



Museo Archeologico Nazionale di Firenze



Approfondimenti del Museo

Vita sociale in Grecia, Etruria e Roma

Stefania Berutti, per la parte greca Orazio Paoletti

01/01/2010



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Indice

Gli Dei e i Mortali. Scene di culto e manifestazioni sportive connesse con feste religiose	3
Nomi e forme di vasi attici	10
Vasi greci: contesti e funzioni	17
Storia della produzione ceramica greca	22
La partenza del guerriero verso la battaglia	29
Il Pittore di Lýandros nel Museo Archeologico di Firenze: la kýlix a fondo bianco con Afrodite	35
Il Vaso François: scoperta e restauro di un capolavoro della ceramica attica	38
Il Sarcofago delle Amazzoni: l'incontro tra due civiltà	46
Il c.d. Apollo Milani e il c.d. Apollino Milani	53

Questo documento non rispecchia l'attuale disposizione del Museo, ma vuole rappresentare uno storico dell'attività del MAF negli anni passati.



Il sacrificio

Il sacrificio cruento rappresenta un momento di notevole importanza all'interno di una comunità greca; vi erano implicate l'uccisione e la consumazione di un animale domestico in onore di una divinità e vi si combinavano elementi di macelleria, di rito, di cucina. L'animale sacrificale era condotto all'altare in processione, all'apparenza senza esservi costretto; prima dell'uccisione vera e propria, era prescritto che se n'ottenesse un cenno d'assenso, espresso con un movimento del capo. Un'interessante quanto rara eccezione sembra offerta da una coppa nel **Museo Archeologico di Firenze** (inv. 81600, non esposta), su cui cinque giovani tentano di bloccare i movimenti di un toro. Il contesto sacrificale viene suggerito dal giovane che chiude la composizione a sinistra, che a differenza dei compagni ha una stoffa drappeggiata intorno ai fianchi e reca una *màchaira* (grande coltello con lama ricurva ad un solo taglio) in ciascuna mano. Secondo alcuni studiosi questa scena potrebbe spiegarsi pensando a un uso connesso con i culti eleusini: durante la festa dei **Misteri di Eleusi**, infatti, gli efèbi dovevano sollevare un bue destinato al sacrificio). Il capo della vittima veniva poi spruzzato con acqua, e chicchi d'orzo erano gettati sull'animale, sull'altare e sulla terra. L'abbattimento era eseguito per mezzo di una scure, lo sgozzamento con il coltello sacrificale (per animali di taglia piccola ci si serviva solo di una *màchaira*); il sangue non doveva colare a terra, ma era raccolto in un recipiente e spruzzato sopra l'altare. Seguivano lo scuoiamento e la macellazione. Le prime parti dell'animale a essere cucinate erano gli *splànchna* - i visceri (il cuore, il fegato, la milza, i reni, i polmoni)- arrostiti per la cerchia più ristretta dei partecipanti. Dalla parola *splànchna* deriva il termine *splanchnòptes*, che designa il personaggio incaricato dell'operazione. L'interno di una coppa fiorentina risalente allo scorcio del VI sec. a.C. (inv. 3930, non esposta) mostra un giovane, nudo salvo per un indumento che gli copre le reni, in atto di arrostitire sopra la fiamma di un altare gli *splànchna*, gli organi interni di una vittima sacrificale, infilati in uno spiedo. Un particolare degno di nota di quest'immagine è un oggetto allungato e ricurvo a contatto con la lastra dell'altare: esso raffigura la porzione riservata agli dèi, che ritorna in molte rappresentazioni del tema in questione ma non trova concorde la critica riguardo alla sua interpretazione. Si è pensato che raffiguri per esempio la lingua della vittima, o un corno di capra, o una sorta di griglia; la lettura più convincente è che s'identifichi con ciò che la documentazione scritta chiama *osphys*: un termine che presenta varie sfumature di significato, ma che nel contesto sacrificale designa la coda e l'osso sacro della vittima. Come sembra suggerire un passo della "Pace" di **Aristofane**, vv. 1053-1055, la frequente rappresentazione di questa porzione piuttosto che di altre, nella pittura vascolare, potrebbe giustificarsi in base al fatto che, dall'osservazione della cottura della porzione in questione, potevano desumersi segni atti a rivelare se il sacrificio fosse gradito agli dèi. L'episodio più celebre in merito alla distribuzione delle porzioni fra gli dèi e gli uomini nel sacrificio è quello di Zeus e **Prometeo**, narrato nella "Teogonia" di Esiodo, vv. 535 ss.: in occasione di un sacrificio il padre degli dèi ebbe, naturalmente, il diritto di scegliere per primo la parte che gli spettava; la sua scelta cadde sulle ossa della vittima, pur essendosi reso conto dell'inganno di Prometeo, che vi aveva avvolto intorno del grasso per renderle più attraenti. Da quel giorno, i mortali ricevettero le porzioni migliori. Resta tuttavia da tener presente che, almeno in qualche caso, si riteneva andasse agli dèi anche il sangue della vittima, e che si riservavano loro porzioni destinate a non essere bruciate, per solito sopra una tavola speciale. Due coppe fiorentine ci trasmettono qualche riflesso di ulteriori operazioni successive alla morte della vittima sacrificale. Nella prima, parzialmente integrata da frammenti conservati a Heidelberg e in Vaticano (inv. 151589, non esposto), vediamo sulla sinistra un celebrante (barbato, con una veste cerimoniale priva di cintura:

frammento conservato a Heidelberg) che, servendosi di un *kàntharos*, compie una libagione (per una definizione vedi sotto) sopra un altare coronato da volute. Alle sue spalle due giovani assistenti trasportano una *skàphe*, ossia un canestro lungo e basso contenente oggetti d'incerta lettura, e un canestro reso schematicamente come se avesse tre punte, del tipo detto *kanoùn*, normalmente impiegato per trasportare, nella processione precedente il sacrificio, i grani d'orzo, una ghirlanda, il coltello sacrificale e il sale. Seguono ancora due giovani, che hanno caricato su una spalla le zampe di un animale di grossa taglia, verosimilmente un bue, tenendole per il garretto; i cosci pendono inerti, essendo evidentemente già disossati. Fra i due giovani restano tracce di un elemento squadrato e di altri arrotondati, probabilmente un blocco con pezzi di carne destinati al pasto sacrificale. A destra, infine, la parte superiore di un altro giovane, che stringe un oggetto (un coltello?) nella destra sollevata. Tre dei giovani suddetti indossano un gonnellino, uno è interamente nudo. La nudità della parte superiore del corpo caratterizza anche il personaggio barbato nel medaglione interno della seconda coppa (inv. 4224, **SALA 14**), che impugna una pesante *màchaira* davanti a un pezzo di carne appoggiato sopra un blocco. Il soggetto della figurazione è la divisione in pezzi della vittima. Che non ci troviamo di fronte a una situazione di vita quotidiana, ma a un contesto sacrificale e forse a un *màgeiros* (figura menzionata dalle fonti scritte, in cui si combinano le qualità del sacrificatore, del macellaio e del cuoco) sembra confermato dalla stoffa ricamata, drappeggiata intorno ai fianchi dell'uomo, che indossa anche calzature. E' probabile che la semplicità dell'abbigliamento delle figure connesse con l'uccisione e la manipolazione delle carni, rappresentate nelle due coppe appena considerate, rispondesse in parte a prescrizioni rituali, in parte a ragioni di praticità. Nel corso del sacrificio erano bruciate vivande sopra la fiamma dell'altare e su questa il celebrante versava del vino, cioè compiva una libagione. Quando il fuoco si era estinto e i visceri consumati, aveva luogo la parte della cerimonia contraddistinta dal carattere più "profano", la preparazione del pasto carneo per la comunità dei partecipanti. Di norma, la porzione attribuita a ciascun invitato doveva essere consumata nel luogo stesso del sacrificio.

La libagione

La libagione, l'atto di versare liquidi (in greco *spondé*), è una delle azioni sacrali più ricorrenti fino da tempi antichissimi. A parte la libagione nell'ambito del sacrificio cruento, in cui il vino estingue la fiamma dell'altare, altre occorrenze sono per esempio quelle in cui latte, o acqua, o vino, ma anche miele o olio, sono versati sopra la terra per i morti o per gli dèi che vivono sottoterra. Una coppa attribuita al P. di Bologna 417 (inv. 3950, **SALA 14**) presenta all'interno una menade che serve del vino al dio Dioniso seduto, e all'esterno una scena di sacrificio, in cui sono donne che svolgono il ruolo di protagoniste. Il fulcro della rappresentazione consiste nella metà destra di un lato del vaso, in cui tre figure femminili in lungo chitone e mantello stanno presso un altare, al di là del quale è una donna in peplo con lunghi capelli ricadenti sulle spalle, che stringe due fiaccole nelle mani sollevate. La donna che apre la fila compie una libagione per mezzo di uno *skyphos*, la seconda reca un canestro sacrificale e un'*oinochòe*, la terza protende una *phiàle*. Nella metà sinistra della scena, di lettura più problematica, vediamo un personaggio barbato nudo, che incede a passo di danza e reca un bastone nella destra e una clamide sospesa al braccio, nonché una figura femminile di bassa statura avvolta nel mantello, raffigurata fra due giovani auleti, il primo dei quali è nudo tranne per una clamide panneggiata sulle spalle ed è rappresentato in atto di suonare, mentre il secondo, ammantato, tiene gli *aulòi* nelle mani protese. Libagioni erano altresì compiute nel simposio, con riferimento a determinate divinità secondo regole precise, e sanzionavano la fine di situazioni di belligeranza fra stati. Nell'Iliade (XVI, 220 ss.) Achille prende la propria coppa e la riempie di vino, poi prima di bere versa una parte del liquido come



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

offerta primizia, pregando gli dèi di concedere la vittoria e un felice ritorno all'amico Patroclo, che si accinge a partire per la battaglia.

Danze connesse con il culto

I Greci conoscevano una molteplicità di danze di gruppo, che potevano essere eseguite da ragazzi, da ragazze non maritate, da donne; tanto il gruppo che il luogo della danza avevano nome *choròs*. Danze specifiche si svolgevano nei santuari: si pensi per es. alla danza della gru (*gèranos*; pron.: ghèranos), eseguita nel santuario apollineo di Delo da Tèseo insieme ai giovani Ateniesi scampati al Labirinto. Nella località di *Karyài*, in Laconia (Peloponneso), le ragazze danzavano per Artemide, e anche la dea prendeva parte alle danze delle sue ninfe. Omero (Iliade XVI 182 s.) riporta che il dio *Hermés* generò un figlio con una fanciulla che aveva visto partecipare al canto e alla danza in un coro in onore di Artemide. S'intende che la danza era inseparabile dalla musica, sotto la forma del canto o suonata sugli *aulòi* e su strumenti a corde, come la cetra e la lira. Come componente del culto, la musica accompagnava i sacrifici e le processioni – ricordiamo, per Atene, quelle delle Panatenee, delle Grandi Dionisie, delle Oscofòrie -, nel corso delle quali potevano avvenire soste, che offrivano l'occasione di eseguire canti e danze. Contributi notevoli al genere di lirica corale connessa con tali processioni furono offerti da poeti famosi, come Pindaro e Bacchilide.

Raffigurazioni di iniziati ai culti eleusini

Un cratere fiorentino della tarda produzione attica a figure rosse (inv. 4051, non esposto) ci pone di fronte a una rappresentazione connessa con un culto che attrasse fedeli da tutta la Grecia e più tardi da tutto l'impero romano, quello di Demetra a Eleusi. Due giovani appiedati, nudi tranne per un mantello drappeggiato su una spalla, seguono verso destra due cavalieri imberbi vestiti di una clamide, uno dei quali monta un cavallo bianco. Le figure sono accomunate da un oggetto tenuto nella mano destra, che costituisce la chiave di lettura della scena. Si tratta di fasci fioriti, serrati a intervalli da larghe bende, identificabili con i cosiddetti *bàkchoi*, mazzi di mirto trattenuti da fasce di lana, caratteristici del culto eleusino. Fasci siffatti erano portati dagli iniziati ai Misteri, i culti segreti, che implicavano appunto un'iniziazione individuale, nel grande corteo autunnale che il 19 del mese di Boedromione (in origine il terzo mese del calendario ateniese, poi divenuto il primo) si snodava da Atene verso Eleusi, per accompagnarvi solennemente gli oggetti di culto. I *bàkchoi* compaiono frequentemente in rappresentazioni eleusine; a solo titolo di esempio citiamo qui un cratere a campana conservato nel British Museum di Londra, detto "Cratere *Pourtalès*" dal nome del primo proprietario, per far notare i *bàkchoi* portati da iniziati di rango speciale ai culti di Eleusi: l'eroe panellenico Eracle, riconoscibile per la clava, e uno dei Dioscuri, identificato da una stella. Come simbolo di Eleusi, le bende che trattenevano i fasci di mirto comparivano anche su monete ellenistiche di quella stessa città e di Atene, come pure su tessere in bronzo e in piombo.

Attività sportive connesse con eventi religiosi. Le competizioni in occasione della festa delle panatenee

Le **Panatenee** rappresentavano la festa religiosa più importante di Atene, che aveva luogo alla fine di luglio, nel mese chiamato Ecatombeone; il momento culminante era rappresentato da una processione e da un sacrificio offerto dai demi della città, nel giorno che si riteneva corrispondere al compleanno di

Athèna. Il corteo prendeva avvio presso la porta cittadina del *Dipylon*; in esso era trasportato un peplo ricamato con scene della gigantomachia, destinato alla statua della dea sull'Acropoli. Esistevano due edizioni della festa: le **piccole Panatenee**, celebrate annualmente, e le **grandi Panatenee**, che si svolgevano ogni quattro anni, nel terzo di ciascuna olimpiade. Viene convenzionalmente datata al 566 a.C., durante il governo di **Pisistrato** e sotto l'arcontato di *Hippoklèides*, che anzi **Ferecide** poneva in primo piano come fondatore delle Panatenee, una sostanziale riorganizzazione della festa, il cui programma si estese a competizioni sportive e artistiche; in realtà, l'esatta natura e la data di tale riorganizzazione restano incerte. Un aggancio sul piano archeologico per la datazione al 566 a.C. c'è fornito dalla più antica anfora panatenaica nota fino adesso, conservata al British, inquadrabile in base a criteri stilistici intorno a quegli anni. Anfore come questa, di un tipo speciale e dette appunto 'panatenaiche', erano i premi assegnati ai vincitori delle competizioni ai giochi panatenaici, in numero variabile secondo le discipline e le classi d'età (le gare atletiche infatti, come altri avvenimenti, erano aperte a tre categorie: ragazzi, giovani e adulti) e recavano su uno dei due lati la rappresentazione di una gara. Il loro contenuto era olio di proprietà statale, estratto dagli olivi sacri dell'Attica. Nel **Museo Archeologico** è conservata un'anfora **panatenaica** attribuita al ceramografo *Lydòs* (inv. 97779, non esposta), che si distingue dalla maggior parte dei vasi della medesima categoria per almeno due aspetti: essa reca infatti sul retro, anziché sul lato principale come accade di consueto, l'iscrizione indicante la sua funzione: *ton Athènethen àthlon*, '[premio] delle gare di Atene'. Sul lato principale è inoltre raffigurato un personaggio nudo, con ogni probabilità il vincitore della gara richiamata nella figurazione opposta, che regge una benda davanti alla dea; è il solo caso in cui su un'anfora panatenaica compare un fedele al cospetto della figura di Athèna, di regola rappresentata sola, fra due colonne coronate da galli che simboleggiano lo spirito di competizione. La gara è quella della corsa dei carri tirati da quattro cavalli. Un auriga barbato, vestito del caratteristico chitone lungo e di una pelle di animale, stringe saldamente una frusta e le redini dei cavalli, lanciati verso destra. La complessa organizzazione della processione e dei giochi panatenaici era compito di un'apposita commissione; documenti epigrafici d'epoca arcaica, riferibili a quanto sembra alle Panatenee, parlano di *hieropoìdi*, affiancati o sostituiti nel V sec. a.C. da *athlothètai*, scelti a sorte uno per tribù quattro anni prima delle grandi Panatenee; d'altra parte, nuovi incarichi potevano essere introdotti o aboliti in concomitanza con revisioni o modifiche del programma della festa. I costi organizzativi erano sostenuti dai fondi pubblici e da cittadini ateniesi che si assumevano l'onere di finanziare determinati eventi, i *choregòi*. La fonte per noi più importante per quanto concerne la preparazione delle gare è la "Costituzione degli Ateniesi" di **Aristotele**. Documenti del II secolo parlano altresì di competizioni riservate ai cittadini ateniesi, più legate alle tradizioni locali, come l'*anthippasia* (una battaglia simulata di cavalleria), l'*apobàtes* (in cui un armato doveva scendere da un carro in movimento, corrergli accanto per un tratto, infine risalirvi), l'*éphippos stochastikòs akontismós* (lancio del giavellotto contro un bersaglio, effettuato stando a cavallo) e di altre aperte a tutti (facevano parte di questa categoria le gare atletiche e le gare equestri canoniche, quelle cioè che si svolgevano anche ad Olimpia); ignoriamo però se tale distinzione valesse anche per il programma anteriore all'età ellenistica. Le manifestazioni equestri avevano luogo nell'ippodromo, fuori della città e vicino al Falero (antico porto di Atene); quelle atletiche, a partire dall'avanzato IV sec. a.C., nello stadio panatenaico. Prima di allora, un ruolo importante per lo svolgimento delle competizioni è probabile fosse svolto dall'*agorà*, centro religioso e civico della città, e in particolare da un tratto della via delle Panatenee, su cui sono stati ritrovati elementi che hanno suggerito agli scavatori l'esistenza di blocchi di partenza per la corsa e di tribune destinate agli spettatori. La medesima area ha restituito anche monumenti che commemorano vittorie equestri, e le iscrizioni attestano che la gara dell'*apobàtes* vi si svolgeva almeno fino al II secolo.

La corsa con i carri alle panatenee

Le gare equestri erano considerate quelle che risalivano più indietro nel tempo nel programma della festa. Vi erano corse per carri tirati da quattro cavalli (*tèthrippon*) o da due (*synoris*); i cavalli potevano essere sia puledri che adulti. Il carro era un veicolo leggero e di dimensioni contenute costruito in legno e in vimini, adatto a trasportare il solo auriga, che impugnava le redini e una lunga frusta stando in piedi. Ad Atene esisteva una varietà della *synoris*, rappresentata per es. anche sulla più antica anfora panatenaica, conservata a Londra, su cui il guidatore sedeva su un carro con ruote del tipo usato normalmente nei carri d'uso agricolo, tenendo i piedi appoggiati sopra un'assicella sospesa al timone. Nella maggior parte dei casi l'auriga e il proprietario non erano la stessa persona; in caso di successo andavano tuttavia a quest'ultimo il prestigio e la corona della vittoria.

La *lampadedromía*

La corsa con le torce (*lampadedromía*) era una manifestazione a carattere culturale, prima che sportivo, nota in varie città della Grecia; il suo significato rituale consisteva nel trasporto del fuoco sacro da un altare a un altro. La corsa non impegnava concorrenti singoli, ma si svolgeva come una gara a staffetta, nella quale risultava vincitrice la squadra che perveniva al traguardo, – cioè all'altare – con la propria fiaccola accesa. Ad Atene aveva luogo anzitutto alle Panatenee in occasione della *pannychis*, la festa che si svolgeva la notte precedente la processione; vi prendevano parte squadre delle *phylài* e i premi consistevano in un bue, destinato alla staffetta vittoriosa, nonché in una *hydria*, forse di lamina bronzea, riservata al corridore che aveva coperto l'ultima frazione. Lampadedromiai facevano parte altresì del programma delle feste in onore del dio Efesto e di Prometeo (la gara in occasione dei *Promètheia* era anzi, con probabilità, la più antica di Atene) ed erano corse in onore di Pan, in ringraziamento dell'aiuto prestato dal dio agli Ateniesi nella battaglia di Maratona. Aristotele ("Costituzione degli Ateniesi" 57,3) c'informa che dell'allestimento della corsa con le fiaccole era incaricato l'arconte re. Secondo Pausania (I 30,2) la partenza avveniva sempre presso l'altare di Prometeo; solo per la gara delle Panatenee essa fu in un determinato momento trasferita all'altare di Èros, posto all'ingresso dell'Accademia. Il traguardo delle gare è ignoto, tranne per le Panatenee, in cui è verosimile che si trattasse dell'altare di Atena sull'Acropoli. È importante notare che, a parte le circostanze religiose, la corsa con le torce veniva praticata anche nell'ambito della palestra, come disciplina prettamente sportiva. Un cratere a campana fiorentino dello scorcio del V sec. a.C. (inv. 151520, SALA 15) illustra non già la competizione in atto, ma la premiazione del rappresentante della tribù vittoriosa. Un giovane nudo (l'iscrizione che lo designa non è leggibile con sicurezza), la fronte adorna di una tenia in cui sono inseriti raggi o piume, sta in piedi presso un altare reggendo una fiaccola nella mano sinistra. Da destra accorre verso di lui una Nike (il nome è scritto accanto), che reca una tenia (una benda). Inquadrano la scena a sinistra un giovane con chiome fluenti (*[L]ykon*), a destra un personaggio barbato, entrambi con un mantello panneggiato intorno alla parte inferiore del corpo e appoggiati a un bastone.

Bibliografia generale di riferimento

- G.E. MYLONAS, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961
K. KERÉNYI, *Eleusis*, New York 1967
W. BURKERT, *Homo Necans*, tr. it., Torino 1981
W.H. PARKE, *Festivals of the Athenians*, London 1977
E. SIMON, *Festivals of Attica*, Madison (Wisconsin) 1983



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

AA.VV., La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica, Mantova 1986

M. DETIENNE-J.-P. VERNANT, La cucina del sacrificio in terra greca, tr. it., Torino 1982



Nomi e forme di vasi attici

Gli studiosi distinguono generalmente le antiche forme dei vasi greci secondo l'uso cui venivano adibiti. Anche qui seguiamo questo tipo di classificazione, distinguendo tra recipienti per **attingere** e **versare**, recipienti per **bere** e recipienti per usi vari.

La nomenclatura

Non tutti i nomi con cui si designano oggi le varie forme di vasi greci corrispondono al loro nome antico. Non sempre, infatti, questo è giunto fino a noi, sicché ci sono vasi di cui non conosciamo il nome greco. D'altra parte, gli scrittori antichi nominano talora dei vasi senza specificarne la forma e l'uso. Così gli studiosi moderni designano talvolta le forme di vaso di cui si è perso il nome, con nomi che non sappiamo più a quale forma abbiano corrisposto. Ad esempio, il termine greco *pelike* è usato in modo contraddittorio dagli scrittori antichi, che comunque lo associano a forme aperte (coppe o bacili); gli archeologi lo hanno invece usato per designare convenzionalmente quella sorta di anfora chiusa il cui corpo raggiunge la massima espansione nella parte inferiore (vd. inv. 72732 **SALA 13**).

Vasi per attingere e versare

Il nome della *hydria* è testimoniato dal "**Vaso François**", dove il vaso caduto ad una giovane è designato appunto col termine di *hydria*. Il nome (in italiano, "idria") deriva chiaramente dal greco *hydor* ("acqua") ed indica esplicitamente l'uso cui era adibita la *hydria*. Si tratta di un vaso a corpo ovoidale, munita di tre anse: una, verticale, sul retro del recipiente, per versare l'acqua e per poterla trasportare; le altre due, orizzontali, sui lati, per attingere l'acqua e per sollevare la *hydria* all'altezza del capo. Le donne greche, infatti, erano solite trasportarla sulla testa, in modo da lasciare le mani libere. Un prototipo di *hydria*, non troppo diverso da quello "canonico" del VI sec. a.C., si trova già nel Protogeometrico (X sec. a.C.). La forma canonica della *hydria* (vd. inv. 3792 **SALA 13**) viene dapprima sviluppata in bronzo ed, in seguito, trasposta in ceramica: le *hydriai* più antiche del VI sec. a.C. mostrano, perciò, segni tangibili della loro origine metallica. Nel VI secolo a.C. la *hydria* è fabbricata col collo nettamente distinto dal corpo. Dalle tarde "figure nere" in poi, collo e corpo formano un profilo dalla linea continua; gli archeologi distinguono spesso questo nuovo tipo di *hydria* col nome di *kàlpis*. La *lèkythos* è un vaso dal collo stretto, il corpo allungato ed una singola ansa sul retro. Anche in antico era denominata col termine che usiamo noi oggi, come tra l'altro testimonia l'iscrizione su un vaso conservato al "British Museum" di Londra: "*Io sono la lèkqthos di Tataie; chiunque mi rubi diventerà cieco*" (si noti l'incertezza ortografica nella resa del nome del vaso). I testi antichi descrivono la *lèkythos* come vaso per olii e unguenti: era adoperato sia per usi domestici, sia dagli atleti in palestra per tersersi il corpo d'olio, che infine per cerimonie funebri. L'etimologia del nome potrebbe ricondursi ad un termine antico che significava "uovo"; in tal caso si spiegherebbero bene sia l'originaria forma sferico-ovoide della *lèkythos* che la sua funzione funeraria. L'uovo era infatti frequentemente connesso col culto dei morti e veniva perciò deposto spesso nelle tombe (come in **Etruria** avvenne, ad es., alla "Montagnola" di Quinto Fiorentino). La *lèkythos* compare ad Atene già nel Submiceneo (XII-XI sec. a.C.) ed è quindi uno dei vasi greci di più lunga continuità, essendo stato oltretutto adottato dai ceramisti italiani del V-III sec. a.C. Limitandosi, tuttavia, alle forme che la *lèkythos* assume dal VI al IV secolo, se ne distinguono tre tipi, successivi l'uno all'altro:



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

1) Tipo a profilo continuo fra collo e corpo:

a) sottotipo più antico, denominato “**Deianira**”, sferico;

b) sottotipo ovoide, più recente (inv. 3740 **SALA 11**);

2) Tipo con spalla e corpo separati, che compare dal 550 a.C. circa ed è comune per buona parte del secolo successivo. Il profilo è snello e allungato;

3) Tipo tozzo, di dimensioni più ridotte e piede largo. Il tipo è usuale dalla fine del V sec. a.C. e si afferma in Magna Grecia.

Il frequente uso funerario della *lèkythos* la rende il vaso più spesso usato nella tecnica a fondo bianco. Relativamente diffusi nell'ultimo periodo della tecnica a figure nere, i **vasi a fondo bianco** divennero molto frequenti al tempo delle figure rosse. Come indica il nome (in greco *oinos*, vino; e *chéo*, verso), la **oinochòe** è un'equivalente delle nostre brocche. Come queste, l'*oinochòe* è dotata di bocca espansa, apertura profonda e robusto manico posteriore. Compare spesso nelle rappresentazioni vascolari, proprio nella funzione di mescolare nelle coppe il vino attinto dai crateri. Si tratta di una forma diffusissima, creata già nel Protogeometrico (X sec.a.C.) e frequente nel Rodio e nel Corinzio; di tipi assai variabili, la *oinochòe* presenta generalmente **bocca trilobata**, di rado rotonda; vi sono *oinochòai* tondeggianti (vd. 3792 **SALA 13**) ed altre allungate; alcune presentano la massima espansione al piede, in questo caso indistinto dal corpo del vaso. Alcune, rare, sono conformate plasticamente. Le *oinochòai* allungate con bocca rotonda vengono spesso denominate *òlpai* dagli archeologi. Il termine **òlpe**, però, nell'antichità indicava indifferentemente la brocca o l'ampolla, a seconda dei diversi dialetti greci; gli archeologi ormai intendono, invece, come *òlpai* le caratteristiche brocche protocorinzie e corinzie con i loro derivati etruschi, ed alcuni tipi di brocche attiche arcaiche, tutte a bocca rotonda ed alquanto snelle. L' *òlpe* mostra assai chiaramente la sua derivazione dalla metallotecnica, sia per le sue dimensioni spesso notevoli (più adatte al bronzo che all'argilla) che nelle rotelle ai lati delle anse, rotelle che derivano dalle originarie borchie metalliche. Un tipo di *oinochòe* panciuta, a bocca trilobata e piede basso, veniva chiamata **chous** (pronuncia “hus”) ed usata appunto il giorno dei *Chòes*, il secondo giorno delle **Antesterie**, grande festa ateniese di fine febbraio in onore di Dioniso. I partecipanti si radunavano per una competizione in cui vinceva chi beveva una data quantità di vino più rapidamente degli altri, ciascuno dal suo *chous*. I bambini avevano un ruolo notevole nel secondo giorno delle Antesterie: tutti quelli che avevano più di tre anni venivano coronati con ghirlandette di fiori e ricevevano in dono dai genitori dei *chòes* in miniatura, di cui si conserva un tipico esemplare al Museo di Firenze e che è attualmente esposto nelle vetrine del **Ludus in fabula**, presso le scale dell'ex topografico (inv. 4213). Si possono inserire in questo gruppo di vasi gli **unguentari**, prevalentemente usati fuori dall'Attica, che tanta diffusione ebbero in ambito protocorinzio-corinzio ed insulare nell'VIII-VI secolo a.C. Gli **arýballoi** iniziano nell'VIII sec. e con lo sviluppo in vari stadi della loro forma servono a datare le diverse fasi del Protocorinzio e del Corinzio in ceramica (un esempio di *arýballos* piriforme è inv. 79250 **SALA 11**). Gli **alàbastra** traggono nome dai prototipi egizi in alabastro, cui si ispirano. Sia l'*arýballos* che l'**alàbastron** servono per contenere l'olio che i giovani usano per tergersi il corpo quando vanno in palestra. I giovani usano portare i vasetti legati al polso con una cordicella, come testimoniano alcune rappresentazioni vascolari antiche. Altri unguentari hanno forme plastiche le più svariate e sono talvolta invetriati, ad imitazione di loro prototipi egizi. L'**askòs** può considerarsi, a sua volta, un unguentario, data la

caratteristica forma del collo che, formando un angolo col corpo ed essendo stretto, si rivela particolarmente adatto per frenare l'uscita di liquidi oleosi, di cui non occorre generalmente che una minima quantità. Anche le dimensioni ridotte degli *askòì* inducono a vedervi degli unguentari. Il nome greco, che significa "oltre per vino", non indicava ovviamente questa forma di vaso. Gli studiosi moderni lo hanno tuttavia usato per essa, data una lontana somiglianza in piccolo con certi antichi otri da vino.

Vasi per bere

La *kylix* era una coppa a due anse, con alto stelo, corpo espanso e bocca larga. Iscrizioni trovate su *kylikes* testimoniano la pertinenza del nome anche nell'antichità: su una coppa del "British Museum" di Londra (inv.n. B450), per esempio, si legge: "*io sono la kylix, dipinta, dell'amabile Phil(i)tò*".

La *kylix* mostra, nel tempo, quattro varietà principali:

1) corpo separato da labbro e da stelo (vd. inv. 91167 **SALA 11**; inv. 3890 **SALA 13**); il tipo resta in uso fino al 550-530 a.C. circa; nella "**Band Cup**", labbro e corpo si uniscono;

2) cosiddetta "**Coppa A**", dal corpo unito al labbro, ma separato dallo stelo (vd. inv. 3888 **SALA 13**); la coppa A decorata **ad occhioni**, dal presumibile valore apotropàico, volto cioè ad allontanare la malasorte. La coppa A entra in uso sullo scorcio dell'ultimo quarto del VI secolo a.C.;

3) cosiddetta "**Coppa B**", in cui labbro, corpo e piede formano un profilo continuo, ma lo stelo è separato dal piede (vd. inv. 3887 **SALA 13**). La forma va sviluppandosi col Pittore di *Amasis*, ancora al tempo delle Figure Nere, ma diviene la più diffusa con le Figure Rosse;

4) cosiddetta "**Coppa C**": piede separato dallo stelo e, nelle rare forme canoniche (vd. inv. 3922 **SALA 14**), labbro separato dal corpo; la Coppa C è tipica della tecnica a figure rosse.

La prima varietà di *kylix* (vedi n. 1) si evolve da prototipi corinzi al tipo della "**Coppa dei Comasti**" attica (vd. inv. 91167 **SALA 11**) del I venticinquennio del VI sec. a.C. Più tardi (575-550 a.C.) s'impone la cosiddetta "**Coppa di Siana**" (vd. inv. 3890 **SALA 13**), dal labbro e piede più snelli, che trae nome da una località di Rodi ove se ne sono trovati due esempi. Le "**Coppe dei Piccoli Maestri**" vengono così denominate dal miniaturismo dei ceramografi che le figurano; diffuse intorno alla metà del VI secolo, si distinguono in "**Lip-Cups**", generalmente di miglior qualità pittorica, ed in "**Band Cups**", che presentano ormai un profilo continuo fra labbro e corpo, come le successive coppe A e B. Più snelle delle varietà precedenti di *kylix*, le Coppe dei Piccoli Maestri eliminano i "tondi" interni figurati che erano comparsi con le Coppe di Siana, che torneranno in auge nelle coppe A-C e che erano comuni nelle *kylikes* laconiche. I termini inglesi con cui si designano i due tipi di Coppe dei Piccoli Maestri sottolineano l'uno la presenza tuttora distinta del labbro, l'altro la presenza di una fascia (o banda) figurata. Le cosiddette "**Droop-Cups**", della II metà del VI secolo, piuttosto rare, mostrano il caratteristico miniaturismo dei "Piccoli Maestri", unito però a soluzioni decorative di tipo laconico, quali gli anelli concentrici intorno allo stelo. Alcuni studiosi hanno così ipotizzato che potesse trattarsi di coppe fatte per conquistare ad Atene il mercato ceramico spartano, oppure fabbricate da maestri laconici immigrati ad Atene. Una particolare coppa è il cosiddetto *kàntharos*, dalle alte anse a curva rilevata. Il termine designava una coppa, ma non sappiamo quale in particolare; per convenzione il nome viene ormai usato per la coppa

ad anse rilevate. Nelle rappresentazioni vascolari il *kàntharos* compare spesso nelle mani di Diòniso (vd. inv. 3812 **SALA13**); questo potrebbe confermare la pertinenza del nome, giacchè Macrobio (erudito latino del V sec. d.C.) scrive che il *kàntharos* era particolarmente associato a Bacco. La forma potrebbe avere origini etrusche; sicuramente molto frequente fra i bucheri della fine del VII secolo a. C. Dotato anch'esso di una forma particolare, il *kýathos* è una specie di piccola tazza sormontata da un'unica alta ansa a nastro (vd. inv. 3902 **SALA 13**). Il termine antico doveva piuttosto designare un tipo di ramaiolo a lungo manico. Anche la nostra tazza doveva avere prototipi metallici ed essere usata per cavare liquidi fuori da recipienti più grandi, quali crateri o *dinoi* (vedi sotto). Piuttosto raro, il *kýathos* fu usato solo tra la fine del VI e l'inizio del V sec. a.C. Anch'esso è comune in ambito etrusco. Lo *skýphos* è un vaso profondo, a larga bocca, una sorta di tazza di dimensioni variabilissime, provvista di due piccole anse laterali, impostate relativamente in alto sul profilo del vaso (vd. inv. 4218 **SALA 14**). Anche in antico il termine greco significava "tazza" e ci sono buoni motivi per ritenere che indicasse proprio quel tipo di tazza che noi oggi chiamiamo *skýphos*. Questo evolve dalle forme con anse ricurve ed impostate relativamente in basso (vd. inv. 3868 **SALA 13**), del periodo arcaico, verso le forme più alte e rastremate, in uso dal 450 a.C. circa in poi, dotate di anse diritte ed impostate subito sotto l'orlo del vaso. Nel greco antico, accanto al termine *skýphos*, per la tazza si usa anche il nome di *kotýle*. Nella convenzione archeologica questo termine viene generalmente usato per tipo di tazza corinzio, che non presenta distinzione labbro-corpo ed è munito di anse diritte (vd. inv. 79249 **SALA 11**). A Corinto, la *kotýle* evolve dalle forme basse e larghe dell'VIII secolo a.C., munite di anse impostate diagonalmente, alle eleganti forme del VII secolo a.C., alte, snelle, rastremate in basso e munite di sottili anse impostate perpendicolarmente sul profilo del vaso.

Vasi per usi diversi

L'**anfora** (in greco, *amphorèus*) è tra le forme di vaso greco più comuni. Di profilo relativamente espanso nella parte centrale del corpo, è dotata di due anse, che collegano labbro o corpo alle spalle. Benchè servisse soprattutto per liquidi (in particolare per il vino), poteva servire anche per cibi, evidentemente marinati od in salamoia. Si distinguono due varietà principali di anfore, quelle a profilo continuo e le "anfore a collo separato", ovviamente dal resto del corpo. Già preannunciata da prototipi in età micenea, l'anfora si diffonde in epoca protogeometrica. Nel VI-V sec. a.C. le anfore propriamente dette, quelle cioè a profilo continuo, si distinguono secondo la classificazione dello studioso inglese J.D. Beazley, in:

- 1) "**Anfore B**", dotate di labbro a profilo trapezoidale, ansa a sezione cilindrica e piede ad echino rovesciato. Si tratta del tipo di anfora più antico nella tecnica a figure nere, già in uso nella prima metà del VI secolo a.C.;
- 2) "**Anfore A**" (vd. inv. 3860 **SALA 13**), dotate di labbro trapezoidale, anse quadrangolari e piede a doppio scalino. Entrano in uso alla metà circa del VI secolo a.C.
- 3) "**Anfore C**" (vd. inv. 96544 **SALA 11**), munite di labbro a profilo rotondo, anse a sezione cilindrica e piede a scalino in forma di echino rovesciato. Tipo relativamente raro, viene tuttavia usato a lungo (580-470 a.C. circa). Le anfore a collo separato si distinguono almeno in cinque tipi.

Segnaliamo:

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

- 1) La cosiddetta “**anfora panatenaica**” è caratterizzata da una forma estremamente rastremata in basso; dipinta per primo dal ceramografo **Lydòs** intorno al 550 a.C., viene così denominata perchè, piena d’olio, era il premio per i vincitori delle gare che si svolgevano in occasione delle Panatenee, festa istituita dal tiranno Pisistrato per celebrare annualmente (in luglio-agosto) Atena, la dea patrona della città di Atene. Per un tipico conservatorismo culturale, le anfore panatenaiche continueranno ad essere decorate con tecnica a figure nere almeno fino al II secolo a.C., quando da molti secoli erano esaurite persino le “Figure Rosse”.
- 2) L’anfora cosiddetta “**tirrenica**” (vd. inv. 3773 **SALA 11**), prodotta dai ceramisti attici per il commercio con l’Etruria nel secondo venticinquennio del VI secolo a.C.;
- 3) L’anfora **ovoide o panciuta**, del tipo espanso. Il tipo, di gran lunga il più comune tra le anfore a collo separato, è diffuso soprattutto nella seconda metà del VI secolo a.C.
- 4) La cosiddetta “**anfora nicostènica**”, così denominata dal ceramista **Nikosthènes**, operante intorno al 530-520 a.C., che ne crea le particolari caratteristiche, chiaramente derivate dalla metallotecnica, come mostra la sottigliezza delle anse nastriformi.
- 5) L’anfora **a collo separato** dal corpo fusiforme terminante a punta (vd. inv. 3871 **SALA 13**); non potendosi reggere da sé, l’anfora di questo tipo veniva inserita in un piccolo sostegno cilindrico ad anello, assai raramente conservato. Dalla fine del VI secolo quest’anfora raggiunge con numerose varianti l’epoca ellenistica (323-31 a.C.).
- 6) L’anfora a collo separato di tipo cosiddetto “**nolano**”, chiamata così per il fatto che se ne sono trovati molti esemplari a Nola, in Campania (vd. inv. 4017 **SALA 14**). può considerarsi un sottotipo dell’anfora di tipo espanso; è tuttavia popolare nella prima metà del V sec. a.C. ed è ancora diffusa nella seconda metà.

Per la *pelike* si veda quanto già detto sopra; le *pelikai* compaiono già nella seconda metà del VI sec. a.C. e continuano per tutto il secolo successivo. Il **cratere** (*kratér*), provvisto di bocca larghissima e corpo capace, era destinato a contenere il vino che vi veniva mescolato con acqua. I Greci non bevevano vino puro, ma lo mescolavano all’acqua in ragione di una parte a tre, con aggiunta di miele.

Si distinguono quattro tipi di cratere:

- a) “**cratere a colonnette**”, chiamato *kelébe* in greco, provvisto come indica il nome di un paio di manici cilindrici per parte, uniti in alto da una piccola placchetta orizzontale, congiunta all’orlo con cui forma un’unica membratura (vd. inv. 3758 **SALA 11**). La *kelébe* si crea probabilmente a Corinto e raggiunge l’Attica nel Protoattico Tardo, all’epoca del **Pittore di Nessos**, attivo nel 620-600 a.C. circa.
- b) “**cratere a volute**”, che si distingue dalla *kelébe* per le anse cilindriche che, come indica il nome, terminavano a volute appoggiandosi sull’orlo del vaso. La forma, in uso dal 570 a.C. dura con alcune varianti, fino al IV sec. a.C. Il primo esempio noto è senza dubbio il “**Vaso François**”, forse effettivamente il vaso per cui venne sviluppata la nuova forma.

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

c) “**cratere a calice**”, con corpo a forma di calice di fiore, diviso in due parti, la inferiore a profilo convesso, la superiore leggermente concava (vd. inv. 4002 **SALA 15**); le anse sono impostate dal basso in alto, con una elegante curva all’infuori. La forma, creata all’epoca delle tarde “figure nere” (540 a.C. circa), avrà successo nel quinto e quarto secolo a.C.

d) “**cratere a campana**”, con corpo simile a una campana rovesciata e labbro arrotondato in fuori compare dall’inizio del V e continua nel IV secolo, incontrando grande popolarità nella ceramica di Magna Grecia (vd. inv. 151520 **SALA 15**).

Il **dinos** (chiamato **lébes** nell’antichità) un recipiente di bocca sferica, sagomata da un basso orlo verticale (la forma deriva da prototipi bronzei); privo di piede, il lebete veniva per lo più collocato su un tripode o un sostegno variamente sagomato (vd. inv. 3785 **SALA 13**). Come il cratere, serviva a mescolare l’acqua al vino. Era spesso destinato come premio ai vincitori di gare e Omero parla di tripodi e lebeti allestiti per i giuochi funebri in onore di Patroclo (si veda, a questo proposito, la rappresentazione di tali giochi sul “**vaso François**”). Lo **stàmnos** è un vaso dalle alte spalle e dal collo molto basso (vd. inv. 4005 **SALA 14**). Il termine era sinonimo di anfora e non serviva quindi a designare il vaso che adesso invece viene così denominato. Anche questo comunque serviva prevalentemente come l’anfora, a contenere il vino, come indicano diverse figurazioni vascolari. Gli **stàmnoi** compaiono alla fine del VI e continuano per tutto il V secolo a.C. La **pisside** (in greco *pyxis*) era una scatola rotonda con coperchio, che serviva per cosmetici od oggetti da toeletta femminile. Talvolta, all’interno di *pyxides* sono state trovate tracce di antichi cosmetici, mentre le figurazioni che le adornano riguardano regolarmente scene di vita femminile. Tipi di *pyxides* (diversi da quelli del periodo classico) compaiono già nel periodo Geometrico; la *pyxis* tuttavia diventa particolarmente popolare ad Atene dalla metà del V sec. a.C. Si distinguono quattro varietà di *pyxides*, di cui il tipo canonico non è rappresentato al nostro museo. A Firenze è invece presente il tipo di *pyxis* cilindrica, con coperchio piatto e privo di manico. Di forma eccezionale risulta la pisside di **Nikosthénes**, il prolifico vasaio che sperimenta diverse forme peculiari di vaso. Per la **lekanis** nell’antichità sono attestati diversi usi, da recipiente per cibi cotti, a pisside per gioielli (donati dai padri alle figlie che vanno spose); da recipienti da toeletta femminile, a contenitori per dolciumi destinati alle spose novelle. Effettivamente, **lekanides** sono rappresentate con una certa frequenza in raffigurazioni vascolari relative alla vita femminile (vd. inv. 151518 **SALA 15**). Forma poco frequente, la **lekanis** compare già in ambito corinzio, ma si fa meno rara nel V e nel IV secolo a.C., anche in Magna Grecia. Decisamente raro il **kérnos**, vaso multiplo cultuale costituito da una ciambella di base su cui sono applicati tanti piccoli calici. I **kérnoi** servivano per le offerte alla divinità; frequenti nel culto di Demetra ad Elèusi, dalla madrepatria passarono anche in Magna Grecia (vd. inv. 73132 **SALA 6**). In Etruria si sviluppano tipi maestosi di **kérnoi**, ben diversi dai prototipi greci. Si tralasciano qui altre forme rare di vasi greci (quali la **plemochòe**, il **rhytòn**, il **mastòs**, la **loutrophòros**, l’**epinetron**, lo **psyktér**, il **lébes gamikòs**) in quanto esse non sono presenti al Museo Archeologico di Firenze.

Bibliografia generale di riferimento

G.M.A. RICHTER, M.J. MILNE, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935.
AA.VV., *Vasi attici*, Firenze 1993.



Vasi greci: contesti e funzioni

Rappresentazioni di vasi in ceramografia

Tra gli “oggetti” correntemente riprodotti in immagine dai ceramografi attici non mancano naturalmente i vasi. Questi ultimi sono probabilmente tra i pochi oggetti, riprodotti in immagine dai ceramografi attici, dei quali possediamo i “modelli” diretti: la possibilità di integrare immagine dell’oggetto e oggetto stesso rende possibile un’immediata e agevole comprensione della funzione del vaso, contribuendo a reinserirlo in un contesto altrimenti non sempre immediatamente intelligibile per chi percorra le sale di un Museo Archeologico.

Il Cratere François. Il vaso come “protagonista”

Il “Vaso François” rappresenta, come è noto, una grande enciclopedia non solo di miti e leggende: si ha l’impressione che il ceramografo *Kleitias*, come l’autore dei poemi omerici, abbia inteso riprodurre sulle pareti del vaso, e con presunzione di completezza, un universo popolato di dèi ed eroi che si erge a modello dell’agire umano concreto. Di qui l’importanza accordata, accanto alla figura umana, agli “oggetti” che ne integrano e completano l’immagine contribuendo a ricollocarla sullo sfondo di uno spazio concreto (la casa e lo spazio urbano a essa antistante; il suburbio). Di qui il carattere quasi didascalico delle iscrizioni che non si limitano a dare un nome ai singoli personaggi bensì coinvolgono oggetti e architetture (il “sedile”, l’“altare”, la “fontana”) conferendo loro quasi dignità di “personaggi”. Questa volontà caparbia di riprodurre con meticolosa precisione oggetti e presenze inanimate coinvolge anche la raffigurazione di vasi. Porteremo tre esempi significativi. Fra le zampe dei cavalli della quadriga di *Hippothòon* sul fregio del collo (lato A) che raffigura -come è noto- i giochi funebri in onore di *Pàtroclo* è ben visibile un *lebète*, uno dei premi posti in palio da *Achille* al vincitore della gara. Non si tratta, molto probabilmente, di un vaso in terracotta (un *dèinos*), bensì di un calderone metallico (bronzeo). Il vincitore della gara ne entrerà in possesso, tutti i partecipanti alla gara tendono a entrarne in possesso. Tra gli dèi invitati alle nozze di *Pèleo* e *Tèti* raffigurati sul fregio principale che abbraccia -all’altezza della spalla- l’intera circonferenza del cratere, *Dioniso* figura al centro del lato A. Il dio, unico fra gli invitati alle nozze, si volge verso l’immaginario spettatore guardandolo fisso con i suoi occhi sbarrati e attirando l’attenzione sul dono, singolare, che il dio dell’ebbrezza reca in omaggio agli sposi: un vaso che riproduce la forma e la decorazione semplice di un’anfora vinaria da trasporto attica. Sul collo è visibile l’austero motivo decorativo (un cerchietto inquadrato fra due “S”) che dà nome a questa classe di vasi (anfora **SOS**), non rappresentata nella collezione di ceramiche a figure nere e rosse del **Museo Archeologico di Firenze** proprio per il carattere di anfora vinaria da trasporto grezzamente decorata, da non confondere con la ceramica fine da mensa (quella, appunto, a figure nere e rosse). Nonostante la forma “modesta”, l’anfora di *Dioniso* riproduce il prezioso vaso d’oro destinato a contenere le ceneri del figlio di *Pèleo* e *Tèti* *Achille*, una nota e un presagio di morte che rattrista il lieto corteo degli dèi olimpici e che rinvia alla scena dipinta sulle anse: *Aiace* sorregge sulle spalle il corpo senza vita di *Achille*. Sempre sul **Cratere François**, non lontano dall’immagine di *Dioniso*, nel sottostante fregio del lato A che raffigura l’agguato di *Achille* a *Tròilo*, un altro vaso svolge un ruolo in qualche modo centrale: la *hydria*. *Tròilo* e la sorella *Polissèna* si erano recati fuori città ad attingere acqua alla fontana. *Achille* si era nascosto dietro l’edificio-fontana in agguato. *Kleitias* raffigura il momento dell’inseguimento, con *Tròilo* che fugge al galoppo verso le mura di *Troia* mentre *Polissèna* sta per raggiungerle a corsa. Sotto il cavallo di *Tròilo* la *hydria* giace abbandonata, segno di una fuga precipitosa e improvvisa, mentre

l'iscrizione "*hydria*" attira in qualche modo l'attenzione sull'oggetto capace di riassumere per intero il dramma. E' questo uno dei pochi casi nei quali un'iscrizione apposta a fianco dell'immagine di un vaso consente di recuperare il nome preciso del vaso (come è noto i nomi che attribuiamo ai vasi attici -anche se "antichi" e attestati nelle fonti letterarie- sono per lo più, in molti casi, convenzionali).

Contesti e funzioni

A – L'*hydria*

Anche in mancanza dell'iscrizione che sul "**Vaso François**" tramanda il nome "antico" del vaso fornito di due brevi anse orizzontali e di un'ansa verticale, l'etimologia del nome *hydria* (da *hydor*=acqua) e le numerose scene che sui vasi attici ne documentano chiaramente la funzione avrebbero consentito agevolmente, e con abbondanti margini di sicurezza, il collegamento fra il nome attestato nelle fonti letterarie e l'immagine del contenitore per eccellenza dell'acqua documentato dalla ceramografia attica. L' "oggetto" *hydria* appare frequentemente raffigurato su *hydriai* a figure nere della seconda metà del VI sec. a.C. in scene che, rappresentando fanciulle che attingono acqua alla fontana, ribadiscono ulteriormente la funzione del vaso. Sulla *hydria* a figure nere n. inv. 3792, non attribuita, databile al 540 a.C. circa (**SALA 13**), l'edificio-fontana non è raffigurato come sul "**Vaso François**" nella scena dell'agguato di Achille a Tròilo ma va comunque mentalmente integrato immediatamente oltre il limite sinistro del pannello figurato. Vi sono raffigurate cinque fanciulle con *hydria*. La prima, a partire da sinistra, è decisamente più alta delle altre, giacché in prossimità della fontana si è tolta il vaso di testa e lo sta avvicinando al frotto d'acqua: il ceramografo coglie prontamente l'occasione di rappresentarla più "grande". Seguono altre quattro fanciulle con la *hydria* posta in equilibrio sulla testa: due si stanno avvicinando alla fontana col vaso vuoto, due se ne stanno allontanando col vaso pieno, incamminandosi verso i rispettivi luoghi di destinazione. L'acqua serve per lavarsi. Sul lato B dello *stàmnos* a figure rosse n. inv. 3986, del Pittore di Tròilos, databile al 480 a.C. circa (**SALA 14**), tre fanciulle nude si preparano al bagno versando da due *hydriai* acqua in un bacino (una sorta di vasca sorretta da una colonnina desinente in una doppia voluta). L'acqua serve per bere e mescolata, secondo proporzioni variabili, col vino in un cratere è bevanda indispensabile di un civile simposio: bere vino puro, non mescolato con acqua, è considerato dai Greci una pratica barbarica, tipica per esempio degli Sciti (popolazione dell'antica Scizia, regione delle steppe eurasiatiche).

B – Vasellame da simposio

Il simposio rappresenta uno dei temi preferiti dai ceramografi attici di periodo arcaico e classico, anche perché i vasi da essi decorati sono in grande maggioranza vasi da simposio e le scene, come abbiamo visto per le *hydriai*, tendono a rinviare alla specifica funzione del vaso. In scene di simposio i vasi sono una presenza ineliminabile e ricorrente: crateri per mescolare vino e acqua, mestoli (*kyathoi*) per attingere e *oinochòai* per mescolare, coppe per bere (*kylikes*, *skyphoi*, *kàntharoi*), *stàmnoi* e *dèinoi* (funzione analoga al cratere), *psychtères* (per raffreddare il vino). Tra le tante scene sui vasi del **Museo Archeologico di Firenze** ne presenteremo in questo contesto due. Sul tondo interno della *kylix* a figure rosse n. inv. 3947, del **Pittore di Berlino 2268**, databile al 500- 490 a.C. circa (non esposta) un giovane attinge vino con un mestolo da un grosso cratere a colonnette. Sul lato A della *kylix* a figure rosse n. inv. 3922, di *Doùris*, databile al 480 a.C. circa (**SALA 14**) si ha una splendida raffigurazione della sala del simposio affollata da tre simposiasti distesi su tre *klìnai* (numero canonico di partecipanti al simposio: la

sala per banchetti ospitava generalmente per lo meno tre *klinai*, di qui il termine latino di *triclinium*). La *kline* di destra è riprodotta di scorcio e il simposiasta lo è di spalle. Alle pareti sono appesi vasi: quattro *kylikes* e quattro *oinochòai*. Due simposiasti (il simposiasta di sinistra con un caratteristico copricapo orientale e il simposiasta di destra, visto di spalle) stanno giocando al *kòttabos*: si noti al centro la *rhàbdos kottabiké*, sorta di alta asta metallica su tre piedi sulla quale è posata la *plàstinx*, il piatto collocato in instabile equilibrio verso il quale i due simposiasti dirigono dalle loro *kylikes* i getti di vino. Completano la scena un giovane servitore e un giovane auleta.

C – Vasi cultuali e vasi per libare

Tra i vasi solitamente -anche se con minor frequenza rispetto alle *kylikes*- usati per bere ricordiamo *kàntharoi* e *rhytá*. Questi ultimi costituiscono, tra l'altro, gli attributi del dio del vino e dell'ebbrezza Dioniso, il cui "spirito" aleggia nella sala del simposio e trionfa nella baldoria (*kòmos*) che solitamente conclude il rito del simposio, quando i simposiasti, ebbri, si alzano e si slanciano in danze frenetiche. Sul lato A dell'anfora a figure nere n. inv. 141934, vicina al Pittore di Lysippides, databile al 520 a.C. circa (non esposta) Dioniso fronteggia Arianna esibendo il *kàntharos* e un tralcio d'edera: dietro il dio un Satiro impugna il *rhytòn* (quest'ultimo, reso in bianco, doveva essere verosimilmente un "corno" in avorio e in osso e non una sua riproduzione in terracotta: il termine *rhytòn* designa comunemente il corno potorio in avorio e in osso e la sua riproduzione in metallo e ceramica). Il vino -bevanda sacra- gioca comprensibilmente un ruolo centrale nelle feste in onore di Dioniso. Sul lato A dello *stàmnos* a figure rosse n. inv. 4005, del Pittore di Villa Giulia, databile al 460- 450 a.C. circa (**SALA 14**) due donne celebrano un rito intorno a una tavola imbandita con focacce e recipienti colmi di vino. Sullo sfondo compare l'*èidolon* di Dioniso: un tronco addobbato con la veste e la maschera del dio, fiorente di tralci d'edera e che sostiene due favi posti in corrispondenza delle spalle del "manichino". Sulla tavola imbandita di focacce poggiano anche due *stàmnoi* colmi di vino. Sulla sinistra, una donna regge con ambo le mani uno *skyphos*, mentre un'altra donna sulla destra attinge con un mestolo (un *kyathos*) vino dallo *stàmnos* di destra e lo versa in uno *skyphos*. Il vino -insieme ad altri liquidi- può costituire l'oggetto di un'offerta incruenta (una libagione) alla divinità. Vasi per libare sono, essenzialmente, l'*oinochòe* e la *phiàle*: il liquido viene versato dall'*oinochòe* nella *phiàle* e da quest'ultima sull'altare fiammante, oppure al suolo perché venga assorbito dalla terra. Sul frammento di *kàlpis* a figure rosse n. inv. 151555, del **Pittore di Berlino**, databile al 490 a.C. circa (non esposto) compaiono al centro un altare fiammante e ai lati (non più conservate nella loro interezza) due figure: la figura di destra sorreggeva un'*oinochòe* mentre la figura di sinistra piegava verso il basso la *phiàle* ricolma (il liquido, reso in vernice rosso-paonazzo, precipita sull'altare). Normalmente, l'offerta incruenta alla divinità sottolinea il momento drammatico della partenza del guerriero e del distacco dal nucleo familiare rappresentato dal vecchio padre e dalla sposa. Sulla *hydria* a figure nere n. inv. 3867, del **Gruppo di Lèagros**, databile al 520-510 a.C. circa (non esposta), dietro il carro trainato da quattro cavalli s'intravede la figura di una donna che regge un'*oinochòe*. Anche la mitica partenza di Trittòlemo per la missione civilizzatrice (diffusione della coltura del grano) appare sottolineata dal gesto dell'offerta incruenta. Sul lato A dello *stàmnos* a figure rosse n. inv. 80190, del Pittore di Ettore, databile al 440 a.C. circa (**SALA 15**) Trittòlemo siede sul carro alato pronto per la partenza: dietro di lui Persèfone stringe un mazzo di spighe di grano mentre Demetra, con torcia nella sinistra, protende con la destra l'*oinochòe* verso la *phiàle* di Trittòlemo.

D – *Lèkythoi*, *arýballoi*, *pyxides*



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Accanto ai vasi per acqua e vino, alcuni vasi di modeste proporzioni, talora miniaturistici, contengono oli e preziosi profumi (*aryballoi* e *alabastra*) e fanno parte dell'armamentario dell'atleta. Anche le *lèkythoi* contengono oli profumati ma hanno una più marcata caratterizzazione funeraria, come mostra spesso l'immagine della tomba o del defunto in muto colloquio con i sopravvissuti, riprodotta sulle pareti di molte *lèkythoi*. Anche sulla *lèkythos* a fondo bianco n. inv. 4238, del **Pittore di Saboureff**, databile al 450 a.C. circa (**SALA 14**) è raffigurato un monumento sepolcrale (una stele coronata di una ghirlanda e impostata su di una base a tre gradini). Sul terzo gradino è visibile una piccola *lèkythos* offerta al defunto congiuntamente a una ghirlanda. Le *pyxides*, sorta di scatole munite di coperchio, contengono invece gioielli, grani d'incenso da bruciare sugli incensieri (*thymiastèria*) e sono oggetti tipicamente femminili, frequentemente esibiti in scene di gineceo.

E – Produzione e vendita di vasi

Alcune scene -rare- riproducono vasai al lavoro, magari incoronati vincitori e premiati dalla dea protettrice degli artigiani Athèna e dalla personificazione della Vittoria (Nike), come la nota *kàlpis* a figure rosse del Pittore di Leningrado (Milano, Collezione Torno n. inv. C278). Tra i vasi del Museo Archeologico di Firenze nessuno documenta, purtroppo, in maniera diretta come la *kàlpis* del Pittore di Leningrado la vita del quartiere ateniese dei vasai (il Ceramico). Sul lato B della *pelike* a figure nere n. inv. 72732, della cerchia del **Pittore di Antimènes**, databile al 510-500 a.C. circa (**SALA 13**) è raffigurato, invece, il momento della vendita -al mercato- di una batteria di vasi. Il venditore, alzatosi improvvisamente dallo sgabello, minaccia con un bastone due cani che si addentano mettendo in pericolo l'integrità del vasellame e grida *kynr[ai]emi* ("Cane, rompi me!", ossia "Cane provati un po' a rompere me invece di distruggere i miei vasi!"). Si distinguono un'anfora e quattro *lèkythoi* (due di queste già pericolosamente rovesciate).

Bibliografia generale di riferimento

- W. FROEHNER, *Anatomie des vases antiques*, Paris 1876
G. RICHTER-M. J. MILNE, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935
C. BRON-F. LISSARRAGUE, "Il vaso 'da guardare' " in *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena 1986, pp. 9-17
M. MENICHETTI, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994, pp. 80 e sgg.



Storia della produzione ceramica greca

Le botteghe ceramografiche attiche risultano attive dal periodo submiceneo (XII-XI sec. a.C.) fino al periodo ellenistico (III-I sec. a.C.). I prodotti delle officine attiche abbracciano, si può dire, lo sviluppo intero della vicenda artistica greca, alternando momenti di intensa fioritura nonché di sperimentazione tecnica e formale a momenti di chiusura e ripiegamento, interpretabili talora quali riflesso diretto delle vicende storiche cittadine.

Protogeometrico (X sec. a.C.) e geometrico (IX-VIII sec. a.C.)

Nel periodo protogeometrico e poi soprattutto geometrico, **Atene** rappresenta forse il più importante centro di produzione di ceramiche decorate. Si può dire che le formule dello stile geometrico vengono sperimentate e messe a punto ad Atene. Centri quali **Argo**, **Corinto**, la **Beozia** o l'isola di **Eubea** subiscono il decisivo influsso delle botteghe ateniesi, pur sviluppando forme vascolari (la *kotyle* a Corinto) o formule decorative (il meandro a scala ad Argo) peculiari e locali. Carattere precipuo delle officine attiche è la singolare coerenza con la quale il repertorio decorativo ubbidisce e si adegua alla tettonica vascolare. Il repertorio decorativo stesso, in un primo momento esclusivamente astratto, successivamente (geometrico tardo, cioè fine VIII sec. a.C.) accoglie scene di carattere narrativo (guerrieri, carri, scene di esposizione, compianto e trasporto del defunto in vasi, soprattutto anfore colossali e crateri, di destinazione funeraria). Con la fine dell'VIII sec. a.C. la fortuna del repertorio decorativo geometrico è rimarcata dalla sua diffusione nel bacino del Mediterraneo. Ne sono responsabili coloni e mercanti euboici, abili navigatori e protagonisti della prima colonizzazione greca, che esportano in **Etruria** e in Siria i prodotti delle loro botteghe ceramografiche favorendo, soprattutto in Etruria, la nascita di locali stili geometrici. Accanto alle botteghe euboiche la fine dell'VIII sec. a.C. registra la fioritura delle botteghe corinzie destinate a dominare, con le loro esportazioni, i mercati del Mediterraneo per tutto il successivo periodo orientalizzante (VII sec. a.C.).

Protoattico (VII sec. a.C.)

Alla fioritura delle botteghe corinzie e alla fortuna dei loro prodotti -essenzialmente miniaturistici vasi per unguenti (*arýballoi* e *alàbakra*) decorati, a partire dagli inizi del VII secolo, nella nuova tecnica delle figure nere – corrisponde per tutto il periodo orientalizzante una certa chiusura e indifferenza delle botteghe attiche per le novità sperimentate a Corinto e un evidente disinteresse per l'esportazione dei prodotti ceramici al di fuori del territorio propriamente ateniese. Lo stile protoattico, nel rifiuto del decorativismo miniaturistico proprio delle botteghe corinzie coeve, si colloca nel solco della produzione geometrica tarda, culminata nella produzione del **Pittore del Dipylon** e dei suoi più prossimi seguaci. La progressiva dissoluzione del coerente repertorio astratto e l'aggiornamento in senso orientalizzante dei motivi decorativi unitamente alla preferenza accordata ad ampie superfici vascolari e a figure monumentali, spesso esorbitanti dai campi decorativi di pertinenza determina una certa insensibilità per la tettonica vascolare e la creazione di uno stile la cui prorompente vitalità colpisce con vigore, specie se si pensa al più castigato stile corinzio coevo. Con il protoattico medio (metà del VII sec. a.C. circa) e con personalità quali il **Pittore di Polifemo**, pur senza che venga meno la vitale monumentalità protoattica, si cominciano a registrare i primi deboli influssi della ceramografia corinzia, nell'impiego discreto di incisioni e nell'elementare policromia limitata a ritocchi biancastri. Con il protoattico tardo (fine del VII sec. a.C.) e con personalità quali il **Pittore di Nèttos**, l'influsso della ceramica corinzia si fa sentire nel

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

rinnovato repertorio decorativo animalistico e floreale e soprattutto nell'adozione della tecnica delle figure nere, senza che la tipica protoattica monumentalità ne risulti sostanzialmente compromessa.

L'influsso di Corinto agli inizi del VI sec. a.C.

L'influsso di Corinto si fa prepotente agli inizi del secolo successivo, con l'adozione di forme vascolari tipicamente corinzie quali il cratere a colonnette, con il sempre più deciso prevalere del repertorio decorativo animalistico e floreale, con il venir meno della monumentalità protoattica e l'affermarsi di uno stile decisamente miniaturistico. Tipici prodotti dello stile attico iniziale sono i vasi decorati dal **Pittore della Gòrgone**, da **Sòphilos**, da **Kleitias** che vengono, per la prima volta, prodotti per l'esportazione. **Sòphilos** esce, primo fra tutti i ceramografi attici, dall'anonimato firmando, come ceramista e come ceramografo, alcuni suoi vasi. Ciò rappresenta una significativa testimonianza del consapevole orgoglio dell'artigiano e una prova indiretta della fortuna incontrata dai prodotti della sua bottega, onde il marchio di fabbrica era, intenzionalmente, esibito come garanzia di qualità. Il nuovo miniaturismo d'impronta corinzia ha come primo effetto quello di raffreddare e contenere entro ordinate griglie decorative, rispettose della tettonica vascolare, il vitale spirito protoattico; ma risponde pure, verosimilmente, alla volontà di insidiare il dominio di Corinto nei mercati del Mediterraneo. Alla medesima necessità corrisponde la creazione apposita di vasi decorati in uno stile prettamente corinzio (sovrapposizione di fregi animalistici e floreali, fregi narrativi miniaturistici con personaggi gesticolanti, chiusi nelle tipiche vesti corinzie "a pinguino") quali le anfore tirreniche, destinate essenzialmente al mercato etrusco. Il perfezionamento della tecnica delle **figure nere** ubbidisce a un'analogha esigenza: le figure non si stagliano più sul fondo risparmiato del vaso ma su di un'ingubbiatura di color giallo brillante. Le botteghe corinzie saranno d'altra parte costrette a rincorrere quelle attiche, adeguandosi al nuovo ritrovato.

Il nuovo stile monumentale (560-530 a.C.)

Intorno al 560 circa, mentre la produzione corinzia pare prossima a esaurirsi e nonostante il miniaturismo di tradizione corinzia continui a informare di sé la decorazione delle cosiddette **coppe di Siana**, alcuni ceramografi attici mostrano un rinnovato interesse verso forme decisamente monumentali, riducendo lo spazio tradizionalmente riservato al repertorio decorativo animalistico e floreale di tradizione corinzia. Si tratta in primo luogo del grande **Nèarchos** che, per altro, non disdegna eleganze miniaturistiche, quasi obbligate nella decorazione di *arýballoi*. **Lydòs**, probabilmente un meteco (straniero residente) di origine lidia (regione dell'Anatolia), predilige decisamente grandi forme vascolari quali anfore e crateri (è uno dei primi ceramografi che dipinga anfore panatenaiche). Il **Pittore di Àmasis** non pare alieno dal raffinato influsso della coeva ceramografia greco-orientale (non manca chi identifica il ceramografo col ceramista e immagina per il pittore dal nome egiziano una formazione nel grande emporio di **Nàucrati**, frequentato soprattutto da mercanti greco-orientali). Accanto al Pittore di **Àmasis** e spesso in contrapposizione e in concorrenza con quest'ultimo si svolge la carriera del grande **Exekias**. Si tratta certo di uno dei più dotati ceramografi attici di tutti i tempi, originale creatore di nuove forme vascolari (si pensi alla creazione della coppa a occhioni), rinnovatore del repertorio decorativo tradizionale (le eleganti volute che si sviluppano sotto le anse delle sue anfore) ma soprattutto straordinario illustratore di Omero, primo vero *ethògraphos*, attento indagatore del mondo interiore degli eroi omerici, tra i quali prediletto risulta il tragico Aiace.

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Il miniaturismo dei “piccoli maestri” (550-530 a.C.)

In parallelo con lo sviluppo della carriera di *Lydòs*, *Àmasis*, *Exekias* una nutrita schiera di ceramografi e ceramisti, i cosiddetti **Piccoli Maestri**, realizzano elegantissime coppe su slanciato stelo nelle quali la decorazione dipinta, molto sobria e discreta, pare estremizzare il mai esaurito filone miniaturistico.

Le prime figure rosse (530-520 a.C.)

Intanto, nell’ambito della bottega di *Exekias*, intorno al 530, si prepara una vera e propria rivoluzione nella tecnica decorativa dei vasi. Il **Pittore di Andokides**, operante nella bottega dell’omonimo vasaio ma formatosi nella bottega di *Exekias*, sperimenta per la prima volta la nuova tecnica delle figure rosse. I ceramografi non abbandonano tuttavia la vecchia tecnica delle figure nere. Vasi a figure nere, dipinti in uno stile via via più corsivo e sciatto, talvolta ravvivato da abbondanti sopraddipinture, continueranno a essere prodotti ed esportati, con successo, per altri quarant’anni. Non mancano pittori dei cosiddetti “vasi bilingui” (per lo più anfore e coppe) capaci di padroneggiare con sicurezza entrambe le tecniche: uno di questi è *Psiax* (formatosi alla scuola del grande *Exekias*), un ceramografo dalla mano sicura e infallibile, un vero virtuoso della tecnica dell’incisione. Il **Pittore di Andokides** preferisce invece affidare a un collaboratore, il **Pittore di Lysippides**, la decorazione dei lati B delle sue anfore “bilingui”.

I “pionieri” (520-500 a.C.)

Se il Pittore di *Andokides* sperimenta e mette a punto la nuova tecnica delle figure rosse, altri ceramografi negli ultimi due decenni del VI secolo sapranno sfruttare a pieno le possibilità espressive implicite nella nuova tecnica: vernice più o meno diluita, assottigliamento o, viceversa, ispessimento delle linee. Si tratta di celebri pittori di coppe quali il più attardato ma vivacissimo *Oltos*, il grande *Epiktetos*, abilissimo disegnatore, capace di sfruttare al massimo le superfici decorabili di una coppa (particolarmente il tondo interno); si tratta soprattutto dei due “rivali” *Euphrònios* ed *Euthymides*, significativi esponenti del cosiddetto **Gruppo dei Pionieri**. Questi sperimentano, per la prima volta, con una certa sicurezza, audaci scorci e manifestano una inedita sensibilità per il problema dello spazio.

Il trionfo della ceramica attica sui mercati: la bottega di *Nikosthènes*

Con la fine del VI secolo e grazie all’introduzione della nuova tecnica delle figure rosse, il dominio della ceramica attica sui mercati del Mediterraneo è totale e incontrastato: dal 550 circa a.C. la produzione corinzia si è esaurita. Altre fabbriche ceramografiche fiorite nel corso del VI secolo come quelle laconiche e calcidesi (da Calcide, in Eubea) nonché quelle greco-orientali, che non avevano rappresentato mai un serio problema per la produzione ateniese chiudono senza tentare una imitazione dei nuovi prodotti attici. Le botteghe attiche s’impongono grazie al dominio sicuro di una molteplicità di tecniche via via affinate e grazie alla conoscenza e soddisfazione dei gusti della committenza. La bottega di *Nikosthènes* sembra lavorare soprattutto per il mercato etrusco. I pittori attivi nella bottega di *Nikosthènes* padroneggiano le due tecniche, realizzano vasi bilingui mentre i ceramisti disegnano forme vascolari pensate appositamente per la committenza etrusca: *kyathoi*, *kàntharoi* e soprattutto anfore nicostèniche, chiaramente derivate da prototipi metallici e ispirate ad analoghe forme attestate nel **bucchero etrusco**.

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

La fioritura del primo periodo severo (500-480 a.C.)

Gli inizi del V secolo, con presentimenti del severo incipiente, paiono dominati da personalità legate ai caposcuola del tardo arcaismo (*Euphrònios* ed *Euthymìdes*). *Euphrònios* cessa di dipingere intorno al 500 circa diventando il padrone di una fiorente bottega operante fino ad almeno il 480 e nella quale operano straordinari pittori quali **Onèsimos**. Formatosi alla scuola di *Euthymìdes* e dell'amico e collaboratore di quest'ultimo *Phintìas*, il **Pittore di Berlino** è uno straordinario disegnatore, abile indagatore della struttura del corpo umano. L'anonimo ceramografo decora le sue splendide anfore, per lo più prive di abbondanti decorazioni accessorie ma uniformemente nere, di isolate figure, capaci come di dialogare fra di loro al di là della barriera normalmente rappresentata dai lati A e B del vaso. Anche il **Pittore di Kleophràdes**, formatosi alla scuola di *Euthymìdes* e *Phintìas*, scompone scene unitarie sui lati A e B delle sue anfore ma, temperamento passionale e sensibile alle lusinghe degli effetti coloristici ottenuti con un uso sapiente della vernice diluita, appare meno rigoroso e nitido nel disegno. Contemporaneamente al Pittore di Berlino e di *Kleophràdes* operano abili decoratori di coppe, il raffinatissimo **Apollòdoros** che si compiace di allungare arti e membra delle sue figure, il vitale e passionale **Màkron**, il discontinuo ma prolifico **Doùris**, il **Pittore di Brygos**, raffinato disegnatore.

Il periodo severo e l'influsso della "Grande Pittura" (480-450 a.C.)

Gli anni fra il 480 e il 470 vedono esaurirsi la produzione dei pittori della generazione successiva alle sperimentazioni dei Pionieri. L'influsso della "Grande Pittura" polignotea pare determinante per la definizione delle personalità di ceramografi importanti del periodo propriamente severo: il **Pittore di Pistòxenos**, il **Pittore di Penteselea**, vero "pittore di caratteri" nel senso polignoteo, acuto indagatore dell'*èthos* dei suoi personaggi e sempre alla ricerca di una espressività più profonda dei volti e dei gesti, nonché *Hèrmonax*, allievo del Pittore di Berlino. Intanto, il **Pittore dei Niòbidi** sovrappone, come in una megalografia polignotea, i suoi personaggi su più livelli di terreno accuratamente individuati da linee ondulate. Si tratta di grandi ceramografi, ma l'impressione di una crisi incipiente della ceramografia attica, di una battaglia perduta in partenza dai ceramografi nella loro tenace volontà di mantenersi al passo con i tempi e con le sconvolgenti novità tecnico-formali della "Grande Pittura" è ugualmente innegabile.

L'influsso di Fidia (450-430 a.C.)

Omonimo del grande pittore tasio ma leggermente più giovane, il ceramografo **Polygnotos** appartiene già a una diversa temperie culturale. Pare già intimamente classico e, in piena età periclea, affascinato dalla complessità straordinaria dell'universo formale fidiaco. Analogamente, grandi ceramografi quali il **Pittore di Achille** e il **Pittore di Kleophòn** sembrano tener presente la lezione fidiaca con puntuali rimandi, soprattutto nel Pittore di *Kleophòn*, alle realizzazioni del cantiere partenonico.

Il manierismo postfidiaco (430-400 a.C.)

La morte di Fidia o, comunque, il suo allontanamento da Atene poco prima del 431, lo scoppio della terribile Guerra del Peloponneso e l'influsso della nuova corrente artistica del manierismo postfidiaco, nonché del grande pittore di origine greco-orientale **Parrhàsios**, non mancano di informare di sé la produzione ceramografica dei decenni compresi fra il 430 e il 400 a.C.. Ceramografi quali **Aristophànes**,

Aïson, manieristi quali il **Pittore di Eretria** e il **Pittore di Meidias**, pittori di *lèkythoi* a fondo bianco quali il Pittore del Canneto o il **Pittore delle Donne** illustrano bene la nuova temperie culturale: raffinato linearismo di tradizione parrasiana, panneggi bagnati di tradizione postfidiaca, atmosfera trasognata e malinconica, crisi dei miti più strettamente politici, prepotente ingresso del mondo di Dioniso e Afrodite, rassicurante rifugio nel mondo protetto della casa dominato dall'universo delle occupazioni femminili. E il dolore e la sofferenza della guerra, ambiguamente "esorcizzati" nella produzione ceramografica corrente, riemergono attutiti nella produzione di *lèkythoi* funerarie a fondo bianco, affascinanti per la raffinatezza del linearismo di tradizione parrasiana e per le tenui e sobrie sovraddipinture in verde, azzurro e rosa, commoventi per la delicata e discreta espressione del mondo degli affetti famigliari.

Il IV secolo: esaurimento della produzione (400-325 a.C.)

Dopo il 400 a.C. la crisi delle botteghe ceramografiche attiche, già evidente, sembra pericolosamente acutizzarsi. Mentre l'influsso del manierismo midiaco si fa prepotente e pervasivo e i ceramografi ripetono stereotipicamente il loro usuale repertorio decorativo o figurativo -e nonostante la sperimentazione di nuove tecniche (i vasi decorati da figure in rilievo di **Xenòphantos**)- la produzione di ceramica attica conosce un sensibile calo che ha i suoi riflessi e le sue cause nella rapida contrazione delle esportazioni. Dalla fine del V sec. a.C. ceramografi attici immigrati nelle colonie magnogreche determinano l'avvio della produzione di ceramiche àpule, che fiorisce soprattutto nel corso del IV sec. a.C. costringendo Atene alla ricerca di nuovi mercati.

La ceramica di Kertch

Nascono, così, le classi di ceramica di **Kertch**, prodotte appositamente per l'esportazione in **Crimea** e nelle colonie greche del **Mar Nero**. Si tratta di vasi, soprattutto crateri e *hydriai*, riccamente decorati, dalla vivace policromia affidata soprattutto a ritocchi in bianco. L'influsso dello scultore **Prassitele** è evidente nella frequenza di tipi femminili flessuosi e aggraziati che, del resto, proseguono la tradizione del manierismo midiaco. La scelta dei soggetti, a parte la scontata predilezione per il mondo di Dioniso e Afrodite, risente spesso della particolare committenza. Sono frequenti scene di lotta fra grifi e arimaspi, un mito popolare nelle città greche del Mar Nero, un mito ambientato, del resto, nelle sconfinite steppe del gelido Nord. La fortuna della ceramica di Kertch nei mercati del Mar Nero non eviterà, tuttavia, il collasso generale della produzione di ceramiche figurate, che si esaurisce subito dopo la metà del IV sec. a.C. Atene continuerà a produrre la più economica ma assai diffusa ceramica a vernice nera.

Bibliografia generale di riferimento

Ceramica geometrica: J.N. COLDSTREAM, Greek Geometric Pottery, London 1968

Ceramica protoattica: E.T.H. BRANN, The Athenian Agora VIII, Late Geometric and Protoattic Pottery, Princeton 1962

Ceramica attica:

1) *COMMERCIO E ORGANIZZAZIONE DELLE OFFICINE*:

J.D. BEAZLEY, "Potter and Painter in Ancient Athens" in Proceedings of the British Academy XXX, London 1944, pp. 5-43

T.B.L. WEBSTER, Potter and Patron in Classical Athens, London 1972

J. BOARDMAN, I Greci sui mari, Firenze 1986



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

2) *LE FIGURE NERE:*

J.D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley-Los Angeles 1951

B. COHEN, *Attic Bilingual Vases and Their Painters*, New York-London 1978

D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter and His World*, Malibu 1985

J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1990

3) *LE FIGURE ROSSE:*

J. HOPPIN, *Euthymides and His Fellows*, Cambridge Mass. 1917

K. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig 1934

N. ALFIERI; P.E. ARIAS; M. HIRMER, *Spina*, Firenze 1958

J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure rosse. Periodo arcaico*, Milano 1992

AA.VV., *Euphronios, pittore ad Atene nel VI secolo a.C.*, Milano 1991

4) *IL FONDO BIANCO:*

J.R. MERTENS, *Attic White-Ground. Its Development on Shapes other than Lekythoi*, New York-London 1977

D.C. KURTZ, *Athenian White Lekythoi*, Oxford 1975

Per quanto concerne le personalità dei ceramografi attici nominati nella presente scheda si consiglia di consultare le voci relative dell' *Enciclopedia dell'Arte Antica*.



La partenza del guerriero verso la battaglia

Il congedo dell'oplita dalla famiglia e la partenza per la battaglia

Nella ceramica attica le rappresentazioni relative al congedo di un guerriero dalla famiglia superano complessivamente quelle che presentano opliti in azione sul campo di battaglia, e si articolano in varie scene: la **consegna delle armi**; l'**applicazione degli schinieri**; la **preparazione del carro**; la **partenza del guerriero** sopra un carro, rappresentato di profilo o di prospetto; la partenza a cavallo; l'**extispicio**; la partenza a piedi; la **libagione**; guerrieri che raccolgono o recidono una ciocca di capelli. La formulazione originaria di alcune delle rappresentazioni sopra ricordate (così per la consegna delle armi, per quella del guerriero che indossa uno schiniere, per la partenza su carro) non si deve ai ceramografi ateniesi, ma trova precedenti nell'arte corinzia del VII sec. a.C. La loro comparsa nell'iconografia attica, inoltre, non è simultanea; le attestazioni note dell'extispicio, per esempio, rientrano fra le più tarde. È degno d'interesse che di una parte rilevante delle situazioni considerate esistano testimonianze anteriori alla metà del VI sec. a.C., recanti iscrizioni che identificano i personaggi con figure attinte al mito. Almeno le prime tre scene sopra ricordate (consegna delle armi, applicazione degli schinieri, preparazione del carro) risultano legate ad **Achille**: magari, perché si tratta dell'eroe principale dell'Iliade, la cui popolarità era forse inferiore solo a quella di Eracle (gli Ateniesi avevano familiarità con i poemi epici, provata per esempio dal fatto che Ipparco, il figlio di Pisistrato, introdusse la recitazione di poemi omerici nelle Panatenee [Platone, Ipparco 228 b-c]). In immagini di partenza su carro con il veicolo rappresentato di prospetto, le possibilità sono diverse: incontriamo infatti, identificati tramite iscrizioni, non solo Achille ma anche Ettore, Diomede e altri eroi. Le rappresentazioni in cui le figure non sono indicate per nome possono rinviare, sull'esempio degli 'archetipi' mitici sopra ricordati, alla sfera mitica, oppure a situazioni della vita d'ogni giorno, ponendo in tal caso in risalto il cittadino pronto a indossare le armi per difendere la famiglia e la città natia. L'equipaggiamento del cittadino-guerriero, costituito dall'elmo, dalla corazza, dagli schinieri, dalla lancia e dallo scudo circolare (*hòplon*), è quello caratteristico dell'oplita addestrato a combattere nella falange, la formazione militare tipica del tempo. Quanto alle figure che simboleggiano la famiglia, si può immaginare che il personaggio anziano rappresenti la precedente generazione di cittadini-soldati, che trasmette il suo esempio all'attuale. Questa, raccogliendolo, deve a sua volta svolgere la stessa funzione nei confronti della futura generazione di guerrieri, simboleggiata in talune scene dalla figura di un giovane nudo. La donna, infine, rappresenta la madre o la moglie, disposte a lasciar partire il proprio congiunto per la guerra; in qualche caso vediamo questo personaggio mentre cura l'aspetto rituale del commiato, con l'offerta di una libagione. Potremmo dire, in definitiva, che nelle immagini di congedo si rispecchia quella disponibilità e quella preparazione a combattere, che lo stato richiedeva ai propri cittadini. Uno sguardo, se pure rapido, alle componenti essenziali delle scene di congedo non può trascurare aspetti che, a parte le scene corredate d'iscrizioni, segnalano ancora un livello d'interferenza fra ambito reale e sfera mitica e fanno sì che eroe e cittadino-guerriero appaiano quasi intercambiabili: si tratta delle partenze su carro, estranee alle consuetudini militari del periodo arcaico e interpretabili in definitiva come relitti dei poemi omerici, e della presenza di elementi antiquari quali lo scudo beotico, anch'esso anacronistico, per esempio su un'anfora con scena d'armamento conservata a Londra. Questo tipo di scudo, noto peraltro solo da documenti figurati, non era infatti più impiegato all'epoca in cui fu dipinto il nostro vaso. Potremmo forse supporre, che un ateniese chiamato alle armi nel VI sec. a.C. riconoscesse in immagini siffatte un modello di comportamento e uno stimolo a fare proprio il valore degli eroi del mito.

La consegna delle armi

Nel campo principale della *hydria* inv. 3808 (**SALA 11**) un personaggio femminile porge un elmo corinzio a una figura barbata in chitone e *himàtion*, che regge una lancia nella destra; fra i due è raffigurato uno scudo visto di profilo, appoggiato a terra. Fanno da cornice alle figure centrali due coppie, composte ciascuna da un personaggio maschile e da uno femminile; la donna alle spalle della figura barbata regge un tralcio vegetale. Come nel caso di altre scene riferibili al tema 'congedo di un guerriero', anche per quella appena considerata esistono nella ceramografia attica del secondo quarto del VI sec. a.C. versioni corredate da iscrizioni, che identificano i personaggi principali con Achille e sua madre, la nereide **Teti**. Se si accetta tale lettura in chiave mitologica per la nostra *hydria* (e per una replica sul frammento inv. 94316, non esposto), l'abbigliamento di Achille suggerisce di collocare l'episodio a Ftia, cioè prima della partenza della spedizione troiana, piuttosto che nell'accampamento davanti alle mura di Troia nel quale, dopo la morte di Patroclo (spogliato delle armi di Achille da parte di Ettore) la dea consegnò al figlio nuove armi, forgiate per lui da Efesto (**Iliade XIX**). Allo stesso eroe e a raffigurazioni nelle quali Teti è accompagnata dalle sue sorelle, le Nereidi (ninfe marine figlie di Nereo), che l'aiutano a trasportare le armi, fa pensare altresì l'immagine nel ridotto campo figurato sul collo di un'anfora (inv. 3773, **SALA 11**): un personaggio barbato nudo riceve uno scudo beotico da una figura femminile, mentre altre donne reggono uno scudo analogo (visto questa volta di profilo, con un emblema reso plasticamente a sbalzo), un elmo e due spade inserite nel fodero.

L'applicazione degli schinieri

Un motivo strettamente connesso alla consegna delle armi, quello del guerriero che indossa uno schiniere, appare fissato su varie immagini; sull'anfora inv. 3839 (non esposta) un uomo barbato ha deposto un elmo a terra e si accinge ad applicare a una gamba uno schiniere, assistito da un personaggio femminile – la madre, la sorella o la moglie – che regge uno scudo e una lancia; fra le due figure, in alto, è sospesa una spada. Alle spalle della donna è rappresentato un cane, sulla sinistra un guerriero che si allontana dal gruppo principale, volgendosi indietro. E' invece limitato alla figura del guerriero curvo in avanti, attorniato dalle proprie armi, il frammentario medaglione di una coppa a figure rosse (inv. 73131, non esposto), rimarchevole per l'alta qualità della pittura ed esibente un corsetto provvisto di spallacci allacciati davanti al petto e di una serie di fimbrie in basso (*ptèryges*), che sostituisce il corsetto campaniforme, corrente nelle rappresentazioni di guerrieri del VI sec. a.C.

Preparazione e partenza di un carro

Un frammento di *hydria* a figure nere (inv. 94314, non esposto) si riferisce alla preparazione di un carro per raggiungere il campo di battaglia, come dimostra la presenza di un armato con l'elmo sollevato sopra la fronte, che mette un piede sopra al veicolo reggendo la frusta e le redini. Il suo auriga, contraddistinto da un lungo chitone, è occupato con i finimenti di tre cavalli già allineati al timone del carro, mentre un giovane trattiene gli animali – o mette a essi il morso – e un personaggio barbato introduce un altro cavallo, tenendolo per una cavezza. Il momento vero e proprio della partenza, con un guerriero che sale su un carro mentre si volge a guardare la famiglia (anfora tirrenica inv.3773, **SALA 11**), viene descritto nel quadro di un episodio mitologico distinto, il congedo del veggente Anfiarao. All'ambito del mito rinvia altresì un frammento attribuito al Pittore di Priamo (inv.94355, non esposto), sul quale i personaggi recavano i nomi scritti accanto – il solo conservato per intero è quello di un

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

arciere reso davanti ai cavalli, *Pàris* (Paride) -. Sulla base di una lettera etea superstite è stata avanzata, pur con la cautela del caso, l'ipotesi che chi parte sia l'eroe troiano Ettore. Esempi del motivo della partenza su carro come ce li presenta, senza riferimento a situazioni specifiche e quindi in maniera più pertinente al tema di questo percorso, un certo numero di vasi del terzo quarto del VI sec. a.C., figurano su entrambi i lati dell'anfora inv. 3860 (**SALA 13**). Su uno di essi, un oplita sta in piedi accanto al proprio auriga su un carro, che sta per muovere verso destra alla presenza di altri guerrieri e di figure femminili. A una situazione sostanzialmente analoga alla precedente fanno pensare, sebbene il carro sia per il momento occupato solo da un conduttore barbato, le coppie di opliti a fianco di una quadriga mostrata in piena frontalità sulla *hydria* inv. 3789 (**SALA 13**).

La partenza a cavallo

La formula delle figure di prospetto risulta altresì adottata per un cavaliere equipaggiato con elmo, scudo e due lance, affiancato da un compagno apparentemente disarmato (anfora inv.3828, non esposta). Si penserebbe a prima vista a un oplita a cavallo che, giunto sul campo di battaglia, smonterà per combattere, affidando la propria cavalcatura all'accompagnatore fino alla conclusione dello scontro o al momento d'inseguire un nemico (una situazione che, comunque, una parte della critica respinge come non rispondente alla tattica militare del VI secolo, riferendola piuttosto a consuetudini del passato e al mondo degli eroi); ma il fatto che la figura armata indossi non una corazza, bensì un chitone, autorizza a riconoscerci un cavaliere. Da queste immagini connesse con la sfera prettamente militare, spostiamo nuovamente la nostra attenzione sul commiato del cittadino-guerriero dalla propria casa e su rappresentazioni attinenti ad aspetti rituali.

La partenza a piedi

Un'atmosfera statica contraddistingue le scene sul cratere inv.141879 (non esposto) e sulla *lèkythos* inv. 3810 (non esposta), incentrate su un oplita attorniato da personaggi ammantati. Sull'anfora inv. 3845 (**SALA 13**) un guerriero in armatura completa, con scudo beotico, si allontana volgendosi a guardare una donna velata, che insieme a un anziano personaggio maschile simboleggia la sua famiglia. Va notata anche la presenza di un arciere sulla sinistra, nel caratteristico costume scitico con tunica e berretto a punta. (Nella seconda metà del VI sec. a.C. furono introdotti ad Atene, probabilmente per iniziativa di Pisistrato, arcieri sciti originari delle steppe della Russia meridionale. Il loro modo di vestire fu adottato nell'arte greca per raffigurare arcieri, personaggi di stirpe orientale e Amazzoni).

L'extispicio

La tecnica dell'extispicio, ignota ai poemi omerici, fu probabilmente introdotta in Grecia dall'Oriente nel VII sec. a.C. e conobbe grande diffusione anche in Etruria. Fonti letterarie attestano il ricorso alla **ieroscopia** come procedura corrente fra i comandanti di spedizioni militari desiderosi di conoscere l'esito dell'impresa cui si accingevano, che si servivano di un veggente per l'interpretazione dei segni. Secondo alcuni studiosi la particolarità e la difficoltà interpretativa di immagini di divinazione come quella sulla nostra anfora inv. 3856 (**SALA 13**) in cui un oplita esamina i visceri di una vittima sacrificale, che gli viene presentata da un giovane schiavo fra un vecchio canuto appoggiato a uno scettro e una figura femminile, o su un esemplare a figure rosse conservato a Würzburg, è data dal fatto che la lettura dei visceri non viene eseguita da un veggente di professione, per conto di tutto l'esercito e sul campo di

battaglia, bensì da un singolo oplita al momento del distacco dai famigliari: appare poco verosimile che tutti gli opliti disponessero delle cognizioni necessarie per compiere correttamente l'esame dei visceri. Ci si potrebbe chiedere pertanto se immagini di *epatoscopia* come la nostra esprimano l'aspirazione da parte del singolo cittadino-oplita a un'interrogazione personale riguardo al futuro – o all'opportunità del momento per affrontare la partenza – o se invece pongano in risalto il significato, valido per il singolo, di un'interpretazione dei segni cui nella realtà si procedeva in funzione di tutto l'esercito.

La libagione

Un aspetto rituale documentato di rado nella tecnica a figure nere, ma ricorrente nella tecnica a figure rosse è quello della libagione. Su un frammento di *hydria* (inv. 151235, non esposta) un anziano personaggio regge lo scudo poggiato a terra di un guerriero, che stringe a sua volta due lance. La metà destra dell'immagine è occupata da una figura femminile che versa del vino nella *phiale* protesa di un guerriero, seduto sopra un blocco quadrangolare con l'elmo sollevato sopra la fronte e lo scudo poggiato a terra. Costui tiene la coppa inclinata, spagliando a terra una parte del liquido e compiendo con la sinistra un gesto di preghiera. Un'atmosfera che evoca l'ambito della famiglia caratterizza altresì le raffigurazioni sui lati esterni di una coppa d'età classica (inv.151534 [PD 372], non esposta). Sul lato A una figura femminile regge l'elmo e lo scudo di un giovane guerriero appoggiato a un'asta, che volge il capo verso un'altra donna, intenta a versare del vino in una *phiale*. Un personaggio barbato assiste alla libagione, appoggiato a uno scettro. Quest'ultima figura si ripete sul lato opposto, in cui non troviamo invece la donna che regge le armi; l'altra figura femminile protende la *phiale* verso un giovane, che in questo caso sta accanto al suo cavallo.

Il taglio di una ciocca di capelli

Come corollario al nostro esame dell'iconografia connessa con il congedo del guerriero, sembra opportuno richiamare l'attenzione su una particolarità delle scene d'armamento degli inizi del V sec. a.C., nelle quali vediamo figure che avvicinano ai propri capelli la lama di una spada: è quanto accade su un frammento attribuito al **Pittore di Kleophrades** (inv.151553 [8 B 6] non esposto), in cui riconosciamo a destra parte del corpo di un guerriero, che stando in equilibrio su una gamba aggiusta la posizione di uno schiniere; a sinistra è invece l'estremità della lunga chioma di un'altra figura, con parte della sua mano destra che impugna una spada. Data l'incompletezza della rappresentazione, non è possibile determinare il contesto né il gesto esatto del guerriero a sinistra, intento a raccogliere i capelli per praticità prima di indossare l'elmo oppure a reciderne una ciocca in atto di dedica. Nei casi in cui il contesto è riconoscibile con sicurezza, occorre trasferirsi dal piano dell'esperienza quotidiana al mondo degli eroi: si tratta infatti dell'armamento che precede la spedizione o, più probabilmente, l'ultimo assalto dei **Sette a Tebe** (cfr. i frammenti di una coppa, anch'essa assegnata al Pittore di *Kleophrades*, trovati sull'Acropoli di Atene). In quella circostanza, la recisione di una ciocca di capelli acquista il senso di un atto di dedica. (I Sette – Adrasto, Partenoepo, Polinice, Tideo, Anfiarao, Ippomedonte, Capaneo – mossero contro Tebe al comando di Adrasto, signore di Argo, per riportarvi sul trono Polinice. Sapendo che solo Adrasto sarebbe tornato vivo, i partecipanti compirono un sacrificio e appesero al suo carro ciocche di capelli, da recare in ricordo ai congiunti; cfr. **Eschilo, Sette a Tebe, 42-50**).

Il ritorno di un caduto



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

In un percorso che tratta delle rappresentazioni connesse con il distacco del guerriero dalla famiglia, vale la pena di spendere una parola sulle immagini relative a una circostanza a esso complementare e opposta dal punto di vista del contenuto: quelle del ritorno. In particolare, accenniamo qui alle scene in cui il ritorno di un guerriero avviene da morto. Si veda il medaglione di una coppa del **Pittore di Heidelberg** (inv. 3893, **SALA 11**): il corpo inanimato del guerriero vi è trasportato sopra le spalle da un compagno. Anche questo episodio, successivo alla nobile morte (*thànatos kalòs*) sul campo di battaglia, può venire trasferito dal piano dell'esperienza reale nel passato eroico; e anche in questo caso, come per la consegna delle armi, l'applicazione degli schinieri e la preparazione del carro, il modello mitico è rappresentato da Achille: abbiamo l'opportunità di osservarne esempi sicuri – e illustri – sui tratti esterni delle anse del **Cratere François** (inv.4209, **SALA 11**), in cui il gigantesco corpo nudo di Achille (*Achilèus*) grava sopra le spalle del cugino Aiace (*Aias*). Alle immagini di Aiace con la salma di Achille si ricollega anzitutto il medaglione interno di una coppa all'incirca coeva al Cratere François; il medesimo gruppo compare inoltre sul frammento d'anfora inv.141814 (non esposto), composto però secondo uno schema diverso – il cadavere appare trasportato dal compagno non già sulle spalle, ma sulla schiena. E' probabile che l'invenzione di quest'ultimo schema si debba a una delle personalità più alte della ceramografia attica a figure nere, **Exekias**, che ne ha lasciato esempi su anfore conservate a Monaco e a Berlino.

Bibliografia generale di riferimento

W. WREDE, "Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst" in Deutsches Archäologisches Institut, Athenische Mitteilungen 41, 1916, pp. 221 e sgg.

A.B. SPIESS, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit, Francoforte 1992





Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Il Pittore di Lýandros nel Museo Archeologico di Firenze: la kýlix a fondo bianco con Afrodite

Tra i numerosi esempi di ceramica greca di produzione attica presenti nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze, la kýlix a fondo bianco del Pittore di *Lýandros* riveste un'importanza particolare. Di seguito riportiamo la scheda tecnica della coppa e un commento sull'apparato iconografico e sulle caratteristiche salienti del ceramografo.

N.inv.75409 esposta in **SALA 14**

Dimensioni: alt. ca. cm. 10,8; diam. (senza anse) cm. 28,5

Provenienza: Cesa (vicino a Bettolle in Val di Chiana, SI; acquisto 1893)

Stato di conservazione: argilla color arancio ricoperta da uno strato di vernice bianca. La coppa, ricomposta da vari frammenti, presenta qualche lacuna; un grosso solco trasversale lungo tutta la coppa mostra che era stata rotta già anticamente e la presenza di 6 forellini, a 2 a 2, per le suture in filo di ferro, uno per lato della rottura, mostra l'esistenza di un restauro antico. La superficie della rappresentazione sul lato B è assai corrosa.

Datazione: 460 a.C. circa.

Attribuzione: Pittore di *Lýandros*.

Decorazione: Sotto le anse, sulla superficie esterna del vaso, compaiono doppie palmette con foglie di edera. L'orlo del labbro della coppa è verniciato in nero e una seconda circonferenza interna delimita la scena, anche se le ali dell'eroe volante raffigurato sulla destra oltrepassano i margini.

Interno: figura femminile (Afrodite?) seduta e coronata da due Eroti. Il trono su cui siede termina in alto a forma di capitelli ionici, con due volute opposte che partono da un collo con motivo a scacchiera; la spalliera, ornata da una fascia a meandro, è leggermente arcuata; in basso ed in alto, all'estremità, due doppie spirali opposte. La dea porta un'acconciatura formata da lunghi riccioli che ricadono parallelamente sulle spalle; sulla testa porta una tenia (fascia) bianca da cui fuoriescono altri ricciolini sulla fronte e sulle tempie. Afrodite indossa il chitone a pieghe molto fitte, con un mantello rossiccio appoggiato sulla spalla sinistra. Ha le mani protese in avanti, che forse tenevano un diadema o un velo (ora sparito), magari destinato a esser sollevato sul capo della dea. L'amorino che vola dietro di lei è forse rappresentato in atto di aiutarla; ha lunghi capelli a riccioli e le ali sono rese a duplice serie di penne e con disegno a brevi squame sulla costolatura. Il secondo amorino, disegnato solo a contorno, è più piccolo, come visto da lontano, porge alla dea una benda destinata a cingerle il capo. La scena è molto sobria; solo pochi oggetti per "arricchire" l'ambiente: un cofano dietro Afrodite; una specie di cassettoni davanti, con sopra un alto incensiere; infine il piano del suolo è reso con una semplice linea.

Esterno:

A) scena di palestra. Nel centro un efèbo si appoggia, fortemente inclinato, ad un bastone; sia alla sua destra che alla sua sinistra vi sono due efebi nudi con strigile in mano ed, accanto a questi, altri due

efebi ammantati. Quasi sopra al personaggio centrale si legge l'acclamazione "Lyandros", dalla quale gli studiosi hanno denominato per convenzione l'anonimo ceramografo.

B) Scena di palestra: altri cinque efèbi in atteggiamenti simili a quelli del lato A.

Il Pittore di *Lýandros* opera intorno al 460 a.C. su un numero limitato di vasi -a giudicare dalla scarsità di quelli superstiti. Il ceramografo non firma le proprie opere e permane dunque anonimo. Come si è visto, egli è stato modernamente denominato, per convenzione, dall'acclamazione a *Lýandros* che compare su questa *kýlix* (che risulta pertanto epònima). Tecnicamente si rifà al **Pittore di Pistòxenos**, mentre stilisticamente è stato confrontato col **Pittore di Villa Giulia** (vd. *stàmnos* inv. 4005 **SALA 14**), per lo stile statico e maestoso. Indubbiamente, sia il Pittore di *Lýandros* che quello di Villa Giulia si rifanno entrambi alla maggiore personalità del ceramografo **Doùris** (vd. *kýlix* 3922 **SALA 14**). Effettivamente, Afrodite e le quiete scene di conversazione sono novità dell'epoca, destinate a tener banco per quasi un secolo. Mentre scompaiono i temi epici della mitologia antica, si affermano rappresentazioni di vita intima, in cui anche la divinità -se pure raffigurata, come qui- diviene pretesto per scene tranquille e "umanizzate". Al tempo del Pittore di *Lýandros* si assiste all'ultimo periodo di popolarità della *kýlix*, una forma che aveva sino ad allora goduto di grande favore. In modo particolare, decresce enormemente il numero delle *kylikes* a fondo bianco, sia a causa della diminuita popolarità della forma di vaso in questione, che per il fatto che la tecnica a fondo bianco si andava rivelando inadatta ad un uso quotidiano, data la sua grande deperibilità cromatica.

Bibliografia generale di riferimento

- L.A. MILANI, Monumenti scelti del Regio Museo Archeologico di Firenze, Firenze 1905, pp. 5-7 e tav. II A-B
J.D. BEAZLEY, Attic Red-Figure Vase Painters II, Oxford 1963, p. 835 n.1
J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, La Grecia classica, Milano 1978 (seconda edizione), p. 236, fig. 268
J. BOARDMAN, E. LA ROCCA, Eros in Greece, London 1978
CIVILTA' DEGLI ETRUSCHI, Catalogo mostra (Firenze 1985), Milano 1985, p. 216, fig. 7.10.7 (a cura di L. Fedeli)
P. MORENO, Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle, Milano 1987, fig. 16
VASI ATTICI, Guida dell'Antiquarium del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Firenze 1993, fig. 93
R. MERTENS, Attic White-Ground. Its Development in Shapes other than Lekythoi, New York and London 1977





Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Il Vaso François: scoperta e restauro di un capolavoro della ceramica attica

Sistemato al centro di una sala del secondo piano del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, il Cratere François è un capolavoro della produzione attica a figure nere. Di seguito riportiamo la scheda tecnica e la complessa vicenda del suo ritrovamento e dei numerosi restauri. Conclude la scheda una descrizione dettagliata delle scene raffigurate.

Cratere a volute attico a figure nere, inv. 4209, esposto in **SALA 11**;

Dimensioni: alt. 66 cm; largh. circonfer. 181 cm.

Provenienza: Chiusi (SI).

Stato di conservazione: già distrutto prima del ritrovamento ottocentesco, il vaso è ricomposto con i frammenti superstiti e reintegrato nelle ampie lacune.

Datazione: 570 a.C. circa.

Decorazione accessoria: ai lati esterni delle volute, fregio di palmette e fiori di loto intrecciati, che si alternano sopra e sotto un motivo a catena continuo; fregi verticali di palmette e fiori di loto, o di sole palmette, posti alle estremità dell'episodio figurato con la caccia al cinghiale calidònio.

La scoperta

Il vaso trae nome dallo scopritore, il fiorentino Alessandro François (1796-1857), che lo scoprì in frammenti nell'area di due tumuli etruschi rovinati, a Fonte Rotella, circa tre km a nord di Chiusi (SI), nella tenuta granducale di **Dolciano**. L'area dello scavo risulta ormai irriconoscibile rispetto al suo aspetto ottocentesco, spianata dalle indiscriminate arature profonde caratteristiche di alcuni decenni fa (quando si iniziò ad usare il mezzo meccanico): i ruderi sono scomparsi e permane unicamente il cascinale eponimo, di Fonte Rotella appunto. Gli scavi, iniziati nell'ottobre **1844**, portarono al ritrovamento dei primi frammenti già il 3 novembre successivo e proseguirono con alterna fortuna nelle settimane seguenti. Il vaso rientra nell'ambito delle importazioni di vasi attici, che diventarono via via più copiose nel corso del VI sec.a.C.: molto probabilmente Vulci (Vt) costituì il centro dell'**Etruria** costiera che riceveva, per smistare nell'entroterra, questo genere di manufatti ateniesi. L'area dei due tumuli menzionata era stata saccheggiata in antico degli oggetti in metallo prezioso, mentre il vaso era stato spezzato e disperso: i frammenti ne risultarono sparsi, nel 1844, fra dodici stanze e due corridoi tombali, scoperti appunto in tale area funeraria. I pezzi furono affidati ad un restauratore chiusino (Vincenzo Monni) che, nel montaggio del vaso, ne constatò la mancanza di più di un terzo. Nella primavera successiva Alessandro François riprese dunque lo scavo, trovando cinque nuovi frammenti il 21 aprile 1845.

Il restauro

Il ritrovamento della seconda serie di frammenti comportò la rimozione di una porzione della parte già restaurata, per il loro inserimento; essi non furono applicati senza forzature e subirono, anzi, numerose limature lungo i rispettivi margini. Le parti ancora lacunose del vaso vennero integrate in gesso,



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

rendendone a tempera le campiture pittoriche nelle rispettive, presunte dimensioni e figurazioni. Restauratori ne furono Vincenzo Monni e Giovan Gualberto Franceschi, di Chiusi. Il 1° luglio 1845 il vaso pervenne a Firenze, il 30 agosto fu fatto acquisire all'Erario toscano dal granduca **Leopoldo II** (1824-59) e dal settembre 1846 fu esposto nell'allora "Gabinetto dei Vasi Etruschi" agli Uffizi (che fino al 1871 sarebbero stati anche sede del "Museo Etrusco"). Il vaso costò al Regio Erario toscano **500 zecchini**: si consideri -per farsi un'idea e stabilire un confronto col potere d'acquisto odierno- che tale cifra poteva permettere, ad un ricco forestiero, una permanenza lussuosa per circa sei mesi nella Toscana di metà '800; un uomo di affari poteva concedersi quasi un anno di vitto e alloggio un po' meno sontuosi. Negli anni successivi un contadino trovò un nuovo frammento, che col tempo pervenne alla famiglia fiorentina degli Strozzi. Nel 1866 il marchese Carlo Strozzi lo donò alle Gallerie fiorentine, presso cui fu esposto (accanto al cratere). Il **9 settembre 1900**, per un incidente, il vaso fu rotto in alcune centinaia di frammenti; fu dunque sottoposto ad un nuovo restauro (da parte di Pietro Zei), che comportò l'inserimento del frammento donato dallo Strozzi; ne fu tuttavia sottratto anonimamente un altro, che venne restituito solo nel 1904 (dopo che il restauro Zei era già stato ultimato da due anni). Nel **1973** il Vaso François è stato oggetto di un nuovo restauro. Uno studio, prima di tale intervento, fu pubblicato sul 'Bollettino d'Arte' n. 3 - 4 del 1972 a cura di Mauro Cristofani, allora Direttore del Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica toscana. In tale studio si analizzava il cratere mediante analisi radiografiche e fotografie con i raggi X, che avevano fornito dati relativi alla struttura interna del vaso, e mediante foto a raggi ultravioletti che, interessando la superficie, avevano rivelato aggiunte e ritocchi non visibili ad occhio nudo. Il vaso, anni dopo l'ultimo intervento, ha avuto una nuova edizione, integrata da una serie completa di fotografie (**1981**). Uno dei risultati più notevoli di tale restauro è stato il ripristino della superficie originaria del cratere, che era stata in parte coperta da uno strato di gesso dipinto: due "testimoni" lasciati sul piede del vaso documentano in maniera chiara lo stato della superficie del vaso prima dell'intervento del 1973. In tale anno furono tolte le integrazioni pittoriche ottocentesche, rivelate dalle foto a raggi ultravioletti. Il restauro mise anche in luce, alla base del ponticello delle anse, fori che non possono interpretarsi come tracce di restauri fatti già nell'antichità, perché non avevano trapassato completamente lo spessore del vaso ed inoltre perché recano tuttora tracce di perni in piombo: in via di ipotesi si può pensare ad un'antica applique metallica sulle anse.

La tecnica

Il cratere è il più insigne esemplare di vaso attico a figure nere, cioè dipinto in nero su fondo rosso, con i particolari interni delle figure resi con sottili linee incise. L'argilla è del colore di quella attica, rosso-arancio, perché particolarmente ferrosa (si potrà fare il confronto con l'argilla pallida, color camoscio, dei vasi corinzi). Nell'originale erano anche usati colori aggiunti, quali il bianco ed il paonazzo, che dovevano dare una particolare vivacità all'insieme. Per esempio, l'incarnato femminile era reso in bianco, con sovraddipinture in bruno. Oggi questi colori sono scomparsi: solo alcune velature mostrano in quali campiture si trovassero.

La forma

Il vaso François è un cratere, cioè un vaso aperto che veniva usato per vino, attinto con brocche e versato nelle *kýlikes* (coppe per bere). È una forma particolare di cratere, denominata cratere a volute, così chiamato per la forma delle anse, chiaramente desunta (date le loro caratteristiche strutturali) da quella di esemplari vascolari in metallo. È il più antico cratere a volute attico pervenutoci ed è

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

particolarmente notevole per l'armonia delle proporzioni, la solidità della struttura e le enormi dimensioni. Forse la nuova forma fu sviluppata proprio da *Ergòtimos* e, magari, appunto in occasione della fabbricazione del vaso François.

Gli artefici

Il ceramista legò il suo nome al cratere insieme al pittore: sappiamo così che il vaso è opera di *Ergòtimos* e che fu dipinto da *Kleitias*; i nomi dei due artefici sono ripetuti due volte sul lato principale del cratere: una volta, sulla fascia centrale del vaso, nel senso dell'altezza (dinanzi ai cavalli, prima delle tre dee e di Dioniso) si trova l'iscrizione "*Ergòtimos m'epòiesen*" (Ergotimo mi fece); e, all'estremità destra della stessa scena (davanti a Pèleo) e sempre nel senso dell'altezza, "*Kleitias m'ègrafsén*" (Kleitias mi dipinse): si notino le incertezze ortografiche di una fase così arcaica dell'alfabetizzazione greca. L'iscrizione era ripetuta sulla parte alta del collo (sopra e sotto la raffigurazione di una nave), sul quale appare solo parzialmente conservata. Di *Kleitias* ci restano pochissimi altri frammenti: si può dunque affermare che, senza il Vaso François, a stento ci risulterebbe nota questa grande personalità di ceramografo, uno dei maggiori della grecità antica.

Il vaso François nello sviluppo della ceramografia greca

Kleitias ed *Ergòtimos* si collocano in un momento fondamentale dello sviluppo dell'arte vascolare greca, quando la ceramica attica (ossia dell'Attica, la regione di Atene) va conquistando il mercato mediterraneo e pone così le basi della sua grande fioritura successiva. Ciò avviene, semplificando, in quanto i ceramisti attici sanno sottomettere la tradizione locale (volta a narrare con grande vivacità ampi episodi figurati) alla disciplina di disegno e di composizione allogena greca (volta, con alcune eccezioni, ad effetti decorativi, spesso di grande effetto, ma privi -alla distanza- di stimoli e di curiosità sufficienti a mantener a lungo viva una produzione stilistica di pregio). La tradizione vascolare attica del VII secolo a.C. aveva prodotto il cosiddetto '**Protoattico**', uno stile vitale ma insofferente di vincoli grafici e compositivi. Esso si dedicava a esuberanti figurazioni che non ebbero successo fuori di Atene, ma che spianarono la strada alla produzione attica a Figure Nere. I concorrenti greci di Atene sul mercato ceramografico, anche **Corinto** (nel Peloponneso), si dedicarono invece, per tutto il VII sec. a.C., alla semplice decorazione, spesso incantevole ma scarsamente stimolante per l'artefice in quanto gli evitava quei problemi di spazio, movimento e partecipazione che vengono posti soltanto da una narrazione, con l'esigenza che essa comporti di una coerente sistemazione di spazi e "tempi" di rappresentazione. Ecco, quindi, che l'intemperanza narrativa protoattica alla distanza "pagò" più del calligrafismo di altre correnti pittoriche greche coeve, giacché esercitò l'artefice ateniese ad una serie di problemi che gli sarebbero tornati della massima utilità una volta che seppe sottomettersi alla disciplina grafica dell'allogena tradizione ceramografica greca. Nei decenni che precedono *Kleitias*, soprattutto dal 600 a.C., la ceramica ateniese abbandona l'esuberante monumentalità proto-attica e subisce talmente l'influsso esterno, da adottarne forme di vasi e stile pittorico. Un dieci-vent'anni dopo, quando supera questo periodo di piena soggezione, il ceramografo attico sa ormai coniugare l'intento narrativo, di tradizione locale, con la tradizione calligrafica allogena. Il **Vaso François** è il maggiore esempio di questa fusione tra curiosità descrittiva, rigore disegnativo e stringata composizione a fasce. La nuova concentrazione offre, del resto, rigore alla tradizione narrativa attica, permettendole un'inusitata complessità descrittiva ed una resa psicologica straordinariamente efficace: si veda come *Kleitias* crei una serie di episodi secondari e come sappia sottolinearne l'intensa carica psicologica ed emotiva (v. i

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

gesti dei marinai che si gettano a nuoto, nell'episodio di Tèseo e Arianna; od i volti dei centauri che si concertano sulla battaglia, in quello della centaumachia).

Descrizione della decorazione figurata

Il vaso è decorato su tutta la superficie con una serie di fasce orizzontali, dense di piccole figure, precise, angolose, quasi tutte identificate da **iscrizioni**. Sul vaso vengono trattati molti temi mitologici. La fascia principale è sulla zona della massima espansione del vaso e ne occupa tutta la circonferenza: essa concerne la rappresentazione di uno dei matrimoni più famosi del mito greco, delle **nozze** cioè **di Teti con Pèleo**, i futuri genitori di **Achille**. Fu proprio durante questa festa nuziale, com'è noto, che sorse la disputa tra le dee che condusse al giudizio di Paride e quindi all'amore di Elena, da cui ebbero effetto la guerra di Troia e la morte di Achille. Sul lato principale del vaso vediamo (lato A), dentro la reggia di Ftia rappresentata sulla destra della figurazione, Teti che guarda attraverso la porta semiaperta; Peleo sta in piedi davanti alla facciata, presso un'ara, a ricevere il corteo degli dèi. L'edificio, che (organicamente) avrebbe dovuto essere rappresentato di profilo, è invece raffigurato frontalmente. E' una delle tre costruzioni dipinte sul vaso e riveste una grande importanza perché ci rivela come poteva essere una ricca dimora greca arcaica. Vediamo che è munito di un frontone e di un portico anteriore *in antis*, cioè formato dalla prosecuzione dei muri laterali del palazzo che si protendono in avanti e da due colonne al centro; in fondo alla porta vediamo un piccolo foro che doveva servire per far passare gatti. Il **corteo nuziale** è guidato da **Chirone**, il centauro educatore di molti eroi (tra cui Peleo e Achille). Egli tiene in mano un ramo da cui pendono due lepri, a dimostrare la sua abilità come cacciatore. Tra le divinità si nota Dioniso con un'anfora piena di vino sulle spalle, col volto reso di prospetto, il che è raro nell'età arcaica. Dietro a Dioniso compaiono le tre Stagioni (**Hòrai**: non erano quattro come per noi). Si inizia poi la serie di carri, tra cui primo è quello di Zeus e della moglie Héra; dopo i primi tre carri compaiono le nove **Muse**, figlie di Zeus, che sogliono cantare nelle feste nuziali. Il corteo dei carri si svolge come se non ci fosse l'ansa ad interromperne la sequenza. Tra i vari carri si nota quello di Apollo, forse reso accanto alla madre (*Letò*) accompagnata probabilmente dalle Grazie, altre figlie di Zeus; poi, magari sul carro di **Artèmide**, è raffigurata **Atena**, la patrona di Atene, dea che è particolarmente onorata e che viene ricevuta dal padre e dalla madre della sposa; più oltre è rappresentato il dio **Hermès** con la madre Màia, scortato dalle **Mòirai** (le Parche dei Romani), che hanno grande importanza nei matrimoni e nelle nascite. Si osservi il peplo indossato dalla seconda **Mòira**: è uno di quei magnifici pepi decorati con teorie figurate di carri, di cavalieri, di animali o di fiori, vesti di cui esistono sette esempi nel nostro vaso. Nell'Iliade, Omero descrive Elena che tesse un tessuto rosso con scene riprese dalla guerra troiana: poiché nessuna stoffa greca ci è rimasta dell'epoca (VIII-VI sec. a.C.), possiamo averne un'idea attraverso questo tipo di raffigurazione. In ultimo, come uno che vive ai confini della terra, compare **Oceano**, rappresentato come lo erano usualmente i fiumi e accompagnato dalle Nerèidi, sorelle di Teti, nonché da un dio marino, Tritone, che ha il corpo desinente in coda serpentiforme. Sotto alla fascia principale, sul lato più importante del cratere, è rappresentato un altro motivo connesso con la guerra di Troia, cioè l'**agguato di Achille a Tròilo**, il più giovane dei figli di Priamo, re di Troia. Esisteva infatti un oracolo che aveva predetto che Troia non sarebbe più stata presa dai Greci se Troilo fosse giunto a vent'anni. L'eroe greco Achille, in armatura pesante, si nasconde presso una fontana e attende Troilo, che viene ad abbeverare i cavalli uscendo dalle mura di Troia. Qui vediamo al centro della scena -cioè nel punto più importante- i due protagonisti: il piè-veloce Achille (conservato solo in parte) che, assistito dalla sua protettrice, la dea Atena, sta correndo per raggiungere Troilo, rappresentato a cavallo; dietro alla dea compare **Hermès** con il caduceo, che si volta indietro verso Teti, l'apprensiva madre di Achille, per farle

coraggio. A sinistra vediamo un altro edificio, la fontana, anch'essa rappresentata frontalmente, presso cui un giovane ed una ragazza si trattengono ad attingere l'acqua. All'estremità sinistra della scena compare Apollo, che più tardi vendicherà l'uccisione di Troilo facendo uccidere Achille per mano di Paride. Troilo, infatti, fugge in cerca di salvezza verso l'altare di Apollo, ma Achille sacrilegamente lo ucciderà lo stesso, senza rispetto per il luogo di culto. Sotto i cavalli di Troilo vediamo un'*hydria*, caduta nelle mani di una ragazza impaurita; la *hydria* è il tipico vaso per attingere l'acqua (*hydor* in greco) ed il suo nome è proprio quello che in greco serviva a denominarlo: esso compare iscritto sul Vaso François, accanto al recipiente che designa. Alla destra della scena vediamo un'altra costruzione: le mura della città di Troia con una delle porte; sopra la porta si vedono mucchi di pietre pronte per essere lanciate addosso agli attaccanti, secondo la tattica difensiva antica. L'allarme di quanto è successo a Troilo è stato dato: di fronte alle mura di Troia è seduto il vecchio **Priamo**; l'eroe troiano Antènore, che ha visto la scena, torna indietro per avvertirlo e Priamo istintivamente si alza, allarmato, dal suo sedile, figura tragica resa in maniera estremamente espressiva. Ormai la notizia dell'agguato è giunta anche in città e due fratelli di Troilo, **Ettore** e *Polites*, escono dalla porta in armi. Se osserviamo la scena nel suo insieme, vediamo come sia attentamente composta: al centro compaiono sei figure; ai lati chiudono la scena due costruzioni con tre figure per ogni lato: i due fratelli di Troilo sono così congiunti che formano un blocco unitario e vengono resi come una sola figura. Il gruppo centrale è collegato con i laterali mediante due figure gesticolanti in gesto di dolore: *Rhodia*, accanto alla fonte, alza le braccia a sinistra; Antènore si volge verso Priamo, con le braccia tese. Sul lato secondario (B) del vaso, in corrispondenza a questa scena, è il **ritorno nell'Olimpo di Efesto**. Tale storia dovette essere narrata in un poema perduto, su cui abbiamo notizie da alcune allusioni di scrittori antichi e soprattutto da questo stesso vaso, che ci dà una rappresentazione molto completa di tale episodio mitografico. La raffigurazione fornita da *Kleitias* mostra quanto gli dèi potessero essere trattati in maniera irriverente, come si riscontra spesso anche in Omero, nell'Odissea. Hèra, la 'regina' degli dèi, scaglia via dall'Olimpo suo figlio Efesto, perché è gracile e brutto, ma Efesto si vendica. Finge di perdonare la madre e le regala un trono fatto da lui stesso. Hèra accetta il dono e si siede sul trono, ma non può più alzarsi. Solo il figlio la potrebbe liberare, ma è scomparso. Zeus, marito di Hèra e re degli dèi, promette la mano di Afrodite a Efesto se si riuscirà a riportarlo sull'Olimpo. Solo Diòniso, col potere del vino, riesce a convincere il fratellastro a ritornare e così questi sposerà Afrodite e sarà riammesso, grazie ai buoni auspici di Diòniso, tra gli altri dèi nell'Olimpo, ove libererà la snaturata madre. Questa è la storia: tra i vari dèi si può vedere Hèra, seduta sul trono accanto a Zeus, la quale gesticola dando segni di impazienza; Afrodite indietreggia alla vista del futuro sposo, lo zoppo e rustico Efesto appunto. Mentre la metà sinistra della scena è dedicata agli dèi dell'Olimpo, la metà destra è dedicata alla straordinaria processione condotta da Dioniso (che tira il mulo su cui è Efesto), seguito dal suo consueto corteo di itifallici sileni ebbri, accompagnati da ménadi. Alcuni satiri portano otri di vino; altri suonano strumenti vari, tra cui l'*aulòs*, che era caratteristico strumento musicale delle processioni (anche cultuali). Nell'ultima zona figurata sopra il piede compaiono **animali** ripartiti in sei gruppi, con al centro un gruppo derivato dalla tradizione del vicino Oriente (le sfingi ai lati dell'"albero sacro"). Nell'arte greca arcaica, sia sui frontoni dei templi che sui vasi, erano frequentemente rappresentati gruppi di fiere rese nell'atto di azzannare cerbiatti o tori. Nell'arte attica c'è uno sviluppo estremamente coerente per questi animali, che ora non sono più i protagonisti e, avendo ceduto il posto all'uomo e ai suoi miti, restano in una parte secondaria del vaso. In basso è dipinta una fila di raggi; sul Vaso François, oltre al mondo animale, compare una ricca esemplificazione del **mondo vegetale**: palmette, fiori di loto, uniti fra di essi o stilizzati a sé. Il collo del cratere è egualmente decorato sull'orlo, che ha un leggero risalto plastico. Sul lato principale è la **caccia del cinghiale calidonio**. La dea Artèmide, irata con Oinèo re di Calidone (cittadina dell'Etolia, nella

Grecia occidentale), manda un cinghiale mostruoso a devastarne il regno. Tra i cacciatori, i più importanti sono disposti di fronte al cinghiale: sono **Meleagro** e un imberbe **Pèleo** (ancora un giovane scapolo). Vicino a loro è Atalanta, l'unica figura che ha una corona in testa: essa veste un corto chitone da cacciatrice ed è stata la prima a ferire il cinghiale con la sua freccia; si vede che sulle spalle porta la faretra, anche se al momento ha già scagliato la freccia e impugna la lancia. Nella scena si nota una notevole simmetria: il cinghiale è al centro, ferito da quattro frecce, lanciate rispettivamente due da sinistra e due da destra; un cane lo assale da dietro, uno risulta morto sotto le zampe anteriori della fiera; sotto al corpo di questa compare inoltre il cadavere di un cacciatore ucciso. Ciò dà la misura di quanto fosse pericolosa nell'antichità la caccia al cinghiale, essendo essa intrapresa (com'era) all'arma bianca. Nel Vaso François è riportato il momento in cui, dopo il preliminare attacco con frecce (si veda un arciere con berretto da orientale), i cacciatori a due per due -insieme con i cani, designati per nome come i cacciatori- stringono da vicino il cinghiale per colpirlo con lance, lunghi giavellotti e pietre. Sempre sul collo del vaso, sotto la scena di caccia, è rappresentata una **gara di corsa con i carri**. Questo è l'evento culminante nei giochi funebri tenuti da Achille in onore dell'amico **Patroclo**, descritti nel XXIII Libro dell'Iliade. Achille sta al traguardo: sotto ai cavalli, secondo uno schema convenzionale, sono posti i premi della gara, cioè i grandi tripodi e *dìnoi* (bacili) in bronzo. I cinque aurighi indossano la consueta lunga veste bianca. Dalla parte opposta del vaso, sulla parte più alta del collo, compare una **scena di danza** guidata da Tèseo, che suona la lira; **Arianna**, figlia di Minosse, è resa di fronte e reca il gomitolino di lana con cui ha aiutato il principe ateniese ad uscire dal labirinto di **Creta**, dopo che quegli aveva ucciso il **Minotauro** e liberato i quattordici giovani concittadini (sette ragazzi e sette ragazze), prigionieri del mostro. Accanto ad Arianna è la sua nutrice, come tale designata con un'incertezza ortografica ("*throphos*" per *trophòs*). Nella parte sinistra della scena compare il quattordicesimo giovane (*Phàidimon*), che per ultimo si unisce alla danza. La nave, che aveva accompagnato Tèseo a Creta e che probabilmente si era allontanata, dopo un tempo stabilito è ritornata a prenderlo ed i marinai, scorgendo i danzatori, capiscono che l'impresa è riuscita. La nave consiste in una lunga, bassa imbarcazione a remi, munita di una sola vela; il timoniere, vestito in maniera pesante per difendersi dalla brezza marina, sta manovrando il timone. A bordo c'è una grande animazione: alcuni rematori si sono alzati, uno s'è tuffato fuori dalla nave e nuota. Sono conservati sedici rematori, ma dovevano essere trenta (la nave era infatti una *triakòntoros* e risulta lacunosa: resta la prua a sperone aguzzo, terminante in testa di cinghiale). Sulla fascia sottostante del collo è raffigurata una **centauromachia**: la battaglia tra Centauri e Lapiti, cui partecipa ancora una volta l'eroe ateniese Tèseo, venuto in aiuto del suo grande amico, il lapita Pirìtoo. Sulle **anse**, con minime varianti, sono ripetute sui due lati le stesse scene: in alto compaiono "Artèmise alata" (dominatrice delle fiere e degli animali in genere, in realtà una forma iconica arcaica di divinità femminile d'ascendenza orientale), nonché **Aiace, che trasporta la salma di Achille** ucciso da Paride; si chiude così il ciclo iniziato con il matrimonio tra Pèleo e Teti. Nella parte interna delle volute delle anse è una **Gòrgone** alata, raffigurata nell'usuale schema iconico arcaico della "corsa in ginocchio". Tale schema rappresenta un tipico frutto delle coeve ricerche disegnative relative alla resa cinetica nella rappresentazione narrativa; esso, caratteristico dell'epoca arcaica, risulta ancora incongruo dal punto di vista organico (quello cioè che interessava alla ricerca figurativa greca dell'epoca) e verrà presto tralasciato, pertanto, per nuovi sviluppi "spaziali" nella resa visiva del movimento. Infine sul **piède** del vaso, in piccolo, è la lotta dei Pigmei con le Gru, la "**geranomachia**" menzionata nell'Iliade; la rappresentazione è una delle più antiche e più belle. Una fonte su questa leggenda può essere dovuta ai racconti dei viaggiatori sulle popolazioni che vivevano ai margini della terra ed un'altra può essere dovuta alla lotta reale che impegnava i cittadini greci con gli uccelli, tra cui, uno dei più distruttivi (secondo il riferimento della letteratura greca) era la gru (*gèranos* in greco): si



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

veda la favola di Esopo relativa al contadino che ha afferrato una cicogna; quest'ultima si difende appunto dicendo di non essere una gru. Le armi dei Pigmei e la loro tattica sono desunti dal quotidiano dell'agricoltura greca: come sempre i Greci trasferiscono nella leggenda episodi della loro vita di tutti i giorni.

Bibliografia generale di riferimento

J.D. BEAZLEY, *Development of Attic Black-Figure Vase-Painting*, London 1951, pp.1-27 e, in particolare, 26 ss.

A. MINTO, *Il Vaso François*, Firenze 1960.

M. CRISTOFANI, "Prolegomena a un nuovo restauro del cratere François", in *Bollettino d'Arte* 57,1972, pp. 199-200.

M. CRISTOFANI, M.G. MARZI, ecc. in *Bollettino d'Arte* 62, I, Serie Speciale, 1981 (con bibliografia precedente; per quella anteriore al 1850, v. nota 71 a pag. 23).

J. BOARDMAN, *I Greci sui mari. Traffici e colonie*, Firenze 1986, fig.189.

K. KERÉNYI, *Dioniso*, Milano 1992, fig. 37.

AA. VV., *Vasi Attici*, Museo Archeologico Nazionale di Firenze. *Antiquarium*, Firenze 1993, figg. 9 – 15.



Il Sarcofago delle Amazzoni: l'incontro tra due civiltà

Il **Museo Archeologico Nazionale di Firenze** ospita uno degli esempi più interessanti dell'incontro tra le due civiltà etrusca e magnogreca: un sarcofago, infatti, rinvenuto presso Tarquinia, destinato chiaramente ad una defunta etrusca, ma decorato in maniera sapiente da una mano che molto deve alla tradizione pittorica greca e magnogreca. Qui di seguito riportiamo una scheda analitica del monumento con un'ampia trattazione delle più recenti teorie che cercano di individuare la genesi del sarcofago.

N. inv. 5811; esposto in **SALA 8**

Dimensioni: lung. m 1,94; largh. m 0,62; alt. m 0,50, con il coperchio m. 0,71

Provenienza: Tarquinia (rinvenimento 1869).

Stato di conservazione: il sarcofago, in marmo, è pressoché integro, ma in alcuni punti le pitture sono lacunose e non chiaramente leggibili. Il sarcofago è stato ritenuto in un primo tempo di un marmo speciale volterrano, mentre invece sia il coperchio che la cassa sono costruiti nello stesso marmo a grana grossa, probabilmente proveniente dal bacino orientale del Mediterraneo. (Si parlava in un primo tempo di alabastro, perché il marmo del sarcofago ha avuto una politura tale che le teste femminili ai lati del frontone del coperchio, sotto la luce, sembrano addirittura trasparenti). Sul marmo poggia direttamente il colore senza nessuno strato intermedio, secondo la tecnica della pittura a tempera. Datazione: terzo quarto del IV secolo a.C.

Decorazione: Il coperchio del sarcofago, a forma di tetto a doppio spiovente, ha sopra i lati corti due teste femminili unite da una palmetta in posizione orizzontale alla scena centrale, che rappresenta **Atteone** accosciato sulla gamba destra e con la sinistra distesa, entrambe addentate da cani sulle cui groppe Atteone poggia le braccia tese. Il corpo del sarcofago è arricchito da motivi decorativi dipinti: il fregio figurato è inquadrato superiormente da una sorta di *kymation* lesbio (una modanatura con foglie a doppia profilatura a forma di cuore, alternate a punte di freccia) le cui "foglie" mostrano nella parte centrale, in senso verticale, un ritocco bianco (qua e là conservato), per indicare il maggiore oggetto e la conseguente esposizione alla luce; subito sotto è dipinta una fila di ovoli e astràgali e qui la rotondità degli ovoli è ottenuta mediante una prima velatura che ne segue i margini, poi con una forte linea di contorno che è data solo nella parte inferiore. In basso, infine, la cornice, che costituisce la linea d'appoggio delle figure, è formata da una serie di elementi quadrangolari, visti dal basso, simili a cassettoni, il cui punto focale è da ricercare nell'elemento di centro.

Soggetto: tutti i lati del sarcofago sono dipinti con scene amazzoniche, iscritte, come abbiamo detto sopra, in una cornice sottolineata da motivi architettonici, alcuni dei quali sono dipinti anche sul coperchio. In uno dei lati lunghi vediamo avanzare verso il centro da una parte e dall'altra una quadriga con sopra due Amazzoni, in lunga veste femminile, trascinate con impeto da quattro cavalli bianchi che travolgono un guerriero nella loro corsa. La composizione che si svolge su un fondo unito è perfettamente simmetrica: ai lati le due quadrighe, poi al centro, rispettivamente, un oplita caduto e un guerriero vicino ai suoi piedi. La scena è vivacissima e sapientemente coordinata: infatti la forza centripeta, che conduce lo sguardo dalle quadrighe verso il centro, è equilibrata da quella centrifuga, prodotta dagli opliti al centro, in posizione obliqua, rivolti verso i cavalli, in modo da respingere di nuovo

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

l'attenzione verso le due estremità laterali. A questa scena corrisponde nel lato opposto una mischia fra guerrieri ed Amazzoni a cavallo. La scena è incorniciata da due pilastri che ritornano anche nelle parti laterali in cui è un gruppo di tre figure, consistente rispettivamente su un lato di un guerriero caduto tra Amazzoni e sull'altro di un'Amazzone fra due opliti. Le varie scene mostrano caratteristiche comuni per cui si possono pensare come eseguite da uno stesso artista. Fin dall'epoca della scoperta (1869) furono apprezzati gli straordinari dipinti, tanto che si pensò che il sarcofago, se non fosse stato trovato in Etruria, avrebbe anche potuto essere greco. Col tempo si sono continuate a fare ipotesi diverse parlando di un'origine ora greca, ora etrusca, ora magnogreca. Né mancano ipotesi di tipo intermedio: si è pensato ad esempio ad un'opera di un artigiano etrusco influenzato dall'arte greca, oppure ad un artigiano greco dell'Italia meridionale, oppure ad un suo discepolo etrusco.

Iscrizioni: sul coperchio del sarcofago sono incise delle iscrizioni, ripetute anche su uno dei lati lunghi, che evidentemente in origine doveva essere considerato il principale. E' stato notato che le due iscrizioni sono di mani diverse: infatti ci sono alcune diversità nella grafia e soprattutto non c'è stata alcuna preoccupazione da parte dell'incisore di sciupare le figure dipinte, indizio questo che farebbe pensare alla probabilità che l'iscrizione sul lato lungo del sarcofago sia stata fatta in un secondo momento. L'iscrizione sul coperchio porta il nome della defunta – **RAMTHA HUZCNAI** - che viene poi ripetuta, un po' variata, sul lato lungo.

Il tema: Il soggetto della rappresentazione è di origine greca e si trova già nelle anfore tirreniche, in cui le Amazzoni sono rappresentate a piedi, con una veste corta, fermata alla cintura; e più raramente in quelle corinzie. Nell'ultimo periodo dei vasi attici a figure nere (550-530 a.C.), le scene con Amazzonomachie si fanno più complesse: le Amazzoni montano a cavallo, indossano le variopinte anassiridi (brache corte o lunghe in uso presso i popoli orientali) e, in un caso, la lunga veste da auriga (chi conduce in questo caso la quadriga). Con le 'figure rosse' (530-400 a.C. circa) aumenta ancora il favore di cui gode questo soggetto, forse anche per l'influsso della Grande Pittura. Il gruppo della quadriga ed altri come quelli detti degli 'aiutanti' (un'Amazzone che sorregge una compagna caduta; un' Amazzone, caduta, presa per i capelli da un guerriero; ed, infine, da un greco che incalza un' Amazzone stramazzata al suolo, afferrandola per i capelli) si ritrovano in numerosissimi esemplari ed hanno un'origine antica. Ad esempio, già nello scudo della **Athena Parthènos** (la statua crisoelefantina di **Fidia**, purtroppo per noi perduta, ma nota attraverso le fonti e soprattutto attraverso repliche), si trova questo soggetto, ormai famoso -quindi- alla fine del V secolo a.C. Il pittore del sarcofago non solo riprende schemi di vasi greci, ma li rivive con uno spirito che sa mantenersi assai fedele agli originali. D'altra parte, secondo molti studiosi, alcuni particolari impedirebbero di attribuire l'opera ad un greco. Infatti, nella Grecia di quest'epoca (350-325 a.C. circa) non si troverebbero rese di Amazzoni nude con babbucce rosse, o di Amazzoni montate su quadriga. Anche il costume delle Amazzoni non corrisponderebbe a quello in uso nella Grecia del tempo: la tunica, ad esempio, di stoffa rigida, è stretta in vita da un'alta cintura e si allarga in modo inconsueto sui fianchi; anche il chitone, aperto sui fianchi e lungo sino alle caviglie, non compare frequentemente nella Grecia del tempo. D'altra parte, altri particolari testimonierebbero il carattere etrusco del sarcofago: così, ad esempio, il modo di trattare la bardatura dei cavalli che tirano le quadrighe; tipicamente etrusco sarebbe inoltre il costume delle Amazzoni. La ripetizione del gruppo degli opliti che combattono con un'Amazzone a cavallo costituirebbe una frattura troppo netta del senso tutto greco dell'organicità. Nonostante queste discrepanze rispetto all'arte greca, non si può negare che sul nostro sarcofago si trova una sintesi, o almeno un sincretismo, di motivi artistici greci, italoti ed etruschi.

Per questo motivo altri studiosi hanno supposto che il Sarcofago delle Amazzoni sia opera di artefici italoti (greci d'Italia), magari di formazione tarantina, emigrati in Etruria, ivi operanti e fortemente influenzati dalla tradizione iconografica che vi si era da tempo creata riguardo al tema greco dell'Amazzonomachia. Per quanto riguarda il mito di **Atteone** scolpito sul coperchio del sarcofago, sappiamo che si trova già raffigurato sui vasi attici a figure nere della fine del VI sec. a.C., ma in Etruria è rappresentato in modo diverso – lo si vede anche dal nostro sarcofago – e cioè Atteone appare con i cani senza che nessun altro particolare, come le corna di cervo o gli stivali da cacciatore, serva a caratterizzare meglio l'eroe. Atteone era un eroe beotico (Grecia centrale) che si macchiò di una grave colpa presso la dea Artemide: si vantò infatti di superarla nel tiro con l'arco e fu perciò punito, trasformato in cervo e sbranato dai propri cani. Atteone è sempre rappresentato con una gamba flessa ed una tesa, poiché questo è lo schema con cui si vuole indicare il guerriero che sta per soccombere. La rigidità dell'atteggiamento di Atteone dà al coperchio del nostro sarcofago un apparente aspetto di arcaicità, ma ciò è dovuto alla qualità del lavoro: l'artigiano non è interessato a disporre le figure nei limiti imposti dal frontone in maniera disinvolta, di modo che esse non risultano proporzionate nel senso organico di questo termine.

Riflessi della "Grande Pittura"

Il Sarcofago delle Amazzoni costituisce uno dei reperti più adatti a verificare lo sviluppo della 'Grande Pittura' all'inizio dell'Ellenismo (334-331 a.C.). Com'è noto, infatti, scomparse le opere pittoriche antiche di maggior impegno e dimensioni, gli studiosi si servono dei superstiti reperti dipinti per ricostruire lo sviluppo della pittura antica. Sotto questo riguardo, le dimensioni e la qualità fanno del **Sarcofago delle Amazzoni** uno dei più importanti reperti antichi giacché permettono di affrontare gran parte dei problemi che concernevano la 'Grande Pittura' contemporanea.

Si notino, a questo proposito:

- 1) le conquiste coloristiche e chiaroscurali;
- 2) il trattamento dello spazio;
- 3) la resa psicologica dei volti.

1) Se per la maggior parte delle figure del sarcofago il **chiaroscuro** è ancora disegnativo (tratteggiato cioè in tinta neutra o sui toni di uno stesso colore), nei fregi che incorniciano le figurazioni si ricorre già a un embrionale chiaroscuro di impasto cromatico, che li stacca dal fondo, facendoli sembrare in rilievo. Di concerto, la policromia delle anassiridi e l'irreale tinta dei cavalli non solo mostrano un superamento del tetracromismo tradizionale, ma preannunziano già l'adozione del "lume". Quest'ultimo, nel sarcofago di Firenze, è preconizzato in modo particolare dal diverso effetto che la luce ha sul metallo degli scudi rispetto a quello che produce nell'opacità degli incarnati. Esperimenti coloristici erano già stati fatti da Parrasio (attivo tra il 440 e il 385 a.C. circa) e vennero approfonditi da Apelle (fiorito intorno al 330 a.C.). La teorizzazione del nuovo cromatismo viene tuttavia ascritta ad *Euphrànor* dell'Istmo, un pittore della II Generazione di pittori 'tebano-attici', morto intorno al 330 a.C., che scrisse appunto un intero trattato sui colori, senza dubbio volto principalmente a superare il chiaroscuro monòcromo mediante l'impasto cromatico e forse il "lume". Quest'ultimo verrà

pienamente raggiunto nella 'Battaglia di Isso' ad opera di un pittore della IV Generazione 'tebano-attica', *Philòxenos* (Filosseno) di Eretria, la cui opera è riflessa nel celebre 'mosaico di Alessandro' conservato al Museo Nazionale di Napoli. Un contemporaneo di *Philòxenos*, pure 'tebano-attico', *Nikias*, dipinse su marmo, secondo tecniche già propagatesi in Italia, come mostra implicitamente il Sarcofago delle Amazzoni. Le nuove sfumature, la viva illuminazione delle parti prominenti, gli scorci arditi e l'ampio uso delle cosiddette "ombre portate" (proiettate, cioè, da membra od oggetti rappresentati in figurazione; si veda soprattutto il terzo cavallo della quadriga) conferiscono all'insieme un notevole senso volumetrico e una nuova impressione di rilievo, che ci riportano al trattamento dello spazio. La presenza dell'ombra portata non è ancora un mezzo pittorico usato per creare spazio circostante (come diverrà nel secolo successivo); serve tuttavia per fornire profondità interna ai gruppi di figure, come si nota nella "Battaglia di Isso" di qualche decennio dopo.

2) Lo spazio, considerato da alcuni studiosi il campo in cui avvennero i maggiori mutamenti nella pittura del IV sec. a.C., di primo acchito non sembra riservare grandi novità. Si noti, a questo proposito, la disposizione dei gruppi sui lati lunghi del sarcofago, coi combattenti situati in modo paratattico e senza indicazione di spazio, secondo moduli 'prepolignotei'. Anche i "cassettoni" che incorniciano in basso le scene figurate, pur visti di scorcio, si rifanno a moduli in uso da quasi un secolo. Ciononostante, i lati corti riservano delle sorprese, specie quello verso le porte: anzitutto, la base, vista in prospettiva, suggerisce immediatamente una composizione prospettica: *"il guerriero greco si trova infatti proiettato in avanti grazie agli scorci del braccio e della gamba, e costituisce come la bisettrice di un angolo i cui lati sono definiti dalle due Amazzoni: i piani obliqui, formati dal movimento delle gambe e dei corpi, si tagliano in effetti dietro il ferito. L'unità del gruppo è messa ancor più in rilievo dal corpo scuro del Greco, che si oppone al biancore delle Amazzoni, e dall'espressione tormentata del suo viso e dei suoi occhi che attraggono lo sguardo"* (J. Charbonneaux; R. Martin; F. Villard, *La Grecia Ellenistica*, Milano 1978, pg. 109). Quest'ultima considerazione ci riporta al terzo punto del nostro discorso.

3) In effetti, già i primi ceramografi attici a figure rosse (530-500 a.C. circa) rappresentano talvolta grandi turbamenti dell'espressione umana (ad es., il dolore fisico in *Euphrònios*, su un famoso cratere del Louvre – inv.n. G103). Più tardi, si delineano la fisionomia psicologica dei personaggi, sino a creare "tipi fissi" di figure rappresentate. Solo con il periodo ellenistico, però, si generalizza la resa psicologica, come si può cogliere, ad es., nelle teste fittili di influsso ellenistico conservate nel Museo di Firenze. In particolare si osservi che **Plinio il Vecchio** attribuisce lo sviluppo dello studio psicologico ai pittori della Quarta Generazione tebano-attica. Di *Aristèides* (II) scrive, ad esempio, che *"primo fra tutti, dipinse l'anima ed espresse gli affetti umani, tanto bene le tendenze monali quanto le passioni"* (*Nat.Hist.* 35,98). Il carattere patetico del mito di Penteseilea (Achille si innamora della regina delle Amazzoni quando le ha già vibrato il colpo fatale) rese l'episodio particolarmente popolare e specialmente adatto ad una resa psicologica dei particolari fisionomici.

Bibliografia generale di riferimento

- A. KLÜGMANN, Sarcofago dipinto di Corneto, *Annali dell'Instituto* 45, 1873, pp. 239-251.
R. BIANCHI BANDINELLI, Il problema della pittura antica, Firenze 1953, p. 93; 121 (si vedano, anche, pp. 91-92).
G.M.A. RICHTER, *Attic Red-Figured Vases*, New Haven 1958, pp.139-140 e note 8-9; 196.
G. CAMPOREALE, L'Amazzonomachia in Etruria, in *Studi Etruschi* 27, 1959, p. 117s.
P. BOCCI, Il Sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze, in *Studi Etruschi*



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

28, 1960, pp.109-125 e tavv I-V.

M. CASCIOTTA, Dizionario di tecnici artistici, Firenze 1967.

M. CRISTOFANI, Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci, Dialoghi di Archeologia I, 1967, pp. 186-219, in particolare p. 191 e figg. 18 e 27.

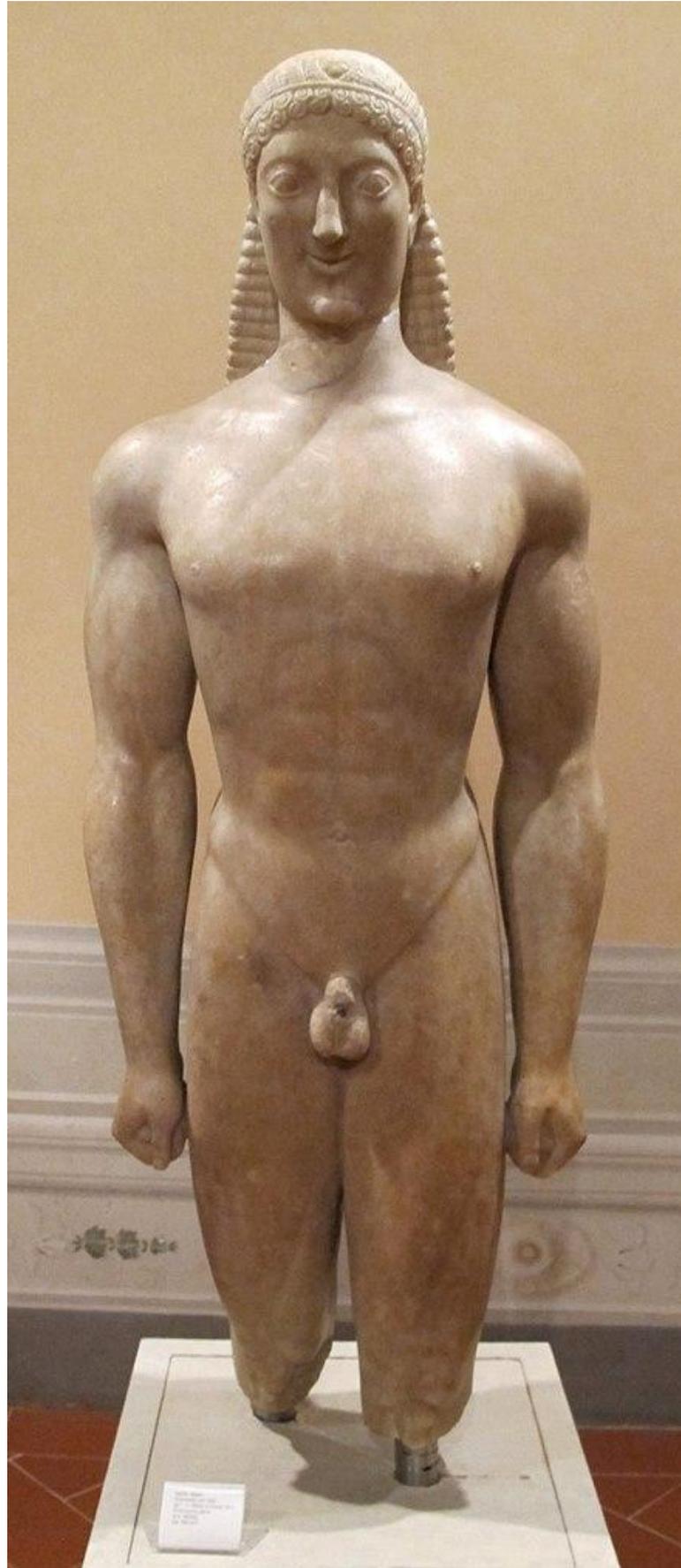
R. BIANCHI BANDINELLI; A. GIULIANO, Etruschi e Italici prima del dominio di Roma, Milano 1973, pgg. 268-270 (si veda, anche, pp. 256-260).

R. BIANCHI BANDINELLI; M. TORELLI, L'arte dell'antichità classica – 2 Etruria Roma, Torino 1976, fig. 153.

J. CHARBONNEAUX; R. MARTIN; F. VILLARD, La Grecia ellenistica, Milano 1978, pp.106-109.

AA.VV., La civiltà degli Etruschi (Cat. della Mostra, Firenze 1985), Milano 1985, pp. 320-322 e tav. a p. 318 (a cura di Luca Fedeli).

A. BOTTINI – E. SETARI, Il Sarcofago delle Amazzoni, Electa 2007.



Il c.d. Apollo Milani e il c.d. Apollino Milani

Nella **SALA 12** al secondo piano del Museo Archeologico di Firenze sono conservati alcuni importanti esempi di statuaria greca. Qui di seguito riportiamo le schede analitiche del c.d. Apollo Milani e del c.d. Apollino Milani, complete di commento che ne ripercorre la storia della scoperta e la storia degli studi.

Kouroi, Apollini ed ex – voto

La statua “Milani” fa parte di un tipo di statue caratteristico dell’arte greca arcaica; si tratta di una serie di sculture che rappresentano giovani uomini stanti, nudi. Tali statue, denominate “Apollo” od “Apollino” dagli archeologi dell’800, vengono ormai chiamate col termine greco antico di *Koûros* (pronuncia: “cùros”; plurale *Koûroi*, pronuncia: “cùroi”), che significa “giovane” o “giovinetto”. Ormai il termine ottocentesco di “Apollo” viene usato soltanto quando, come nel caso nostro, ha quasi finito per costituire il nome della statua, consacrato dall’uso di generazioni di studiosi. Il termine nacque dall’errata supposizione che i *koûroi* greci arcaici rappresentassero statue di divinità, particolarmente di Apollo, offerte al dio dai suoi devoti. I rinvenimenti archeologici di questo secolo hanno rivelato invece che lo stesso tipo di figura viene offerto a qualsiasi divinità e non al solo Apollo e che ad Apollo vengono offerte anche statue femminili. D’altro canto, non si dovrà supporre che nei *koûroi* s’intendesse raffigurare la persona dell’offerente, tanto è vero che alcuni *koûroi* recano iscrizioni dedicatorie di offerenti femminili. Si dovranno quindi interpretare i *kouroi* come ‘begli oggetti’ (*agàlmata*) offerti a divinità diverse; infatti l’*àgalma* poteva essere costituito non soltanto da statue, ma anche da altre classi di oggetti (come, ad esempio, dai crateri in bronzo, che sono ex-voto assai comuni nel VII-VI sec. a.C.).

IL c.d. Apollo Milani

N. inv. 99042

Dimensioni: alt. m 1,39.

Provenienza: Grecia – Acquistato nel 1902 da L.A. Milani ad Osimo (AN): Coll.ne Briganti Bellini.

Stato di conservazione: mancano le gambe, al di sotto del ginocchio. La testa è ricongiunta. Di restauro le estremità del naso e del mento, realizzate con marmo insulare bianco ma di tonalità differente, a grandi cristalli (all’apparenza proveniente da Naxos, forse cave di Alikì).

Datazione: 540 – 530 a.C.

Descrizione: cranio tondeggiante sulla sommità e appiattito sul retro. Lunghe orecchie, impostate in alto, dai grandi lobi piatti. Occhi bulbosi, con iride e pupilla incise. Naso lungo e relativamente stretto, a dorso piatto. Labbra ricurve verso l’alto, nel tipico “sorriso arcaico”. Zigomi e mandibole pronunciati; solco pronunciato tra naso e bocca, sul labbro inferiore e subito sotto di esso. I capelli, lunghi, si distendono sulle spalle in dieci trecce appuntite all’estremità inferiore e rese con una serie di 18/19 “perle” quadrangolari sovrapposte. Queste si distendono sulla calotta in rettangoli appiattiti dalla benda che stringe il capo ed è annodata sull’occipite. Sul davanti la benda è coperta da una serie di otto ciocche per parte che, stilizzate in “fiamma”, costituiscono una sorta di diadema naturale, il cui effetto è accentuato dalla stella che sormonta la fronte e dalla doppia fila di ricci stilizzati in “chiocciollette”,

collocata subito sotto alla benda e sopra alla fronte. Torace sviluppato, con vita particolarmente stretta. Un lungo solco verticale prosegue lo sterno nella cosiddetta “linea alba”, che separa al centro il muscolo piatto (*rectus abdominis*) che ricopre l’addome. Il *rectus abdominis* è separato dal torace e dalle cosce mediante solcature che producono nette interruzioni di piani. E’ inoltre campito in tre suddivisioni orizzontali, che delineano la tipica muscolatura dell’addome maschile atletico al di sopra dell’ombelico. Quest’ultimo determina un ripiegamento dell’epidermide, reso con una serie di piegoline che diverranno comuni nelle statue greche alcuni decenni dopo. Le braccia, supine in tutta la loro lunghezza, si volgono verso le cosce nel corso inferiore degli avambracci; esse si mantengono discoste dal corpo, salvo sotto le ascelle ed all’altezza delle mani; queste ultime, caratterizzate da pollici corti, sono chiuse a pugno. Sul retro delle braccia si segnalano le tipiche piegoline che rendono l’epidermide dei gomiti; nonchè il rilievo diritto che delinea l’ulna dell’avambraccio. La muscolatura del dorso della figura, sensibile, risulta tuttavia meno analitica di quella dell’addome: sono notate le scapole ed è sottolineato il solco spinale. La resa caratteristicamente stereometrica dei glutei si accentua nella parte laterale della statua, secondo i tipici moduli bidimensionali della scultura greca arcaica: si noti, ad esempio, la mancanza di ogni resa della cavità che contraddistingue l’inserzione del trocantere nel bacino. La muscolatura delle gambe si segnala per la quantità dei dettagli e, contemporaneamente, per la loro stilizzazione, spesso lontana dalla verità organica. Si noti, a questo proposito, la resa del ginocchio, caratterizzato, sotto alla rotula, da due noduli minori, intesi evidentemente come stilizzazioni del legamento rotuleo e, rispettivamente, della testa della tibia. Si noti, inoltre, la resa della muscolatura liscia della coscia anteriore, con l’inconsueta biforcazione del solco tra i muscoli del quadricipite.

Storia della scoperta

Il ritrovamento dei due *kouroi* Milani è documentato dallo scambio epistolare tra Annibale degli Abbatini Olivieri e il canonico osimano Luca Fanciulli, tra il 1769 e il 1805. L’Olivieri, nel suo soggiorno a Osimo nel 1741, in visita al Vescovo Pompeo Compagnoni, vide nel giardino dell’Episcopio due statue in marmo arcaiche. Il confronto con reperti del Museo Nazionale di Atene le individuò ben presto come greche e furono battezzate **Apollo** e **Apollino**, in virtù della grande somiglianza dei tratti ma della chiara differenza di dimensioni. Alla curiosità del dotto pesarese non corrisponde però né l’attenzione dei cronachisti dell’epoca, né tantomeno l’interesse, da parte del Vescovo, di trovare una giusta collocazione alle due statue. Solo sulla fine dell’800 giunge nelle Marche Luigi Adriano Milani, allora Direttore del **Museo Archeologico di Firenze**, intenzionato a procurare al proprio Museo i reperti più interessanti di arte italica, da porre a confronto con le collezioni etrusche fiorentine. Nel 1895 egli preleva dalla collezione Rilli di **Numana** oggetti pieni e nel 1902, passando da Osimo, visita il palazzo della facoltosa famiglia Briganti-Bellini. Qui, in mezzo alla varia raccolta di antichità, viene colpito dai due *kouros* arcaici in marmo che nella vendita, subito concordata, il proprietario Fabrizio Bellini disse entrati nella collezione da oltre un secolo, facendoli così supporre provenienti dal mercato antiquario. L’acquisizione dei *kouroi* dalla Famiglia Briganti – Bellini non appare chiaramente definita, il loro passaggio dalla proprietà ecclesiastica alla collezione di antichità privata può essere stato facilitato nel biennio 1774-76 a causa della sede vescovile nella Chiesa osimiana vacante dalla morte del Compagnoni alla nomina del Cardinale Calcagnini, o nel corso del pontificato di questi – fino all’agosto del 1807 – per interferenza di uno dei personaggi influenti della Famiglia Bellini. Il palazzo, inoltre, era molto vicino all’Episcopio e il trasferimento delle statue ne risultava facilitato. Un’ipotesi suggestiva sull’origine dei *kouroi* li colloca a Numana già nell’antichità, quando la cittadina alle falde meridionali del Conero era, come più a nord presso la foce del Po l’etrusca Spina e sulla costa dei Veneti Adria, l’emporio

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

commerciale della Grecia, da dove giungevano manufatti antichi in marmo e in bronzo e particolarmente le ceramiche che poi passavano all'interno del territorio piceno; oppure l'importazione delle due statue greche arcaiche fu dovuta al proprietario romano dell'ultimo tempo della Repubblica della Villa di Monte Torto (località dove si situerà poi la Mensa Vescovile di Osimo), collezionista di sculture e cimeli dell'antichità greca. Se le due statue sono oggi note come "Milani" si deve quasi certamente ad Antonio Minto che, nel pubblicarle nel 1943, attribuì in modo del tutto arbitrario a Luigi Adriano Milani il merito di aver riconosciuto per primo la loro importanza. In verità il Milani si limitò a confermare lo straordinario interesse di questi due marmi greci che gli erano stati segnalati dal conte osimano G. Battista Gallo e dal sig. M. Campodonico. Le diverse traversie che portarono le due statue dalla Curia di Osimo alla collezione della famiglia Bellini (1808), determinarono, tra l'altro, la perdita della testa del c.d. Apollino. Giunte a Firenze con Milani, rimasero nell'abitazione del Direttore del Museo fiorentino fino alla sua morte (1914); in seguito, sorse un contenzioso tra gli eredi e lo Stato, in merito alla donazione delle due statue, ovvero alla loro vendita, al Museo Archeologico di Firenze. La vicenda si risolse a discapito degli eredi dell'illustre Direttore: il tribunale stabilì come il fascino di questi marmi avesse fatto compiere a Milani scelte giudicate al di fuori della legalità.

La scultura greca nel museo fiorentino

"Le due straordinarie sculture" (l'Apollo e l'Apollino Milani) "appaiono tanto più strane e singolari per essere apparizioni addirittura uniche nel patrimonio artistico dell'Italia continentale. E' un fatto che anche le grandi città elleniche del Golfo di Taranto non ci hanno dato che frammenti di questa classe di sculture così centrali nella produzione plastica greca dei primi secoli: kouroi. Potrei ricordare solo un frammento di capigliatura da Locri e un torso ben noto ed apprezzato da Metaponto, dove certamente un'officina di insigni scultori è documentata alla fine dell'arcaismo e nella prima metà del V sec. a.C. Tuttavia, al fine di conoscere una statua di kouros completamente apprezzabile con la sua testa sulle spalle bisogna scendere fino ad Agrigento, dove la piccola statua che ha il nome dalla città offre il suo incomparabile messaggio. Può essere, quindi effetto di certa nostra mancanza di familiarità con opere del genere se ai due kouroi è mancato non dico il travolgente, imprevedibile successo popolare delle due statue di bronzo di Riace, ma anche un apprezzamento generoso e comprensivo degli studiosi." (Enrico Paribeni, cit. dal catalogo "La Sala Milani dell'Antiquarium", pg. 1).

Il kouros Milani è stato inserito dalla Richter nel Gruppo di Tenea – Volomandra, che comprende un certo numero di sculture datate nel secondo venticinquennio del VI sec. a.C., opere nelle quali si avvertono una più precisa correlazione dei volumi ed una costruzione anatomica improntata da un maggior naturalismo. Pur senza raggiungere l'armonico equilibrio tra le forme monumentali e il delicato vigore giovanile che caratterizza il corinzio kouros di Tenea, la statua Milani si avvicina decisamente al kouros di Volomandra. Pertanto la Richter la inserisce nel gruppo delle sculture attiche.

L'Apollo Milani e la precedente scultura greca

A cavallo tra VII e VI sec. a.C. gli scultori greci sperimentano nuove soluzioni e vanno così affrancandosi dai moduli del Dedalico (680-620 a.C.), ancora evidenti nel piccolo kouros di Samos. La concezione statuaria resta astratta, ma va tuttavia cercando un nuovo movimento; si continua, comunque, a sottolineare l'interrelazione delle parti e la struttura architettonica dell'insieme. La figura, inoltre, mantiene a lungo il ricordo delle quattro facce in cui era squadrato il blocco da cui si è tratta la statua,

Museo Archeologico Nazionale di Firenze

come si vede chiaramente ancora nell'Apollo Milani del 540-530 a.C. circa. L'anatomia è studiata con sempre maggior dedizione ed è resa con netti contrasti di masse, spesso sporgenti le une rispetto alle altre e separate da solchi profondi. Compaiono però, soprattutto sul volto, passaggi di piano già delicati e sensibili, preludio dell'evoluzione successiva della statuaria greca. Inoltre, il perdurante riferimento alla scultura egizia viene ridimensionato con una serie di variazioni assai significative rispetto ai modelli originari. Si cerca spesso, così, una maggiore distanza tra i piedi e, non di rado, si sposta il volto rispetto all'asse centrale della figura.

Le caratteristiche della scultura greca arcaica

Se ci fu un influsso egizio sulla scultura greca più antica, v'è però una differenza sostanziale tra le due statuarie. Mentre la scultura egizia ha mantenuto per secoli gli antichi schemi, quella greca ha assunto lo schema egiziano del passo in avanti o di quello laterale, ma ne ha trasfigurato lo scopo, non servendosene per una ricerca di equilibrio ma volgendoli ad una rappresentazione della realtà più aderente alla vita ed alla grande varietà dei suoi aspetti; in questa luce si spiegano assai bene i piccoli movimenti e le asimmetrie che cominciano ad animare la scultura greca già nel VII secolo e comprendiamo come mai si dicesse che Dedalo avesse creato statue in grado di muoversi e di parlare. In realtà, l'arte dedalica appare ancora molto rigida se confrontata con gli sviluppi artistici successivi della scultura greca; apparve però "viva" ai contemporanei, abituati fino ad allora alle statuette di età geometrica asciutte e filiformi. Col Dedalico (VII sec. a.C.), la scultura greca aveva quindi iniziato la ricerca che la caratterizzerà per tutta la sua storia, basata su un'operazione intellettuale di cernita e definizione solo apparentemente più realistica, ma paradossalmente assai più astratta di quella a cui dobbiamo la "rigidità" egizia ed orientale in genere. In realtà, i due fondamentali concetti greci di *kòsmos* ('bellezza', 'decoro') e di *tàxis* ('struttura', 'coordinazione') costituiscono la base della cultura greca, dall'età arcaica a quelle successive. Dato il grande ascendente esercitato dal mondo greco sulle posteriori culture europee, si spiega allora lo straordinario interesse rivestito dall'arte greca per l'uomo di cultura occidentale: essa, infatti, pone per la prima volta i problemi che saranno al centro di tutto lo sviluppo dell'arte europea (ad es., l'interesse per la figura umana e per il paesaggio, la prospettiva, ecc.). L'arte greca non costituisce quindi un "miracolo", come è stato detto talvolta; se in realtà ci appare "miracolosa", dobbiamo la cosa al fatto che lo sviluppo artistico dell'arte occidentale trova le sue premesse nell'arte greca che, a differenza delle arti orientale ed egiziana, ha posto alla base della sua ricerca l'uomo nei suoi rapporti con lo spazio circostante.

La nascita della statuaria monumentale (650 a.C. circa)

Le prime statue greche di grandi dimensioni rimasteci vanno senza dubbio ascritte a scopi cultuali e risalgono alla metà del VII secolo a.C. circa. Per quanto siano rimasti templi che rimontano al secolo precedente, le statue cultuali dell'VIII secolo non si sono conservate, giacché, presumibilmente, erano in legno o in altro materiale deperibile. Ultimo residuo in età classica della tecnica plastica di questo periodo antichissimo possono considerarsi gli acroliti, statue cioè le cui estremità – testa, mani, piedi – sono in marmo o in pietra; il resto del corpo è in legno od altro materiale deperibile, che per lo più non è giunto fino a noi, lasciandoci quindi, unicamente, teste calve o "parrucche" metalliche. In Grecia si inizia a far uso della pietra, per la scultura, intorno al 650 a.C., e le prime statue conservatesi di grandi dimensioni risalgono così all'epoca in cui la Grecia apre ai contatti con l'Egitto, di cui esse risentono evidentemente l'influsso. Sarebbe tuttavia errato ascrivere all'influenza egiziana la nascita della "grande

scultura” greca. In realtà già la scultura “geometrica” dell’VIII secolo aveva preparato la strada ai successivi sviluppi della scultura greca, concentrandosi sull’esattezza delle articolazioni della figura, sulle proporzioni e contorni. L’influsso egizio del VII sec. resta, quindi, un episodio soprattutto esteriore, che riguarda cioè l’aspetto formale della scultura greca; la sostanza invece, come vedremo nel prossimo paragrafo, rimane sostanzialmente diversa da quella egiziana e trova le sue premesse nella scultura “geometrica” greca. Dopo il dissolvimento del ‘Nuovo Regno’ nel X secolo a.C., l’Egitto attraversa un lungo periodo di smembramento, in cui è esposto alle più varie invasioni. Verso la metà del VII sec., però, il faraone Psammetico I (663-609 a.C.) della XXVI Dinastia (663-525 a.C.), espelle il presidio assiro che controllava il paese e ristabilisce la monarchia egizia, fissando la capitale a Sais, sul delta del Nilo. Nella sua impresa riceve un determinante aiuto da parte dei mercenari greco-orientali della Ionia e della Caria, giunti proprio al momento culminante, come sottolinea **Erodoto** (II, 54). Psammetico I li ricompensa concedendo loro terre poste ai due lati del Nilo e sviluppando una politica filellenica che continua anche sotto il regno dei suoi successori, per quasi un secolo di storia. E’ l’epoca in cui viene fondata la colonia greca di **Nàukratis**, sul Delta presso Sais, fatto che favorisce scambi e contatti. Le mutate condizioni della società ellenica conducono così alla creazione di una statuaria monumentale. La graduale trasformazione delle *pòleis* greche basterebbe infatti di per sé a spiegare lo sviluppo di una scultura cultuale di grandi dimensioni. Nel periodo “geometrico” (secc. X-VIII a.C.) il luogo di culto era un ambiente assai modesto, spesso una vera e propria cappella nel palazzo reale. Il graduale passaggio del potere nelle mani di un’oligarchia aristocratica rinnova le forme abituali del culto, trasportando la vita religiosa sulle acropoli e quella sociale nelle agorà. Il rifiorire dei commerci, la fondazione di colonie oltremare creano una ricchezza più ampia rispetto ai secoli precedenti, quando si era vissuti su un’economia prevalentemente pastorale ed agricola (si pensi, ad es., all’aristocrazia raffigurata da Omero). La nuova classe dominante, a base più ampia delle antiche “caste” di potere, è quindi più sensibile alla emulazione ed agli *status-symbol*, dedica grandi statue votive nei templi, atti di devozione alle divinità ma contemporaneamente segno di una potenza e di una ricchezza sia l’iscrizione votiva che spesso si trova sulle statue, iscrizione che serve a dedicarle al dio ma anche a sottolineare l’importanza sociale e le influenti parentele del devoto.

Glossario dei termini anatomici

Trocantere – Tuberosità dell’estremità superiore esterna del femore, sulle anche. E’ sede di inserzione di importanti muscoli. Si dicono “cavità trocanteriche” le caratteristiche depressioni del profilo laterale dei glutei, poste al di sotto dei trocanteri.

Retto dell’addome – (muscolo) dal latino *rectus abdominis*; si tratta del muscolo piatto che copre l’addome. Il *rectus abdominis* si stende dalla parte inferiore del torace fino al pube.

Linea Alba – Così si definisce, anatomicamente, il solco che campisce verticalmente in due la muscolatura piatta dell’addome, dallo sterno all’ombelico.

Torso di *kouros* c.d. Apollino Milani o Torso Milani

N. inv. 99043

Dimensioni: alt. m. 0,66.

Provenienza: Grecia – Acquistato nel 1902 da L.A. Milani ad Osimo (AN): Coll.ne Briganti Bellini.



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Stato di conservazione: mancano la testa; le braccia, sotto l'attaccatura dell'omero; nonché la parte inferiore delle gambe (dal ginocchio).

Datazione: 520-510 a.C.

Descrizione: della capigliatura sono rimaste le estremità inferiori delle dieci "trecce", che si distendono sulle spalle del *koûros*. I capelli, ancora lunghi (nonostante il contemporaneo mutamento di moda), sono tuttavia resi con "perle" più sciolte di quanto non avvenisse nei decenni precedenti. Sulle spalle è indicato il rigonfiamento del "trapezio", che nella scultura greca comincia a venire annotato solo in questo periodo. Sul torace si tenta di mostrare la curvatura della clavicola (convessa verso lo sterno; concava presso le spalle), secondo moduli in uso occasionalmente già dal 540-530 a.C. Le clavicole proseguono sino al "deltoide". Il margine inferiore del torace è reso con curva semicircolare ed il solco verticale tra sterno e linea alba è indicato con un modellato di scarsissima profondità, in omaggio alla resa anatomica tardo-antica, ormai aliena da ogni netta stilizzazione muscolare. Parimenti, sono scomparse le partizioni lobate del "retto dell'addome", ancora presenti nell'"Apollo" (di qualche decennio prima); di questo muscolo è annotato, con sfumato delicatissimo, il solco del margine inferiore, parallelo al solco inguinale. Questo ultimo, ben più profondo dell'altro, è indicato con un semicerchio, secondo la resa adottata dal 540 a.C. circa. E' annotato il rigonfiamento del muscolo "obliquo esterno" sopra la cresta iliaca, secondo moduli già in uso dal 570-50 a.C. (ma ancora schematici nell'"Apollo", rispetto all'"Apollino"). Le cosce (ed i glutei) risultano singolarmente sviluppate rispetto alla acerba delicatezza del busto: in particolare, appare specialmente robusta la parte interna dei quadricipiti. Evidenti, inoltre, risultano le cavità trocanteriche, sul dorso laterale dei glutei. Sul dorso, scolpito con uno sfumato particolarmente sensibile, sono indicati il solco spinale, le scapole ed il rilievo del "gran dorsale" e dei muscoli "estensori della spina".

Il piccolo *Kouros* è stato inserito dalla Richter nel Gruppo di sculture ordinate intorno alla statua n.20 del santuario beotico di **Apollo Ptoios**, ovvero sia nel più recente raggruppamento di *kouros* che raccoglie opere datate tra l'ultimo ventennio del VI a.C. e gli inizi di quello successivo, caratterizzate da quella piena e completa consapevolezza delle possibilità espressive della figura umana che porterà al superamento dello schema convenzionale del *kouros* verso manifestazioni più naturalistiche e con una più coerente relazione tra il movimento e la penetrazione dello spazio. Dei due *kouroi* fiorentini quello minore è sempre stato considerato l'opera di più elevato livello artistico e di maggiore qualità formale. A partire da Antonio Minto e da Gisela Richter infatti la statua è stata generalmente posta in relazione con veri capolavori della scultura attica del tardo VI a.C.; soprattutto con il cd. Teseo dell'Acropoli di Atene. Il torso Milani sembra condividere con le opere del tardo arcaismo attico la struttura slanciata e il dinamico ritmo interno, così come il movimento muscolare che rende le superfici particolarmente vivide. L'intera figura è dominata dal modellato particolarmente sensibile e delicato dell'incarnato, dalla graduale fusione dei piani. Il *kouros* è legato all'ambito delle **opere greco-insulari**, con le quali è stato confrontato almeno per le singole caratteristiche. Potrebbe essere attribuito ad uno scultore attico degli anni fra il 520 e il 510 a.C. che lavorò proprio per quell'ambiente raffinato e artisticamente vivace, fortemente permeato da suggestioni e spunti formali di derivazione greco-orientale, quale era Atene negli ultimi anni della tirannide dei figli di Pisistrato. Vanno tuttavia almeno ricordate alcune opinioni differenti, come quella di Joseph Floren, che assegna il Torso Milani alla cerchia dell'officina del *kouros* del Louvre e quindi a **scuola paria**, e quella di Enrico Paribeni che vede un contrasto fra il modellato soffuso e morbido ma frantumato del Torso, e le linee unitarie di contorno e di costruzione proprie del



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

cd. Teseo dell'Acropoli, smontando quindi quello che era ritenuto finora il più solido punto d'appoggio per la nostra piccola statua e suggerendo un inserimento nella serie dei *kouroi* di produzione beotica, i cui rapporti e in qualche caso le dipendenze dai moduli scultorei cilcadici sono spesso palesi.

Storia della scoperta

Il ritrovamento dei due *kouroi* Milani è documentato dallo scambio epistolare tra Annibale degli Abbatini Olivieri e il canonico osimano Luca Fanciulli, tra il 1769 e il 1805. L'Olivieri, nel suo soggiorno a Osimo nel 1741, in visita al Vescovo Pompeo Compagnoni, vide nel giardino dell'Episcopio due statue in marmo arcaiche. Il confronto con reperti del Museo Nazionale di Atene le individuò ben presto come greche e furono battezzate Apollo e Apollino, in virtù della grande somiglianza dei tratti ma della chiara differenza di dimensioni. Alla curiosità del dotto pesarese non corrisponde però né l'attenzione dei cronachisti dell'epoca, né tantomeno l'interesse, da parte del Vescovo, di trovare una giusta collocazione alle due statue. Solo sulla fine dell'800 giunge nelle Marche Luigi Adriano Milani, allora Direttore del **Museo Archeologico di Firenze**, intenzionato a procurare al proprio Museo i reperti più interessanti di arte italica, da porre a confronto con le collezioni etrusche fiorentine. Nel 1895 egli preleva dalla collezione Rilli di Numana oggetti pieni e nel 1902, passando da Osimo, visita il palazzo della facoltosa famiglia Briganti-Bellini. Qui, in mezzo alla varia raccolta di antichità, viene colpito dai due *kouroi* arcaici in marmo che nella vendita, subito concordata, il proprietario Fabrizio Bellini disse entrati nella collezione da oltre un secolo, facendoli così supporre provenienti dal mercato antiquario. L'acquisizione dei *kouroi* dalla Famiglia Briganti – Bellini non appare chiaramente definita, il loro passaggio dalla proprietà ecclesiastica alla collezione di antichità privata può essere stato facilitato nel biennio 1774-76 a causa della sede vescovile nella Chiesa osimiana vacante dalla morte del Compagnoni alla nomina del Cardinale Calcagnini, o nel corso del pontificato di questi – fino all'agosto del 1807 – per interferenza di uno dei personaggi influenti della Famiglia Bellini. Il palazzo, inoltre, era molto vicino all'Episcopio e il trasferimento delle statue ne risultava facilitato. Un'ipotesi suggestiva sull'origine dei *kouroi* li colloca a **Numana** già nell'antichità, quando la cittadina alle falde meridionali del Conero era, come più a nord presso la foce del Po l'etrusca Spina e sulla costa dei Veneti Adria, l'emporio commerciale della Grecia, da dove giungevano manufatti antichi in marmo e in bronzo e particolarmente le ceramiche che poi passavano all'interno del territorio piceno; oppure l'importazione delle due statue greche arcaiche fu dovuta al proprietario romano dell'ultimo tempo della Repubblica della Villa di Monte Torto (località dove si situerà poi la Mensa Vescovile di Osimo), collezionista di sculture e cimeli dell'antichità greca. Se le due statue sono oggi note come "Milani" si deve quasi certamente ad Antonio Minto che, nel pubblicarle nel 1943, attribuì in modo del tutto arbitrario a Luigi Adriano Milani il merito di aver riconosciuto per primo la loro importanza. In verità il Milani si limitò a confermare lo straordinario interesse di questi due marmi greci che gli erano stati segnalati dal conte osimano G. Battista Gallo e dal sig. M. Campodonico. Le diverse traversie che portarono le due statue dalla Curia di Osimo alla collezione della famiglia Bellini (1808), determinarono, tra l'altro, la perdita della testa del c.d. Apollino. Giunte a Firenze con Milani, rimasero nell'abitazione del Direttore del Museo fiorentino fino alla sua morte (1914); in seguito, sorse un contenzioso tra gli eredi e lo Stato, in merito alla donazione delle due statue, ovvero alla loro vendita, al Museo Archeologico di Firenze. La vicenda si risolse a discapito degli eredi dell'illustre Direttore: il tribunale stabilì come il fascino di questi marmi avesse fatto compiere a Milani scelte giudicate al di fuori della legalità.

Sviluppi della grande scultura greca (525-500 a.C.)

Sullo scorcio del VI sec. a.C. vanno precisandosi le tendenze già sottolineate a proposito dell' "Apollo Milani". A poco a poco si supera la piena frontalità della statuaria più antica, dotando la figura di leggeri movimenti e di spostamento delle membra che, magari impercettibilmente, contribuiscono a situarla nello spazio ed a fornirle vitalità. Come scrisse R. Bianchi Bandinelli: *"Sono i leggerissimi spostamenti del corpo che danno un certo respiro nuovo alle figure, che prima non lo avevano. Del resto non è un fenomeno isolato alla statuaria, perché lo stesso fenomeno si ritrova anche nell'architettura"*. Anche nel tempio greco, infatti, correzioni ottiche e leggerissimi spostamenti contribuiscono a fornire vitalità all'insieme assimilandolo a un corpo vivente, soggetto alle leggi organiche, ed evitando di farne un astratto congegno architettonico, obbediente solo alle leggi statiche. Continuava Bianchi Bandinelli: *"La colonna che forma il colonnato ionico o dorico non è un elemento inerte, ma un elemento vivo, nel quale si esercitano azioni e reazioni di peso, che si manifestano in spostamenti leggerissimi, come per esempio, la curvatura delle linee orizzontali, o l'ingrossamento delle colonne angolari, che circondate dalla luce, apparirebbero smangiata da essa...E' una finissima sensibilità dinamica che avverte tali necessità. Di tutto questo tuttavia noi non abbiamo la percezione diretta, ma solo ce ne possiamo rendere conto mediante osservazioni e misure; però avvertiamo l'effetto che il tempio greco suscita nell'osservatore, di essere una creatura viva che respira"*, a differenza dell'impressione che danno molti edifici neoclassici, che abbandoneranno le norme "umane" per affidarsi solo a quelle struttive. I secoli del periodo geometrico (X-VIII a.C.), aggiunge Bianchi Bandinelli, avevano abituato l'artefice greco ai concetti di struttura (*tàxis*) e di bellezza (come frutto di studio: *kòsmos*). L'arcaismo (650/610-480 a.C. circa) aggiunge maggiore sensibilità per gli elementi dinamici. Così, nell' "Apollino" si apprezzano qualità nuove rispetto a quelle espresse nell' "Apollo Milani", qualche decennio prima: l' "Apollo", infatti, era nato dalla ricerca anatomica dell'arcaismo medio, amante di forti contrasti di massa ed analitico fino all'astrazione. Alcuni anni dopo, l' "Apollino Milani" esprime la più sintetica visione dell'arcaismo tardo: la muscolatura, infatti, non è più così evidenziata, ma si immerge sotto pelle, resa ormai con un modellato sfumato. La struttura generale della figura è già compatta (volta, com'è ormai, più a collocarsi nello spazio che non a definirsi nelle articolazioni); i contorni tuttavia si rivelano come indecisi e spezzati, secondo i moduli affascinanti di un'epoca (515 a.C. circa) che non ha ancora raggiunto lo slancio dell'arcaismo più tardo (500-480 a.C.).

Evoluzione della resa anatomica (parte anteriore della figura)

Si sottolineano qui solo i punti più salienti dell'evoluzione della resa anatomica arcaica (per quanto riguarda le statue *koûroi*), come si evidenziano nell' "Apollo" ed "Apollino Milani". I capelli resi a perle (sempre più "sciolte"), si convertono in ciocche, più organiche, col 520 a.C. circa. L'acconciatura muta ed i capelli, prima lunghi sulle spalle e poi raccolti talora in bandeaux e crocchia, divengono sempre più corti secondo evidenti cambiamenti della moda antica. La testa va facendosi più tondeggiante e più organici gli occhi, di cui si indicano col tempo la cavità dell'angolo interno e la caruncola lacrimale. Col 590-570 compare e col 520 a.C. circa tende a scomparire il cosiddetto "sorriso arcaico" (che in realtà non doveva indicare un particolare stato d'animo ma costituiva un tentativo di studio dei piani secondari del volto, secondo gli scopi indicati nel paragrafo precedente e volti a dar vita e "realtà" all'immagine antropomorfa). Il solco mediano del torso (sterno; linea alba) si fa meno profondo, mentre si abbandona la resa delle partizioni del muscolo piatto dell'addome (*rectus abdominis*), ancora presenti nell' "Apollo Milani". Solo col 520 si cominciano a indicare le digitazioni laterali (*serratus magnus* delle costole, che peraltro non compaiono ancora nelle nostre due statue. Il margine inferiore del torace (arcata epigastrica) da arcuato si fa tondeggiante intorno al 540-520 e semicircolare dopo il 520 a.C. Si comincia

a indicare il rigonfiamento muscolare sulla cresta iliaca col 575-550 a.C.; sui fianchi, la cavità del trocantere (che manca ancora nell'“Apollo”) viene indicata col tempo. Il solco inguinale scende dapprima a linee diritte, poi a curva moderata (già dal 590-570 a.C.), infine con curva ad “esse”, col 540 a.C. circa, come si nota nell'“Apollino”.

La funzione della ricerca anatomica nella scultura greca arcaica

L'evoluzione anatomica della statua maschile nuda, in Grecia, si accompagna dunque con la sua strutturazione nello spazio, per il cammino che porta dal periodo arcaico a quello “severo” (480-460 a.C.) e classico (460-420 a.C.). Questa evoluzione, che ha fatto impropriamente parlare di miracolo, tuttavia nasce effettivamente da una ricerca di indole religiosa. Come scriveva, infatti, R. Bianchi Bandinelli, polemizzando con illustri studiosi italiani del primo dopoguerra: *“L'errore fondamentale è proprio quello di credere che l'artista greco studi l'anatomia come fine a se stessa. Mentre l'anatomia non è per lui il fine ma solo un mezzo; il suo scopo è quello di fare una statua che sembri viva...”* (Citato da “La scultura Greca” I, p.130). Infatti, aggiungeva K. Schefold, *“alcuni studiosi hanno chiamato “il periodo arcaico” ‘il mondo della realtà’, caratterizzato dall'orgogliosa consapevolezza di potere creare esseri reali...Si era divenuti coscienti che la divinità abita nella forma fino a tal punto”* che *“è spesso difficile la distinzione delle immagini delle divinità da quelle degli uomini...La raffigurazione tende, infatti, a rappresentare non il carattere individuale, causale e transeunte, ma l'essenza oggettiva, ultra-personale”* (citato da “L'arte greca come fenomeno religioso”, Milano 1962, pp. 60-61). Si studia, così, la struttura fisica del corpo proprio perché, essendo elemento comune ad uomini e dèi, si presta a fissare l'aspetto obiettivo, non caduco, dell'esperienza esistenziale. L'approfondimento di tale ricerca diviene così veicolo di un'esperienza profonda: *“è il regno del mondo”* che viene esplorato *“e non in un agglomerarsi disordinato, ma piuttosto in forme nelle quali l'ordine estatico del mondo diventa palese”* (ibid. p. 82). La tendenza generale nella scultura greca arcaica porta a collocare la figura sempre più liberamente nello spazio; non solo si vanno superando i rigidi schemi di origine egizia, ma si articolano insieme membra originariamente solo giustapposte. Si attenua, quindi, l'antica monumentalità, mentre lo studio analitico dei singoli arti (tipico dell'arcaismo medio) viene superato in una visione sintetica che produce il chiaroscuro di superficie che già scorgiamo nell'“Apollino Milani”. Come scriveva R. Bianchi Bandinelli (ibid.) *“Lo scopo” dell'artista arcaico “è quello di fare una statua che sembri viva. Ora, nella concezione dell'artista greco, lo studio dell'anatomia è un mezzo;...perciò l'analisi dei dettagli anatomici sparisce e cessa quando si troverà un altro elemento, che risponde meglio a questo scopo, e questo elemento sarà il chiaroscuro”*.

Glossario dei termini anatomici

Retto dell'addome – Muscolo. Dal latino *rectus abdominis*; si tratta del muscolo piatto che copre l'addome. Si stende dalla parte inferiore del torace fino al pube.

Solco inguinale – Solco tra tronco e cosce, determinato dall'affossamento della pelle lungo il tendine tra gli ossi ileo e pube.

Trapezio – Muscolo della parte posteriore del collo e superiore delle spalle.

Trocantere – Tuberosità dell'estremità superiore esterna del femore, sulle anche. E' sede di inserzione di importanti muscoli. Si dicono “cavità trocanteriche” le caratteristiche depressioni del profilo laterale dei glutei, poste al di sotto dei trocanteri.



Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Linea alba – Così si definisce, anatomicamente, il solco che campisce verticalmente in due la muscolatura piatta dell'addome, dallo sterno all'ombelico.

Bibliografia generale di riferimento

Apollo Milani:

A. MINTO, in "Critica d'Arte" 8, 1943, pg. 1 ss.

G.M.A. RICHTER, Kouroi, London 1960, n. 135.

G. DE LUCA, in "Antike Plastik" III 1964, pg. 33 (tavv. 36-44).

E. PARIBENI, catalogo La Sala "Milani" dell'Antiquarium, 1982, pp. 1-4; ora ristampato in Studi e Materiali 5, 1982, pp. 17-21.

R. BIANCHI BANDINELLI, Storicità dell'arte classica, Bari 1973, pg. 43 ss.

AA. VV., Storia e Civiltà dei Greci I, 2 – Origini e sviluppo della città. L'arcaismo, Milano 1981, pg. 483 ss.; 645 ss.

M. IOZZO, in "Kouroi Milani. Ritorno ad Osimo" Osimo a cura di Maurizio Landolfi e Giuliano de Marinis, Palazzo Campana 25 novembre 2000 – 30 giugno 2001 edizioni De Luca, pp. 31-36

Apollino Milani o Torso Milani:

A. MINTO, in "Critica d'Arte" 8, 1943, pg.12.

G.M.A. RICHTER, Kouroi, London 1960, n.169, tav. 497.

K. SCHEFOLD, L'arte greca come fenomeno religioso, Milano 1962.

R. BIANCHI BANDINELLI, La scultura arcaica I, Firenze, passim, pgg. 25-26; 35; 144.

E. PARIBENI, catalogo La Sala "Milani" dell'Antiquarium, 1982, pgg. 6-8; ora ristampato in Studi e Materiali 5, 1982, pp. 22-24.

M. IOZZO, "Kouroi Milani. Ritorno ad Osimo" Osimo a cura di Maurizio Landolfi e Giuliano de Marinis, Palazzo Campana 25 novembre 2000 – 30 giugno 2001 edizioni De Luca, scheda a pp. 31-36.