *thiasos* dionisiaco raffigurato in varie situazioni e *performances*. Vi si vedrebbe, infatti, uno slittamento dal livello umano e rituale a quello divino e mitico, ovvero sia che i simposiasti e le etere in loro compagnia, trasportati dalla potente ebbrezza del vino, accompagnata da musica e canti, sull’onda dell’euforia provocata dall’*enthousiasmos* dionisiaco, si trasformerebbero essi stessi in membri del *thiasos*, slittando da una dimensione terrena a quella sovranaturale, dalla sfera umana a quella mitica (cfr. ad esempio Bron 1987: 146; Neils 2000: 204-205; Isler-Kerényi 2001; 2004: in particolare 59-61; Guerrieri 2007: 40; Moraw 2011: 235-236; Lissarrague 2013: cap. 10, 191-215; *contra*, di recente Parker 2015: 24-25).

³³ Uguale a quella raffigurata sulla coppa-*skyphos* in Paoletti, Neumann 2003: 98, fig. 10, dove però è interpretata come una benda (93, nota 71, con riferimenti bibliografici). Va notato, tuttavia, che le donne e le altre figure di quel *cup-skyphos* che indossano qualcosa in testa, sui capelli, portano una sottile *tainia*.

³⁴ La cintura sciolta, che lascia la veste larga o che allude alla nudità, era per i greci un forte richiamo agli aspetti erotici, da quello matrimoniale (le donne *incinctae*), a quello lascivo che veniva attribuito alle popolazioni barbare, fino a quelli più sfrenati del *thiasos* dionisiaco (in Ninfe, Menadi o Baccanti): Lee 2015: 134-137, e 207-210 per il contesto nuziale e matrimoniale; per la cintura a frange (in questo caso corte) come oggetto di seduzione e corteggiamento è celebre l’*alabastron* di *Timodemos* (Parigi, Cabinet des Médailles, 508): *BAPD* 21648, Sutton 1992: 20, fig. 1.6 (a p. 25, fig. 1.9, un esempio di cintura come parte essenziale dell’abbigliamento della sposa).

³⁵ Un’ipotesi timidamente proposta già da Rumpf 1927: 64 per i soli vasi di Leiden e Bruxelles, visto che quello di Basilea non si conosceva ancora.

³⁶ *Ibid.*: tavv. II-V (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 1626); XXVII-XXX (Bruxelles, Musees Royaux A 135; *BAPD* 900005 e anche 1011195); Iozzo 1993: 15, 18-19 (Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Kä 417; *BAPD* 1008845).

³⁷ Per lo *psykter* v. Rumpf 1927: tav. CXIX, n. 111 (e Guidobaldi 2019).

³⁸ Rumpf 1927: tavv. XL, n. 20; CLXXXV, n. 257; CLXXXVII, n. 263; CXCIV, n. 258, un tempo a Bonn, nell’Akademisches Kunstmuseum der Universität (n. 258) e dal 2010 ricongiunto alla parte del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, n. 115095, *ibid.*: tav. CXCI, n. 266: cfr. ora Iozzo 2018; Iozzo, Luberto 2018: 9-12, figg. 8, 10; nel contesto della collezione Campana: Iozzo 2019: 21.



Fig. 11. Coppa a occhioni “calcidese” del Pittore di Phineus (ca. 525-520 a.C.). Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 115095 (ex collezione Campana), dal 2010 ricongiunta con i fr. con il Sileno, già Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität, 508 (ex collezione Castellani). (foto © Direzione regionale musei della Toscana, Museo Archeologico Nazionale di Firenze).

10909 di Madrid, ha dipinto scene erotiche sulla sua coppa eponima, quattro coppie in posizione *a tergo*, arditamente poste in equilibrio sui lunghi e sottili rami di edera in cui si trasformano le pieghe naso-labiali della maschera gorgonica: su un lato due coppie eterosessuali umane, sull'altro una coppia omofila³⁹ e una di un Sileno e una Ninfa⁴⁰. Si conferma dunque, già al semplice esame

³⁹ Per le rarissime raffigurazioni di penetrazione anale esplicita in scene omosessuali sulla ceramica attica (ad oggi forse soltanto quattro nelle figure nere, e quasi assenti dalle figure rosse) cfr. Stewart 1997: 256-257 (“*Black-figure erotica*” e “*Bunching around*” (con discussione su anale o vaginale); McNiven 2012: 518; Parker 2015: 54-68, con discussione dei termini *katapygon*, *eurypyktos*, *kinaidos*, etc., e l'elenco delle evidenze a pp. 114-115; i termini sono raccolti da Vorberg 1965; cfr. anche Kilmer 1993: 22-25. Un contributo linguistico è stato di recente offerto dalla straordinaria coppa-*skyphos* edita da Paoletti, Neumann 2003: 90, fig. 4, e 104, n. 4, sulla quale è dipinta, proprio fra il cratere poggiato a terra e la coppia (eterosessuale) impegnata in un'atletica posizione erotica, la probabile iscrizione *pygyzetyis*, termine non documentato prima ma che è innegabilmente legato all'atto del *pugizein*, ovvero al sesso anale; l'iscrizione sarebbe dunque una didascalia riferita all'azione in corso accanto alla quale si trova, in una posizione altamente significativa (fra il *krater* e la coppia uomo-etera), in una scena che il pittore ha riempito di analoghe didascalie e nomi delle figure.

⁴⁰ Rumpf 1927: tavv. XLIV, in basso, CLXXXIII, n. 255; BAPD 14475, dove è considerata attica, di forma calcidizzante, come era in Mélida 1930: III H e, p. 3, tav. 5.2; ma vedi Iozzo 1993: 86, 148, 192, VU 33, con bibliografia precedente, nella quale è sempre conside-

del programma figurativo impiegato sulle *kylikes*, coppe per il vino, che le scene erotiche (di esseri sia umani che mitologici) sono strettamente legate alla religiosità dionisiaca.

Dunque, la nuova *neck-amphora* del Gruppo di Polifemo venduta a Monaco di Baviera e della quale la ditta Gorny & Mosch si è rifiutata di fornire qualsiasi altra informazione, anche la più innocua per un'attività di quel genere, costituisce una novità assoluta non solo per il piccolo Gruppo a cui appartiene, ma anche nel panorama dell'intera produzione “calcidese”, nella quale non soltanto le scene erotiche esplicite sono rarissime e sono tutte riconducibili all'officina del Pittore di Fineo, ma non vi si conosceva finora alcun vaso in cui le raffigurazioni erotiche fossero quelle principali e occupassero l'intero registro figurato. Questa *neck-amphora*, inoltre, occupa un posto significativo anche fra gli *erotika* greci a figure nere per il tipo di interrelazione esplicita e consenziente fra Sileni e Ninfe⁴¹, laddove queste ultime sono (per usare un termine ormai tecnico del linguaggio di questo specifico settore) “friendly”⁴² nei confronti dei Sileni, che in genere (soprattutto dallo scorcio del VI secolo a.C. in poi) non rispondono mai alle sollecitazioni dei loro compagni sessuomani o lo fanno in maniera aggressiva e violenta, armate di tirso come sono, e lasciandoli così frustrati nella maggioranza dei casi⁴³.

rata “calcidese”; infatti la coppa madrilena non è mai elencata fra quelle attiche calcidizzanti (Keck 1988: 284-288); questa coppa dovrebbe essere quella citata in Díez Platas 2003: 90, nota 10.

⁴¹ Per *erotika* attici a figure nere (per lo più di figure umane impegnate in fantasiosi *orgia*) v. di recente Lemos 1997: in particolare 460-468; Sutton 2000: in particolare 183-191; Paoletti, Neumann 2003: in particolare 87-88, nota 48; Sutton 2009, tutti con riferimenti bibliografici.

⁴² Hedreen 1994: 59-63, che raccoglie anche i pochissimi casi di sesso esplicito fra Sileni e Ninfe nella documentazione vascolare; cfr. anche Dierichs 1999: 28-43.

⁴³ Di recente cfr. Heinemann 2016: cap. III, paragr. 1. Fra gli esempi più eclatanti di frustrazione dei Sileni per il comportamento sfuggente o respingente delle Ninfe è l'anfora a figure nere L 252 di Würzburg, eponima dell'omonimo Pittore (BAPD 301631; Dierichs 1993: 29, figg. 29a-b), nella quale due Sileni portano in spalla una Ninfa denudata, forse consenziente, mentre un'altra è molto “friendly” verso uno di essi poiché allunga una mano verso il suo *phallos* eretto; ma tutti gli altri Sileni del vaso, sia su questo che sul lato opposto, eiaculano spontaneamente (tranne uno che si masturba) senza avere conquistato la loro preda. Nelle figure rosse, invece, lo è sicuramente la *kylix* firmata da *Hieron* e attribuita a *Makron*, Monaco, Antikensammlungen 2654, in cui una Ninfa respinge violentemente l'attacco lascivo del Sileno picchiandolo sui genitali con un voluminoso tirso (BAPD 204729; Dierichs 1993: 32, fig. 35).

Anche se esistono esemplari corinzi⁴⁴, i modelli per le scene di personaggi che si abbandonano a fantasiosi *aphrodisia* sono da ricercare, come per quasi tutto il resto della ceramica “calcidese”, nei vasi attici (a partire dai pittori delle anfore tirreniche, che nella ceramica attica iniziarono il genere tra 555 e 550 a.C.)⁴⁵ che circolavano nel Mediterraneo e che dovettero passare a centinaia dallo Stretto di Messina e quindi anche da *Rhegion*. Il problema dei non pochi *erotika* attici sparsi fra Grecia ed Etruria, ma certamente non assenti da Magna Grecia e Sicilia e praticamente arrivati in tutto il Mediterraneo, non è di facile soluzione. La discussione (un vero e proprio dibattito che da circa un ventennio impegna i principali studiosi di iconografia vascolare greca) verte sulla questione se le scene erotiche, poiché sono dipinte su vasi da simposio ed essendo quest’ultimo appannaggio esclusivo delle classi di rango elevato, fossero di conseguenza destinate principalmente alle *élites* ateniesi, o se, come sostengono altri, gli *erotika* fossero destinati (e quindi prodotti) principalmente o esclusivamente (ma i ritrovamenti ateniesi dimostrano il contrario⁴⁶) all’esportazione verso i ricettivi mercati etruschi e che pertanto le scelte iconografiche (tra l’altro, alcune molto più esplicite di altre) seguivano le tendenze e i gusti degli acquirenti (Parker 2005: 26-31, con ampia bibliografia), fino al punto che – secondo S. Lewis – tutti i vasi attici con *aphrodisia* erano prodotti per gli Etruschi e raffigurano reali orge etrusche e non *symposia* ateniesi⁴⁷.

La nostra anfora raffigura in pratica un *orgion* (Kilmer 1993: 55-59; Sutton 2000) di Sileni e Nin-

fe. Quanto ai singoli schemi figurativi, ben cinque sono i *symplegmata* in cui un Sileno agisce *a tergo* (di cui quattro in piedi)⁴⁸; infatti è questa la posizione più frequente nel repertorio iconografico erotico della ceramografia greca, anche se è molto verosimilmente da escludere che essa vada interpretata come sesso anale, o per lo meno le raffigurazioni vascolari non consentono quasi mai una chiara interpretazione⁴⁹. Anche le azioni di gruppo sulle *klinai* non sono infrequenti⁵⁰, ma la maggioranza delle scene si riferisce a esseri umani e l’ambientazione è da ritenersi nell’*andron* o in un analogo vano di un *porneion*, un postribolo⁵¹. Da tempo le tre caratteristiche principali del sesso di gruppo sui vasi attici sono state identificate in almeno tre elementi ricorrenti: la predominanza di una composizione a tre figure, un trio costituito da due figure maschili ai lati con una femminile al centro, nel quale prevale la *fellatio* in combinazione con la penetrazione *a tergo*, con la frequente presenza di atti di sadismo soprattutto (ma non solamente) verso le figure femminili, quali costrizione della testa, atteggiamenti rudi, minacce o uso del sandalo, impiego di grandi *olisboi* (gli odierni *dildoes*) (Dierichs 1993: 58, 98-132). Sulla nostra anfora non vi sono atteggiamenti sadomaso, ma il trio che occupa la parte destra della *kline* risponde a queste caratteristiche, inclusa la scena della *myzesis*, una pratica le cui raffigurazioni sono anche queste rarissime⁵², che qui è dipinta con tratti espliciti e realistici. Anche la coppia che sta sulla parte si-

⁴⁸ Per la predilezione per la posizione in piedi v. i riferimenti in Paoletti, Neumann 2003: 99, nota 100.

⁴⁹ Dierichs 1993: 74; *contra* Kilmer 1993: 127-128; Stewart 1997: 256-257 e *supra* nota 39.

⁵⁰ Le raffigurazioni di scene erotiche su *klinai* sono piuttosto numerose e vi si possono ritrovare le combinazioni più varie, sia in scene veristiche e potenzialmente realistiche, sia in situazioni difficilmente immaginabili come possibili nella realtà. Un esempio recente, la *lekythos* della bottega del Pittore di *Diosphos* rinvenuta ad Atene nella tomba di un adolescente, probabile auspicio di conquista della sessualità nell’Aldilà, con un’orgia sui letti, fra comasti ed etere: Kavvadias 2000; Glazebrook 2009: 36-37; de La Genière 2009: 343-344, figg. 9-10; Dipla, Paleothodoros 2012: 222-223, fig. 15.

⁵¹ Due complessi architettonici scoperti nel quartiere Ceramico di Atene e identificati come *porneia* conservano strutture che indicano l’esistenza, al loro interno, di almeno due *andrones*, che hanno suggerito il tentativo di ricreare nei loro atrii l’atmosfera dei simposi: Glazebrook 2011: 35-46; Dipla, Paleothodoros 2012: 222; *BAPD* 24583.

⁵² Le raffigurazioni della *fellatio* (*myzesis*) praticata da una figura femminile (*myzouris*) sono rarissime: Kilmer 1993: 71-72; Parker 2015: 94. Per i termini cfr. Vorberg 1965: 186.

⁴⁴ Come la *lekythos* di tipo Deianira, ex van Branteghem, rinvenuta a Corinto nel 1892 e oggi a Berlino, con cinque coppie di Sileni e Ninfe (vista la presenza dei Sileni, la scena mi sembra ovviamente proiettata nella sfera mitica, piuttosto che in quella umana con donne comuni) impegnate in *symplegmata* erotici: Vonderstein 2008.

⁴⁵ Parker 2015: 55-62. Riferimenti a raffigurazioni erotiche antecedenti al VI secolo a.C. sono in Boardman 1963: 48 e nota 1; Davies 1969: 225, mentre per il VI secolo a.C. altri dati sono in Paoletti, Neumann 2003: 87-89, nota 48. Nel corso del VI secolo a.C. il Pittore dei Gomiti in fuori (*Elbows Out Painter*) diede un buon contributo al genere erotico, con veri cataloghi degli *schemata aphrodision*: v. ad esempio *BAPD* 301406, 301417-8, 301421.

⁴⁶ Paleothodoros 2012; Dipla, Paleothodoros 2012 e Parker 2015: 124, per vasi con scene erotiche rinvenuti in contesti tombali di Atene. Verso una produzione pro-ateniesi si orientano quasi tutti i saggi raccolti nel volume di Cohen 2000; *contra* de La Genière 2009: in particolare 343-345.

⁴⁷ Lewis 2003: 189-190, ma vedi Parker 2015: 28-29, nota 22, con i riferimenti a quanti sono – giustamente – contrari a questa interpretazione.

nistra della *kline* è in una posizione erotica fra le più comuni, insieme a quella *a tergo*, ovvero quella in cui il *partner* maschile prende *vis-à-vis* quello femminile, che gli mette le gambe in spalla⁵³, uno degli *Aphrodites tropoi* (così per Aristofane, *Eccl.* 9) con il volto in avanti, *antikeimene* (quello che per i Latini era la posizione *adversa Venus*, contrapposta ad *aversa Venus*)⁵⁴.

Ma nell'anfora del Gruppo di Polifemo è insieme del *symplegma* sulla *kline* nella sua complessità che è straordinario. Nella ceramica attica a figure nere esistono molte scene di una o due coppie oppure di gruppi che fanno l'amore sui letti, sia sotto un pergolato, sia in ambienti interni chiaramente da intendersi più come quelli dei *porneia* che nel privato dei *thalamoi triklinoi*⁵⁵. Ma lo speciale intreccio con il quale il pittore ha legato i due gruppi (il trio di destra con la coppia alle loro spalle) in una inedita combinazione di cinque figure sulla stessa *kline* è ad oggi il più grande *symplegma* e il più articolato che si conosca. Ad Atene, intorno alla metà del VI secolo a.C., un pittore vicino a quello del Polifemo di Boston dipinse una *band-cup* che fu dedicata sull'Acropoli e della quale restano oggi solo pochi frammenti, in cui si intravede, al margine sinistro del frammento maggiore, una coppia di un uomo e una etera che copulano *a tergo*, piegati in avanti, con le braccia (o le mani) della donna che dovevano appoggiarsi a terra; al di sopra di questa coppia, apparentemente gravando sulle spalle e sulla testa dell'uomo, due piccole figure di un uomo e un'altra etera sono raffigurate più o meno nella medesima posizione (in direzione opposta) in pratica usando la coppia sottostante come supporto⁵⁶. Un simile *schema*, ma in una diversa variante, mostra una coppa dipinta intorno al 525 a.C. da un pittore paragonabile a quello dell'Olpe di Nicosia ed esportata fino a Vulci (oggi a Monaco), il cui interno è quasi totalmente occupato da una vivace orgia di ben ventitré fra uomini adulti, giovani e donne (Monaco, Antikensammlungen 2086:

BAPD 31984; Vorberg 1965: n. 71). Di questi, un gruppo di cinque persone costituisce un *symplegma* nel quale un uomo adulto, barbato, si piega in avanti con le mani al suolo per consentire ad altri due uomini che reggono in braccio le loro *partners* femminili (che non hanno però le gambe in spalla, anzi queste ultime non si vedono affatto) di dedicarsi alla copula *vis-à-vis* (*antikeimene*) appoggiandosi uno al fondoschiena, a sinistra, e l'altro sulla spalla destra del volenteroso e disponibile compagno, che funge così da *kline* umana!

Ma anche questi due esempi attici, di cui uno più antico della nostra anfora e l'altro all'incirca contemporaneo, non possono competere con il fantasioso intreccio con il quale il pittore reggino ha costruito il proprio *symplegma* da cinque, inserendo quel particolare dettaglio del Sileno all'estrema sinistra che, per assicurarsi una presa ferma e comoda, include nel suo abbraccio anche il compagno contro le cui spalle si appoggiano lui stesso e la sua Ninfa (fig. 7).

Un'ultima considerazione, che rinforza la straordinarietà di questo vaso "calcidese": raffigurando un *orgion* dionisiaco di Ninfe e Sileni in un ambiente interno, in uno spazio delimitato, indicato dalla cintura appesa che implica una parete, con la *kline* e l'*hypopodion*, con il *set* di guanciali e coperte e con un cratere sul pavimento, in posizione centrale, il nostro Pittore di Polifemo ha eccezionalmente trasferito i protagonisti dalla loro usuale sfera selvaggia, esterna e legata alle forze della natura, all'interno di un ambiente civile. Probabilmente non si tratta tanto dell'*oikos* in sé, che è in qualche modo uno spazio da proteggere (di recente cfr. Sutton 2004; Oakley 2020: 37-41, 45-46), né di quell'ambiente interno al *porneion* che intendeva ripetere l'atmosfera dell'*andron*, quanto piuttosto, come indica il cratere, dello spazio virtuale del *symposion*, nel quale l'inaspettata presenza di Ninfe e Sileni costituisce sicuramente un forte contrasto. Potrebbe essere, questo, un caso più che eclatante di quello slittamento che, provocato dall'ebbrezza del vino, trasferisce il mondo reale dei simposiasti e delle loro eteri del momento nella sfera ultraterrena del *thiasos* dionisiaco. Il pittore, dunque, attivo nella *Rhegion* dell'arcaismo maturo, dipingendo un vaso che quasi costruisce un paradossale "ponte" fra i due mondi (umano e divino), dimostra quanto profondamente assimilati fossero nella sua città i concetti e le elaborazioni metaforiche del simposio ateniese, degli effetti del vino e di quanto intorno ad esso ruotava. Ma allo stesso tempo quanto, essendo lontani dal centro propulsore di una data concezione sociale e culturale, in una parola storica, si potesse oltrepassarne i limiti

⁵³ Lo *airein to skelei* di Aristofane (ad es. *Eccl.* 265; *Lys.* 227-234), corrispondente al *tollere pedes* delle fonti latine, come in Marziale (X 81, 4 e XI 71, 8) o in Petronio (*Satyricon* 55).

⁵⁴ Per lo schema Vorberg 1965: 18, 61-62; cfr. Paoletti, Neumann 2003: 100-101, note 107-108.

⁵⁵ Per tutti, v. la coppa a occhioni un tempo a Berlino e oggi nello State Historical Museum di Mosca: Reinsberg 1989: 107, fig. 56; Stewart 1997: 160, fig. 99; Isler-Kerényi 2007: 192, figg. 118-119; *BAPD* 14936.

⁵⁶ Atene, Museo Archeologico Nazionale, Collezione dell'Acropoli, 1.1639: Vorberg 1965: 4 (immagine capovolta); Lemos 1997: 461, 463, fig. 8; *BAPD* 302571.

e allontanarsi da (o reinterpretare profondamente) quanto gli Ateniesi dipingevano sui loro vasi, attraverso i quali diffondevano le proprie ideologie.

La nostra anfora è purtroppo priva dei dati di rinvenimento (di ogni tipo), ma se le condizioni di conservazione sembrerebbero indicare, benché del tutto empiricamente, un ipotetico recupero da un contesto funerario, allora è possibile che essa sia stata inserita come *kterisma* in una tomba proprio per le sue scene erotiche, che potevano caricarsi di valenze escatologiche, richiamando da una parte il concetto di felicità dionisiaca⁵⁷ (quindi anche ultraterrena) e dall’altra quello di libertà dionisiaca, ovvero quella possibilità che i rituali del dio offrivano alla donna, nelle parole di C. Bérard (1992: e in particolare 17), di “uscire”, di “evadere” anche solo virtualmente dai limiti convenzionali della società e della religione.

Comunque sia, la ceramica “calcidese” si conferma, ancora una volta, come il prodotto di ceramografi estremamente originali e innovativi, con il loro repertorio iconografico peculiare, con le loro scene dai soggetti spesso ricercati e non convenzionali, che probabilmente furono almeno in parte influenzati dalle opere di alcuni grandi poeti che vissero e furono attivi a *Rhegion* e nel comprensorio dello Stretto. Le loro *recitationes*, le possibili *performances* di carattere recitativo (o addirittura semiteatrale?), forse itineranti dai palazzi aristocratici ai santuari, e le tradizioni orali che gradualmente se ne svilupparono, dovettero fare presa anche sui pittori “calcidesi” che le ascoltavano e ne immaginavano le rese grafiche sui loro prodotti. Già da tempo è stata attirata l’attenzione sui possibili influssi⁵⁸ sull’arte figurativa di Sicilia

e Magna Grecia – e *in primis* sui vasi “calcidesi” – dell’*epos* del grande poeta Stesichoros (tardo VII-poco prima della metà del VI secolo a.C.), forse originario di *Metauros* e attivo soprattutto a *Himera*, ma anche a *Lokroi Epizephyrioi*, poi trasferitosi a *Tegea*, in Arcadia, da dove fu esiliato (tra 560 e 550 circa a.C.) nella vicina *Pallantion*, per fare infine ritorno a *Katane*, dove morì probabilmente nella LVI Olimpiade (556/552 a.C.) (Bowra 1961; Robbins 1977; ma soprattutto cfr. ora Ercoles 2013). A lui si attribuisce la dipendenza degli schemi iconografici vascolari “calcidesi” e di alcuni particolari nel rendimento delle singole figure nelle scene per lo meno della lotta tra Eracle e *Kyknos*, il tremendo figlio di *Ares*, ma soprattutto quella dello scontro con *Geryon*, così come la stessa raffigurazione tripartita del mostro (tre corpi, quindi tre teste e sei braccia, ma solo due gambe) ma con l’aggiunta delle ali, nonché per la raffigurazione stessa di Eracle che lotta armato di clava e di arco e frecce e col corpo protetto dalla pelle del leone nemeo (e allo stesso Stesicoro viene attribuita anche la creazione dello schema della nascita di Atena già armata dalla testa del padre Zeus, che tanta fortuna avrà in ambito attico⁵⁹).

Fino a questo momento tutti gli studiosi si sono concentrati sulla possibile influenza (ma ormai possiamo dire certa, almeno in qualche caso, come per le figure di Ercole armato e di Gerione alato) dell’epica stesicorea sui ceramografi delle botteghe “calcidesi” e in special modo sul primo, il Maestro delle Anfore Iscritte (o delle Iscrizioni), che trassero spunto o furono impressionati da quanto udivano e vedevano.

Ma io vorrei proporre l’idea che, oltre a Stesicoro (e più precisamente immediatamente dopo, nel prosieguo del secolo), l’ambiente culturale dello Stretto e soprattutto quello di *Rhegion*⁶⁰ possano aver tratto vantaggio, e in maniera anche consistente, dall’attività di un altro grande personaggio che dominò la scena culturale della città nei decenni centrali della seconda metà del VI sec. a.C., il sommo critico letterario e poliedrico interprete

⁵⁷ Cui fa spesso riferimento Isler Kerényi 2021: 138, soprattutto nel cap. quinto (*Felicità dionisiaca*) e a pp. 198-200 con particolare riferimento alla ceramica “calcidese”; concetto che riprende anche in 2015 (*sub index*).

⁵⁸ Rispetto alla posizione che vede un’assoluta indipendenza (da ultimo Tiberi 1977: 179) o soltanto una corrispondenza fra l’*epos* stesicoreo e alcuni dettagli iconografici sui vasi “calcidesi” (Bowra 1936: 114; Vallet 1958: 279-280; Bowra 1961: 179-180; de La Genière, Zancani-Montuoro 1980: 69-70; Brize 1980: 42-43; de La Genière 1982: 143-144; Keck 1988: 28-29, 63-65 e 90-97, in particolare 95-96; cfr. anche Iozzo 1993: 250), si è passati oggi a un più marcato rapporto di verosimile dipendenza dei vasi dalle opere del poeta, grazie allo studio di Robertson 1969, seguito da quelli di N. Bonacasa (i riferimenti bibliografici ai vari contributi prodotti fra gli anni Ottanta del secolo scorso e il 2005 sono raccolti in Palermo 2017, che tratta anch’egli dello stesso argomento, ovvero sia dei possibili riflessi dell’*epos* stesicoreo sull’arte figurata dei centri anellenici della Sicilia) e di Calabria 2000: in particolare 76-90.

⁵⁹ Bowra 1961: 123-124; Palermo 2017: 201; fonti e riferimenti in Ercoles 2013: xiii, n. 45.

⁶⁰ Per il *milieu* storico, artistico e culturale di Reggio in età arcaica e classica v. le osservazioni di Iozzo 1993: 251-257; alcuni dei saggi raccolti nel volume a cura di Gras, Greco, Guzzo 2000 (tranne quelli che sono scopiazzamenti di altri); Ucciardello 2005. In generale, per il clima culturale e politico della Magna Grecia nel VI sec. a.C., intriso di tradizioni orfiche e pitagoriche e fortemente incline verso dottrine filosofiche naturalistiche, v. Rispoli 1980.

e rapsodo di Omero, *Theagenes* reggino, il cui *floruit* viene collocato dagli specialisti proprio a *Rhegion*, fra il 529 e il 522 a.C.⁶¹

Il più antico critico letterario greco di cui si abbia notizia, al quale vengono ricondotte le origini dell'omerologia, quindi il fondatore dell'analisi letteraria, filologica e allegorica dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, colui sulla cui attività si basa (accanto alla celebre Coppa di Nestore⁶²) l'ipotesi che esistessero edizioni euboiche dei poemi omerici già nell'VIII secolo a.C., un interprete così specializzato nello studio e nella divulgazione delle opere di Omero, attivo a Reggio, fra i suoi concittadini, negli stessi decenni in cui i vasi delle due botteghe "calcidesi" furono prodotti, venduti *in loco* e smistati dalle *poleis* più vicine ai centri dell'Etruria e fin nella Spagna, a Marsiglia e persino nella lontana Vix⁶³, il rapsodo, che occorre immaginare impegnato a recitare pubblicamente i poemi omerici e riscuote-

re un grande successo di pubblico nello spiegare i contenuti in senso allegorico, con lo scopo (secondo gli specialisti) di conciliare le storie mitiche con la realtà del mondo a lui contemporaneo⁶⁴, non poteva non lasciare tracce nella fantasia di quanti lo ascoltavano, e quindi anche in quella creativa dei pittori "calcidesi", sempre alla ricerca di temi iconografici e modi figurativi per i loro brillanti e variopinti vasi da vendere sui mercati locali e su quelli internazionali. È così che si potrebbe più facilmente spiegare la presenza, sui vasi "calcidesi" di alcune raffigurazioni molto aderenti ai racconti omerici, sia nel tema e nel carattere generale, come ad esempio, sul cratere di Würzburg⁶⁵, il drammatico addio di Ettore ad Andromaca così carico di tensione nello sguardo dell'uno posto negli occhi dell'altra, cui si affianca il "ricongiungimento" di Paride ed Elena, pieno di agitazione (la regina di Sparta si allontana al ritorno di Paride⁶⁶), sia nella resa dei dettagli come nella strage di *Rhesos* sull'anfora del Getty Museum (figg. 3-6).

⁶¹ Su Teagene di Reggio, alcuni riferimenti in Ercoles 2013: xii, n. 40, ma v. ora Biondi 2015; Fuente Gonzáles 2016.

⁶² Per la coppa di Nestore, da *Pithekoussai*, con la sua analisi linguistica e paleografica, v. Cassio 1998 e i riferimenti bibliografici di Biondi 2015: 12 (*Studi omerici*).

⁶³ Per la diffusione dei vasi "calcidesi" è ancora valido il relativo Capitolo V di Iozzo 1993, pp. 155-233, il cui quadro nel tempo si è arricchito, ma che nelle linee distributive è rimasto immutato. Assolutamente da non tenere in considerazione la recente affermazione di Martelli 2018, che a p. 369, colonna a destra, ha imprudentemente rimesso in gioco come proveniente da Corinto la *neck-amphora* n. 587 delle *Antikensammlungen* di Monaco, dato che invece è stato da lungo tempo riconosciuto falso, come riportato in Iozzo 1993: 173, con riferimenti bibliografici a chi ha rettificato l'errore. Dispiace constatare che M. Martelli, nei suoi parossistici tentativi di raccogliere tutta la bibliografia possibile (anche quella meno pregnante), in questo caso su ogni singolo gallo "calcidese" (ben altri, inediti, sono attualmente in corso di studio), non abbia capito che in Iozzo 1993, nel capitolo sulla diffusione (dove gli aspetti iconografici furono intenzionalmente tralasciati in quanto diffusamente trattati da Keck 1988), la singola indicazione bibliografica di Rumpf 1927 (o della prima pubblicazione del vaso o frammento) è finalizzata esclusivamente a indicare al lettore se si tratti di un vaso già noto da tempo oppure di una nuova acquisizione, post Rumpf 1927, aggiunta da me o da altri; mentre la bibliografia di tutti i vasi provenienti da un determinato sito si trova alla fine del paragrafo relativo, raccolta globalmente e certo con qualche semplificazione (ad esempio evitando di citare studi brevi superati da successive monografie), per evitare di ripetere per ogni singolo esemplare il medesimo blocco di informazioni bibliografiche, cosa che avrebbe quadruplicato il volume. Lo stesso dicasi per l'*oinochoe* trilobata *olim* Savoia, nel Museo di Antichità di Torino, che non è "calcidese" (come in Martelli 2018: 390, ultimo rigo), bensì un ben più raro e interessante esemplare greco-orientale dell'*Urfa Group*, di produzione clazomenia (v. Iozzo 2020: nota 17).

Abbreviazioni

BAPD = *Beazley Archive Pottery Database*, on line: <https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/>.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-, Zürich-München-Düsseldorf, 1981-.

NP = *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, I-, Stuttgart 1996-.

Bibliografia

Andrianou, D., 2009. *The Furniture and Furnishings of Ancient Greek Houses and Tombs*, Cambridge: Cambridge University Press.

⁶⁴ La questione è ben argomentata da Biondi 2015: 113-114, che ha inserito le non molte testimonianze dirette su *Theagenes* nel contesto storico, politico e culturale della sua epoca e del suo ambito geografico (con riferimenti bibliografici a partire da Wilamowitz-Moellendorff in poi e, a p. 113, nota 3, i riferimenti all'episodio dello scambio di battute fra Senofane e Ierone di Siracusa sulla fortuna dei rapsodi omerici, incluso l'importante contributo di Gostoli 1999).

⁶⁵ Martin-von-Wagner-Museum der Universität L 160 (315): Rumpf 1927: 13-14, 61-63, 66-71, n. 14, tavv. XX-XI-XXXIV; Simon 1975: 83-84; Keck 1988: 125-126; LIMC (*Achilleus*, p. 94, *Alexandros* n. 68, *Andromache* I n. 4, *Hektor* n. 13, *Helene* n. 193, *Kebriones* n. 5, *Troilos* n. 18).

⁶⁶ Nel libro III dell'*Iliade*, Elena distoglie lo sguardo da Paride che torna illeso dallo scontro – con l'aiuto di Afrodite – e gli dice «Sei tornato dal campo di battaglia? Meglio sarebbe se tu fossi morto, ucciso dall'eroe che prima era il mio sposo» (III, 428-429).

- Arnaud, Ph., 2019. Trois héros grecs entre la vie et la mort, in V. Zachari, É. Lehoux, N. Hosoi (éds.), *La cité des regards. Autour de François Lissarrague*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 157-169.
- Balensiefen, L., 1996. Achills verwundbare Ferse. Zum Wandel der Gestalt des Achill in nacharchaischer Zeit, *JdI* 111: 75-103.
- Beazley, J.D., 1928. Recensione a Rumpf 1927, *Gnomon* 4: 329-332.
- Belzic, M., 2019. A propos de la vente Pembroke du 2 au 4 avril 1839, in *Les ventes d'antiques en France au XIX^e siècle. Un carnet de recherche de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)*, on line: <https://venteantique.hypotheses.org/483>.
- Belzic, M., 2020. Où est Achille?, in *Les ventes d'antiques en France au XIX^e siècle. Un carnet de recherche de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)*, on line: <https://venteantique.hypotheses.org/371>.
- Bérard, C., 1992. Phantasmatique érotique dans l'orgiasme dionysiaque, *Kernos* 5: 13-26.
- Biondi, F., 2015. *Teagene di Reggio rapsodo e interprete di Omero*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Blome, P., 1978. Das gestörte Mahl des Phineus auf einer Lekythos des Sapphomalers, *AK* 21: 70-75.
- Bonansa, N., 2008. Menade, Baccante o Ninfa? Uno studio sull'identità femminile dionisiaca nelle fonti letterarie e iconografiche tra VIII e V secolo a.c., *Mythos* 2: 107-129.
- Boardman, J., 1998. *Early Greek Vase Painting*, London: Thames & Hudson.
- Boss, M., 1992. Antike Inschriften neu sichtbar gemacht, *AA* 1992: 537-539.
- Bowra, C.M., 1936. *Greek Lyric Poetry*, Oxford: Clarendon Press.
- Bowra, C.M., 1961². *Greek Lyric Poetry*, Oxford: Clarendon Press (trad. italiana Firenze 1973).
- Brantingham, A.L., 2003. *Narrative in Archaic Greek Colonial Vase Painting as Illustrated by the Chalcidian Amphora by the Inscription Painter Depicting the Murder of Rhesos*, Diss. California State University, Long Beach.
- Brieze, Ph., 1980. *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg: Tritsch.
- Bron, Ch., 1987. Porteurs de thyrses ou bachchants, in C. Bérard, Ch. Bron, A. Pomari (éds.), *Images et société en Grèce ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse* (Actes du Colloque International, Lausanne 1984), Lausanne: Université de Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne: 145-153.
- Burgess, J., 1995. Achilles' Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth, *ClAnt* 14: 217-244.
- Burton, D.H., 1996. *The Search for Immortality in Archaic Greek Myth*, Ph.D. University of London 1996, Ann Arbor.
- Calabria, C., 2000. Le fatiche di Eracle nella ceramica 'calcidese', *RendAccNap* 69: 49-94.
- Canciani, F., 1980. Eine neue Amphora aus Vulci und das Problem der pseudochalkidischen Vasen, *JdI* 95: 140-162.
- Carpenter, T.H., 1986. *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford: Clarendon Press.
- Carpenter, T.H., 1991. *Art and Myth in Ancient Greece*, London: Thames & Hudson.
- Carpenter, T.H., 1997. *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford: Oxford University Press.
- Cassio, A.C., 1998. *La cultura euboica e lo sviluppo dell'epica greca*, in M. Bats, B. D'Agostino (a cura di), *Euboica. L'Eubea e la presenza in Calcidica e in Occidente* (Atti del Convegno Internazionale, Napoli 1996), Napoli: Publications du Centre Jean Bérard: 11-22.
- Centanni, M., 2020. Il pasto nefasto di Fineo: storia di un banchetto punitivo nel mito greco, in F. Lollini, M. Montanari, L. Capriotti (a cura di), *Cucina, società e politica. Le arti del cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, 3 (Atti del Convegno, Bologna 2018), Bologna: Bononia University Press: 143-152.
- Cohen, B. (ed.), 2000. *Not the Classical Ideal. Athens and the Constructions of the Other in Greek Art*, Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Colafranceschi Cecchetti, P., 1972. *Decorazione dei costumi nei vasi attici a figure nere*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Collinge, A., 1989. The Case of Satyrs, in M. Mackenzie, C. Roueché (ed.), *Images of Authority: Papers Presented to Joyce Reynolds on the Occasion of her Seventieth Birthday*, Cambridge: Cambridge Philological Society: 82-103.
- Cook, R.M., 1997. *Greek Painted Pottery, Third Edition*, Abingdon-New York: Routledge.
- Danalís-Giole, K., 1990. Ikonographische Beobachtungen zu drei mythologischen Themen, *OpAth* 18: 39-44.
- de La Genière, J., 2009. Les amateurs des scènes érotiques de l'archaïsme récent, in A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.)* (Proceedings of the Symposium, Université libre de Bruxelles 2006), Bruxelles: Éditions de Bocard: 337-346.
- de La Genière, J., Zancani Montuoro, P., 1980. L'épos greco in Occidente: problemi iconografici, in *L'Epos greco in Occidente* (Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1979), Taranto: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia: 61-77.
- de La Genière, J., 1982. La famille d'Arès en Italie. Pour une iconographie de l'Occident, in

Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias, Pisa: Giardini: 137-145.

Denoyelle, M., Iozzo, M., 2009. *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII^e au III^e siècle av. J.-C.*, Paris: Picard.

Dierichs, A., 1993. *Erotik in der Kunst Griechenlands*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Díez Platas, F., 2003. Dos caras de una cíclica: sobre la iconografía de la copa de Fineo, *Gallaeica* 22: 87-102.

Dipla, A., Paleothodoros, D., 2012. Selected for the Dead. Erotic Themes on Grave Vases from Attic Cemeteries, in I.-M. Back Danielsson, F. Fahlander, Y. Sjöstrand (eds.), *Encountering Imagery. Materiality, Perceptions, Relations*, Stockholm: Stockholm University: 209-233.

Edwards, A.T., 1985. Achilles in the Underworld: Iliad, Odyssey, and Aethiopsis, *GRBS* 26: 215-228.

Ercoles, M., 2013. *Stesicoro. Le testimonianze antiche*, Bologna: Pàtron.

Ferrari Pinney, G., 1983. Achilles Lord of Scythia, in W.G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison: University of Wisconsin Press: 127-146.

Fitton, L., 2008. Halsamphora mit Darstellung der Blendung Polyphēms, in J. Latacz, Th. Greub, P. Blome, A. Wiczorek (Hrsgg.), *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst* (Ausstellungskatalog, Basel-Mannheim 2008-2009), München: Hirmer Verlag: 418, n. 171.

Fuente González, P.P., 2016. Théagénès de Rhégium, in R. Goulet (éd.), *Dictionnaire des Philosophes Antiques*, VI, Paris: CNRS Editions: 801-811.

Furtwängler, A., Reichhold, K., 1904. *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, I, München: F. Bruckmann.

Geißler, L.R., 2013. Eine pseudochalkidische Amphora. Als Imitation produziert, als Original präsentiert, in K.B. Zimmer (Hrsg.), *Täuschend echt* (Begleitband zur Ausstellung des Instituts für klassische Archäologie der Universität Tübingen 2013-2014), Tübingen: Eberhard Karls Universität: 92-95.

Giuliani, L., 2010. Rhesos. On the Production of Images and the Reading of Texts, in E. Walter-Karydi (ed.), *Mythoi, keimena, eikones. Omerika epe kai archaia ellenike technē. (Praktika tou IA' diethnous Syndriou gia ten Odysseia, Ithake 2009)*, Ithake: Centre for Odyssean Studies: 239-256.

Glazebrook, A., 2011. Porneion. Prostitution in Athenian Civic Space, in A. Glazebrook, M.M. Henry (eds.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediter-*

anean, 800 BCE-200 CE, Madison: University of Wisconsin Press: 34-59.

Gorny & Mosch, 2017. *Giessener Münzhandlung GmbH, Auktion 252. Kunst der Antike. Eine bedeutende Sammlung griechischer Vasen und Teile der Sammlung S. Moussaieff, 13. Dezember 2017*, München: Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung.

Gostoli, A., 1999. La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone di Siracusa: Senofane e Pindaro, *QUCC* 91: 15-24.

Gras, M., Greco, E., Guzzo, P.G. (a cura di), 2020. *Nel cuore del Mediterraneo antico. Reggio, Messina e le colonie calcidesi dell'area dello Stretto*, Corigliano Calabro: Donzelli.

Grmek, M., Gourevitch, D., 1998. *Les maladies dans l'art antique*, Paris: Fayard.

Guerrieri, M.C., 2007. *Eios*, Milano.

Guidobaldi, M.P., 2019. *Anfora-psyktér calcidese*, in L. Bentini, L. Marchesi, L. Minarini, G. Sastelli (a cura di), *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna* (Catalogo della Mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 7 dicembre 2019-22 novembre 2020), Milano: Electa: 60, n. 60.

Hedreen, G., 1992. *Silens in Attic Black-figure Vase-painting: Myth and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Hedreen, G., 1994. Silens, Nymphs, and Maenads, *JHS* 114: 47-69.

Hedreen, G. 2001. *Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Hedreen, G., 2007. Involved Spectatorship in Archaic Greek Art, *ArtHist* 30: 217-246.

Hedreen, G., 2009. *Ambivalence, Athenian Dionysiac Vase-imagery, and the Discourse on Human Social Evolution*, in Schmidt, Oakley 2009: 125-133.

Heinemann, A., 2016. *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston: De Gruyter.

Iozzo, M., 1993. Ceramica «calcidese». Nuovi documenti e problemi riproposti, *AttiMemMagnaGr* 3(2), Roma: Societa Magna Grecia.

Iozzo, M., 1996. *Catalogo dei vasi «calcidese» del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Pontedera: Bandecchi e Vivaldi Editori.

Iozzo, M., 2010. Un'anfora a New York: osservazioni sui vasi «calcidese» e «pseudocalcidese», *Mediterranea* 7: 169-183.

Iozzo, M., 2011. Recensione di A.G. Mitchell, Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour, *RA*: 97-100.

Iozzo, M., 2018. *La permuta con l'Akademisches Kunstmuseum di Bonn*, in Iozzo, Luberto 2018: 93-94, n. 82.

- Iozzo, M., 2019. The Campana Collection in Florence, in P. Heesen, M. Iozzo, *Athenian Black-Figure Cups from the Campana Collection in the National Archaeological Museum of Florence*, Firenze: Polistampa: 11-23.
- Iozzo, M., 2020. Un coperchio «calcidese» riguadagnato e il duello fra xiphophoroi e doryphoroi, *ASAtene* 98: 50-55.
- Iozzo, M., Luberto, M.R. (a cura di), 2018. *L'arte di donare. Nuove acquisizioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze* (Catalogo della Mostra, Firenze 2019), Firenze: Polistampa.
- Isler-Kerényi, C., 2001. *Dionysos nella Grecia arcaica: il contributo delle immagini*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici.
- Isler-Kerényi, C., 2004. *Civilizing Violence. Satyrs on 6th-Century Greek Vases*, Fribourg-Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht/Academic Press.
- Isler-Kerényi, C., 2007. *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden: Brill.
- Isler-Kerényi, C., 2015. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden: Brill.
- Junker, K., 2012. *Interpreting the Images of Greek Myths*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, D.A., 1976. *East Greek Influence on Attic Vases*, London: The Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- Kavvadias, G., 2000. *Melanomorphe lekythos deutereuontos typou 500-475 p. Ch.*, in D. Parlama, N. Chr. Stampolidis (eds.), *He pole kato apo ten pole* (Catalogo della Mostra, Atene 2000), Athena: Harry N. Abrams: 298-299, n. 289.
- Keck, J., 1988. *Studien zur Rezeption fremder Einflüsse in der chalkidischen Keramik. Ein Beitrag zur Lokalisierungsfrage*, Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang.
- Kemp-Lindemann, D., 1975. *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Bern-Frankfurt: Peter Lang.
- Keuls, E.C., 1993². *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Kilmer, M.F., 1993. *Greek Erotica on Attic Red-figure Vases*, London: Duckworth.
- Lee, M.M., 2015. *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lemos, A.A., 1997. Athenian Black-Figure: Rhodes Revisited, in J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford: Oxbow Books: 457-468.
- Lewis, S., 2003. Representation and Reception. Athenian Pottery in its Italian Context, in J. Wilkins, E. Herring (eds.), *Inhabiting Symbols. Symbol and Image in the Athenian Mediterranean*, London: Accordia Research Institute: 175-192.
- Lissarrague, F., 1987. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris: Éditions Adam Biro.
- Lissarrague, F., 1990. Around the Krater. An Aspect of Banquet Imagery, in O. Murray (ed.), *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford: Clarendon Press: 197-201.
- Lissarrague, F., 2013. *La cité des satyres. Une anthropologie ludique* (Athènes, IV^e-V^e siècle avant J.-C.), Paris: Éditions de l'ÉHESS.
- Lowenstam, S., 2008. *As witnessed by images: the Trojan War tradition in Greek and Etruscan art*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martelli, M., 2108. L'agguato di Achille a Troilo in un'hydria del Pittore del Vaticano 238, in V. Bellelli, A.M. Nagy (a cura di), *Superis deorum gratus et imis. Papers in memory of János György Szilágyi*, Roma: Edizioni Quasar: 363-404.
- McNiven, T.J., 2012. Sex, Gender, and Sexuality, in T.J. Smith, D. Plantzos (eds.), *A Companion to Greek Art*, Oxford: Blackwell Publishing: 510-524.
- Mélida, J.R., 1930. *CVA Madrid I*, Madrid: Hauser et Menet.
- Mitchell, A.G., 2004. Humour in Greek vase-painting, *RA* 37: 3-32.
- Mitchell, A.G., 2009. *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, M.B., 1971. *Horses on Black-figured Greek Vases of the Archaic Period, ca. 620-480 B.C.*, Ph.D. diss. New York University, Ann Arbor.
- Moore, M.B., 1980. Exekias and Telamonian Ajax, *AJA* 84: 417-434.
- Moore, M.B., 2000. The Berlin Painter and Troy, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 6, 2000: 159-186.
- Moraw, S., 1998. *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. Und 5. Jahrhunderts v. Chr.: rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Moraw, S., 2011. Visual Differences: Dionysos in Ancient Art, in R. Schlesier (ed.), *A different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston: De Gruyter: 233-252.
- Neils, J., 2000. *Others Within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads*, in Cohen 2000: 203-226.
- Oakley, J.H., 2013. *The Greek Vase. Art of the Storyteller*, Los Angeles: Getty Publications.
- Oakley, J.H., 2017. Mythological Horses in Ancient Greek Art, in N. Stribling, P. Schertz, *The Horse in Ancient Greek Art* (Exhibition Catalogue, Middleburg-Richmond, 2017-2018), New Haven: Yale University Press.

Oakley, J.H., 2020. *A Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases*, Madison: University of Wisconsin Press.

Palermo, D., 2017. Possibili riflessi dell'epos stesicoreo nei centri indigeni della Sicilia, *Sicilia Antiqua* 14: 201-207.

Paleothodoros, D., 2012. Sex and the Athenian Woman: a Contextual Analysis of Erotic Vase-Painting from Attic Graves of the 5th Century BC, in D. Paleothodoros (ed.), *The Contexts of Painted Pottery in the Mediterranean (Seventh - Fourth Centuries BCE)*, Oxford: BAR Publishing: 21-39.

Paoletti, O., Neumann, G., 2003. Una coppa-skyphos attica a figure nere con raffigurazioni erotiche, *RIASA* 58: 79-106.

Parker, H.N., 2015. Vaseworld. Depiction and Description of Sex at Athens, in R. Blondell, K. Ormand (eds.), *Ancient Sex: New Essays*, Columbus: Ohio State University Press: 23-142.

Pedrotti, S., 2007. *Medizinische Darstellungen in der griechischen Vasenmalerei im Kontext von Corpus Hippocraticum und moderner Medizin*, Diss. Universität München.

Reinsberg, C., 1989. *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München: C.H. Beck Verlag.

Richter, G.M.A., 1966. *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London: The Phaidon Press.

Rispoli, G.M., 1980. Teagene o dell'allegoria, *Vichiana* 9: 243-257.

Robbins, E., 1997. Public Poetry, in D.E. Gerber (ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-New York-Köln: Brill: 221-287.

Robertson, M., 1969. Geryoneis: Stesichorous and the vase-painters, *QUCC* 19: 207-221.

Rüth, A. 2016. Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe in Vasenbildern aus Athen, *Helden.heroes.héros. E-Journal zur Kulturen des Heroischen* 4.2, 2016: 23-31 (on line).

Rumpf, A., 1921. Zur Gruppe der Phineuschale, *AM* 66: 157-191.

Rumpf, A., 1927. *Chalkidische Vasen*, Berlin-Leipzig: De Gruyter.

Salibra, R., 2017. Una lekythos "calcidese" con Gorgone e Pegaso dalla necropoli di Rifriscolaro a Camarina, *BdA* 35-36: 23-42.

Shapiro, H.A., Iozzo, M., Lezzi-Hafter, A. (eds.), 2013. *The François Vase: New Perspectives*, (Papers of the International Symposium, Florence 2003), Kilchberg/Zürich: Akanthus.

Schefold, K., 1991. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art* (trad. inglese di *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978), Cambridge: Cambridge University Press.

Shefton, B.B., 1989. East Greek Influences in Sixth-Century Attic Vase-Painting and Some Laconian Trails, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4: 41-72.

Schmidt, S., Oakley, J.H. (Hrsgg.), 2009. *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, Beihefte zum CVA Deutschland IV*, München: C.H. Beck.

Simon, E., 1975. *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Simon, E., 1996. Theseus and Athenian Festivals, in J. Neils (ed.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison: University of Wisconsin Press: 9-26.

Smith, A.C., 2007. *CVA Reading Museum Service (Reading Borough Council)*, 2, Oxford: Oxford University Press.

Sparkes, B., 2011. *Greek Art. Greece and Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.

Spence, S., 2010. *The Image of Jason in Early Greek Myth. An examination of iconographical and literary evidence of the myth of Jason up until the end of the fifth century B.C.*, North Charleston SC: Createspace Independent Publishing Platform.

Steinhart, M., Slater, W.J., 1997. Phineus as Monoposias, *JHS* 117: 203-211.

Steinhart, M., 2001. Pseudochalkidische Vasenmalerei, *NP* 10: 516-517.

Stewart, A. 1997. *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sutton Jr, R.F., 1992. Pornography and Persuasion on Attic Pottery, in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York: Oxford University Press: 3-35.

Sutton Jr, R.F., 2000. *The Good, the Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self*, in Cohen 2000: 180-202.

Sutton Jr, R.F. 2004. Family Portraits: Recognizing the Oikos on Attic Red-Figure Pottery, in A.P. Chapin (ed.), *Charis. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr (Hesperia Suppl. 33)*, Athens: American School of Classical Studies at Athens: 327-350.

Sutton Jr, R.F., 2009. *Love-Making on Attic Black-Figure Pottery: Corpus with Some Conclusions*, in Schmidt, Oakley 2009: 125-133.

Tiberi, L., 1977. Stesicoro e le raffigurazioni vascolari della Gerioneide, *ACI* 29: 175-179.

Tillyard, E.M.W., 1923. *The Hope Vases: A Catalogue and a Discussion of the Hope Collection of Greek Vases, With an Introduction on the History of the Collection and on Late Attic and South Italian Vases*, Cambridge: Cambridge University Press.

True, M., 1995. The Murder of Rhesos on

a Chalcidian Neck-Amphora by the Inscription Painter, in J.B. Carter, S.P. Morris (eds.), *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin: University of Texas Press: 415-429.

Tsiafakis, D., 1998. *He Thráke sten attiké Eikonographía tou 5ou aióna p.Ch.*, Komotené.

Tsiafakis, D., 2015. Thracian Tattoos, in D. Boschung, A. Shapiro, F. Wascheck (eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag: 89-117.

Tsiafakis, D., 2016. Ho Phinéas sten attiké ageiographía, in M. Giannopoulou, Chr. Kallíni (eds.), *Timetikós tómos gia te Stélla Droúgou*, II, Athéna: 726-740.

Ucciardello, G., 2005. Sulla tradizione del testo di Ibico, in S. Grandolini (a cura di), *Lirica e teatro in Grecia. Il testo e la sua ricezione* (Atti del II Incontro di Studi, Perugia 2003), Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane: 21-88.

Vallet, G., 1956. Le Groupe de Polyphème et la Céramique «Chalcidienne», *REA* 58: 42-50.

Vallet, G., 1958. *Rhégion et Zancle. Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, Paris: Éditions de Boccard.

Vierck, S., 2000. *Die Aigis. Zu Typologie und Iko-*

nographie eines mythischen Gegenstandes, Münster: Universitätsbibliothek Heidelberg.

Villanueva Puig, M.-Chr., 2009, *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiase féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, Paris: Les Belles Lettres.

Vonderstein, M., 2008. Korinthische Lekythos: Satyrn beim Liebesspiel, in R. Schlesier, A. Schwarzmaier (Hrsgg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Ausstellungskatalog Antikensammlungen Staatliche Museen zu Berlin 2008-2009), Regensburg: Schnell & Steiner: 180-181, n. 31.

Vorberg, G. (Hrsg.), 1965. *Glossarium Eroticum*, Hanau: Müller & Kiepenheuer.

Wachter, R., 2001. *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, New York-Oxford: Oxford University Press.

Woodford, S., 1993. *The Trojan War in Ancient Art*, London: Bloomsbury Publishing Plc.

Woodford, S., 2003. *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Wünsche, R., 2006. Der Tod des Achill, in R. Wünsche (Hrsg.), *Mythos Troja* (Ausstellungskatalog Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München 2006), München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München: 258-269.

