

L'olpe Chigi, espressione alta della ceramografia policroma protocorinzia, eccelle per la serrata organizzazione delle immagini in relazione all'occhio dell'osservatore e alla struttura del vaso. Il sapiente accostamento delle scene, che si distinguono per la varietà e il rigore delle soluzioni iconografiche, permette di ricostruire un programma figurativo coerente, che ha come tema l'ascesa sociale del giovane aristocratico. La caccia alla lepre e al leone, il combattimento oplitico, il carattere cruciale della scelta matrimoniale, sintetizzato dal giudizio di Paride, racchiudono il sistema di valori della società corinzia che in questo micro-mondo si riconosce.

The image in the ancient world is at the core of the series Image & Context: how and by whom images were shaped and perceived, and how images functioned within and contributed to a specific cultural context. The series aims to stimulate discussion about and new approaches towards a history of the image.



ISBN 978-3-11-031409-0
ISSN 1868-4777
www.deGruyter.com

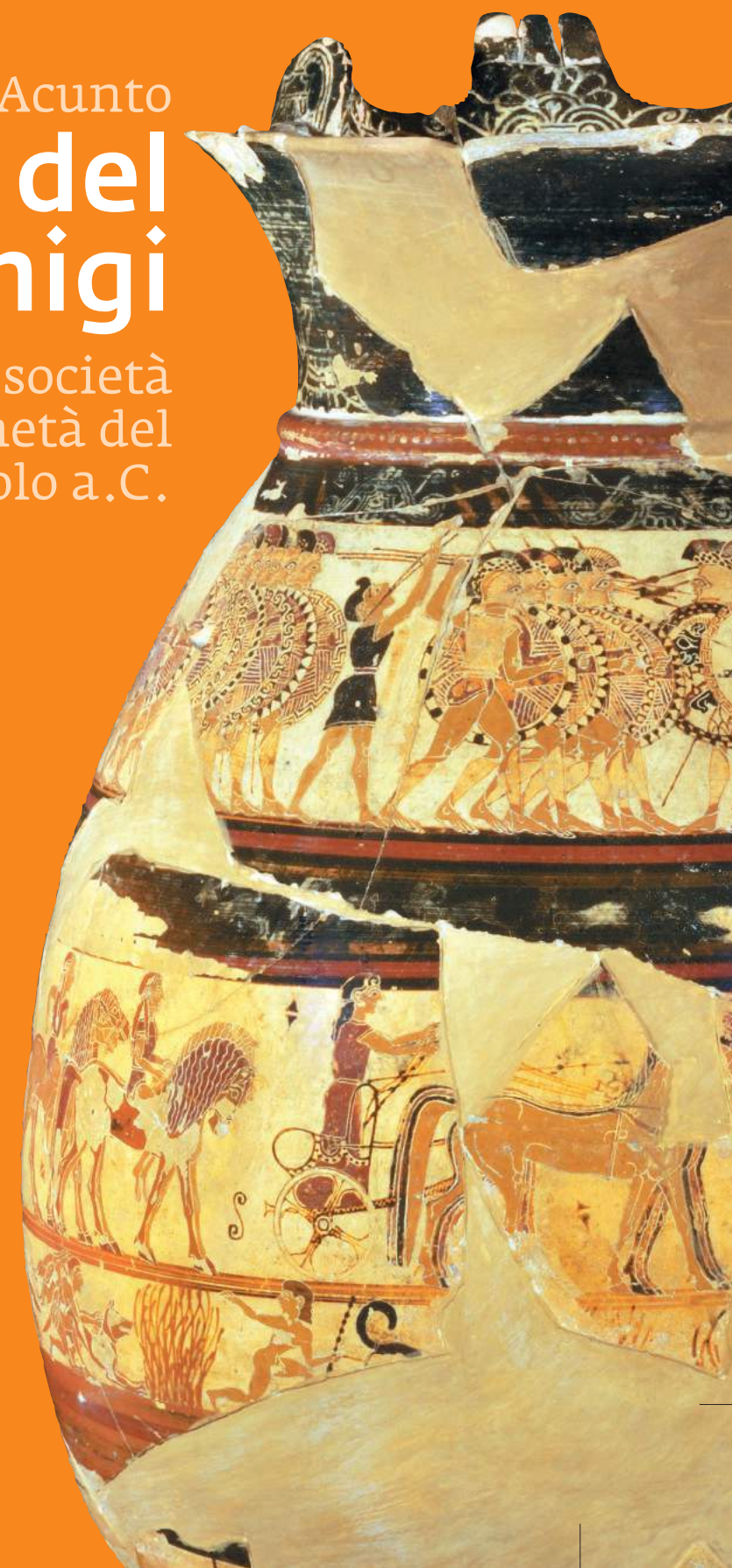
ICON
12

Matteo D'Acunto
Il mondo del vaso Chigi

Image & Context
DE GRUYTER

Matteo D'Acunto Il mondo del vaso Chigi

Pittura, guerra e società
a Corinto alla metà del
VII secolo a.C.



DE
G



Matteo D'Acunto
Il mondo del vaso Chigi





Image & Context

Edited by
François Lissarrague,
Rolf Schneider & R. R. R. Smith

Editorial Board:
Bettina Bergmann, Jane Fejfer,
Luca Giuliani, Chris Hallett, Susanne Muth,
Alain Schnapp & Salvatore Settis

Volume 12



De Gruyter





Matteo D'Acunto

Il mondo del vaso Chigi

Pittura, guerra e società a Corinto
alla metà del VII secolo a.C.



De Gruyter





Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", e dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" con i fondi del programma di ricerca PRIN "Trasmissione dell'antico: codificazione letteraria, tradizione manoscritta, ricezione".



ISBN 978-3-11-031409-0
e-ISBN 978-3-11-031421-2
ISSN 1868-4777

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com





Alla cara memoria di mia madre Ileana
e a mio padre Antonio, amati genitori,
per lo spirito critico, il desiderio di conoscere
e l'amore che mi hanno da sempre dato





Erodoto V, 92, β 1:

Κορινθίοισι γὰρ ἦν πόλιος κατάστασις τοιήδε· ἦν ὀλιγαρχίη,
καὶ οὗτοι Βακχιάδαι καλεόμενοι ἔνεμον τὴν πόλιν, ἐδίδοσαν
δὲ καὶ ἤγοντο ἐξ ἀλλήλων.

*La costituzione dei Corinzi era questa: c'era un'oligarchia, e costoro,
chiamati Bacchiadi, amministravano la città e si sposavano fra loro
(trad. it. G. Nenci).*

Erodoto V, 92, β 3 = 7 P.-W.

(oracolo delfico dato ai Bacchiadi, che preannuncia l'avvento di Cipselo):

Αἰετὸς ἐν πέτρῃσι κύει, τέξει δὲ λέοντα
καρτερὸν ὠμηστήν· πολλῶν δ' ὑπὸ γούνατα λύσει.
Ταῦτά νυν εὔφραζεσθε, Κορίνθιοι, οἳ περὶ καλήν
Πειρήνην οἰκεῖτε καὶ ὄφρυόντα Κόρινθον.

*Un'aquila è incinta fra le rocce, ma partorirà un leone
forte e feroce. Poi fiaccherà le ginocchia di molti.
Ora riflettete bene su questo, o Corinzi che attorno alla bella
Pirene abitate e alla scoscesa Corinto (trad. it. G. Nenci).*





Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla dr.ssa Anna Maria Sgubini Moretti, già Soprintendente del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, e alla dr.ssa Alfonsina Russo Tagliente, Soprintendente del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, per avermi consentito di ristudiare l'olpe Chigi e per avermi messo nelle migliori condizioni per poterlo fare, grazie anche all'attenzione e alla disponibilità che mi hanno riservato le funzionarie responsabili, dr.sse Francesca Boitani e Maria Anna De Lucia. Tra il personale del Museo mi è gradito ringraziare la dr.ssa Maria Laura Falsini dell'Archivio Fotografico, il consegnatario sig. Giulio Di Giorgio e il fotografo sig. Mauro Benedetti, per le belle riproduzioni del vaso da lui realizzate.

Ringrazio la dr.ssa Agnes Schwarzmeier dell'Antikensammlung dei Musei di Berlino per avermi consentito di ristudiare l'aryballos V.I. 3773 e per le informazioni che mi ha fornito sui dati d'archivio; il dr. Wilfred Geominy dell'Akademisches Kunstmuseum di Bonn per avermi permesso di ristudiare l'aryballos inv. 1669; il Soprintendente dell'Ephoreia del Pireo, dr.ssa Maria Kasimi-Soutou, per avermi consentito di ristudiare il frammento di Egina inv. 2062; e la dr.ssa Alexandra Villing, del British Museum di Londra, per le informazioni d'archivio che mi ha fornito sull'aryballos Macmillan.

Ringrazio il prof. François Lissarrague per l'attenzione che ha riservato a questo lavoro e per l'opportunità che mi ha offerto di pubblicarlo nella bella serie "Image & Context", da lui curata presso l'editore De Gruyter, assieme a R. M. Schneider e a R. R. R. Smith.

Un ringraziamento particolarmente sentito va ai miei Maestri Ida Baldassarre e Bruno d'Agostino, a cui devo la mia formazione scientifica e gli impagabili consigli, accompagnati dall'affetto che hanno da sempre dimostrato nei miei confronti. Sotto la loro guida ho avuto il privilegio di vivere l'esperienza dell'ex Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", in cui si è costruito un modo di "fare archeologia" del tutto unico, grazie all'apporto di tante intelligenze con sensibilità scientifiche così diverse, tra





cui Emanuele Greco, Giovanni Cerri, Fabrizio Pesando e Patrizia Gastaldi. Al caro amico e prezioso collega di Letteratura Greca Riccardo Palmisciano sono debitore di importanti suggerimenti e della condivisione di un percorso ermeneutico, avviato insieme ormai da diversi anni: mi considero davvero fortunato nell'aver trovato un tale "compagno di viaggio".

Un ringraziamento personale del tutto particolare va agli amici dell'Università di Salerno, Luca Cerchiai, Mauro Menichetti ed Eliana Mugione, per aver organizzato il convegno sull'olpe Chigi, tenutosi a Fisciano il 3-4 giugno del 2010: senza quelle due densissime giornate e la loro fondamentale lettura del giudizio di Paride questo lavoro non solo sarebbe stato assai diverso, ma probabilmente non sarebbe neanche nato. Questo libro costituisce il punto d'arrivo della mia riflessione sul vaso, presentata già in una forma preliminare e meno articolata nel volume che raccoglie gli atti di quel convegno.

Mi è gradito ringraziare Laura M. Michetti, Iefke van Kampen e Daniele Maras, la cui pubblicazione del tumulo di Monte Aguzzo è in corso di stampa nei *Monumenti Antichi dei Lincei*: con loro sin dall'inizio si è stabilita una sorta di complicità nell'affrontare la lettura contestuale del vaso. Hanno voluto con grande liberalità mettermi al corrente dei loro fondamentali lavori. Preziosa mi è stata, come sempre, la lettura del contributo che Cornelia Isler-Kerényi ha dedicato all'olpe Chigi. Con poche indicazioni di forte spessore Mario Torelli ha saputo incidere in maniera significativa sul mio lavoro, lui che aveva già indirizzato la lettura dell'olpe in una direzione, nella quale mi sono inserito. Il mio lavoro ha avuto da sempre un referente costante, potrei dire silenzioso, non avendo avuto l'occasione di approfondire la sua conoscenza personale nel convegno salernitano: Jeffrey Hurwit, dal cui articolo del 2002 potremmo dire che tutto ha avuto inizio e al quale sono ritornato su tantissimi punti. Il lavoro ha potuto beneficiare degli importanti consigli di Anthony Snodgrass e di Giulia Sacco.

Ovviamente, tutti gli errori di impostazione e di merito sono da imputare a me.

Consentitemi infine pochi ringraziamenti personali. Il lavoro è dedicato alla cara memoria di mia madre, Ileana, e a mio padre, Antonio, per quella commistione tra affetto e intelligenza che li rendono unici. Ringrazio la mia affezionata zia Anna per aver riguardato con attenzione il testo. Alla mia amata Teresa e alla mia piccola Ileana va costantemente il mio pensiero: anche nei momenti di lavoro più intensi vegliavano su di me ...

Ho chiuso il libro con diversi dubbi (che sono il sale del nostro mestiere) e con la curiosità (non lo nego) di sapere cosa fosse rappresentato e che forma avessero le lettere su quei frammenti che non sono stati ritrovati ... chissà, magari, sfuggiti al Lanciani, sono ancora là sotto sepolti da qualche parte nella camera di fondo del tumulo di Monte Aguzzo ...

Napoli, giugno 2012





Indice

| | |
|---|-----------|
| Ringraziamenti | VII |
| Ida Baldassarre, Premessa | XIII |
| Tavole | XVII |
| Introduzione | 1 |
| 1. Il contesto di rinvenimento. Il tumulo di Monte Aguzzo a Veio, la tomba di una famiglia principesca etrusca | 7 |
| 2. Il Pittore Chigi. Le sue opere e la sua personalità a cavallo tra ceramografia e grande pittura | 15 |
| 2.1. Le opere del pittore e il suo <i>milieu</i> | 17 |
| 2.2. Gli aryballoi Macmillan e di Berlino. La collaborazione con un altrettanto abile coroplasta | 19 |
| 2.3. “Attorno” al Pittore Chigi. Il frammento da Egina, l’aryballos di Bonn e l’oinochoe da Erythrai | 24 |
| 2.4. La datazione degli aryballoi di Londra e di Berlino ca. 670–650 a.C. e dell’olpe ca. 650–640 a.C. | 29 |
| 2.5. La personalità del Pittore Chigi tra ceramografia e pittura | 34 |
| 3. Il programma iconografico dell’olpe Chigi | 43 |
| 3.1. I temi sulle diverse fasce come programma figurativo | 45 |
| 3.2. La fascia inferiore. La caccia degli efebi | 48 |
| 3.3. La seconda fascia. I cavalieri e il carro – la caccia al leone, due segmenti della stessa scena | 52 |
| 3.4. Il mostro bicorpore. Una sfinge o una <i>Ker</i> ? | 57 |





| X | Indice |
|---|--------|
| 3.5. La caccia al leone. Da paradigma di regalità vicino-orientale a modello di <i>aretè</i> e di potere a Corinto | 59 |
| 3.6. I cavalli e il carro. I simboli di distinzione degli aristocratici corinzi | 64 |
| 3.7. La simbolica rappresentazione della società corinzia. Possessore del carro – cavalieri – opliti | 70 |
| 3.8. La sintassi iconografica del combattimento oplitico | 71 |
| 3.9. I tempi e i luoghi della scena di battaglia. Una narrazione sinottica di momenti topici | 78 |
| 3.10. La vestizione delle armi. Dalla “scena tipica” degli eroi omerici all’iconografia dell’oplita-cittadino | 80 |
| 3.11. La scena di combattimento e la questione dell’affermazione della tattica oplitica | 82 |
| 3.12. L’armamento degli opliti | 85 |
| 3.13. Il combattimento del fregio superiore. Le armi di offesa, la disposizione delle falangi e la tattica oplitica | 94 |
| 3.14. L’efebo <i>auletès</i> e la musica come slancio e ritmo della falange oplitica | 100 |
| 3.15. Le rappresentazioni di battaglia sugli aryballoi di Londra e di Berlino. Armamento e tecnica di combattimento verso l’affermazione della tattica oplitica | 104 |
| 3.16. I cavalieri e il possessore del carro come <i>promachoi</i> della fascia superiore? | 111 |
| 3.17. Il giudizio di Paride come paradigma di prova nuziale | 113 |
| 3.18. Paride, la <i>charis</i> di Afrodite e i rischi connessi ad <i>eros</i> | 118 |
| 3.19. Paride come efebo e pastore | 121 |
| 3.20. Paride e le “scelte di vita” | 124 |
| 3.21. Il giudizio di Paride, l’Afrodite di Corinto e il mondo della guerra | 126 |
| 3.22. Le <i>élites</i> e il mondo dei profumi. Gli aryballoi di Londra e di Berlino | 127 |
| | |
| 4. Le iscrizioni in alfabeto non corinzio e la questione delle origini del pittore | 131 |
| | |
| 5. L’olpe Chigi e il contesto storico di Corinto alla metà del VII secolo | 139 |
| 5.1. Il passaggio del potere dai Bacchiadi a Cipselo | 141 |
| 5.2. I temi del vaso Chigi. L’immaginario e il mondo delle <i>élites</i> corinzie | 142 |
| 5.3. Il programma iconografico. Paradigma “generale” o modello politico-sociale bacchiade? | 144 |





| | |
|--|-----|
| Indice | XI |
| 6. Da Corinto all'Etruria | 151 |
| 6.1. Un dono ad un principe di Veio? | 153 |
| 6.2. L'olpe e il "momento demarateo" | 154 |
| 7. Conclusioni | 161 |
| 8. Summary | 167 |
| 9. Note e bibliografia | 181 |
| Note | 183 |
| Bibliografia | 219 |
| 10. Appendice. Opere attribuite al Pittore Chigi e alla sua "cerchia" | 243 |
| 11. Indici | 251 |
| Indice dei nomi antichi: storici, geografici, religiosi, mitici . . . | 253 |
| Indice dei passi discussi | 259 |
| Indice degli studiosi | 263 |
| Indice tematico | 265 |
| 12. Indice delle fonti iconografiche | 271 |







Ida Baldassarre

Premessa



Il libro è dedicato all'esame dell'olpe Chigi, il vaso di produzione proto-corinzia rinvenuto in territorio etrusco, uno dei documenti più famosi e intensamente studiati dell'antichità, per la serie di problemi stilistici e iconografici che esso pone e per il carico di informazioni di cui esso è sicuramente portatore, spie di scelte culturali e rappresentative da decifrare e contestualizzare, superando il momento pur significativo del solo giudizio estetico. L'autore propone un percorso di lettura e interpretazione globale di questo documento partendo, oltre che dalla novità dei suoi aspetti formali, dal duplice punto di vista dell'iconografia e della committenza, nel tentativo di cogliere negli innumerevoli segni che l'olpe e il suo apparato decorativo ci hanno consegnato, le tracce di una più generale verità storica che le lacune dell'informazione non lasciano facilmente capire nella sottigliezza dei loro meccanismi.

Argomento specifico di un recente convegno promosso dall'Università di Salerno, l'olpe è stata in quella sede oggetto di singoli, approfonditi riesami che, pur nella conflittualità di analisi dagli esiti contraddittori, ne hanno ulteriormente approfondito i vari aspetti, riassunti e commentati nelle conclusioni di B. d'Agostino.

L'autore di questo volume, che a quel convegno ha partecipato con un contributo dedicato all'interpretazione del programma figurativo, in questo rinnovato approccio al documento, recependo specifiche interpretazioni già proposte ma soprattutto inserendone di autonome e innovative, cerca di individuare il filo rosso che lega e giustifica le singole figurazioni, evidenziando la coerenza di frammenti apparentemente autonomi che ricostruiscono un mosaico unitario, capace di suggerire anche una specifica committenza che giustificerebbe la presenza dell'olpe in territorio etrusco.

Le immagini sono costruzioni intellettuali, prendono elementi dal reale, li selezionano operando montaggi, una messa in scena, funzionale all'autorappresentazione e al messaggio che si vuole comunicare. Anche nell'olpe Chigi l'apparato figurativo è iscritto indubbiamente nell'area



della comunicazione con l'obbligo, per noi lontani lettori, di individuare e di distinguere, oltre all'intenzione della strategia comunicativa, anche gli stereotipi della conoscenza comune che permettevano a quelle immagini di farsi manifesto e programma. Il percorso suggerito dall'autore è pertanto quello di andare oltre la pura forza delle immagini registrando non solo il messaggio di cui esse sono coscienti tramite comunicativi, ma anche quegli accenni involontari, funzionali alla immediata leggibilità contenutistica dell'immagine stessa. In questa prospettiva all'interpretazione simbolica delle figurazioni, l'autore aggiunge una particolare attenzione e un esame preciso di dettagli figurativi singolari, apparentemente poco significanti nell'economia complessiva della scena rappresentata, valorizzando in tal modo quella condensazione di realtà che è nel dettaglio e che contribuisce a richiamare un mondo preciso di conoscenze e di valori sotteso a quello della volontà comunicativa, favorendo una più precisa rappresentazione di quel mondo.

Indicazioni di dettagli come la capigliatura dei giovani, che ne definisce non tanto l'età quanto la collocazione all'interno dell'organizzazione sociale, la cui presenza condiziona l'interpretazione delle varie rappresentazioni; la particolarità della cintura, variante alla nudità di un personaggio nella scena di caccia al leone, elemento forte di distinzione, già evidenziata dal possesso della quadriga attribuibile allo stesso personaggio, che in tal modo si qualifica in maniera autonoma rispetto agli altri partecipanti alla caccia, semplici possessori di cavallo; la rappresentazione stessa della caccia al leone, simbolicamente e metaforicamente significativa di *aretè*, ma, nella stessa scena, anche possibile allusione al tiranno Cipselo, identificato, secondo un oracolo, appunto col leone; la particolare qualità delle armi usate sia nella caccia che in guerra; l'identificazione di una pluralità di manipoli impegnati nello scontro oplitico, possibilmente significativi delle diverse qualifiche dei cittadini partecipanti alla stessa battaglia; l'inserimento innovativo della scena mitologica del giudizio di Paride, spia della forza metaforica che è radice comune del mito e del linguaggio, ma nella quale è la particolare raffigurazione di Paride come pastore, identificato dalla capigliatura e dalla veste, che facilita la lettura della complessità di significati del mito rappresentato e che mette in rapporto anche questa scena con le altre del vaso: sono tutte notazioni apparentemente secondarie, che tuttavia rimandano alla struttura che le ha determinate, offrendo una serie di spunti per analizzare in maniera innovativa i contenuti della comunicazione. Le immagini sembrano infatti evocare una tripartizione interna del corpo civico dell'apparentemente omogenea società corinzia di metà VII secolo, secondo un'articolata organizzazione sociale che affida al cittadino adulto il compito di rappresentare i diversi punti della scala dei valori politici e sociali riconosciuti dalla classe egemone. Questa organizzazione politico-sociale sembra rispec-





Premessa

XV

chiare piuttosto il modello oligarchico-bacchiade della società corinzia, suggerendo una specifica committenza che, a causa dell'esilio a cui vengono condannati i membri di quella società, giustificerebbe la presenza dell'olpe in ambiente etrusco.

L'analisi procede con la consapevolezza da parte dell'autore di una continua approssimazione alla verità senza però illudersi di avere certezze definitive, ma costruendo un discorso storico originale che mette a frutto il significato e la forza evocativa delle immagini e il valore di documento involontario che esse a volte rivestono. La proposta conclusiva avanzata sembra lo sbocco inevitabile di un processo deduttivo e semplicemente logico.

Le figurazioni sull'olpe, che solo di recente hanno trovato riscontro in frammenti di pittura murale di maggior respiro, venuti in luce a Kalapodi, ripropongono anche il problema dell'importanza della pittura in seno alla cultura greca, e del suo rapporto con la decorazione ceramica.

Strumento di esplorazione del mondo delle apparenze e della percezione, la pittura sembra, nel quadro culturale del mondo antico, un fenomeno importante e ricco di implicazioni. Si può dire che la cultura stessa è elaborata per mezzo di immagini e che la pittura è una componente costitutiva del sistema culturale del tempo. Nel caso dell'olpe Chigi esami e confronti con le poche produzioni simili a livello tecnico e iconografico hanno permesso di ricostruire la notevole e singolare personalità di questo ceramografo, particolarmente evidente nella conquistata fluidità della rappresentazione prospettica delle falangi; l'ipotesi che la sua attività (come quella degli artisti suoi contemporanei) si estrinsechi indifferentemente sia nella pittura che nella ceramografia è accettabile e accettata. Resta aperto il problema se la concezione figurativa dell'olpe, con la sua complessità, dipenda dal pittore stesso o sia recepita da altre più monumentali composizioni: anche in questo caso l'aver considerato globalmente il valore e il significato di questo *agalma* permette all'autore di proporre il contatto diretto dell'artista con la committenza, sottolineando la particolare funzione e preziosità dell'oggetto, concepito espressamente per le *élites*, e soprattutto a loro uso e consumo durante simposi a carattere esclusivo.







Tavole

Didascalie:

1–14

Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679, da Veio, tumulo di Monte Aguzzo: olpe Chigi, Pittore Chigi, ca. 650–640 a.C. (alt. 26 cm).

1.1: montaggio del fregio superiore; 1.2: montaggio del fregio mediano; 2–5: i quattro lati del vaso; 6–7, 8.1: fregio inferiore; 8.2–10: fregio mediano; 11–12.1: fregio superiore; 12.2: bocca; 13.1–2: fregio mediano, particolari del giudizio di Paride e della caccia al leone, in cui si vede il disegno preparatorio; 13.3–4: fregio mediano, particolari del giudizio di Paride; 14: fregio superiore, particolari.

Fotografie di Mauro Benedetti, immagini della Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale, Archivio Fotografico (pubblicate per gentile concessione della direzione della Soprintendenza)

15.1

Veio, tumulo di Monte Aguzzo (foto M. D'Acunto)

15.2

Veio, tomba Campana, seconda metà del VII sec. a.C. (disegno, da Canina 1847, tav. 31)

16–17

Londra, British Museum GR 1889.4–18.1: aryballos c.d. Macmillan, Pittore Chigi, ca. 670–660 a.C. (alt. 6,8 cm). 16: fotografie da diverse angolature, immagini del British Museum (pubblicate per gentile concessione della direzione del Museo); 17: i fregi, disegni di W. Griggs (da Smith 1890, tavn. 1–2)

18–19

Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung V.I. 3773, da Rodi? Aryballos del Pittore Chigi, ca. 660–650 a.C. (alt. 7,3 cm). 18: riprese da diverse angolature, fotografie di Johannes Laurentius / Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (pubblicate per gentile concessione della dire-





zione del Museo); 19: i fregi, disegni di M. Luebke (da Washburn 1906, tav. 2)

20.1

Parigi, Musée du Louvre CA 931, da Tebe: aryballos del MPC, nel fregio principale scena di combattimento (alt. 6,8 cm; da *Olpe Chigi*, tav. 20a)

20.2, 4

Atene, Museo Archeologico Nazionale 13410, 13402, da Thermòs, tempio C: metope fittili dipinte, 630–620/15 a.C. 2. particolare della metopa con Chelidon (da Martin 1984, tav. a fronte di p. 129); 4. metopa con *gorgoneion* (alt. 88,5 cm; da Koch 1996, fig. 51)

20.3

Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1669, da Gela? Aryballos, ca. 630 a.C. (alt. 7,4 cm): fotografia di Jutta Schubert (Akademisches Kunstmuseum di Bonn, pubblicata per gentile concessione della direzione del Museo)

21.1–2

Atene, Museo Archeologico Nazionale 13409, da Thermòs, tempio C: metopa con cacciatore, alt. 88,5 cm. 1. disegno della figura dipinta e delle linee incise del disegno preparatorio (dis. di N. Koch, 1996, fig. 56); 2. fotografia (da Papapostolou 2008, fig. 77)

21.3

Monaco, Antikensammlungen 837, da Vulci: anfora “pontica”, Pittore di Paride, ca. 550–540 a.C., Paride pastore nella scena del giudizio (da Martelli 1987, fig. 102)

22.1

Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1669, da Gela? Aryballos, disegni di M. Reimer (Akademisches Kunstmuseum di Bonn, pubblicati per gentile concessione della direzione del Museo)

22.2

Museo di Isthmia, da Isthmia, tempio di Poseidone: frammenti dipinti, ca. metà del VII sec. a.C. (da Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, tav. 12)

23

Museo di Isthmia, da Isthmia, tempio di Poseidone: frammenti dipinti. 1. criniera di cavallo; 9. meandro (disegni di M. Shaw, da Broneer 1971, tav. A)

24

Dal tempio di Kalapodi: dipinto con scena di battaglia, ca. metà del VII sec. a.C., ricostruzione preliminare di B. Niemeier e W.-D. Niemeier (pubblicata per gentile concessione di W.-D. Niemeier)





Tavola 1



XIX

2













XXIV

Tavola 6



1



2





Tavola 7

XXV



1



2



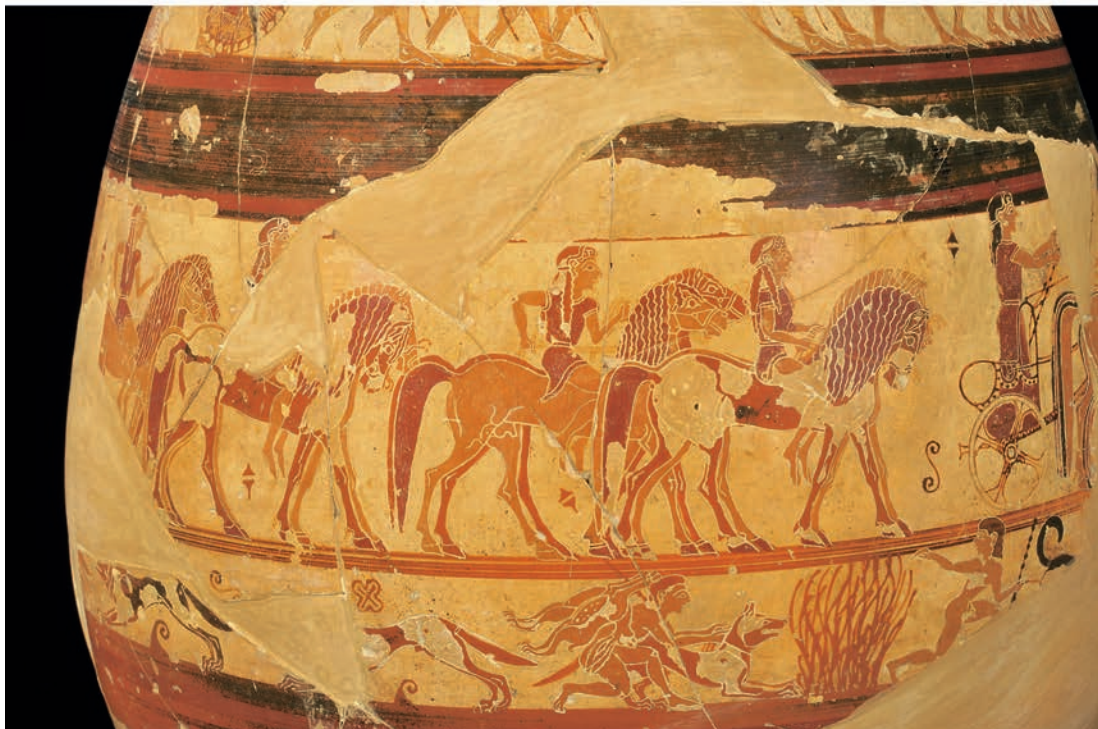


XXVI

Tavola 8



1



2





Tavola 9

XXVII



1



2





1



2



1



2





XXX

Tavola 12



1



2



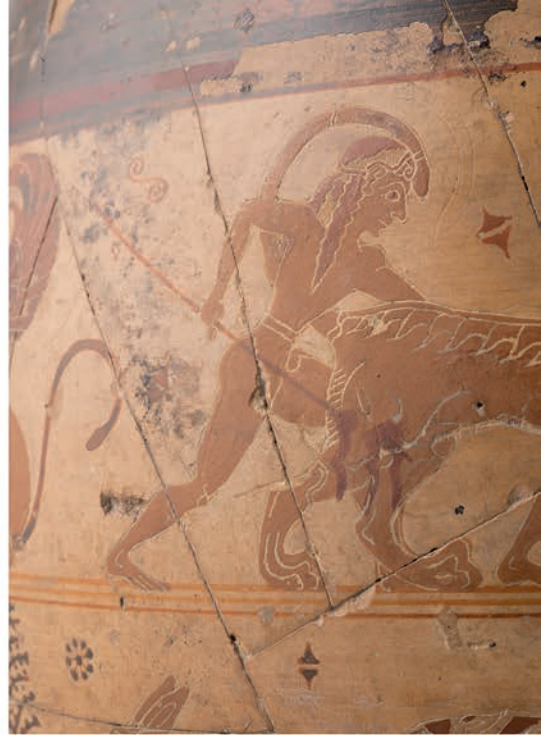


Tavola 13

XXXI



1



2



3



4





XXXII

Tavola 14



1



2



3



4

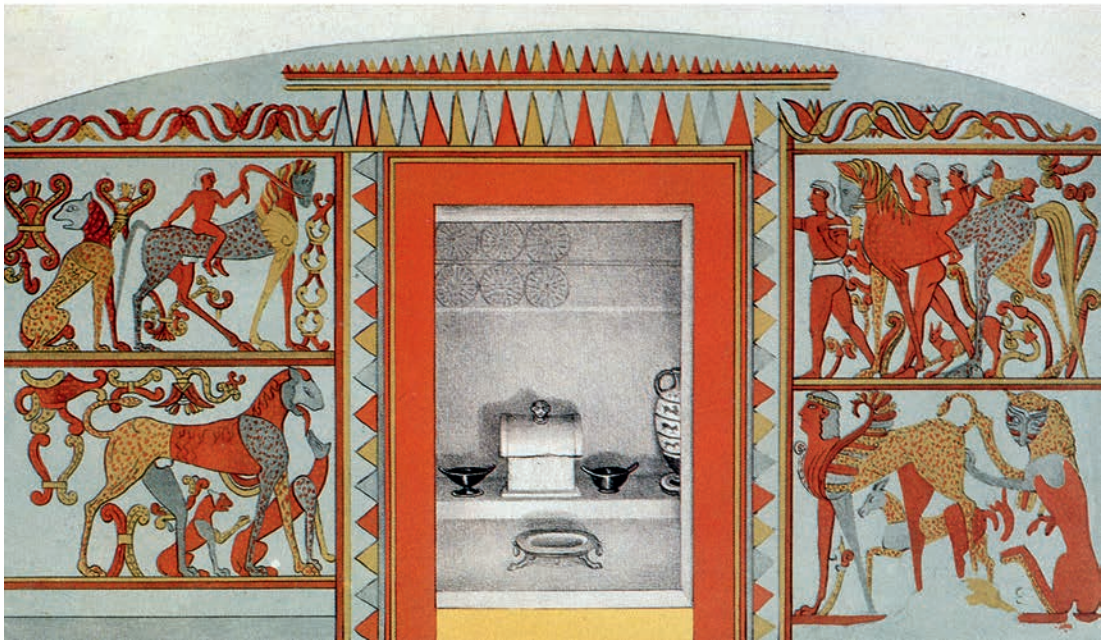


Tavola 15

XXXIII



1



2



XXXIV

Tavola 16



3



2



1





Tavola 17

XXXV





XXXVI

Tavola 18



3



2



1





Tavola 19

XXXVII





XXXVIII

Tavola 20



1



2



3



4





Tavola 21

XXXIX



1



2



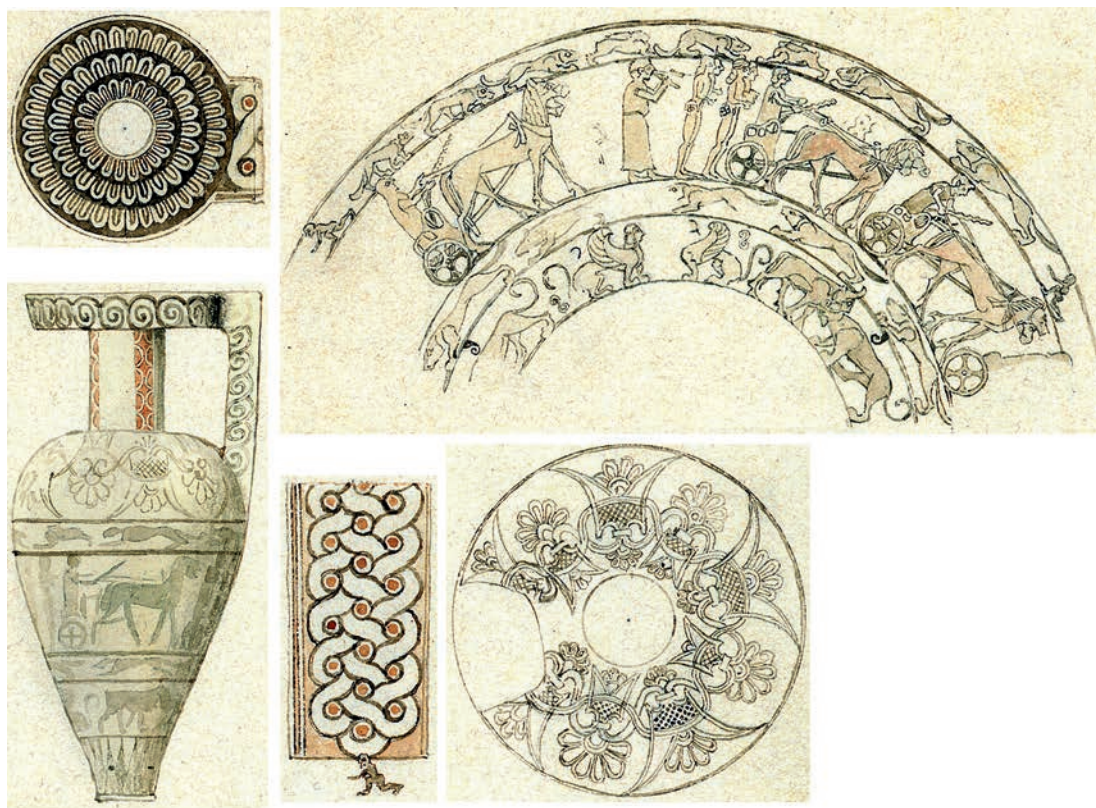
3





XL

Tavola 22



1



2





1

IA 474



2

IA 476



3

IA 450



4



IA 473



5

IA 456



6

IA 453



7

IA 437



8

IA 458



9

IA 475



10

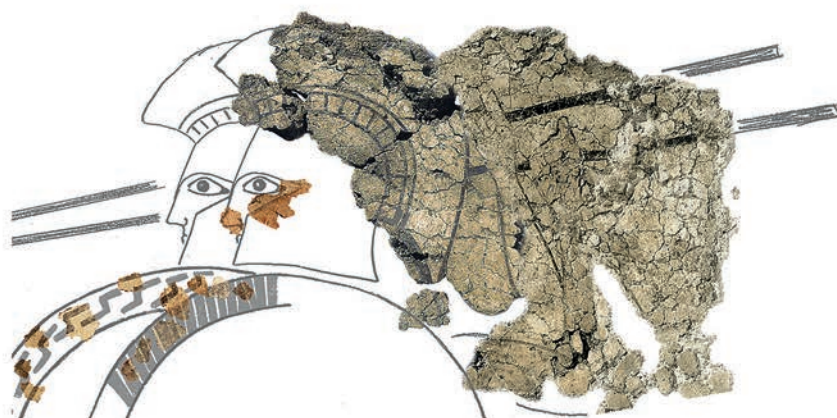
IA 481





XLII

Tavola 24





Introduzione







È impresa difficile e ricca di insidie – chi scrive ne è ben consapevole – quella di affrontare una rilettura del vaso Chigi, considerato uno dei capolavori della ceramografia greca e, al tempo stesso, preziosa testimonianza iconografica dell'affermazione della tattica e dell'armamento oplitici in Grecia (tavv. 1–14).

L'olpe Chigi, destinata a versare il vino nei simposi, è di fabbrica corinzia. L'argilla con cui è realizzata, già ad una semplice osservazione *de visu*, si presenta come tipicamente corinzia: è di colore beige-grigiastro, ben depurata e compatta, e presenta pochi vacuoli, e radi e piccoli inclusi neri e bianchi; non è visibile mica ad occhio nudo; sulla sua superficie esterna è presente una sottile scialbatura di colore giallino-crema¹.

È dipinta con una tecnica policroma, relativamente eccezionale per l'epoca, all'incirca la metà del VII sec. a.C. La superficie esterna è suddivisa in fasce sovrapposte, che sono arricchite da temi figurativi a carattere miniaturistico: nella fascia inferiore la caccia di giovani alla lepre e alla volpe; nella fascia centrale la sfilata di cavalieri e di un carro, la caccia al leone e sotto l'ansa il giudizio di Paride; nella stretta fascia, che corre al di sopra di quella centrale, una serie di cani che inseguono giovani cervi o stambecchi e una lepre, sovradipinti in bianco su fondo nero; infine, nella fascia superiore il famoso scontro tra falangi oplitiche. L'alto pregio del vaso è confermato anche dalla notevole cura nella forma e nei particolari: l'ansa sormontante, desinente a rotelle sulla bocca e caratterizzata dalla presenza di tre nervature, che palesano la sua derivazione da prototipi metallici; le pareti relativamente sottili, che riflettono la raffinatezza della ceramica protocorinzia, nonché le decorazioni a fregi intricati di palmette e fiori di loto, e rosette, dipinti in bianco sul fondo nero nell'interno della bocca, sulle rotelle, sul collo, alla sommità della spalla, ai lati e al di sotto dell'attaccatura dell'ansa.

L'olpe è esposta al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma col numero di inventario 22679. Fu scoperta nel gennaio del 1882 nel corso degli scavi condotti da Rodolfo Lanciani nel tumulo principesco di Monte Aguzzo nel territorio dell'etrusca Veio, nella proprietà del Principe Mario Chigi, da cui il vaso prende il nome. Da quel momento in poi ha occupato una posizione, per così dire, obbligata nei principali manuali di storia dell'arte e storia della ceramica greca nonché di storia greca, e la sua bibliografia è vastissima².

Ciononostante, il vivace dibattito che si è sviluppato di recente attorno al vaso ci fa misurare, ancora una volta, quanto il processo ermeneutico sia costantemente aperto a nuove prospettive di lettura. Esso è stato ali-





mentato dai due fondamentali contributi di Jeffrey Hurwit e di Mario Torelli, che hanno avanzato ipotesi di lettura parzialmente divergenti³, e dai diversi interventi presentati al convegno dal titolo *L'Olpe Chigi: Storia di un agalma*, organizzato da Luca Cerchiai, Mauro Menichetti ed Eliana Mugione all'Università di Salerno (Fisciano, 4-5 giugno 2010)⁴.

Essenziale nei lavori di Hurwit e di Torelli è l'aver riconosciuto ai diversi temi rappresentati sul vaso il carattere di un programma iconografico: di non essere cioè temi giustapposti, ma piuttosto collegati da un sistema di rimandi interni simbolico-ideologici, che formano un'articolata trama unitaria di significati, sviluppati in maniera orizzontale e verticale sulle fasce figurative del vaso.

La riapertura del dibattito, per quanto concerne i suoi aspetti iconografici, è felicemente coincisa con il rinvenimento dei frammenti di un dipinto protoarcaico nel tempio di Kalapodi in Focide, ad opera della missione del Deutsches Archäologisches Institut di Atene, diretta da W.-D. Niemeier: in questo dipinto la tecnica policroma adottata e la ricorrenza dello stesso schema dello scontro oplitico presente sull'olpe Chigi ripropongono la questione del rapporto tra alcuni ceramografi e la grande pittura a Corinto nel VII secolo a.C., nonché quella dell'identificazione di quale figura di artigiano sia il Pittore Chigi.

Nel presente lavoro, che costituisce uno sviluppo (con delle parziali modifiche su alcuni punti) e un ampliamento del contributo già presentato al convegno organizzato dall'Università di Salerno⁵, io propongo una rilettura dei diversi aspetti e delle diverse questioni relative al vaso Chigi.

Il lavoro prende le mosse dal contesto di rinvenimento nel tumulo di Monte Aguzzo a Veio, per cercare di definire il livello politico-sociale della famiglia dell'ultimo possessore del vaso.

Si riprende poi in esame la questione del rapporto tra l'olpe e gli altri vasi attribuiti allo stesso pittore: ciò consente, a mio avviso, di ipotizzare una sequenza relativa tra queste opere e di offrire, al tempo stesso, un aggancio cronologico più preciso per stabilirne la datazione assoluta.

Il rapporto tra le opere del Pittore Chigi e i frammenti di dipinti di Kalapodi, Isthmia, nonché le metope fittili dipinte di Thermòs, più o meno contemporanei, consente di riflettere sulla personalità del pittore e sui suoi rapporti con la grande pittura corinzia coeva. Emerge così la questione se il vaso possa essere stato l'opera di un artigiano altamente specializzato e il frutto di una specifica committenza elitaria oppure se esso rispecchi più semplicemente un immaginario collettivo.

Il corpo principale del presente lavoro è costituito da un tentativo di rilettura del programma figurativo dell'olpe Chigi, che prende spunto dai lavori di Hurwit e di Torelli, nonché da alcuni contributi del convegno salernitano tra cui quello di L. Cerchiai, M. Menichetti ed E. Mugione sul giudizio di Paride. Questi studiosi concordano, come chi scrive, sul fatto





che i temi trattati nelle fasce del nostro vaso abbiano la finalità di rappresentare un *kosmos*, nel quale si riconoscono i *kaloï kai agathoi* corinzi. Ma qual è il significato specifico dei singoli temi trattati e il *fil rouge* che li lega?

A tal proposito, si pone innanzitutto la questione di quale classe di età sia impegnata nella caccia del fregio inferiore: *paides* o efebi? Rispondere a questa domanda è essenziale per me per poter comprendere il rapporto che intercorre tra i protagonisti impegnati in questa attività di *paideia* della fascia inferiore e quelli delle fasce mediana e superiore. C'è tra la fascia mediana e quella superiore un'ulteriore articolazione tra classi di età, rispettivamente efebi e individui maturi, come suggerisce Hurwit? Ovvero i protagonisti di ambedue queste fasce, mediana e superiore, si riferiscono alla classe di età degli adulti, intesi come cittadini?

Per la fascia mediana si pone immediatamente la domanda se tra il segmento del fregio costituito dai cavalieri e dal carro e quello della caccia al leone intercorra un rapporto diretto: se, cioè, i protagonisti della caccia al leone possano essere identificati con i possessori dei quattro cavalli liberi e il proprietario del carro. E, allora, qual è il senso della "sfinge" a due corpi che si interpone tra di essi? Si tratta di una semplice figura riempitiva oppure di una figura funzionale ai temi rappresentati? E poi, qual è il senso della presenza dei cavalieri e del carro nella fascia mediana? Essa ha un carattere agonale oppure si tratta di una sfilata che mette in mostra i segni di *status* delle aristocrazie? E, ancora, qual è il senso della caccia al leone, tema di regalità vicino-orientale, all'interno del sistema dei valori del *kosmos* corinzio? Infine, per la fascia centrale andrà chiarito all'interno del programma iconografico il senso del giudizio di Paride, tema che nell'immaginario greco, da una parte assume il significato di paradigma di prova nuziale, da un'altra fa emergere i rischi connessi ad una scelta sbagliata, che attribuisce la priorità ad Afrodite. E perché questo tema, che è l'unico a carattere mitico del vaso, è posto proprio nella posizione meno visibile, sotto l'ansa?

Quanto al fregio superiore, quello dello scontro oplitico, è su di esso che si è concentrata la maggiore attenzione da parte della critica, poiché la sua analisi è al centro della discussione sull'affermazione della tattica e dell'armamento oplitici in Grecia. Queste questioni storiche vengono riprese nel corso del presente lavoro alla luce di una rilettura della struttura complessiva della rappresentazione e dei singoli particolari, tentando di cogliere il senso del rapporto che intercorre tra lo scontro oplitico e i temi e i protagonisti della fascia mediana: e cioè se nelle due fasce mediana e superiore si intenda rappresentare in forma simbolica, attraverso gli attributi distintivi di *status*, una specifica articolazione in classi della società corinzia, vale a dire possessore del carro, cavalieri, opliti.

Su questa base si può porre la questione della contestualizzazione del programma iconografico in un momento critico della storia di Corinto,





che, proprio negli anni in cui è stato creato il vaso, conosce il passaggio dall'oligarchia dei Bacchiadi alla tirannide di Cipselo (ca. 655 a.C.). Più in particolare, si proverà ad affrontare la questione se sia possibile leggere, attraverso il suo programma figurativo, un riferimento specifico al mondo dei valori dei Bacchiadi oppure di Cipselo ovvero se si tratti di una costruzione paradigmatica a carattere "generale".

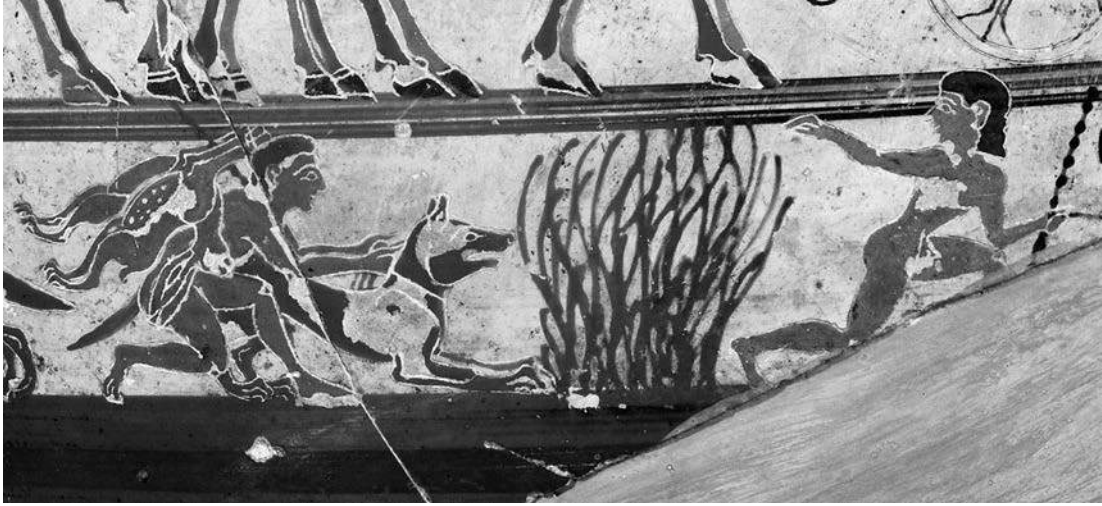
La parte conclusiva del lavoro indaga quali "vie" possono aver portato alla deposizione di questo vaso, per tanti versi eccezionale, nel tumulto di una famiglia principesca etrusca di Veio e discute la sua contestualizzazione in Etruria meridionale nel cosiddetto "momento demarateo".





**1. Il contesto di rinvenimento.
Il tumulo di Monte Aguzzo a Veio,
la tomba di una famiglia
principesca etrusca**







Per provare a ricostruire le complesse problematiche dell'olpe Chigi possiamo partire dalla fine della sua storia, cioè dal suo contesto di deposizione finale: il tumulo in località Monte Aguzzo di Formello (tumulo Chigi), posto nel territorio della città etrusca di Veio (tav. 15.1).

Si tratta, evidentemente, del contesto di deposizione secondario di un vaso di grande pregio, la cui funzione primaria doveva essere stata quella di vaso da simposio adoperato per versare il vino. La funzione dell'olpe era, infatti, verosimilmente analoga a quella dell'oinochoe⁶: a livello morfologico, essa si distingue dall'oinochoe per il fatto di avere la bocca tonda e non trilobata, ed è caratterizzata dal collo concavo estroflesso a tromba e dalla forma del corpo ovoide rastremato verso l'alto.

La domanda che si pone immediata ad ogni esegeta del vaso, a proposito della tomba di Monte Aguzzo, è se il livello politico-sociale della famiglia del suo possessore ultimo corrisponda al carattere eccezionale dell'olpe.

È oggi possibile provare a rispondere con maggiore cognizione di causa a questa domanda, grazie all'edizione sistematica del complesso di Monte Aguzzo, che è in corso di stampa per i *Monumenti Antichi dei Lincei*, a ben oltre un secolo di distanza dagli scavi del Lanciani: l'edizione critica dei reperti e dei dati d'archivio è stata condotta da Laura M. Michetti e Iefke van Kampen⁷. Le relative epigrafi etrusche e il loro rapporto col contesto sono stati oggetto di una riconsiderazione ad opera di Daniele F. Maras⁸. Infine, Gilda Bartoloni ha fatto una presentazione del tumulo di Monte Aguzzo e del suo rapporto col territorio veiente⁹. Mi limito qui a presentare le conclusioni dei loro lavori, rimandando ai rispettivi contributi per la discussione analitica dei singoli aspetti.

Il tumulo di Monte Aguzzo è localizzato nel territorio di Veio, a ca. 5 km a Nord dell'area urbana¹⁰. Come è noto, Veio è una delle città principali dell'Etruria meridionale ed è posta ad appena 17 km da Roma, controllando la riva destra del Tevere¹¹. Per queste ragioni, la città è già durante il periodo dei re la nemica per eccellenza di Roma ed è collegata alle tradizioni mitiche dell'età monarchica. Il tumulo spicca per le enormi dimensioni (circa 60 m di diametro e 25 m di altezza) e per la sua posizione nettamente sopraelevata, su una collina del territorio veiente, caratteristiche che lo rendono un vero e proprio segnacolo territoriale¹². Lo potremmo definire come un sito di per sé "parlante" del livello della famiglia etrusca proprietaria della tomba: infatti, soltanto una visita del monumento consente di apprezzare l'impatto che questo segnacolo esercita sul paesaggio nonché la vista che si gode dalla sua sommità a 360° su tutto il territorio





Fig. 1
Firenze, Museo Archeologico: camera di sinistra della tomba del tumulo di Monte Aguzzo, smontata e ricostruita (foto Alinari)



circostante, in particolare in direzione della valle del Tevere fino a Roma. Come è noto, le famiglie principesche etrusche esprimevano, attraverso l'erezione del tumulo funerario, una forma di autocelebrazione e ostentazione gentilizia, e nel caso dei tumuli eretti nel territorio segnalavano il controllo della terra quale risorsa primaria della loro ricchezza¹³.

Nell'area del tumulo di Monte Aguzzo sono state messe in luce anche altre tombe di diversa natura, alcune di carattere gentilizio, altre di livello inferiore, che dovevano essere relative a dei parenti e *clientes* della *gens* sepolta nel tumulo¹⁴. Ciò ha indotto G. Bartoloni ad ipotizzare che tutto il sepolcreto si riferisse ad un gruppo gentilizio veiente che si era insediato nel territorio e che, grazie al tumulo, segnalava il possesso della sua tenuta¹⁵.

Questo tumulo ha al proprio interno un'unica tomba a camera (almeno a quanto ci risulta) [fig. 1]. Essa presenta un'architettura "principesca" per la muratura a blocchi squadri in opera quasi poligonale e per l'articolata planimetria, caratterizzata da un lungo corridoio (di circa 5 m di lunghezza e di 1,90 di larghezza), da due strette camere laterali a volta (quella di sinistra è stata smontata e ricostruita nel giardino del Museo Archeologico di Firenze, di 3,35 m di lunghezza e di 1,90 m di larghezza; quella di destra di 1,60 m di larghezza e di 2,16 di lunghezza) e da una camera principale di fondo di 7,40 m di lunghezza \times 2,55 di larghezza¹⁶. Come è stato messo in evidenza, questa architettura è di per sé l'indizio di una datazione dell'impianto della tomba prima della fine del VII sec. a.C.; in particolare, secondo A. De Santis, la tecnica in opera quasi poligonale



farebbe preferire una sua cronologia ancora nell'Orientalizzante Medio (670–630 a.C.)¹⁷. Dunque, le scelte in merito alla tipologia e all'architettura tombale da parte del nucleo familiare in questione dimostrano di essere, per così dire, al passo con i tempi e all'altezza della concorrenza delle *gentes* etrusche emergenti, nel momento in cui la famiglia adotta la tipologia a camera che si va affermando proprio nei decenni a cavallo della metà del VII sec., come tomba per eccellenza dei principi etruschi¹⁸.

Le nostre informazioni, assai sommarie, relative alla localizzazione dei rinvenimenti all'interno della tomba a camera restano principalmente basate sulla relazione redatta da R. Lanciani al momento dello scavo e ripresa quasi letteralmente nel testo pubblicato dal Ghirardini in *Notizie Scavi* del 1882¹⁹, a cui si aggiungono alcuni documenti d'archivio pubblicati da L. M. Michetti e I. van Kampen²⁰. È certo che l'olpe Chigi fu rinvenuta nella cella principale della tomba, quella di fondo, assieme alla maggior parte degli oggetti del corredo trovati da Lanciani. Nella camera di sinistra (B) furono rinvenute solo quattro anfore etrusco-corinzie e frammenti di un tripode in ferro, ma questo ambiente era già stato violato prima dell'arrivo di Lanciani. Non si può, comunque, escludere che una parte del corredo recuperato dallo scavatore provenisse anche dalla cella di destra (A)²¹.

Lo studio analitico del ricco corredo vascolare recuperato nello scavo di Lanciani, studio condotto dalla Michetti e dalla van Kampen, dimostra che la tomba a camera realizzata nel tumulo di Monte Aguzzo fu adoperata tra l'Orientalizzante Medio (670–630 a.C.), probabilmente di una fase avanzata, e i primi decenni del VI secolo a.C.²². Si tratta di circa 120 reperti, relativi a forme vascolari funzionali soprattutto al simposio, alla conservazione delle derrate alimentari e a contenere profumi: i vasi in argilla figurata sono relativi a poche importazioni e soprattutto a produzioni veienti, etrusco-geometriche ed etrusco-corinzie; quasi la metà dei reperti è in bucchero ed è documentato un certo numero di vasi ad impasto che si riferiscono al livello d'uso più antico della tomba. L'ampio *range* cronologico coperto dai reperti dimostra che diverse deposizioni erano presenti all'interno della tomba, ma i documenti a nostra disposizione non forniscono, purtroppo, alcuna informazione circa le associazioni tra i diversi reperti e le singole deposizioni. Ciò è dovuto anche al fatto che il Lanciani rinvenne nella camera principale i reperti in frammenti, schiacciati dal crollo della volta²³. Per quanto concerne i rituali adottati per le deposizioni, disponiamo di alcuni piccoli indizi che tuttavia sono ben lungi dall'essere probanti: un'olla cilindro-ovoide in impasto rosso-bruno, databile al primo ventennio del VI secolo, poteva contenere un'incinerazione dell'ultima fase d'uso della tomba (ma è ugualmente possibile che si trattasse di un oggetto del corredo); due chiodi in bronzo potevano appartenere ad una cassa lignea e dunque ad un'inumazione (ma, evidentemente, essi pote-





vano essere relativi anche ad un qualche mobile del corredo)²⁴. A questo dato si aggiungono alcune ossa, che sono state recuperate di recente a Palazzo Chigi d'ArICCia, e che appartenevano ai reperti dello scavo²⁵. L. M. Michetti ha proposto di riconoscere nel corredo ceramico della tomba di Monte Aguzzo tre momenti cronologici principali che potrebbero essere relativi a tre deposizioni nella camera di fondo: un primo nucleo, relativo all'Orientalizzante Medio, probabilmente di una fase avanzata (ca. 650–630 a.C.); il nucleo numericamente più cospicuo dell'ultimo trentennio del VII secolo, a cui appartiene tra l'altro un eccezionale numero di bracieri; un terzo nucleo dei primi decenni del VI secolo. L'olpe Chigi risulta essere uno dei reperti più antichi del corredo: essa potrebbe riferirsi, dunque, o alla deposizione più antica della tomba oppure a quella presunta del 630–600 a.C. (ipotizzando che il vaso possa essere stato usato relativamente a lungo, visto il suo alto valore intrinseco e simbolico)²⁶.

Nel corredo recuperato dal Lanciani, oltre al vaso Chigi, si segnala la presenza della celebre anforetta in bucchero, nota come l'Alfabetario di Formello, anch'essa rinvenuta nella camera di fondo²⁷ ed esposta al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (inv. 22678) [fig. 2]. Su base tipologica ne è stata proposta una datazione da M. Verzár al 630–625 a.C.²⁸, e da G. Colonna immediatamente prima dell'inizio dell'Orientalizzante Recente²⁹. L'iscrizione (*CIE II*, 1.5, 6673) apposta sull'anforetta presenta su più righe alfabetari e formule magico / scaramantiche e, oltre alla firma dell'artigiano *Velthur*, l'indicazione del dono del vaso da parte di *ati Anaia*, “la madre Anaia”, a suo figlio *Venel*³⁰: l'assenza del gentilizio dei due protagonisti va verosimilmente spiegata in ragione del fatto che il dono si è svolto all'interno dello stesso nucleo familiare³¹. Siccome la datazione dell'anforetta sembra essere approssimativamente contemporanea o solo di poco più recente dell'olpe Chigi, è probabile che il vaso in questione si riferisse alla stessa deposizione nella camera di fondo a cui apparteneva l'olpe: dunque, come ipotizza Maras, l'iscrizione ci potrebbe restituire il nome, *Venel*, dell'ultimo possessore del vaso Chigi, assieme a quello della madre³². L'uso della scrittura e la formulazione epigrafica del dono che ricostruisce tutta la storia del vaso, includendo anche l'artigiano che l'ha creato³³, sono un'ulteriore conferma del carattere principesco del gruppo in questione, titolare del tumulo e ultimo proprietario dell'olpe Chigi.

Tra i materiali della raccolta Chigi, confluita nel 1918 al Museo di Villa Giulia, è presente un secondo vaso iscritto: si tratta di un aryballo etrusco-corinzio datato attorno al 630 a.C. Esso reca l'iscrizione *Una Uras Pepunaš* (*CIE II*, 1.5, 6672), che presenta due gentilizi giustapposti: secondo la lettura proposta da Daniele F. Maras, «l'*Una Uras* di Formello ha ... la probabilità di essere un individuo di rango inferiore, forse di origine falisca, come sembra evidenziare il prenome *Una* (< *Iuna*), cliente od ospite della *gens Pepuna*»³⁴. Nel caso di questo aryballo i dati d'archivio non



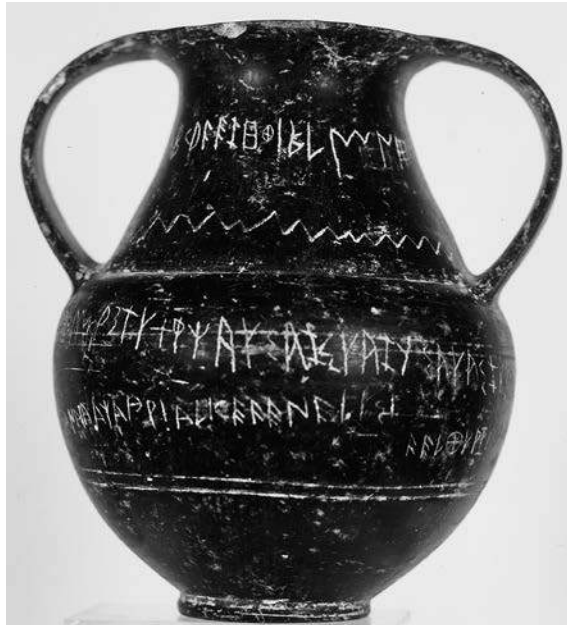


Fig. 2
Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22678, dal tumulo Chigi: anforetta in bucchero iscritta, ca. 630 a.C. (alt. 17,8 cm), foto M. Benedetti (immagine del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Archivio Fotografico, pubblicata per gentile concessione della direzione del Museo)

consentono di precisare se esso sia stato rinvenuto all'interno della tomba a camera nel tumulo di Monte Aguzzo ovvero in una delle tombe che sono state scavate nelle immediate vicinanze³⁵. In ambedue le eventualità, comunque, è verosimile che il secondo gentilizio riportato dall'iscrizione sia quello della *gens* titolare del tumulo e dunque proprietaria dell'olpe Chigi, *gens* che si chiamerebbe pertanto *Pepuna*³⁶.

I pochi resti scheletrici, che sono stati recentemente recuperati a Palazzo Chigi d'ArICCia, sono stati oggetto di un'analisi antropologica³⁷. Il loro stato di conservazione non ha consentito di fornire risposte del tutto precise, ma essi risultano essere comunque pertinenti probabilmente ad un individuo adulto di corporatura piuttosto gracile: potrebbe trattarsi di una donna, ma non si può escludere che si tratti di un uomo di esile corporatura. L. M. Michetti ha avanzato l'ipotesi che questo individuo possa essere stato l'ultimo proprietario dell'olpe: quel *Venel*, menzionato sull'anforetta in bucchero, forse morto in giovane età. Ovviamente, su quest'ultima ipotesi regna l'incertezza dovuta alla mancanza di informazioni a nostra disposizione, circa la localizzazione precisa del corredo e dei resti ossei.

Se consideriamo in generale il corredo trovato nella tomba a camera di Monte Aguzzo, non deve certo sorprendere l'assenza tra i reperti di quegli eccezionali *agalmata* in metallo prezioso e bronzo, in avorio e in *faïence*, che sono deposti normalmente nelle tombe più o meno coeve dei principi etruschi. Infatti, la tomba prima dello scavo di Lanciani era stata depredata a più riprese, come risultò immediatamente chiaro allo stesso scava-





tore³⁸: era stata “visitata” già più volte nell’antichità, come dimostra il rinvenimento tra gli oggetti della tomba di una lucerna a vernice nera (del 325–275 a.C.), di un’anfora greco-italica (del 260–210 a.C.) e di un piattello usato come lucerna, che reca un cristogramma. La tomba era stata poi saccheggiata in epoca moderna dagli abitanti di Formello, immediatamente prima dello scavo del Lanciani³⁹. Erano sopravvissuti a questi saccheggi solo due pezzi non ceramici: una statuetta in *faïence* di fabbrica levantina e un tripode in ferro, trovato nella camera di sinistra e oggi perduto⁴⁰.

Ciononostante, l’imponenza del tumulo e la sua posizione, l’architettura monumentale della tomba a camera, il ricco corredo vascolare e le iscrizioni, tutti insieme non lasciano dubbi circa il carattere principesco della famiglia a cui apparteneva l’ultimo proprietario del nostro vaso. In questo contesto l’olpe Chigi può essere considerata proprio come l’unico *agalma*, ad essere sopravvissuto, per nostra fortuna, ai saccheggi antichi e moderni, evidentemente non interessati alla ceramica.





2. Il Pittore Chigi. Le sue opere e la sua personalità a cavallo tra ceramografia e grande pittura







2.1. Le opere del pittore e il suo *milieu*

Nel panorama della ceramica corinzia del VII sec. a.C. l'olpe Chigi spicca, assieme ad un piccolo gruppo di vasi più o meno coevi, per la tecnica con cui è dipinta, che sembra riflettere connessioni con la grande pittura per la policromia adottata oltre che per la resa spaziale complessa, soprattutto nella rappresentazione dello scontro oplitico che suggerisce la terza dimensione.

Ma l'autore di queste decorazioni ritengo che sia, innanzitutto, un esperto ceramografo: ciò è chiaramente evidenziato dal fatto che egli adotta per la maggior parte delle figure la tecnica, propria della ceramografia, dell'incisione per la rappresentazione dei contorni e dei particolari interni delle figure e che dimostra una padronanza e una maestria uniche nella realizzazione dei fregi miniaturistici, in un'olpe essa stessa tutto sommato miniaturistica, visto che misura appena 26 cm di altezza. In questa altezza corrono ben tre fregi principali, assieme a tre minori dipinti in bianco su fondo nero (il terzo dal basso con l'inseguimento dei cani; il quinto, alla sommità della spalla, costituito da motivi a palmette comprese tra girali; e quello a palmette e fiori di loto uniti da volute sul collo).

Al "Pittore Chigi"⁴¹, che opera a cavallo tra il Medio e il Tardo Protocorinzio, sono stati attribuiti in maniera pressoché unanime dalla critica anche il frammento di una forma chiusa, identificata con un'olpe, da Egina (inv. 2062)⁴² e i due elaborati aryballoi ovoidi plastici di Berlino (inv. V.I. 3773)⁴³ e di Londra: quest'ultimo noto come l'aryballos Macmillan dal nome del collezionista che lo donò al British Museum nel 1889 (inv. GR 1889.4–18.1)⁴⁴.

L'ipotesi che dietro questo gruppetto di opere eccezionali si stagli proprio una singola personalità artigianale/artistica o comunque una singola bottega costituisce l'opinione largamente condivisa dalla critica e che anch'io ritengo valida⁴⁵. Certamente, nello studio della ceramica corinzia c'è stata una tendenza nel passato, che, almeno in alcuni casi, si è spinta troppo in là nella ricerca delle "mani", come documentazione di singole figure di pittori. Questa ricerca, che non tiene conto delle specificità nell'organizzazione del lavoro, denuncia un approccio certamente "modernistico". Ma il nostro pittore si riferisce, evidentemente, ad un segmento altamente specializzato della produzione ceramica, che può aver lavorato a diretto contatto e in risposta alle istanze della committenza delle élites corinzie oppure aver rappresentato concretamente un immaginario condiviso all'interno di un segmento elitario della società. Nel suo caso il riconoscimento di una singola





personalità artistica o di una singola bottega specializzata è legittimato dalle stringenti concordanze sia stilistiche che iconografiche che intercorrono tra i due aryballoi di Berlino e di Londra e l'olpe Chigi: l'uso della tecnica policroma, combinata ad uno stile che fa del miniaturismo una vera e propria forma virtuosistica; i temi trattati, quali lo scontro oplitico, la caccia degli efebi, i cavalieri; fino ad arrivare alla corrispondenza nei dettagli.

Sono stati considerati dalla critica come molto vicini al nostro vaso e ai due di Londra e di Berlino anche un aryballos a Bonn (inv. 1669), detto provenire da Gela⁴⁶, e un'oinochoe recentemente rinvenuta ad Erythrai⁴⁷.

Opinioni assai eterogenee, invece, sono state espresse dai vari studiosi a proposito dell'attribuzione allo stesso pittore e alla sua cerchia di un numero cospicuo di vasi, per lo più frammentari, che ricordano l'olpe e i due aryballoi di Londra e di Berlino, per la tecnica, lo stile e i soggetti trattati: presento una rassegna delle opinioni principali nella tabella sinottica in Appendice. Alcuni studiosi – soprattutto T. J. Dunbabin e M. Robertson⁴⁸ – si sono espressi a favore di una loro attribuzione in maniera più o meno estensiva al Pittore Chigi. Altri invece, tra cui L. Banti⁴⁹, hanno preferito l'ipotesi che si tratti di opere della stessa "bottega" o di continuatori o di pittori influenzati dall'attività del Pittore Chigi. Questa impostazione, più prudente, è stata adottata di recente da J. L. Benson (1989) e da D. A. Amyx (1988), con posizioni distinte tra i due autori: in assenza di una totale convergenza di aspetti o quando abbiamo a che fare con piccoli frammenti, è preferibile non ipotizzare un'attribuzione allo stesso Pittore Chigi, ma immaginare un sistema articolato in una serie di sottogruppi più o meno affini all'olpe e ai due aryballoi di Londra e di Berlino. Secondo Benson, andrebbero attribuiti al nostro pittore i soli due aryballoi di Londra e di Berlino, l'olpe Chigi e il frammento Egina 2062, mentre sarebbe da considerare "alla maniera" del Pittore Chigi il solo aryballos a protome femminile di Taranto (inv. 4173) dalla contrada Montedoro. Secondo Amyx, il Chigi Painter è la principale personalità artistica, assieme al Boston Painter⁵⁰ e al Sacrifice Painter⁵¹, di un macrogruppo definito per l'appunto "*Chigi Group*", il cui sviluppo si pone tra il Medio Protocorinzio II e il Tardo Protocorinzio: "*le style magnifique*" dei pittori di questo "gruppo" spicca, rispetto alle produzioni protocorinzie coeve, per la tecnica policroma che lo contraddistingue rispetto alla tecnica corrente a figure nere, nonché per il carattere narrativo delle scene, per la resa molto efficace delle azioni e per la cura dei particolari delle figure⁵². Amyx attribuisce al pittore in maniera restrittiva, oltre all'olpe e ai due aryballoi di Londra e di Berlino, il solo frammento di Egina 2062 e in forma dubitativa l'aryballos di Bonn 1669. Egli distingue, poi, un gruppo di opere "*related to the Chigi Painter*" e uno "*succession to the Chigi Painter*"⁵³.

Quest'ultima posizione critica è, a mio avviso, condivisibile nella sua impostazione generale. Essa mi porta a riconsiderare in questa sede in





maniera analitica le sole opere ascritte in forma restrittiva al Chigi Painter da Amyx, poiché l'obiettivo del presente lavoro si limita alla ricostruzione della sua personalità artistica e non più in generale del suo *milieu*.

Queste opere, essendo state verosimilmente dipinte dalla stessa mano o comunque all'interno dello stesso *atelier*, fanno *sistema* tra loro e ci aiutano ad interpretare l'olpe Chigi sui diversi aspetti concernenti la personalità del pittore, la sua precisa collocazione cronologica e anche il programma iconografico; da quest'ultimo punto di vista dobbiamo, infatti, ipotizzare che ad una vicinanza delle iconografie tra i diversi vasi corrisponda un'affinità nei significati simbolici.

2.2. Gli aryballoi Macmillan e di Berlino.

La collaborazione con un altrettanto abile coroplasta

Di grande impegno e di notevole effetto sono i due aryballoi plastici di Londra⁵⁴ (tavv. 16–17) e di Berlino (tavv. 18–19)⁵⁵.

Ambedue i vasi vengono dal mercato antiquario, frutto di scavi non controllati tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900. Il luogo di rinvenimento dell'aryballo Macmillan resta incerto, alla luce delle informazioni che mi ha gentilmente fornito la curatrice del British Museum, Alexandra Villing: «according to the publication in *JHS* 11 (1890)⁵⁶, the aryballos was acquired by Macmillan at Thebes; the British Museum Register, however, has a handwritten note in the margin stating that the aryballos was bought by Macmillan “on the platform at Corinth station”⁵⁷. Dunque, a dispetto dell'indicazione che in genere si trova in bibliografia che l'aryballo sarebbe stato rinvenuto a Tebe, di fatto la sua provenienza resta incerta: apparentemente oscilla tra le due possibilità della stessa Corinto o di Tebe.

L'aryballo di Berlino in bibliografia è detto provenire da Kameiros a Rodi⁵⁸ oppure genericamente da Rodi⁵⁹. Il primo editore, O. Washburn, indicava che il vaso era stato acquistato da un mercante di antichità a Rodi nel 1901⁶⁰. Agnes Schwarzmeier, curatrice dell'Antikensammlung dei Musei di Berlino, ha fatto una piccola ricerca relativa ai dati d'archivio presenti nel museo. Cito testualmente le informazioni che mi ha gentilmente trasmesso: «concerning your questions on the origin of the aryballos, our inventory book gives the information: “from Rhodes, bought from Stylianos Sardakis in 1901”. He was an art dealer in Rhodes and changed letters with Robert Zahn, curator of the Antiquarium in that time. But there is no confirmation for Kameiros as finding spot. And we do not know whether it came from a grave or so»⁶¹. Dunque, in questo caso, al di là delle inevitabili incertezze relative alle notizie del mercato antiquario, almeno il suo rinvenimento nell'isola di Rodi sembrerebbe essere confermato. È chiaro, comunque, che Kameiros resta il contesto di rinvenimento





più probabile, poiché la sua necropoli fu saccheggiata in maniera estensiva alla fine dell' 800, a seguito degli scavi di Salzmann e Biliotti.

Pertanto, stando alle indicazioni d'archivio e bibliografiche, i due aryballoi sarebbero stati rinvenuti, a differenza dell'olpe, nella Grecia propria: l'uno in quella continentale, a Tebe o a Corinto, l'altro in quella insulare, a Rodi.

L'argilla di ambedue gli aryballoi si presenta, grazie all'analisi autoptica che ho potuto effettuare, come tipicamente corinzia⁶².

Come è noto, gli aryballoi erano vasi destinati originariamente a contenere i profumi. Nel caso dei due esemplari di Londra e di Berlino, evidentemente, non era solo il contenuto ad essere importante, ma anche il contenitore, visto il suo carattere assai elaborato.

Ambedue sono miniaturistici: quello Macmillan è alto 6,8 cm, quello di Berlino 7,3. I due vasi si inseriscono nella serie degli aryballoi e degli altri vasi plastici corinzi⁶³. In tutti e due i casi il vasaio dimostra un'eccezionale capacità plastica, miniaturistica nella resa dell'imboccatura del vaso: nell'aryballos Macmillan nel realizzare la protome leonina singola con l'ansa a nastro alle spalle; in quello di Berlino nel modellare la complessa combinazione tra la bocca del vaso a protome leonina, le due protomi dedaliche ai lati, e sul lato posteriore l'ansa resa in forma plastica con un leone accovacciato. Dobbiamo immaginare l'effetto che producevano i due aryballoi opportunamente inclinati verso il basso, per far defluire lentamente gli olii profumati attraverso le fauci del leone. La lavorazione miniaturistica delle protomi fittili che decorano la bocca dei due vasi è talmente precisa fino ai minimi particolari che ricorda quella degli avori o della gioielleria. Ciò aggiunge un'altra indicazione alla ricostruzione della figura del Maestro Chigi: è difficile ipotizzare che un pittore così abile ed esperto potesse essere anche un coroplasta e un vasaio così raffinato. È logico suggerire che nella realizzazione di questi due aryballoi avessero collaborato un pittore assai abile e un modellatore di altrettanta qualità. I particolari della protome leonina sull'aryballos Macmillan e delle protomi leonina e umane nonché del leone alle spalle in quello di Berlino sono dipinti con notevole precisione e coerenza rispetto alle parti plastiche, il che dimostra una perfetta integrazione tra le due arti e i due artigiani: essi devono aver lavorato all'interno della stessa bottega o comunque a stretto contatto. Per valutare a pieno quest'ultimo aspetto, non va dimenticato il fatto che Corinto negli stessi anni è all'avanguardia per quanto concerne la plastica fittile: anche su scala diversa, come dimostra l'invenzione e il rapido sviluppo dei tetti fittili a decorazione plastica⁶⁴. Ciò ci porta ad apprezzare meglio l'alto livello artigianale nel quale si inseriscono i due aryballoi, per la loro associazione tra esperte maestranze: un abile modellatore e un abile pittore.





In un'altezza estremamente ridotta il Pittore Chigi dipinge nell'aryballos Macmillan tre fregi figurati, oltre a quello decorativo che corre sulla spalla, costituito da palmette e fiori di loto uniti da girali.

Con la tecnica policroma sono dipinti i particolari della protome leonina, il fregio a trecce e il *gorgoneion* sull'ansa, il fregio fitomorfo sulla spalla e il fregio figurato superiore con lo scontro oplitico. Sono ben conservati i tre colori adoperati: il nero⁶⁵, il rosso porpora scuro⁶⁶ e il bruno⁶⁷. Il primo e il secondo fregio figurato dal basso sono, invece, dipinti a figure nere. Infine i raggi sul piede sono alternativamente nero e rosso porpora scuro.

Procedendo dal basso verso l'alto, al di sopra del fregio a raggi, si incontra dapprima un fregio di altezza eccezionalmente miniaturistica (ca. 4 mm), che rappresenta una scena di caccia: un cacciatore rivolto verso destra è armato di un bastone (verosimilmente si tratta di un *lagobolon*, in base al confronto col fregio inferiore dell'olpe Chigi); è inginocchiato in appostamento alle spalle di un cespuglio, reso in forma stilizzata con tre spirali (anche in questo caso è il confronto con l'olpe a dimostrare che si tratta di un cespuglio); ha alle proprie spalle un cane; verso di lui si muovono una serie di cani che attaccano una volpe e inseguono una lepre.

Nel secondo fregio dal basso, di maggiore altezza (ca. 1 cm), corre una sfilata di cavalieri lanciati in corsa, che impugnano con la destra un bastone da identificare con un frustino (piuttosto che con una lancia) e tengono le redini con la sinistra: si noti la rappresentazione accurata dei particolari, tra cui il morso del cavallo. Sotto ad uno dei cavalieri è rappresentato un uccello acquatico (un'anatra o un cigno); sotto ad un altro una figurina: per le dimensioni ridotte, per gli arti corti e per la posizione accovacciata, è difficile sfuggire all'ipotesi che si tratti di una scimmia. Questi animali, evidentemente, evocano un'ambientazione della scena dei cavalieri nell'*eschatia*⁶⁸.

Nell'aryballos di Londra il terzo fregio dal basso è il principale in considerazione della sua altezza maggiore (ca. 2 cm) e della posizione che occupa alla massima espansione del vaso: rappresenta una scena di combattimento tra due eserciti di fanti. Le due schiere non sono affrontate, l'una a sinistra e l'altra a destra, come nell'olpe Chigi, ma è raffigurato il momento in cui i due eserciti si sono già scontrati e quello di destra ha preso il sopravvento. I guerrieri dell'esercito di sinistra sono in ritirata, come dimostra il fatto che anche quelli che sono in piedi hanno le gambe dirette verso sinistra. I combattenti dei due eserciti sono alternati, a gruppi di due guerrieri o per lo più a gruppi singoli. Pertanto, la maggior parte dei combattimenti si presentano come delle monomachie: in diversi casi il guerriero di destra è già vincitore di quello di sinistra che è rappresentato inginocchiato mentre viene trafitto con la lancia; in un solo caso è il guerriero di sinistra ad abbattere quello di destra. I combattenti portano la corazza, gli schinieri, l'elmo di tipo corinzio e lo scudo oplitico su cui sono rappresentati gli *emblemata*, costituiti da motivi geometrici, protomi o figure di animali, che si ripetono in più casi.

Nel vaso Macmillan ai tre fregi figurati si aggiunge la rappresentazione del *gorgoneion* che è dipinto sopra la testa di leone alla terminazione superiore dell'ansa, a sua volta decorata da due fregi a trecce multiple, uno orizzontale, l'altro verticale.

Il secondo aryballos, quello di Berlino, è ancora più virtuosistico per il carattere più elaborato della bocca e per l'aggiunta di un quarto fregio figurato: tutto questo in un'altezza di appena 5 mm superiore rispetto a quella dell'aryballos Macmillan.

Il vaso è dipinto con la tecnica policroma sulle protomi e nel fregio figurato superiore. Purtroppo la vernice è in larga parte caduta, ma, laddove conservata, vi si riconoscono tre colori: il nero⁶⁹, il rosso porpora scuro⁷⁰ e il bruno chiaro⁷¹. Il secondo fregio dal basso è, invece, realizzato a figure nere. La vernice del primo e del terzo fregio è andata quasi completamente perduta, ma mi sembra verosimile ipotizzare che





ambedue fossero ugualmente realizzati nella tecnica più semplice a figure nere, vista la loro altezza assai ridotta.

I fregi figurati aumentano progressivamente in altezza dal basso verso l'alto culminando nel quarto, il principale, posto alla massima espansione del vaso. Al di sopra della serie di raggi, disposti alla terminazione inferiore dell'aryballos, corre anche qui nel primo fregio una rappresentazione di caccia, ma in questo caso con la raffigurazione dei soli cani che inseguono una lepre (l'altezza del fregio è di appena 3 mm!). Nel secondo fregio (alt. 0,6 cm) è rappresentata una sfilata di animali: sfingi accovacciate, un toro affrontato ad un cinghiale, un toro affrontato ad un leone.

Nel terzo fregio (alt. 0,9 cm) sono raffigurate delle quadrighe in corsa. Al di sotto dei cavalli sono rappresentati, anch'essi in corsa, un cane, una lepre, degli uccelli in volo e infine un animale non immediatamente identificabile: vista la forma del corpo e la lunga coda, sembra trattarsi di una volpe (a favore di tale identificazione gioca anche il confronto con il fregio inferiore dell'olpe Chigi); questo animale presenta altresì una rappresentazione miniaturistica assai dettagliata di quella che sembra essere una fune avvolta attorno al corpo: potrebbe trattarsi di una trappola o di un laccio di caccia.

Il quarto fregio (alt. 1,7 cm) raffigura lo scontro tra due eserciti organizzati in falangi, secondo una soluzione ancora diversa rispetto a quella dell'olpe Chigi e a quella dell'aryballos Macmillan: i due eserciti avversari sono ripartiti in due segmenti, costituiti ciascuno da due singole falangi affrontate. Le due falangi affrontate di sinistra (secondo l'orientamento del disegno) sono ancora compatte e sono raffigurate nel momento dell'impatto. Invece, nello scontro sul lato destro tre guerrieri della falange di sinistra sono ancora affiancati, così come tre guerrieri di quella di destra. Ma la falange di destra dimostra di prevalere poiché sul lato destro un guerriero ne ha appena abbattuto un altro; egli è seguito a sinistra da un altro guerriero di destra che sta per prevalere su un avversario alla sua sinistra, ancora in piedi in fuga, mentre un altro guerriero sempre in fuga è già inginocchiato a terra alla sua sinistra. I guerrieri sono armati di elmo corinzio, corazza, schinieri e brandiscono la lancia. Per evitare di rappresentare l'interno degli scudi, i guerrieri ancora compatti della falange di sinistra sono presentati con gli scudi di profilo, mentre gli altri hanno gli scudi visti di fronte: su di essi sono raffigurati gli *episemata*, costituiti da figure di volatili e protomi di toro, di leone e di grifo.

Sulla spalla del vaso è rappresentato un fregio di palmette e fiori di loto uniti da girali.

I colori sull'aryballos di Berlino sono conservati molto meno bene rispetto a quello di Londra e il carattere miniaturistico delle scene rende difficile un confronto tra i particolari delle figure sui due vasi. Tuttavia, dal punto di vista morfologico, tecnico, stilistico e iconografico, la stretta parentela tra i due aryballoi è del tutto evidente. Basta richiamare, a tal proposito, l'analoga forma dell'aryballos ovoide, culminante nella protome leonina, ma secondo una soluzione più elaborata nell'esemplare di Berlino. Il confronto tra i particolari della protome leonina dei due aryballoi è per molti aspetti assai stringente, anche se non mancano alcuni particolari leggermente differenti⁷². Analogamente, nei due aryballoi è adottata la tricromia (nero, rosso porpora scuro e bruno) per le protomi e il fregio maggiore che rappresenta lo scontro oplitico, mentre i due fregi inferiori del vaso Macmillan e probabilmente i tre inferiori di quello di Berlino sono a figure nere. A livello iconografico è ugualmente riconoscibile una stretta





parentela tra i due vasi, evidente soprattutto nella rappresentazione dello scontro tra eserciti di fanti nei quali spicca l'attentissima raffigurazione dell'armamento oplitico, che presenta delle stringenti affinità⁷³. In ambedue gli aryballoi la scena di battaglia è caratterizzata da una rappresentazione serrata dei guerrieri, disposti in profondità, attraverso la parziale sovrapposizione e lo sfalsamento delle figure. Non mancano particolari differenti tra le due opere, ma essi sono probabilmente il frutto di scelte rappresentative diverse e di una possibile diacronia tra i due vasi⁷⁴. Dunque, come concordemente riconosciuto dalla critica, la parentela tra i due aryballoi di Londra e di Berlino è talmente stretta da indurre ad ipotizzarvi la mano dello stesso pittore, così come, io aggiungerei, la mano dello stesso coroplasta: l'una distinta dall'altra.

Quanto alla relazione che intercorre tra i due aryballoi di Londra e di Berlino da una parte e l'olpe Chigi dall'altra, anche in questo caso lo stretto rapporto di parentela è del tutto evidente anche se non è possibile condurre un confronto serrato su tutti i minimi dettagli poiché le figure dell'olpe sono di maggiori dimensioni e dunque più ricche di particolari. Anche nel vaso di Villa Giulia la policromia è resa grazie a tre colori principali (il nero, il rosso porpora scuro e il giallo/bruno), a cui si aggiunge il bianco per i fregi minori su fondo nero. Sul fregio fitomorfo della spalla dell'aryballos Macmillan compaiono riempitivi di fondo uguali a quelli presenti nei fregi inferiore e mediano dell'olpe (il motivo a triangoli contrapposti e quello a spirale che si sviluppa da un triangolo), assieme a motivi assenti dall'olpe (la croce semplice e quella di Malta). Il vaso Chigi condivide con i due di Londra e di Berlino comuni temi iconografici: si noti lo stringente confronto che intercorre tra la caccia alla lepre e alla volpe dell'olpe e quella del fregio inferiore dell'aryballos Macmillan, per la figura di giovane accovacciato in agguato dietro al cespuglio. In particolare, la stretta parentela che intercorre tra i due aryballoi e l'olpe è palesata dalla raffigurazione dello scontro tra eserciti oplitici che fa della resa serrata e sfalsata nello spazio dei guerrieri e dell'attentissima rappresentazione dell'armamento il vero e proprio "motivo firma" del pittore. La sua tendenza a sovrapporre le figure nello spazio per suggerire la terza dimensione si estende anche ai fregi minori. Esemplicative di ciò sono: nell'olpe Chigi la figura del cacciatore sovrapposta al cane e che tiene appese sulla spalla due prede; nel vaso Macmillan, nel secondo fregio, la sovrapposizione di due cavalieri rispetto ad uno centrale in secondo piano; nell'aryballos di Berlino, nel terzo fregio, la sovrapposizione sfalsata dei quattro cavalli in corsa delle quadrighe. La stretta parentela che intercorre tra le rappresentazioni dipinte sui tre vasi va dalla ricorrenza di alcuni schemi fino ad alcuni particolari specifici. Il primo caso è dimostrato dalle rappresentazioni affini di caduti semi-inginocchiati e in fuga che stanno per soccombere, nelle due scene di combattimento sugli aryballoi e nella cac-





Fig. 3
 Museo di Egina 2062, da
 Egina: frammento di olpe
 o oinochoe, MPC-LPC,
 caccia al leone (alt. 6,3 cm;
 foto M. D'Acunto)



cia al leone dell'olpe. Quanto ai particolari si consideri, a titolo esemplificativo, la ricorrenza della stessa forma dei morsi dei cavalli, resi grazie a due linee affiancate ricurve, sia nel fregio mediano dell'olpe sia nella seconda fascia del vaso di Londra⁷⁵.

Pertanto, è difficile sfuggire all'ipotesi di riconoscere proprio una singola e ben caratterizzata personalità artigianale/artistica dietro queste tre opere (ovvero una singola bottega nella quale lavorano dei collaboratori a stretto contatto): personalità che conviene continuare a chiamare, dalla sua creazione più impegnativa, Pittore Chigi.

2.3. “Attorno” al Pittore Chigi. Il frammento da Egina, l'aryballos di Bonn e l'oinochoe da Erythrai

Il frammento del Museo di Egina inv. 2062 (K 348 – “F 29”), rinvenuto per l'appunto ad Egina⁷⁶, è relativo al ventre di un vaso di forma chiusa: si tratta della parte bassa nella quale il fregio a raggi inferiore si raccorda al primo fregio figurato (fig. 3). Il frammento è stato identificato in precedenza dagli studiosi come relativo ad un'olpe, ma, a mio avviso, vista la sua altezza assai ridotta (6,3 cm), non si può stabilire se si trattasse di un'oinochoe o per l'appunto di un'olpe.

Nel fregio figurato si conserva una figura gradiente verso sinistra che impugna con la destra una lancia tenuta in posizione orizzontale, indirizzata contro un animale di cui si conserva una sola zampa posteriore: un leone o una pantera. Il cacciatore porta una corta veste aderente in vita, un *chitoniskos*, trattenuto da una stretta cintura. Alla sua destra si conserva la parte anteriore di un animale dal corpo di felino: un leone o una pantera o una sfinge. La raffigurazione si riferisce, evidentemente, ad una scena di caccia probabilmente al leone e forse ad altri animali selvatici. Le figure conservano la policromia: il bruno sulla veste del cacciatore e sulla parte





superiore delle zampe e del corpo dell'animale di destra. Le gambe umane conservano tracce di un colore che allo stato attuale si presenta rosa, ma esso sembra avere virato di gradazione: potrebbe essere stato originariamente bruno chiaro, colore con il quale nel Gruppo Policromo gli artisti protocorinzi rappresentano talvolta l'incarnato maschile. Il bruno chiaro si conserva, in effetti, parzialmente nella parte inferiore della zampa dell'animale di destra. La tipica rosetta a puntini protocorinzia è interposta tra il cacciatore e i due animali.

La maggior parte degli studiosi si è pronunciata a favore di un'attribuzione del frammento di Egina al Pittore Chigi. Tuttavia, alla luce di un'attenta rianalisi dei dettagli, questa ipotesi mi sembra essere difficilmente sostenibile. In effetti, si riscontrano delle evidenti differenze nella resa dei particolari delle figure tra questo frammento, da una parte, e l'olpe Chigi e gli aryballoi di Londra e di Berlino, dall'altra. Si noti, in particolare, il fatto che i piedi del cacciatore del frammento di Egina presentano una forma più generica e meno ricca di particolari: nella maggior parte dei piedi raffigurati sull'olpe Chigi sono rappresentati i malleoli, sia quello interno che quello esterno, e in molti casi sono indicate singolarmente le dita, particolari tutti assenti nel frammento di Egina. Va osservato che la rappresentazione del malleolo è ben riconoscibile anche su alcuni dei piedi dei guerrieri rappresentati nel fregio di combattimento dell'aryballos Macmillan (nel caso di quello di Berlino lo stato di conservazione non consente di leggere questo dettaglio). Altro particolare che differenzia il cacciatore di Egina dalle figure del Pittore Chigi è la rappresentazione del pugno destro chiuso che tiene la lancia: il pollice è sporgente, come nelle figure dei due aryballoi e dell'olpe Chigi; tuttavia nel frammento in questione non sono indicate singolarmente le altre quattro dita (come invece accade in molte figure del vaso di Villa Giulia) e non è indicato neppure il limite inferiore delle quattro dita chiuse (come si riscontra nelle figure dell'olpe e in quelle nettamente più miniaturistiche dei guerrieri del fregio principale sui due aryballoi). Ma il particolare che distingue in maniera più evidente la figura umana rappresentata sul frammento di Egina da quelle del Pittore Chigi è la resa del ginocchio: nel frammento di Egina la rotula è resa grazie ad una linea a semicerchio, sormontata da una linea ad andamento curvo, che costituisce, rispettivamente, il vasto esterno e quello interno delle due cosce. Al contrario, in tutte le figure dell'olpe Chigi il perimetro della rotula è tracciato per intero: in alcuni casi forma una linea circolare, in altri un angolo laterale; il vasto esterno o quello interno della coscia presentano il margine ad andamento curvo, in genere più sviluppato verso l'alto⁷⁷. Ritornando al rapporto stretto che intercorre tra i due aryballoi e il vaso Chigi, è importante osservare che questa stessa resa dei particolari del ginocchio sull'olpe, la riconosciamo, seppur in dimensioni nettamente più miniaturistiche, nelle figure dei guerrieri del fregio principale sia





dell'aryballos di Londra che di quello di Berlino, il che sembra costituire quasi un "motivo-firma" del pittore. Come ulteriore elemento di differenza del frammento di Egina, si segnala la resa più generica della zampa dell'animale di destra, rispetto a quelle del leone e della "sfinge" del vaso di Villa Giulia, nelle quali sono indicate in maniera più precisa le articolazioni. Infine, nel frammento di Egina il pittore ricorre ad una disposizione paratattica tradizionale delle figure, laddove, come detto, il Pittore Chigi predilige una disposizione spaziale più complessa che propone la parziale sovrapposizione dei protagonisti della scena. In definitiva, se l'appartenenza del frammento di Egina 2062 al "Gruppo Chigi" va confermata sulla base della tecnica policroma adottata, mi sembra invece senza dubbio da escludere una sua attribuzione alla mano del Pittore Chigi.

L'aryballos conservato all'Akademisches Kunstmuseum di Bonn (inv. 1669, alt. 7,4 cm), "detto provenire da Gela" (tavv. 20.3 e 22.1), è stato attribuito al Pittore Chigi da T. J. Dunbabin e M. Robertson ("Macmillan Painter"), e in forma dubitativa da D. A. Amyx ("perhaps by the Chigi Painter")⁷⁸. È del tipo piriforme che, nella sequenza relativa degli aryballoi corinzi, è successivo rispetto al tipo ovoide rappresentato da quelli di Londra e di Berlino: tipo piriforme che, come è noto, si sviluppa a cavallo tra il Tardo Protocorinzio e il Transizionale e finisce nel Corinzio Antico⁷⁹. Nella fascia inferiore è rappresentata una sfilata di animali costituiti da due sfingi affrontate e da un leone che attacca un toro. Nella seconda fascia è raffigurata una sfilata di cani da caccia in corsa; il disegno è illeggibile per un certo tratto: non sappiamo, dunque, se in questa lacuna potesse essere presente o meno una preda inseguita dai cani. Nella terza fascia, la principale, è rappresentata una processione: sono raffigurate tre bighe con cavalli al passo, ciascuna delle quali è condotta da un auriga che tiene le redini e il frustino; una delle bighe è preceduta da un suonatore di doppio flauto barbato, che porta un lungo chitone trattenuto in vita da una cintura; lo precedono due coppie di individui imberbi che portano un *chitoniskos* e tengono degli oggetti nelle mani tese in avanti nel gesto dell'offerente. Nella fascia superiore sono rappresentati dei cani che inseguono due lepri, disposti in due segmenti ad andamento convergente; in corrispondenza dell'ansa è raffigurato un cacciatore inginocchiato che tiene un bastone in mano, chiaramente un *lagobolon*.

Non mancano aspetti che accomunano l'aryballos di Bonn alle opere del Pittore Chigi: oltre ai temi iconografici trattati (inseguimento di cani alle lepri, fregio di carri), si segnala l'affinità nella disposizione sovrapposta e sfalsata di alcuni gruppi di figure per suggerire la tridimensionalità, in particolare nel caso dei due gruppi di due offerenti. Purtroppo su questo aryballos la vernice è in larga parte caduta: si riconosce la *silhouette* delle figure e l'incisione dei particolari; ciò limita le possibilità di con-





durre un confronto serrato sui dettagli con le opere del Pittore Chigi. Ciononostante, mi sembra che due aspetti distinguano in maniera evidente quello di Bonn dai vasi di Londra, di Berlino e di Villa Giulia. Innanzitutto, su questo aryballos non mi sembra essere individuabile un uso della policromia: tutti e quattro i suoi fregi figurati sembrano realizzati a figure nere; a linea di contorno nera e ad incisione appaiono essere realizzate le altre parti decorative del vaso. Questa mia opinione, basata su una visione diretta dell'opera, differisce da quella espressa dall'editore, A. Greifenhagen, secondo il quale sarebbero riconoscibili resti dei colori bruno e rosso-giallo e il vaso andrebbe riferito ad uno “svilupato stile policromo”⁸⁰. Un secondo evidente motivo di differenza è rappresentato da un aspetto iconografico: manca nell'aryballos di Bonn la scena di combattimento con le sue complesse dinamiche spaziali e la precisa rappresentazione dell'armamento. Certo il pittore di questo aryballos è molto attento nella resa dei particolari miniaturistici, come dimostrano, ad esempio, i dettagli di cui sono arricchiti i protagonisti della fascia principale (ad esempio, la capigliatura di uno degli aurighi raccolta in una ciocca frontale da un nastro e la precisa rappresentazione degli offerenti e dell'*auletès*) e degli stessi fregi minori (ad esempio, la figura del cacciatore inginocchiato). Tuttavia, in considerazione dell'assenza della policromia nonché della scena di combattimento, mi sembra difficile sostenere l'ipotesi che l'autore di questo vaso possa essere stato lo stesso Pittore Chigi.

Si tratta verosimilmente dell'opera di un “continuatore”, come dimostra la sua datazione, che può essere stabilita su base morfologica. La forma allungata del corpo dell'aryballos di Bonn, dal ventre a profilo teso e appuntito in basso, si riferisce ad un tipo piriforme già evoluto, che mi sembra essere difficilmente databile prima della fine del Tardo Protocorinzio: esso va assegnato al passaggio tra il Tardo Protocorinzio e il Transizionale, vale a dire, attorno al 630 a.C.

Infine, un pezzo eccezionale afferente alla “cerchia” del nostro pittore è venuto in luce negli scavi condotti nei pressi del tempio di Atena ad Erythrai nella Ionia settentrionale⁸¹: si tratta di un'oinochoe frammentaria (alt. cons. 14 cm), dipinta con una tecnica policroma, che è caratterizzata da una dominanza dei colori nero e rosso porpora scuro (fig. 4)⁸². Al di sopra del fregio inferiore a *kymation* si conservano parzialmente quattro fregi figurati. Nel primo, di minore altezza, corre una sfilata di animali: un cigno, una volpe e dei cani in corsa. Nel secondo sono rappresentati dei cavalieri che avanzano da sinistra nell'atto di scagliare la lancia; essi prendono parte, evidentemente, alla caccia al leone rappresentata al centro: un leone ha abbattuto un individuo nudo semisdraiato a terra, che lo trapassa con la spada; l'animale è trafitto anche dalla lancia di due cacciatori vestiti, posti l'uno davanti e l'altro dietro ad esso; a destra segue una sfinge e poi



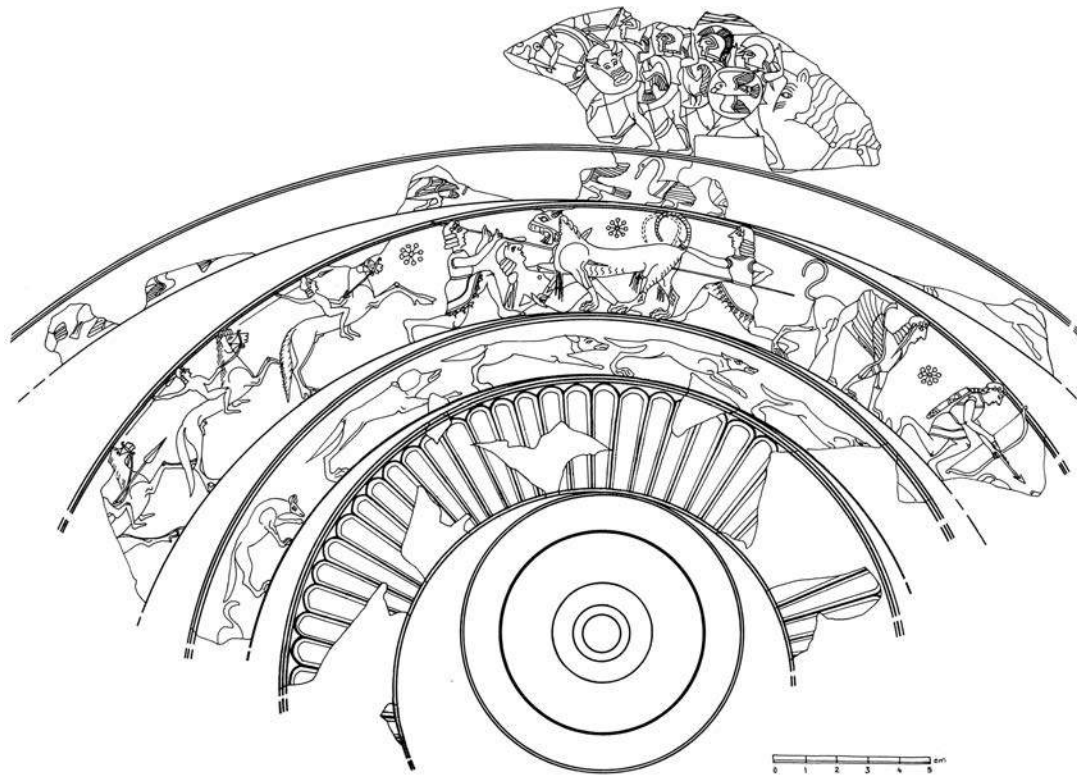


Fig. 4
Izmir, Museo
Archeologico, da Erythrai:
oinochoe, ca. 640–630
a.C., Pittore di Erythrai
(alt. cons. 14 cm; disegno,
da Akurgal 1992, fig. 1a)

un arciere appostato contro un animale, solo in piccola parte conservato. Nella terza fascia, di minori dimensioni, si sviluppa una sfilata di uccelli acquatici, sirene e un cane in corsa. Purtroppo, della quarta fascia, quella principale, si conserva solo un frammento: vi compaiono due falangi oplitiche raffigurate nel momento dell'impatto, come nell'olpe Chigi; anche qui i guerrieri sono armati di corazza, schinieri, elmo corinzio, scudo oplitico con indicazione degli *episemata* di animali e doppia lancia; anche in questo caso non portano la spada. Un toro è rappresentato gradiente verso la falange di destra.

L'editrice del pezzo, M. Akurgal, ha messo bene in evidenza gli elementi di contatto e di differenza che intercorrono tra l'oinochoe di Erythrai e i vasi di Roma, Londra e Berlino: io mi limito qui a rinviare il lettore alla sua analisi. In effetti, la scena della caccia al leone incentrata sull'animale che abbatte un cacciatore, da una parte, e il serrato scontro oplitico, dall'altra, evidenziano dei chiari e significativi punti di contatto, ma la resa differente di alcuni particolari rivela una "mano" diversa. Secondo la Akurgal, si deve trattare, dunque, di un altro artigiano, da lei chiamato "Pittore di Erythrai", il quale avrebbe operato nella stessa bottega del Pittore Chigi: la studiosa assegna l'oinochoe al Tardo Protocorinzio, all'incirca attorno al 640 a.C.



2.4. La datazione degli aryballoi di Londra e di Berlino ca. 670–650 a.C. e dell'olpe ca. 650–640 a.C.

L'assenza di informazioni relative ai materiali associati alla deposizione dell'olpe Chigi e la provenienza dei due aryballoi di Londra e di Berlino dal mercato antiquario ne impediscono una datazione fondata sul contesto di deposizione⁸³. Ma le tre opere possono essere, comunque, datate con una certa precisione sulla base delle sequenze evolutive della ceramica protocorinzia, in considerazione dello stile, di alcuni particolari delle figure e della loro forma vascolare. La critica è pressoché concorde nell'assegnare i vasi del Pittore Chigi a cavallo tra il Medio Protocorinzio II e il Tardo Protocorinzio⁸⁴, datazione che risulta confermata da una serie cospicua di indizi.

È possibile provare a suggerire un'ipotesi di seriazione cronologica interna tra le tre opere? La domanda mi sembra legittimamente posta e, tutto sommato, non costituisce un azzardo. Io ritengo che, come avevano già proposto Johansen e Payne⁸⁵, i due aryballoi di Londra e di Berlino siano più antichi dell'olpe Chigi: quest'ultima può costituire un'opera della fase finale dell'attività del Pittore.

A tal proposito, osserviamo in primo luogo la forma dei due aryballoi. In ambedue i casi si tratta di quella "ovoide", caratteristica del Medio Protocorinzio, in particolare della sua seconda fase (il tipo caratteristico della prima fase è quello cosiddetto "conico")⁸⁶, ma si riscontrano alcune piccole differenze tra di essi. L'aryballo di Londra presenta un profilo arrotondato alla massima espansione, e teso e sensibilmente rientrante al ventre. Quello di Berlino sembra essere leggermente più evoluto poiché la spalla e il ventre hanno un profilo curvo ad andamento più continuo e il corpo è più slanciato. Dunque, l'esemplare di Londra, in una sequenza relativa, risulterebbe essere precedente a quello di Berlino, poiché il primo dimostra ancora la sua filiazione dal tipo "conico" precedente, mentre il secondo presenta una forma più compiutamente ovoide.

Quanto all'olpe Chigi, si tratta di una delle più antiche se non proprio la più antica attestazione a noi nota di questa forma vascolare che inizia proprio nel Tardo Protocorinzio (650–630 a.C.) e che si sviluppa con un picco nel Transizionale (630–620/15 a.C.) e in maniera continuativa fino al Medio Corinzio (595/590–570 a.C.)⁸⁷. La forma della nostra olpe riflette il tipo del Tardo Protocorinzio, caratterizzato dal ventre largo e schiacciato, dal collo in proporzione basso e dal labbro solo appena estroflesso: essa è confrontabile con un esemplare del Museo Gregoriano Etrusco ai Vaticani, con uno da Cnosso e con uno dalla stessa Corinto⁸⁸. Invece, le olpai del Transizionale riflettono un'evoluzione morfologica che presenta il corpo più stretto e slanciato, il collo in proporzione più sviluppato in altezza e il labbro più marcatamente estroflesso⁸⁹.





A livello tecnico nel vaso di Villa Giulia si segnala una novità, rispetto a quelli di Londra e di Berlino, messa in evidenza da Payne: la presenza di fregi minori dipinti in bianco su fondo nero, che riflettono una tecnica introdotta nel Tardo Protocorinzio e che continua nel Transizionale; questa è documentata anche, ad esempio, su un'olpe coeva dall'Heraion di Argo⁹⁰. Sulla nostra olpe questa tecnica è adoperata in maniera reiterata: nel fregio animalistico minore, compreso tra la seconda e la terza fascia, nonché nei fregi e motivi fitomorfi dipinti sulle fasce nere alla sommità della spalla, sul collo, sulle rotelle e all'interno del labbro nel tratto compreso tra le rotelle; a questi si aggiunge una fila di rosette a puntini sull'interno del labbro, compresa in basso da due linee color porpora, nonché la fila di puntini dipinti in bianco questa volta su fondo rosso sulla costolatura che distingue la spalla dal collo. Si tratta, dunque, di un uso relativamente estensivo di tale tecnica *white on black*, che dispiega una notevole abilità nell'armonizzare questi fregi decorativi alle altre parti del vaso: ciò è dimostrato, ad esempio, dalla studiata alternanza nella fascia alla sommità della spalla tra i motivi fitomorfi e la terminazione delle lance delle falangi oplitiche.

In particolare, nell'olpe Chigi i fregi fitomorfi sono costituiti da motivi a palmette e fiori di loto, contrapposti o singoli, che si sviluppano in motivi a treccia a linea multipla o spirali. Essi sono dipinti con la caratteristica precisione fino al minimo dettaglio, propria del nostro pittore, che si ritrova anche nei fregi minori a carattere decorativo degli aryballoi di Londra e di Berlino: nel primo, nei fregi a trecce multiple sull'ansa e in quello fitomorfo sulla spalla, costituito da motivi a palmette e fiori di loto singoli o contrapposti, uniti da girali a linee multiple; nel secondo, nel fregio ugualmente di palmette e fiori di loto uniti da girali a linee multiple. Ma nei due aryballoi questi fregi minori sono dipinti direttamente sul fondo chiaro dell'argilla. In queste parti decorative il Pittore Chigi riflette a pieno quel gusto calligrafico che i ceramografi del Protocorinzio Medio e Tardo dispiegano generalmente nei fregi minori: fregi analoghi si incontrano soprattutto sugli aryballoi relativi a queste due fasi⁹¹. A loro volta queste decorazioni fitomorfe protocorinzie riprendono quelle degli avori e della bronzistica⁹².

Nel raffronto tra le opere del nostro pittore un altro aspetto, che presenta delle possibili implicazioni cronologiche, è costituito dall'iconografia della testa del leone. A tal proposito, come hanno evidenziato Humfry Payne ed Ekrem Akurgal⁹³, nella ceramica corinzia attorno alla metà del VII secolo a.C. il tipo del leone "ittita" viene sostituito con quello "assirizzante", ambedue frutto di una trasmissione ad opera dell'arte nord-siriana⁹⁴. Nello specifico, le teste di leone plastiche degli aryballoi di Londra e di Berlino e quella dipinta nella caccia principale dell'olpe Chigi presentano delle significative affinità. Termini di confronto stringente sono: lo





stesso modo di rappresentare la criniera a fiammelle asimmetriche; nell'aryballos di Londra e nell'olpe Chigi la fascia all'attaccatura della criniera, campita da trattini paralleli; l'orecchio a padiglione ripiegato; gli occhi grandi con la pupilla dilatata; la linea ondulata rappresentata sulle guance; le pieghe sul naso. Alcuni aspetti comuni a tutti e tre i casi sono riferibili al tipo del leone "assirizzante": la criniera a fiammelle con la fascia all'attaccatura; i tratti più mossi della testa, rispetto alla forma geometrizzata e dai particolari stilizzati dei leoni del tipo medio neo-ittita; l'orecchio a padiglione ripiegato; l'accentuazione dei tratti ferini⁹⁵. Ma alcuni aspetti delle protomi leonine dei due aryballoi plastici di Londra e di Berlino ricordano ancora il tipo medio neo-ittita: ad esempio, la grande lingua pendula e le fauci non spalancate all'eccesso, al contrario dei leoni assirizzanti che riproducono spesso il momento in cui l'animale ringhia. Inoltre, i leoni dell'aryballos di Berlino e dell'olpe Chigi hanno la tipica resa a palmette delle pieghe del muso, caratteristica di quelli assirizzanti; diversamente, queste pieghe nell'aryballos Macmillan hanno una forma sì ondulata, ma comunque compresa all'interno di una linea di contorno del muso, come nei prototipi medio neo-ittiti. Inoltre, nella resa del naso l'aryballos Macmillan ricorda ancora il tipo medio neo-ittita per la semplificazione delle pieghe in forma di tratti paralleli; mentre l'aryballos di Berlino presenta un numero inferiore di pieghe con andamento a V; infine la resa di tali pieghe nell'olpe Chigi è più naturalistica e mossa, quale è caratteristica dei leoni assirizzanti. Quanto alla resa delle pieghe sulle sopracciglia, queste nell'aryballos di Berlino hanno ancora la stilizzazione parallela del tipo medio neo-ittita, laddove nella rappresentazione dell'olpe esse assumono l'aspetto più mosso e naturalistico del tipo assirizzante. Infine, l'orecchio è a padiglione ripiegato in tutti e tre i casi, ma la rappresentazione più elaborata e vicina ai prototipi assiri/assirizzanti è quella del vaso di Villa Giulia. In definitiva, tra le opere in questione l'unica rappresentazione della testa del leone compiutamente assirizzante è quella dell'olpe Chigi; questa è preceduta dalle due protomi leonine degli aryballoi, che sono, almeno per certi aspetti, ancora "ibride" tra il tipo "ittita" e quello assirizzante. Tra i due aryballoi la resa del muso a palmette di quello di Berlino suggerisce una sua maggiore vicinanza al tipo assirizzante, rispetto all'esemplare di Londra. Certo, come detto, il coroplasta è verosimilmente un artigiano diverso rispetto al pittore, ma queste osservazioni sull'iconografia della testa del leone sembrano avvalorare l'ipotesi di una sequenza interna relativa: aryballos Macmillan – aryballos di Berlino – olpe Chigi. Pertanto, la più antica attestazione a noi nota del tipo del leone coerentemente assirizzante è proprio quella che compare sulla caccia principale del vaso Chigi⁹⁶. Anche a proposito dell'iconografia del leone ci troviamo, dunque, di fronte ad un'importante novità che è attribuibile al Pittore Chigi ovvero che questi recepisce immediatamente⁹⁷.





Un'altra interessante indicazione cronologica ci è offerta dal raffronto tra le teste presentate frontalmente nelle tre opere, che è possibile inserire nelle sequenze evolutive dell'arte cosiddetta "dedalica": nell'aryballos di Berlino le due protomi dedaliche hanno il contorno del volto ad ovale allungato e mento massiccio, incorniciato dalla capigliatura a fasce. Il contorno delle teste di questo vaso è affine a quello della protome plastica di un ben noto aryballos ovoide del Louvre, che può essere assegnato al Medio Protocorinzio (tav. 20.1)⁹⁸. Meno stringente è il confronto con le protomi plastiche di un altro aryballos ovoide del MPC da Taranto: in questo caso il volto è ugualmente ad ovale allungato, ma presenta, rispetto al vaso di Berlino, una più marcata articolazione alle mascelle⁹⁹. Invece, la testa della "sfinge" dipinta nel fregio centrale del vaso Chigi ha il volto dal contorno ovale più stretto al mento, tendente al triangolare; le trecce a "perle" ricadenti sulle spalle e le orecchie appiattite sulla massa dei capelli richiamano proprio le formule della plastica dedalica e autorizzano dunque al raffronto con le protomi del vaso di Berlino. Come è noto, la plastica dedalica è soggetta a sequenze evolutive relativamente diverse da regione a regione, ma il contorno del volto che incontriamo nella "sfinge" dell'olpe Chigi è generalmente più recente rispetto a quello dell'aryballos di Berlino (e a quello del Louvre)¹⁰⁰.

Va considerato, infine, un ultimo potenziale indizio di cronologia relativa nel raffronto tra le tre opere del pittore: la loro differente concezione della scena di combattimento. Nel vaso Macmillan il ceramografo ricorre ancora ad una soluzione per certi versi tradizionale, che scompone le schiere in singoli gruppi di combattenti, costituiti ciascuno da due avversari singoli o da coppie di avversari: da questo punto di vista, ancora in continuità con le rappresentazioni di combattimenti della ceramica geometrica¹⁰¹. Egli evita di rappresentare l'interno degli scudi: il problema non si pone per i guerrieri di sinistra in fuga, che hanno lo scudo frontale, come è naturale; ma per altri guerrieri dell'esercito di sinistra, che combattono da sinistra verso destra, il pittore ricorre ad un innaturale ribaltamento dello scudo, che viene presentato comunque di prospetto con l'*epistema* in vista. Non mancano, comunque, soluzioni spaziali elaborate nella sovrapposizione sfalsata dei guerrieri stanti e soprattutto nella sovrapposizione relativa ai guerrieri caduti: in particolare, in un caso il caduto è coperto da una selva di gambe, di scudi e di lance.

Differentemente, nell'aryballos di Berlino i gruppi di combattenti sono prevalentemente affiancati, in maniera tale da suggerire il carattere serrato delle falangi e la loro disposizione in profondità. Qui i due eserciti nemici sono ripartiti in due gruppi di due falangi contrapposte. Per uno dei due gruppi il pittore ricorre ad una soluzione analoga a quella del vaso di Londra, rappresentando i guerrieri caduti, con una complessa sovrapposizione dei corpi e delle armi. La soluzione è tuttavia più elaborata rispetto





all'aryballos Macmillan nel caso in cui rappresenta affiancati due guerrieri di sinistra in fuga, uno ancora in piedi, l'altro a terra. Inoltre, nell'aryballos di Berlino il pittore risolve il problema della presentazione degli scudi dei guerrieri che combattono da sinistra a destra: non più innaturalmente ribaltati come nel vaso di Londra, ma di profilo.

Una soluzione assai efficace e coerente alla logica del combattimento oplitico è quella adottata dal pittore nell'olpe Chigi (simile era forse la rappresentazione dello scontro nell'oinochoe di Erythrai). Egli affianca due falangi su ciascuno dei fronti, rappresentate grazie alla sovrapposizione sfalsata dei corpi dei guerrieri. Questa soluzione risolve i problemi connessi alla rappresentazione spaziale e alla sovrapposizione dei corpi e delle armi nelle falangi oplitiche: da una parte, dà l'idea dell'organizzazione compatta dell'esercito e della sua ripartizione in falangi; da un'altra, suggerisce la profondità nella quale si dispongono le falangi e individua il momento dell'impatto tra i due eserciti. Nel vaso di Villa Giulia il problema della rappresentazione degli scudi dei guerrieri di sinistra viene risolto presentandone l'interno con l'impugnatura costituita dal *porpax* e dall'*antilabè*. È importante sottolineare che, non a caso, proprio la soluzione rappresentativa dell'olpe Chigi sembra essere quella adottata nel dipinto di Kalapodi¹⁰².

Da quale fattore dipende la differente concezione figurativa dello scontro tra l'aryballos Macmillan, quello di Berlino e l'olpe Chigi (assieme probabilmente al dipinto di Kalapodi e all'oinochoe di Erythrai)? L'ipotesi più semplice è che tale evoluzione dipenda da una ricerca pittorica, elaborata dallo stesso Maestro Chigi ovvero da altri pittori, le cui soluzioni sono recepite dal nostro. Tale ricerca è volta a rappresentare al meglio i diversi momenti dello scontro tra falangi: nell'aryballos di Londra il momento in cui l'impatto è già avvenuto; nell'olpe Chigi il momento stesso dell'impatto; nell'aryballos di Berlino sia l'uno che l'altro, cioè il momento dell'impatto per le due falangi di sinistra, il momento successivo all'impatto per le due falangi di destra. La rappresentazione dell'aryballos di Berlino sembra essere, comunque, più "matura" e dunque tendenzialmente successiva rispetto a quella dell'aryballos di Londra nella soluzione data al problema della presentazione degli scudi dell'esercito di sinistra. Così come una soluzione altrettanto o ancora più convincente a questo problema figurativo viene proposta nell'olpe Chigi. D'altro canto, non si può certo escludere che nel passaggio dai piccoli gruppi di combattenti del vaso Macmillan alla compattezza delle falangi di quello Chigi si riflettano anche dei parziali cambiamenti nella tecnica di combattimento che possono aver caratterizzato la progressiva affermazione della tattica oplitica: torneremo più avanti su questa ipotesi. Ad ogni modo, anche queste considerazioni sulla disposizione dei guerrieri nelle tre rappresentazioni sembrano essere in linea con l'ipo-





tesi proposta della sequenza relativa, aryballos Macmillan – aryballos di Berlino – olpe Chigi.

Dunque, si può certo mettere in discussione l'affidabilità di uno o qualcuno degli indizi cronologici appena discussi, ma la loro concomitanza non lascia dubbi circa l'antiorità dei due vasi di Londra e di Berlino, ancora ascrivibili al Medio Protocorinzio II, rispetto al vaso Chigi, da assegnare invece al Tardo Protocorinzio.

Nel passare dalla cronologia relativa a quella assoluta, secondo il sistema Payne – Amyx qui adottato¹⁰³, possiamo dunque ipotizzare una datazione approssimativa attorno al 670–660 dell'aryballos Macmillan, attorno al 660–650 di quello di Berlino e attorno al 650–640 dell'olpe Chigi¹⁰⁴. Come è noto, le datazioni assolute tra il Medio e il Tardo Protocorinzio presentano maggiori margini di incertezza rispetto alle altre fasi del Protocorinzio e del Corinzio: la cronologia assoluta della ceramica corinzia compresa tra il 690 ca., data di inizio del Medio Protocorinzio, e il 630 ca., data di inizio del Transizionale, è stabilita esclusivamente in base a calcoli probabilistici di durata delle fasi¹⁰⁵. Dunque, la datazione del nostro vaso attorno al 650–640 a.C. deve essere considerata approssimativa, ma essa non si può discostare troppo dalla realtà (non può scendere comunque oltre il limite inferiore del 630 a.C., data di inizio del Transizionale).

2.5. La personalità del Pittore Chigi tra ceramografia e pittura

Già Humfry Payne aveva sottolineato che nel vaso Chigi e nei due aryballoi di Berlino e di Londra la concezione spaziale delle figure, parzialmente sovrapposte e sfalsate, riflette un carattere che l'autore giudica immediatamente "pittorico": concezione che manca nella disposizione paratattica, caratteristica della ceramica geometrica e in generale di quella più o meno contemporanea, del VII secolo a.C.¹⁰⁶. Nella cerchia corinzia dell'olpe l'elemento specifico comune è proprio l'organizzazione dello spazio.

Il rapporto con la "pittura" è suggerito anche dall'adozione nei vasi del Pittore, all'interno del Gruppo Chigi¹⁰⁷, della policromia nella resa delle figure e dei motivi decorativi. Nell'olpe Chigi essa è ben conservata e consiste nei colori nero¹⁰⁸, rosso porpora scuro¹⁰⁹ e varie tonalità del giallo-bruno: una più chiara tendente al giallo¹¹⁰, una intermedia bruno chiaro¹¹¹ e una di colore bruno un po' più scuro¹¹². Ciascuna di queste superfici è resa con un colore omogeneo. Si tratta di una vera e propria tecnica policroma, poiché non vi è una dominanza del colore nero o una base nera su cui siano applicati gli altri colori, ma vi è un rapporto più o meno paritario nell'uso delle diverse tinte¹¹³. Rispetto ai due aryballoi, dunque, il vaso di Villa Giulia presenta una maggiore varietà di colori all'interno



della tonalità giallo-bruno; inoltre, ai tre colori principali si aggiunge il bianco, col quale sono sovradipinti sulla vernice nera di fondo i temi dei fregi minori. Va segnalato il fatto che il bianco non è adoperato nel vaso Macmillan e neppure, a quanto ci è dato sapere, in quello di Berlino. Dunque, nell'uso dei colori l'olpe dimostra una maggiore varietà rispetto ai due aryballoi: questa maggiore ricchezza cromatica può essere dovuta, da una parte, alle sue dimensioni maggiori e dunque alla maggiore complessità della decorazione figurata, da un'altra alla sua datazione più recente. Se fosse valida quest'ultima ipotesi, si riscontrerebbe un processo di arricchimento dal punto di vista tecnico da parte del pittore nel corso della sua carriera artistico-artigianale.

Questi aspetti pongono in maniera evidente la questione del rapporto tra ceramografia e pittura, a proposito della figura del nostro artigiano. Già Payne aveva sottolineato come la tecnica policroma di queste opere le accomuni con quella che nel 1931 era ancora l'unica attestazione di pittura a scala maggiore del VII secolo: le metope fittili del tempio di Apollo a Thermòs in Etolia (datate al Transizionale: dunque al 630–620/15 a.C. ca.) [tavv. 20.2,4 e 21.1–2]¹¹⁴. Queste metope devono essere state realizzate *in loco*, come dimostra il fatto che l'argilla risulta essere non corinzia ed è adottato un alfabeto "ibrido" nelle iscrizioni che accompagnano le figure (le iscrizioni di accompagnamento alle figure sono un aspetto caratteristico della ceramografia corinzia e di altre produzioni); anche a livello stilistico sembra trattarsi di opere "provinciali", concepite tuttavia sotto una forte influenza corinzia¹¹⁵. La gamma dei colori adottata nelle metope di Thermòs è analoga a quella dell'olpe Chigi, ma presenta alcune piccole differenze: nelle metope il bianco è adoperato assieme agli altri colori nelle figure (ad es. tav. 20.2), laddove nell'olpe il suo uso è confinato alle figure e ai motivi decorativi dei registri minori; nella paletta dei colori delle metope di Thermòs è assente la gradazione chiara del giallo/bruno, quella tendente al giallo, che nell'olpe è adottata per rendere le parti in bronzo dell'armamento oplitico. Altro elemento di differenza è rappresentato dal fatto che in queste metope è adottata la linea di contorno nera, a differenza della linea incisa, tipica della pittura vascolare e adoperata nella maggior parte delle figure nel vaso Chigi e negli altri del Pittore. Tuttavia, il nostro artigiano dimostra di padroneggiare anche la tecnica a linea di contorno e al tratto per la resa dei particolari interni. Infatti, nell'olpe introduce abilmente questa tecnica in alcune figure specifiche: nelle tre dee del giudizio di Paride per la resa delle braccia, della veste e del volto, in quest'ultimo caso per distinguere da quello maschile l'incarnato femminile, a risparmio sul fondo del vaso. Con la tecnica a linea di contorno e al tratto il pittore realizza nello stesso vaso anche nel fregio mediano alcune parti del carro (le ruote, il bordo, l'asse) e nel fregio inferiore quei cani che sono rappresentati in secondo piano, in modo da distin-





guerli da quelli in primo piano, resi invece con la tecnica ad incisione¹¹⁶. La stessa padronanza nell'uso del pennello al tratto il pittore la dimostra in alcune parti dell'aryballos di Berlino e di quello Macmillan: in quest'ultimo, ben conservato, si riconosce l'uso di tale tecnica in particolare nel *gorgoneion* sull'ansa, nonché nei fregi decorativi e nella resa dei particolari della protome leonina, tutti resi anche in policromia. L'assonanza tra le metope di Thermòs e la ceramografia corinzia del Pittore Chigi è testimoniata anche dalla soluzione spaziale adottata nella metopa (seppur ridipinta successivamente) della triade seduta, i cui corpi sono parzialmente sovrapposti e sfalsati per suggerire la tridimensionalità della scena¹¹⁷.

A questi si aggiunge un interessante elemento di confronto dal punto di vista tecnico tra le metope di Thermòs e l'olpe Chigi. È merito di Nadia Koch l'aver osservato la presenza sulle metope delle tracce del disegno preparatorio, realizzato grazie a linee incise dal pittore sulla superficie dell'argilla a crudo, prima della cottura del pannello: in diversi casi l'esecuzione finale dipinta delle figure non ha rispettato le incisioni preparatorie (tav. 21.1–2)¹¹⁸. Mi è stato possibile riscontrare una situazione analoga sul vaso di Villa Giulia: a luce radente sono chiaramente leggibili le incisioni preparatorie eseguite dal pittore sulla superficie dell'argilla a crudo, grazie ad un sottile strumento a punta. Se ne riconosce la linea relativa a numerose figure: il disegno finale è spesso significativamente distanziato dalla linea preparatoria, pur seguendone lo stesso andamento generale e pur riprendendone i particolari. Sono, dunque, riconoscibili nelle tre fasce dell'olpe dei significativi “ripensamenti” dell'esecuzione finale, rispetto al disegno preparatorio. A titolo esemplificativo, riproduco nell'apparato iconografico le fotografie a luce radente di due dettagli, relativi al fregio centrale: la testa di Paride e la parte posteriore del leone (tav. 13.1–2)¹¹⁹. Tale tecnica del disegno preparatorio era stata già osservata su un altro vaso della cerchia dello stesso pittore: l'oinochoe di Erythrai¹²⁰. Certo, essa è nota per la ceramografia successiva¹²¹ e questo argomento richiederebbe un approfondimento specifico. Ma nel caso del vaso Chigi e dell'oinochoe di Erythrai il dato è particolarmente significativo, vista la loro cronologia alta e il riscontro di questa particolare tecnica sulla pittura a grande scala nelle metope di Thermòs, solo di poco successive: il pittore di Thermòs e il Pittore Chigi, assieme al suo continuatore il Pittore di Erythrai, fanno uso di una tecnica analoga per riuscire a prevedere preliminarmente una felice disposizione dei personaggi nel campo figurato, in tutti e tre i casi su supporto fittile destinato ad una pittura policroma.

Dopo le considerazioni di Payne, questo rapporto ceramografia – pittura a Corinto all'epoca del nostro pittore risultava ulteriormente avvalorato dal rinvenimento nel 1952 dei frammenti di dipinti parietali nel tempio protoarcaico di Poseidone ad Isthmia (tavv. 22.2 e 23)¹²². L'edificio è datato probabilmente attorno alla metà del VII secolo a.C. I dipinti erano





disposti verosimilmente lungo le pareti interne della cella ed erano ripartiti in riquadri. La gamma dei colori è ampia: rosso porpora scuro, giallo, arancione, nero e qui, in aggiunta rispetto ai casi precedenti, anche il blu. Alcuni dei riquadri presentavano dei temi figurativi forse a carattere narrativo, che purtroppo non è possibile identificare: alcuni frammenti conservano parti di cavalli, e forse di carri e di guerrieri che portano lo scudo¹²³. Nonostante il loro carattere assai frammentario e lacunoso non mancano certo analogie con le figure dell'olpe Chigi: ad esempio, nella resa a ciocche ondulate della criniera del cavallo¹²⁴. Altri frammenti conservano motivi geometrici (tra cui un meandro obliquo¹²⁵) e fitomorfi. È chiaro che nel caso del tempio di Isthmia, costruito sotto l'egida politica di Corinto, il pittore, evidentemente corinzio, deve aver lavorato su committenza ufficiale della *polis* e i temi iconografici trattati debbono essere stati rappresentativi delle *élites* corinzie al potere.

Oltre a quello di Isthmia, anche il tempio di Apollo nella stessa Corinto, datato al secondo quarto del VII secolo a.C., presentava le pareti della cella dipinte, come dimostrano gli esigui lacerti che si sono conservati sui blocchi e che recano dei pannelli e dei motivi decorativi¹²⁶: nonostante si tratti in questo caso di un'evidenza minima, essa è importante perché dimostra che nei templi concepiti nell'ambito della committenza ufficiale della *polis* di Corinto in epoca protoarcaica la pittura su grande scala occupava un ruolo di primo piano nella decorazione e nella presentazione dei temi "ufficiali". Dunque, i pittori corinzi, che lavoravano su grande formato, operavano in questi contesti sotto l'egida ufficiale della *polis* e nell'ambito di committenze di grande importanza politica.

La questione del rapporto tra il Pittore Chigi e la pittura su grande scala è stata posta – direi su basi nuove – dal recentissimo rinvenimento del dipinto che decorava l'interno del tempio di Kalapodi in Focide, datato ugualmente attorno alla metà del VII sec. a.C. Esso è stato pubblicato da W.-D. Niemeier, B. Niemeier e A. Brysbaert all'interno di una discussione più generale sugli inizi della grande pittura in Grecia nel VII secolo a.C.: la ricostruzione grafica da loro proposta (tav. 24) è preliminare, poiché – come mi segnala W.-D. Niemeier – non sono stati ancora studiati tutti i frammenti rinvenuti¹²⁷. Il dipinto è realizzato con la tecnica a secco¹²⁸. I frammenti consentono la ricostruzione di una parte assai ridotta della scena, relativa all'impatto tra due falangi oplitiche: i guerrieri sono rappresentati sovrapposti e sfalsati, con gli elmi di tipo corinzio, le lance sollevate e gli scudi serrati. Le stringenti analogie che intercorrono tra la rappresentazione di combattimento di Kalapodi e quelle del Pittore Chigi, in particolare quella dell'olpe, dallo schema generale e dalla paletta dei colori arrivano fino ai dettagli. In particolare, colpisce l'identico accostamento di uno scudo il cui orlo è decorato a meandro spezzato con un altro dall'orlo campito a trattini obliqui, accostamento che nel vaso di Villa Giulia è





relativo ai due guerrieri di sinistra della seconda falange di destra. Senza dubbio, dunque, il dipinto di Kalapodi deve essere stato realizzato da un pittore corinzio itinerante, chiamato in Focide per una committenza di tipo “ufficiale”. Il confronto tra l’olpe e questo dipinto è tale da porre il problema della natura del rapporto che li lega. Come evidenzia J. Hurwit¹²⁹, non si può nemmeno escludere l’ipotesi che il pittore di Kalapodi sia lo stesso Pittore Chigi o appartenga alla sua stessa bottega: l’identità dei particolari avrebbe, in tal caso, il valore di “motivo firma”. Ma, ovviamente, si impone prudenza, in considerazione del fatto che del dipinto di Kalapodi si conservano solo pochi frammenti che non consentono un confronto complessivo con lo scontro oplitico della nostra olpe: quindi non sappiamo se il raffronto tra le due rappresentazioni sia solo parziale o più complessivo. L’ipotesi alternativa è che semplicemente i due pittori, quello di Kalapodi e il Maestro Chigi, abbiano adoperato un comune “schema” o un modello di rappresentazione affine, che sarebbe stato scambiato o copiato tra botteghe diverse, l’una per una megalografia, l’altra per una rappresentazione vascolare miniaturistica: in tal caso la soluzione più ovvia è che lo schema compositivo sia stato elaborato per le megalografie e sia stato poi ripreso e adattato alle rappresentazioni vascolari. Anche questa situazione sarebbe, certo, di non scarsa rilevanza nello stabilire uno stretto nesso tra la ceramografia del Pittore Chigi e la pittura su grande scala a Corinto alla metà del VII secolo a.C.

Questo quadro richiama immediatamente alla mente quelle fonti letterarie, costituite soprattutto da alcuni passi di Plinio, che evidenziano il ruolo di Corinto (e della vicina Sicione) quale protagonista dell’inizio della pittura in Grecia. Come è noto, nel XXXV libro della *Naturalis Historia* (15–16) lo scrittore latino traccia una vera e propria storia delle origini della pittura¹³⁰. L’inventore del colore per rappresentare le figure sarebbe stato, secondo Plinio, Ecphantus di Corinto, che avrebbe adoperato il colore dell’argilla tritata¹³¹. Torneremo più avanti sulla figura di questo pittore: qui è importante sottolineare il passaggio ad una pittura cromatica, evidenziato dal passo pliniano in relazione alla figura di questo pittore, nonché il suo rapporto con la ceramica e con la terracotta, visto che egli avrebbe realizzato il colore a partire dall’argilla cotta tritata. Questa tradizione, che attribuisce a Corinto un ruolo di protagonista alle origini della “grande pittura”, è avvalorata anche dalle informazioni che le fonti ci hanno trasmesso circa alcuni nomi di pittori corinzi e quadri da essi realizzati, quali quelli di Kleantes, menzionato anche da Plinio¹³².

Dunque, il rapporto con la pittura su grande scala nella ceramografia del Pittore Chigi e del Gruppo Policromo protocorinzio è molto stretto. Come spiegarlo? Possiamo sintetizzare in tre ipotesi, almeno in parte distinte, le differenti posizioni assunte dalla critica.





La prima può essere riassunta nella posizione di Humfry Payne: l'inizio della "grande pittura" avrebbe influenzato l'opera di alcuni ceramografi corinzi attorno o dopo la metà del VII sec. a. C.: si tratterebbe dunque di specialisti ceramografi che subiscono l'influenza delle innovazioni introdotte dai pittori a grande scala contemporanei¹³³. Una testimonianza dell'"influenza" della grande pittura sulla ceramografia del Pittore Chigi è stata cercata da parte di alcuni studiosi in un dettaglio dello scontro oplitico del vaso di Villa Giulia. Come è noto, il pittore è incorso in questa scena in qualche "errore" nel rapporto numerico che intercorre tra teste, scudi e gambe nelle singole falangi: nella falange posteriore di sinistra, ci sono nove scudi per dieci teste; nella falange anteriore di sinistra ci sono dieci gambe per quattro scudi e quattro teste. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che ciò fosse il risultato dell'adattamento di una grande pittura, o meglio di uno "schema" pittorico, ad una rappresentazione vascolare miniaturistica, condizionata dalla stessa forma dell'olpe che impone un restringimento del pannello verso l'alto¹³⁴. Quest'ultima osservazione non è accettabile: essa potrebbe funzionare per la falange anteriore di sinistra, in cui il numero delle teste e degli scudi è minore in proporzione rispetto a quello delle gambe, ma ciò non vale per la falange posteriore di sinistra, nella quale il rapporto è ribaltato a vantaggio del numero delle teste rispetto a quello degli scudi. Non mi sembra, comunque, che questo dettaglio numerico sia spiegabile meccanicamente come una traduzione "difficoltosa" dalle grandi dimensioni dello schema pittorico alle piccole dimensioni del fregio dell'olpe: deve trattarsi di un semplice "errore" da parte del pittore. Esso, tuttavia, non toglie certo valore alla qualità della rappresentazione vascolare, che fa del carattere miniaturistico dell'opera, assieme alla policromia e alla spazialità, il proprio elemento di eccezionalità. Del resto, il fatto stesso che ci siano voluti da parte della critica quasi settanta anni dopo la scoperta del vaso per evidenziare questi "errori" di dettaglio (a quanto mi risulta, il primo è stato F. Matz nel 1950¹³⁵) dimostra quanto essi siano impercettibili e, se volete, insignificanti agli occhi di osservatori anche assai attenti.

Una seconda via interpretativa per spiegare lo stretto rapporto grande pittura – ceramografia a Corinto alla metà del VII sec. a.C. è quella suggerita da M. Robertson nel 1951¹³⁶ e ripresa di recente da W.-D. Niemeier, B. Niemeier e A. Brysbaert¹³⁷: i primi pittori possono essere stati originariamente ceramografi, ma la pittura, in special modo quella parietale, sarebbe divenuta ben presto un'arte specializzata. Dunque, secondo questa posizione critica, solo nella fase iniziale della pittura un pittore potrebbe essere stato principalmente un ceramografo, immediatamente dopo ci sarebbe stata una specializzazione della sua figura.

Ancora più decisa nello sfumare la distinzione tra le due forme artistiche e tra le due figure di "artigiani" è una terza posizione, assunta di re-





cente da J. Hurwit¹³⁸. Lo studioso americano evidenzia che il rapporto tra ceramografia e pittura nel pieno VII secolo si presenta nella forma di una interdipendenza tra le due forme artistiche: nel senso che, all'inizio della pittura, non si deve ipotizzare l'esistenza di "pittori" specialisti che dipingono esclusivamente le megalografie, ma piuttosto di artigiani di alto profilo che lavorano anche nella ceramica o meglio *si tratta di ceramografi che lavorano anche come "pittori"*.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, fermo restando il quadro generale che dimostra una contiguità tra la ceramografia policroma e la pittura corinzia della metà del VII secolo a.C., non mi sembra che esistano degli indizi stringenti in grado di dirimere la questione a favore di una di queste tre interpretazioni, peraltro esse stesse affini. Io, pur con tutte le cautele del caso, sono propenso a seguire la terza ipotesi, quella di J. Hurwit, anche perché, a mio avviso, in questa questione non si può prescindere dal problema del "mercato" e della committenza, che, in un'arte quale è quella greca arcaica di carattere marcatamente "artigianale", resta l'elemento determinante¹³⁹. Infatti, è una visione forse "idealistica" quella che ipotizza l'esistenza sin dal VII secolo di un'arte pittorica "nobile" (quale è, invece, certamente la pittura da cavalletto, a partire dalla prima metà del V secolo a.C.): è forse difficile immaginare che all'inizio di questa esperienza pittorica corinzia questi artigiani abbiano potuto vivere esclusivamente degli introiti della grande pittura, legata alle poche committenze ufficiali dei dipinti templari, quali quelli di Isthmia e di Kalapodi, e alle tavole pittoriche, quale la battaglia dei Magneti ad opera di Boularchos¹⁴⁰. Questi artigiani corinzi di alto profilo possono aver contestualmente e prevalentemente lavorato nella ceramica, che era il mezzo principale e più diffuso di trasmissione di significati, attraverso i vasi adoperati nella simbologia del potere delle *élites*, soprattutto in occasione del simposio. Se è valida tale chiave di lettura, il Pittore Chigi deve essere stato non già un "artista" nell'accezione moderna del termine, ma piuttosto un "artigiano" di alto profilo, secondo un modello consono al mondo greco arcaico: questi, piuttosto che essere stato semplicemente influenzato dalla grande pittura, può essere stato egli stesso un pittore di megalografie e un ceramografo, ma probabilmente soprattutto un ceramografo.

È chiaro che, nello specifico della nostra analisi, sarebbe assai rilevante poter stabilire se questo artigiano abbia semplicemente recepito e adattato composizioni e schemi figurativi presi dalla grande pittura coeva ovvero se abbia lavorato anche nella pittura su grande scala e, nel caso, abbia egli stesso contribuito all'elaborazione di questi modelli compositivi, quale quello dello scontro oplitico. In questa questione, che resta aperta, si inserisce a sua volta quella sollevata dall'uso di immagini affini su supporti e in contesti diversi, quale lo scontro oplitico nel dipinto di Kalapodi e nel vaso di Villa Giulia. Essa pone con forza la questione della fruizione e della





circolazione delle immagini, nonché del loro rapporto più o meno diretto con la committenza. Questo rapporto risulta più evidente nel caso dell'opera pubblica, rappresentata dal dipinto nel tempio, dietro la quale si deve riconoscere immediatamente la committenza della *polis* e delle classi politiche al potere che si autorappresentano in forma diretta o indiretta nel monumento ufficiale della città. Invece, nel caso della rappresentazione vascolare, in particolare dell'olpe, è opportuno interrogarsi su due alternative: se il pittore/ceramista abbia recepito specifiche rappresentazioni e schemi di un immaginario condiviso o specifico di un segmento della società; oppure se, anche se per un contesto d'uso diverso, egli abbia elaborato la sua opera a contatto, in funzione e forse come diretta istanza di una specifica committenza elitaria. La questione, che richiede circospezione metodologica, a mio avviso resta aperta: per poterla affrontare in maniera organica si deve tenere conto del programma iconografico dell'olpe a confronto con quello degli aryballoi, in considerazione del fatto che questi ultimi potrebbero riflettere forme di produzione e di circolazione più ampia rispetto al vaso di Villa Giulia. Rimando, dunque, l'analisi del problema ad un momento successivo di questo lavoro, non senza anticipare quella che è la mia preferenza interpretativa che tende a vedere almeno nell'olpe la creazione e l'elaborazione di un vaso all'interno di ambienti elitari: frutto di una committenza diretta ovvero semplicemente creato in funzione dei valori simbolici di questo segmento della società corinzia. Già in questa direzione sembrano indirizzarci nel vaso di Villa Giulia il notevole livello tecnico e l'impegno profuso nelle scene a carattere narrativo, unitamente allo stretto rapporto che intercorre tra le sue rappresentazioni e le opere "pubbliche", quali i dipinti di Kalapodi e di Isthmia. È, a mio avviso, legittimo cercare nel suo programma iconografico una vera e propria simbologia del potere delle *élites*, simbologia alla quale il pittore ha dato sostanza attraverso la nuova forma "artistica" della pittura policroma.







3. Il programma iconografico dell'olpe Chigi







3.1. I temi sulle diverse fasce come programma figurativo

L'approccio ai complessi figurativi arcaici come veri e propri programmi iconografici può essere considerato oggi del tutto maturo da parte della critica¹⁴¹: ciò vale anche per la ceramica, come dimostra il fatto che, in maniera analoga all'olpe Chigi, ai diversi temi rappresentati sul vaso François è stato riconosciuto il carattere di un programma figurativo unitario, sebbene le proposte ermeneutiche dei vari studiosi divergano anche sensibilmente tra loro¹⁴². Del resto, anche sul versante letterario, la celebre descrizione omerica dello Scudo di Achille del XVIII libro dell'*Iliade* (vv. 468–608) e quella dello *Scudo di Eracle* pseudo-esiodeo (*Scut.* vv. 139–320) legittimano questa impostazione: la critica di recente ha raffinato la lettura mettendo in luce la loro natura di veri e propri programmi per “immagini”, anche se si tratta non già di descrizioni di *realia* quanto piuttosto di raffinate elaborazioni poetiche che traducono i valori simbolici delle società di riferimento¹⁴³.

J. Hurwit ha evidenziato che nell'olpe Chigi alcuni particolari sono la spia iconografica dell'intento da parte del pittore di creare una rete di richiami orizzontali e verticali tra le tre fasce principali del vaso, inducendo dunque il lettore a cogliervi il senso di un discorso articolato in diversi temi, ma unitario¹⁴⁴. Il senso di questo discorso, ovviamente, è da cercare nell'ideologia della committenza o in generale della società di riferimento, di cui il ceramografo si fa portavoce con la capacità di creare un “percorso” coerente e immediatamente comprensibile ai fruitori, cioè agli aristocratici impegnati nel simposio. Tra queste “spie” presenti nel nostro vaso si segnala l'allineamento preciso tra le due uniche facce frontali: quella della “sfinge” bicorpore della fascia centrale e il *gorgoneion* – *episema* di scudo di uno dei guerrieri dell'esercito di destra della fascia superiore. Come è noto, la raffigurazione della faccia che fissa negli occhi l'osservatore ha la capacità di coinvolgerlo e indirizzarlo verso il percorso rappresentativo – narrativo delle immagini. Inoltre, un altro richiamo verticale nell'olpe è costituito da un rapporto istituito tra la prima e la terza fascia: al giovane suonatore di *aulòs*, che scandisce l'attacco nello scontro militare della terza fascia, è allineato, certamente non casualmente, il giovane cacciatore della prima fascia che fa segno al proprio compagno alle spalle di restare abbassato. Ciò induce il lettore a seguire un discorso verticale che si sviluppa dalla caccia alla lepre fino allo scontro oplitico della fascia superiore.

Altrettanto importante è il sistema di richiami che si sviluppa orizzontalmente, all'interno delle singole fasce. In particolare, nella fascia mediana





si segnala la presenza della “sfinge” bicorpore compresa tra i cavalieri e il carro da una parte, e la caccia al leone dall'altra. Il pittore la deve aver introdotta *pour cause*, senza dubbio per sottolineare a livello iconografico il rapporto tra le due scene che sono di fatto, come vedremo, complementari, così come le due parti della “sfinge”. In questa fascia si segnala, invece, l'opposizione tra questi due segmenti della stessa scena e quella del giudizio di Paride: il cavaliere di sinistra dà le spalle ad Afrodite, il cacciatore di destra dà le spalle a Paride; questa cesura segna la distinzione iconografica del giudizio di Paride, che è posto in una dimensione distinta, quella mitico-divina.

Per la comprensione del programma iconografico dell'olpe, un ultimo aspetto è essenziale: l'accentuazione data ad alcuni temi e figure nel sistema generale della rappresentazione. È evidente che il lato meno visibile è quello dell'ansa: in effetti, nel contesto del simposio, chi impugnava il vaso per versare il vino rendeva meno facilmente leggibili le scene disposte su questo lato; inoltre, l'attacco dell'ansa è posizionato in corrispondenza del fregio superiore. Dunque, la collocazione del giudizio di Paride proprio sotto l'ansa dimostra l'intenzione di non focalizzare su di esso immediatamente l'attenzione dell'osservatore. Al contrario, il lato opposto all'ansa è concepito senza dubbio come uno dei punti di vista principali: se si considera la funzione del vaso, questo lato appare come il principale poiché è orientato in maniera opposta al braccio di chi versa e di fronte al simposiasta che si accinge a bere dalla coppa. Proprio sul lato opposto all'ansa è costruito un asse principale tra il punto di impatto delle due falangi del fregio superiore e il carro del fregio centrale, il che pone l'accento su questi due elementi della rappresentazione. Ma essi sono leggermente disassati l'uno rispetto all'altro: il punto di impatto delle falangi è leggermente decentrato verso destra, rispetto all'asse opposto dell'ansa. Analogamente, il giudizio di Paride non è costruito in maniera perfettamente simmetrica rispetto all'asse dell'ansa. Si tratta in questi casi di scelte basate su esigenze compositive, ma forse anche, come suggerisce Hurwit, di un sottile “gioco”, che da una parte invita l'osservatore a soffermarsi su alcune figure su cui viene posto l'accento, da un'altra lo invita a ruotare il vaso per seguirne lo sviluppo dei temi¹⁴⁵.

La proposta di lettura del programma figurativo dell'olpe, avanzata da J. Hurwit, interpreta le tre fasce come relative alle attività caratterizzanti i tre gradini del processo di “maturazione” di un aristocratico corinzio¹⁴⁶. Procedendo dal basso verso l'alto, secondo lo studioso, la caccia alla lepre e alla volpe connoterebbe la fascia di età dei fanciulli, dei *paides*. La seconda fascia sarebbe quella degli efebi, impegnati nella caccia simbolica al leone, alla quale si collegherebbero il carro e i cavalieri. Lo stesso giudizio di Paride è visto come processo di maturazione, che prelude al matrimonio dell'eroe con Elena e al tempo stesso valorizza la dea Afrodite, centrale





nel *pantheon* corinzio. Secondo la lettura ricca di sfumature di questa fascia, proposta dallo studioso americano, sarebbe riconoscibile anche un percorso orizzontale che dalla realtà dei cavalieri e del carro attraverso la figura “liminare” della sfinge passerebbe alla dimensione orientalizzante-eroica della caccia al leone fino ad arrivare al mondo mitico-divino del giudizio di Paride. Infine, il processo di questa simbolica *paideia* dell’aristocratico corinzio risulterebbe compiuto, secondo Hurwit, nella fascia superiore, in cui l’aristocratico appare come guerriero impegnato nello scontro oplitico, armato della panoplia, che lo fa cittadino a pieno titolo.

Molto importante è anche la proposta interpretativa di M. Torelli, che riprende l’idea di una lettura del programma iconografico dell’olpe come processo di “maturazione” dell’aristocratico corinzio, ma vi apporta alcune significative modifiche¹⁴⁷. Per Torelli nella fascia inferiore è rappresentata una caccia di efebi. Per quanto concerne la fascia centrale, egli nega la possibilità che intercorra un rapporto diretto tra la scena dei cavalieri e del carro e quella della caccia al leone: si tratterebbe di due rappresentazioni distinte a carattere simbolico / paradigmatico. La prima sarebbe da interpretare come la parata dei cavalieri e del carro che precede l’*agôn*, la gara, e al tempo stesso come una rappresentazione simbolica di un segmento della società aristocratica corinzia; la caccia al leone sarebbe la rappresentazione di un’impresa paradigmatica che riprende, dal punto di vista delle aristocrazie corinzie, uno dei temi prediletti nella rappresentazione delle regalità vicino-orientali. Il giudizio di Paride sarebbe il compimento di tale processo di maturazione, attraverso l’evocazione del matrimonio con Elena, cui prelude il giudizio, così come nel cratere François le nozze di Peleo e Thetis. Torelli sottolinea che le future nozze di Paride sono anche un “rischio” che porterà alla guerra di Troia: avrebbero dunque il significato di un *telos*, ma, al tempo stesso, anche di un ammonimento dei pericoli insiti nel matrimonio. In tal senso, lo scontro oplitico sarebbe, secondo la lettura dello studioso italiano, il potenziale risultato di questo rischio, frutto della *stasis*: lo scontro nella fascia superiore potrebbe riecheggiare la guerra di Troia, esito ultimo del giudizio di Paride.

Di recente C. Isler-Kerényi ha affrontato una rilettura del sistema figurativo dell’olpe, ritornando sostanzialmente all’interpretazione di Hurwit delle tre fasce corrispondenti alle tre classi di età¹⁴⁸. Tuttavia, secondo la studiosa, la lettura dovrebbe procedere non dal basso verso l’alto, come propone lo studioso americano, ma a partire dalla fascia superiore poiché, per la sua posizione, è su questa che lo sguardo dell’osservatore si posa immediatamente.

La lettura del programma iconografico del vaso di Villa Giulia, che mi accingo a proporre, riprende diversi aspetti delle letture di Hurwit / Kerényi e di Torelli e, in generale, l’idea di Hurwit che vi siano raffigurate le classi di età, secondo le loro attività connotanti e valori simbolici. A mio





avviso, tuttavia, il passaggio di età è riconoscibile solo tra la prima e la seconda fascia: la seconda e la terza non rappresentano due classi di età distinte, ma ambedue quella degli adulti, vale a dire dei cittadini, presentati secondo un'articolazione interna politico-sociale dell'aristocrazia corinzia, e secondo le attività e i valori simbolici connotanti.

Rivolgiamoci adesso alle immagini, procedendo dal basso verso l'alto, secondo la direzione suggerita all'osservatore dalla serie dei raggi dipinti che si sviluppano sopra il piede ad anello¹⁴⁹, raggi che costituiscono, d'altro canto, la tipica decorazione della parte inferiore del vaso nella ceramica protocorinzia coeva.

3.2. La fascia inferiore. La caccia degli efebi

Al di sopra di una fascia verniciata che ha due linee sovradipinte in rosso porpora, corre il primo fregio che rappresenta il tema della caccia alla lepre e alla volpe da parte di giovani, coadiuvati da una muta di cani. La scena è inserita in un'ambientazione naturalistica, scandita da una serie di cespugli di diverso tipo. I cacciatori sono appostati verso destra, mentre le lepri e la volpe sono in fuga in direzione opposta, inseguite dai cani. Non esiste un vero e proprio inizio della rappresentazione, ma un serie di segmenti scanditi dalla presenza dei cespugli: ciò invita l'osservatore, da ogni punto di vista, a far ruotare il vaso per seguirne lo sviluppo.

Uno dei punti nevralgici della scena è rappresentato dal segmento narrativo che inizia in corrispondenza del cespuglio allineato all'avantreno dei due cavalli relativi al cavaliere anteriore della fascia mediana: questo cespuglio è costituito da rami che si sviluppano da una serie di fusti; si tratta chiaramente di un arbusto, i cui rami a linee curve sembrano evocare il soffio del vento. Alle spalle del cespuglio è appostato un giovane, rappresentato semi-inginocchiato, in una posizione che, grazie all'abilità del pittore, evoca la tensione e la disposizione all'agguato verso la preda. Egli tiene con le mani al guinzaglio un cane, semiaccovacciato e anche lui pronto all'attacco: questo e gli altri del fregio hanno i tratti caratteristici del cane da caccia, con il corpo slanciato e il muso affilato. Il giovane tiene appoggiato sulla spalla un bastone nodoso, al quale sono appese, come prede, due lepri. Va sottolineata in questa rappresentazione, pur così miniaturistica, l'attenta e complessa disposizione spaziale delle figure, caratteristica dello stile del pittore: la sovrapposizione dei piani delle gambe del cacciatore rispetto alle zampe del cane; la rappresentazione della coda del cane che sporge alle spalle delle natiche del cacciatore; nonché la sovrapposizione delle due lepri: di quella anteriore è rappresentata in maniera dettagliata la testa dalle grandi orecchie. Al di là del cespuglio è raffigurato un altro giovane: questi è in tensione dinamica con le gambe indirizzate in avanti e disposte secondo uno schema affine a quello della corsa in ginocchio. Egli impugna con la mano sinistra un lungo bastone nodoso: si tratta di quello adoperato per la caccia, il *lagobolon*. Con la stessa mano sinistra tiene al guinzaglio un cane nero, di cui si conserva la sola parte posteriore con la coda che forma un ricciolo. Il giovane guarda all'indietro e fa un gesto al proprio compagno col braccio destro disteso: questo è stato, credo giustamente, interpretato come un'indicazione rivolta a lui di stare abbassato dietro al cespuglio¹⁵⁰. Ciò è dimostrato dal fatto che nella





parte alta della mano destra è individuato l'indice indirizzato verso il basso, mentre il pollice più corto è rappresentato nella parte inferiore. Si tratta del gesto, comune ancora oggi, di indicare un punto col pugno semichiuso: ciò dimostra la cura del dettaglio, la mano sicura e la sensibilità narrativa, eccezionali di questo pittore.

A destra di queste figure è presente una significativa lacuna. Di questo segmento della caccia si conserva soltanto, in corrispondenza dell'avantreno dei cavalli del carro della fascia mediana, la parte superiore di due cespugli: essi sono costituiti da rami a linee semplici ricurve; doveva pertanto trattarsi di cespugli analoghi al precedente.

Dopo la lacuna si conserva la parte anteriore di un secondo cacciatore appostato dietro ad un cespuglio. Egli è abbassato e si appoggia con la mano destra ad un monticello del terreno su cui si innesta il fusto del cespuglio; dal fusto si sviluppano una serie di rami che sono costituiti da linee a cui sono attaccati una serie di elementi resi a puntini: si tratta verosimilmente di bacche. Il pittore ha avuto, dunque, la cura di distinguere il genere botanico dei cespugli. La forma curva dei rami evoca in modo naturalistico l'aspetto dell'arbusto di bacche e forse, anche in questo caso, il vento che lo agita. Il giovane è in appostamento di una lepre, dal corpo agile e dalle lunghe orecchie, che corre verso sinistra. Questa è inseguita da un cane, di cui si conserva la sola testa e il dorso. Seguono dopo un'altra piccola lacuna due cani che evidenziano ancora una volta l'attenzione alla resa tridimensionale della rappresentazione grazie alla parziale sovrapposizione e allo sfalsamento dei loro corpi: il pittore ha distinto con finezza la figura anteriore, resa con la tecnica a figure nere, da quella posteriore il cui contorno e i particolari interni sono resi al tratto (il corpo puntinato, la coda tratteggiata ...).

L'ultimo segmento della caccia converge verso il cespuglio allineato alla figura di Paride. Il cespuglio è relativo al tipo più semplice, costituito da rami ad andamento ricurvo che si sviluppano da una serie di fusti. Questo segmento è costituito dalla sola muta di cani che insegue una volpe. Quest'ultima ha il corpo agile e allungato, caratterizzato dalla lunga coda e dai capezzoli che indicano che si tratta di una femmina. Al suo inseguimento sono due cani i cui corpi sono abilmente sovrapposti: come nel caso precedente, quello anteriore è reso a figure nere, quello posteriore al tratto. Seguono infine due cani allineati in corsa: quello a destra è opposto alla figura del giovane inginocchiato con le prede in spalla.

Gli spazi liberi nella composizione presentano come riempitivi di fondo il motivo ricorrente nella ceramica protocorinzia della rosetta formata da raggi desinenti in puntini e altri motivi meno comuni: quello ad X a linea di contorno, quello a due spirali opposte, quello a triangolo desinente in una spirale, il motivo a doppi triangoli contrapposti e quello a doppio zig-zag. Questi riempitivi di fondo non scandiscono in questo fregio particolari segmenti della narrazione.

Il significato della rappresentazione della caccia nella fascia inferiore dell'olpe Chigi è pienamente colto da Hurwit e da Torelli all'interno di quel processo di maturazione che investe i protagonisti delle diverse scene nei tre registri principali del vaso. La caccia occupa infatti una posizione di primo piano nel sistema della *paideia* delle diverse città del mondo greco¹⁵¹. In particolare, la caccia, in quanto combattimento, inseguimento, uccisione dell'animale, è affine al combattimento, inseguimento, uccisione del nemico in guerra: si tratta dunque dell'attività che educa e prepara al meglio il giovane alla guerra.

Ma quale classe di età è impegnata nella caccia del fregio inferiore? I suoi protagonisti sono *paides* o efebi? La risposta va cercata nei loro attributi iconografici qualificanti e nel loro contesto di azione.





Questi cacciatori sono presentati con un fisico pienamente sviluppato; nel caso del giovane che fa segno al compagno alle sue spalle è indicato il sesso, così come per due dei cacciatori al leone della fascia mediana. I giovani cacciatori della fascia inferiore sono nudi, laddove nella fascia mediana ricorre un unico caso di completa nudità, quello del cacciatore abbattuto dal leone. La nudità è un attributo frequente degli efebi ed è collegata con i riti di passaggio dei giovani alla condizione di adulti in diverse città del mondo greco (anche se, ovviamente, essa non è esclusiva di questa classe di età)¹⁵². Ma è, soprattutto, un attributo dei giovani cacciatori della fascia inferiore del nostro vaso ad indirizzarci proprio verso la classe di età degli efebi¹⁵³. Questi protagonisti hanno i capelli relativamente corti: posteriormente sono tagliati all'altezza della nuca e sulla fronte sono rappresentati lisci. Ciò li distingue da tutti gli individui della fascia mediana, che presentano i riccioletti sulla fronte e la lunga capigliatura a ciocche ricadenti lungo la schiena e sulle spalle. Proprio la capigliatura corta è un tratto caratterizzante la classe degli efebi: ad Atene il passaggio alla condizione di efebo e l'ammissione dell'individuo in seno alla fratria erano sanciti all'età di sedici anni, in occasione del terzo giorno della festa ionica delle Apaturie, dal taglio e dall'offerta della chioma¹⁵⁴. Plutarco ricorda l'antico rituale, proiettato miticamente all'epoca di Teseo, di offrire la primizia della chioma all'Apollo di Delfi, al momento dell'abbandono della condizione di *pais* (*Thest.* 5, 1–2).

Ci sono degli altri aspetti della caccia del fregio inferiore che suggeriscono che i protagonisti siano degli efebi. La caccia alla lepre, con l'aiuto dei cani, è una caccia "leggera" (secondo la felice definizione di M. Torelli¹⁵⁵) senza rischi, e che comporta l'uso dell'"inganno", come suggerisce anche la posizione nascosta in agguato dei nostri cacciatori: l'"inganno" è un elemento connotante la classe di età degli efebi e le loro cacce, come ha evidenziato P. Vidal-Naquet¹⁵⁶.

Inoltre, la caccia inferiore dell'olpe Chigi è ambientata nel territorio. La presenza di cespugli semplici o di bacche, che richiamano quelli che popolano il territorio collinare e montagnoso della Grecia, costituisce una notazione naturalistica del tutto eccezionale per la ceramografia dell'epoca. Questa, evidentemente, non riflette un gusto, per così dire, personale del pittore, ma risponde piuttosto all'esigenza di fornire una precisa connotazione all'ambientazione della scena. Il vento che agita questi cespugli completa, con un tocco di ulteriore finezza pittorica, l'ambientazione rurale della scena. Questa caccia si svolge nel territorio della città o più precisamente ai suoi margini, nell'*eschatia*. In tal senso, risulta essere indicativa la seconda preda: la volpe. Nell'immaginario greco – ma evidentemente anche in linea generale nella realtà – questo animale popola l'*eschatia*, come risulta già dal frammento 185 West di Archiloco¹⁵⁷. Ora, le cacce che si svolgono ai margini della città, nell'*eschatia*, non sono





caratteristiche delle attività dei *paides*, bensì di quelle degli efebi e/o iniziandi alla condizione di adulti¹⁵⁸.

Questa lettura della fascia inferiore come caccia di efebi ci porta automaticamente a mettere in discussione l'ipotesi di Hurwit per quanto concerne l'interpretazione delle scene della seconda e della terza fascia: *i cavalieri e il carro e la caccia al leone della seconda fascia, e lo scontro oplitico della terza fascia* non si riferiscono, rispettivamente, a due gradini successivi nel processo di maturazione dell'aristocratico corinzio, ma *si riferiscono tutti alla classe di età degli adulti-cittadini*.

Infatti, in opposizione ai protagonisti dai capelli corti della caccia alla lepre, i *kaloï kai agathoi* della seconda fascia sono caratterizzati dalla lunga chioma: i cavalieri, l'auriga, i cacciatori al leone. Inoltre, possiamo immaginare che portassero una lunga capigliatura anche i guerrieri della terza fascia. Questo particolare risulta essere coperto in quasi tutti i protagonisti del fregio superiore dallo scudo del guerriero adiacente; tuttavia esso è evidenziato, e *pour cause*, nel primo guerriero di sinistra: in questo personaggio è rappresentato il tratto di capigliatura nera che corre lungo il collo al di sotto dell'elmo (questo particolare è, invece, reso illeggibile dalla caduta della vernice in questo punto nel guerriero di sinistra dell'avanguardia dello stesso esercito). La lunga capigliatura di questi individui esprime, dunque, la loro appartenenza alla classe di età degli adulti. A tal proposito, va ricordato che alcune società greche arcaiche, nell'ambito della *tryphè* aristocratica, erano state caratterizzate dall'uso maschile della lunga chioma: a Samos, a Colofone, ad Erythrai, a Massalia¹⁵⁹. Ma anche nella dorica e oligarchica Sparta gli adulti portavano i capelli lunghi e in particolare li curavano in guerra per incutere terrore al nemico¹⁶⁰. Del resto, la lunga chioma è un attributo qualificante gli eroi omerici¹⁶¹, che trova un corrispettivo sul piano iconografico nelle statuette in bronzo dei cosiddetti "guerrieri", applicate spesso ai tripodi geometrici¹⁶²: sia l'epica omerica sia le statuette dei "guerrieri" traducono, anche per quanto concerne la lunga chioma, i valori simbolici delle *élites* della Grecia geometrica. Dunque, la lunga capigliatura dei protagonisti della seconda fascia e, possiamo immaginare, anche della terza va interpretata, da una parte, come un segno di appartenenza alla classe degli adulti in opposizione a quella degli efebi della fascia inferiore, da un'altra, può costituire la ripresa ancora alla metà del VII secolo di uno dei simboli del mondo degli eroi omerici e delle *élites* della Grecia geometrica. In questa distinzione iconografica si riflettono evidentemente le specifiche articolazioni delle classi di età con i relativi attributi e riti di passaggio, che dovevano essere in vigore nella società corinzia dell'epoca del nostro vaso.

Ritornando al tema della caccia, la scena dell'inseguimento da parte dei cani alle prede è ripresa nel fregio minore interposto tra la fascia mediana e quella superiore: la stessa tecnica adoperata in bianco su fondo nero,





nonché le dimensioni miniaturistiche di queste figure di animali lo pongono su un piano rappresentativo distinto, piuttosto affine a quello dei fregi decorativi fitomorfi della sommità della spalla e del collo. Questo fregio minore è scandito in due segmenti dalla presenza di due rosette di forma elaborata: da un cerchiello con puntino al centro si sviluppa una serie di raggi desinenti in petali dalla terminazione appuntita. In un segmento del fregio sono rappresentati tre cani che inseguono una lepre, mentre nell'altro più lungo compaiono due gruppi di cani che inseguono ciascuno un gruppo di giovani cervi o stambecchi. L'andamento dell'inseguimento è da destra verso sinistra, ad eccezione di un cane che è rivolto verso destra ed è in posizione di agguato. Il tema e la stessa direzione dell'inseguimento da parte degli animali richiamano quelli del fregio inferiore. Tuttavia l'assenza dei cacciatori sembra testimoniare che questo fregio non assume un significato particolare nell'ambito del programma iconografico, ma si ricollega semplicemente ai ripetitivi fregi "orientalizzanti" della ceramica corinzia, che presentano l'inseguimento dei cani alla lepre e ad altri animali. Anzi, come osserva opportunamente Schnapp, nella ceramica protocorinzia e corinzia proprio lo scarto in termini percentuali che intercorre tra questi frequentissimi fregi che rappresentano l'inseguimento dei cani alle lepri e i pochissimi casi nei quali è introdotta la figura del cacciatore (meno di una dozzina) consente di isolare meglio il significato iconografico di questi ultimi, in relazione alla caccia quale attività funzionale alla *paideia* dei giovani nella città¹⁶³.

3.3. La seconda fascia. I cavalieri e il carro – la caccia al leone, due segmenti della stessa scena

Nel secondo registro, procedendo da sinistra verso destra, la cesura tra il giudizio di Paride e i cavalieri è segnalata da una fascia verticale libera e da un segno riempitivo a triangoli contrapposti tra la figura di Afrodite e quella del quarto cavaliere, figure che si danno rispettivamente le spalle.

I cavalieri sono per l'appunto quattro: sono rappresentati non barbati e hanno una lunga ed elaborata capigliatura che forma una corona di riccioli sulla fronte e ricade a ciocche sul petto e lungo la schiena. La capigliatura è trattenuta da una fascia che corre ad andamento ondulato al di sopra dei riccioli e termina sul lato posteriore della testa. I cavalieri vestono un corto chitone trattenuto in vita da una cintura e caratterizzato da orli distinti al collo, alle maniche corte e alla terminazione inferiore. Ognuno dei quattro cavalieri tiene per le briglie sia il cavallo su cui è montato sia un secondo non montato, dietro ad esso. Nei due cavalieri anteriori la linea dipinta delle briglie si è ben conservata: risulta perfettamente leggibile il fatto che ciascun cavaliere tiene con la mano destra le briglie del cavallo di destra su cui è montato e con la sinistra quelle del cavallo non montato. Risultano così quattro gruppi, costituiti ciascuno da un singolo cavaliere con due cavalli; questi ultimi sono rappresentati in profondità grazie alla diversa colorazione dei corpi e alla sovrapposizione e allo sfalsamento dei





piani, secondo le soluzioni spaziali caratteristiche del Pittore Chigi. Dei cavalli sono accuratamente rappresentati alcuni particolari della muscolatura e della struttura ossea, la criniera a ciocche ondulate e il morso con l'attaccatura delle briglie. La prima coppia di cavalli ha la parte posteriore sovrapposta all'avantreno e al petto della seconda, così come la terza coppia di cavalli rispetto alla quarta. Lo schema del secondo cavaliere è ripetuto nel quarto, per la posizione delle braccia, piegate al gomito rispettivamente l'una davanti e l'altra dietro, e per il fatto di avere il torso di prospetto. Al contrario, il primo cavaliere ha il torso di profilo e ambedue gli avambracci portati in avanti; purtroppo il terzo cavaliere è in larga parte lacunoso, ma è probabile che esso adottasse lo stesso schema del primo, il che è suggerito dal fatto che la posizione della testa dei relativi cavalli è quasi identica.

Lo schema compositivo dei quattro cavalieri è dunque il seguente: primo cavaliere uguale al terzo; secondo cavaliere uguale al quarto. Queste considerazioni di dettaglio consentono di precisare la tecnica compositiva di questo segmento del fregio da parte del pittore: egli ha ripetuto per due volte lo stesso schema compositivo, costituito da due cavalieri parzialmente affiancati, l'uno col torso di profilo e gli avambracci portati in avanti, l'altro col torso di prospetto e le braccia portate l'una davanti e l'altra dietro. La ripetizione dello stesso schema implica, evidentemente, l'uso da parte del pittore di uno stesso "modello" che viene ad essere duplicato. Egli vi ha tuttavia introdotto delle piccole variazioni, come dimostra il confronto tra la testa dei cavalli della seconda e della quarta coppia: esse sono uguali per quanto concerne l'allineamento e i dettagli, ma differiscono per l'inclinazione. Questa osservazione è importante perché ci consente di dimostrare l'uso da parte del nostro pittore di schemi prestabiliti; come abbiamo detto, l'uso di schemi era già suggerito dal confronto in alcuni dettagli tra lo scontro dell'olpe Chigi e il dipinto di Kalapodi¹⁶⁴.

Segue, alla destra del primo cavaliere, una breve cesura, espressa grazie ad una fascia verticale libera e due segni riempitivi: due triangoli contrapposti e un segno a due spirali contrapposte. Dopo questa cesura è rappresentata una quadriga, condotta da un auriga; i cavalli sono tenuti alla loro destra da uno stalliere. Il carro è di un tipo leggero a due ruote a quattro raggi; presenta un parapetto anteriore alto e fianchi ad andamento ricurvo, che si sviluppano dalla cassa; quest'ultima, di colore rosso bruno, è delimitata in alto da una cornice caratterizzata dalla presenza di una serie di puntini: è probabile che si intendesse una cassa lignea delimitata da un bordo metallico nel quale i puntini rappresentano i chiodi di fissaggio; su questo bordo si innestano le aste metalliche ricurve del parapetto. Dal carro si sviluppa l'asse che si va ad innestare al giogo. Il carro è montato da un auriga non barbato, che porta una lunga capigliatura raccolta dalla fascia in una coda posteriore. Vestito una lunga tunica smanicata dagli orli distinti, trattenuta in vita da una cintura: si tratta della veste tipica dell'auriga, come dimostra il confronto con la celebre statua bronzea di Delfi e con quella in marmo di Mozia¹⁶⁵. L'auriga tiene per le briglie i quattro cavalli che incedono al passo; i loro corpi sono accuratamente distinti l'uno dall'altro grazie all'uso del colore che varia da quello anteriore a quello posteriore, secondo la sequenza bruno chiaro – nero – bruno – nero. I quattro cavalli presentano la stessa posizione delle zampe e del corpo, sovrapposti e sfalsati l'uno rispetto all'altro, ma molto serrati, in maniera tale da suggerire la loro compattezza. Nella posizione delle teste dei cavalli il pittore è ricorso ad una *variatio* per evitare un'eccessiva ripetitività. Sono





rappresentate con grande precisione le briglie tenute dall'auriga, le fasce che bloccano il cavallo sul dorso e sul petto, i morsi con l'attaccatura delle briglie. Davanti i cavalli sono tenuti con una singola briglia da uno stalliere che ha la capigliatura, trattata da una fascia, a riccioletti sulla fronte e a ciocche ricadenti sul petto e lungo la schiena. Lo stalliere incede verso destra, ma è rivolto all'indietro. Impugna la briglia con ambedue le mani; le sue braccia sono rappresentate nella stessa posizione di quelle del secondo e del quarto cavaliere, il che dimostra ancora una volta l'adozione da parte del pittore di ben precisi schemi rappresentativi.

Segue alla sua destra la "sfinge" bicorpore, senza alcuna cesura, il che va sottolineato: ciò è dimostrato dal fatto che, nonostante una consistente lacuna abbia portato via quasi tutto il corpo di sinistra del mostro, la coda sinistra ricurva termina sotto l'avambraccio destro dello stalliere. La "sfinge" è formata da due corpi di felino alato, accovacciati e resi di profilo, speculari e convergenti in un'unica testa e collo. La testa è presentata di prospetto; le labbra sono leggermente curve con le estremità verso l'alto; il naso ha il contorno triangolare allungato, desinente in alto nelle ampie sopracciglia la cui curva incornicia gli occhi: questi sono a mandorla con l'indicazione della pupilla resa con un puntino; le orecchie sono presentate frontalmente appiattite sulla massa dei capelli e con i particolari interni resi in forma stilizzata, ma con precisione; la capigliatura è una versione elegante ed elaborata del tipo dedalico, caratterizzata da una corona di riccioli a spirale sulla fronte; le due masse laterali dei capelli sono trattenute da una fascia all'altezza delle orecchie e ricadono fino al petto in trecce a perle, desinenti a punta. Dalla sommità della testa si sviluppa un motivo costituito da un elemento centrale e due linee laterali desinenti in girali: una corona floreale¹⁶⁶.

Anche tra il corpo di destra della "sfinge" e la successiva caccia al leone non vi è soluzione di continuità: ciò è dimostrato dal fatto che la parte finale ricurva della coda destra della "sfinge" si posiziona in corrispondenza della terminazione della lancia e della caviglia del primo dei protagonisti della caccia al leone, creando così una seppur minima sovrapposizione tra questi due segmenti del fregio. I protagonisti della caccia al leone sono cinque. Uno di essi nudo soccombe all'animale, mentre tenta di fuggire verso destra, semidisteso con le ginocchia e un gomito appoggiati a terra. Il leone, la cui massa potente domina la scena, lo aggredisce addentandolo con violenza alla schiena e sul petto e producendo in lui delle ferite da cui sgorga il sangue a rivoli verso il basso. Si tratta senza dubbio di ferite mortali, come dimostra il raffronto tra la posizione di questo caduto ormai strisciante e quelli rappresentati in posizioni simili nell'aryballos Macmillan e in quello di Berlino, mentre stanno cadendo o stanno per cadere sotto il colpo di lancia del nemico. Al contrario, gli altri quattro protagonisti della caccia al leone risultano vincitori della bestia feroce, colpendola, evidentemente a morte, da più lati e in più punti. Il cacciatore di sinistra è rappresentato nudo con la sola cintura in vita: con la lunga lancia, impugnata dal basso, attacca il leone da dietro, trafiggendogli da parte a parte la coscia posteriore destra, dalla cui ferita sgorgano fiotti di sangue. La coda del leone si sviluppa alle sue spalle formando una curva che ne incornicia la testa. Il secondo, il quarto e il quinto cacciatore in piedi sono vestiti di un *chitoniskos* a maniche corte trattenuto in vita dalla cintura, così come i cavalieri dello stesso registro. Hurwit ritiene che questi cacciatori portino una corazza¹⁶⁷. Tuttavia questa ipotesi va esclusa in ragione del confronto col fregio superiore, nel quale il bronzo della corazza degli opliti è reso con il colore giallo bruno, diverso dal colore bruno del *chitoniskos* che questi stessi guerrieri portano sotto la corazza. I tre cacciatori del secondo fregio portano, invece, solo un corto chitone di colore bruno, fermato in vita dalla cintura. Nel secondo cacciatore di sinistra sono evidenziati i pettorali; il quinto cacciatore a destra porta evidentemente lo stesso *chitoniskos*, come dimostra, nonostante l'ampia lacuna, la presenza della terminazione della veste sulla spalla destra. Il secondo cacciatore attacca il leone da dietro e lo trafigge dall'alto con la lunga lancia, conficcandogliela alla base del collo e producendo in lui una ferita che





gli fa sgorgare il sangue sulla criniera. Il quarto cacciatore aggredisce la preda di fronte: tiene con la mano sinistra il collo dell'animale evidentemente per bloccarlo (notevole è la rappresentazione delle lunghissime dita che ricordano quelle di alcune sculture dedaliche¹⁶⁸) e lo trafigge dall'alto sul collo con la lunga lancia: questa sembra passarla da parte a parte come per il cacciatore di sinistra. La scena si chiude a destra con il quinto cacciatore: questi è rappresentato mentre brandisce in alto con la destra una corta lancia-giavelotto, nel momento della concentrazione dell'energia che precede il getto; tale tensione è espressa anche attraverso la concentrazione del peso sulla gamba sinistra portata in avanti, mentre quella destra posteriore ha il tallone sollevato per esprimere lo sbilanciamento dell'energia in avanti. Questo particolare dimostra ancora una volta la notevole attenzione da parte del pittore nella resa di tutti i dettagli. Altro particolare importante del quinto cacciatore è la rappresentazione nel giavelotto del laccio di lancio (*"throwing loop"*), attaccato all'asta e avvolto attorno alle dita distese della mano destra che impugna la lancia: si tratta di una corda che veniva per l'appunto avvolta attorno alle dita, in modo tale che la lancia ruotasse dopo essere stata scagliata, il che conferiva ad essa maggiore velocità e forza¹⁶⁹. Purtroppo una consistente lacuna ha portato via gran parte del corpo del quinto cacciatore, facendoci perdere eventuali ulteriori dettagli. Ma c'è un ultimo aspetto importante in questa figura: a sinistra della lacuna si conserva la sua mano sinistra che impugna verticalmente una seconda lancia. Si trattava di un giavelotto corto, quale è quello brandito con la mano destra dallo stesso cacciatore¹⁷⁰? Oppure si trattava di una lancia lunga da conficcare, di una *"thrusting spear"*, quale è quella usata dal primo, dal secondo e dal quarto cacciatore¹⁷¹? Purtroppo non è possibile rispondere a questa domanda, poiché questa lancia di riserva del quinto cacciatore è in parte celata dietro la gamba sinistra del quarto cacciatore e non se ne può dunque calcolare la lunghezza con una relativa precisione¹⁷². La seconda ipotesi – quella cioè che si tratti di una *thrusting spear* – sembra, comunque, essere suggerita dal fatto che in questa lancia di riserva non è rappresentato il laccio di lancio, così come questo non è rappresentato nella *thrusting spear* impugnata sia dal primo che dal secondo che dal quarto cacciatore. Pertanto, il quinto cacciatore affronta il leone con due lance: quella che sta per scagliare con la destra è per l'appunto una lancia-giavelotto / *"throwing spear"*; quella che tiene in riserva con la sinistra è o un secondo giavelotto o più probabilmente una lunga lancia da conficcare / *"thrusting spear"* per affrontare, così come il primo, il secondo e il quarto cacciatore, il leone nel corpo a corpo. I cacciatori sono tutti non barbati e portano la caratteristica capigliatura degli adulti, trattenuta da una fascia, a riccioli sulla fronte e lunghe ciocche ricadenti sul petto e lungo la schiena. Ancora una volta il pittore dimostra una grande maestria nel rappresentare la complessa disposizione delle figure nello spazio, attraverso la loro disposizione su più piani: in particolare, si segnala la sovrapposizione degli arti del leone con quelli del caduto e dei due cacciatori che lo attaccano da vicino.

Elemento chiave per la lettura iconografica della seconda fascia è il fatto che, come riconosciuto da Greenhalgh, Hurwit e Torelli, i quattro cavalieri sono degli *hippostrophi*, cioè degli "scudieri" che tengono per le briglie un secondo cavallo privo di montatura¹⁷³: questa seconda montatura, evidentemente, implica l'esistenza di un secondo cavaliere per ciascuna coppia, che nella rappresentazione è inteso come smontato, come un *hippobates*, e che deve essere tra i due il più importante¹⁷⁴. Analogamente, nello stesso fregio sul carro è assente il personaggio principale: l'auriga conduce semplicemente il carro per un aristocratico che è evidentemente smontato.





A mio avviso, la conclusione, per così dire, obbligata è quella già indicata da Hurwit, secondo cui i cavalieri smontati dalle cavalcature libere e il guerriero smontato dal carro sono da identificare con i protagonisti impegnati nella stessa fascia nella caccia al leone¹⁷⁵. È chiaro che il segmento della rappresentazione costituito dai cavalieri e dal carro non può essere concluso in sé stesso, ma gli aristocratici principali relativi ai cavalieri e al carro debbono essere necessariamente impegnati in un'altra scena del vaso: ciò è dimostrato dal fatto che, siccome i cavalli e il carro sono un simbolo identificativo di *status*, l'immagine apparirebbe altrimenti come una sorta di "cenotafio" dei propri protagonisti.

Ma allora dove cercare i protagonisti smontati dai quattro cavalli e quello dal carro? La risposta è imposta dalla sintassi dell'immagine in base al presupposto che il lettore dell'epoca (così come noi oggi) non doveva andare a cercare la soluzione complicata, ma doveva essere condotto alla conclusione dagli indicatori dell'immagine stessa. A questo punto è chiaro che i cinque protagonisti smontati della seconda fascia non possono essere impegnati direttamente, come vuole Greenhalgh¹⁷⁶, nello scontro oplitico, poiché essi sono disposti su una fascia diversa. Ma essi sono da identificare senza dubbio con i cinque protagonisti della caccia al leone della stessa fascia mediana. Ciò è confermato da una serie di puntuali corrispondenze tra il segmento dei quattro cavalieri e del carro e quello della caccia al leone. Innanzitutto, come detto, il doppio corpo speculare della sfinge mette in raccordo i due segmenti narrativi. Inoltre, significativo è il confronto con la già citata oinochoe di Erythrai (fig. 4), vicina alle opere del Pittore Chigi¹⁷⁷: su di essa, nella seconda fascia, i cavalieri montati partecipano direttamente alla caccia al leone. Ma, soprattutto, non può essere certo casuale il fatto che nella fascia mediana ai 4 cavalli + 1 carro smontati del segmento di sinistra corrispondano numericamente i cinque protagonisti della caccia al leone.

Tra i cinque cacciatori si segnala quello di sinistra, che è rappresentato nudo con la sola cintura in vita. Al contrario, il caduto è interamente nudo, mentre il secondo, il quarto e il quinto cacciatore portano una corta veste trattenuta in vita dalla cintura, un *chitoniskos*, così come i cavalieri dello stesso registro. Come ho avuto modo di evidenziare in altra sede, la figura maschile nuda con cintura costituisce un'iconografia di alto valore simbolico per le *élites* geometriche e protoarcaiche, che riflette l'importante valore attribuito alla cintura come distintivo dell'armamento negli eroi omerici¹⁷⁸. Ciò ci consente di precisare un ulteriore aspetto nella lettura del fregio mediano: una figura sembra essere individuata rispetto alle altre, pur connotate come tutte appartenenti ad un unico sistema elitario. Si tratta del cacciatore di sinistra, peraltro evidenziato da quel sottile gioco iconografico, creato ad arte dal pittore, grazie al ricciolo della coda del leone che ne circonda alle spalle la testa. Questi è, con ogni probabilità, in-





teso come il protagonista principale della scena e il personaggio di spicco: egli è verosimilmente da identificare con il guerriero smontato dal carro¹⁷⁹.

3.4. Il mostro bicorpore. Una sfinge o una *Ker*?

Il rapporto che intercorre nella fascia mediana tra il segmento dei cavalieri e del carro e quello della caccia al leone suggerisce che la “sfinge” bisoma e monocefala non sia un riempitivo o una zeppa, ma assuma un significato specifico in rapporto col contesto narrativo che unisce i due segmenti¹⁸⁰. Questa “sfinge” non sembra essere dunque il corrispettivo di quelle che popolano in maniera abbondante e ripetitiva i fregi orientalizzanti della ceramica corinzia, assieme ad altri animali reali e fantastici (leoni, pantere, grifi, cervi, capre, uccelli). La figura che compare sul nostro vaso rappresenta, assieme ad un sigillo in avorio corinzio dall’Heraion di Argo¹⁸¹, una delle più antiche attestazioni, se non proprio la più antica, di questo tipo della *Löwenfrau* bicorpore, che conoscerà una diffusione nella ceramica corinzia successiva¹⁸².

Ma il mostro bicorpore in questione è proprio una sfinge? Ovvero si tratta di un altro demone? La questione ha ragione di essere posta, alla luce di due importanti contributi del 1960 di H. Walter e di R. Hampe, relativi alla questione dell’identificazione della figura della *Löwenfrau* nell’arte greca protoarcaica¹⁸³. I due studiosi sono giunti indipendentemente a conclusioni analoghe: e cioè che le più antiche rappresentazioni di *Löwenfrau* dell’arte greca debbano essere identificate con la *Ker* – le *Keres* e solo quelle successive con la sfinge tebana. Le loro interpretazioni si differenziano su alcuni punti, tra cui quello relativo al momento in cui sarebbe avvenuto il passaggio dalla *Ker* alla sfinge tebana. Questo momento resta, comunque, incerto poiché l’unico termine cronologico *ante quem* incontrovertibile è rappresentato ancora oggi dalla più antica iscrizione che designa una *Löwenfrau* come σφίγξ, che compare su una *band cup* attica del 540 a.C. ca.¹⁸⁴. La *Ker* / le *Keres* in Omero e nella poesia arcaica sono demoni della morte e sono associati ai feriti, ai moribondi, ai morti¹⁸⁵: sono in agguato sui guerrieri, ghermiscono i feriti insanguinati, si impadroniscono e trasportano il corpo dei caduti, come nei celebri versi ripetuti pressoché identici nello Scudo di Achille del XVIII libro dell’*Iliade* (vv. 535–538) e nello *Scudo di Eracle* pseudo-esiodico (vv. 156–159). Le identificazioni proposte da Walter e da Hampe di alcune rappresentazioni protoarcaiche con questi demoni sono state criticate di recente da R. Vollkommer¹⁸⁶, ma con argomentazioni che nella maggior parte dei casi non mi sembrano essere decisive¹⁸⁷.

In effetti, mi sembra suggestiva l’ipotesi di identificare la *Löwenfrau* dell’olpe Chigi con una *Ker*, sulla base dell’affinità che si può istituire tra





questa rappresentazione e quelle individuate come tali da H. Walter¹⁸⁸, in due dei tre raggruppamenti da lui proposti: cioè, con il gruppo delle presunte *Keres* che sono rappresentate presso i guerrieri e le loro battaglie (in particolare, su un gruppo di vasi protoattici a Mainz, costituiti da un cratere associato ad un hypokraterion, databili attorno agli inizi del VII sec. a.C.¹⁸⁹); e con il gruppo delle due presunte *Keres* che si impossessano del corpo di un uomo morto (raffigurate, in particolare, su un'oinochoe dal Kerameikos datata attorno alla metà del VII sec.¹⁹⁰, su un pettine in avorio dal santuario di Artemis Orthia a Sparta della seconda metà del VII sec.¹⁹¹ e sul ben noto frammento di rilievo architettonico in pietra dall'acropoli di Micene del 630–620 a.C. ca.¹⁹²). In ambito corinzio sul fregio di un aryballos ovoide del Medio Protocorinzio da Siracusa compaiono due *Löwenfrauen* affrontate ai lati di un guerriero e associate ad una scena di duello: questa rappresentazione richiama quelle del primo gruppo precedentemente menzionato¹⁹³. In questi casi, seppur non dimostrabile, l'identificazione delle *Löwenfrauen* con *Keres* resta, a mio avviso, verosimile o quanto meno possibile.

Tale ipotesi di identificazione del demone del nostro vaso avrebbe come argomento a proprio favore anche il fatto che l'unica rappresentazione certa di *Ker*, a noi nota, compare proprio su un monumento corinzio arcaico: sull'arca di Cipselo, secondo la descrizione che ne dà Pausania (V, 19, 6), *Ker*, identificata dall'iscrizione, incombe alle spalle di Polinice caduto in ginocchio sotto l'assalto di Eteocle¹⁹⁴. Questa posizione ricorda quella del demone dell'olpe di Villa Giulia, che è posto a lato dei cacciatori al leone, di cui fa parte il caduto, abbattuto dalla fiera.

C'è un ultimo indizio che va segnalato a favore di questa ipotesi: *Ker* è un demone della morte, così come la gorgone¹⁹⁵. Non a caso, allora, nell'olpe Chigi la testa della presunta *Ker* e il *gorgoneion* dello scudo del fregio superiore sarebbero allineati verticalmente in modo tale da creare un asse evocatore di morte, che catalizzi lo sguardo dell'osservatore.

Dunque, sebbene non dimostrabile vista l'assenza di indizi espliciti, mi sembra che con tutta la prudenza del caso si possa suggerire tale interpretazione: se così fosse, la *Ker* sarebbe pronta ad impadronirsi del corpo del caduto nella caccia al leone¹⁹⁶.

L'alternativa, che io stesso giudico altrettanto valida, resta quella dell'identificazione tradizionale con una sfinge in senso stretto: questa potrebbe avere comunque delle connotazioni affini, secondo le sue potenziali funzioni ben riconosciute da J. Hurwit¹⁹⁷. Secondo lo studioso, la sfinge si inserisce nel contesto narrativo dell'olpe come “segnacolo” di mortalità e di liminarietà: i tratti misti del demone – il corpo di felino, le ali del rapace, assieme al volto seducente – lo rendono al tempo stesso una figura del “margine” e una donna distruttrice di uomini (in maniera analoga alle sirene). Quindi, nella lettura orizzontale della fascia mediana, da





lui proposta, la sfinge segna il passaggio dal mondo reale dei cavalieri e dei carri a quello della fantasia della caccia al leone; essa esprime anche il pericolo della morte che incombe sui cacciatori, sottolineato dai fiotti di sangue dell'animale e dell'unico personaggio che in tutto il vaso è chiaramente avviato verso la morte.

La questione dell'identificazione e della funzione del demone dell'olpe Chigi andrebbe comunque estesa ad un'analisi complessiva delle rappresentazioni di *Löwenfrau* nella ceramica protocorinzia e corinzia¹⁹⁸.

3.5. La caccia al leone. Da paradigma di regalità vicino-orientale a modello di *aretè* e di potere a Corinto

Introdotta dalla figura del demone, quella del fregio centrale è dunque una caccia opposta rispetto a quella "leggera" e senza pericoli degli efebi della fascia inferiore, cioè una caccia pericolosa che definisce il rango degli aristocratici corinzi in essa coinvolti: certamente non giovani ancora iniziandi, ma pienamente adulti e guerrieri, come quelli rappresentati nella fascia superiore. A tal proposito va ricordato che la caccia non era una pratica esclusiva degli efebi o dei subadulti: sappiamo che era praticata anche dagli adulti a Sparta (Plu., *Lyc.* 12, 4; Xen., *Lac.* 4, 7), così come possiamo ipotizzare in altre città.

Tuttavia, come è stato opportunamente osservato sia da Hurwit che da Torelli, la caccia al leone dell'olpe Chigi non fa riferimento ad una pratica reale, ma assume un carattere al tempo stesso simbolico e paradigmatico del rango degli aristocratici corinzi, visti come idealmente impegnati in un'impresa che ne definisce l'*aretè*¹⁹⁹. Infatti, è del tutto improbabile che i leoni popolassero nel VII secolo a.C. il territorio corinzio e il Peloponneso e che gli aristocratici corinzi in questione abbiano mai preso parte a cacce al leone: al più ne possono aver sentito parlare o da mercenari greci che si erano recati in Oriente o da mercanti o immigrati levantini²⁰⁰. Dunque, la convincente lettura della nostra caccia al leone come una reinterpretazione di quelle regali vicino-orientali chiarisce un punto essenziale per la sua ermeneutica: si tratta della citazione e rielaborazione in chiave corinzia di un tema di regalità e virtù vicino-orientale. Infatti, è ben noto come questa impresa rappresenti l'*exemplum virtutis* dei re vicino-orientali: celebri sono le rappresentazioni dei fregi dei palazzi dei re assiri²⁰¹ e quelle su scala minore nei rilievi nord-siriani dei *bit-hilani* dei signori neo-ittiti²⁰². In questi contesti la caccia è generalmente condotta con l'arco dal re e dai dignitari sul carro, ma in alcuni casi il leone già ferito dalla freccia è finito in un corpo a corpo dal re appiedato, in una sorta di singolar tenzone²⁰³. Come evidenzia E. Cassin, «le lion, qui représente dans le sauvage le point le plus haut de la hiérarchie, ne peut avoir d'égal dans le civilisé



que le roi»²⁰⁴. J. Hurwit, evidenziando il fatto che l'olpe Chigi costituisce la prima ripresa greca attestata del tipo del leone assiro, pensa ad un apporto diretto assiro sulla rappresentazione del nostro vaso, forse attraverso la mediazione di avori, oggetti in metallo o tessuti²⁰⁵. Ma Torelli, giustamente dal mio punto di vista, richiama l'attenzione sul possibile ruolo di mediazione svolto dalla regione siriana anche per quanto concerne l'adozione in Grecia e a Corinto di questo tema²⁰⁶. In effetti, è verosimile che nella trasmissione del tema della caccia al leone in Grecia, proprio questa regione del Vicino Oriente abbia svolto un ruolo di primo piano. Infatti, come già abbiamo detto in precedenza, il tipo del leone assiro è probabilmente recepito dall'arte greca attraverso la mediazione nord-siriana²⁰⁷. Inoltre, è ben noto come proprio il mondo siro-palestinese costituisca il principale responsabile dell'apporto di motivi vicino-orientali nell'arte e nell'ideologia greca in epoca alto-arcaica e arcaica²⁰⁸.

Anche nei prototipi vicino-orientali della caccia al leone²⁰⁹ ricorre quella stessa opposizione iconografica che incontriamo nell'inaudita scena dell'olpe Chigi tra i cacciatori vincitori del leone e il caduto, sconfitto, dilaniato e, potremmo dire, dominato dalla massa potente della fiera. Questa opposizione comunica con chiarezza il simbolismo connesso a questo tema paradigmatico di virtù. Essa esprime, al tempo stesso, il rischio mortale che incombe sui partecipanti e la necessità di una virtù guerriera e di un coraggio superiori che essi devono dimostrare per poter risultare vincitori del più forte e impavido tra gli animali: quello stesso animale nel quale i re vicino-orientali tendevano ad identificarsi²¹⁰.

Ma nella caccia al leone del vaso di Villa Giulia, oltre al referente di partenza vicino-orientale del tema, entra chiaramente in gioco un *background* corinzio e greco in generale. Alain Schnapp ha analizzato le diverse manifestazioni di questo tema nella ceramica greca e in particolare corinzia tra la fine dell'VIII e la prima metà del VI sec. a.C. In alcuni di questi casi la caccia al leone si inserisce nei fregi animalistici orientalizzanti: cioè, è associata al tema del leone che aggredisce un altro animale²¹¹. In altri casi è un vero e proprio combattimento tra pochi individui e il leone. Si tratta, dunque, di un tema ricorrente nell'iconografia greca alto-arcaica e arcaica, ma in questo sistema iconografico la rappresentazione dell'olpe Chigi si distingue per il suo carattere spettacolare e particolarmente accurato²¹².

Il tema della caccia al leone era stato già introdotto in Grecia in epoca geometrica, evidentemente come paradigma di regalità di ascendenza vicino-orientale, rifunzionalizzato ad uso e consumo delle forme di autorappresentazione dei *basileis* della Grecia geometrica²¹³. La centralità della figura del leone nell'ideologia delle *élites* greche alto-arcaiche è confermata anche dalle numerose similitudini proposte in Omero tra i vari eroi e questo animale: esse sono un vero e proprio tema topico e vanno dal semplice λέων ὤς alla descrizione di una scena lunga e dettagliata²¹⁴.





Come ha evidenziato Schnapp, nelle rappresentazioni greche la caccia al leone assume spesso l'aspetto di una "metafora" della guerra, che contrappone da un lato gli aristocratici, dall'altra il leone: i cacciatori portano le armi tipiche della guerra alla maniera greca, cioè generalmente la lancia o giavellotto, talvolta la spada²¹⁵ e lo scudo²¹⁶, e anche l'arco²¹⁷. Questa chiave di lettura della caccia al leone come metafora del combattimento sembra applicabile anche alla scena del vaso di Villa Giulia. A tal proposito, va evidenziato che nella nostra rappresentazione il primo, il secondo e il quarto cacciatore combattono con una *thrusting spear*, mentre il quinto è armato di una *throwing spear* e forse anch'egli di una *thrusting spear*²¹⁸: si tratta delle stesse armi di offesa che portano gli opliti della fascia superiore. Viene ad essere costruito, così, un parallelo tra il "combattimento" simbolico della caccia al leone e quello oplitico reale. Questa è l'ulteriore conferma di quanto sostenuto in precedenza, che i protagonisti della nostra caccia al leone non possono essere certo efebi o giovani iniziandi, ma sono aristocratici adulti e cittadini a pieno titolo.

La scena del vaso Chigi è presentata come una *caccia di gruppo* il cui esito favorevole scaturisce dalla capacità che questo gruppo dimostra di affrontare in maniera unitaria e armonica il terribile animale: così, a fronte della caduta di uno dei cacciatori, l'animale viene vinto grazie al concorso di forze degli altri, che lo attaccano e lo trafiggono da più lati. Pertanto, questa caccia al leone, essa stessa "metafora" della guerra, esprime, anche se in questo caso a ranghi sciolti, quello stesso principio della compattezza e dell'armonia del gruppo, che presiede allo scontro tra falangi oplitiche della fascia superiore. La nozione del gruppo, essenziale nella sintassi di quest'immagine, orienta già di per sé il lettore a riconoscere nella scena l'*exemplum virtutis* di un modello di società a carattere aristocratico-oligarchico.

Quest'ultima considerazione ci induce a porre un'ulteriore questione: in che prospettiva è proposta nella scena del nostro vaso l'immagine del leone? L'animale, pur inserito in un paradigma di virtù, è chiaramente presentato secondo una connotazione al tempo stesso perdente, violenta e sinistra. Il leone è sconfitto dai cacciatori, pur prevalendo e infierendo su uno di essi, e rappresenta, contestualmente, l'espressione di una violenza e di una forza animale eccessivi, e al tempo stesso di un ribaltamento dei codici di valori umani: egli è divoratore di carne umana e cruda, aspetti sottolineati dal punto di vista iconografico dai rivoli di sangue che sgorgano dalle ferite inferte sul cacciatore abbattuto. Viene ad essere così espressa in questa rappresentazione una contestuale opposizione iconografica tra gli aristocratici impegnati nella caccia e il loro avversario, il più forte e selvaggio tra gli animali. Rispetto ad essi il leone è, al tempo stesso, la manifestazione simbolica della loro *aretè* e il ribaltamento dei loro valori, secondo un'ambiguità semantica che oscilla tra l'esaltazione del





coraggio e della furia guerriera da una parte, e dall'altra l'espressione di un mondo altro, sinistro e animale all'ennesima potenza.

In questo contesto un rilievo particolare assume il racconto riportato da Erodoto all'interno di quello che costituisce il passo più importante sulla storia di Corinto alto-arcaica e che riferisce del passaggio del potere dall'oligarchia dei Bacchiadi al tiranno Cipselo (Hdt. V, 92). Il leone compare nel secondo oracolo (7 P.-W.), riportato dallo storico di Alicarnasso, che preannuncia ai Bacchiadi l'avvento di Cipselo e la loro cacciata: «Un'aquila è incinta fra le rocce, ma partorirà un leone / forte e feroce. Poi fiaccherà le ginocchia di molti. / Ora riflettete bene su questo, o Corinzi che attorno alla bella / Pirene abitate e alla scoscesa Corinto» (Hdt. V, 92, β 3; trad. it. di G. Nenci)²¹⁹. L'oracolo focalizza quella stessa immagine, che viene proposta anche nell'olpe, del leone forte e feroce, capace di abbattere gli uomini, identificandolo con Cipselo, futuro tiranno della città. Nel primo oracolo (6 P.-W.), che secondo il racconto erodoteo fu dato ad Eezione, futuro padre di Cipselo, all'immagine del leone si sostituisce quella parallela di un macigno: questo sta per precipitare e abbattere il regime oligarchico dei Bacchiadi, definiti come “gli uomini che regnano da soli”, e sta per “punire” Corinto, “facendo giustizia”²²⁰.

Non vi è dubbio sul fatto che sia l'uno che l'altro oracolo (6 e 7 P.-W.) debbano essere stati elaborati nel contesto dell'opposizione tra Bacchiadi e Cipselo e i Cipselidi, e dunque riflettere l'immaginario politico della Corinto dell'epoca in cui questo contrasto era in gioco: cioè tra la presa del potere di Cipselo e la restaurazione oligarchica dopo la cacciata di Psammetico²²¹. Di recente, Maurizio Giangiulio ha dedicato ai tre oracoli riportati da Erodoto un penetrante studio²²², di cui è opportuno citare qui due delle conclusioni:

- 1) Il fatto che, secondo il racconto erodoteo, il secondo oracolo (7 P.-W.) sarebbe stato dato ai Bacchiadi non implica certo che esso sia stato elaborato dai Bacchiadi e dunque non presuppone che esso sia riferibile al punto di vista bacchiade: questo oracolo forma un nesso inscindibile col primo (6 P.-W.) e ambedue devono essere stati creati per volontà di Cipselo o dei Cipselidi.
- 2) Quanto alla questione cronologica, «... si potrebbe pensare che all'epoca della tirannide di Cipselo abbia avuto origine una tradizione oracolare sulla sua nascita incentrata sui due oracoli 6 e 7 P.-W., destinata ad accompagnare l'ascesa al potere del tiranno, o comunque le fasi iniziali della sua “carriera”, contribuendo a disegnare l'immagine del nuovo dominatore come predestinato e provvisto della sanzione del dio di Delfi. Essa sarebbe stata più tardi ripresa e rielaborata dalla più ampia “leggenda di Cipselo” che è alla base della pagina erodotea. Gli oracoli in questione, e i primi due versi del terzo (*scil.* 8 P.-W.), con una tradizione narrativa che li inquadrava, sarebbero al-





lora il livello più antico della tradizione su Cipselo, non posteriore alla sua morte».

Nel contesto della nostra analisi ci interessa, in particolare, l'equazione leone – Cipselo – dominatore, che è riportata nel secondo oracolo: questa equazione si configura, dunque, secondo la convincente ricostruzione di Giangiulio, come una elaborazione *post eventum*, cioè post-avvento al potere di Cipselo, ma che deve essere stata creata comunque durante il periodo dei tiranni e probabilmente durante il regno dello stesso Cipselo. Evidentemente, in questa equazione il tiranno si riconosceva ben volentieri e forse l'aveva voluta o creata lui stesso. C'è da domandarsi quale sia la matrice o quali siano le matrici che sono alla base di tale scelta. A tal proposito, è logico ipotizzare che il tiranno (o i suoi discendenti) abbia attinto a quell'immaginario – iconografia del potere che si riconosceva nell'immagine del leone, all'interno di quel *background* che ho ricostruito nella prima parte di questo paragrafo: dal leone come tema di regalità vicino-orientale, a tema di regalità dei *basileis* di epoca geometrica, ad equazione del leone con gli eroi omerici.

Pertanto, ai fini dell'interpretazione della scena centrale dell'olpe Chigi, emergono con chiarezza due aspetti: che il leone entra in gioco nell'immaginario del potere assoluto di Cipselo e dei Cipselidi; e, più in particolare, che in questo immaginario viene operata un'equazione leone – Cipselo – dominatore. Essendo il secondo oracolo di emanazione cipselide, secondo l'impostazione di Giangiulio, questa equazione leone – Cipselo – dominatore assume nel contesto del vaticinio una connotazione positiva.

La ceramica corinzia dimostra, comunque, che il tema della caccia al leone e in generale del leone come paradigma di *aretè* era già in auge a Corinto nel Medio Protocorinzio²²³, dunque, già durante il periodo dell'oligarchia dei Bacchiadi. Pertanto, dobbiamo ipotizzare che il tiranno abbia attinto ad un tema tipico, già precedentemente adottato nella stessa Corinto, attribuendogli un nuovo valore funzionale all'ideologia di un potere a carattere individuale – tirannico: valore affine a quello che gli attribuivano i re vicino-orientali e, dobbiamo immaginare, anche i *basileis* della Grecia geometrica. Successivamente il tema della caccia al leone continua ad essere riproposto nella ceramica del Tardo Protocorinzio²²⁴, ed è documentato ancora nel Corinzio Antico²²⁵ e Medio²²⁶: esso era rimasto evidentemente in auge anche grazie all'apporto dell'ideologia tirannica.

Come si pone nell'ambito di questo contesto iconografico e di questo immaginario del potere a Corinto nel VII secolo a.C. la rappresentazione della caccia al leone sull'olpe Chigi? E cioè, questa rappresentazione costituisce semplicemente la citazione di un paradigma di *aretè* all'interno del sistema figurativo del vaso? Oppure essa riflette, in qualche modo, l'equazione Cipselo – leone in gioco nell'immaginario politico nella Corinto dell'epoca in cui fu creato il vaso? La prima ipotesi è, ovviamente, la più





semplice, attribuendo al tema un valore paradigmatico a carattere generale, nel quale tutti i gruppi elitari potevano riconoscersi, senza una distinzione tra le parti in conflitto in quegli anni; tale ipotesi ha dalla propria parte l'importante considerazione che il tema della caccia al leone era stato, come detto, già sviluppato nella ceramica corinzia di epoca bacchiade. Tuttavia la seconda ipotesi, che può apparire ardita, non può essere certamente esclusa, visto il livello molto alto del vaso che può essere stato adoperato all'interno di segmenti delle *élites* corinzie: queste potrebbero aver facilmente e immediatamente associato il tema della caccia al leone al protagonista della *stasis* nella scena politica dell'epoca, vale a dire Cipselo. Questa chiave di lettura potrebbe spiegare, al tempo stesso, due aspetti: la centralità data alla scena nel programma figurativo del nostro vaso, scena che, assieme al segmento complementare dei cavalieri e del carro, domina la fascia centrale; e il carattere inaudito e particolarmente spettacolare di questa caccia. In tal caso, mi sembra che andrebbe preferita, ovviamente con tutte le cautele del caso, una lettura in chiave oligarchica di questa rappresentazione del leone, di cui si esprime l'alterità e la sconfitta, rispetto al gruppo, del quale si sottolinea invece l'armonia e la compattezza: sarebbe infatti "autolesionistico" da parte di una committenza tirannica identificarsi in un'immagine di leone, quale è quella dell'olpe, in cui prevale l'evidenziazione dei tratti sinistri e negativi, nonché la sua sconfitta.

Comunque, a proposito della seconda ipotesi, bisogna essere ben consapevoli che l'eventualità che l'*histoire événementielle* si possa riflettere in questa immagine vascolare pone, da una parte il problema del rapporto tra l'artigiano e il mondo delle *élites*, e da un'altra la questione del rapporto tra un'immagine vascolare, anche se su un vaso eccezionale, e il quadro più generale dell'immaginario collettivo o di segmenti della società corinzia. Tale ipotesi comporta, evidentemente, una percentuale di rischio da parte nostra di avventurarsi in meta-interpretazioni: torneremo più avanti sulla possibilità o meno che il programma iconografico dell'olpe Chigi possa riflettere gli specifici gruppi politico-sociali in conflitto a Corinto all'epoca della creazione del vaso.

3.6. I cavalli e il carro. I simboli di distinzione degli aristocratici corinzi

Chiarito il senso che assume, secondo la mia lettura del programma figurativo, la caccia al leone, possiamo adesso ritornare indietro e affrontare l'analisi del segmento ad essa correlato del fregio mediano: quello a sinistra della *Ker-sfinge*, costituito dai quattro cavalieri – *hippostrophi* con doppia cavalcatura e dal carro con l'auriga.



Non si tratta, a mio avviso, di una rappresentazione della parata che precede l'*agôn*, le gare dei cavalieri e dei carri, come suggerisce Torelli²²⁷, ipotesi che è contraddetta da tre argomentazioni determinanti: in primo luogo, se così fosse, per quale ragione l'*agôn* sarebbe rappresentato privo dei propri protagonisti, certamente almeno nel caso dei cavalieri? In secondo luogo, è difficile ipotizzare che un *agôn* di carri possa essere suggerito dalla presenza di uno solo, anche se inteso come *pars pro toto*. Infine, come detto, il lettore dell'olpe Chigi è chiaramente indirizzato a vedere nei protagonisti della caccia al leone i proprietari dei cavalli liberi e del carro del segmento precedente. Mi sembra invece che colga nel segno Torelli, quando avanza la suggestione che i cavalieri e il carro del fregio mediano possano fare riferimento «ad una partizione del corpo civico»²²⁸.

Questa osservazione ci conduce nel pieno di quella che costituisce la domanda centrale da porsi in relazione a questa rappresentazione del fregio mediano. Per quale motivo dedicare un intero segmento a gruppi privi del proprio protagonista: i quattro cavalli privi del cavaliere principale e il carro privo del titolare? La risposta è, a mio avviso, facilmente individuabile nella necessità, all'interno del programma iconografico, di identificare gli attributi che definiscono lo *status* politico-sociale dei partecipanti alla caccia al leone: attributi costituiti per l'appunto dal cavallo e dal carro. Cioè, i protagonisti di questa caccia sono qualificati, rispettivamente, come quattro *hippeis* e un possessore del carro.

Il riferimento ai cavalli e ai cavalieri della seconda fascia è inquadrabile nel ruolo e nella posizione politico-sociale che occupano gli *hippeis* nelle *poleis* aristocratiche protoarcaiche²²⁹. Come ha evidenziato tra gli altri Greenhalgh, tra la seconda metà dell'VIII e gli inizi del VI sec. a.C. in Grecia si doveva combattere principalmente, se non esclusivamente, a terra e gli *hippeis* erano generalmente dei fanti montati (opliti da quando si affermò questa tattica). A partire dalla prima metà del VI secolo a.C. incontriamo le prime rappresentazioni sulla ceramica attica e corinzia di veri e propri cavalieri, che combattono da cavallo: si tratta del preludio all'affermazione di una vera e propria cavalleria da guerra organizzata, fenomeno la cui data è ancora discussa, ma che non deve essere successivo alla fine del VI secolo a.C.²³⁰. Dunque, per le aristocrazie corinzie, come per quelle delle altre regioni del mondo greco più o meno contemporanee dell'olpe Chigi, il cavallo aveva soprattutto una funzione simbolica di segno di distinzione politico-sociale. In guerra esso poteva essere adoperato soprattutto per arrivare e allontanarsi dal campo di battaglia, oltre che per rapidi spostamenti al suo interno.

L'esistenza a Corinto in epoca protoarcaica di una classe aristocratica di *hippeis* non è documentata in maniera diretta dalle fonti letterarie, ma essa si evince chiaramente da una concomitanza di testimonianze di diversa natura. Già in epoca geometrica e poi in epoca protoarcaica e





arcaica si segnala la produzione a Corinto e la dedica nei santuari corinzi di statuette fittili di cavalieri²³¹ e delle celebri statuette geometriche in bronzo di cavalli²³². Ma, soprattutto, il ruolo centrale della *hippotrophia* a Corinto è messo in luce dal sistema culturale-mitico-simbolico che ruota attorno al mito di Bellerofonte e Pegaso e al culto locale di Atena Hippias e Chalinitis²³³. Questi sono confluiti nella celebre *Olimpica* XIII di Pindaro, composta nel 464 a.C. per celebrare Senofonte di Corinto, vincitore nella corsa dello stadio e nel pentatlo. Tra gli ἀρχαία σοφίσματα, le “invenzioni antiche” di Corinto, il poeta annovera quella del morso del cavallo (vv. 15–20): letteralmente ἵππειοῖς ἐν ἔντεσσιν μέτρα (v. 20), termine quest'ultimo “generico” che può designare sia le briglie che il morso. In particolare, in questo contesto la seconda lettura sembra preferibile²³⁴, anche in considerazione del fatto che questa “scoperta” si incardina evidentemente nel mito, narrato successivamente nello stesso epinicio, di Atena “Hippias”²³⁵ che dona il morso meraviglioso all'eroe corinzio Bellerofonte, il che gli consentirà di domare Pegaso, il cavallo alato, figlio della Gorgone Medusa (vv. 63–87). Si tratta di un mito eziologico poiché dà origine a quel culto centrale a Corinto di Atena Chalinitis, Atena del χαλινός – “del morso del cavallo”, il cui santuario, secondo l'indicazione di Pausania (II, 4, 1), era localizzato non lontano dalla tomba dei figli di Medea²³⁶. Detienne e Vernant hanno dedicato a questo sistema mitico-culturale corinzio un celebre lavoro che ha messo in luce come dietro di esso si stagli il tema della *hippotrophia* e della maestria nel padroneggiare i cavalli, impersonificata dalla figura di Atena dea della *metis*, sapienza che lei trasmette ai Corinzi attraverso il *teras* del morso; si tratta di una *ruse de l'intelligence*, secondo la loro ben nota definizione²³⁷. Il mito di Bellerofonte e Pegaso e il culto di Atena Hippias e Chalinitis assumono così al tempo stesso un valore simbolico-paradigmatico e ben precisi addentellati storici e politico-sociali risalenti alla Corinto alto-arcaica, e già a quella del mondo dei Bacchiadi²³⁸. Il culto di Atena Chalinitis – Hippias a Corinto è documentato anche dalle monete²³⁹. A questo sistema si ricorda l'altra divinità “ippica” corinzia, Poseidone, venerato con l'epiclesi di Hippios all'Istmo (Him. III, 10), a cui corrisponde quella di Damaios, il “Domatore”, menzionata nella stessa XIII Olimpica di Pindaro (v. 69)²⁴⁰: come hanno dimostrato Detienne e Vernant, il carattere “ippico” di Poseidone, espresso attraverso la sua iconografia su carro, si presenta come complementare rispetto a quello di Atena²⁴¹. A ciò si aggiunge un'interessante osservazione di N. Yalouris, il quale ha messo in evidenza come queste tradizioni corinzie sull'*hippotrophia* e in particolare sul ruolo svolto da Corinto nell'elaborazione del sistema del morso del cavallo sembrano trovare un'illustrazione iconografica nella precisione con cui le parti del morso e delle briglie sono generalmente rappresentate sui documenti figurativi corinzi già del VII secolo a.C.: precisione



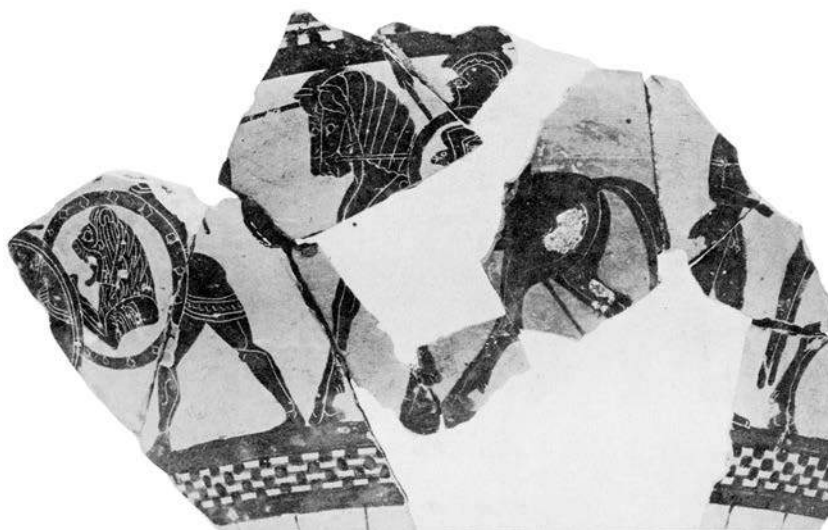


Fig. 5
Da Perachora: frammento
di kotyle corinzia,
620–590 a.C., scena di
battaglia (da *Perachora II*,
n. 2434, tav. 97)

che in linea di massima non trova un corrispettivo nelle raffigurazioni contemporanee di altre produzioni greche (anche se, ovviamente, la ceramica corinzia spicca per quantità e talvolta anche per qualità rispetto alle altre)²⁴².

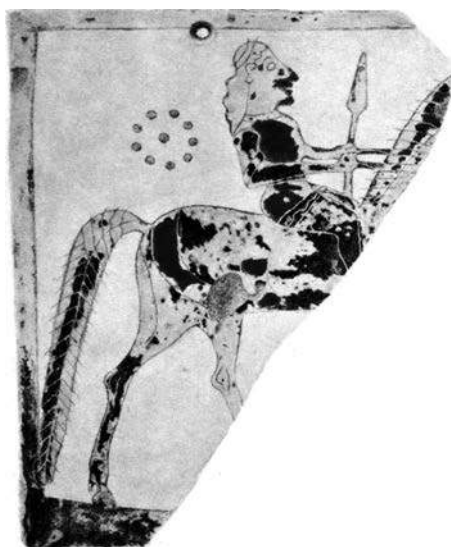
In particolare, nel nostro caso colpisce la precisione notevole nella rappresentazione del morso dei cavalli e delle briglie sull'olpe Chigi, sull'aryballos Macmillan, pur così miniaturistico, e sull'oinochoe di Erythrai: nelle rappresentazioni della bardatura dei cavalli sui tre vasi ai due lati del muso si sviluppa la lunga terminazione ad andamento curvo del morso; sull'olpe di Villa Giulia e sull'oinochoe di Erythrai è precisamente raffigurato anche l'elaborato sistema di fissaggio del morso alla testa, grazie ad una serie di cinghie raccordate tra loro²⁴³. Questa precisione, oltre che essere il frutto di due mani estremamente raffinate e attente ai particolari, ha il senso di una sottolineatura iconografica: sottolineatura che, al tempo stesso, individua un attributo identificativo di *status* di un'aristocrazia che faceva della *hippotropia* un elemento distintivo e che esprime una strategia identitaria corinzia; quest'ultima individuava nel morso (quel meraviglioso *teras – sophisma*) una specifica "invenzione" di cui i Corinzi, o più precisamente le élites corinzie, menavano vanto. Questa "invenzione" doveva consistere nell'elaborazione o adozione (forse dal Vicino Oriente) di una specifica e particolarmente efficace forma del morso del cavallo²⁴⁴, la cui efficacia si trasmetteva sul piano simbolico dalla *metis* di Atena alla maestria e padronanza equestre corinzia.

Per quanto concerne le rappresentazioni degli *hippeis* nella ceramografia corinzia, l'olpe Chigi si inserisce in un *corpus* piuttosto cospicuo di immagini, che si sviluppano a partire dal 700 a.C. ca. e che riflettono evidentemente l'esistenza di una classe politico-sociale-militare di *hippeis* nella





Fig. 6
Da Corinto, santuario di
Penteskouphia: *pinax*
corinzio, cavaliere
(da *Antike Denkmäler* II/4,
1899-1901, tav. 39.10)



città dell'Istmo: i cavalieri sono raffigurati con una relativa frequenza nella ceramica protocorinzia e corinzia²⁴⁵ e sui *pinakes* di Penteskouphia, relativi al santuario di Poseidone e Anfitrite²⁴⁶. È interessante che su alcune rappresentazioni vascolari gli *hippeis*, impegnati direttamente in combattimento, portano la panoplia completa (fig. 5). Sui *pinakes* di Penteskouphia e di Perachora²⁴⁷ e in altre raffigurazioni vascolari i cavalieri non sono inseriti in un contesto militare e sono armati della sola lancia (fig. 6): si tratta esattamente degli stessi segni di potere – il cavallo e la lancia – con cui sono connotati i protagonisti della caccia al leone nel fregio mediano del nostro vaso.

Nel secondo fregio dell'olpe il cavallo, come simbolo di distinzione dell'aristocratico, risulta anche nella rappresentazione del carro, ma in questo caso entra in gioco un'evidente intenzione di differenziazione che non dipende solo dal numero dei cavalli, i quattro della quadriga. Il proprietario del carro esibisce un segno del potere, al tempo stesso, specifico e superiore, rispetto a quello dei cavalieri. Ciò segna uno scarto simbolico che designa una figura di rango superiore, pur all'interno della stessa *élite*. In tal senso, il carro è già segno di distinzione degli eroi omerici²⁴⁸.

Il tipo del carro dell'olpe Chigi è in continuità con quello delle rappresentazioni tardo-geometriche (fig. 7). Si tratta di un carro leggero e corto, che presenta due ruote a quattro raggi, centrate rispetto alla cassa, verosimilmente lignea; ha le basse sponde chiuse, delimitate in alto da un bordo evidentemente metallico ad andamento curvilineo, dai cui vertici si dipartono tre ringhiere metalliche a giorno ad asta ricurva, di cui quella anteriore è più alta delle due laterali: questo carro si riferisce al tipo ad alto



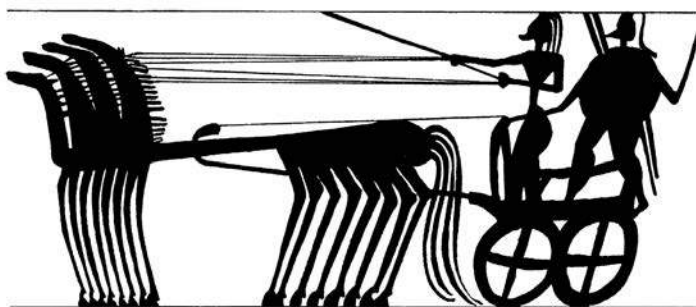


Fig. 7
 Essen, Folkwang
 Museum: anfora attica
 tardo-geometrica,
 particolare con carro
 (disegno, da Wiesner
 1968, fig. 18d)

parapetto (*high-front chariot*) della classificazione di J. H. Crouwel²⁴⁹. Il timone all'estremità inferiore aderisce al piano della cassa e, seguendo un andamento obliquo, si va ad innestare all'altra estremità al giogo dorsale, rappresentato da un elemento circolare posto sul garrese; su di esso sono rappresentati sia il terminale del giogo orizzontale che quello del timone ripiegato in su e collegato al parapetto con un tirante; due tiranti più in basso si vanno ad innestare alle sponde del carro passando attraverso un anello inserito nella ringhiera laterale. Le redini tenute dall'auriga passano nell'area del giogo (in genere, esse scorrono attraverso anelli) e terminano nella testiera e nel morso. Sono rappresentate con precisione anche le cinghie di fissaggio del cavallo esterno, costituite da una orizzontale passante sul petto e da un sottopancia verticale più sottile passante sul ventre²⁵⁰.

Nell'olpe è rappresentata una quadriga, nella quale ai due cavalli posti sotto il giogo si aggiungono i due esterni. La quadriga è meno manovrabile rispetto alla biga e poteva risultare disagiata per eventuali spostamenti militari²⁵¹. Infatti, gli eroi omerici adoperano in combattimento normalmente la biga²⁵²: come è noto, non si tratta di un vero e proprio carro da guerra, ma di un mezzo di locomozione, col quale essi si avvicinano al campo di battaglia e da cui scendono per combattere a terra tra i *promachoi* e in duello, col quale si spostano all'interno del campo di battaglia e su cui risalgono per allontanarsi²⁵³. Nei poemi omerici il carro a quattro cavalli è già adottato per gli agoni²⁵⁴.

In Grecia, l'esistenza del carro tirato da quattro cavalli²⁵⁵ è indiziata già dalla deposizione dei quattro cavalli, due dei quali con il filetto del morso in bocca, all'interno dell'edificio di Toumba a Lefkandì (metà del X sec. a.C.)²⁵⁶ ed è poi testimoniata dalle rappresentazioni di quadrighe nella ceramica attica della seconda metà dell'VIII sec. (fig. 7)²⁵⁷. Il carro a quattro cavalli era adottato principalmente per gli agoni e i cortei / parate. A partire dal periodo tardo-geometrico il carro ad alto parapetto si afferma sia nella Grecia continentale che in quella occidentale come il tipo canonico e a partire dal VII secolo si tratta generalmente di una quadriga²⁵⁸.





Dunque, nella nostra rappresentazione la quadriga che avanza al passo funge, da una parte, da mezzo simbolicamente da “parata” che definisce lo *status* del possessore del carro, da un'altra, da mezzo di locomozione con il quale idealmente il cacciatore ha raggiunto il punto dello scontro col leone: così come gli eroi omerici che, raggiunto il campo di battaglia, scendevano dal carro per affrontarsi in duello, a fianco degli altri *promachoi*.

Pertanto, a mio avviso, questo deve essere il senso della rappresentazione del carro nell'olpe Chigi. Si tratta dell'indicazione di un simbolo di *status* che distingue all'interno dell'aristocrazia corinzia il possessore del carro rispetto a colui che detiene semplicemente il cavallo: possessore che si segnala probabilmente, rispetto agli altri cacciatori del leone, anche per l'attributo della cintura portata sul corpo nudo. L'indicazione di un solo carro, rispetto ai quattro / otto cavalieri, dà il senso di un'*élite* numericamente inferiore e privilegiata rispetto a quella degli *hippeis*. Al tempo stesso, il carro esprime una tendenza ideologica e un modello politico-sociale che guarda verso il mondo dei valori della Grecia geometrica e degli eroi omerici.

3.7. La simbolica rappresentazione della società corinzia. Possessore del carro – cavalieri – opliti

Come si inserisce in questo contesto lo scontro oplitico della fascia superiore? Secondo la chiave di lettura proposta in questo lavoro, la risposta è immediata. Vale a dire, abbiamo a che fare con un'ulteriore articolazione interna alla classe egemone corinzia: quella rappresentata dagli opliti. Questi sono in grado di dotarsi dell'armamento e di mantenerlo e, dunque, appartengono alla categoria dei cittadini-guerrieri della *polis*, ma almeno una parte di essi si riferisce ad una fascia politico-sociale inferiore rispetto a quella dei cavalieri. Pertanto, gli opliti sono il terzo anello della catena, quello in proporzione più consistente, di questa società aristocratica corinzia, rappresentata secondo una simbolica “sintesi” nelle tre fasce principali dell'olpe Chigi.

A ben vedere, questa tripartizione politico-sociale-militare la ritroviamo identica in un'altra società aristocratica: quella euboica di Eretria. Come riporta Strabone (X, 1, 10), una processione si sviluppava dalla città al santuario di Amarynthos nel territorio meridionale. In questa processione sfilavano tutte le forze militari della città: tremila opliti (la fanteria pesante), seicento cavalieri (che rappresentavano l'*élite* dei cittadini) e sessanta carri da guerra (reliquia di uno *status symbol* alto-arcaico).



3.8. La sintassi iconografica del combattimento oplitico

Rivolgiamo adesso la nostra attenzione alla celebre scena di battaglia che occupa tutto il fregio superiore. La scena inizia a sinistra con la vestizione delle armi di due opliti: l'uno sta indossando lo schiniere sinistro²⁵⁹, l'altro l'elmo; essi portano la corazza e si accingono ad imbracciare lo scudo a terra e le due lance, l'una corta e l'altra lunga, infisse nel terreno e dotate ambedue di laccio di lancio (tavv. 11.1 e 14.1–2).

Segue lo scontro oplitico tra due eserciti, costituiti ciascuno da un'avanguardia e da una retroguardia. Ben nota è la soluzione spaziale adottata dal pittore per rendere in una rappresentazione bidimensionale lo sviluppo di una falange in profondità, esprimendo in maniera chiara, al tempo stesso, la *compatezza* della falange e la sua perfetta *armonia*: i corpi dei guerrieri sono parzialmente sovrapposti e sfalsati; la posizione degli arti, degli scudi, delle lance è ripetuta. L'attento uso della linea incisa di contorno distingue un guerriero dall'altro. La padronanza nell'uso della linea incisa interna e della tavolozza dei colori distingue con precisione le parti della figura di ogni singolo guerriero fino al minimo dettaglio. Le due retroguardie sono raffigurate in corsa, mentre le due avanguardie sono rappresentate al passo nel momento dell'impatto. Tutti i guerrieri portano gli schinieri, la corazza, l'elmo di tipo corinzio ad alto *lophos* e imbracciano lo scudo oplitico.

Tra l'avanguardia e la retroguardia dell'esercito di sinistra avanza la singola figura dell'auleta, un efebo che scandisce la carica grazie al suono del doppio flauto.

Per precisare la sintassi iconografica del fregio è necessario procedere ad un'analisi di dettaglio delle figure e dei gruppi che partecipano alla scena di battaglia.

Iniziamo la descrizione da sinistra, da quello che, come vedremo, è inteso come lo schieramento dei "vincitori". Qui sono rappresentati due guerrieri che si preparano per la battaglia indossando le armi, in due momenti diversi. Il guerriero di sinistra ha le gambe piegate e il torso inclinato in avanti. Ha già indossato la corazza e lo schiniere destro ed è rappresentato mentre si accinge ad indossare il sinistro, che non è stato ancora collocato sulla tibia: ciò è reso evidente, nonostante la lacuna presente sul lato destro, dal gesto del braccio destro ripiegato con l'avambraccio portato in avanti; nella lacuna finiscono le mani, il gesto da esse compiuto e lo schiniere, ma la gamba sinistra al di sotto del ginocchio ne è ancora priva e la mano, perduta, si trovava più in alto e in avanti rispetto al ginocchio. Il punto vita è nudo. I piedi, come in tutti i guerrieri della scena, sono nudi. In secondo piano, dietro il guerriero, è rappresentato il grande scudo tondo sul lato interno, dunque già pronto ad essere imbracciato con la sinistra. Dietro lo scudo si trovano due lance la cui posizione verticale induce a pensare che esse fossero infisse a terra (evidentemente grazie al puntale-*saurotèr*). Quella di sinistra è interamente conservata²⁶⁰: l'asta con il laccio di lancio e la cuspidè. La lancia di destra è in larga parte perduta, ma essa era più corta dell'altra, come dimostra la posizione più in basso del laccio di lancio e il fatto che la





cuspidi non raggiungeva, come l'altra, il margine superiore del campo figurato. Il guerriero si accinge, dunque, ad armarsi di due lance, l'una corta e l'altra lunga, provviste ambedue del laccio di lancio. Purtroppo, la parte superiore del guerriero è andata completamente perduta, ma è logico ipotizzare che egli avesse già l'elmo in testa, poiché esso non è depresso al suolo: trattandosi della prima fase della vestizione delle armi, possiamo immaginare che l'elmo fosse poggiato all'indietro sul cranio, non ancora abbassato in posizione di attacco. Un secondo guerriero è rappresentato alla sua destra nell'atto di armarsi: di lui purtroppo si conserva solo parte delle gambe e di una delle braccia. Egli è raffigurato in piedi, gradiente verso destra, la direzione del combattimento. Ha già indossato ambedue gli schinieri, di cui si riconoscono i margini e la vernice giallo-bruna che definisce la superficie del bronzo. Si conserva parte di un solo braccio (verosimilmente il sinistro) la cui posizione in avanti, piegata al gomito, dimostra che la mano era portata alla testa: non vi sono dubbi sul fatto che il guerriero stesse indossando l'elmo; più in particolare, trattandosi apparentemente di un momento dell'armamento successivo al precedente, possiamo forse spingerci a suggerire che egli fosse rappresentato nel momento in cui abbassa l'elmo per coprire il volto e per passare in posizione di attacco, ma ciò ovviamente resta indimostrabile. Sia lo scudo che le due lance si trovano davanti a lui, a terra, nella stessa posizione di quelle del guerriero precedente: qui sono completamente conservate le due lance, quella corta e quella lunga²⁶¹, provviste ambedue di laccio di lancio.

Segue alla loro destra una prima schiera di opliti, completamente armati e in corsa verso destra, verso il fulcro della battaglia. Il guerriero di sinistra ha il torso di profilo; tutti hanno la testa e le gambe di profilo, secondo la stessa convenzione rappresentativa adottata per tutti i combattenti della fascia superiore. Quanti sono i guerrieri di questa schiera? Come detto, in questo caso il pittore è incorso in un "errore"²⁶²: in effetti, nonostante la lacuna che investe la parte superiore del secondo e del terzo guerriero, è possibile calcolare che ai nove scudi non corrispondono altrettante teste, ma ne è rappresentata una in più. Per quanto concerne le gambe, non è possibile effettuare un calcolo preciso, poiché un'ampia lacuna interessa la parte inferiore centrale della falange. Le gambe si presentano come una selva, ma anche queste trasmettono l'impressione dell'ordine e dell'armonia, grazie alla ripetizione della stessa posizione. La corsa è resa con la gamba sinistra di appoggio portata innanzi, leggermente piegata, mentre la gamba destra arretrata è portata in aria e piegata a formare un ampio passo, che sottolinea la rapidità dell'azione. Il carattere sciolto di questa corsa mette in luce l'agilità dei guerrieri e non evidenzia lo sforzo che si deve presupporre dietro l'azione di chi in corsa porta una panoplia così pesante quale è quella oplitica. I guerrieri indossano l'elmo di tipo corinzio a paragnatidi fisse, che lascia in vista gli occhi, il naso protetto sul solo lato frontale e la bocca. Gli elmi sono sormontati da un alto *lophos* in alternanza rosso e nero, montato su una fascia con motivo a scacchiera; nel guerriero di sinistra è visibile la terminazione inferiore del *lophos*, che è molto lunga e si sviluppa lungo il bordo dello scudo. I guerrieri portano la corazza in bronzo e gli schinieri. Nel primo guerriero di sinistra è visibile sotto l'elmo, all'altezza della nuca, lo sviluppo della capigliatura nera, che era intesa come evidentemente lunga: essa si sviluppava lungo il collo e doveva terminare nella parte superiore della schiena. Questo è un particolare importante che ha il senso di una sottolineatura iconografica del fatto che i guerrieri portano la stessa lunga capigliatura dei protagonisti adulti del fregio mediano: dei cacciatori al leone, dei cavalieri e del possessore del carro. Nel solo guerriero di sinistra è visibile il bacino: questi non porta alcuna veste, così come il primo guerriero che è raffigurato nell'atto di armarsi alla sinistra della scena. Il pene è messo in evidenza ed è completato da un'area di colore nero, che rappresenta i peli pubici: ancora una volta va sottolineata l'eccezionale attenzione nella resa dei particolari. I guerrieri hanno gli schinieri e avanzano a piedi





nudi. Portano il grande scudo tondo di tipo oplitico di cui è rappresentato in maniera dettagliata l'interno. Essi lo imbracciano alla maniera canonica col braccio sinistro piegato a 90°: la parte superiore dell'avambraccio è inserita nel *porpax* e la mano sinistra impugna l'*antilabè*. Gli scudi sono differenziati grazie al solo motivo decorativo dell'orlo, che introduce una *variatio* nello schema ripetitivo delle figure. I guerrieri della prima schiera di sinistra sono armati di una singola lancia, impugnata con la mano destra, lancia che è tenuta inclinata e appoggiata alla spalla destra (come si vede nel guerriero di sinistra). Si tratta di una lancia lunga la cui terminazione inferiore arriva fino a sopra la caviglia e la cui lunga cuspide arriva oltre la testa; nei guerrieri di destra essa deborda dal campo figurato terminando sulla fascia nera superiore, il che costituisce una sottolineatura iconografica del fatto che si tratta di una lancia lunga. Non siamo in grado di stabilire se questa lancia avesse il laccio di lancio: la sua parte mediana è visibile nel solo guerriero di sinistra, ma qui la vernice della parte centrale dell'asta è divenuta completamente evanida. In ogni caso, le misurazioni da me effettuate sulla superficie del vaso consentono di dimostrare che la lunghezza di queste lance è analoga o superiore²⁶³ a quella della lancia lunga di cui si armano i due guerrieri a sinistra della rappresentazione.

Precede la prima schiera di opliti la figura dell'efebò auleta, interamente di profilo. Egli descrive un passo verso la direzione dell'attacco. È nettamente più basso rispetto ai guerrieri: la sua testa arriva approssimativamente all'altezza della bocca – naso degli opliti. Porta una corta capigliatura nera che segue l'andamento del cranio e che presenta sul lato anteriore un ciuffo ricurvo. Suona il doppio flauto con la testa inclinata all'indietro, indirizzando verso l'alto gli occhi e le due lunghe canne dell'*aulòs*; queste incrociano quasi ortogonalmente le lance brandite dai guerrieri della falange anteriore. Le mani sono caratterizzate dalle lunghe dita portate sopra allo strumento: rispettivamente la mano sinistra sulla canna sinistra rappresentata più in alto, e la mano destra sulla canna destra più in basso. L'imboccatura dell'*aulòs* è fissata alla bocca dell'auleta grazie alla *phorbeia*, la cinghia che gira attorno alla sua testa, passando all'altezza della nuca e stringendo le guance. Sulle canne dell'*aulòs* sono indicate delle piccole scansioni orizzontali, singole e doppie, che riproducono le articolazioni tipiche delle canne da cui è ricavato lo strumento. L'auleta tiene appesa al braccio destro la custodia dell'*aulòs* di colore bruno chiaro, di forma allungata, caratterizzata da un ispessimento centrale, dal margine inferiore estroflesso, al contrario di quello superiore che è rientrante; essa presenta delle coppie di trattini orizzontali incisi. Il giovane porta una corta tunica di colore nero, caratterizzata dai bordi distinti e trattenuta in vita da una cintura di colore rosso porpora. Avanza anch'egli a piedi scalzi.

Lo precede alla sua destra una schiera costituita da quattro opliti, che sta impattando quella opposta. In questo caso, come detto, ai quattro scudi e quattro teste, nonché alle quattro lance tenute verticalmente, corrispondono erroneamente dieci gambe. I guerrieri portano, come quelli della schiera posteriore, l'elmo corinzio ad alto *lophos* (qui più elaborato: a fasce nere, rosse e bianche alternate, e a trattini verticali), la corazza e gli schinieri. A differenza del corrispondente guerriero della schiera posteriore, il primo da sinistra di quella anteriore porta una veste corta, un *chitoniskos*, che arriva fino alla base delle natiche e che presenta davanti una ripiegatura verticale; questa veste è trattenuta in alto da una cintura²⁶⁴. I guerrieri imbracciano lo scudo oplitico dall'interno; anche in questo caso i bordi presentano motivi decorativi distinti (una serie di trattini, una serie di triangoli, una serie di cerchielli). I guerrieri avanzano non in corsa, come quelli della schiera posteriore, ma con un passo deciso, come dimostra l'ampia apertura delle gambe e la diversa distribuzione del peso del corpo: questo è caricato sulla gamba sinistra portata in avanti con la pianta del piede a terra, mentre la gamba destra posteriore ha il tallone sollevato per esprimere la tensione del corpo che sta per scagliare la lancia. In effetti, una seconda





importante differenza, rispetto ai guerrieri della schiera posteriore, è rappresentata dal fatto che quelli della schiera anteriore tengono due lance. Con il braccio destro sollevato brandiscono una lancia che sta per essere scagliata contro gli avversari: delle quattro lance sono rappresentate la parte terminale con le quattro cuspidi e quella posteriore (in questo caso il pittore è incorso in un altro piccolo “errore”, rappresentando solo tre aste); la parte centrale delle lance finisce invece dietro ai guerrieri, per evitare una loro sovrapposizione rispetto alle teste, il che avrebbe reso l'immagine più caotica. Le punte delle lance si incrociano con quelle della schiera opposta; lo scudo dell'ultimo guerriero si sovrappone a quello del guerriero corrispondente della schiera avversaria: queste soluzioni rappresentative intendono raffigurare evidentemente il momento dell'impatto tra le due schiere. Ma questi guerrieri, come detto, sono armati di una seconda lancia, tenuta inclinata verticalmente con la stessa mano sinistra con cui essi impugnano l'*antilabè* dello scudo. La parte superiore di queste seconde lance è perfettamente leggibile in tutti e quattro i casi: essa termina con una grande cuspidi ben oltre il campo figurato nella fascia nera superiore. Al contrario, la parte inferiore delle quattro lance verticali è rappresentata per il solo guerriero di sinistra, peraltro con una vernice molto diluita. Questa soluzione intende evidentemente evitare ancora una volta una sovrapposizione delle aste alle figure, che avrebbe reso più caotica la scena. Ad ogni modo, la lunghezza e la funzione di queste seconde lance verticali è resa evidente sia dalla misura della lancia del primo guerriero²⁶⁵ sia dal fatto che tutte e quattro queste lance verticali finiscono nella fascia nera superiore sia infine dal parallelo che si può istituire con le lance tenute verticalmente dai guerrieri della schiera opposta: queste osservazioni consentono di dimostrare che si tratta di lance lunghe dello stesso tipo di quelle portate dai guerrieri della prima schiera a sinistra e di quella lunga di cui stanno per armarsi i due guerrieri alla sinistra della scena. Al contrario, la misurazione da me condotta sulla superficie del vaso consente di dimostrare che la lancia, che sta per essere scagliata dai quattro guerrieri in questione, risulta essere di lunghezza minore²⁶⁶ e avere una cuspidi più corta e meno larga rispetto alle lance tenute verticalmente dagli stessi guerrieri. La cinghia di lancio non è riconoscibile né nelle lance lunghe verticali né nella sola lancia corta orizzontale di cui è rappresentata l'impugnatura, cioè quella brandita dal guerriero di sinistra. Tale cinghia è presente, come detto, in ambedue le lance di cui si armano i due guerrieri a sinistra, ma nei guerrieri impegnati in combattimento essa può essere stata omessa per evitare un eccesso di dettaglio in punti in cui la scena è già affollata di particolari. In ogni caso, l'assenza del laccio di lancio nelle lance di questi guerrieri non è determinante ai fini dell'interpretazione della funzione di queste due serie di lance. In effetti, le considerazioni precedenti ci portano all'importante conclusione che i guerrieri della seconda schiera da sinistra sono armati di due lance di lunghezza e funzioni diverse: una lancia corta che sta per essere scagliata e che svolge la funzione di *throwing spear*; una lancia lunga, non ancora entrata in azione, che svolge la funzione primaria di *thrusting spear*, cioè di lancia destinata al combattimento corpo a corpo. Si tratta della stessa accoppiata lancia lunga – lancia corta, di cui stanno per armarsi i due guerrieri alla sinistra della scena: questi due guerrieri sono identificati, dunque, con coloro che combattono davanti, con quelli dell'avanguardia: con i *promachoi*. Mentre i guerrieri della schiera di sinistra, della retroguardia, sono armati della sola lancia lunga, *thrusting spear*, che ugualmente portano inclinata in verticale, ma in questo caso con la mano destra e appoggiata alla spalla. Pertanto, la sintassi della raffigurazione è chiara: i guerrieri dell'avanguardia, i *promachoi*, non sono solo i più coraggiosi, ma anche i più forti, poiché fanno il doppio sforzo di tenere la lunga lancia con lo stesso braccio sinistro con cui impugnano il pesante scudo e al tempo stesso scagliano la lancia corta con il braccio destro. Non è certo casuale che alla sinistra della scena sia rappresentato l'armamento dei *promachoi*, quello dei più forti e coraggiosi.





I *promachoi* dell'esercito di destra costituiscono il *pendant* speculare di quelli dell'esercito di sinistra, per quanto concerne la posizione delle gambe, l'armamento e la tecnica di combattimento, con la differenza che questa schiera è costituita da cinque guerrieri contro i quattro della precedente. In questa falange è possibile apprezzare la lunghezza delle lance verticali poiché la vernice bruna della parte inferiore dell'asta è qui ben conservata: queste lance iniziano in basso poco sopra la caviglia e terminano in alto, come per i guerrieri delle due schiere opposte, ben oltre i limiti del campo figurato, in grandi cuspidi²⁶⁷. Queste lance verticali, impugnate assieme all'*antilabè* dello scudo, hanno, come per la schiera opposta, la funzione primaria di *thrusting spear*, da usare nel corpo a corpo in un secondo momento rispetto a quello rappresentato nella scena in questione: quest'ultima si riferisce al momento iniziale del combattimento, momento segnato dallo scambio dei colpi con le *throwing spear*. Per quanto concerne queste ultime, la lunghezza delle lance che stanno per essere scagliate dai *promachoi* dell'esercito di destra non può essere calcolata: infatti delle due lance brandite in alto dai due guerrieri anteriori è rappresentata la sola parte anteriore, che presenta una cuspidè più piccola rispetto alle lance verticali; mentre delle tre lance dei tre guerrieri posteriori è rappresentata la sola parte posteriore. La parte restante delle cinque lance corte finisce dietro le teste dei guerrieri. È chiaro pertanto che, come per l'avanguardia opposta, i *promachoi* dell'esercito di destra sono armati sia di una lancia corta – *throwing spear*, che si accingono ad usare, sia di una lancia lunga – *thrusting spear*, che si riservano di usare in un secondo momento nel corpo a corpo. Nei *promachoi* dell'esercito di destra si segnala la rappresentazione dettagliata dei *lophoi* degli elmi, costituiti da motivi decorativi a fasce nere e rosse e in un caso a trattini verticali. Ma, soprattutto, un rilievo particolare assume la rappresentazione degli scudi oplitici, che nell'esercito di destra offrono la parte esterna all'osservatore. L'orlo a motivi decorativi differenti (a scacchiera, a meandro spezzato, a trattini obliqui, a trattini spessi, a triangoli) incornicia l'emblema, l'*episema*. Questo è costituito da motivi figurativi differenti, sapientemente inseriti nel tondo e parzialmente sovrapposti l'uno all'altro, grazie alla disposizione in profondità degli scudi, stratificata e sfalsata. Gli emblemi dei *promachoi* dell'esercito di destra rappresentano, rispettivamente: una protome leonina di profilo, caratterizzata dal ghigno feroce a lingua pendula, peculiare del tipo del leone assirizzante; un uccello ad ali spiegate; una protome taurina; un'aquila ad ali spiegate; e infine nello scudo del guerriero di destra un *gorgoneion*, unico tra gli *episemata* di questa schiera ad essere rappresentato frontale e per intero. Infine, va segnalata la presenza, al di sotto del braccio destro del guerriero di destra, di un elemento reso in *outline*, costituito da due linee dipinte che curvano a gomito. Purtroppo è andata perduta la sua parte inferiore a causa di un'ampia lacuna che intercorre tra l'avanguardia e la retroguardia. Ciò crea problemi di identificazione di questo elemento. L'ipotesi più immediata e logica è quella che si riferisca al braccio piegato a gomito di un individuo che si staglia dietro l'avanguardia. A tal proposito, va evidenziata la differenza tra questo presunto braccio e quello di tutte le figure maschili dell'olpe, che hanno l'incarnato reso col colore bruno chiaro; inoltre, le altre figure del nostro vaso presentano spesso sul braccio l'indicazione distinta dell'osso del gomito che non compare in questo caso. Tali differenze sarebbero, a mio avviso, spiegabili con l'intenzione da parte del pittore di rendere il braccio di una figura in secondo piano, una sorta di sagoma che si staglia in *outline* sullo sfondo della prima schiera. La posizione di questo braccio in secondo piano fa pensare, evidentemente, a quella di chi impugna una lancia in orizzontale, come *thrusting spear*: a tal proposito, va segnalata la presenza di un solo puntino dipinto, conservato alla sua destra immediatamente al di sopra della frattura; del resto, la parte posteriore dell'asta sarebbe andata completamente perduta, a causa della lacuna del vaso nonché per la caduta della scialbatura esterna della superficie per un ampio tratto in orizzontale, a destra della frattura. In base a tale ipotesi di lettura, dunque, il pittore in





questa schiera d'avanguardia evidenzerebbe la presenza di una seconda fila, già in posizione di attacco con la lancia lunga impugnata come *thrusting spear*. Visto che non è visibile alcuna lancia verticale al di sopra di questa presunta figura si potrebbe, con grande cautela, ipotizzare che si intenda rappresentare una seconda fila armata di una sola lancia (come le retroguardie). Tuttavia, va sottolineato che nell'interpretazione di questa figura la prudenza si impone, a causa del suo stato di conservazione assai lacunoso: essa potrebbe essere anche isolata (e dunque non designare una seconda fila) ovvero non si può escludere che rappresenti qualcos'altro. Non possiamo che concludere che la nostra conoscenza dell'avanguardia dell'esercito di destra è in questo punto parzialmente lacunosa.

Spostandoci alla retroguardia dell'esercito di destra, alle 9 teste / 10 scudi della retroguardia di sinistra corrispondono 7 guerrieri nella retroguardia di destra (qui con una precisa corrispondenza di 7 teste, 7 scudi, 14 gambe). Come per la retroguardia di sinistra, i guerrieri di quella di destra sono rappresentati in corsa verso il campo di battaglia o verso il punto focale dello scontro: la gamba sinistra è portata in avanti con la pianta del piede completamente appoggiata a terra, mentre la destra è in aria all'indietro, in modo tale da descrivere un ampio passo di corsa. I sette guerrieri sono armati con la consueta panoplia, costituita dall'elmo corinzio con alto *lophos*, gli schinieri e il grande scudo rotondo oplitico. Come per l'avanguardia dello stesso esercito, la posizione parzialmente sovrapposta e sfalsata degli scudi mette in luce l'emblema, incorniciato da un bordo che presenta diversi motivi decorativi (a meandro spezzato, a trattini obliqui, a meandro spezzato, a denti di lupo, a trattini, a raggi, a ganci di spirale). Gli *episemata* presentano distinti motivi figurativi e decorativi: una girale ad elementi ricurvi; un'aquila ad ali spiegate; segue uno scudo la cui area a ridosso del bordo è libera, evidentemente perché il motivo decorativo era presente più all'interno; poi, una protome taurina; una testa di leone "assirizzante" di profilo; un uccello ad ali spiegate; infine lo scudo del guerriero di destra lascia completamente in vista l'*episema*, costituito da un cinghiale di profilo. Va osservato come alcuni degli *episemata* siano diversi da quelli degli scudi dei *promachoi* dello stesso esercito (la girale e il cinghiale), altri invece sono uguali (l'aquila, la protome taurina, la protome leonina di profilo); nel caso in cui ricorrono *episemata* uguali, gli scudi si differenziano comunque per il motivo decorativo del bordo. Il *gorgoneion* è, come abbiamo detto, un elemento unico, che ricorre sullo scudo dei *promachoi* ed è presentato integralmente in vista. Infine, per quanto concerne la retroguardia dell'esercito di destra un'attenzione particolare merita ancora una volta l'arma di offesa. A tal proposito, un'indicazione a mio avviso errata è stata desunta dal disegno di E. Stefani, pubblicato in *Antike Denkmäler* II e spesso riprodotto nelle pubblicazioni successive (disegno che pure è in generale di eccellente fattura ed estremamente preciso)²⁶⁸. Stefani ha disegnato alla sinistra del guerriero anteriore, all'altezza dello scudo, l'estremità di tre lance disposte in orizzontale. Queste sono state pertanto interpretate come armi di offesa, come *thrusting spear* dei primi tre guerrieri della retroguardia dell'esercito di destra. Si era così desunto che almeno due dei guerrieri di questa retroguardia portassero due lance, visto che le lance verticali sono perfettamente visibili in questa schiera a partire dal secondo guerriero fino al settimo. La critica non aveva mancato di osservare la strana posizione occupata da queste tre presunte lance orizzontali: esse non sarebbero né abbastanza in basso da riprodurre la posizione canonica di attacco delle lance orizzontali per il corpo a corpo come *thrusting spear* né sollevate in alto per essere scagliate come *throwing spear*. Per spiegare tale aporia è stata così avanzata un'ipotesi ingegnosa, ma poco credibile: cioè che i tre guerrieri in questione sarebbero rappresentati nel momento in cui cambiano la presa di questa lancia²⁶⁹. Tuttavia, un'attenta rianalisi da me condotta sulla superficie pittorica mi induce a ritenere errato il disegno di Stefani, per quanto concerne questo particolare: a mio avviso, *queste tre presunte lance orizzontali non esistono*





(tavv. 12.1 e 14.4). In questo punto si riconoscono semplicemente delle tracce di andamento orizzontale di caduta della scialbatura esterna della superficie del vaso. A riprova del fatto che la vernice di queste tre presunte lance non può essere andata perduta (e aver lasciato la sola traccia “in negativo”), basta osservare che la linea dipinta al tratto è perfettamente conservata su questa porzione della superficie sia nelle lance della parte superiore sia nel gomito in *outline* immediatamente a sinistra. Ugualmente, non mi sembra verosimile ipotizzare che queste presunte lance orizzontali dipinte si siano perse dall’epoca del disegno di Stefani ad oggi: se ne dovrebbe riconoscere, comunque, una qualche traccia né le foto dell’epoca rivelano alcuna differenza dallo stato attuale²⁷⁰. Al contrario è possibile ipotizzare che anche il primo guerriero della retroguardia dell’esercito di destra portasse un’unica lancia in verticale: di questa non si è conservata traccia a causa della presenza in questo punto di due lacune, l’una in basso e l’altra in alto (la parte superiore di questa lancia doveva svilupparsi al di sopra del secondo guerriero, come nel caso dell’avanguardia dello stesso esercito). La mia conclusione è, dunque, che i sette guerrieri della retroguardia dell’esercito di destra sono il *pendant* speculare di quelli della retroguardia di sinistra anche per quanto concerne l’arma di offesa. Cioè essi portano un’unica lancia lunga²⁷¹, tenuta verticalmente in posizione obliqua: questa lancia è chiaramente impugnata con la mano destra ed è appoggiata in riposo sulla spalla.

Pertanto, l’analisi di dettaglio dello scontro oplitico del fregio superiore dell’olpe Chigi ci porta ad una conclusione, al tempo stesso, semplice e importante: le due avanguardie dei due eserciti, da una parte, e le due retroguardie dall’altra sono tra loro speculari, eccezion fatta per il numero dei protagonisti e per la possibile indicazione di una “seconda fila” o di un’ulteriore figura in secondo piano nell’avanguardia di destra. I *promachoi* di ambedue gli eserciti sono armati di una lancia più corta che stanno per scagliare al momento dell’impatto, riservandosi di usare una seconda lancia, quella lunga, per il corpo a corpo che segue. Le due retroguardie sono armate di una sola lancia lunga da usare principalmente come *thrusting spear* nel corpo a corpo. I *promachoi* sono rappresentati nel momento dell’impatto che precede immediatamente la prima fase del combattimento, fase che prevede l’uso delle lance corte come giavellotti (ai *promachoi* si aggiungerebbe, in via del tutto ipotetica, nell’esercito di destra una “seconda fila”, che sarebbe già pronta ad intervenire in loro aiuto con la lancia in orizzontale). Le retroguardie sono rappresentate in corsa verso il campo di battaglia o verso il punto dell’impatto; i guerrieri delle retroguardie tengono le lance in riposo e non sono, dunque, ancora in posizione di battaglia, battaglia che affronteranno con le lance tenute in posizione da combattimento per il corpo a corpo.





3.9. I tempi e i luoghi della scena di battaglia. Una narrazione sinottica di momenti topici

Ma qual è l'esercito che si immagina come vincente? La raffigurazione non lo esplicita, poiché rappresenta il momento che precede l'inizio del combattimento. Tuttavia dell'esito della battaglia è già indicativo il numero dei guerrieri, più numeroso nell'esercito di sinistra rispetto a quello di destra: rispettivamente $9/10 + 4/5$ contro $5(+1?) + 7$ (anche se, in base agli scudi e alle teste, risulterebbero più numerosi i *promachoi* della schiera di destra). Questa indicazione è avvalorata dalla sintassi dell'immagine che pone l'accento sull'esercito di sinistra: ciò è dimostrato dal fatto che la scena topica dell'armamento è riferita solo a due guerrieri di questo esercito, così come la presenza dell'auleta, che infonde ritmo e slancio all'attacco. Tale interpretazione è coerente con l'osservazione che l'avanzata dell'esercito di sinistra verso destra corrisponde alla direzione principale della caccia alla lepre e a quella della caccia al leone, nella quale i protagonisti sono scesi dai cavalli e dal carro, posti alla loro sinistra e indirizzati verso destra.

Per quanto concerne la questione relativa ai *tempi e luoghi* della rappresentazione, dalla descrizione precedente emerge con chiarezza che essa è costruita in più segmenti, ognuno dei quali si riferisce ad un tempo e un luogo distinto. Il primo segmento a sinistra è costituito dalla scena della vestizione delle armi, relativa al solo esercito di sinistra. Più in particolare, è da sottolineare il fatto che, come detto, la vestizione è relativa a due guerrieri che si armano ciascuno di due lance: si tratta, dunque, della vestizione dei *promachoi* dell'avanguardia dell'esercito di sinistra e che sono impegnati nello scontro frontale con quelli dell'esercito nemico. Il segmento della vestizione delle armi si riferisce, evidentemente, ad un tempo precedente il combattimento e ad un luogo distinto dal vero e proprio campo di battaglia.

Segue un secondo segmento dell'immagine, in questo caso comune ai due eserciti: si tratta delle due schiere di guerrieri armati con una sola lancia che avanzano in corsa verso il fulcro dello scontro e dell'immagine. A mio avviso, la corsa fa pensare preferibilmente al fatto che i due gruppi di armati di una sola lancia dei due eserciti intendano rappresentare, da una parte, certo la loro retroguardia, ma anche un tempo precedente lo scontro e un luogo distinto dal vero e proprio punto del combattimento: cioè questo segmento si riferisce alla fase che precede lo scontro, nella quale i guerrieri corrono verso l'esercito nemico²⁷². Questa lettura è avvalorata dal fatto che le lance singole portate dalle retroguardie sono tenute in posizione di riposo appoggiate alla spalla destra. In alternativa, si può pensare che la corsa delle retroguardie rappresenti l'accelerazione da parte di queste ultime per intervenire il più rapidamente possibile nello scontro





ingaggiato dalle avanguardie: questa seconda lettura presupporrebbe, invece, una contemporaneità della scena che coinvolge le avanguardie e le retroguardie.

Infine, c'è il segmento centrale, che, come detto, si riferisce al momento che precede immediatamente la prima fase dello scontro, quella nella quale le avanguardie dei due schieramenti si affrontano: i guerrieri hanno infatti convertito la corsa in un passo deciso e sono rappresentati nel momento della concentrazione dell'energia che precede il getto della lancia corta.

In questa rappresentazione vengono, dunque, selezionati tre momenti salienti della battaglia: il momento culminante, quello nel quale i *promachoi* esprimono il massimo coraggio quando, "guardandosi negli occhi", si affrontano da una posizione relativamente ravvicinata con le lance; il momento precedente, caratterizzato dalla velocità e dalla fatica della corsa in armi con la pesante armatura bronzea oplitica (momento in cui il cuore doveva battere molto forte ...); e, prima di tutto, il momento della vestizione delle armi.

La conclusione che scaturisce da questa analisi è che la rappresentazione del combattimento nell'olpe Chigi è costruita secondo un *modo della narrazione sinottico* che sintetizza nello stesso quadro diversi tempi e luoghi dell'episodio, in maniera tale da esprimere la sua intenzione selezionandone dei momenti topici²⁷³. Quella della concezione sinottica è, come è noto, una specifica tecnica del racconto per immagini che gli artigiani greci hanno già elaborato nella grandi composizioni figurativo-narrative della ceramica tardo-geometrica e che conosce uno sviluppo continuo in epoca protoarcaica e arcaica²⁷⁴. Nell'adottarla in maniera così attenta alla scelta dei momenti e dei luoghi rappresentati, il Pittore Chigi dimostra ancora una volta di essere un raffinato artigiano, consapevole dei mezzi rappresentativi propri dei ceramisti, per costruire una complessa narrazione per immagini in un fregio di estensione così ridotta. In particolare, pur in un fregio a carattere così miniaturistico, è la minuzia dei particolari lo strumento rappresentativo essenziale, di cui si serve con abilità eccezionale il nostro pittore, per offrire all'osservatore tutte le sfumature e i dettagli della narrazione per immagini: non ci troveremmo qui a discutere di aspetti così sottili relativi al significato storico-politico-ideologico delle rappresentazioni dell'olpe se il Pittore non ci offrisse una composizione al tempo stesso così organica e ricca di dettagli. Queste osservazioni confermano quanto detto in precedenza che si tratti di un ceramografo con vasta cultura pittorica.





3.10. La vestizione delle armi. Dalla “scena tipica” degli eroi omerici all'iconografia dell'oplita-cittadino

La scena della vestizione delle armi riprende un ben noto motivo topico della guerra già in Omero: riferita ad alcuni principali guerrieri, ne definisce lo statuto di eroi e di capi nel momento in cui vestono le splendide armi. Celebri sono le descrizioni dell'armamento di Agamennone nell'XI libro dell'*Iliade* ai vv. 16–45 e di Achille nel XIX libro ai vv. 369–391, a cui si aggiungono quella di Paride Alessandro per il suo duello con Menelao nel III libro (vv. 328–338) e quella di Patroclo con le armi che gli ha prestato Achille nel XVI libro (vv. 130–144). Significativamente, la vestizione delle armi è annoverata tra le “scene tipiche” dei poemi omerici, enucleate nel classico lavoro di W. Arend²⁷⁵.

Questo carattere topico è riproposto, attraverso il linguaggio dell'immagine, dall'olpe Chigi: evidentemente, in questo caso esso è adattato e rifunzionalizzato ad un contesto storico-militare diverso e ad una figura di guerriero differente, quella dell'oplita *promachos*. La sua panoplia è un attributo da mostrare, da sottolineare. Egli è in grado di acquistarla e di possederla: ciò gli garantisce la posizione di guerriero nella falange e dunque la condizione politico-sociale di cittadino. La vestizione delle armi nel nostro vaso ha, dunque, il senso di una sottolineatura della panoplia dell'oplita, così come nella fascia mediana i cavalli per gli *hippeis* e il carro per il suo possessore.

Che la nostra immagine sia costruita secondo una concezione sequenziale-topica dei tempi della scena è dimostrato anche dai due momenti della vestizione delle armi selezionati: il primo guerriero di sinistra, piegato in avanti, si accinge ad indossare lo schiniere di sinistra, mentre ha già messo quello di destra; il secondo guerriero sta indossando o forse, più precisamente, sta abbassando l'elmo; la scena della loro vestizione sarà completata dall'operazione di imbracciare lo scudo e di impugnare le due lance, ambedue ancora a terra. I due guerrieri sono, dunque, impegnati in due momenti distinti della vestizione delle armi, che possiamo identificare come relativi alla fase iniziale e a quella finale. Ciò è dimostrato dal raffronto parziale con le quattro scene di vestizione delle armi in Omero, che si ripetono tra loro secondo la stessa sequenza: esse iniziano proprio col momento in cui l'eroe indossa gli schinieri; seguono la corazza, la spada (che gli eroi omerici portano appesa ad una bandoliera o cintura che passa sulla spalla), lo scudo (anch'esso evidentemente appeso alla spalla) e infine l'elmo; la scena si conclude con l'eroe che impugna le due lance²⁷⁶. La priorità attribuita nelle scene omeriche agli schinieri riflette sia la sequenza temporale sia il particolare valore simbolico-identificativo assegnato a questa componente dell'armamento: come è noto, ἔϋκνήμιδες, vale a dire “dai begli schinieri”, è l'epiteto più frequentemente riferito da Omero agli Achei²⁷⁷.





Rispetto alla sequenza omerica, nella scena dell'olpe la differenza consiste nel fatto che nel primo guerriero la corazza è stata indossata prima degli schinieri e verosimilmente l'elmo è già stato posto sul capo (dobbiamo immaginare in posizione di riposo, a volto scoperto). Come detto, nella scelta di individuare proprio il momento della vestizione degli schinieri non entra in gioco solo la sequenza temporale, ma anche il valore simbolico-identificativo che essi assumono a partire dal referente omerico. Terzo elemento di differenza nella rappresentazione del nostro vaso, rispetto alla sequenza iliadica, è rappresentato dal fatto che, come risulta dal secondo guerriero, lo scudo verrà imbracciato dopo aver indossato l'elmo. Quest'ultima differenza è evidentemente imposta dalla trasformazione dimensionale e strutturale dello scudo "omerico" nello scudo oplitico, che è diventato più pesante e ingombrante e che è stato dotato del *porpax* e dell'*antilabè*: ciò rende necessario che esso venga impugnato (e non appeso alla spalla) dopo aver indossato l'elmo e prima di impugnare le due lance. È chiaro che, sul piano storico generale, le modifiche introdotte nell'armamento oplitico, rispetto a quello riflesso in maniera più o meno realistica da Omero, debbono aver comportato una contestuale modifica nella sequenza della vestizione delle armi. Tuttavia nei due "momenti" rappresentati nell'olpe non entrano in gioco solo fattori militari e cronologici, ma anche aspetti simbolici, legati alla specificità dell'immagine che intende presentare due "momenti" topici, l'uno iniziale e l'altro finale della vestizione, e al tempo stesso l'interezza della panoplia che definisce l'identità del cittadino-guerriero: in tal senso, non conta rilevare che nella posizione a torso inclinato del primo guerriero sarebbe stato più agevole indossare prima gli schinieri della corazza, ma piuttosto evidenziare a livello iconografico la simbiosi tra il corpo e l'armatura del guerriero, già quasi interamente al suo posto²⁷⁸.

La scena dell'olpe costituisce la più antica rappresentazione, giunta a noi, della vestizione delle armi: questa iconografia, che presuppone i modelli eroici e rimanda ad essi, si codifica come identificativa dell'immagine del cittadino – oplita, iconografia che gioca proprio sulla logica della complementarità tra la figura dell'individuo appartenente alla classe di età degli adulti e la panoplia che ne costituisce l'attributo qualificante di guerriero e dunque di cittadino. Potremmo dire che nell'immagine dell'oplita-cittadino e dunque nell'iconografia della vestizione delle armi il guerriero e la sua panoplia formano come una sorta di endiadi.

Senza potermi addentrare nell'analisi di questa iconografia, che assume tale valenza simbolica nei diversi contesti e momenti storici, mi limito a ricordare che nella ceramica corinzia la ritroviamo molti decenni dopo su una coppa del Louvre del Corinzio Medio²⁷⁹. Essa seleziona il momento iniziale della vestizione, nel quale il guerriero ha già messo lo schiniere di sinistra e si accinge ad indossare l'altro, ma la posa è diversa rispetto a





quella del primo guerriero dell'olpe: egli ha la gamba destra sollevata, per applicarvi lo schiniere, il che determina la posa instabile, dovuta alla presenza di una sola gamba di appoggio; inoltre, è assistito da un compagno o scudiero che gli porge l'elmo. Nella ceramica attica a figure nere e poi in quella a figure rosse la scena della vestizione delle armi è un tema ricorrente. Il *corpus* di queste immagini è stato analizzato da F. Lissarrague, che ha messo bene in evidenza, anche attraverso le sue varianti, la valenza che questo tema assume di identificare la figura del cittadino-oplita: esso si incentra significativamente sullo stesso momento iniziale della vestizione degli schinieri da parte del guerriero, che assume la posa instabile a torso eretto e gamba sollevata, simile a quella della coppa del Louvre (la quale non a caso si riferisce ad un momento in cui si manifestano delle forme di influenza reciproca tra la ceramica corinzia e quella attica)²⁸⁰. Nel *corpus* attico il guerriero è affiancato in genere da due figure laterali, tra le quali ricorrente è una femminile: questa gli porge le armi e rievoca, sullo sfondo dell'immagine attualizzata, il prototipo mitico di Thetis che dà le armi ad Achille²⁸¹.

3.11. La scena di combattimento e la questione dell'affermazione della tattica oplitica

Veniamo adesso a quello che è stato da sempre l'oggetto principale dell'attenzione da parte degli studiosi sull'olpe Chigi e cioè il rapporto tra la rappresentazione dello scontro nel fregio superiore e l'affermazione della tattica oplitica in Grecia nel corso del VII secolo a.C. Prima di entrare nel merito della rappresentazione, è opportuno richiamare rapidamente alcuni dei contributi fondamentali, relativi alla questione dell'affermazione dell'armamento e della tattica oplitici.

Il fatto che questi due aspetti – formazione della panoplia oplitica e affermazione della tattica oplitica – si siano sviluppati ai loro inizi come due fenomeni non contemporanei e non interdipendenti è l'acquisizione forse più importante di quello che, a distanza di quasi cinquant'anni, resta il punto di riferimento assoluto sulle armi e l'armamento della Grecia nella Prima Età del Ferro e nel periodo protoarcaico, *Early Greek Armour and Weapons* di Anthony Snodgrass (1964)²⁸²: egli ha dimostrato che praticamente tutte le componenti dell'armatura e delle armi della panoplia oplitica vennero introdotte in Grecia in maniera graduale prima del 700 a.C., dunque, significativamente prima dell'affermazione della tattica oplitica. Su quest'ultimo aspetto Snodgrass si allinea sostanzialmente alla posizione che nel complesso possiamo considerare come dominante nell'ambito della critica, secondo cui la tattica di combattimento per falangi oplitiche avrebbe conosciuto una sua definizione relativamente compiuta



poco prima o attorno alla metà del VII secolo, come dimostrerebbe in particolare proprio l'olpe Chigi²⁸³.

In un contributo dell'anno successivo lo studioso inglese ha affrontato le problematiche storiche che si stagliano sullo sfondo dell'affermazione di questa tecnica di combattimento²⁸⁴. Secondo Snodgrass, se la panoplia oplitica venne introdotta progressivamente per rispondere alle esigenze militari delle aristocrazie greche allo scorcio dell'VIII secolo a.C., analogamente la tattica oplitica si deve essere affermata nel pieno VII secolo, all'inizio essenzialmente per ragioni militari: deve essere stata introdotta dalle stesse aristocrazie al potere nelle *poleis* e non può aver comportato ovvero essere stata il frutto automatico di profondi stravolgimenti politico-sociali. Soltanto successivamente gli opliti o parte di essi possono aver preso parte alle lotte politiche e aver ottenuto maggiori diritti politici, ma in nessun caso certo essi hanno posto al potere come tiranni i loro capi politici e militari.

Su questa questione di grande importanza e assai dibattuta dalla critica – vale a dire quella del ruolo politico assunto dai primi gruppi oplitici nell'ambito della storia greca del VII secolo – è ritornato J. Salmon in un contributo del 1977²⁸⁵. Egli, attraverso un'analisi serrata, da una parte delle prime rappresentazioni della falange oplitica, da un'altra delle fonti relative al rapporto tra l'oplitismo e le prime tirannidi greche, ha sostenuto una posizione "intermedia": come nell'impostazione di Snodgrass, l'introduzione della tattica oplitica deve aver preceduto l'avvento dei tiranni ed essere avvenuta in prima istanza per ragioni militari; d'altro canto, essa deve aver comportato l'attribuzione di un peso politico significativo ad un *range* più ampio di individui, attraverso l'assegnazione a loro di una posizione nell'esercito oplitico. Cavalcando quest'onda e inserendosi in una fase di *stasis* tra le vecchie aristocrazie e le classi emergenti, alcuni tiranni greci, quali Feidone di Argo e Cipselo di Corinto, debbono aver aggregato alla propria causa e sostenuto questi opliti "politici" contro i regimi oligarchici²⁸⁶. In questa prospettiva critica, potenzialmente ambivalente sia dal punto di vista oligarchico che tirannico, è possibile leggere, a mio avviso, anche la rappresentazione dello scontro oplitico sul vaso Chigi.

Nel 1977 J. Latacz ha inserito l'analisi dei combattimenti omerici nella questione dell'introduzione della tattica oplitica, sostenendo sostanzialmente che si dovrebbe presupporre tale innovazione tattica già dietro le descrizioni dell'*Iliade*²⁸⁷. La maggior parte degli studiosi tende oggi a rifiutare tale tesi radicale, ma ha accettato e valorizzato un aspetto che per primo Latacz ha analizzato in maniera sistematica cioè il fatto che nell'*Iliade* le armate di massa hanno una funzione importante, decisiva nelle battaglie²⁸⁸. Tuttavia le armate omeriche hanno un carattere fluido, cioè si compongono e si scompongono, e mancano di quell'organizza-





zione rigorosa delle falangi oplitiche di tipo “classico”: queste ultime presuppongono una univoca forma di scontro, a dispetto del carattere variato dei combattimenti omerici, nei quali un ruolo fondamentale resta quello degli eroi che si affrontano in prima persona. Abbandonate dunque le tesi radicali di Latacz, la critica tende oggi a considerare questi combattimenti di massa fluidi, tratteggiati nei poemi omerici, come una sorta di preistoria della tattica oplitica o meglio come l'inizio di un processo che porterà alla sua affermazione: le battaglie omeriche rifletterebbero parzialmente le tecniche di combattimento della Grecia tardo-geometrica.

Una revisione della questione dell'evoluzione della tattica oplitica è stata condotta di recente da H. van Wees che ha costruito le sue tesi su uno studio incrociato delle descrizioni presenti nei tre principali poeti di guerra del VII secolo – Archiloco, Callino e Tirteo – con l'evidenza iconografica²⁸⁹. Secondo lo studioso, il processo che porta al sistema oplitico “maturo”, quale noi lo conosciamo dalle descrizioni letterarie delle battaglie di epoca classica, è di lunga durata e risulta non essere completato ancora prima del 600 a.C. Vale la pena di citare testualmente le sue parole, poiché esse offrono un quadro generale della questione, nell'ambito del quale è possibile inserire la nostra discussione delle rappresentazioni del Pittore Chigi: « ... for two generations or more after the introduction of the new shield hoplites must have fought in a quite open formation because they continued to use their spears as missiles, which requires a good deal of room for manoeuvre. Vase-paintings (*scil.* tra gli altri le opere del Pittore Chigi) show that a pair of spears continued to be standard hoplite equipment until at least 640 BC. One or both of these weapons might be fitted with a throwing-loop – a string wound around the fingers so as to make the spear spin when thrown, giving it greater speed and force – which leaves no doubt that they were designed to be used as missiles. Songs composed by Archilochus of Paros and Callinus of Ephesus between 680 and 640 BC alluded to battle as “the thud of javelins”, an expression (also used in the *Iliad*) which suggests that spears were used primarily as missiles²⁹⁰. Hence Callinus poignantly urged the young men of his native town to “charge forward with raised spear” and “throw your last javelin as you are dying” (fr. 1, 5. 9–11 West)²⁹¹. E poi: «the next crucial step in the development of the hoplite phalanx came soon after 640 BC, when, as countless images show, the majority of soldiers abandoned the use of throwing spears and fought exclusively hand-to-hand with a single thrusting spear and sword. The change is reflected also in the songs of Tyrtaeus, composed during Sparta's war of conquest in Messenia in the late seventh century BC, which for the first time made an explicit distinction between the light armed and the heavy armed (fr. 11, 35; 23a, 14 West). Tyrtaeus encouraged the light-armed to use missiles, while he constantly appealed to the hoplites to fight the enemy face-to-face ...»²⁹².





3.12. L'armamento degli opliti

Come si inseriscono i combattimenti dell'olpe e delle altre opere del Pittore Chigi in questo discusso quadro generale? Prima di entrare negli aspetti relativi alla tecnica di combattimento, è opportuno analizzare le singole componenti dell'armatura oplitica²⁹³, quali sono rappresentate con estrema precisione sul nostro vaso e su quelli di Londra e di Berlino²⁹⁴.

Nel vaso di Villa Giulia le parti dell'armatura – schinieri, corazza, elmo – sono dipinte in un colore giallo-bruno, che rappresenta il bronzo ed esprime chiaramente il suo carattere luminoso. Va evidenziato il fatto che questo colore non è adoperato nel vaso in nessuna altra parte dei fregi, il che ha il valore di una sottolineatura iconografica. Si intende così evidenziare un attributo importante che viene riferito alle armature e alle armi già in Omero: la luminosità è un'arma; il guerriero quando si veste delle armi si trasforma in una macchina che incute timore per la stessa luce che promana, come ha ben evidenziato Mauro Menichetti²⁹⁵.

Gli *schinieri* portati dai guerrieri dell'olpe Chigi iniziano in basso al di sopra del malleolo e della caviglia, dove formano una linea curva all'indietro verso l'alto, evidentemente verso i margini di chiusura posteriore, che dovevano correre verticalmente al centro del polpaccio. In alto questi schinieri terminano immediatamente al di sotto della rotula del ginocchio, scendendo gradualmente all'indietro verso il polpaccio. La loro forma è quella greca canonica, per l'adattamento alla gamba della lamina che è modellata seguendo l'andamento della tibia e del polpaccio²⁹⁶. È importante osservare che gli schinieri rappresentati sul nostro vaso si riferiscono con precisione al primo tipo (*“die früharchaische Stufe”*) della classificazione proposta da E. Kunze, a proposito degli esemplari rinvenuti ad Olimpia: questo primo tipo, infatti, si arresta in alto in prossimità del ginocchio (fig. 8)²⁹⁷, al contrario di quelli successivi nei quali l'intero ginocchio è inglobato dalla lamina. Kunze aveva datato gli esemplari del primo gruppo ad un arco cronologico che va all'incirca dalla fine dell'VIII fino al terzo quarto del VII secolo, in base agli elementi decorativi e figurativi realizzati sulla lamina al di sotto del ginocchio (soprattutto motivi a palmette e protomi dedaliche). Sempre sulla base di considerazioni stilistiche relative alla decorazione, confrontata con la ceramografia corinzia, egli aveva datato la transizione al secondo tipo degli schinieri (*“die hocharchaische Stufe”*) al passaggio tra il Transizionale e il Corinzio Antico. Proprio il confronto stringente con il panorama decorativo e figurativo corinzio lo aveva indotto ad ipotizzare che Corinto fosse la protagonista o una delle protagoniste nella produzione del primo tipo di schinieri. La rappresentazione del vaso di Villa Giulia offre, dunque, una testimonianza precisa e di prima mano, sia di carattere cronologico (attorno al 650–640 a.C.) sia per quanto concerne

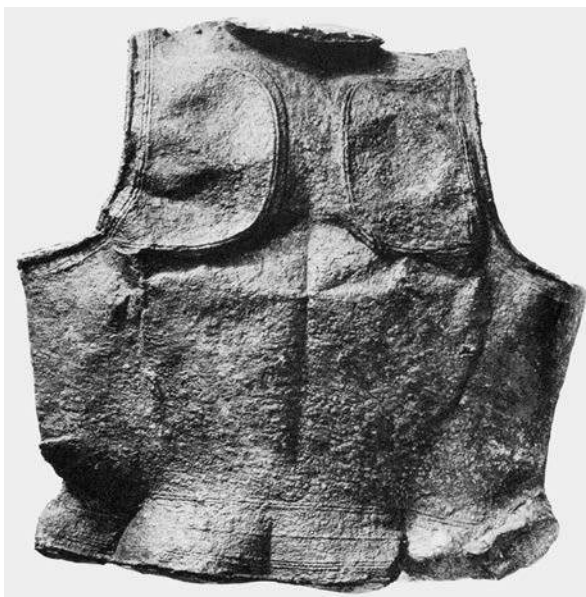




Fig. 8
Museo di Olimpia B 2675,
da Olimpia: schiniere in
bronzo, ca. metà del
VII sec. a.C. (alt. 34,4 cm;
da Kunze 1991, tav. 3.4)



Fig. 9
Museo di Olimpia B 318:
corazza in bronzo, parte
posteriore, ca. metà del
VII sec. a.C. (alt. 50,5 cm;
da Snodgrass 1964, tav. 31)



il ruolo svolto da Corinto, nell'ambito della produzione di questo primo tipo di schinieri.

Nell'olpe Chigi *la corazza* è rappresentata nel primo guerriero che si arma a sinistra (nel secondo era certamente già stata indossata, ma qui è presente un'ampia lacuna) e nei due guerrieri anteriori dell'esercito di sinistra, relativi rispettivamente alla retroguardia e all'avanguardia (in tutti gli altri casi il torso è coperto dallo scudo): nel guerriero che si arma il torso è rappresentato di profilo, mentre nei due guerrieri in azione di prospetto. In queste ultime due figure è riprodotta fedelmente la parte anteriore della corazza, relativa al tipo a campana (*"bell-corslet"*) in vigore all'epoca (fig. 9)²⁹⁸. Sono rappresentati la forma a campana rientrante alla vita ed estroflessa in basso, i bordi distinti in corrispondenza delle braccia, del collo e della vita costituiti da fasce abbastanza larghe, nonché i pettorali grazie a due curve distinte e l'ogiva toracica dall'andamento curvo: tutti questi particolari ripropongono nel dettaglio quelli dei *bell-corslet* in uso tra la seconda metà dell'VIII e il VII secolo a.C. e li incontriamo già nella corazza deposta nella celebre tomba di guerriero tardo-geometrica di Argo²⁹⁹. P. Courbin ha evidenziato delle linee evolutive di tendenza nell'ambito delle quali possiamo utilmente inquadrare le rappresentazioni delle corazze dei guerrieri nell'olpe Chigi. La prima tendenza è quella a ridimensionare progressivamente l'altezza della fascia orizzontale che corre lungo il margine inferiore: in questo processo evolutivo questa fascia si va progressivamente a confondere col bordo inferiore. In una corazza di Olimpia (fig. 9), che va datata grosso modo attorno alla metà del VII secolo, questa fascia, caratterizzata da due bande





Fig. 10
Museo di Olimpia B 2604,
da Olimpia: elmo in
bronzo, ca. metà del VII
sec. a.C. (alt. 22,2 cm; da
Kunze 1961, tav. 21)

sovrapposte e delimitate da filetti multipli, è ancora piuttosto larga³⁰⁰, mentre nella successiva evoluzione, documentata da esemplari di Olimpia e cretesi, essa si riduce ad un semplice bordo distinto³⁰¹. Nel caso dei guerrieri dell'olpe Chigi ci troviamo di fronte ad una fascia ancora relativamente alta: essa costituisce un elemento di stacco netto rispetto alla rappresentazione anatomica dei particolari del torso, il che denuncia ancora la sua dipendenza dall'iconografia geometrica e protoarcaica della figura maschile nuda con cintura³⁰². Un'altra linea di tendenza riconosciuta nell'evoluzione delle prime corazze greche è quella del progressivo sviluppo e distinzione dei bordi alle braccia e al collo³⁰³: rispetto alla corazza di Argo, nella quale tali bordi sono più ristretti e meno evidenziati, già alcune delle corazze rinvenute ad Olimpia del pieno VII secolo a.C. presentano un allargamento e una evidenziazione di questi particolari (fig. 9)³⁰⁴. Analogamente i bordi alle spalle e al collo delle corazze rappresentate sul nostro vaso sono abbastanza larghi e ben evidenziati. Infine, nelle corazze greche di questo livello cronologico sembra essere riconoscibile anche una tendenza a ridimensionare la curvatura e la svasatura del bordo inferiore: queste due caratteristiche, in effetti, sono accentuate nella corazza di Argo, mentre appaiono progressivamente ridimensionate in quelle di Olimpia e cretesi³⁰⁵. Nel caso delle corazze raffigurate sul vaso di Villa Giulia la curvatura e l'allargamento in basso sono piuttosto sensibili, il che riflette la coerenza con cui il pittore rappresenta anche in questo dettaglio il tipo della corazza a lui contemporaneo.

La rappresentazione dell'*elmo* portato dai guerrieri dell'olpe Chigi riproduce il primo tipo di elmo corinzio che può essere considerato "classico": si tratta del "*Myros-Gruppe*" della classificazione del Kunze³⁰⁶ e dei gruppi 3-4 di quella di Snodgrass (fig. 10)³⁰⁷. Questo tipo è caratterizzato da un ampio sviluppo in lunghezza (piuttosto che in altezza, come accade





invece nei tipi 1–2 Snodgrass³⁰⁸), da una sensibile rientranza in corrispondenza del paranuca, rispetto al cranio, e dalla forma svasata verso l'esterno della parte inferiore. Più in particolare, nelle rappresentazioni del vaso di Villa Giulia il profilo posteriore dell'elmo, visibile nei primi guerrieri di ciascuna schiera, sembra ricollegarlo al tipo 4 di Snodgrass, che, rispetto al 3, è caratterizzato nella parte inferiore da una curvatura laterale più angolata. Tale tipo deve essere stato elaborato proprio a Corinto, attorno al 660 a.C., come dimostrano alcune rappresentazioni sulla ceramica protocorincorinzia e su altri documenti figurativi di poco anteriori al nostro vaso³⁰⁹. È interessante osservare l'assenza negli elmi dell'olpe Chigi di quel bordo distinto, che diverrà quasi da subito caratteristico del tipo corinzio del *Myros-Gruppe*: tra gli esemplari classificati da Kunze sono privi del bordo solo due, posti dallo studioso all'inizio del suo catalogo (uno certamente da Olimpia e, forse, anche l'altro); il loro profilo assomiglia molto a quello degli elmi dei guerrieri rappresentati sul nostro vaso (fig. 10)³¹⁰. Per quanto concerne la recente classificazione degli elmi corinzi di Olimpia, proposta da H. Frielinghaus, il profilo dell'elmo dei guerrieri dell'olpe Chigi è accostabile preferibilmente ad un sottogruppo che la studiosa pone al passaggio tra la sua prima fase (*“frühe Helme – 1. Stufe”*) e la sua seconda fase (*“Entwicklungsstränge – 2. Stufe”*): i confronti più stringenti sono con esemplari da lei datati a cavallo della metà del VII secolo³¹¹.

Importanti osservazioni si possono fare a proposito della struttura del grande *scudo circolare di tipo oplitico*, portato dai guerrieri dell'olpe. I due guerrieri che si armano e quelli delle due schiere in azione dell'esercito di sinistra offrono l'interno dello scudo all'osservatore, consentendo di leggerne la struttura, ancora una volta rappresentata con estrema precisione. L'interno dello scudo, circondato dall'orlo, è rappresentato con una struttura complessa, costituita da elementi verniciati in colore bruno, distinti tra di loro grazie alle linee incise. Al contrario, l'orlo interno, l'orlo e la faccia esterni sono resi a risparmio sul fondo del vaso: è chiaro che questo contrasto cromatico intende distinguere il materiale con cui sono realizzati nello scudo l'interno, da una parte, e dall'altra, l'orlo e la faccia esterni. La conclusione obbligata è che l'interno dello scudo nell'olpe Chigi fosse inteso come costituito da una struttura interamente in legno, materiale che è reso grazie alla tinta più affine nell'ambito della tavolozza dei colori adoperata dal pittore, vale a dire il bruno. Tale rappresentazione è pienamente in linea con la struttura che dovevano avere gli scudi oplitici rinvenuti in diversi contesti del mondo greco, in particolare ad Olimpia: anche quando la faccia esterna era interamente in bronzo, questi scudi dovevano presentare un'anima in legno (che, ovviamente, è andata perduta)³¹². Buona parte dell'interno dello scudo dei guerrieri dell'olpe Chigi è rappresentata da un'orditura formata da una serie di asticelle, accostate



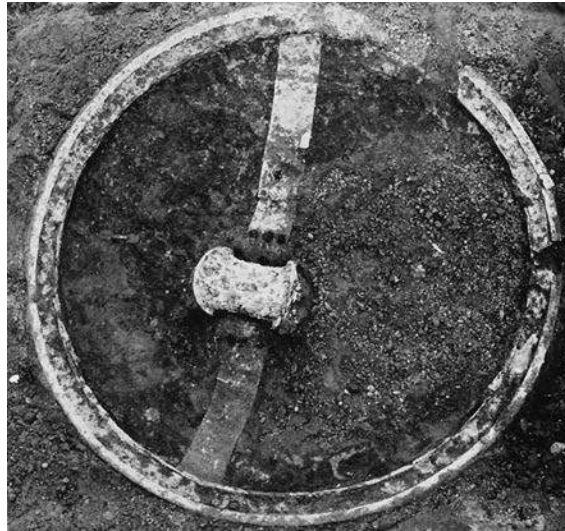


Fig. 11
Museo di Olimpia B 1921,
da Olimpia: scudo in
bronzo, lato interno con
Schildband, al momento
del rinvenimento,
ca. 630-600 a.C.
(dm 96 cm; da Kunze
1950, n. 22, Beil. 1.3)

a formare gruppi di triangoli disposti in ordine irregolare³¹³. Al centro dell'interno dello scudo è presente un elemento sempre ligneo approssimativamente a T, ruotata a 90° e formata da assi nettamente più larghe delle precedenti: questo elemento era chiaramente fissato alla struttura interna dello scudo; su di esso sono applicate le due prese, il *porpax* e l'*antilabè*, che consentivano al guerriero di impugnare in maniera stabile il pesante e ingombrante scudo oplitico. In alto il margine destro della T assume un andamento curvo: forse riproduce la curvatura che serviva per appoggiare e fare aderire in maniera più naturale la spalla all'interno dello scudo; in effetti, la spalla sinistra dei due guerrieri anteriori dell'avanguardia e retroguardia dell'esercito di sinistra è appoggiata esattamente in questo punto. La posizione del braccio sinistro che impugna lo scudo a 90° segue in larga parte l'andamento della T. L'*antilabè*, che costituisce come è noto l'impugnatura esterna dello scudo oplitico, non è rappresentata o almeno non è visibile in nessun caso sull'olpe Chigi; essa era evidentemente fissata alla terminazione del tratto della T, a ridosso dell'orlo dello scudo, come si evince dalla posizione del pugno sinistro chiuso che la teneva (normalmente l'*antilabè* doveva essere costituita da una cinghia in pelle³¹⁴). La fascia del *porpax*, nella quale nello scudo oplitico si innesta l'avambraccio al di sotto del gomito, è fissata nelle rappresentazioni dell'olpe al centro, nell'area di intersezione dei due tratti della T, e si presenta stretta e corta. Il *porpax* è visibile in due casi: nello scudo a terra della scena di vestizione delle armi del secondo guerriero e nello scudo già imbracciato dal primo guerriero a sinistra in azione. Questa fascia è resa nel primo caso a risparmio sul fondo del vaso, nel secondo con lo stesso colore giallo-bruno con cui sono rappresentati gli schinieri, la corazza e gli elmi. Nell'olpe ambedue le soluzioni, quella a risparmio e quella in





Fig. 12
Museo di Corinto CP
2096, dal Lechaion:
aryballos, ca. 690–670
a.C., disegno del fregio
con scena di battaglia
(da Snodgrass 1964,
fig. 15b)

giallo-bruno, sono adottate, come detto, per la rappresentazione delle parti bronzee dell'armamento. Dunque, nella nostra rappresentazione è intesa come in bronzo la sola breve fascia del *porpax*, mentre tutta la struttura interna centrale è in legno. Ciò ci consente di mettere in evidenza un aspetto ancora "iniziale" di questi scudi oplitici dell'olpe Chigi: infatti, come è noto, in epoca arcaica il sistema argivo-corinzio "canonico" del *porpax* è costituito da un'intera fascia in bronzo che attraversa per tutta la lunghezza il diametro interno dello scudo e che presenta al centro un alloggiamento per l'imbracciatura. Questo sistema è documentato montato in alcuni scudi ritrovati ad Olimpia, la cui parte bronzea è giunta a noi per intero (fig. 11)³¹⁵. Ma nella maggior parte dei rinvenimenti dell'Altis la fascia di imbracciatura è stata trovata a parte dal resto dello scudo: si tratta dei celebri *Schildbänder*, recanti pannelli figurati e decorativi, che si sviluppano su ciascuno dei lati dell'imbracciatura vera e propria e che sono stati pubblicati da E. Kunze e poi da P. C. Bol³¹⁶. Il Kunze ne ha attribuito la produzione a botteghe del Peloponneso nord-orientale, secondo lui argive, ma stilisticamente affini all'arte corinzia³¹⁷. Egli, attraverso l'analisi stilistica delle rappresentazioni, è giunto all'importante conclusione che gli *Schildbänder* formano una sequenza continua che inizia nell'ultimo trentennio del VII secolo a.C.³¹⁸. Questo dato cronologico è coerente con la rappresentazione del nostro vaso, nella quale appunto il *porpax* non si presenta ancora nella forma lunga dello *Schildband*, che si affermerà di lì a poco nel Peloponneso nord-orientale, ma è ridotta ancora alla corta fascia centrale. Una soluzione analoga a quella dell'olpe è già rappresentata in quella che costituisce la più antica raffigurazione ad oggi nota dell'interno di uno scudo oplitico, su un aryballos del tipo conico del Medio Protocorinzio I (ca. 690–670 a.C.) [fig. 12]: qui il *porpax* è ridotto, come nella nostra rappresentazione, ad una breve fascia centrale in corrispondenza del braccio; si noti nell'aryballos anche la rappresentazione precisa dell'*antilabè*, costituita da un manico posto nei pressi dell'orlo³¹⁹.

L'orlo interno e quello esterno degli scudi dell'olpe Chigi presentano motivi decorativi differenti, dipinti su una fascia resa a risparmio sul fondo del vaso. Non vi è dubbio sul fatto che questo bordo fosse inteso in bronzo: infatti, la norma dello scudo oplitico vuole che l'orlo sia in questo materiale, il che gli garantisce, assieme al suo andamento estroflesso rispetto alla superficie esterna, una notevole capacità, oltre che di difesa, anche di offesa³²⁰. La ragione per cui nel vaso Chigi il bordo, pur essendo inteso





come in bronzo, è stato reso a risparmio e non con la tinta giallo-bruna, come le altre parti bronzee dell'armamento, deve essere probabilmente cercata nella logica interna della scelta dei colori di queste parti e nella necessità di non complicare la leggibilità dell'immagine. Proprio i diversi motivi decorativi rappresentati sull'orlo interno ed esterno sono un elemento caratterizzante lo scudo di tipo oplitico³²¹: si deve, forse, proprio alla loro presenza la definizione "classica", che lo scudo oplitico assume, di ἄσπις Ἀργολική³²². Questo tipo, caratterizzato da una decorazione a motivi multipli sul bordo e dalla fascia del *porpax* con decorazione a pannelli, secondo gli studiosi, deve essere stato elaborato proprio nel Peloponneso nord-orientale, probabilmente ad Argo.

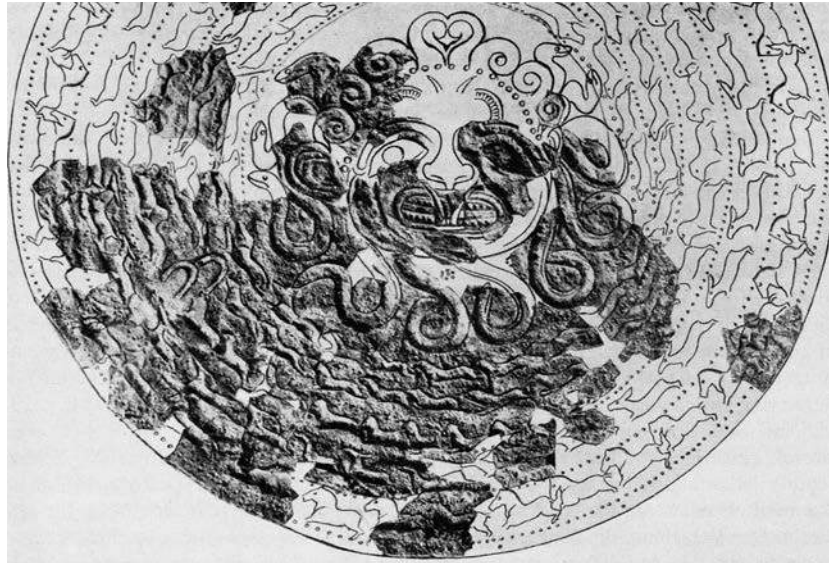
Nell'olpe Chigi l'esterno dello scudo è dominato nel tondo dall'*epi-sema*, nella maggior parte dei casi figurato, che è realizzato sul fondo a risparmio con la tecnica delle figure nere e l'aggiunta in alcune parti di altri colori; fa eccezione la rappresentazione più complessa, quella del *gorgoneion*, nella quale la tecnica adoperata è a linea di contorno con l'aggiunta del rosso porpora per la bocca. Non vi è dubbio sul fatto che la superficie esterna dello scudo fosse intesa come in bronzo, come dimostra il contrasto cromatico istituito con il bruno dell'interno in legno. In effetti, l'esterno degli scudi oplitici si presentava in bronzo sia nei casi che prevedevano il semplice rivestimento con una lamina di bronzo della faccia esterna in legno sia nei casi in cui tutta la sezione della faccia esterna era in bronzo³²³. Anche per questa parte, come per l'orlo, certamente il Pittore Chigi ha scelto di rappresentare a risparmio la superficie del bronzo per evitare di complicare la leggibilità della rappresentazione. Per quanto concerne gli *episemata*, il loro carattere figurativo ha imposto nella rappresentazione del nostro vaso la scelta della tecnica delle figure nere con i pochi colori aggiunti, per renderne la *silhouette* e i particolari: negli scudi oplitici gli *episemata* sono sempre in bronzo, ma non è escluso che in alcuni casi fossero sovradipinti³²⁴.

Le immagini rappresentate in questi *episemata* riflettono evidentemente tipi reali: in effetti, sono documentati scudi di epoca protoarcaica e arcaica, che hanno come emblemi soggetti analoghi³²⁵. Per l'oplita l'*epi-sema* dello scudo assume una funzione duplice molto importante: da una parte, quella di suscitare terrore nell'avversario, dall'altra quella di costituire il simbolo identificativo del singolo guerriero³²⁶. Per quanto concerne il primo aspetto, l'immagine dell'*episema* è costituita spesso dalla protome di un animale predatore in posizione di attacco oppure da quella di un essere mostruoso. Queste raffigurazioni che incutono paura sul tondo degli scudi "affrontano" il nemico e completano quell'immagine di morte che promana dal guerriero: questi, completamente armato, si presenta come una terribile macchina luminosa e sonora, che suscita nel nemico il terrore della morte³²⁷. Così nell'esercito di destra dell'olpe Chigi la





Fig. 13
Londra, British Museum,
da Carchemish: scudo in
bronzo oplitico, fine del
VII sec. a.C. (da *Carche-*
mish II, tav. 24)



protome del leone che ringhia con le fauci spalancate, le zanne ben in vista e la lingua pendula è l'*episema* dello scudo del quinto guerriero a sinistra della schiera dei *promachoi* e del terzo guerriero della retroguardia. E poi l'aquila in volo, o comunque un rapace, è l'*episema* dello scudo del secondo guerriero dei *promachoi* e del sesto guerriero della retroguardia. Così la protome di toro, che è presentata di prospetto e che guarda dunque negli occhi il nemico come pronta a caricare, è l'emblema dello scudo del terzo guerriero dei *promachoi* e del quarto della retroguardia. Inoltre, in posizione d'attacco è presentato il cinghiale nell'*episema* dello scudo del primo guerriero della retroguardia. In particolare, nell'esercito di destra dell'olpe viene evidenziato l'emblema dello scudo del primo guerriero dei *promachoi* per il fatto di essere presentato nella sua interezza (l'altro rappresentato per intero è quello con il cinghiale del primo guerriero di destra, ma questo si trova in posizione defilata). Questo *episema*, richiamato già in precedenza, rappresenta il *gorgoneion* secondo l'iconografia corinzia canonizzata già nella prima metà del VII secolo a.C.³²⁸: tratti terribili, grande bocca caratterizzata dalle zanne ferine e dalla lingua pendula, e occhi fissi al tempo stesso sull'avversario e sull'osservatore con lo sguardo che pietrifica. Il *gorgoneion* evoca, innanzitutto, una figura centrale dell'iconografia e del mito corinzio, poiché dalla gorgone Medusa decapitata nasce Pegaso, il cavallo alato domato dall'eroe corinzio per eccellenza, Bellerofonte³²⁹. Come è noto, la centralità di questo tema nel mondo corinzio arcaico è testimoniata, tra l'altro, dalla sua presenza sui monumenti "ufficiali" delle due colonie: sul frontone dell'Artemision di Corcyra e sulla lastra fittile dall'Athenaion di Siracusa³³⁰. Si tratta, come abbiamo detto, di un mito e di un'iconografia che si incardinano nella tradizione corinzia





della *hippotrophia*, tema sviluppato in maniera ampia e precisa nel fregio centrale dell'olpe. Ma nel caso del vaso Chigi sembra essere sotteso al *gorgoneion* anche un altro possibile significato: il *gorgoneion* è nell'immaginario greco arcaico un mostro della morte o meglio, potremmo dire, il volto stesso della morte nei suoi tratti reali e terribili, così come traspare già nei celebri versi finali della *Nekyia* dell'XI libro dell'*Odissea* (vv. 632–635)³³¹. Per tale ragione la sua rappresentazione è ricorrente come emblema degli scudi, come nel caso celebre dello scudo trovato a Carchemish (portato certamente da un mercenario greco in occasione dell'assedio da parte dei Babilonesi della città del 605 a.C. ca.) [fig. 13]³³².

Nello specifico del programma iconografico dell'olpe Chigi assume, dunque, un significato simbolico evidente l'allineamento verticale, intenzionalmente proposto, tra il *gorgoneion* della terza fascia e il volto frontale della sfinge-*Ker* del fregio mediano: ambedue si caratterizzano come demoni afferenti alla sfera della morte; ambedue incombono sulla sorte dei protagonisti, rispettivamente i guerrieri e i cacciatori; in ambedue i casi i più coraggiosi e forti vinceranno e sopravviveranno.

Inoltre, nell'immaginario dell'oplita, l'*episema* dello scudo assume anche la funzione simbolica di identificativo del portatore. In un sistema tendenzialmente omologante quale è quello oplitico, lo scudo con il suo emblema resta un mezzo di affermazione identitaria che si trasferisce simbolicamente dal piano militare a quello politico-sociale. Questa affermazione può essere relativa all'identificazione o dei singoli cittadini – guerrieri o di singoli gruppi politico-sociali che agiscono all'interno della comunità. Cioè non sappiamo se nell'olpe Chigi, come in altre rappresentazioni del genere, la ricorrenza di uno stesso *episema* su due scudi potesse intendere l'appartenenza ad uno stesso gruppo di tipo familiare o ad uno stesso segmento all'interno della comunità (ad esempio, la fratria): nell'esercito di destra dell'olpe è evidente l'intenzionale ripetizione di quattro emblemi dell'avanguardia in quattro emblemi della retroguardia. L'ipotesi che queste ripetizioni possano riflettere delle forme di comunanza tra i rispettivi guerrieri-cittadini è, al tempo stesso, suggestiva e indimostrabile. Essa andrebbe discussa all'interno di uno studio più ampio sugli *episemata*, sui quali, nelle rappresentazioni arcaiche di carattere monumentale e vascolare, si pone spesso una grande attenzione: ciò è la spia evidente dell'alta valenza militare e politico-sociale che assumono questi "segni" nelle forme di autorappresentazione dei singoli e/o dei gruppi all'interno della *polis*³³³.





3.13. Il combattimento del fregio superiore. Le armi di offesa, la disposizione delle falangi e la tattica oplitica

Nella panoplia dei guerrieri dell'olpe Chigi restano, infine, da analizzare le lance, che costituiscono le uniche vere e proprie armi di offesa portate da questi guerrieri. In effetti, come ha ampiamente osservato la critica, un primo importante aspetto li distingue dagli opliti armati alla maniera "classica": il fatto che essi non portino la spada, quale arma per il combattimento corpo a corpo, come è dimostrato dai guerrieri dell'esercito di sinistra che mostrano il torso davanti allo scudo. Un secondo importante elemento di differenza, rispetto all'armamento dell'oplita "canonico", è rappresentato dal fatto che i *promachoi* delle due avanguardie dell'olpe portano due lance: a tal proposito, la conclusione obbligata è che queste due lance siano il retaggio – come vedremo, con le dovute trasformazioni tattiche e funzionali – dell'armamento che caratterizza i guerrieri nella Grecia geometrica, riflesso dalle rappresentazioni vascolari tardo-geometriche e dai poemi omerici³³⁴. Queste considerazioni ci portano nel pieno di quello che possiamo considerare come il problema militare più importante che ci pone l'olpe di Villa Giulia e cioè come questa rappresentazione di battaglia si collochi nell'ambito dell'affermazione e dello sviluppo della tattica oplitica "classica"; in particolare, come questa rappresentazione si ponga, rispetto ai due successivi *step* riconosciuti da van Wees e da noi richiamati in precedenza³³⁵. Il problema è stato affrontato dai principali studiosi che si sono occupati dello sviluppo iniziale della tattica oplitica, i quali hanno espresso punti di vista differenti: la maggior parte ha considerato il combattimento del nostro vaso come una testimonianza relativamente coerente dell'affermazione della tattica oplitica (tra cui la Lorimer, Snodgrass, Cartledge e Salmon³³⁶); altri hanno sottolineato piuttosto gli elementi di differenza tra questa rappresentazione e la tattica oplitica di tipo "classico"³³⁷. Tra questi ultimi si segnala H. van Wees, la cui analisi articolata può essere riassunta nei seguenti punti³³⁸:

- 1) Secondo questo studioso, l'allineamento delle quattro schiere di guerrieri dell'olpe non riprodurrebbe la costituzione dell'ordine compatto delle falangi di tipo "classico".
- 2) Egli ritiene che ambedue le lance portate dai *promachoi*, nonostante l'una sia più lunga e l'altra più corta, siano destinate ad essere usate principalmente come *throwing spear*: ciò sarebbe dimostrato dalla presenza della cinghia di lancio in ambedue le lance dei guerrieri che si armano a sinistra.
- 3) Siccome le due schiere affrontate delle avanguardie sono rappresentate nell'atto di scagliare la lancia, ciò dimostrerebbe che, da una parte, i guerrieri appartenenti alla stessa schiera non sarebbero così ravvicinati





l'uno all'altro; dall'altra, che queste due schiere sarebbero da immaginare ancora ad una certa distanza l'una rispetto all'altra.

4) Tenendo conto del disegno di E. Stefani pubblicato in *Antike Denkmäler* II, van Wees pensa che tre dei guerrieri della schiera di destra stiano già preparando all'azione, al contrario di tutti quelli della schiera di sinistra, che tengono la lancia ancora in riposo.

5) Le due schiere, rispettivamente, a sinistra e a destra dello scontro non potrebbero essere interpretate come retroguardie perché nella falange classica le retroguardie hanno lo stesso numero di individui delle avanguardie.

La sua conclusione è dunque che: «the groups in this scene are all different in size, move at different speeds, and make use of missiles, so they cannot represent close formations, let alone a phalanx organised in regular ranks. The Chigi vase rather calls to mind the fluidity of the Homeric battlefield, where individuals and small groups advance at their own pace, and crowds come running up from the rear when embattled frontline fighters call out for help»³³⁹.

La mia proposta di lettura, che vi presento qui di seguito, si differenzia in più punti da quella di van Wees.

Innanzitutto, anche se le sue osservazioni sono in generale giuste, resta il fatto che ciascuna delle quattro schiere dell'olpe presenta i guerrieri secondo un perfetto allineamento, una disposizione parallela e serrata, e un uguale armamento. Si tratta della più antica e coerente rappresentazione di una schiera di guerrieri così serrata e parallela, assieme (possiamo ipotizzare) a quella del dipinto di Kalapodi. Certo, scendendo nel dettaglio, è possibile osservare che gli scudi all'interno di ogni singola schiera non sono equidistanti: in alcuni casi sono più ravvicinati l'uno all'altro, in altri casi più distanziati. Ma ciò non inficia certo la constatazione che qui sia rappresentata una precisa organizzazione dei guerrieri in schiere a ranghi serrati: tale variazione minima nella distanza degli scudi può servire a conferire dinamicità alla rappresentazione. Pertanto, la raffigurazione del vaso Chigi costituisce, senza dubbio, la testimonianza di una novità tattica, rispetto alle schiere fluide dei poemi omerici, novità che consiste nell'ordine delle falangi e nella loro compattezza.

Inoltre, rispetto ai combattimenti di massa omerici, nell'olpe di Villa Giulia l'intenzione del pittore non è quella di dare l'impressione di una fluidità delle schiere, che si muovano in avanti e all'indietro nel campo di battaglia, ma quella di rappresentare una precisa organizzazione dell'esercito costituita da falangi d'avanguardia e da falangi di retroguardia. Ciò è dimostrato, a mio avviso, senza dubbio dal fatto che i *promachoi* delle due schiere anteriori sono armati di due lance, al contrario dei guerrieri delle due schiere posteriori che ne hanno una sola: le avanguardie e le retroguardie hanno un armamento distinto per quanto concerne le armi di





offesa. Ciò chiarisce che esse erano chiamate a combattere in maniera parzialmente differente: le avanguardie (o, almeno, i *promachoi* delle avanguardie) sia con i giavellotti che nel corpo a corpo, le retroguardie nel solo corpo a corpo. Inoltre, come abbiamo detto, le due avanguardie e le due retroguardie sono speculari anche per quanto concerne la posizione delle gambe: le une sono al passo, le altre di corsa. La differenza consiste nel numero dei guerrieri di ogni singola schiera: 4/5 dell'avanguardia di sinistra a fronte dei 5(+1?) di quella di destra; 9/10 della retroguardia di sinistra contro i 7 di quella di destra. Ma questa differenza può dipendere semplicemente dalla diversa organizzazione dei due eserciti. Certo, il numero dei guerrieri delle retroguardie non coincide con quello delle avanguardie: ciò riflette un significativo elemento di differenza rispetto all'organizzazione degli eserciti oplitici classici, nei quali tendenzialmente le falangi dovevano presentare un uguale numero di guerrieri nelle avanguardie e nelle retroguardie³⁴⁰. Tuttavia, questo particolare lo si può spiegare, non mettendo in discussione il fatto che nell'olpe Chigi abbiamo a che fare con avanguardie e retroguardie di falangi compatte, ma evidenziando che la nostra rappresentazione riflette un momento ancora *in fieri* dell'organizzazione oplitica: momento nel quale il numero dei guerrieri delle falangi dell'avanguardia e delle falangi della retroguardia poteva non coincidere. Dunque, come nelle armate oplitiche, i due eserciti dell'olpe di Villa Giulia hanno già un'avanguardia e una retroguardia: l'avanguardia è sintetizzata dalle figure dei *promachoi*, degli opliti che combattono in prima fila; la retroguardia è costituita dalla falange degli opliti che combattono alle loro spalle. La figura che sembra stagliarsi alle spalle dei *promachoi* dell'esercito di destra costituirebbe un'esplicitazione iconografica dell'esistenza di una seconda fila nella falange (i cui guerrieri potrebbero, forse, essere armati di una sola lancia, differentemente dai *promachoi*). Ciò è coerente con il sistema di combattimento oplitico nel quale l'avanguardia e la retroguardia non sono interscambiabili, ma hanno una posizione prestabilita in ogni singolo esercito. Diverso è il caso dei combattimenti di massa "omerici" nell'ambito dei quali c'è una fluidità negli spostamenti dei guerrieri relativi ad un esercito, fluidità che si sviluppa in avanti e all'indietro. Se un pittore raffinato, quale è il nostro, avesse voluto rappresentare la fluidità dei combattimenti alla maniera omerica, lo avrebbe certamente fatto in una maniera diversa, che potesse risultare immediatamente percepibile come tale all'osservatore.

Per van Wees al centro della scena le due avanguardie nemiche debbono essere immaginate come poste ad una certa distanza l'una dall'altra, poiché sono impegnate nell'atto di scagliarsi reciprocamente le lance. Tuttavia, la rappresentazione sottolinea proprio la sovrapposizione dei due scudi dei guerrieri più interni, il che intende evidentemente suggerire l'idea della contiguità tra i due eserciti, anche se, ovviamente, la scena





tende ad eliminare gli spazi liberi e a compattare maggiormente le due schiere opposte: la raffigurazione fissa certamente il momento immediatamente precedente l'impatto. L'intenzione è chiaramente quella di esprimere l'idea che ognuno degli eserciti ha la capacità di conservare la compattezza e l'ordine fino al momento dello scontro.

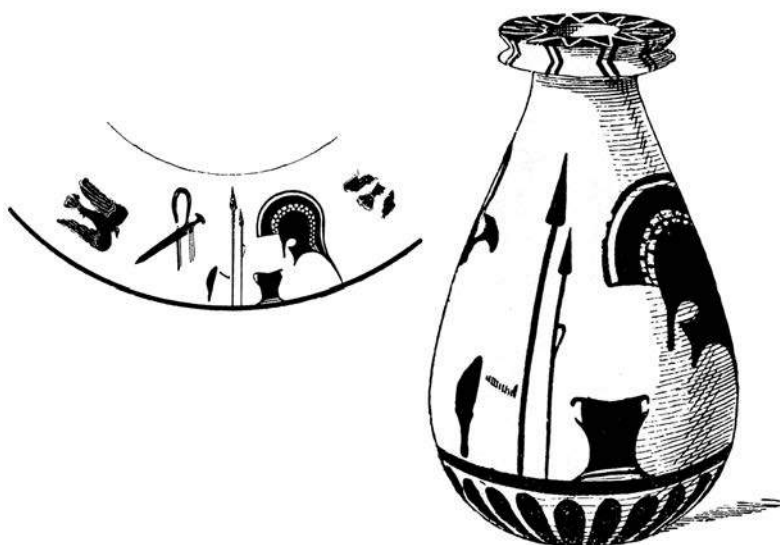
Dunque, la rappresentazione del combattimento sul nostro vaso non può non richiamare alla mente – per quanto concerne la disposizione serrata delle falangi, l'organizzazione dell'esercito in avanguardie e retroguardie, e lo scontro frontale con gli avversari – i celebri versi parenetici di Tirteo, tra cui quelli del frammento 11 West: «Quelli che sanno resistere con coraggio compatti / in prima fila corpo a corpo col nemico, / in pochi muoiono, e salvano la truppa che li segue» ... e poi «... ma [ognuno] corpo a corpo si getti, con la lunga lancia / o la spada, e distrugga il nemico. / Piede contro piede, scudo contro scudo, / cimiero a cimiero, elmo a elmo / e petto contro petto in faccia al nemico, / e colpisca, con la lunga lancia o la spada» (vv. 11–13 e 29–34 West, trad. it. M. Cavalli)³⁴¹. Tra la rappresentazione dell'olpe e i versi di Tirteo affine è la sottolineatura del ruolo dei *promachoi*; differenti, invece, sono le armi di offesa: nel primo caso, per i *promachoi* una lancia lunga e una corta, nel poeta spartano la lancia lunga e la spada, che riflettono già l'armamento oplitico “canonico”.

Per van Wees nell'olpe Chigi le due lance, portate da una parte dei guerrieri dell'uno e dell'altro esercito, sarebbero ambedue *throwing spear*, come nei combattimenti omerici. Ciò mi sembra difficilmente sostenibile, poiché è vero che nella scena della vestizione delle armi a sinistra anche quella più lunga ha il laccio di lancio, ma è altrettanto vero che, se si fosse trattato di lance ambedue esclusivamente da scagliare, non si spiegherebbe perché l'una è più lunga dell'altra. Inoltre, le seconde lance sono così lunghe che è oggettivamente difficile immaginare che la loro funzione primaria fosse quella di *throwing spear*. Ma, soprattutto, l'argomento dirimente è rappresentato dal fatto che, se si trattasse in ambedue i casi esclusivamente di *throwing spear*, tutti i guerrieri dell'olpe Chigi si troverebbero ad essere sforniti di armi per il combattimento corpo a corpo. Questo discorso vale ancora di più per i guerrieri delle retroguardie che, nel caso si trattasse di una *throwing spear*, avrebbero avuto un solo colpo a disposizione. A mio avviso, la spiegazione obbligata per l'armamento di offesa portato dai guerrieri della nostra rappresentazione è, dunque, quella che era già stata fornita da Snodgrass nel 1964: che la lancia corta fosse una *throwing spear* e la lancia lunga una *thrusting spear*³⁴². Nel nostro vaso, tale ipotesi sembra essere confermata dalla caccia al leone, nella quale entrano in azione ambedue le lance: le *thrusting spear* da parte del primo, secondo e quarto cacciatore, più forse quella tenuta in riserva dal quinto cacciatore; la *throwing spear* fornita di laccio di lancio,





Fig. 14
Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung 3148: alabastron corinzio, ca. 630-620/15 a.C., nel fregio rappresentazione di una panoplia (alt. 7 cm; disegno, da Snodgrass 1964, tav. 33)



che sta per essere scagliata da parte del quinto cacciatore. Ciò è evidente in un ben noto alabastron corinzio, ascrivibile al Transizionale, sul quale è rappresentata una panoplia oplitica ancora da indossare, della quale fanno parte due lance: una più lunga e l'altra più corta; la prima è sfornita del laccio di lancio, al contrario della seconda (fig. 14)³⁴³. Dunque, in generale, per una certa fase gli opliti debbono aver ereditato le due lance "omeriche" dei combattimenti di epoca geometrica, ma una delle due si deve essere trasformata in una lancia lunga destinata principalmente al combattimento corpo a corpo. Resta da spiegare la ragione della presenza del laccio di lancio in ambedue i tipi di lancia rappresentati nel combattimento dell'olpe Chigi, non solo nel tipo corto, ma anche in quello lungo (presenza documentata almeno nella scena della vestizione delle armi a sinistra): è probabile che la presenza di questo laccio anche nel tipo di lancia lungo rifletta un possibile uso secondario/complementare di questa come *throwing spear*. Dunque, nel combattimento sul nostro vaso *la lancia lunga doveva essere principalmente una thrusting spear, che tuttavia poteva essere adoperata all'evenienza anche come throwing spear*. In definitiva, oltre che per le due lance, anche per la presenza ancora della cinghia di lancio in quella più lunga, l'olpe Chigi dimostra di appartenere ad una fase di transizione dai combattimenti "omerici" con doppio giavelotto all'armamento oplitico canonico, costituito dalla lancia lunga priva del laccio di lancio, assieme alla spada.

Infine, è opportuno chiarire un ultimo punto. È evidente che il numero dei combattenti rappresentati sull'olpe Chigi ha un valore puramente simbolico. Le singole falangi corinzie dell'epoca, seppure ripetute in maniera multipla, non potevano certo limitarsi a questi numeri: quelle delle





avanguardie non si dovevano certo limitare al numero di 4–5 guerrieri né quelle delle retroguardie a quello di 7–9/10. Dovevano essere più numerose, in maniera tale che la forza d’urto fosse maggiore e a più ampio raggio. Invece, il fatto che nella rappresentazione del vaso le avanguardie siano meno numerose delle retroguardie su ambo i lati sembra riflettere una sperequazione numerica reale, a vantaggio delle seconde rispetto alle prime. Si tratta, come detto, di numeri simbolici, ma che possono riflettere un’organizzazione delle falangi costituite da avanguardie più ristrette, i cui *promachoi* sono più pesantemente armati rispetto alle retroguardie, più numerose e armate di una sola lancia. Anche da questo punto di vista, dunque, questa rappresentazione non riflette ancora l’organizzazione “classica” delle falangi, tendenzialmente ripetitive per quanto concerne il numero di componenti tra avanguardie e retroguardie.

In sintesi, secondo la mia ricostruzione, il combattimento dell’olpe Chigi non riproduce ancora uno scontro oplitico del tipo “classico”, per l’assenza della spada e per la presenza nei *promachoi* di una doppia lancia. Tuttavia, questa rappresentazione riflette una maggiore vicinanza alla tecnica di combattimento oplitica “classica” rispetto a quanto van Wees vi voglia vedere e, di conseguenza, una maggiore distanza dal tipo del combattimento di massa “omerico”. La rappresentazione dell’olpe si pone così al passaggio tra la fase 1) e la fase 2) della ricostruzione proposta da van Wees, precedentemente ricordata³⁴⁴: a cavallo tra i combattimenti a base di giavellotti descritti nei versi di Archiloco e Callino, e quelli a base di lancia e di spada dei versi di Tirteo, che riflettono una prima strutturazione più “classica” della tattica oplitica. Sebbene non organizzate in maniera rigorosa come nella falange “classica”, certamente le schiere dell’olpe Chigi hanno già di questa organizzazione la compattezza e l’ordine, nonché la precisa articolazione tra avanguardie e retroguardie. Del resto, questa posizione della nostra rappresentazione, che prelude al tipo canonico del combattimento oplitico, sembra essere testimoniata anche dalla panoplia portata dai suoi guerrieri: questa, come abbiamo detto, è per molti versi già quella “canonica”, ma in alcune parti non lo è ancora, come dimostrano gli schinieri che terminano sotto alle ginocchia e lo scudo che ha la fascia – *porpax* ancora corta.

Proprio il vaso di Villa Giulia costituisce, dunque, assieme alle altre opere del Pittore e della ceramica corinzia, una testimonianza storica di grande importanza del ruolo svolto da Corinto, assieme ad Argo, nello sviluppo sia dell’armamento che della tattica oplitici più “classici”.

Come ha evidenziato François Lissarrague, è interessante osservare come questa raffigurazione relativamente compiuta e coerente di uno scontro fra falangi oplitiche non abbia una continuazione nelle rappresentazioni oplitiche successive, nella ceramica arcaica corinzia, attica a figure nere e di altre produzioni: «... mais il est un paradoxe qui semble





avoir moins retenu l'attention: si les images d'hoplites sont nombreuses, celles de la phalange hoplitique sont rarissimes. On cite toujours, avec raison, l'œnochoé Chigi où figurent deux rangs serrés d'hoplites dont un aulète rythme la marche. Mais cette image proto-corinthienne est sans équivalent: la première représentation de la phalange semble bien être aussi la dernière! On pourrait assurément mentionner quelques images d'hoplites groupés côte à côte mettant en évidence un pluriel plutôt qu'un collectif, mais jamais aucun aulète n'apparaît, et l'on a plus souvent l'impression d'une simple juxtaposition de combattants, voire d'hoplitodromes, que d'un véritable rang hoplitique»³⁴⁵. Questa importante osservazione, a cui fa adesso da contraltare il raffronto col dipinto di Kalapodi, ci consente di afferrare meglio, al tempo stesso, il carattere eccezionale dell'olpe Chigi, il suo essere un'espressione elitaria e in stretto rapporto con la grande pittura.

3.14. L'efebo *aulètès* e la musica come slancio e ritmo della falange oplitica

Nella scena di combattimento del fregio superiore, nell'esercito di sinistra tra la retroguardia e l'avanguardia avanza la figura dell'*aulètès*, il suonatore del doppio flauto (tavv. 11 e 14.3). La sua altezza nettamente inferiore rispetto a quella degli opliti dimostra che si tratta di un subadulto: egli è senza dubbio da riferire alla classe degli efebi, come dimostra la capigliatura (del resto, è impensabile che un *pais* prendesse parte al combattimento, anche se come flautista). In effetti, la sua capigliatura nera è ancora più corta ed è diversa rispetto a quella dei cacciatori alla lepre e alla volpe del fregio inferiore: essa segue l'andamento del cranio, facendo pensare, dunque, a dei capelli lunghi pochi centimetri. Ciò suggerisce, sul piano iconografico, l'ipotesi che questa figura abbia da poco compiuto il rito di passaggio del taglio dei capelli e che, forse, possa dunque rappresentare un efebo ancora più giovane rispetto ai cacciatori del fregio inferiore³⁴⁶. L'inserimento del musicista nella scena costituisce, dunque, un richiamo a quella classe degli efebi e alla sua importanza in relazione alla *paideia* che forma il cittadino, espresse nel primo registro: non a caso, come detto, il flautista è allineato, richiamandone il gesto, al giovane cacciatore che fa segno al compagno di stare giù. Ma nella capigliatura dell'auleta si segnala il lungo ciuffo di capelli ritto in alto e curvo all'indietro, che il giovane porta sul lato frontale: questo potrebbe riflettere una specifica forma di *kourà*, di taglio dei capelli, che prevede di lasciare una ciocca lunga davanti o, in alternativa, essere un attributo specifico connesso al suo ruolo di musicista³⁴⁷. La nostra rappresentazione è molto precisa anche nell'indicare il modo corretto con cui l'auleta suona lo stru-





mento, cioè con la mano sinistra e la destra, ognuna delle quali portata sulla rispettiva canna³⁴⁸. Ugualmente precisa è la rappresentazione dell'imboccatura del flauto che è fissata alla bocca grazie alla *phorbeia*, la cinghia che gira attorno alla testa, stringendo le guance per rendere più efficace l'emissione del fiato³⁴⁹. Lo strumento è indirizzato verso l'alto, così come la testa e gli occhi: ciò è forse da spiegare, da una parte, con la necessità di dispiegare ad ampio raggio il suono della musica, da un'altra, forse, in relazione al fatto che nell'immaginario greco i musicisti e i poeti erano ispirati dal dio, grazie all'*enthousiasmòs*³⁵⁰.

Ben noto è il ruolo svolto dall'accompagnamento musicale in generale in ambito militare. In particolare, per prima H. L. Lorimer ha richiamato l'attenzione degli studiosi sull'importanza e la funzione che assume l'auleta nella carica dell'esercito oplitico a Sparta: la rappresentazione sul nostro vaso induce a riconoscergli un ruolo analogo a Corinto nel pieno VII secolo a.C.³⁵¹. Particolarmente significativo potrebbe essere, a proposito dell'auleta del vaso Chigi, il richiamo ad un genere di componimenti poetici accompagnati dal suono dell'*aulòs*, gli *ἐμβατήρια* o *ἐμβατηρίου παῖνες*: questi, secondo la tradizione, a Sparta sin dai tempi antichi spingevano e accompagnavano l'attacco, scandendo il ritmo della marcia dell'esercito per mantenere la compattezza delle falangi oplitiche (Plu., *Lyc.* 22, 5; Polyæn. 1, 10)³⁵². In particolare, a Tirteo la tradizione attribuiva appunto la composizione di *embatèria* in ritmo anapestico, destinati all'accompagnamento dell'*aulòs*: Tirteo stesso era definito insieme poeta e *auletès*³⁵³. Non si possono non citare, a tal proposito, le parole con cui Tucidide (V, 70) descrive l'avanzata dell'esercito spartano, anche se nel contesto di un episodio bellico del 418 a.C.: «Dopo di ciò avvenne lo scontro, gli Argivi e gli alleati avanzando con impeto e con furore, i Lacedemoni lentamente e al suono di molti flautisti, che *secondo la consuetudine* erano stati schierati in mezzo a loro, non per seguire un rito, ma perché i soldati avanzassero camminando in modo uniforme e a tempo e lo schieramento non si scompaginasse, come fanno di solito i grandi eserciti quando si scontrano» (trad. it. F. Ferrari)³⁵⁴. L'*aulòs* si configura così come lo strumento militare per eccellenza, che scandisce il ritmo dell'avanzata dell'esercito oplitico. Il flautista nella nostra rappresentazione, evidentemente, suona la carica all'esercito di sinistra, al tempo stesso, trasmettendo attraverso il suono ritmato dello strumento a fiato lo slancio ai guerrieri e scandendone il ritmo della marcia³⁵⁵. Proprio quest'ultimo aspetto, quello dell'andamento ritmico, è essenziale nella costruzione dell'immagine della scena dell'olpe: qui la rappresentazione ripetuta dei guerrieri in tutte le loro parti è chiaramente funzionale a rendere la perfetta coordinazione e l'armonia della carica, che costituiscono i principi fondanti del combattimento per falangi oplitiche. Non a caso, dunque, l'immagine dell'olpe insiste proprio su questo tema della ripetizione armonica dei guerrieri





Fig. 15
Da Perachora: aryballos
protocorinzio, ca.
690–670 a.C., disegno
del fregio con uccisione
di Achille (da *Perachora II*,
n. 27, tav. 57)



delle singole falangi; non a caso questo stesso ritmo ripetitivo scandisce i versi di Tirteo, tra cui quelli precedentemente citati. Potremmo dire che l'immagine dello scontro sul vaso di Villa Giulia è costruita secondo un'iconografia "ritmico-musicale", che evoca nell'osservatore la musica del doppio flauto eseguita dall'efebo. Dunque, l'introduzione dell'auleta nel contesto dell'esercito di sinistra "vincitore" costituisce un elemento iconografico essenziale a trasmettere il senso non solo dello slancio, ma anche della forza della falange, la quale consiste nell'armonia dei suoi componenti che formano una sorta di vero e proprio corpo unico.

Come del resto osserva lo stesso van Wees, la figura del suonatore del doppio flauto non compare invece nell'*Iliade* come ordinatore dei combattimenti di massa: così lo studioso ricorre all'ipotesi che l'*auletès* dell'olpe Chigi vada interpretato piuttosto come un "trombettiere" che chiama alle armi, figura che invece è documentata in Omero³⁵⁶. Questa ipotesi non mi sembra accettabile, poiché si distanzia significativamente dall'immagine dell'auleta proposta sul vaso e non si capisce perché il presunto "trombettiere" non sia piuttosto rivolto all'indietro verso i guerrieri che si armano. Dunque, l'assenza nei combattimenti omerici di una tale figura di *auletès* – ordinatore, e invece la sua presenza a partire da Tirteo, è un'ulteriore riprova di quanto sostenuto in precedenza, che l'olpe Chigi riflette una prima strutturazione delle falangi oplitiche.

Va ricordato che su un'altra scena di combattimento protocorinzia compare la figura di un suonatore di doppio flauto: su un aryballos del Medio Protocorinzio I (ca. 690–670 a.C.) è rappresentata una scena di battaglia, incentrata in duelli, ingaggiati da singoli guerrieri o da coppie di guerrieri affiancati (fig. 15)³⁵⁷. Il carattere mitico-epico di questi combattimenti è rivelato dal fatto che alcuni dei guerrieri portano lo scudo del tipo del Dipylon, mentre altri quello tondo. La presenza di un arciere inginocchiato alle spalle di una coppia di guerrieri, unitamente al fatto che è rappresentata una freccia da lui scagliata nel momento in cui sta per colpire lo stinco (non il tallone) dell'avversario più avanzato, induce a riconoscervi l'episodio di Paride che uccide Achille. L'introduzione della figura dell'au-





leta in maniera “anacronistica” in un combattimento di tipo omerico ha portato alcuni studiosi a ritenere che l'aryballos in questione possa, comunque, riflettere il fatto che, nonostante tale figura sia fuori contesto, all'epoca della concezione del vaso il processo di formazione della tecnica di combattimento oplitico fosse già in atto: ciò in ragione del fatto che l'auleta è strettamente legato ai combattimenti oplitici e non a quelli di tipo “omerico”. Si osservi come in questo aryballos, a differenza dell'olpe, l'auleta sia un adulto, barbato e dai lunghi capelli, che porta una corta veste.

Resta da chiarire un altro aspetto, che mi risulta del tutto trascurato, relativo alla figura dell'auleta raffigurata nell'olpe Chigi: quale oggetto tiene appeso al braccio destro all'altezza del gomito? Questo è dipinto in colore bruno chiaro, il che fa pensare ad un oggetto in legno (o in bronzo). La sua forma – allungata, caratterizzata da un ispessimento centrale, dal margine inferiore estroflesso, da quello superiore rientrante e da coppie di trattini orizzontali – non ne consente una identificazione immediata. L'unica spiegazione verosimile è, a mio modo di vedere, che si tratti di un astuccio destinato a riporvi il doppio flauto durante i rapidi spostamenti che si rendevano necessari da parte del musicista verso il campo di battaglia e al suo interno³⁵⁸. In effetti, la lunghezza delle canne e quella dell'astuccio sono compatibili. Quanto all'ispessimento centrale, bisogna osservare che l'astuccio non doveva alloggiare solo le due canne, ma anche la *phorbeia* e il bocchino che contiene l'ancia, nonché eventuali ance di riserva (e, nel caso, anche altre canne di diversa lunghezza); a tal proposito, in particolare, va osservato che l'ancia e il bocchino sono parti delicate dello strumento e dovevano essere protette accuratamente dall'astuccio. Inoltre, la parte sommitale di questo oggetto raffigurato sull'olpe presenta una forma conica distinta all'attacco da due linee incise, che potrebbe far pensare ad un coperchio (si noti che in questo caso le due linee sono più ravvicinate rispetto alle due coppie di linee che compaiono, l'una nella sua parte inferiore e l'altra nella parte mediana). Rinforza questa ipotesi l'osservazione che la rientranza della parte inferiore risulta comoda da impugnare, mantenendo l'astuccio legato al gomito e facendolo dunque aderire all'avambraccio. In questo modo, in caso di necessità di corsa, nessun oggetto ostacolerebbe l'auleta, che impugnerebbe l'astuccio come il testimone nella moderna staffetta, mentre se legasse l'astuccio alla vita questo disturberebbe con le sue oscillazioni.

Va sottolineato, infine, il fatto che lo stesso Tirteo fosse considerato contestualmente poeta e *auletès*, nonché compositore di *embatèria*, il che chiarisce un punto essenziale nel programma iconografico del vaso Chigi (nonostante le ovvie differenze che intercorrono tra la figura di spicco del poeta per eccellenza del sistema spartano e la singola immagine di efebo protagonista della nostra scena): ciò dimostra che l'auleta, che scandisce l'attacco nel fregio superiore, appartiene alla stessa *élite* di tutti gli altri





protagonisti delle tre fasce, poiché la musica costituisce un elemento strutturale al sistema del combattimento oplitico-elitario. La sua presenza come musicista alla battaglia rientra, evidentemente, all'interno di quelle forme di partecipazione degli efebi ai combattimenti degli adulti – cittadini – guerrieri, forme di partecipazione che li introducono alla loro futura analoga condizione. Come potrebbe essere evidenziato, tra l'altro, dalla particolare capigliatura che egli porta, il ruolo di musicista gli assicura una posizione particolare, grazie al carattere parentico che assume la musica nel contesto militare e politico-sociale. Dunque, nel sistema iconografico dell'olpe la figura dell'auleta è un richiamo alla classe di età degli efebi, alla loro *paideia* e alla loro progressiva integrazione nelle attività connotanti il mondo degli adulti, all'interno di una fascia, quella superiore, che è dedicata a quest'ultima classe di età. Questa è la testimonianza di come questo programma figurativo non proceda secondo un'articolazione rigida, nella quale ad ogni fascia corrisponde una classe di età (secondo la lettura di Hurwit), ma crea dei richiami tra l'una e l'altra, introducendo protagonisti di una classe di età all'interno di una fascia dedicata principalmente ad un'altra classe di età: incontreremo lo stesso procedimento nella fascia mediana con l'introduzione dell'efebos Paride all'interno del registro i cui altri protagonisti sono gli adulti – cittadini – guerrieri. Proprio la figura dell'auleta dimostra come, in sostanza, l'intenzione del programma iconografico sia quella di presentare la "sintesi" simbolica di una *élite* nella sua interezza e nelle sue articolazioni.

In maniera affine all'ipotesi di lettura che ho appena presentato, C. Isler-Kerényi ha sottolineato il valore iconografico che viene attribuito alla figura dell'auleta nella fascia superiore dell'olpe Chigi e più in generale nel suo programma figurativo³⁵⁹. Mi sembra tuttavia difficile seguire la studiosa nell'ipotesi da lei sostenuta che in questa figura possa essere forse identificato il destinatario del vaso, poiché nel sistema figurativo generale essa non sembra essere più evidenziata di altre, a differenza di alcuni dei protagonisti della fascia mediana.

3.15. Le rappresentazioni di battaglia sugli aryballoi di Londra e di Berlino. Armamento e tecnica di combattimento verso l'affermazione della tattica oplitica

Rispetto al combattimento oplitico rappresentato sull'olpe Chigi, come si pongono le scene di battaglia, raffigurate sugli altri vasi dipinti dal Pittore Chigi e dalla sua cerchia?

Nel fregio principale dell'*aryballos Macmillan* (tavv. 16 e 17.3) le caratteristiche dell'armatura di ambedue le schiere sono affini a quelle dell'olpe Chigi: gli schinieri che terminano in alto al di sotto della rotula, del tipo 1





Kunze; e l'elmo, caratterizzato dalla rientranza del paranuca e dalla forma svasata in basso, con un angolo sensibile all'attacco, probabilmente del tipo corinzio 4 di Snodgrass e del *Myros-Gruppe* di Kunze, nonché del sottogruppo di transizione tra la prima e la seconda fase della classificazione della Frielienghaus; come nell'olpe Chigi anche in questo caso l'elmo corinzio è ancora privo del bordo distinto. Va tuttavia rilevato che gli elmi dei guerrieri dell'aryballos Macmillan si presentano in generale più sviluppati in altezza rispetto a quelli dell'olpe Chigi, il che riflette un tipo leggermente anteriore. Nell'aryballos di Londra la corazza è interamente coperta dagli scudi anche, come detto, nei guerrieri dell'esercito di sinistra, per i quali in alcuni casi il pittore ricorre ad un innaturale ribaltamento dello scudo. Quest'ultima costituisce una soluzione, evidentemente, meno "matura" rispetto a quella dell'olpe, il che conferma l'anteriorità del vaso Macmillan³⁶⁰. Un altro aspetto che distingue quest'ultimo dal vaso Chigi è la mancata rappresentazione dell'orlo distinto dello scudo, che è, come detto, un elemento essenziale dello scudo oplitico. Invece, l'aryballos Macmillan presenta già una precisa raffigurazione degli *episemata*: quelli dell'esercito di sinistra sono, da sinistra verso destra, un uccello in volo, un cigno, una protome di grifo, una testa equina, un gallo, una protome di ariete, per la seconda volta un cigno e una civetta; quelli dell'esercito di destra sono costituiti da un motivo a croce con uccelli nei quadranti, da una protome di toro frontale, da un uccello in volo, da un gallo, da un motivo a girale a linee curve, da un quadrupede alato, da un uccello ad ali spiegate, da una protome di toro frontale, e di nuovo da un uccello ad ali spiegate. Va osservato che anche nella rappresentazione dell'aryballos di Londra gli emblemi sono ripetuti su più scudi; alcuni di essi ricorrono simili nell'olpe Chigi, altri sono diversi.

Una significativa differenza tra la raffigurazione dell'aryballos Macmillan e quella dell'olpe è rappresentata dall'armamento di offesa e dal momento rappresentato della battaglia. Nel vaso di Londra l'armamento di tutti o quasi tutti i guerrieri è costituito da due lance: una adoperata per il combattimento, l'altra tenuta in riserva. In alcuni casi i guerrieri stanno scagliando la lancia dall'alto: la stanno evidentemente adoperando come *throwing spear*. In altri essi puntano l'avversario con la lancia portata orizzontalmente per il corpo a corpo: in alcuni di questi casi è evidente che si tratta di una lancia lunga. Pertanto, i guerrieri dell'aryballos Macmillan, come i *promachoi* delle avanguardie dell'olpe Chigi, sono armati di una lancia corta usata come *throwing spear* e di una lancia lunga usata principalmente come *thrusting spear*.

Ma la differenza più evidente è costituita dal fatto che qui lo scontro non presenta l'ordine e la compattezza delle falangi dell'olpe. A tal proposito, ha giustamente osservato H. van Wees: «This is no doubt very much what a breakthrough in a classical battle would have looked like,





but is no less close to what the *Iliad* describes ... And the fact that most of the warriors on the vase carry a pair of spears does tend to suggest a Homeric rather than a classical parallel»³⁶¹. È vero che è rappresentato un momento diverso: quello in cui lo scontro è già avvenuto e la falange di destra ha già preso il sopravvento. Ma è anche vero che questa rappresentazione non riproduce nulla delle formazioni delle falangi oplitiche, se non in maniera generale l'accostamento più ravvicinato di due coppie di guerrieri della falange di sinistra contro due coppie di guerrieri di quella di destra e l'accostamento più distanziato di tre guerrieri della falange di destra: ciò è reso, secondo la peculiare soluzione spaziale adottata dal pittore, che è caratterizzata dalla sovrapposizione parziale dei corpi e degli scudi. La risoluzione della battaglia nell'aryballos Macmillan è piuttosto in duelli individuali o di piccoli gruppi, che ricordano ancora, secondo quanto evidenziato da van Wees, gli scontri omerici, la cui caratteristica resta la fluidità delle formazioni di guerrieri e l'importanza delle monomachie.

Dunque, queste osservazioni suggeriscono che lo scontro dell'aryballos Macmillan non si distingue da quello dell'olpe Chigi per il solo fatto di rappresentare un momento diverso, quello successivo all'impatto tra i due eserciti, ma anche forse poiché esso riflette una fase più vicina ai combattimenti di massa "omerici" e conseguentemente meno avanzata nell'affermazione della tattica oplitica³⁶². Ciò sembra essere avvalorato dallo stesso armamento: la doppia lancia che portano quasi tutti o tutti i guerrieri, la forma dell'elmo più sviluppata in altezza e lo scudo privo dell'orlo distinto, anche se l'assenza di quest'ultimo particolare può dipendere dalla resa miniaturistica dell'immagine. Nell'aryballos di Londra una tecnica di combattimento in parte affine a quella dell'olpe Chigi è invece suggerita dall'uso distinto delle due lance, dell'una come *throwing spear* e dell'altra principalmente come *thrusting spear*. Va, comunque, osservato che questo uso distinto della doppia lancia è già indiziato dalla rappresentazione dell'aryballos del Lechaion (fig. 12), menzionato in precedenza, del Medio Protocorinzio I (690–670 a.C.)³⁶³: ciò dimostra che questa trasformazione funzionale di una delle due lance da *throwing spear* a *thrusting spear* deve aver avuto inizio non dopo il primo quarto del VII secolo a.C.

Nell'ambito delle opere del Pittore Chigi, se prendiamo la rappresentazione di combattimento dell'aryballos Macmillan come termine di riferimento iniziale e quella dell'olpe Chigi come testimonianza più recente dell'evoluzione della tattica militare, l'aryballos di Berlino (tavv. 18 e 19.2) sembrerebbe porsi a cavallo tra le due rappresentazioni. Purtroppo, lo stato di conservazione delle raffigurazioni dipinte su questo vaso non è altrettanto buono. Cionostante, alcune considerazioni significative si possono fare già a proposito dell'armamento. Gli schinieri sono dello stesso tipo 1 del Kunze, caratterizzati dalla terminazione superiore curva al di





sotto della rotula. Laddove è pienamente leggibile, la corazza presenta un'indicazione dettagliata dei particolari, con la linea dell'addome, le due curve dei pettorali e i bordi distinti all'attaccatura delle braccia e del collo, così come nell'olpe Chigi. Ma una piccola differenza, rispetto alla corazza dei guerrieri del vaso di Villa Giulia, è rappresentata dal bordo inferiore: questo nell'olpe è costituito da una singola fascia; invece, nell'aryballos di Berlino, in un guerriero nel quale la corazza è posta pienamente in vista ed è meglio conservata, questa presenta un bordo inferiore più alto costituito da una doppia fascia. Come abbiamo detto in precedenza, il maggiore sviluppo del bordo inferiore nella corazza è un indizio di maggiore antichità, che riflette ancora l'iconografia della cintura sul torso nudo. La doppia fascia inferiore è presente, ad esempio, sulla corazza trovata ad Olimpia, precedentemente menzionata (fig. 9)³⁶⁴. Sul vaso di Berlino gli elmi corinzi sono dello stesso tipo dell'olpe Chigi e dell'aryballos Macmillan, caratterizzati da una sensibile rientranza del paranuca, da un'accentuata svasatura inferiore, che forma all'attaccatura un angolo sensibile, e dall'assenza del bordo distinto; quelli dell'aryballos di Berlino sembrano essere, comunque, più vicini a quelli del vaso Macmillan, per la forma tendenzialmente più sviluppata in altezza e meno larga rispetto a quelli dell'olpe Chigi.

Nell'aryballos di Berlino alcune interessanti osservazioni si possono fare anche a proposito dello scudo, presentato di prospetto nei guerrieri dell'esercito di destra e di profilo in quelli di sinistra. Proprio questi ultimi consentono di apprezzare il caratteristico profilo convesso dello scudo oplitico nonché il largo orlo estroflesso che consentiva a questo tipo di scudo di servire anche come arma di offesa³⁶⁵. Proprio la rappresentazione di profilo dello scudo dei guerrieri di sinistra in questo vaso testimonia che gli opliti lo tengono alla maniera canonica: appoggiato alla spalla e sensibilmente inclinato in avanti, in modo tale da ampliare l'area di protezione della parte superiore delle gambe (poiché il colpo era inferto dall'alto) nonché impattare il guerriero nemico con il bordo inferiore dello scudo, che serviva anche da arma di offesa, grazie alla sua lama. Ancora una volta il pittore si sofferma nella dettagliata rappresentazione degli *episemata*: quelli dell'esercito di sinistra sono un uccello in volo probabilmente un'aquila, una protome di toro frontale, seguiti da due simboli illeggibili, e poi di nuovo un simbolo illeggibile e due probabili aquile in volo, e poi ancora una lepre e un'aquila; mentre sul versante opposto abbiamo una protome di grifo, un uccello in volo, un'aquila, una protome di toro frontale, un cigno e poi una protome di leone, una protome di toro frontale, un uccello in volo e una protome di toro. Ricorrono, dunque, nella maggior parte dei casi *episemata* rappresentati anche negli scudi dell'olpe Chigi e dell'aryballos Macmillan, assieme ad un *episema* non presente (la lepre). Nel caso dell'aryballos di Berlino è possibile osservare che gli stessi simboli





sono riferiti anche ai due schieramenti opposti: l'aquila ad ali spiegate e la protome di toro. Ciò riflette il fatto che gli emblemi degli scudi oplitici, al di là del loro potenziale valore identificativo del guerriero, si riferivano nel mondo greco a tipi iconografici ricorrenti e più o meno comuni.

Quanto alle armi di offesa, lo stato di conservazione del vaso di Berlino non consente di precisarne tutti i particolari. Comunque, quasi tutti i guerrieri delle due schiere opposte sollevano il braccio destro: essi, come nel caso dei guerrieri dell'aryballos Macmillan e di quelli delle avanguardie dell'olpe Chigi, si accingono ad attaccare il nemico, scagliando la *throwing spear*. Ma, nel caso del primo guerriero di sinistra di una delle due schiere dell'esercito di sinistra, egli porta il braccio destro in basso, evidentemente impugnando la *thrusting spear*: si accinge, dunque, ad affrontare il nemico per trafiggerlo in un corpo a corpo. Ciò dimostra la presenza anche nell'aryballos di Berlino di un armamento di offesa dei guerrieri, costituito dalle due lance, una *thrusting spear* e una *throwing spear*, anche se non possiamo accertare l'effettivo possesso di ambedue o di una soltanto da parte dei singoli guerrieri.

Per quanto concerne la tecnica del combattimento, l'aryballos di Berlino sembra essere un po' a metà strada tra quello di Londra e l'olpe Chigi. Nel vaso di Berlino i due eserciti nemici non sono contrapposti ai due lati del campo figurato, come nell'olpe Chigi, né sono completamente mescolati, come nell'aryballos di Londra. Ma lo scontro è ripartito in due segmenti distinti: in un segmento due falangi opposte, costituite rispettivamente da 4 e 5 guerrieri, sono rappresentate nell'atto di scagliarsi la lancia; nell'altro segmento si oppongono due schiere costituite ciascuna da tre guerrieri, mentre, alle spalle di quella di destra, guerrieri della schiera di destra stanno avendo il sopravvento, rispetto ad alcuni di quella di sinistra, che fuggono o sono già caduti. Nell'aryballos di Berlino, dunque, per alcuni dei protagonisti lo scontro sta per avvenire, per altri il momento è quello della vittoria/sconfitta o dell'inseguimento/fuga. L'immagine lascia così aperte due possibilità di lettura: 1) che sia rappresentato *un unico momento dello scontro*, nel quale i due segmenti corrispondono alle due ali degli eserciti o ciascuno a due falangi contrapposte; oppure 2) che questi due segmenti si riferiscano a *due momenti successivi della battaglia*³⁶⁶. Non mi sembra che l'immagine offra alcun indizio all'osservatore per optare a favore dell'una o dell'altra interpretazione. Del resto, ambedue i casi sono documentati nei vasi del Pittore: il primo, quello della contemporaneità, è documentato nell'aryballos Macmillan, mentre il secondo, quello dei tempi successivi, è sviluppato nell'olpe Chigi. Dunque, nel caso fosse intesa la seconda lettura, nel confrontare l'aryballos di Berlino con l'olpe Chigi e con l'aryballos Macmillan, la differenza nella rappresentazione della battaglia potrebbe dipendere, semplicemente, dalla scelta da parte del pittore di descrivere momenti del combattimento





diversi: nell'ambito di questi l'aryballos di Berlino, per il fatto di raffigurare sia il momento precedente lo scontro che quello di affermazione di una delle due parti, potrebbe essere un po' a metà strada tra le rappresentazioni degli altri due vasi del Pittore.

Ma, nel caso dell'aryballos di Berlino, la sottolineatura della compattezza delle falangi, del loro carattere serrato e ordinato è maggiore, rispetto a quello di Londra. Ciò fa pensare ad un carattere maggiormente strutturato delle falangi, che sembra essere più prossimo alla tecnica oplitica "classica", rispetto all'aryballos Macmillan. Manca, tuttavia, nel vaso di Berlino quell'organizzazione che si incontra nell'olpe Chigi delle falangi in avanguardia e retroguardia, e quell'avanzata rigorosa, ritmata e spinta dal suono del doppio flauto.

Queste considerazioni, relative sia all'armamento che alla tecnica di combattimento, sembrano riflettere con coerenza la sequenza precedentemente stabilita tra le opere del Pittore Chigi, in base ad una cospicua serie di indizi cronologici: aryballos Macmillan ca. 670–660 a.C. – aryballos di Berlino attorno al 660–650 – olpe Chigi ca. 650–640.

Per poter valutare a pieno l'importanza storica che assumono le opere del Pittore Chigi quale testimonianza dell'affermazione della tattica oplitica va sottolineato come altre rappresentazioni all'incirca coeve, corinzie e di altre produzioni, riproducano combattimenti riconducibili in maniera più o meno coerente ancora al sistema "omerico": si veda, ad esempio, il ben noto aryballos plastico del Louvre del Medio Protocorinzio, sul cui fregio principale sono rappresentati tre duelli, uno dei quali sul corpo del caduto (tav. 20.1).

Per completare questa discussione sulle armi e sulle tecniche del combattimento è utile analizzare la scena di battaglia rappresentata sull'*oinochoe di Erythrai* (fig. 4), anche se essa è riferibile non alla mano del Pittore, ma alla sua "cerchia". Purtroppo, la scena è lacunosa: della falange di sinistra si conserva solo parte del primo guerriero; quella di destra è costituita da quattro guerrieri; la presenza alla loro destra di un toro dimostra che questa schiera era conclusa. Come nell'olpe Chigi e nell'aryballos di Berlino, è rappresentato il momento dell'impatto tra le falangi. Nella falange di destra i guerrieri sono parzialmente sovrapposti e sfalsati, così come nell'olpe Chigi e nell'aryballos di Berlino, il che le conferisce un carattere serrato. Tuttavia, nell'*oinochoe di Erythrai* il quarto guerriero di destra e il primo a sinistra della schiera di destra sono sovrapposti interamente ai loro vicini, il che crea un improprio effetto a cuneo.

Questi guerrieri portano ancora gli schinieri del tipo più antico della classificazione di Kunze con il margine superiore che termina al di sotto della rotula. La corazza si è conservata nella sola parte superiore nel primo guerriero della falange di sinistra: si legge la linea a spirale con cui sono resi i pettorali e la linea curva dell'ogiva toracica. L'elmo è dello stesso tipo





corinzio precedentemente menzionato, più affine a quello dell'olpe Chigi che non a quelli degli aryballoi di Londra e di Berlino, per la forma più larga; va tuttavia evidenziato che sull'oinochoe di Erythrai, l'elmo presenta una rientranza meno accentuata in corrispondenza del paranuca. Inoltre, in questo caso sono individuati con precisione il paranaso, che lascia in vista i soli occhi e la bocca, e il bordo distinto che corre lungo il margine inferiore, lungo le paragnatidi e sopra gli occhi. Questo bordo distinto costituisce un elemento caratteristico degli elmi corinzi che si afferma quasi da subito nel *Myros-Gruppe* di Kunze³⁶⁷: la sua assenza nelle rappresentazioni sull'olpe Chigi e sui due aryballoi di Londra e di Berlino potrebbe essere dovuta al fatto che all'epoca dell'olpe questo elemento decorativo non era ancora divenuto corrente; al contrario, l'oinochoe di Erythrai sembra dunque riflettere la forma compiuta dell'elmo corinzio del *Myros-Gruppe*, anche da questo punto di vista. Interessante è anche la rappresentazione degli scudi. Nella schiera di destra sono raffigurati ancora una volta con precisione gli *episemata*: una protome di toro, un uccello rivolto verso l'alto forse un'aquila, un altro volatile e un uccello in volo, probabilmente un'aquila. L'interno dello scudo del guerriero di sinistra è caratterizzato da un largo bordo doppio e da una precisa rappresentazione del *porpax* e dell'*antilabè*. Quest'ultima è costituita da una cinghia, attaccata sui due lati all'estremità destra dello scudo, in corrispondenza dell'orlo interno. Il *porpax* si presenta come una fascia ispessita in corrispondenza dell'imbracciatura, desinente in due lembi svasati: l'esterno della fascia doveva essere inteso, evidentemente, come in bronzo. Questo *porpax* si sviluppa per un'altezza maggiore, rispetto a quello dell'olpe Chigi: è, dunque, più vicino alla forma "canonica" argivo-corinzia di epoca arcaica dello *Schildband*, che, come abbiamo detto in precedenza, si affermerà nell'ultimo trentennio del VII secolo.

Nell'oinochoe di Erythrai i guerrieri sono ancora armati tutti (?) di due lance: quelli di destra stanno per scagliare la *throwing spear*, mentre tengono in riserva la *thrusting spear* lunga, impugnandola assieme all'*antilabè* dello scudo. Che quest'ultima lancia costituisca un'arma di offesa per il corpo a corpo è dimostrato dal guerriero della schiera di sinistra, che impugna la lancia a metà altezza in orizzontale. Questi guerrieri combattono, dunque, ancora alla vecchia maniera con le due lance: a giudicare da quanto si è conservato, non vi è traccia della spada. Ma, forse, non è da trascurare il fatto che nella caccia al leone della fascia mediana nello stesso vaso i due cacciatori laterali combattono con la lunga lancia come *thrusting spear*, mentre quello a terra trafigge il leone con una lunga spada.

Oltre a questo, altri due indizi di recenziarietà dell'oinochoe di Erythrai, rispetto all'olpe Chigi, sono costituiti, come detto, dal maggiore sviluppo in altezza del *porpax* nello scudo e dalla presenza del bordo distinto nell'elmo. Si può così suggerire una datazione di quest'opera nella seconda





I cavalieri e il possessore del carro come *promachoi*?

111

parte del Tardo Protocorinzio, attorno al 640–630 a.C., e considerare il Pittore di Erythrai più che un collaboratore, piuttosto come un “continuatore” del Pittore Chigi.

3.16. I cavalieri e il possessore del carro come *promachoi* della fascia superiore?

Ritorniamo adesso al programma iconografico. Secondo la mia ricostruzione, gli opliti costituiscono il terzo anello della catena nella simbolica rappresentazione della società corinzia proposta nell’olpe Chigi, rispetto agli altri due anelli, rappresentati dai cavalieri e dal possessore del carro. Ma nello specifico qual è il rapporto che intercorre tra gli opliti e le altre due classi in questo sistema iconografico? Si possono avanzare, a tal proposito, due ipotesi di lettura alternative:

- 1) che tutti gli opliti del terzo registro si riferiscano al terzo anello della catena, sia quelli della retroguardia che quelli dell’avanguardia;
- 2) ovvero che i *promachoi* dell’avanguardia, in particolare quelli dell’esercito “vincitore” di sinistra, si identifichino con i protagonisti della caccia al leone, o comunque appartengano alle stesse due classi sociali dei cavalieri e dei possessori del carro; e dunque che il terzo anello della catena sia rappresentato dai soli guerrieri della retroguardia.

A mio avviso, ambedue le ipotesi sono perfettamente ammissibili: la sintassi dell’immagine non è dirimente a favore né dell’una né dell’altra, e tutte e due sono accettabili dal punto di vista storico-politico-sociale, nel contesto della Corinto della metà del VII secolo a.C.

La prima ipotesi ha un argomento importante a proprio favore: la considerazione che in genere nel mondo greco, così come in quello romano e in altre società antiche, gli ordini politico-sociali-militari riflettono delle classi ben distinte: ognuna di queste è organizzata in modo corporativo ed è caratterizzata da specifici attributi distintivi, rappresentati dall’armamento e dal possesso o meno del cavallo o del carro.

Tuttavia, a mio avviso, questa argomentazione in questo contesto non è determinante, poiché, come abbiamo ricordato in precedenza, nel VII secolo a.C. i cavalieri, così come i possessori di carro, combattevano essenzialmente a piedi: erano opliti montati, per i quali il possesso del carro e del cavallo era soprattutto un simbolo di *status*. Pertanto, nel contesto a cui fa riferimento il vaso Chigi è legittimo ritenere che la distinzione tra gli ordini, pur presente, non sia espressa in una forma così netta in un sistema figurativo che si focalizza su due imprese delle *élites* di diversa natura: l’una una caccia a carattere simbolico, l’altra un combattimento di tipo reale.

Del resto, il gioco di rimandi e dunque il collegamento tra la seconda e la terza fascia è sottolineato sul piano iconografico dagli allineamenti pro-



posti, il che induce l'osservatore a seguire un percorso verticale che lega la fascia mediana con quella superiore. La seconda ipotesi, che riconosce nei protagonisti della fascia mediana i *promachoi* dell'esercito di sinistra, ha come proprio punto di forza il fatto che questi *promachoi* sono sottolineati anche dalla rappresentazione della vestizione delle armi di due di essi, nonché dalla presenza del flautista, che a sua volta richiama gli efebi del fregio inferiore. Ai cinque protagonisti del fregio mediano corrispondono in quello superiore i 4/5 *promachoi* dell'esercito di sinistra. Più precisamente, ogni osservatore del vaso è portato a riconoscere nei *promachoi* dell'esercito di sinistra quattro guerrieri, in base al numero di gran lunga più evidente, quello dei loro corpi, dei loro scudi, delle loro teste e delle loro lance (rispetto a quello non immediatamente percepibile delle gambe, corrispondenti a cinque guerrieri). A questi quattro guerrieri dell'avanguardia dell'esercito di sinistra possono corrispondere nel fregio mediano o i quattro cavalieri smontati o – direi preferibilmente – i quattro sopravvissuti della caccia al leone: quest'ultima lettura implicherebbe una sorta di sequenza temporale tra la caccia al leone del fregio mediano e lo scontro oplitico di quello superiore, i cui protagonisti sarebbero i quattro *promachoi* dell'esercito di sinistra. Si tratta, dunque, di un rapporto numerico compatibile, fermo restando il fatto che i quattro cavalieri smontati e il possessore del carro sono impegnati direttamente nella caccia al leone. In tal senso, è logico ipotizzare che le *élites* corinzie, che si distinguevano per il possesso del cavallo e del carro, avocassero a sé il prestigio e l'onere di militare come *promachoi* nell'esercito di fanti-opliti. Ad essi toccava il compito di difendere in prima persona e in primo piano la *polis*. Essi si dovevano distinguere rispetto agli altri opliti per il coraggio e l'*aretè* militare, che assicuravano loro anche la posizione di supremazia politico-sociale.

Dunque, ambedue le ipotesi restano possibili, ma io prediligo *la seconda*, che mi sembra corrispondere in maniera più precisa al senso del programma iconografico dell'olpe e al suo contesto politico-sociale-militare di riferimento.

In tal caso, se i *promachoi* costituivano l'*élite* corinzia, la base militare e dei cittadini della *polis* era più ampia. Quest'ultima era rappresentata anche dagli altri opliti, quelli che, grazie alla propria disponibilità finanziaria, erano in grado di pagarsi l'armatura: essi si potevano così assicurare una propria posizione nell'esercito oplitico, che doveva essere innanzitutto quella delle retroguardie; questi opliti erano più numerosi rispetto alle *élites* dei cavalieri e dei possessori di carro; pur avendo i pieni diritti politici, che erano loro assicurati dal fatto di militare nell'esercito, essi occupavano una posizione politico-sociale più bassa.





3.17. Il giudizio di Paride come paradigma di prova nuziale

Come si inserisce in questo programma iconografico il mito del giudizio di Paride, rappresentato nella fascia centrale sotto l'ansa (tavv. 5, 10 e 13.3–4)?

Si tratta di un episodio mitico, che presenta dei significati simbolici complessi e potenzialmente carichi di sfumature differenti³⁶⁸. Il suo inserimento in due cicli figurativi arcaici, quali l'arca di Cipselo (Paus. V, 19, 5)³⁶⁹ e il trono di Bathykles (Paus. III, 18, 12) dimostra la capacità di questo mito, grazie alla sua potenziale polisemia, di integrarsi in programmi iconografici complessi nei quali si riconoscono le relative committenze: nello specifico quella corinzia cipselide, oltre a quella ufficiale spartana nel trono di Amyklai.

Quell'episodio, che poteva apparire come una vera e propria *crux* nel programma figurativo del nostro vaso, dimostra di essere centrale e strettamente collegato alle altre scene, grazie all'analisi che gli hanno dedicato Luca Cerchiai, Mauro Menichetti ed Eliana Mugione³⁷⁰: «Il tema di Paride rappresenta ... la cerniera del programma iconografico dell'olpe Chigi: è l'episodio paradigmatico in cui il mondo degli uomini alza lo sguardo verso le dee per giudicarlo e lasciarsene irretire, che esprime la tensione e il desiderio, le potenzialità e il rischio sottesi al *gamos*, prova e snodo da padroneggiare con maestria perché *eros* è necessario e pericoloso come la caccia e la guerra».

Purtroppo delle ampie lacune interessano questa parte del vaso e inficiano la lettura completa e dettagliata della scena. Nel sistema figurativo dell'olpe che la scena del giudizio di Paride sia posta su un piano semantico distinto, rispetto alle altre, è evidenziato dalle iscrizioni dipinte prima della cottura del vaso, che ne individuano i protagonisti. Paride è designato come Ἀλ[έξ?ανδ]ρος³⁷¹, dunque con il nome più antico che gli viene assegnato, adottato nella maggior parte dei casi in Omero³⁷²: l'iscrizione corre davanti a lui ad andamento progressivo dall'altezza della testa a quella della terminazione della veste. Le iscrizioni che individuavano Hermes ed Hera sono andate completamente perdute. Quella che designa Atena come Ἀθᾶ- vaiā corre in orizzontale ad andamento progressivo dietro la sua testa e sopra quella di Afrodite. Quest'ultima è designata come Ἀφροδ[ι]τᾶ dall'iscrizione che corre in verticale ad andamento progressivo alle sue spalle, a partire dall'altezza della testa. Anche per il fatto di introdurre le iscrizioni che identificano i protagonisti del mito, quali vere e proprie didascalie (“*caption-inscriptions*” o “*tag-inscriptions*”), il pittore dimostra di essere, per così dire, all'avanguardia nel mondo artigianale-artistico dell'epoca. Si tratta infatti di una delle più antiche attestazioni della formula delle iscrizioni-“didascalie”³⁷³. Queste ultime riflettono diversi aspetti: da una parte, il progressivo processo di alfabetizzazione da parte sia dei fruitori che degli artigiani; da un'altra, la necessità di rendere i protagonisti rappresentati, a





partire da quelli mitici, immediatamente identificabili; e, infine, verosimilmente la prassi della lettura ad alta voce, che si inserisce nelle forme cerimoniali e nei giochi del simposio³⁷⁴: al richiamo figurativo, enunciato dall'iscrizione, si accompagnavano i giochi verbali simpotici e le recitazioni orali dei temi epici. Al tempo stesso queste iscrizioni – “didascalie” dell'olpe evidenziano, ancora una volta, il rapporto che intercorre tra il nostro artigiano e la pittura su grande scala, poiché, come ricorda Plinio, già i primi pittori accompagnavano le figure con iscrizioni identificative³⁷⁵.

L'assenza delle iscrizioni per le figure che popolano le altre scene del vaso dimostra che esse si riferiscono ad un piano distinto, quello umano, che non designa personaggi specifici, ma figure che simbolicamente caratterizzano il *kosmos* maschile della società corinzia, attraverso le specifiche attività, simboli e classi di età. Questa distinzione tra il giudizio di Paride e le altre scene è evidenziata anche dalla sintassi della fascia mediana: Afrodite dà le spalle al primo cavaliere di sinistra e questa cesura è sottolineata anche dalla presenza dell'iscrizione verticale che designa la dea, nonché dall'introduzione di una fascia libera e di un motivo riempitivo a triangoli contrapposti; sull'altro lato Paride dà le spalle al cacciatore del leone di destra, anche se la lancia di quest'ultimo si sviluppa sopra la testa del troiano: ciò, evidentemente, sia per ragioni di scelta nella disposizione dei protagonisti nel campo figurato sia per esprimere il rapporto che intercorre, comunque, tra queste scene nel contesto generale del programma iconografico (in questo caso, a differenza di quello della sfinge – *Ker* bicorpore, la parziale sovrapposizione con la figura adiacente non esprime un raccordo diretto tra i due temi).

Pertanto, gli aristocratici corinzi che si riconoscono e si autorappresentano nel sistema dei valori di questo *kosmos*, introducendo e identificando i protagonisti del giudizio di Paride in questo programma figurativo, alzano lo sguardo verso gli dei e i protagonisti del mito³⁷⁶.

Nella scena sull'olpe a sinistra è rappresentato Paride rivolto verso destra; una duplice lacuna all'altezza della vita impedisce di chiarire la posizione delle braccia e se esse avessero, eventualmente, degli attributi. Di fronte a lui si trovava Hermes, la cui figura è andata completamente perduta, ad eccezione della terminazione del *kerykeion*, il caduceo, suo attributo distintivo: la posizione del caduceo alla sinistra del dio assicura che Hermes era rivolto in questa direzione, verso Paride. Dietro il dio segue il corteo delle tre dee indirizzate anch'esse verso Paride: da sinistra verso destra, si incontra dapprima Hera, di cui si è conservata solo parte della testa e dei capelli che scendono posteriormente, trattenuti da una fascia che corre dietro all'orecchio; segue Atena, di cui si è preservata la testa e il fiore che tiene in mano davanti al viso; chiude il corteo Afrodite, che è posta all'estremità destra della scena, pur essendo lei la vincitrice della contesa su chi sia la più bella tra le dee: si conserva la testa, il torso fino all'altezza del seno e la corona che tiene nella mano destra.





Come è noto, il giudizio di Paride costituisce l'antefatto che porterà alla guerra di Troia: l'episodio è confluito nel poema del Ciclo epico dei *Cypria*, che gli antichi attribuivano al poeta Stasinus di Cipro e che deve risalire al VII secolo a.C.³⁷⁷. Il sommario del poema è riportato da Proclo³⁷⁸: l'episodio del giudizio è il frutto di un piano concepito da Zeus per generare la guerra di Troia. Questi, in occasione delle nozze di Peleo e Thetis, che vedono la partecipazione di tutti gli dei olimpici, suscita con l'aiuto di Eris una contesa tra Hera, Atena e Afrodite su chi sia tra di loro la più bella. Lo stesso Zeus designa Paride Alessandro, figlio del re di Troia Priamo, quale giudice della contesa. Le dee vengono condotte da lui sul monte Ida da Hermes. Il troiano sceglie Afrodite, poiché lei gli promette il matrimonio con l'achea Elena, la più bella tra le donne. Seguono alle vicende del giudizio quelle della partenza da Troia di Paride, assieme ad Enea, alla volta di Sparta. Qui Paride viene ospitato da Menelao, ma durante l'assenza del re di Sparta in viaggio a Creta egli si unisce ad Elena. Successivamente, Paride ed Elena ripartono alla volta di Troia, dove vengono celebrate le loro nozze. Con questo episodio si chiudono i *Cypria*.

Sempre secondo la lettura di L. Cerchiali, M. Menichetti ed E. Mugione, la struttura di questo mito si presenta di per sé parlante: «Il *logos* si struttura attraverso un sistema molto chiaro di inversioni/opposizioni che consente di metterne a fuoco il significato: un *gamos* (quello di Peleo e Teti) che suscita *eris*, da cui scaturisce, attraverso il giudizio delle dee, un secondo *gamos* (quello di Paride ed Elena) che non produce discendenza ma estingue la stirpe della linea maschile (il sangue di Priamo e, dunque, di Paride), conduce alla morte Achille, il figlio di Peleo e Teti, e inaugura la nuova dinastia di Enea, figlio di Afrodite, la dea vincitrice della contesa grazie al *dolos* di Paride».

In questa sequenza generale, tuttavia, sia le fonti letterarie che le stesse iconografie del giudizio di Paride consentono di evidenziare, da una parte la presenza nel mito di alcune varianti, attestate nei diversi periodi e regioni, dall'altra l'inserzione di nuovi elementi in diversi momenti³⁷⁹. Queste varianti sono importanti per poter valutare a pieno le scelte iconografiche effettuate nella scena dell'olpe Chigi e di conseguenza il suo significato specifico all'interno del programma figurativo del vaso.

Il senso generale del giudizio di Paride nell'immaginario greco arcaico è quello di grande *paradigma di prova nuziale*³⁸⁰, cioè di "prova" – con tutte le sue potenziali implicazioni alternative, positive o negative – che porta al completamento del processo di maturazione dell'individuo; quest'ultimo passa non solo attraverso il raggiungimento dello *status* di guerriero, ma anche attraverso il suo compimento nell'ambito dell'*eros* e della nuova dimensione familiare. Paride, grazie al giudizio, accede al *gamos*, ad un *gamos* splendido, quello con la più bella tra le donne. Il carattere di mo-





Fig. 16 Parigi, Louvre CA 616, da Tebe: pisside tripodata attica del Pittore C, ca. 570–560 a.C., giudizio di Paride (da Simon 1981, fig. 47)

dello di “prova” matrimoniale del giudizio di Paride può essere ben esemplificato da un caso³⁸¹: si tratta della pisside a tre piedi attica a figure nere da Tebe a Parigi, opera del Pittore C (all'incirca 570–560 a.C.) [fig. 16]³⁸². Nella scena del giudizio dipinta su uno dei piedi, il corteo delle tre dee è rappresentato a sinistra, preceduto da Hermes che si volge all'indietro, indicando col braccio la vincitrice; alla destra della scena è rappresentato Paride che fugge, ma col volto rivolto all'indietro. Tra Hermes e Paride è interposta una figura femminile: rispetto alle sue altre possibili identificazioni (con Eris, Iris o una ninfa³⁸³), l'ipotesi più convincente mi sembra essere quella che si tratti proprio di Elena³⁸⁴. Quest'ultima si troverebbe così ad essere proiettata nella scena del giudizio: o secondo una concezione sinottica, che evoca l'episodio successivo dell'unione con Paride; oppure secondo un processo di evocazione-“materializzazione” della promessa fatta da Afrodite a Paride. In questa rappresentazione la proiezione erotico-matrimoniale della presunta Elena è evidenziata dall'attributo della corona che tiene in ciascuna delle mani nonché dal carattere riccamente decorato degli abiti che porta, sia del chitone che dell'*himation*. Nella pisside-tripode del Louvre la valenza matrimoniale del tema del giudizio di Paride, ma secondo una potenziale opposizione di modelli, è resa ulteriormente esplicita dalla sua associazione con gli altri temi rappresentati sul vaso: in particolare, su un altro dei piedi, un carro con una coppia nuziale accolto da tre divinità (Zeus ed Hera con le Cariti³⁸⁵); e poi, sull'altro piede, la nascita di Atena armata dalla testa di Zeus. La rappresentazione sul coperchio di una scena di combattimento ricorda l'associazione dei temi nell'olpe Chigi, e fa pensare anche per la pisside del Louvre ad un pro-





gramma figurativo unitario³⁸⁶. Dunque, su questo vaso «le scene associate sembrano far riferimento ad un complesso sistema di valori, connessi alla sfera femminile, che contrappongono la pericolosità dell'*eros* messa in campo nella scena del giudizio da un lato alla *metis* di Atena, che, nella sua condizione di *Parthenos*, esce completamente armata dalla testa di Zeus, dall'altro alla condizione matrimoniale della donna all'interno di nozze giuste e regolamentate» (Cerchiai, Menichetti, Mugione).

Paride nell'iconografia di epoca arcaica della scena del giudizio fino alla fine del VI secolo a.C. è quasi sempre rappresentato barbato³⁸⁷, ad eccezione di pochi casi³⁸⁸: come è noto, nell'iconografia arcaica la barba segnala l'appartenenza dell'individuo alla classe di età degli adulti³⁸⁹. Il giudizio si svolge, dunque, secondo l'iconografia arcaica corrente, quando Paride è già adulto (e, dunque, probabilmente quando egli è già rientrato a Troia ed è stato reintegrato nella famiglia di Priamo³⁹⁰). Va altresì sottolineato il fatto che nell'iconografia della scena del giudizio fino alla fine del VI secolo a.C. Paride porta normalmente un abito da adulto, generalmente costituito da un chitone e un *himation*; spesso questo abito è riccamente decorato³⁹¹. Del resto, già nell'*Iliade* Paride, adulto e sposato, si distingueva per le vesti eleganti (III, 392). Pertanto, secondo l'iconografia arcaica più comune, egli si trova ad essere già pronto alla dimensione matrimoniale, al momento del giudizio delle tre dee.

Dunque, nel programma del vaso Chigi il giudizio di Paride è certamente evocativo del tema del matrimonio come una "prova" e al tempo stesso come un compimento essenziale in quel processo di maturazione costruito tra la fascia inferiore degli efebi e le due superiori degli adulti. Ciò ha indotto Hurwit a suggerire che il nostro vaso possa essere stato realizzato su commissione come dono nuziale destinato ad un giovane che sta per accedere alla classe di età degli adulti attraverso il matrimonio e il suo ingresso nella condizione di guerriero e cittadino a pieno titolo³⁹²: tale suggestione resterebbe ugualmente valida all'interno della lettura da me proposta del programma figurativo, lettura che insiste sull'articolazione, le attività connotanti e i simboli del *kosmos* corinzio, e in prospettiva sull'integrazione degli efebi all'interno di questo sistema; ovviamente, nell'ambito di tale ipotesi, entrerebbe in gioco anche la funzione dell'olpe quale vaso da simposio, che potrebbe designare l'accesso dell'individuo all'attività cerimoniale del consumo del vino, esclusiva del mondo degli adulti. Tuttavia, l'ipotesi dell'olpe Chigi come dono nuziale è, al tempo stesso, tanto suggestiva quanto del tutto indimostrabile.

Ad ogni modo, come osserva giustamente lo stesso studioso americano, nella scelta del giudizio di Paride ci deve essere di più che non il semplice riferimento al tema matrimoniale³⁹³. E, come hanno evidenziato opportunamente L. Cerchiai, M. Menichetti ed E. Mugione³⁹⁴, la domanda chiave per l'olpe Chigi è perché sia stato scelto proprio il giudi-





zio di Paride rispetto agli altri possibili temi mitici che assumono la valenza di paradigma nuziale e cioè perché il giudizio di Paride e non Zeus ed Hera, o Peleo e Thetis, o Teseo o Dioniso e Arianna? La risposta è evidentemente da cercare nelle specificità del giudizio di Paride rispetto a questi altri temi mitici e nella variante di questo episodio adottata sull'olpe.

3.18. Paride, la *charis* di Afrodite e i rischi connessi ad *eros*

Certamente, non deve essere estranea alla scelta di questo tema nell'olpe una connotazione potenzialmente negativa del matrimonio di Paride: esso è ambiguo, pericoloso; avrà effetti deleteri, poiché porterà alla fine di Troia e all'estinzione della sua dinastia regnante. In questo senso entra in gioco il carattere al tempo stesso necessario e pericoloso di *eros* che si esprime attraverso l'arma della *charis*, della "grazia"³⁹⁵. Così Afrodite è connotata con le armi della *charis* nei *Cypria*: con le vesti profumate di innumerevoli fiori di stagione nel frammento 4 Davies = 4 Bernabè e con le corone di fiori profumati nel frammento 5 Davies = 5 Bernabè. Le armi della *charis* – vale a dire i gioielli, la luce che da essi promana, le vesti eleganti, i profumi, i capelli sciolti – sono il corrispettivo femminile delle armi della guerra maschili: sono altrettanto necessarie e pericolose³⁹⁶. Ad esempio, la celebre descrizione della vestizione e della toeletta di Hera nell'*Iliade* (XIV, 159–195) è costruita intenzionalmente dal poeta come un *pendant* delle scene di vestizioni delle armi degli eroi (ad es. di Agamennone nell'XI libro dell'*Iliade*, ai vv. 15–46). In tal senso, nelle rappresentazioni arcaiche del giudizio di Paride si insiste spesso da diversi punti di vista sulla *charis* delle dee.

Così nella rappresentazione dell'olpe Chigi Atena e Afrodite hanno i volti aggraziati, i capelli sciolti ricadenti sul petto e sulle spalle. In questa scena Atena solleva un fiore che presenta una forma a campana ribaltata, costituita da una serie di petali di colore giallo-bruno ad andamento curvo: il fiore è qui, al tempo stesso, uno strumento di seduzione, una sottolineatura della grazia della dea nonché una potenziale evocazione del profumo, che da esso promana. In questo senso, i profumi hanno spesso un ruolo essenziale come arma femminile della seduzione e della *charis* (ad esempio, nella già citata "toeletta" di Hera)³⁹⁷. Nella scena dell'olpe di Villa Giulia la figura di Atena è purtroppo assai lacunosa: non sappiamo, dunque, se essa portasse altri attributi. A giudicare da quanto si è conservato, comunque, la dea non portava le armi, l'elmo e la lancia, che in genere la definiscono come guerriera e *parthenos*. Al contrario, la rappresentazione insiste sulla *charis* con la quale la dea intende ottenere la preferenza. Un'Atena non armata la incontriamo anche in quella che costituisce la più





Fig. 17
Atene, Museo Nazionale
15368, da Sparta: pettine
in avorio, seconda metà
del VII sec. a.C., giudizio
di Paride (largh. 8 cm; da
Kossatz-Deissmann 1994,
n. 22, vol. 2, p. 109)

antica rappresentazione del giudizio di Paride a noi pervenuta, assieme a quella del nostro vaso: il pettine in avorio dal santuario di Artemis Orthia a Sparta, databile alla seconda metà del VII secolo a.C. (fig. 17)³⁹⁸. Esso raffigura il corteo delle tre dee che avanza verso Paride barbato e seduto su trono, in assenza di Hermes. In questa scena Atena è da identificare probabilmente con la seconda dea: è rappresentata senza l'elmo³⁹⁹ ed è apparentemente priva di altri attributi. Hera è probabilmente la prima dea a sinistra: tiene un uccello sulla mano. Afrodite, da identificare con la terza dea a destra, ha alle proprie spalle l'oca. Nella rappresentazione i due volatili sottolineano il potere della *charis* di Hera e Afrodite e, al tempo stesso, l'oca si qualifica già come attributo identificativo di quest'ultima dea⁴⁰⁰.

Della figura di Afrodite sull'olpe Chigi si conserva la parte superiore della veste, che è sufficiente per poterne apprezzare il carattere assai ricco: essa è costituita da motivi decorativi elaborati, inseriti in fasce orizzontali. L'oggetto tenuto dalla dea con la destra è da identificare senza dubbio con una corona, nonostante la lacuna ne abbia portato via la metà inferiore: in effetti, questo oggetto ha una forma lineare circolare ed è tenuto con la mano chiusa a pugno, come indica la posizione del pollice disteso e delle altre quattro dita ripiegate. La corona richiama quelle che vengono preparate e di cui si adorna Afrodite nel già citato frammento 5 Davies = 5 Bernabè dei *Cypria*. Essa si configura come una manifestazione della *charis* di Afrodite, come uno strumento della seduzione, di cui si arma la dea per poter ottenere la preferenza di Paride⁴⁰¹. Più in particolare, la presenza della corona in questo contesto potrebbe assumere anche una connotazione ben determinata in rapporto col mito del giudizio: nell'immaginario greco arcaico essa evoca in casi specifici la seduzione connessa col rito matrimoniale⁴⁰². Nello specifico del giudizio di Paride, nella già citata *piside tripodata* del Pittore C, la presunta Elena ne tiene una in ciascuna delle mani (fig. 16)⁴⁰³. Dunque, la corona tenuta da Afrodite nella scena rappresentata sul nostro vaso, oltre a sottolineare la *charis* della dea, può





anche evocare la promessa da lei fatta a Paride del matrimonio con la più bella tra le donne⁴⁰⁴.

Emerge così un altro punto nodale nella costruzione del programma figurativo dell'olpe di Villa Giulia, ben evidenziato da Cerchiai, Menichetti e la Mugione: il parallelo/*pendant* istituito tra le armi al femminile delle dee nel giudizio di Paride e quelle al maschile nel fregio superiore; ambedue le armi sono, al tempo stesso, necessarie e pericolose. Si chiarisce così il senso dell'allineamento, che è costruito in verticale tra la seconda e la terza fascia: la figura di Afrodite è posta in asse, evidentemente in maniera intenzionale, con il baricentro del primo guerriero di sinistra della fascia superiore, rappresentato nella scena della vestizione delle armi⁴⁰⁵. Tale allineamento richiama evidentemente quel parallelismo tipico omerico, nel quale la vestizione delle armi al maschile conosce un *pendant* nella "vestizione delle armi" al femminile⁴⁰⁶. Non solo le armi maschili, ma anche quelle femminili della seduzione, sono estremamente pericolose e possono condurre alla morte, così come accadrà alla stirpe regale troiana. Del resto, è implicito che un mortale, quale è Paride Alessandro, non può, secondo un ribaltamento degli equilibri, giudicare delle divinità se non lasciandosi irretire da una *charis* superiore che porterà alla rovina sua, della sua famiglia, della sua città.

In questo ambito di significato si spiega il motivo della fuga di Paride, che caratterizza la scena del giudizio su numerose rappresentazioni nella ceramica attica, datate all'incirca tra il 570 e il 500 a.C.⁴⁰⁷: in queste raffigurazioni egli corre o si allontana rapidamente dal corteo delle dee e da Hermes, ma il suo sguardo è rivolto all'indietro, calamitato dalle dee. La fuga esprime il pericolo o, ancora meglio, la stessa consapevolezza del pericolo, connessa alla dimensione assurda da un mortale di trovarsi a giudicare le dee, ma lo sguardo rivolto all'indietro esprime l'attrazione verso la loro eccezionale bellezza e *charis*⁴⁰⁸. È impossibile per noi stabilire se il motivo della fuga di Paride di queste rappresentazioni arcaiche rifletta una specifica variante del mito, eventualmente confluita in una qualche versione letteraria, ovvero costituisca semplicemente l'illustrazione iconografica di un suo elemento strutturale: la paura e/o la consapevolezza da parte di Paride dei rischi connessi al giudizio che si accinge ad esprimere nei confronti delle immortali.

Al contrario, Paride sull'olpe Chigi è affrontato a Hermes e al corteo delle divinità, ed evidentemente non tenta di sottrarsi al giudizio, ma è ben disposto ad esso. Nell'iconografia arcaica questa costituisce la variante al tema della fuga: essa esprime, dunque, non solo l'accettazione del ruolo di giudice da parte di Paride, ma anche una sua disposizione favorevole. Questa variante iconografica è sviluppata nelle rappresentazioni arcaiche secondo due formule alternative: quella adottata nel nostro vaso, nella quale Paride è rappresentato in posizione stante⁴⁰⁹; o quella in cui



egli è seduto su un trono⁴¹⁰ (a partire dalla fine del VI secolo a.C. su una roccia, il che evidenzia l'ambientazione sul monte Ida della scena e la sua condizione di pastore⁴¹¹). Visto che il sommario di Proclo dei *Cypria* non menziona alcun tentativo da parte sua di sfuggire, è probabile che la variante iconografica arcaica che lo vede pronto al giudizio risalga alla tradizione confluita in questo poema del Ciclo.

3.19. Paride come efebo e pastore

Come abbiamo detto, nell'iconografia più comune di epoca arcaica e fino alla fine del VI secolo a.C., Paride è generalmente caratterizzato come un individuo adulto, barbato, che porta un elegante vestito costituito da chitone e *himation*, attributi che lo proiettano già nella dimensione matrimoniale⁴¹². Il Paride dell'olpe Chigi è invece di giovane età, come è chiaramente dimostrato dalla sua altezza, rapportata a quella delle altre figure della fascia mediana. Egli è infatti nettamente più basso rispetto al quinto cacciatore del leone, a cui dà le spalle; presenta all'incirca la stessa altezza del giovane stalliere del carro, nonché delle dee, in particolare, di Afrodite ed Hera, mentre Atena è appena più alta (l'altezza è qui determinata anche dalla necessità di lasciare lo spazio per l'iscrizione che designa Atena, sulla testa di Afrodite): evidentemente le dee, in virtù del sesso a cui appartengono, sono rappresentate più basse degli uomini adulti.

Sul viso di Paride il Pittore Chigi ha avuto la cura di rappresentare una barbetta, o meglio potremmo dire l'accento di una barbetta, resa con un trattino dipinto, che si sviluppa a partire dalla punta del mento e che, nelle vicinanze di questo, si allarga leggermente (non vi sono dubbi sul carattere intenzionale di questo trattino né si possono proporre interpretazioni alternative). È evidente l'intenzione di caratterizzarla non come la barba di un adulto (che si sarebbe estesa sulle guance), ma come una barbetta "incolta", che si sviluppa nella forma di un pizzetto sul mento, tipica di un subadulto, di un giovane. Questo particolare distingue ulteriormente la figura di Paride rispetto a quella degli individui adulti della seconda e della terza fascia, che hanno il viso interamente libero, evidentemente rasato.

Dunque, Paride nella nostra rappresentazione non appartiene ancora alla classe di età degli adulti. Ma a quale si riferisce? A differenza dei cacciatori della fascia inferiore e dell'auleta, egli si presenta con una capigliatura a lunghe ciocche ondulate, ricadenti posteriormente lungo la schiena; i capelli sono legati da una fascia che corre all'indietro all'altezza delle orecchie e sulla fronte, su cui si sviluppa un ricciolo. Si possono avanzare due ipotesi alternative per spiegare la capigliatura di Paride in relazione alla classe di età di appartenenza, ipotesi che non siano comunque in con-



trasto col sistema degli attributi riconosciuto a proposito degli efebi in questo programma iconografico:

1) O la capigliatura di Paride dimostra che la sua classe di età non sarebbe equiparabile a quella degli efebi della caccia alla lepre e dell'auleta, ma ad una ancora precedente e cioè, quando emette il giudizio, sarebbe ancora un *pais*.

2) Oppure il nostro Paride, pur appartenendo alla stessa fascia di età degli efebi, non avrebbe conosciuto il rito di passaggio del taglio dei capelli, a causa delle sue specifiche vicende personali. Infatti, come è noto, la tradizione vuole che Paride sia stato abbandonato sul monte Ida, poiché, a seguito del sogno terribile fatto dalla madre Ecuba, era stato vaticinato che egli avrebbe determinato la fine di Troia. In fasce, sarebbe stato salvato sull'Ida e lì avrebbe vissuto da pastore fino a quando non ritornò a Troia e fu riconosciuto come di stirpe regale⁴¹³.

Mi sembra che la seconda spiegazione sia senza dubbio preferibile. Innanzitutto, se fosse valida la prima, ci troveremmo di fronte alla situazione paradossale di un *pais* che si trova a giudicare la più bella tra le dee in una contesa nella quale, come detto, la manifestazione della *charis* e, dunque, la seduzione costituisce un'arma fondamentale. Il fatto stesso che la nostra figura presenti la barbetta al mento costituisce una notazione iconografica, che la caratterizza come efebo, piuttosto che come *pais*. Oltre a questa, determinante è l'osservazione della veste di Paride nella nostra rappresentazione, che può essere, a mio avviso, identificata con quella di un pastore. Il suo abito è costituito da quello che sembra essere un capo unico, formato da un tessuto di colore bruno: esso avvolge interamente il suo corpo dalle spalle fino a sotto le ginocchia; i due lembi ripiegati sono disposti ai due lati della figura e formano in basso una piega a punta. Si segnala in questa veste l'assenza della cintura in vita e di decorazioni del tessuto: è rappresentato il solo bordo inferiore distinto. Questo abito, assai semplice, contrasta con quello riccamente decorato, costituito da chitone e *himation*, che caratterizza l'immagine del Paride adulto, corrente nell'iconografia arcaica⁴¹⁴; contrasta, altresì, con l'immagine del principe troiano, bello ed elegante, che ci restituisce già l'*Iliade*⁴¹⁵. La veste del nostro Paride è, dunque, probabilmente da immaginare come costituita da un semplice tessuto di lana pesante, atto a proteggerlo durante il periodo del suo "esilio" come pastore sul monte Ida. Coerentemente con questa ipotesi di lettura, nell'ambito del sistema rappresentativo del nostro vaso, la veste distingue Paride, da una parte, dagli efebi nudi della fascia inferiore, dall'altra dai *kaloï kai agathoi* adulti della fascia mediana, che portano un *chitoniskos* fermato dalla cintura in vita. La stessa presenza della barbetta al mento, oltre che designare l'età, può concorrere a definire la sua condizione di pastore, in quanto individuo che non presta le cure del corpo, come fanno invece i nobili di città, sia i troiani del mito che i





kaloï kai agathoi corinzi. La barbetta può, dunque, costituire una sottolineatura iconografica sia dell'età che della *condizione* del nostro Paride: egli non ha ricevuto quell'educazione e non dimostra quella cura del corpo, che toccano ai giovani di buona famiglia. Il sistema iconografico dell'olpe crea così un intenzionale "isolamento" della figura del troiano rispetto alle altre riferibili alle diverse classi dei corinzi di buona famiglia. Ciò può essere agevolmente spiegato ipotizzando che il giudizio di Paride rappresentato sul vaso Chigi si riferisca ad una tradizione secondo la quale l'episodio si svolge quando il protagonista è ancora un giovane pastore sul monte Ida: egli non è ancora tornato a Troia, dove assumerà il ruolo e le vesti che competono ad un principe.

In effetti, la tradizione che vede Paride ancora pastore sull'Ida, quando emette il giudizio, risale all'*Iliade*: ciò è testimoniato dall'unico e succinto passo omerico che menziona il giudizio (*Il.* XXIV, 25–30, spec. 28–30)⁴¹⁶. L'episodio viene ricordato nel contesto di questo passo iliadico per spiegare la ragione dell'odio che Hera e Atena nutrono nei confronti di Troia, per l'offesa da loro subita da parte di Paride, in occasione del giudizio tra le tre dee. Nel brano omerico viene esplicitato che le dee si recarono alla sua stalla (questo è verosimilmente il senso da attribuire al termine μέσσαιλος), il che implica la sua condizione di pastore. Il sommario dei *Cypria* di Proclo, invece, non esplicita che Paride fosse un pastore, ma parla semplicemente dell'Ida come del luogo ove si svolge il giudizio.

Questa tradizione, dunque, che risale all'*Iliade* e che sembra essere documentata iconograficamente dall'olpe Chigi, di Paride pastore al momento in cui emette il giudizio, rimane rara nell'iconografia arcaica. Un altro caso è rappresentato da un'anfora pontica del Pittore di Paride a Monaco (ca. 550–540) [tav. 21.3]⁴¹⁷. Qui sui due pannelli posti sulla spalla del vaso sono raffigurati, rispettivamente: su un lato, il corteo delle tre dee preceduto da Hermes e da una figura di anziano, forse Helanos, il vate che preannuncia la fine di Troia⁴¹⁸; sull'altro, Paride giovane e non barbato, che porta una veste riccamente decorata e uno scettro / lancia, che ne segnalano il rango principesco; egli è accompagnato dalla sua mandria, scortata dal cane; su uno dei buoi è poggiato un corvo nero. L'iconografia di Paride, rappresentato come un pastore giovane, si affermerà in maniera diffusa a partire dalla fine del VI secolo a.C.⁴¹⁹.

Dunque, secondo questa ipotesi di lettura, il Paride dell'olpe Chigi che emette il giudizio è il giovane pastore, che ha la capigliatura lunga e la barbetta, poiché non ha ricevuto quell'educazione e quella cura del corpo che caratterizzano i giovani di buona famiglia, e non è passato attraverso i riti iniziatici canonici quale è il taglio della chioma.





3.20. Paride e le “scelte di vita”

Così Paride, pur essendo nobile di nascita, si trova ad operare una scelta negativa, quella di Afrodite, che sarà deleteria per la sua stirpe e la sua città. Certamente, non può essere estranea al programma iconografico dell'olpe Chigi l'idea della negatività di tale scelta. A tal proposito, non si può non toccare un'altra questione. È possibile ipotizzare che già nell'immaginario del VII secolo a.C. il giudizio di Paride avesse assunto il significato di una “parabola” relativa alle scelte di vita, come sarà a partire dal periodo classico⁴²⁰? Difficile rispondere a questa domanda.

La contesa tra le dee non si svolge soltanto sul piano delle armi al femminile – della *charis*, della seduzione – ma anche secondo la logica della reciprocità del dono/promessa. Secondo le fonti successive, se Afrodite promette in cambio della vittoria le nozze con Elena, dal canto loro, sia Atena che Hera promettono qualcosa di concreto nel futuro di Paride. Ad esempio, secondo Euripide (*Tr.* 924–931), Atena gli promette la conquista della Grecia, Hera a sua volta la sovranità sull'Asia e sull'Europa (o, secondo altre fonti, la sovranità solo sull'Asia ovvero la βασιλεία πάντων)⁴²¹. Certo, né l'*Iliade* né il sommario di Proclo menzionano i doni promessi da Atena ed Hera, ma ambedue i testi esplicitano quello di Afrodite: il passo del XXIV libro dell'*Iliade* (v. 30) sposta il discorso sul piano generale delle scelte di vita, menzionando la promessa da parte di Afrodite a Paride della “funesta lussuria” (μαχλοσύνη ἀλεγεινή); il sommario di Proclo dei *Cypria* ricorda la promessa specifica delle nozze con Elena. Tuttavia, secondo alcuni studiosi, alcuni *Prolegomena* all'*Iliade* presenti in manoscritti omerici potrebbero contenere delle versioni ampliate degli *excerpta* di Proclo dei *Cypria*: in questi testi compare la menzione, tra le altre indicazioni supplementari, dei doni promessi da Hera e Atena; essi consistono, rispettivamente, nel potere supremo, e nella sapienza e nell'abilità guerresca⁴²². A prescindere da quest'ultima ipotesi, comunque non dimostrabile, il fatto stesso che nell'*Iliade* e nel sommario di Proclo sia menzionata la promessa di Afrodite, rende probabilmente implicita la nozione che anche Atena ed Hera abbiano fatto le loro promesse. Più in particolare, l'*Iliade*, spostando il discorso dallo specifico della promessa all'aspetto generale di questa, sembra attribuire al giudizio di Paride un vero e proprio senso di parabola legata alle “scelte di vita”. In questo senso, Hera, regina dell'Olimpo, e Atena, dea della *metis* e dea guerriera, avevano da offrire un'alternativa, rispettivamente, di regalità, e di saggezza e abilità militare. Del resto, non solo la sua scelta, ma la stessa figura di Paride, il protetto di Afrodite, è “controversa”, “ambigua” nell'immaginario greco, come è tratteggiata già nell'*Iliade*: egli oscilla tra l'essere un valoroso (ma non sempre) combattente non solo con l'arco, ma anche con la lancia e nella mischia, e la sua predilezione per il *thalamos*, le donne, la musica e la danza⁴²³.





Dunque, si può avanzare l'ipotesi, ovviamente con le dovute cautele, che nello scegliere di introdurre il giudizio di Paride nell'olpe si siano volute evidenziare le diverse scelte di vita, che si offrono all'individuo: quelle virtuose che portano, attraverso un'educazione canonica, alla condizione di cittadino-guerriero; quelle errate, che privilegiano altri aspetti, quali l'*eros* e che possono portare alla distruzione della propria città e della propria stirpe⁴²⁴. In questo senso, può aver giocato, nel simbolismo della rappresentazione, la “non educazione” di Paride, dovuta al fatto che egli non è cresciuto all'interno di quella *paideia* che è dovuta ad un giovane di alto lignaggio, ma nel mondo dei pastori. L'opposizione messa in gioco nel programma iconografico del nostro vaso tra i due modelli, quello degli efebi e quello di Paride, sembra essere segnalata anche dal richiamo tra le due scene, essendo ambientate ambedue nell'*eschatia*: quella di Paride sul monte Ida.

Si chiarisce così il senso della collocazione del giudizio sotto l'ansa del vaso, in una posizione relativamente nascosta o meno visibile rispetto alle altre: chi usava l'olpe per versare il vino durante il simposio aveva il braccio che copriva questo lato e la scena del giudizio si trovava sul lato opposto rispetto al simposiasta. Ma l'intenzione era, evidentemente, non quella di “mascherare” la scena, ma piuttosto di far sì che essa venisse messa in luce da chi ruotava il vaso per seguirne la narrazione per immagini. Si creava così un gioco iconografico “ambiguo”, contraddittorio, di una scena al tempo stesso legata alle altre, ma che creava anche un meccanismo di opposizione. Il legame e opposizione con le altre scene riflette la complessità dei significati sottesi a questo mito, che esprime da una parte il senso di prova nuziale da affrontare, da un'altra i rischi connessi ad *eros* e le conseguenze di una scelta sbagliata rispetto ai valori positivi espressi nelle altre scene del vaso.

L. Cerchiai, M. Menichetti ed E. Mugione hanno evidenziato un altro aspetto significativo nella costruzione del sistema dei richiami verticali tra fasce distinte nell'olpe: la parte anteriore della caccia alla volpe si trova al di sotto del giudizio di Paride; la volpe è posizionata sotto l'ansa, in corrispondenza di Hermes ed Hera. All'inganno che si cela dietro la promessa di Afrodite, corrisponde in verticale l'animale ingannevole per eccellenza: «animale astuto e ingannatore, la volpe è la marca vivente del *dolos*: difficile pensare che la sua collocazione verticale sotto il giudizio sia solo il prodotto di una combinazione casuale»⁴²⁵; al tempo stesso, il gioco della volpe, così come quello di Paride, è ambiguo: la volpe è inseguita dai cani e cacciata dai cacciatori, ma è essa stessa l'animale che notoriamente caccia le lepri. La volpe del fregio inferiore è femmina, come risulta sottolineato dalla rappresentazione dei capezzoli, così come è del tutto femminile l'inganno che si cela dietro la promessa di Afrodite e dietro la *charis* soprannaturale della dea.





3.21. Il giudizio di Paride, l'Afrodite di Corinto e il mondo della guerra

Per completezza, va richiamato un altro potenziale significato della scena del giudizio, che tuttavia, a mio avviso, si pone a margine o, meglio, va proprio escluso dall'interpretazione del programma iconografico del nostro vaso: vale a dire il rapporto tra la vincitrice del giudizio, Afrodite, e il mondo della guerra, protagonista della terza fascia.

Afrodite non è in senso stretto una dea della guerra e in tal senso sono esemplificative le celebri parole che le rivolge Zeus nel V libro dell'*Iliade* (vv. 428–430): «A te, figlia mia, non sono concesse le imprese di guerra (πολεμῆια ἔργα), / tu devi invece pensare alle piacevoli imprese del matrimonio (ἱμερόεντα ... ἔργα γάμοιο), / mentre quelle saranno tutte cura di Atena e del rapido Ares» (trad. it. G. Cerri). Cionostante, esiste un rapporto tra la dea e l'universo della guerra, attraverso il legame che la unisce ad Ares⁴²⁶.

L'espressione tangibile di questo rapporto è rappresentata dalle immagini di culto e dalle altre raffigurazioni di Afrodite armata, documentate in diverse città del mondo greco e certamente risalenti al periodo alto-arcaico e arcaico⁴²⁷. Uno di questi casi è rappresentato proprio dall'Afrodite che era venerata a Corinto: secondo quanto riferito da Pausania (II, 5, 1), in cima all'Acrocorinto c'era un tempio della dea, i cui *agal-mata*, le cui statue di culto, erano costituiti per l'appunto da Afrodite armata (ὠπλισμένη), Helios ed Eros⁴²⁸. Un frammento di Euripide, citato da Strabone (VIII, 6, 21 = Eur., fr. 1084 Kannicht), nel definire l'Acrocorinto come "la collina sacra, l'acropoli di Afrodite" (ιερός ὄχθος, πόλις Ἀφροδίτας) chiarisce il carattere acropolitano di questo culto e la funzione della dea quale tutelar della città⁴²⁹. Questa statua di culto della dea in armi era ospitata in un edificio sacro, definito da Pausania ναός, che corrisponde al ναῖδιον, il "piccolo tempio", menzionato da Strabone: l'edificio è stato messo in luce nel corso degli scavi condotti sull'Acrocorinto dalla missione americana diretta da Carl Blegen nel 1926⁴³⁰.

Dunque, le *élites* corinzie che adoperavano il vaso Chigi potevano riconoscere nella protagonista divina del giudizio di Paride, Afrodite, la potente e "pericolosa" dea tutelar della propria città⁴³¹.

Mi sembra, tuttavia, difficile immaginare che nella rappresentazione della dea sull'olpe si potesse cogliere in qualche modo il suo rapporto col mondo delle armi e dunque si potesse vedere in lei la "garante", incitatrice e sostenitrice dei guerrieri e del sistema della città in armi, espressi nella seconda e nella terza fascia: ciò perché *l'immagine di Afrodite* sul nostro vaso, a quanto ci è dato sapere, *non presenta alcun carattere militare*, ma al contrario insiste, nel contesto della scena del giudizio, sugli aspetti legati alla *charis*, al *gamos* e ai rischi connessi con una scelta sbagliata, che è pro-





prio in opposizione rispetto ai valori positivi e militari espressi nelle altre scene del vaso⁴³².

Mi sembra, dunque, che nel programma iconografico dell'olpe Chigi il giudizio di Paride si incardini come un tema centrale, che gioca sui rimandi e sulle opposizioni con le altre scene e gli altri protagonisti: Paride che antepone la logica dell'*eros* in antitesi al *kosmos* corinzio, espresso in maniera positiva nelle altre scene del vaso, secondo le proprie articolazioni politico-sociali-militari, attività e attributi qualificanti.

3.22. Le élites e il mondo dei profumi.

Gli aryballoi di Londra e di Berlino

Nell'analisi del programma iconografico dell'olpe Chigi è merito di C. Isler-Kerényi l'aver sottolineato il suo carattere non "isolato", ma di comunanza, per quanto concerne alcuni temi iconografici, con le altre due opere del Pittore: gli aryballoi di Londra (tavv. 16–17) e di Berlino (tavv. 18–19)⁴³³. La ricorrenza di queste tematiche comuni consente di affrontare una discussione incrociata dei due aryballoi, che evidenzia di per sé anche le specificità e le differenze dell'olpe. Ciò ci permette di discutere in maniera più articolata il rapporto tra le scelte iconografiche effettuate dal pittore, i suoi modelli compositivi e l'immaginario più o meno condiviso all'interno della società, nonché il senso di alcune scelte iconografiche che potrebbero essere dettate nei due aryballoi dalla funzione primaria del vaso come contenitore di oli profumati e nell'olpe Chigi forse da esigenze rappresentative specifiche, visto che essa sviluppa, rispetto agli altri, il programma più complesso e apparentemente "mirato".

Nei due aryballoi il fulcro delle immagini è rappresentato dalla classe di età degli adulti, presentati secondo gli specifici attributi simbolici e attività connotanti. In ambedue i casi l'accento è posto sulla scena di combattimento e sulla figura del leone. Ciò è evidenziato dal fatto che la fascia principale è quella con la scena di battaglia, come dimostra, da una parte la sua maggiore altezza rispetto alle altre, dall'altra il fatto che vi sia adottata la policromia, a differenza delle altre nelle quali è adoperata la tecnica a figure nere. Nella scena di combattimento sui due aryballoi i guerrieri mostrano, al tempo stesso, il loro coraggio, la loro *aretè* e la panoplia, che designa la loro appartenenza alla classe dei cittadini – guerrieri. Il tema del pericolo della morte che debbono affrontare è ulteriormente evocato, come nel vaso di Villa Giulia, anche nell'aryballos Macmillan dal *gorgoneion*, che in questo caso è posto a culminazione dell'ansa, sormontante la protome leonina.

Nei due aryballoi l'accento è posto, altresì, sul tema topico del leone: la parte sommitale del vaso si trasforma in una protome leonina in ambedue i





casi, ma in quello di Berlino ciò viene reiterato dall'ansa plastica modellata come un leone accovacciato. In questo aryballos il tema del leone è ripreso nel fregio della seconda fascia, ma qui in una sfilata "orientalizzante", nella quale l'animale è affrontato al toro e in associazione con le sfingi.

Nei due vasi di Berlino e di Londra la seconda fascia per altezza è occupata rispettivamente da quadrighe e da cavalieri in corsa, i cui protagonisti sono adulti: ciò è dimostrato nell'aryballos di Berlino dalla barba ancora riconoscibile in uno dei protagonisti della scena e in generale dal fatto che il carro è un attributo degli adulti e non degli efebi; inoltre, quella dei carri era la gara per eccellenza degli adulti. Nel vaso di Londra il fatto che si tratti di adulti è suggerito tra l'altro dalla capigliatura lunga ancora ben riconoscibile di uno dei cavalieri. Questi due fregi vanno identificati, in prima istanza, con parate, rispettivamente di carri e di cavalieri. Ma, più in particolare, mi sembra che essi possano essere interpretati come agoni, nonostante manchi l'indicazione dei premi che nelle rappresentazioni arcaiche ne costituiscono l'elemento identificativo⁴³⁴. Infatti, visto il parallelo con queste rappresentazioni, difficilmente il lettore non poteva non cogliervi un riferimento alle gare: nell'aryballos di Berlino va notato anche il particolare del conducente del carro rivolto all'indietro, evidentemente per controllare il proprio avversario. La presenza degli animali sotto ai cavalli e ai carri può costituire non semplicemente un motivo riempitivo, ma forse anche un espediente iconografico per ambientare la scena nel territorio, più in particolare nell'*eschatià*, come dimostra soprattutto la presenza della presunta scimmia nel fregio di cavalieri dell'aryballos Macmillan e della presunta volpe in quello di carri dell'aryballos di Berlino.

Quanto alla classe degli efebi, questa è espressamente rappresentata probabilmente nel solo vaso di Londra, nel fregio inferiore che raffigura la caccia alla lepre e alla volpe inseguite dai cani: infatti, in questa scena è introdotta la figura del giovane inginocchiato armato di *lagobolon*, che ricorda quella del fregio inferiore dell'olpe Chigi. Nel vaso di Berlino, invece, il fregio inferiore si limita alla rappresentazione delle sole figure dei cani che inseguono la lepre.

A questi elementi figurativi si aggiungono in quest'ultimo aryballos le due protomi plastiche umane, disposte ai lati della testa del leone. Come ha opportunamente evidenziato C. Isler-Kerényi, non è necessario – come in genere si fa – riconoscere in queste protomi delle figure femminili: al contrario, visto il contesto figurativo in cui sono inserite, tutto incentrato su tematiche maschili, sembra più opportuno vedervi delle protomi maschili (anche nel caso dell'aryballos del Louvre, tav. 20.1)⁴³⁵. La studiosa ha ipotizzato che si tratti di teste di efebi, mentre io ritengo preferibile l'ipotesi che esse riproducano individui relativi alla classe di età degli adulti: ciò è suggerito, da una parte dalla lunga capigliatura che portano le due protomi, dall'altra dal fatto che non compare nel programma icono-





grafico dell'aryballos di Berlino alcuna esplicita rappresentazione di efebi e, dunque, il lettore del vaso non è condotto verso questa chiave di lettura (lo stesso discorso vale per l'aryballos del Louvre). Anzi, la doppia rappresentazione plastica della testa dell'individuo adulto affiancata a quella del leone potrebbe richiamare quel processo, ricordato più volte, di identificazione tra l'aristocratico, il guerriero e il più forte tra gli animali.

In quale rapporto si pongono i temi figurativi degli aryballoi di Londra e di Berlino, incentrati sul mondo maschile degli adulti, con il loro contenuto da identificare senza dubbio nei tanto apprezzati oli profumati corinzi⁴³⁶? Come è noto, nel mondo omerico l'uso degli oli profumati è sostanzialmente estraneo al cerimoniale maschile ed è appannaggio del mondo femminile, oltre che dei rituali religiosi⁴³⁷. Al contrario, nel corso del VII e del VI secolo a.C. il loro uso si estende al mondo maschile, soprattutto a quello della palestra e dei giochi atletici. Ma i profumi pervadono in alcune società greche anche altre forme della vita sociale, diventando espressione della *habrosyne* aristocratica: ciò ha determinato, a sua volta, un atteggiamento di rifiuto o divieto da parte di altre società, basate su sistemi di valori opposti. Sul versante maschile degli adulti, il loro uso è documentato anche per profumare l'aria nei simposi e nei banchetti, come avviene a Colofone, secondo quanto descritto in un celebre frammento di Senofane (fr. 3 Gentili – Prato = Ath. XII, 526 a)⁴³⁸. Gli stessi aristocratici adulti di sesso maschile in alcune società arcaiche facevano uso di profumi a scopo personale e cerimoniale, come è testimoniato, ad esempio, da un frammento di Alceo (fr. 362 Voigt = Ath. XV, 674 c–d): «Attorno al collo qualcuno / mi cinga ghirlande d'aneto, / corone di mirto, / mi versi sul petto un dolce profumo» (trad. it. G. Guidorizzi)⁴³⁹. Il caso del poeta di Lesbo è esemplificativo di come in alcune società arcaiche si potessero contemperare senza contraddizione l'uso di oli profumati e un modello aristocratico di cittadino e guerriero (ben noti sono i frammenti di Alceo a carattere militare e politico).

Il fenomeno dei profumi a Corinto deve essere stato non solo sul piano commerciale, ma anche su quello sociale, di grande impatto, come dimostra la loro massiccia produzione e commercializzazione tra l'ultimo quarto dell'VIII e il terzo quarto del VI secolo, imbottigliati per l'appunto negli aryballoi e negli alabastra⁴⁴⁰. Del resto, la stessa società dei Bacchiadi era paragonata a quella di Sibari e di Colofone per quegli eccessi della *tryphè*, che avrebbero determinato la sua fine, come quella proverbiale di Sibari (Ael., VII, 19).

Ma, soprattutto, va sottolineato che non a caso sui due aryballoi di Londra e di Berlino, a differenza dell'olpe, vengono introdotte le rappresentazioni degli agoni di carri e di cavalieri, che esplicitano lo stretto rapporto tra il mondo dei giochi e quello degli oli profumati, adoperati dagli atleti per ungersi: sul versante maschile l'uso di questi oli nel contesto





dell'atletismo è, come è noto, il più importante. In tal senso, è chiaro che la scelta di alcuni temi distinti tra l'olpe e i due aryballoi va cercata anche nella loro differente funzione e contesto d'uso: l'una di vaso per il simposio, gli altri di vasi legati alla cura del corpo, di cui fanno parte le attività atletiche.

Pertanto, nella Corinto del VII secolo a.C. (così come in altre città nelle quali erano esportati i porta-profumi corinzi) le scene militari rappresentate sui due aryballoi di Londra e di Berlino, al pari di quelle raffigurate su altri aryballoi protocorinzi e corinzi, sembrano riflettere un modello che introduce nella sfera del cittadino-guerriero anche il mondo degli oli profumati: questi erano adoperati sicuramente nel contesto delle attività atletiche praticate dal cittadino, ma anche in taluni casi in altre forme di cerimonialità aristocratica⁴⁴¹. In tal senso, è merito soprattutto di M. Shanks l'aver sottolineato la forte incidenza sugli aryballoi corinzi di tematiche afferenti alla sfera maschile⁴⁴².





**4. Le iscrizioni in alfabeto
non corinzio e la questione delle
origini del pittore**







Nel vaso di Villa Giulia le iscrizioni, che individuano i protagonisti del giudizio di Paride, pongono un problema intrigante ai fini della piena comprensione della figura del nostro pittore: esse sono in alfabeto non corinzio⁴⁴³. In particolare, in queste iscrizioni non trovano un riscontro nell'alfabeto adottato a Corinto tre segni:

- 1) il *sigma* a quattro tratti per la sibilante (al posto del *san* adottato a Corinto);
- 2) l'asta verticale per lo *iota* (al posto dei segni usati nell'alfabeto corinzio fino alla fine del VI secolo a.C.: quello prevalente a quattro tratti o il più raro a tre tratti; mentre lo *iota* a tratto verticale compare nell'alfabeto corinzio solo verso la fine del VI secolo a.C.);
- 3) infine, del *delta* del nome di Afrodite, incompleto nella parte destra, si conserva il tratto sinistro verticale che indica la presenza del carattere a forma di D (mentre nell'alfabeto corinzio viene adottato il segno a triangolo Δ)⁴⁴⁴.

R. Wachter ha evidenziato che, a queste differenze epigrafiche, si aggiunge anche un aspetto linguistico: se Ἀλ[έξ?ανδ]ρος e Ἀφροδ[ίτᾱ] corrispondono alla forma corinzia, ciò non vale per Ἀθαῖναιᾱ, che non è quella corinzia corrente⁴⁴⁵. Va tuttavia osservato che nell'ambito delle iscrizioni sull'arca di Cipselo, citate testualmente da Pausania, la forma Ἀθαῖναια compare nella scena di Aiace che trascina via Cassandra dal simulacro di Atena (Paus. V, 19, 5), poco più avanti della scena del giudizio di Paride, in cui compare la forma Ἀθάνα (V, 19, 5), che è quella corinzia consueta⁴⁴⁶.

Ai fini della piena valutazione e comprensione di questo dato epigrafico, va considerato il fatto che, all'interno del numero relativamente alto di vasi protocorinzi e corinzi, nei quali compaiono epigrafi apposte contestualmente alla realizzazione del vaso, quello dell'olpe è uno dei rarissimi casi nei quali l'alfabeto adottato non è quello corinzio: dei 137 vasi catalogati da R. Wachter solo sei, inclusa l'olpe Chigi, presentano tale particolarità (e, all'interno di questi sei, due sono in alfabeto di Sicione, città vicina a Corinto)⁴⁴⁷.

Ciò significa, evidentemente, che questa particolarità delle iscrizioni non corinzie sull'olpe Chigi deve avere una ben precisa ragion d'essere. Si possono avanzare, in via teorica, tre ipotesi alternative:

- 1) Il pittore che ha dipinto il vaso è corinzio; ha dipinto lui stesso le epigrafi, ma ha adottato un alfabeto non corinzio poiché il vaso è stato realizzato: a) o fuori da Corinto in un'altra città; b) oppure a Corinto, ma era destinato ad un'altra città, di cui viene adottato l'alfabeto.





- 2) Oppure colui che ha dipinto le epigrafi non è corinzio, ma è una figura diversa dal pittore corinzio che ha dipinto il vaso: è un suo collaboratore.
- 3) Il pittore è l'autore anche delle iscrizioni e usa l'alfabeto che conosce. A tal proposito, ci sono due variabili interne a questa ipotesi: a) si tratta dell'alfabeto che è adottato nel luogo dove è nato o dove egli ha avuto la sua educazione; b) si tratta dell'alfabeto di chi glielo ha insegnato (il padre o qualcun altro).

La variabile principale in queste tre ipotesi è, dunque, quella legata all'alternativa se l'alfabeto delle iscrizioni dell'olpe possa riflettere l'origine del loro autore ovvero il contesto di concezione, d'uso o di destinazione del vaso.

I dati in nostro possesso non sono sufficienti per dirimere la questione in maniera definitiva e tutte e tre le ipotesi sono più o meno possibili: a sua volta, ognuna di esse apre diversi potenziali scenari, nei quali non mi addentro poiché le possibilità sono innumerevoli, in assenza di indizi cogenti. Mi limito qui a presentare quella che considero come l'ipotesi di gran lunga più probabile.

Gli studiosi⁴⁴⁸, che si sono pronunciati in maniera esplicita su questa questione, hanno espresso una chiara preferenza verso la terza ipotesi: ciò, a mio avviso, a ragion veduta, poiché si tratta non solo della chiave di lettura più ragionevole, ma anche dell'ipotesi che risulta più coerente al contesto generale, artigianale e di alfabetizzazione, quale noi possiamo ipotizzare nel mondo greco dell'epoca.

A proposito della prima ipotesi, certo, un caso come quello del dipinto di Kalapodi sembra riflettere il carattere itinerante dell'attività dei pittori specializzati, che erano chiamati dalla committenza per realizzare opere di carattere "pubblico". Tuttavia, nel nostro caso, benché eccezionale, l'olpe resta un'opera vascolare di natura del tutto diversa dalla megalografia, essendo destinata ad una fruizione limitata a gruppi elitari nell'ambito del simposio. È, dunque, difficile ipotizzare una situazione uguale a quella del dipinto di Kalapodi per l'olpe Chigi.

Ma, soprattutto, mi sembra che, se adottassimo la prima ipotesi, ricadremmo in una concezione del tutto modernistica dell'uso dell'alfabeto all'epoca dell'olpe: questa ipotesi presupporrebbe, infatti, un livello così alto di alfabetizzazione da parte del ceramografo, che gli attribuirebbe la capacità di adattare la propria opera anche dal punto di vista epigrafico ai diversi contesti; nello stesso tempo, essa implicherebbe la stessa volontà da parte dei fruitori di avere un alfabeto esattamente corrispondente al proprio, anche in dettagli minimi nella forma delle singole lettere. Questo quadro ha tutta l'aria di essere assai poco realistico in una società quale è quella dell'epoca dell'olpe, che conosceva l'alfabeto da appena un centinaio di anni e in cui il processo di alfabetizzazione doveva conoscere un grado di diffusione se non limitato, almeno relativamente contenuto⁴⁴⁹.





Ciò vale tanto più se si considera che il nostro pittore – sia nel caso che abbia lavorato anche su grande scala sia in quello che sia stato solo ceramografo – resta sempre la figura di un artigiano, per la quale difficilmente si può immaginare un grado di alfabetizzazione che vada oltre la capacità di scrivere le lettere, così come egli sa e gli è stato insegnato⁴⁵⁰.

A queste considerazioni generali, se ne aggiunge un'altra di tipo epigrafico: secondo Wachter, nel caso delle iscrizioni dell'olpe Chigi un corinzio che lavorava per l'esportazione (o all'estero) avrebbe cambiato la forma della sibilante e dello *iota*, ma non ci sarebbe stata la necessità di cambiare il *delta* corinzio⁴⁵¹, quello triangolare che è di gran lunga il più adottato negli alfabeti arcaici.

Per quanto concerne più in particolare la variante a) dell'ipotesi 1), possiamo semplicemente constatare che, anche se ad una semplice analisi *de visu*, l'argilla del vaso Chigi corrisponde in pieno per colore, composizione, inclusi e tessitura, a quella corinzia che noi conosciamo nei numerosissimi vasi prodotti nella città dell'Istmo ed esportati in tutto il Mediterraneo. Non vi sono dubbi sul fatto che il nostro vaso sia stato creato a Corinto, possiamo immaginare nel suo celebre quartiere di vasai.

Quanto all'ipotesi 2), essa non può essere del tutto esclusa, ma mi sembra assai poco probabile: essa presupporrebbe che il Pittore Chigi sia "analfabeta". Tuttavia, a mio avviso, il fatto che la mano del pittore e quella che ha dipinto le iscrizioni siano con ogni probabilità la stessa è suggerita dalla perfetta integrazione e composizione che intercorre nel campo figurato tra le epigrafi e i protagonisti del giudizio di Paride; a ciò si aggiunge la notevole precisione e sicurezza con cui sono dipinti i tratti delle lettere, il che induce a riconoscervi quella stessa mano che ha realizzato con notevole maestria i particolari dei fregi, tra cui quelli dipinti con la stessa tecnica al tratto. Del resto, il corposo gruppo di vasi corinzi iscritti, che sono giunti a noi, dimostra che numerosi pittori corinzi, anche di qualità nettamente inferiore, erano in grado di iscrivere nell'alfabeto della loro madrepatria le epigrafi di accompagnamento. L'ipotesi 2) sarebbe anche in contrasto con la notizia, riportata da Plinio (XXXV, 16), che le prime megalografie corinzie erano accompagnate dalle iscrizioni, che designavano le figure e che ne costituivano dunque parte integrante. Il nostro pittore si presenta in tutto e per tutto come un artigiano pienamente consapevole dei mezzi della narrazione per immagini, di cui fanno parte integrante anche le iscrizioni di accompagnamento.

Dunque, semplicemente, *le iscrizioni non corinzie dell'olpe Chigi debbono riflettere il luogo d'origine del nostro pittore* o, comunque, dove egli ha imparato l'alfabeto ovvero da chi lo ha imparato.

Ciò non toglie che, ovviamente, la figura del Pittore Chigi si presenta come quella di *un artigiano "corinzio" a tutto tondo*, anzi potremmo dire l'espressione che ai nostri occhi appare come la più alta e complessa della





ceramografia corinzia. Ugualmente, il mondo che egli rappresenta, fino ai minimi dettagli ad esempio nelle armi e nelle tecniche di combattimento, è pienamente di casa a Corinto (e in senso più lato nel Peloponneso nord-orientale). Così ci troviamo di fronte alla situazione intrigante che quell'artigiano che forse possiamo considerare come la quintessenza della ceramografia protocorinzia potrebbe essere nato altrove: ciò è tutt'altro che sorprendente, se consideriamo il parallelo con un contesto produttivo non molto diverso, quello dell'Atene del VI secolo a.C., nel quale sappiamo che diversi ceramisti di spicco non erano di origine ateniese⁴⁵². Dietro la ricchissima e articolata produzione della ceramica corinzia dobbiamo immaginare un folto e composito gruppo di artigiani la cui compagine doveva essere arricchita da un cospicuo nucleo di elementi di origine esterna alla città: anzi, proprio la garanzia del guadagno, che veniva da un'attività produttiva di così ampia portata, doveva costituire un forte fattore di attrazione per artigiani esterni; nell'ambito di questi rientravano anche figure, quale è quella del nostro pittore, che per le proprie capacità si inserivano in segmenti di produzione e di "mercato" di alta specializzazione.

Se questo è il quadro, è possibile allora stabilire la provenienza del Pittore in base all'alfabeto da lui adottato nell'olpe? A. Rumpf nel 1927 suggerì che potesse trattarsi di alfabeto egineta, ma bisogna sottolineare che questa ipotesi si inserisce nella discussione dell'epoca relativa al luogo di produzione della ceramica protocorinzia, che questo studioso suggeriva potesse essere proprio Egina: ipotesi che, ovviamente, oggi è del tutto anacronistica⁴⁵³. Una posizione assai prudente sulle iscrizioni dell'olpe è stata assunta di recente da A. Wachter, che ammette diverse opzioni, senza la possibilità di indicare una soluzione precisa⁴⁵⁴: potrebbe trattarsi di alfabeto rodio⁴⁵⁵, laconico⁴⁵⁶, siracusano⁴⁵⁷ o di altre città o regioni del mondo greco. Interessanti sono, infine, le brevi osservazioni che L. Jeffery dedica alla questione, nell'ambito della discussione del perché l'alfabeto siracusano si presenti diverso da quello di Corinto⁴⁵⁸: «where it (*scil.* l'alfabeto siracusano) came from I cannot say, but it is at least possible that such a script may yet to be found in the north-eastern Peloponnese. The famous Chigi vase is certainly of Protocorinthian fabric, but the painter's script, as far as it goes, is like the Syracusan». Così, con un semplice accenno sfumato, la studiosa evidenzia l'insufficienza delle nostre informazioni sia sulle origini dell'alfabeto siracusano sia su quelle del Pittore Chigi: sembrerebbe essere adombrata la possibilità che ambedue potessero venire da qualche parte ignota del Peloponneso nord-orientale. Va ricordato, a tal proposito, che non sono al momento documentati testi epigrafici arcaici in alcune importanti località della Corinzia, quale Tenea (da cui proveniva, secondo Strabone⁴⁵⁹, la maggior parte dei coloni che seguirono Archias nella fondazione di Siracusa): il quadro della di-





La questione delle origini del pittore

137

stribuzione degli alfabeti nel Peloponneso nord-orientale è ancora lacunoso⁴⁶⁰.

Non resta, dunque, che prendere atto del fatto che, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, non è possibile stabilire, in base alla forma delle lettere presenti sull'olpe, il luogo di origine del Pittore Chigi né tantomeno dove egli può avere appreso questo alfabeto diverso da quello corinzio.







5. L'olpe Chigi e il contesto storico di Corinto alla metà del VII secolo







5.1. Il passaggio del potere dai Bacchiadi a Cipselo

Secondo la lettura avanzata in questo lavoro, dunque, il programma iconografico dell'olpe Chigi ruota attorno ad una rappresentazione simbolica del *kosmos* corinzio, incentrata sulle tre classi politico-sociali-militari dei possessori del carro, dei cavalieri e degli opliti, a cui si aggiungono gli efebi nel loro avvicinamento, attraverso la *paideia*, a quel mondo degli adulti.

Come si inquadra questo vaso, per tanti versi eccezionale e politicamente e socialmente "parlante", in un momento critico della storia di Corinto, quello del passaggio dall'oligarchia dei Bacchiadi alla tirannide di Cipselo?

Essenziale per poter affrontare correttamente questo problema è, naturalmente, la questione della data della presa del potere di Cipselo e della conseguente cacciata dei Bacchiadi da Corinto. Di questo episodio sono state avanzate tre proposte di datazione, che possiamo etichettare, secondo la definizione tradizionale invalsa nella storia degli studi, rispettivamente come la "cronologia alta" al 657–656 o 656–655 a.C., come la "cronologia intermedia" attorno al 620 a.C. e come la "cronologia bassa" attorno al 610 a.C. Quest'ultima fu proposta da Karl Julius Beloch agli inizi del '900⁴⁶¹, ma essa è stata oggetto di una revisione e un aggiustamento del tiro da parte di Edouard Will, che è colui che ha sistematizzato gli indizi a favore della "cronologia intermedia"⁴⁶². Possiamo dire che, limato il ribassismo eccessivo della proposta di Beloch, l'opzione da parte della critica della seconda metà del '900 è stata tra la cronologia "intermedia" e quella "alta", con una netta prevalenza verso quest'ultima. Io stesso seguo la cronologia alta, che è stata riaffermata dal lavoro di A. A. Mosshammer, di cui riassumo qui di seguito i punti essenziali⁴⁶³.

Essa si basa sul sistema cronografico antico, elaborato in maniera sistematica da Eratostene e soprattutto da Apollodoro di Atene, dunque tra il III e il II sec. a.C.⁴⁶⁴. In un frammento, che si rifà ad Apollodoro, Diodoro (fr. VII, 9, 2–6) riferisce che la presa del potere di Cipselo avvenne 447 anni dopo il ritorno degli Eraclidi, data da calcolare in questo contesto sulla base di quella stabilita da Eratostene al 1104–1103 a.C. La data che si ottiene del 657–656 a.C. è coerente con quella fornita da Solino (7, 14), a sua volta dipendente sempre da Apollodoro, per il tramite dell'opera cronografica di Cornelio Nepote: egli riferisce che i Corinzi istituirono nuovamente nella 49a Olimpiade i giochi istmici, che erano stati interrotti dai Cipselidi. La 49a Olimpiade si riferisce al quadriennio 584–581 a.C., ma un manoscritto dei Canonii di Eusebio precisa che si tratta dell'anno 581–580⁴⁶⁵: attorno a quest'ultimo anno era, dunque, secondo il sistema apollodoreo, terminata la tirannide dei Cipselidi. Tra la data iniziale e quella finale si sviluppano le tirannidi di Cipselo, Periandro e Psammatico, la cui durata complessiva era, sempre secondo Apollodoro, di circa 73 anni (sempre in





base a quanto riportato dalla Cronaca di Eusebio): questa informazione risale già ad Aristotele, che fornisce una durata di 73 anni e 6 mesi (*Pol.* V, 11, 3) e che riporta anche l'estensione dei rispettivi regni di Cipselo di 30 anni, di Periandro di 40 e mezzo, e di Psammatico, figlio di Gorgo, di 3 anni. L'informazione della durata del regno di Cipselo di 30 anni è già riportata da Erodoto (V, 92 ζ 1). Il sistema apollodoreo, che dunque si fondava verosimilmente su quello aristotelico oltre che senza dubbio su quello di Eratostene, si basava, pertanto, su un calcolo a ritroso di 73 anni e 6 mesi rispetto alla data del 581–580, che arrivava al 657–656 o meglio al 656–655⁴⁶⁶ (secondo il calcolo numerico al 655–654, ma bisogna presupporre per la cacciata di Psammatico un anno di distanza rispetto alla data di ripristino dei giochi istmici): la data del 656–655 era espressa rispetto a quella del ritorno degli Eraclidi, secondo il sistema di Eratostene, ma evidentemente non era calcolata rispetto a questa data (relativa ad un episodio a carattere “mitico”), ma come detto rispetto a quella di un episodio storico, quello della data del ripristino dei giochi istmici e dunque della fine della tirannide. Per usare le parole di M. Giangiulio: «dunque i 447 anni non sono una speculazione cronografica, ma l'ovvio calcolo basato su una data per Cipselo che si fonda su una tradizione cronografica aristotelica. Come in tutti i casi del genere non si può pretendere che le datazioni siano esatte *ad annum*, ma Cipselo non si può allontanare dagli anni immediatamente precedenti la metà del VII secolo»⁴⁶⁷.

Ovviamente, non possiamo prendere all'anno né la datazione dell'avvento di Cipselo al 656–655 a.C. né la cronologia dell'olpe Chigi al 650–640 a.C., ma ambedue non si possono discostare di molto dalla realtà. La realizzazione del nostro vaso si deve datare, dunque, immediatamente dopo la presa del potere di Cipselo o negli stessi anni in cui si svolgono quegli avvenimenti. Visto il momento critico a cui si riferisce, c'è da domandarsi se il suo programma iconografico possa essere stato potenzialmente paradigmatico dei modelli politico-sociali e dei sistemi di valori di ambedue le parti in conflitto, i Bacchiadi e Cipselo, ovvero se sia stato l'espressione specifica di una sola delle due parti.

5.2. I temi del vaso Chigi.

L'immaginario e il mondo delle élites corinzie

Per affrontare tale questione è necessario porne preliminarmente un'altra e cioè, è legittimo da parte nostra cercare nel suo programma iconografico il diretto riflesso di uno specifico sistema di valori politico-sociale contemporaneo? A mio avviso, la risposta a questo quesito è affermativa, ma la questione del rapporto tra l'olpe, l'immaginario a cui essa fa riferimento, il contesto di produzione e i possibili fruitori del vaso si presenta complessa. Proviamo a riprendere sinteticamente alcuni punti sviluppati nel corso di questo lavoro, che offrono una cornice nella quale inserire il problema.

Innanzitutto, le opere del nostro artigiano riflettono una contiguità con la pittura, che può essere letta in termini di influenza da parte della pittura nei confronti della ceramografia ovvero come il frutto di una “per-



sonalità” artigianale che può aver lavorato anche su grande scala. Ciò significa che o il nostro ceramografo riprende modelli pittorici di opere “ufficiali” oppure egli stesso può aver contribuito all’elaborazione di questi modelli, a stretto contatto con la committenza. Certo, l’olpe Chigi, sia nell’una che nell’altra chiave di lettura, non è la decorazione scultorea né il dipinto di un tempio, che riflettono una committenza ufficiale sul piano della *polis*, ma è un vaso concepito per un uso ideologico nel contesto, dobbiamo immaginare, di simposi di alto livello.

In secondo luogo, il tema del combattimento oplitico, oltre ad essere presente in un’opera “ufficiale”, quale è il dipinto di Kalapodi, ricorre sia nell’olpe che nelle altre due opere del pittore: i due aryballoi di Londra e di Berlino. Ciò chiarisce come il pittore riprenda, nel selezionare alcuni temi, un immaginario condiviso, che, a sua volta, deve essere stato l’espressione di uno specifico mondo elitario. Nei due aryballoi egli introduce probabilmente anche il tema agonale, forse in rapporto alla loro funzione di vasi porta-profumi. In questi due casi è logico ipotizzare che essi siano stati prodotti in funzione di una circolazione “commerciale”, anche se magari all’interno di segmenti specifici del “mercato” e attraverso formule elitarie dello scambio: da una parte, l’aspetto “commerciale” è indiziato anche dai loro presunti contesti di rinvenimento, in un caso con ogni probabilità al di fuori di Corinto (a Rodi), nell’altro o a Tebe o nella stessa Corinto; da un’altra, il carattere elitario di questo commercio è, in via del tutto ipotetica, suggerito dal fatto che, oltre che per i contenuti, gli stessi contenitori si presentano di alto pregio.

È del tutto evidente, comunque, lo scarto che intercorre tra l’olpe e i due aryballoi. Questo è dovuto non solo alle dimensioni diverse del vaso di Villa Giulia, rispetto ai due di Londra e di Berlino, ma probabilmente al fatto stesso che il pittore abbia raggiunto una maturità e una complessità molto alta nella parte finale della sua attività. La differenza è manifesta, dal punto di vista della tecnica pittorica (maggiore ricchezza dei colori), nonché nella complessità della resa spaziale, delle soluzioni narrative e della rappresentazione estremamente precisa dei dettagli.

Ma esistono anche altri due aspetti che, a mio avviso, fanno cogliere lo scarto tra l’olpe e i due aryballoi: innanzitutto, la costruzione nel vaso Chigi di un vero e proprio programma iconografico. Questa costruzione comporta non semplicemente l’associazione di diversi temi legati tra loro per un significato complessivo, ma in particolare la capacità di creare un vero e proprio sistema di immagini, attraverso una fitta rete di richiami in orizzontale e in verticale tra le scene e le figure. Vale a dire il programma dell’olpe è studiato fino ai minimi dettagli in funzione della rappresentazione di un sistema ideologico: in tal senso, l’abilità del pittore di comporre il sistema risponde ad un ben preciso progetto di rappresentazione del *kosmos* corinzio.



Infine, uno scarto evidente, rispetto ai due aryballoi, è rappresentato dall'introduzione nell'olpe dell'inaudita scena della caccia al leone e del giudizio di Paride, che costituisce, come detto, una delle più antiche rappresentazioni a noi note di questo tema, se non proprio la più antica. In questo caso, la sua introduzione sembra rispondere ad una logica ben precisa, che non sembra spiegabile nei termini di un programma generico, quanto piuttosto in funzione di un progetto di rappresentazione specifico.

Queste considerazioni, evidentemente, non danno delle risposte precise, ma sembrano definire una cornice ipotetica nella quale inserire la creazione dell'olpe Chigi, che doveva probabilmente spiccare rispetto al panorama vascolare, come per noi oggi, anche all'epoca della sua creazione (assieme, ovviamente, ad altre opere dello stesso pittore). Da una parte, queste osservazioni ci consentono di cogliere il rapporto che intercorre tra le scelte iconografiche che incontriamo sui vasi del pittore e un immaginario più o meno condiviso. Da un'altra, esse sembrano individuare l'olpe Chigi, definendo il suo contesto d'uso all'interno di simposi relativi ad un sistema elitario, espressione di un *kosmos* di *kaloï kai agathoi*, di cui le figurazioni del vaso propongono una "sintesi" simbolica. Dunque, non siamo certo in grado di stabilire se ci sia stata una forma di committenza diretta per la realizzazione del vaso Chigi da parte delle élites nei confronti dell'artigiano: si tratta di un'ipotesi che è certamente possibile, ma ovviamente non è dimostrabile. Ad ogni modo, mi sembra verosimile ipotizzare che l'olpe sia stata realizzata da parte dell'artigiano in funzione di un sistema elitario, di cui il programma figurativo si fa portavoce, a sua volta attingendo a temi che nell'immaginario hanno assunto ben determinati significati simbolici (quali la caccia al leone e lo scontro oplitico).

5.3. Il programma iconografico. Paradigma "generale" o modello politico-sociale bacchiade?

Se questo è effettivamente il suo quadro di riferimento, è legittimo dunque domandarsi se il programma dell'olpe Chigi possa essere l'espressione in forma "sintetica" dell'ideologia oligarchica dei Bacchiadi o di quella della città del tiranno Cipselo ovvero se questo programma sia concepibile da parte di ambedue i sistemi politici e si presenti nella forma di un paradigma a carattere "generale".

La difficoltà di affrontare questa questione deriva, innanzitutto, dal fatto che non siamo in grado di valutare, sulla base delle fonti (essenzialmente Hdt. V, 92⁴⁶⁸; oltre a Nicolao Damasceno, *FGrHist* 90 F 57⁴⁶⁹; Diod. Sic. VII, 9, 2-6; Paus. II, 4, 4⁴⁷⁰), fino a che punto l'avvento al potere del tiranno a Corinto abbia comportato uno stravolgimento del precedente





sistema politico-sociale. Quella dei Bacchiadi era una ὀλιγαρχία che si vantava di discendere dagli Eraclidi – Dori; era costituita da un numero assai ristretto di individui che amministrava il potere, trasmettendoselo al proprio interno (ἄνδρες μούναρχοι, sec. Hdt. V, 92, β 2) e garantendosi, attraverso matrimoni all'interno del gruppo (Hdt. V, 92, β 1; Diod. Sic. VII, 9, 6 che parla di un numero originario di più di 200 membri). I Bacchiadi si succedevano al potere nella somma carica annuale di pritano (Diod. Sic. VII, 9, 6; Paus. II, 4, 4).

La posizione familiare di Cipselo rispetto ad essi era ambigua, poiché egli non era bacchiade per parte di padre, ma solo di madre (*FGrHist* 90 F 57, 1; cfr. Hdt. V, 92, β 1): secondo alcuni studiosi, ciò gli assicurava comunque la discendenza bacchiade in base al diritto di successione per via matrilineare⁴⁷¹. D'altro canto, le fonti, a partire da Erodoto, sono concordi nell'evidenziare che egli si impose al potere con la forza e che da tiranno intervenne in maniera drastica, estirpando il precedente sistema di potere (Hdt. V, 92, β 3; V, 92, ε 2; *FGrHist* 90 F 57; Diod. VII, 9): «... divenuto tiranno, diveniva un uomo di questo genere, cioè perseguitò molti corinzi, molti privò delle ricchezze e molti più della vita» (Hdt. V, 92, ε 2, trad. it. di G. Nenci). I Bacchiadi li cacciò, costringendoli all'esilio (Paus. II, 4, 4; *FGrHist* 90 F 57, 7; cfr. Hdt. V, 92, ε 2; V, 92, η 1). Secondo quanto riportato da Nicolao Damasceno, Cipselo occupava la carica istituzionale di polemarcho allorquando si impadronì del potere, uccidendo l'ultimo pritano bacchiade di nome Hippokleides o Patrokleides (*FGrHist* 90 F 57). Ciò dimostrerebbe che, se la testimonianza fosse veritiera, egli abbia avuto l'appoggio contro i Bacchiadi dell'esercito o di una parte di esso, probabilmente di quello rappresentato dagli opliti; ma dimostrerebbe anche la sua appartenenza ai Bacchiadi: altrimenti non avrebbe potuto ottenere tale carica⁴⁷². Pertanto, da una parte, Cipselo era un bacchiade per via matrilineare e poteva essere stato considerato all'inizio da costoro come più o meno consustanziale al loro sistema. Da un'altra, le fonti sono chiare e concordi su un punto e cioè che egli pose una fine violenta al regime dei Bacchiadi e li cacciò via da Corinto. Dunque, i due regimi non possono non aver comportato delle forme di continuità politico-sociale, ma la cesura e la discontinuità tra di essi deve essere stata assai marcata. Non potendo precisare nello specifico quali forme di continuità e quali di discontinuità dal punto di vista politico-sociale ci siano state, evidentemente non siamo in grado di accertare se il programma dell'olpe Chigi fosse pertinente all'uno o all'altro sistema di potere oppure se potesse esserlo ad entrambi.

Una possibilità per provare a stabilire l'eventuale "matrice" cipselide o bacchiade del programma iconografico del nostro vaso consiste nel raffrontarlo con il programma figurativo che decorava l'arca di Cipselo ad Olimpia, frutto certamente della committenza ufficiale legata alla tiran-



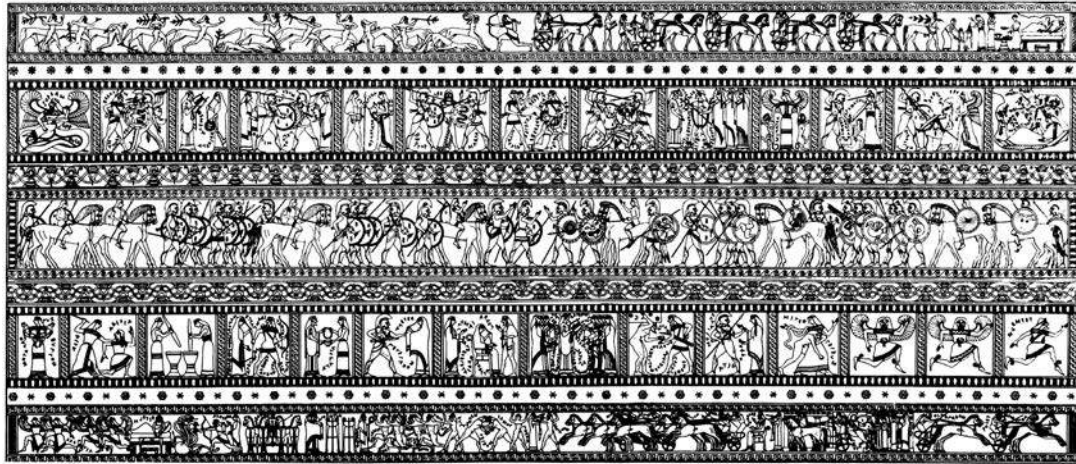


Fig. 18
Restituzione grafica
dell'arca di Cipselo ad
Olimpia (da von Massow
1916, tav. 1)

nide (Paus. V, 17, 5–19, 10): si ritiene piuttosto ascrivibile ad una committenza cipselide di Periandro e della sua famiglia, piuttosto che di Cipselo stesso (fig. 18)⁴⁷³. Non è possibile arrivare ad una conclusione neanche da questo punto di vista, poiché nel raffronto, ovviamente, l'arca spicca per la natura del monumento e per la profusione dei temi trattati. Si segnala, comunque, come differenza generale tra l'arca e le opere del Pittore Chigi il fatto che quasi tutte (se non tutte) le scene rappresentate sull'arca sono temi mitici. Nel programma figurativo dell'opera di Olimpia, tra l'altro, un accento particolare è posto sulla figura di Eracle: ciò non a caso, poiché l'eroe era, come è noto, particolarmente caro alla propaganda tirannica, oltre che, ovviamente, in ragione del fatto che i Corinzi si consideravano discendenti di Eracle. Tra le scene dell'arca compare il giudizio di Paride, che sembra ricordare quello dell'olpe Chigi per la presenza di Hermes che conduce le tre dee al cospetto del troiano; questi anche nell'arca, come nell'olpe, è designato dall'iscrizione come Alexandros (Paus. V, 19, 5). Tuttavia, la presenza di questo tema non deve essere considerata come una specificità cipselide, ma forse anche in questo contesto come un riferimento generale all'importanza della dea Afrodite a Corinto: peraltro, la dea ricorre nell'arca in altre due rappresentazioni, a fianco a Medea e Giasone e assieme ad Ares (rispettivamente, Paus. V, 18, 3; 18, 5). Nella terza fascia dell'arca di Olimpia compaiono scene militari, nell'ambito delle quali sono rappresentati soprattutto fanti, ma anche cavalieri, il che ricorda nell'olpe Chigi lo scontro oplitico della fascia superiore, oltre ai cavalieri di quella mediana: come riferisce Pausania, già gli antichi discutevano di quale tema si trattasse (Paus. V, 18, 6–8). Va segnalata, come elemento significativo di differenza tra le due opere, l'assenza nell'arca di Cipselo del tema della caccia, in particolare la mancanza di alcun riferimento al tema del leone. Dunque, la diversa natura dell'olpe e dell'arca, unitamente alle analogie e differenze che intercorrono tra di esse, non for-





nisce anche in questo caso risposte più precise in merito al sistema di valori di riferimento del nostro vaso.

Restano a nostra disposizione i soli elementi interni al programma iconografico dell'olpe Chigi per poterne riconoscere la possibile "matrice" politico-sociale. A mio avviso, essi non bastano per giungere ad un'ipotesi solida, ma semplicemente per esprimere una preferenza interpretativa. Se cioè, ritornando alle questioni storiche precedentemente evocate, le classi politico-sociali dominanti a Corinto hanno conosciuto delle relative forme di continuità dai Bacchiadi a Cipselo, il programma figurativo del vaso di Villa Giulia può ben riflettere un modello comune e "generale", applicabile ad ambedue i sistemi politico-sociali. In alternativa, se ciò non fosse vero, mi sembra che vi si possa riconoscere, con tutte le cautele del caso, più facilmente una "matrice" bacchiade piuttosto che cipselide.

In effetti, un giudizio superficiale, che focalizzi la propria attenzione in particolare sullo scontro oplitico del fregio superiore, potrebbe indurre, in prima istanza, ad ipotizzare una sua matrice tirannica: è noto come le prime tirannidi greche abbiano fondato il proprio potere in particolare sulle classi emergenti degli opliti; questo deve essere stato anche il caso di Cipselo che, come abbiamo detto, doveva aver beneficiato del supporto dell'esercito oplitico o di una parte di esso. D'altro canto, secondo alcuni studiosi, le prime tirannidi greche a loro volta si sarebbero inserite, cavalcandone l'onda, all'interno di un processo di sviluppo della tattica oplitica, oltre che dell'armamento oplitico, già avviato in contesti aristocratico-oligarchici, per ragioni essenzialmente strategico-militari⁴⁷⁴. La rappresentazione dello scontro oplitico sul nostro vaso è, dunque, di per sé perfettamente ammissibile sia dal punto di vista bacchiade che di quello di Cipselo.

Anzi, il programma figurativo dell'olpe sembra porre al centro del sistema politico-sociale-militare ivi rappresentato le *élites* aristocratiche, pur introducendovi le classi emergenti. Una serie di indizi, presenti nel suo sistema iconografico, suggerisce delle scelte ideologiche orientate verso modelli aristocratici e "omerici": in particolare, la presenza del carro, assieme al cavallo, come simbolo di *status*. Secondo la ricostruzione da me proposta, emerge così la simbolica sintesi di una società articolata in tre classi: possessori del carro, cavalieri, opliti, che ricorda quella di società arcaiche a carattere aristocratico, quale quella di Eretria in processione verso il santuario di Amarynthos.

La stessa citazione nel vaso Chigi dell'iconografia dell'eroe nudo con cintura in uno dei protagonisti della caccia al leone ha il senso di una scelta orientata verso il passato del mondo dei valori degli eroi omerici e della Grecia geometrica, in un momento in cui tale iconografia va progressivamente esaurendosi a vantaggio di quella dell'oplita⁴⁷⁵. Quanto all'armamento dei *promachoi* nella fascia superiore, nonché di uno dei cacciatori al





leone, le due lance sono ancora il riflesso dell'armamento omerico, anche se una delle due è divenuta principalmente una *thrusting spear*.

L'inaudita caccia al leone, assieme al segmento correlato dei cavalieri e del carro, occupa buona parte della fascia centrale. Il leone, come abbiamo detto, entra in gioco nell'immaginario corinzio del potere sia in epoca bacchiade che cipselide e, più in particolare, il tiranno Cipselo vi si identifica. È possibile che il corinzio dell'epoca, che usava il vaso, vi vedesse non solo un generale riferimento ad un tema di *aretè*, ma anche un richiamo più o meno allusivo alla stessa identificazione Cipselo – leone. L'introduzione di questo tema in forma spettacolare sull'olpe è, in teoria, compatibile con ambedue le chiavi di lettura alternative, quella di Cipselo e quella bacchiade, ma i tratti caratterizzanti questa rappresentazione sembrerebbero far propendere per la seconda. Nel primo caso si presupporrebbe un'assimilazione della committenza o dei fruitori del vaso all'immagine del leone in termini positivi, così come nel secondo oracolo erodoteo. Nel secondo caso, quello che vi veda una "matrice" bacchiade, ci sarebbe un riferimento in termini di opposizione all'animale feroce: i cacciatori, cavalieri e possessore del carro, combattono strenuamente (e uno cade) contro il leone; di quest'ultimo l'immagine non manca di sottolineare il carattere selvaggio, brutale e il ribaltamento dei codici umani: l'animale mangia carne cruda e umana, come è evidenziato dai rivoli di sangue che scorrono dalle ferite del caduto. Il leone (nel quale Cipselo si è identificato) è, al tempo stesso, l'espressione di quel ribaltamento di valori e un avversario terribile da combattere. Mi sembra che, nel caso il vaso rifletta un "orientamento" politico-sociale specifico, la costruzione di questa caccia al leone indirizzi l'osservatore verso questa seconda chiave di lettura, che presuppone un sistema di valori di riferimento oligarchico e dunque bacchiade della scena: ciò, soprattutto, per il suo carattere di caccia di gruppo, che, attraverso l'armonia e il concorso di forze dei partecipanti, riesce a prevalere sul leone, a sua volta espressione di un'alterità negativa; è difficile immaginare che Cipselo possa essersi riconosciuto in una tale immagine dell'animale. Queste considerazioni, relative alla caccia al leone e al segmento correlato del carro e dei cavalieri, costituiscono gli indizi più significativi a favore dell'ipotesi di riconoscere nel programma figurativo del vaso un sistema di valori bacchiade.

Come evidenziato in precedenza, il fregio superiore si pone su un piano paradigmatico a carattere generale, quale tema di *aretè* dei *kaloi kai agathoi* corinzi. Tuttavia è logico ipotizzare che, nel caso i temi figurativi del vaso fossero intesi come l'espressione del "punto di vista" di una delle due parti, si potesse cogliere in questo scontro oplitico un riferimento a quella *stasis* che negli stessi anni della creazione dell'olpe aveva caratterizzato lo scontro tra il regime dei Bacchiadi e le fazioni favorevoli a Cipselo.





Resta, infine, da discutere un'ultima possibilità nell'ambito della questione dell'eventuale matrice politico-sociale del programma figurativo dell'olpe, a proposito delle possibili implicazioni sottese al giudizio di Paride. La ben nota vicenda del salvataggio di Cipselo in fasce all'interno di una *κρυφή*, raccontata da Erodoto (V, 92, γ 1-ε 1), viene ripresa, in parte modificata e arricchita di particolari, nel racconto di Nicolao Damasceno (*FGrHist* 90 F 57). Secondo quest'ultimo, Eezione, per evitare l'uccisione del figlio Cipselo, lo avrebbe portato ad Olimpia, dove il bimbo sarebbe cresciuto. Successivamente, Cipselo sarebbe andato a Kleonai, prima di ritornare a Corinto. La storia è evidentemente intrecciata di elementi favolistici e al tempo stesso topici⁴⁷⁶.

È, dunque, impossibile stabilire i tratti reali della storia di Cipselo fanciullo. Tuttavia ciò che conta per il nostro discorso non è tanto (o non soltanto) la realtà degli episodi quanto piuttosto i racconti messi in circolazione al proposito, all'epoca dell'olpe Chigi. E, come abbiamo detto, il passo di Erodoto riflette tradizioni del VII secolo a.C., elaborate dallo stesso Cipselo e dai Cipselidi, e mirate a costruire la leggenda topico – storica del predestinato al potere che sfugge in fasce alla morte⁴⁷⁷. Quindi, fermo restando che almeno una parte della storia “leggendaria-topica” di Cipselo fanciullo affonda le proprie radici nella tradizione del VII secolo a.C., è possibile che la fonte di Nicolao Damasceno (probabilmente Eforo) abbia ripreso, anche per quanto concerne il suo allontanamento e il successivo ritorno a Corinto, una tradizione del VII secolo a.C.

In tal caso, la vicenda di Cipselo fanciullo assomiglierebbe tanto a quella di Paride, che riproduce lo stesso schema topico sul versante mitico: si salva miracolosamente – viene allontanato dalla città – cresce lontano – infine ritorna in città. Allora la presenza di Paride nell'olpe Chigi potrebbe essere allusiva della vicenda di Cipselo, qualora si trattasse di un parallelo intenzionale o, in qualche modo, percepibile come tale nella Corinto dell'epoca. Ma, ovviamente, può trattarsi della semplice ricorrenza in ambedue i casi, quello di Paride e quello di Cipselo, di una stessa sequenza a carattere topico, senza implicare un'assimilazione delle due figure.

Il fatto che il giudizio di Paride compaia anche sull'arca di Cipselo dimostra che questo eventuale parallelo potrebbe essere ammissibile anche dal punto di vista cipselide e con implicazioni non negative. Ma, come detto, il giudizio di Paride è un tema complesso, ricco di possibili sfumature anche contraddittorie, e può assumere connotazioni negative. Durante il suo allontanamento da Troia, secondo la versione iliadica riproposta probabilmente nell'olpe, Paride emette il giudizio, che porterà alla rovina della città. Analogamente, il rientro di Cipselo a Corinto porterà alla rovina della *polis*, ovviamente secondo il punto di vista bacchiade. Ecco che la mancata educazione di Paride, così come quella di Cipselo fuori dalla città, saranno le cause della rovina rispettivamente di Troia e di Corinto.

Io stesso giudico l'ipotesi di lettura in tal senso del giudizio di Paride sul nostro vaso assai ardita. In particolare, essa è sconsigliata dalla ricorrenza di questo tema su un monumento ufficiale di parte “cipselide”, l'arca di Olimpia, nella quale evidentemente l'episodio doveva avere delle connotazioni positive nei confronti di Cipselo. Si tratta, dunque, di un'ipotesi che io non indicherei tra le chiavi di lettura convincenti del giudizio di Paride sull'olpe Chigi, ma che non può essere del tutto esclusa, almeno come potenziale suggestione per il fruitore corinzio contemporaneo del vaso.

In sintesi, mi sembra di poter concludere che, in base alle nostre conoscenze, resta aperta la questione posta all'inizio di questo capitolo, a proposito di quale sistema politico-sociale sia espresso nei temi figurativi del vaso. Il programma iconografico dell'olpe Chigi può essere ambivalente e riflettere un sistema politico-sociale a carattere generale, nel quale si pos-





sano riconoscere sia i Bacchiadi che i Cipselidi: in tal caso, non si deve cercare in questo programma lo specifico “punto di vista” di una delle due fazioni in lotta per il potere nella Corinto della metà del VII secolo; secondo questa impostazione, il sistema figurativo del vaso esprime un paradigma “generale” del *kosmos* dei *kaloï kai agathoi*. In alternativa, resta il fatto che nell’olpe Chigi l’articolazione nelle tre classi della società corinzia e soprattutto la centralità attribuita nella fascia “principale” al sistema cavalieri / possessore del carro fa pensare ad un modello oligarchico piuttosto che tirannico, e dunque induce a preferire, nel caso vi sia il riferimento specifico ad uno dei due modelli, l’ipotesi che questo programma traduca in termini simbolico – sintetici un sistema di valori bacchiade.





6. Da Corinto all'Etruria







6.1. Un dono ad un principe di Veio?

Qual è il percorso che ha portato il nostro vaso nelle mani di un principe etrusco di Veio, prima di seguirne la sorte, deposto assieme al suo corredo nel tumulo di Monte Aguzzo? Di questo percorso, inevitabilmente incerto, possiamo provare solo a tratteggiare un possibile scenario generale o, almeno, inquadrare il contesto nel quale esso si iscrive.

In via preliminare, è importante porre la questione se il suo programma iconografico possa essere stato concepito, in qualche modo o in qualche sua parte, in funzione dei *principes* etruschi e, dunque, se si possa ventilare una qualche ipotesi che dietro l'olpe vi sia una diretta committenza etrusca⁴⁷⁸. Dal mio punto di vista, la risposta a questa domanda è negativa. Nel suo programma iconografico è sviluppato un discorso interno coerentemente "greco": dalla *paideia* degli efebi con la caccia alla lepre e alla volpe, al sistema carri – cavalieri – caccia al leone – giudizio di Paride fino ad arrivare allo scontro oplitico rappresentato con piena consapevolezza tecnica e dei particolari dell'armamento. Nel nostro vaso dal discorso generale delle scene fino ai minimi dettagli tutto è coerentemente presentato da un punto di vista greco ed è di casa a Corinto. Non c'è in tutto il sistema figurativo nessuna apparente concessione o inclinazione, che possa fare riferimento al contesto principesco etrusco nel quale l'olpe è andata a finire. Il *kosmos* dei *kaloï kai agathoi* è presentato nelle diverse fasce in tutta la sua specificità di gruppo aristocratico greco corinzio *tout court*. Quindi, a mio avviso, *va esclusa ogni ipotesi che possa vedere nel vaso una qualche forma di committenza etrusca*.

D'altro canto, è naturale che la famiglia principesca di Veio, venuta in possesso dell'olpe, abbia "riletto", "reinterpretato" il suo programma iconografico secondo la propria sensibilità e cultura figurativa, e secondo il proprio sistema politico-sociale, la propria articolazione per classi di età, la propria concezione della guerra e della società, il proprio rapporto tra il mondo degli uomini, quello del mito e quello degli dei: la rilettura del vaso da parte della *gens* veiente deve essere avvenuta con un ruolo attivo nel processo di ermeneutica e di reinterpretazione in funzione propria di questo ricco ed evocativo mondo di immagini⁴⁷⁹. La specificità propria del linguaggio delle immagini, vale a dire la sua polisemia, deve aver offerto la possibilità al fruitore etrusco dell'olpe Chigi di intervenire come attore del processo di rifunzionalizzazione dei valori politico-sociali-militari-religiosi riferiti al suo programma iconografico.

Per quanto concerne, sul piano generale, il rapporto tra il *côté* greco-





corinzio e quello veiente non possiamo che ribadire quanto emerso nel corso del lavoro, a proposito del carattere complessivamente eccezionale del vaso, sia per quanto concerne il pittore sia per la complessità del programma figurativo. Mi sembra, dunque, difficile immaginare che dietro di esso si celino forme di circolazione mercantile più corrente. Ma, piuttosto, possiamo ipotizzare che l'olpe sia entrata in dinamiche di "commercio" di tipo elitario, secondo il modello della *prexis*⁴⁸⁰, o che più in particolare essa possa essere entrata in un gioco di rapporti di reciprocità e/o ospitalità e/o matrimoni tra gruppi aristocratici: cioè, il nostro vaso potrebbe essere stato un *dono*, espressione delle forme di cerimonialità tra *élites*. A giudicare semplicemente, da una parte dal carattere corinzio del vaso, da un'altra dal suo contesto di rinvenimento, questi rapporti potrebbero aver coinvolto in prima persona su un versante un membro della aristocrazia bacchiade, sull'altro una famiglia principesca etrusca. Ovviamente, il percorso può non essere stato così lineare e diretto, ma ci possono essere stati dei passaggi intermedi; comunque, la pubblicazione del complesso del tumulo di Formello dimostra che la deposizione del vaso non può essere avvenuta troppo tempo dopo la sua creazione: qualche decennio dopo (non più di un cinquantennio), il che significa che non deve essere stato in circolazione troppo a lungo.



6.2. L'olpe e il "momento demarateo"



È, dunque, logico ipotizzare che la fine della storia del vaso nelle mani di una famiglia principesca di Veio abbia a che fare, in qualche modo, con il contesto generale dei rapporti privilegiati che intercorrono tra Corinto e l'Etruria meridionale e che si profilano dietro la ben nota tradizione di Demarato⁴⁸¹.

Come è noto, una cospicua tradizione letteraria ci ha trasmesso le vicende del bacchiade Demarato e dei suoi discendenti, i re Tarquini di Roma⁴⁸². Gli antefatti, che precedono il suo trasferimento in Etruria, sono riportati con dovizia di particolari da Dionigi di Alicarnasso (III, 46, 3). Lo scrittore riferisce che il corinzio Demarato, del *genos* dei Bacchiadi, commerciava con le più ricche città dell'Etruria su una nave oneraria (*ὄλκας*) e con il carico di sua proprietà. Egli imbarcava nella madrepatria un carico greco che rivendeva in Etruria e viceversa caricava in Etruria un carico etrusco che rivendeva in Grecia. Da questa attività accumulò una grande ricchezza. Il passo dionigiano nella figura di Demarato riflette quella forma di commercio come *prexis*, quale attività tra le varie attività gestite dagli aristocratici, forma di commercio che è stata identificata come un modello nel classico saggio di Alfonso Mele: si tratta di un modello precedente rispetto a quello dell'*emporìa*, come attività commerciale





specializzata gestita a tempo pieno⁴⁸³. La tradizione demaratea prosegue con le conseguenze della presa del potere di Cipselo a Corinto, che obbligarono il bacchiade ad abbandonare la madrepatria e a stabilirsi a Tarquinia, dove sposò una nobile locale. Dal loro matrimonio nacque Lucumone. Questi a sua volta sposò una nobile etrusca, grazie alla quale accrebbe ulteriormente il già ingente patrimonio che aveva ereditato dal padre. Lucumone decise ad un certo punto di andare via da Tarquinia poiché, nonostante la sua notevole ricchezza e discendenza nobile, non gli venivano riconosciuti quel ruolo e quei diritti che riteneva gli spettassero. Caricò così il suo patrimonio sul carro e si trasferì a Roma dove, grazie alla benevolenza di Anco Marcio, ottenne una posizione di spicco che gli consentì di divenire re alla sua morte. Ebbe così inizio la dinastia dei re Tarquini di Roma, da lui, che prese il nome di Tarquinio Prisco, a Tarquinio il Superbo, inframezzati da Servio Tullio, di origine servile⁴⁸⁴.

Un ramo della tradizione riferisce che Demarato avrebbe portato al proprio seguito, al momento del trasferimento da Corinto in Etruria, oltre alle abbondanti ricchezze conseguite col commercio, anche un *ladòs* di persone che, a giudicare dal termine adottato, si deve intendere come un folto gruppo di individui (Strab. V, 2, 2). Il passo di Strabone non precisa i componenti di questo gruppo: certamente ne dovevano fare parte sia parenti sia una serie di individui che erano legati o sottoposti a lui, nell'ambito delle attività commerciali e lavorative. Di questo gruppo avrebbero fatto parte quegli artigiani dai "nomi parlanti", di cui ci dà notizia Plinio: il pittore Ecphantus (*NH XXXV*, 16)⁴⁸⁵ e i coroplasti Euchir, Diopus ed Eugrammus (*NH XXXV*, 152)⁴⁸⁶.

La tradizione di Demarato è stata oggetto di un'analisi approfondita da parte della critica moderna, che ne ha evidenziato diversi aspetti⁴⁸⁷. Ancora di recente Fausto Zevi⁴⁸⁸ ha messo in evidenza in maniera convincente che la sua vicenda si presenta come verosimile nelle sue linee generali: nel passaggio dalla condizione di aristocratico mercante, che commercia tra Corinto e l'Etruria, accumulando un'ingente ricchezza, al suo abbandono della madrepatria dopo l'avvento di Cipselo e al suo ingresso nella società principesca etrusca di Tarquinia⁴⁸⁹. Egli ha mostrato, tra l'altro, come alla base di molteplici aspetti connessi alla "rivoluzione" della "grande Roma dei Tarquini" si riconosca la matrice greca, corinzia bacchiade, delle scelte dei discendenti di Demarato. La maggior parte degli studiosi si è pronunciata a favore della storicità della figura del nobile corinzio. Non mancano tuttavia voci discordanti, tra le quali particolarmente efficace è quella di D. Ridgway secondo il quale Demarato potrebbe essere una figura elaborata dalla tradizione romana per rendere conto del processo di "ellenizzazione" di Roma arcaica: «the archaeological, and especially the architectural, record of the second half of the 7th century lends verisimilitude to a story that required a Bacchiad exile to re-invent himself along the Tyr-





rhenian seaboard. Rather than implying historicity, however, verisimilitude in this case derives from a long-standing familiarity in Italy, not least in Etruria, with foreign entrepreneurs and craftsmen»⁴⁹⁰. Secondo questa chiave di lettura, quella di Demarato sarebbe una sorta di figura paradigmatica, creata per illustrare quei meccanismi del contatto della Grecia e in particolare di Corinto con il mondo etrusco-laziale nella seconda metà del VII sec. a.C.

Dal mio punto di vista, non è necessario arrivare a mettere in gioco la stessa storicità della figura di Demarato (nella quale io continuo a credere). Tuttavia, la posizione critica di Ridgway ha il merito di sottolineare la necessità di non ridurre alla singola figura del nobile corinzio e del suo gruppo, come tende a fare in forma simbolica la tradizione, il carattere complesso e articolato dei fenomeni che riguardano il rapporto tra la Grecia e in particolare Corinto e il mondo etrusco-laziale, rapporto basato sui meccanismi arcaici della mobilità sociale e dello scambio tra *élites*.

La spia di questi fenomeni viene da una concomitanza di testimonianze, che vale la pena di richiamare sinteticamente per illustrare in maniera articolata il contesto generale in cui si inserisce l'arrivo dell'olpe Chigi a Veio e più in particolare il momento specifico in cui essa si pone.

Delle situazioni affini a quella riflessa dalla tradizione demaratea, riguardanti cioè l'ingresso in forma più o meno integrata di elementi greci nelle società principesche dell'Etruria meridionale, sono documentate da tre iscrizioni onomastiche: si tratta dei ben noti casi di *Rutile Hipucrates* di Tarquinia⁴⁹¹, di *Larth Telikles* forse di Cerveteri⁴⁹², a cui si aggiunge un secondo documento tarquiniese di problematica lettura che menziona un *Kraitile* (= Κράτιλος?)⁴⁹³.

Nello scenario evocato dal passo di Plinio, quello della mobilità di artigiani pittori e *fictores* corinzi e del loro stretto rapporto con il gruppo bacchiade di Demarato, si inserisce in maniera significativa un'ipotesi, o meglio la ricostruzione di un quadro generale, proposta di recente da N. Winter⁴⁹⁴. La studiosa ha evidenziato il dato che tra il terzo e l'ultimo quarto del VII secolo a.C. vengono introdotti in Etruria dei tetti fittili, che riprendono specifiche e univoche caratteristiche dei tipi corinzi, documentati nelle colonie di Corcyra e di Siracusa⁴⁹⁵. Secondo la Winter, ciò può essere dovuto ad un ben determinato fenomeno storico: gli artigiani coroplasti di tetti, che dovevano aver lavorato a stretto contatto con la committenza bacchiade (tra l'altro nel primo tempio di Apollo a Corinto del secondo quarto del VII sec.), avrebbero seguito il gruppo degli esuli bacchiadi nelle colonie di Corcyra e di Siracusa e contestualmente in Etruria, dove avrebbero dato il via ad una produzione di tetti di tipo corinzio, che avrebbe conosciuto dei continuatori e delle "contaminazioni" locali⁴⁹⁶. Questi tetti etruschi, attraverso i loro confronti, dimostrano in ma-





niera più generale il rapporto con un mondo corinzio in senso lato, che abbraccia Corcyra e Siracusa⁴⁹⁷.

In questo complesso di rapporti tra Corinto, le sue colonie e il mondo etrusco-laziale si inserisce il caso particolare del frontone fittile, relativo alla prima fase edilizia del santuario di Sant'Omobono a Roma, che rappresenta due "pantere" ai lati di una figura alata, probabilmente da identificare con una gorgone⁴⁹⁸. M. Mertens Horn ha sottolineato il parallelo con il frontone in pietra di Corcyra e con la lastra fittile dall'Athenaion di Siracusa: ciò la induce ad ipotizzare una possibile "matrice" corinzia-bacchiade per il frontone di Sant'Omobono, attraverso la figura di Tarquinio Prisco, e a vedervi il risultato della tradizione coroplastica avviata dall'arrivo degli artigiani al seguito di Demarato⁴⁹⁹.

Su un piano differente, quello della produzione ceramica, è ben noto come l'*input* iniziale delle produzioni etrusco-corinzie deve essere stato determinato, almeno in parte, dallo stabilirsi in Etruria di artigiani corinzi immigrati, in primo luogo a Vulci e Cerveteri, tra le fasi del Tardo Protocorinzio e del Transizionale⁵⁰⁰.

Quanto alle vere e proprie megalografie delle tombe etrusche dipinte del VII secolo, soprattutto a Cerveteri e a Veio, è merito in particolare di G. Colonna di aver precisato come queste esperienze pittoriche si inseriscano nella "fase demaratea" e come, almeno per alcuni casi, esse possano essere il frutto dell'influenza tecnica e stilistica esercitata dall'arrivo di veri e propri pittori corinzi⁵⁰¹. Tra di esse spicca il caso della tomba Campana nella stessa Veio, databile non più tardi del 620–610 a.C. (tav. 15.2)⁵⁰²: nella parete dipinta di fondo della prima camera, l'influenza della pittura corinzia può essere testimoniata, da una parte, dalle megalografie rappresentate dai fregi figurati e fitomorfi, dall'altra, dall'adozione di una vera e propria tecnica policroma, caratterizzata dall'uso di quattro colori (il rosso, il giallo, il nero e il bianco). Il risultato è quello di composizioni che hanno l'aspetto di un arabesco, che ricorda il calligrafismo della ceramica protocorinzia-transizionale.

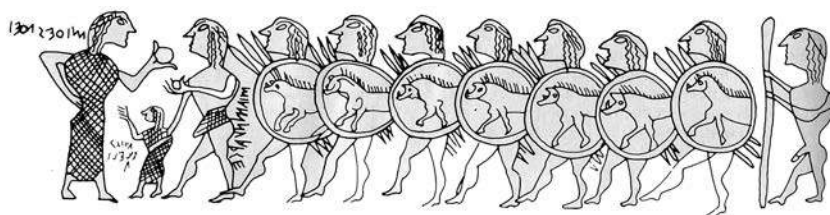
Sul piano dell'immaginario e dei sistemi di valori di riferimento delle *élites*, si pone in questa stessa fase la ricezione e rifunzionalizzazione del mito greco in Etruria⁵⁰³, fenomeno nel quale il ruolo di Corinto è stato certamente di primaria importanza, affiancato da altri canali⁵⁰⁴: ciò è ben illustrato, tra gli altri, dalla ben nota olpe in bucchero da Cerveteri con Medea, Dedalo e gli Argonauti, come hanno ben evidenziato M. Martelli e M. A. Rizzo (ca. 630 a.C.)⁵⁰⁵. Del resto, il poeta epico corinzio Eumelo era, secondo Pausania (II, 1, 1), egli stesso uno dei Bacchiadi⁵⁰⁶.

Quanto agli aspetti relativi all'organizzazione militare, va ricordata la tradizione che collega i discendenti di Demarato, i re Tarquini di Roma, con il cavallo, gli *equites* e la cavalleria⁵⁰⁷. In particolare, Tarquinio Prisco, dopo essere asceso al trono, avrebbe messo mano ad una riforma della





Fig. 19
Roma, Musei Capitolini
358 Mob., da Tragliatella:
oinochoe, ca. 640–620
a.C., disegno del fregio
superiore (da Menichetti
1992, fig. 2)



cavalleria, su cui Cicerone si sofferma nel *De republica*, attraverso le parole del protagonista Scipione (II, 19, 34–36), come uno degli atti principali della sua politica interna: tale riforma avrebbe comportato un raddoppiamento del numero degli *equites*. Significativo è il fatto che il passo di Cicerone, prima di arrivare a Tarquinio Prisco, ripercorra a ritroso la vicenda del corinzio Demarato e attribuisca proprio alla matrice corinzia particolari organizzativi, che erano ancora in uso al tempo dell'Emiliano⁵⁰⁸.

In questo quadro si inserisce anche l'introduzione del sistema del combattimento di tipo oplitico in Etruria e a Roma. Una riconsiderazione della questione è stata proposta da B. d'Agostino che ha evidenziato come in Etruria una serie di documenti iconografici e di parti dell'armamento deposti nelle tombe riflettano una parziale adozione della tattica e dell'armamento oplitici da parte dei centri etruschi a partire dalla seconda metà del VII secolo a.C.⁵⁰⁹. Ma, secondo lo studioso, l'adozione della tattica oplitica deve essere avvenuta ad opera di una società etrusca ancora di stampo marcatamente gentilizio-principesco, senza che essa abbia implicato un allargamento dei diritti politici ad un numero maggiore di cittadini tra loro "uguali". Tra i documenti iconografici etruschi più antichi si segnala la rappresentazione della serie di guerrieri appiedati, seguiti da due cavalieri, sull'oinochoe di Tragliatella, del 640–620 a.C. ca. (fig. 19)⁵¹⁰. Essa riflette, da una parte, l'adozione del modello del combattimento a ranghi serrati delle falangi oplitiche greche, da un'altra, uno schema rappresentativo che deve essere stato mutuato e riadattato da prototipi greco-corinzi, quali l'olpe Chigi: questo schema rappresenta l'esercito di fanti attraverso la parziale sovrapposizione e sfalsamento dei guerrieri e degli scudi per suggerirne la disposizione a ranghi serrati. Va sottolineato come i guerrieri dell'oinochoe di Tragliatella portino non la singola lancia, ma ben tre lance a testa, il che dimostra una forma di combattimento non di tipo oplitico canonico⁵¹¹.

Se la tradizione di Demarato e dei suoi discendenti si sviluppa tra Tarquinia e Roma, non è tuttavia difficile immaginare un possibile ruolo di Veio e delle sue casate principesche nei rapporti tra corinzi e principi etruschi. Infatti, Veio non è lontana da Tarquinia e si trova ad appena 17 km da Roma, il che l'ha resa nella sua fase più antica un interlocutore principale della città, soprattutto ostile.





La presenza di ceramica protocorinzia in corredi aristocratici coevi a quello del tumulo di Monte Aguzzo è alquanto ridotta a Veio⁵¹², rispetto a quanto conosciamo ad esempio a Cerveteri⁵¹³. Ciononostante, oltre ad un documento eccezionale come l'olpe Chigi, che rimane comunque isolato, si registrano, anche se sporadicamente, altre presenze di ceramica protocorinzia, tra le quali la ben nota olpe dello Hound Painter dalla tomba in località Quaranta Rubbie, associata nel corredo in particolare ad un'olpe protocorinzia di alta qualità del Gruppo Policromo ("*Chigi Group: Black-Polychrome Vases*") con decorazione a squame e sfinge sovradipinta in bianco su nero sotto l'ansa⁵¹⁴. Si aggiungono a questi prodotti di pregio solo poche altre ceramiche d'importazione: in particolare, aryballoi del Medio Protocorinzio dalla tomba 5 di Monte Michele, contesto dell'Orientalizzante Medio di livello principesco⁵¹⁵, dalla tomba C della stessa necropoli⁵¹⁶, dalla tomba 863 di Casale del Fosso⁵¹⁷ e, nel territorio, dalla tomba 4 di Volusia⁵¹⁸.

In sintesi, dietro la figura di Demarato, che ne diviene una sorta di simbolo, si stagliano fenomeni di diversa natura che nella seconda metà del VII secolo a.C. coinvolgono su un versante il mondo corinzio sull'altro le casate principesche dell'Etruria meridionale. Questo quadro si inserisce nelle forme della mobilità sociale e dello scambio tra *élites*, i cui protagonisti debbono essere stati tra gli altri gli stessi Bacchiadi, se prestiamo fede alla tradizione demaratea. Gli scambi si debbono essere svolti, almeno all'inizio, secondo il modello della *prexis*, che vede come protagonisti del commercio le stesse *élites*. Le forme di mobilità possono essere state ulteriormente accentuate dalla *stasis* nella madrepatria, determinata dalla presa del potere di Cipselo, che avrebbe portato all'espulsione dei Bacchiadi: alcuni si sarebbero rifugiati a Corcyra⁵¹⁹, Demarato e il suo gruppo a Tarquinia. La nostra percezione dei fenomeni relativi ai rapporti tra Corinto e il mondo etrusco-laziale è principalmente legata agli aspetti artigianali: si colgono i segni tangibili, attraverso la coroplastica architettonica e la grande pittura così come nella produzione più corrente della ceramica, di quella mobilità degli artigiani che si relaziona direttamente a quella della committenza. Ma si colgono, altresì, fenomeni profondi e strutturali, nei quali il mondo etrusco-laziale si pone con atteggiamento non passivo, ma attivo, adattando alle proprie esigenze gli elementi esterni: nell'adozione della tattica oplitica così come in quella del mito greco.

In questo quadro complesso e articolato l'olpe Chigi, significativamente, si colloca in un momento "iniziale" della "fase demaratea" del mondo etrusco (ovviamente, in base alla data della creazione del vaso, mentre quella del suo arrivo in Etruria non possiamo stabilirla con precisione)⁵²⁰. Con il suo ricchissimo mondo di immagini l'olpe di Villa Giulia si pone dal *côté* corinzio come una testimonianza del tutto eccezionale di quei fenomeni rispetto ai quali il mondo etrusco si dimostra assai ricet-





tivo: la pittura policroma, che richiama quella su grande scala, l'adozione della tattica e delle armi oplitiche, il mito greco.

La suggestione viene dal fatto che il vaso Chigi, ritrovato nella tomba di un principe etrusco, si data proprio negli anni della presa del potere di Cipselo e della cacciata dei Bacchiadi, a cavallo di quegli anni che la stessa tradizione di Demarato assegna al passaggio nella sua vicenda dal commercio come *prexis* tra Corinto e l'Etruria al trasferimento a Tarquinia: suggestione che si fonda contemporaneamente sull'ipotesi, avanzata nel corso di questo lavoro, che lo stesso programma iconografico del nostro vaso possa esprimere in particolare proprio un modello politico-sociale oligarchico-bacchiade.

Dietro la tradizione demaratea, lo abbiamo detto, si deve stagliare una complessità di vicende e di rapporti che legano le aristocrazie corinzie e i *principes* etruschi: attraverso una di queste "vie", vicende, rapporti, forme di cerimonialità di tipo elitario deve essere passata l'olpe Chigi, con tutto il suo variopinto mondo di immagini, fatto per essere "letto" dalle *élites* corinzie (e destinato ad essere "riletto" da quelle etrusche).

Uno scenario, certo ipotetico, ma assai suggestivo, è quello che *il vaso Chigi, un vero e proprio agalma, possa essere andato in dono da un nobile corinzio bacchiade ad un principe etrusco* in quel momento iniziale della "fase demaratea" nel quale i rapporti di alto lignaggio tra i gruppi corinzi e quelli principeschi dell'Etruria meridionale si andavano coagulando.





7. Conclusioni







Se io stesso volgo lo sguardo all'indietro a questo lavoro, mi colpisce la varietà dei temi trattati, che potrebbero sembrare di una mole soverchiante, rispetto all'altezza di appena 26 cm del vaso Chigi e al numero relativamente contenuto delle sue scene. Così come soverchiante potrebbe apparire l'idea di dedicare un'intera monografia, seppur nella forma di un volumetto, ad un singolo vaso, assieme alle altre due opere dello stesso pittore, che sono giunte a noi. Io stesso non avrei mai immaginato, immergendomi all'inizio nello studio di questo vaso così affascinante, di concepire un lavoro monografico: una curiosità mi ha portato ad un'altra curiosità, una domanda ad un'altra domanda. Si tratta di quella stessa serie di curiosità e domande intellettuali che hanno spinto gli amici dell'Università di Salerno, Luca Cerchiali, Mauro Menichetti ed Eliana Mugione, ad organizzare un intero convegno sulla "Storia di questo *agalma*", nella convinzione, più che mai giusta, che solo una serie di competenze diverse e di punti di vista diversi, accompagnati da una sana discussione critica, possano affrontare l'analisi di un vaso che apre tante prospettive ermeneutiche. Il mio lavoro non sarebbe stato possibile senza gli apporti molteplici del convegno salernitano e senza i diversi spunti interpretativi che sono emersi in quelle due densissime giornate. Ovviamente, l'obiettivo del presente lavoro non è stato quello di concepire una sintesi dei diversi punti di vista sull'olpe Chigi, sintesi "ragionata" che ha fatto da par suo Bruno d'Agostino nelle conclusioni degli Atti del Convegno di Fisciano⁵²¹, ma quello di sviluppare e ampliare la lettura del vaso già da me proposta in quella sede, nella convinzione che un approccio organico aiuti a definire una più precisa ermeneutica dei singoli aspetti. Così, ad un certo punto, io stesso mi sono convinto che "scrivere un volumetto sull'olpe Chigi" non è eccessivo, non tanto perché si tratta di uno dei "capolavori della ceramografia greca" e non soltanto perché sono molteplici i punti di vista espressi sui suoi diversi aspetti (con la relativa amplissima bibliografia), ma soprattutto perché dietro il nostro vaso si staglia un caleidoscopio di aspetti e di problemi, potremmo dire un mondo: quello della ceramografia e della pittura, della società e della guerra, del mito a Corinto alla metà del VII secolo a.C., con sullo sfondo i suoi rapporti con l'Etruria.

Se la parte finale della storia del vaso Chigi si definisce in rapporto ad un contesto principesco etrusco, il tumulo di Monte Aguzzo di Veio, tutti gli aspetti dell'olpe, tecnici, stilistici e iconografici, dimostrano una sua piena appartenenza e un generale riferimento al mondo corinzio⁵²².

Il Pittore Chigi è, innanzitutto, un esperto ceramografo, ma questi riflette anche, attraverso la tecnica policroma e le complesse soluzioni





spaziali adottate, una contiguità col mondo della “grande pittura” corinzia coeva, oggi eccezionalmente illustrata dal dipinto di Kalapodi. La stessa sequenza tra le sue opere – gli aryballoi di Londra e di Berlino (ca. 670–650 a.C.) e poi l’olpe Chigi (650–640 a.C.) – riflette un processo di arricchimento tecnico e stilistico da parte del nostro artigiano.

Il programma iconografico sul vaso di Villa Giulia è da lui costruito come un sistema di immagini che si strutturano attraverso un meccanismo di rimandi interni, sistema che si propone come una “sintesi” della struttura politico-sociale corinzia. Questa è articolata nelle tre classi dei cittadini-guerrieri, raffigurate nella seconda e nella terza fascia: quella dei possessori del carro, quella dei cavalieri e quella degli opliti.

Le prime due sono impegnate nell’impresa a carattere simbolico della caccia al leone, che costituisce la citazione di un tema di *aretè* di ascendenza vicino-orientale, già ripreso nella Corinto dei Bacchiadi e poi da parte dello stesso tiranno Cipselo, che si identifica in prima persona nel più forte tra gli animali (nell’oracolo 7 P.-W.).

Nel fregio superiore, quello dello scontro oplitico, le innovazioni contemporanee dal punto di vista dell’armamento e della tecnica di combattimento sono rappresentate con piena consapevolezza e precisione nei dettagli. La tecnica di narrazione sinottica sintetizza la battaglia attraverso tre momenti topici: l’armamento – l’avvicinamento al campo di battaglia delle retroguardie – lo scontro tra i *promachoi*. La rappresentazione esprime con efficacia quei principi dell’armonia, della compattezza e della solidarietà, su cui si fonda il sistema delle falangi oplitiche. Queste, per le armi di offesa portate (le due lance da parte dei *promachoi* e l’assenza della spada) e per la sperequazione numerica tra retroguardie e avanguardie, riflettono uno stadio ancora *in fieri* del processo di affermazione della tattica oplitica di tipo “classico”. La presenza del flautista, che trasmette slancio e ritmo all’assalto, pone l’accento sull’esercito di sinistra e introduce il tema della classe degli efebi, della loro *paideia* e progressiva integrazione nel mondo degli adulti.

A questa classe è dedicata interamente la scena della caccia alla lepre e alla volpe del fregio inferiore, che si riferisce proprio a quell’attività di *paideia* che prepara al meglio alla guerra ed è dunque l’introduzione a quel *kosmos* di *kaloi kai agathoi* rappresentati nelle due fasce superiori.

Su un piano distinto, quello mitico esplicitato dalle iscrizioni, si pone il giudizio di Paride, tema che riflette una complessità di significati e di rapporti con gli altri del vaso: entrano in gioco nel simbolismo della scena le sue molteplici valenze, di paradigma di prova nuziale e al tempo stesso di espressione del potere della *charis* e degli esiti nefasti a cui porta una scelta sbagliata, che attribuisce la priorità ad *eros*. Ecco che il Paride dell’olpe, efebo, ma pastore e dunque non “educato” alla maniera dei giovani corinzi, si trova a ribaltare, attraverso il giudizio, quei valori positivi espressi





negli altri temi del vaso, il che rende ragione della posizione di questa scena nel punto meno visibile, sotto l'ansa.

Nel programma iconografico è proprio la scena del giudizio che fa cogliere meglio lo scarto tra l'olpe e gli aryballoi di Londra e di Berlino: il pittore attinge ad un immaginario condiviso di temi paradigmatici, ma sembra con l'olpe rispondere a più specifiche logiche di rappresentazione delle *élites* corinzie. Ciò suggerisce l'ipotesi che ci troviamo di fronte ad un vaso, concepito ad uso e consumo di simposi a carattere esclusivo, nel cui programma iconografico le *élites* dovevano riconoscersi in prima persona.

L'articolazione delle tre classi in possessore del carro, cavalieri, opliti pone la questione se questa "sintesi" della società corinzia possa riflettere un modello paradigmatico a carattere "generale" ovvero rispecchiarne uno specifico: quello oligarchico bacchiade. E allora quale sistema politico-sociale riflette il programma iconografico del nostro vaso, rispetto alla *stasis* che negli stessi anni della sua realizzazione ha portato all'avvento di Cipselo e alla cacciata dei Bacchiadi? La risposta resta aperta, ma non è certo secondario considerare il fatto che l'olpe sia finita nelle mani di un principe veiente, in un momento iniziale della "fase demaratea" nel mondo etrusco. L'ipotesi è che si tratti di un dono che ha visto come protagonisti figure dell'*élite* corinzia bacchiade, presenti in prima persona in Etruria meridionale, come nella tradizione di Demarato, e una famiglia principesca etrusca, pronta a recepire e a rileggere quel ricco mondo di immagini. Ricco mondo di immagini che è esso stesso portatore di quelle "innovazioni" – la pittura policroma, il sistema equestre, l'armamento e la tattica oplitici, il mito greco – che pervaderanno il mondo etrusco-laziale della seconda metà del VII secolo. Così l'olpe Chigi da vaso corinzio *tout court* si trasforma in un vero e proprio incunabolo di quei fenomeni del "momento demarateo", che pervadono in maniera profonda il mondo etrusco tra la fine dell'Orientalizzante Medio e quello Tardo.

A centotrenta anni dalla sua scoperta continuiamo ad interrogare l'olpe Chigi, che nella sua complessità di temi e implicazioni ci appare come un caleidoscopio di aspetti, un vero e proprio micro-mondo, espressione di un'arte calligrafica, raffinata e narrativa, che affida alla polisemia del linguaggio delle immagini la rappresentazione di un articolato e complesso sistema di "segni".







8. Summary







This book is a study of the Chigi vase (Pls. 1–14). This celebrated Proto-corinthian olpe, just 26 cm tall, is a masterpiece of Greek vase painting, standing out for its sophisticated figurative, calligraphic and polychromatic technique. At the same time, its decoration conveys a wealth of historical, political, social and mythological information. The scenes in the three main zones are combined into an iconographic program to symbolically express ideological contents. Modern critics have been trying to interpret this system of interconnected scenes ever since its discovery in 1882 in the tumulus of Monte Aguzzo (Pl. 15.1), in the territory of Etruscan Veii. The lively debate on the figurative program of the vase and its various implications has been recently fueled by studies by J. M. Hurwit and M. Torelli, the discovery of a Proto-Archaic painting at Kalapodi by a team of the DAI of Athens led by W.-D. Niemeier, and a colloquium held at the University of Salerno, eloquently entitled “L’Olpe Chigi: Storia di un *agalma*”, recently published in an important volume.

Today a critical discussion of the find-context of the Chigi vase has finally been made possible by the forthcoming publication, in the *Monumenti Antichi dei Lincei*, of the Monte Aguzzo tumulus, by G. Bartoloni, of the documentation and finds of Lanciani’s 1882 excavation, by L. M. Michetti and I. van Kampen, and of the epigraphs from the excavation, by D. F. Maras. The monumental size of the tumulus and its prominence in the surrounding landscape, as well as the elaborate plan and pseudo-isodomic masonry of the chamber tomb it houses (Fig. 1), indicate that it belonged to an Etruscan princely family. This is confirmed by the rich grave-goods found here. The absence of the *agalmata* that were typically placed in Etruscan princely tombs is easily explained, since the tomb shows signs of repeated plundering, both in antiquity and in modern times. The Chigi vase was found, along with the famous Formello vase – a small bucchero amphora inscribed with an abecedarium (Fig. 2) – and almost all of the vase service, in the main chamber at the back of the tomb. The olpe and the amphora are among the earliest objects in the tomb, which housed several depositions ranging in date from the end of the Middle Orientalizing Period (ca. 650–630 BC) to the early decades of the sixth century BC, with a concentration in the last thirty years of the seventh century. The princely rank of the tomb is confirmed by the epigraphic evidence. The inscription on the bucchero amphora is a donation formula of a mother, Anaia, to her son, Venel, possibly the last owner of the vase. An inscription on an Etrusco-Corinthian aryballos either from the chamber tomb itself or from one of the tombs excavated next to





it bears a name, Pepuna, which may be that of the Veii gens to own the vase.

While the last period of the history of the Chigi olpe is defined by its relationship with an Etruscan princely context, the technical and stylistic features of the vase clearly show that the painter belonged to the Corinthian artisanal world. The Chigi Painter is, first and foremost, an experienced ceramographer, displaying miniaturist skills and a use of incision for the outlines and inner details of figures that is a typical technique of black-figure vase painting. He belongs to a specialized sector within mid-seventh century BC Protocorinthian ceramography, whose products are known as the “Polychrome Group”. On the Chigi olpe, the artist uses reddish purple and various shades of yellowish-brown, as well as black. He also employs white in the smaller animal frieze (showing hounds pursuing fawns and a hare) and for other decorative details. Critics agree in also ascribing to the Chigi Painter two well-known aryballoi with modeled lion heads in London (Macmillan aryballos, Pls. 16–17) and Berlin (Pls. 18–19). Based on a study of our painter’s signature motifs and the compositional characteristics of his scenes and subjects, I dissent, however, with the common opinion also crediting him with a fragment from Aegina showing a lion hunt (Fig. 3) and an aryballos in Bonn, allegedly from Gela (Pls. 20.3 and 22.1). The remarkable skill and miniaturist accuracy in the rendering of the modeled heads of the London and Berlin aryballoi bear witness to the close collaboration of a consummate vase painter with an equally accomplished potter.

The chronology of the London and Berlin vases is firmly anchored to the relative chronological sequences of the morphological evolution of Protocorinthian aryballoi. Both are of the ovoid shape ascribable to the Middle Protocorinthian (ca. 690–650 BC), especially its second phase. By its shape, the Berlin vase appears to be later than the London one.

As to the Chigi olpe, a combined examination of its stylistic and iconographic features suggests a more recent date than either aryballos, within the early years of the Late Protocorinthian Period (650–630 BC). A fully Assyrianizing lion appears in the hunting scene in the middle frieze of the olpe, whereas the Assyrianizing lion of the modeled protomes of the London and Berlin aryballoi still owes some of its features to earlier “Neo-Hittite” lions. Besides, if we compare the triangular face of the “sphinx” in the middle frieze of the Chigi vase with the oval faces of the modeled protomes of the Berlin aryballos, the former appears to belong to a more advanced stage in the “Daedalic” evolutionary sequence. Finally, the tightly packed ranks of the phalanx in the upper frieze of the Chigi olpe may reflect a more advanced stage in the evolution of hoplite tactics compared to the individual duels or fighting in small groups shown on the Macmillan aryballos, and to the “mixed” formations found on the Berlin





aryballos. Anchoring these relative chronological indicators to the comparatively reliable absolute chronology of Protocorinthian pottery, I would propose the following sequence: Macmillan aryballos ca. 670–660, Berlin aryballos ca. 660–650 (so both within Middle Protocorinthian II), and Chigi olpe ca. 650–640 BC (Late Protocorinthian).

But the Chigi Painter, besides being an expert vase painter, also shows a penchant for techniques typical of free painting, notably in his use of polychromy and his distinctive way of hinting at the third dimension by partially superimposing figures. This influence of free painting on the Chigi Painter is borne out by parallels with metopes from Thermos in Aetolia (Pls. 20.2,4 and 21.1–2), the paintings gracing the interior of the cella in the Proto-Achaic temples of Isthmia (Pls. 22.2 and 23) and Apollo in Corinth itself, and especially a painting, certainly by an itinerant Corinthian painter, recently discovered at Kalapodi in Phocis (Pl. 24). In this last case, the similarity is not limited to the color palette, but also extends to the subject – a clash of hoplites – and the rendering of space, and even to certain details of the decorative motifs on the weapons, which suggest that the painter of the Kalapodi megalography and the Chigi Painter were drawing on a common repertoire of patterns. Indeed, the closeness is so striking that it raises questions about the Chigi Painter: was he simply influenced by coeval free painting? Or, as Hurwit compellingly suggests, could he have been a vase painter who also worked as a painter of large-format works? In any case, these mid-seventh-century BC Corinthian works confirm those traditions, preserved in sources such as Pliny's *Natural History*, Book XXXV, granting Corinth a leading role in the beginnings of large-format painting in color.

The main body of the present work is a study of the iconographic program of the Chigi olpe. My analysis follows in the wake of two important studies by J. M. Hurwit (2002) and M. Torelli (2007), who attempted to reconstruct the web of significations connecting the various scenes on the vase. These scenes form an iconographic program expressing the *kosmos* of the Corinthian *kaloï kai agathoi* who commissioned works such as this. A number of details reveal an intent to correlate the scenes not only horizontally, within each zone, but also vertically, across zones. Such a correlation is recognizable, for example, in the alignment of the only heads facing forward in the whole decoration, that of the winged daemon in the middle zone and the *gorgoneion-episema* on the shield in the upper frieze. Likewise, the gesture by which the hunter in the lower frieze beckons to his companion stalking behind a bush is matched by that of the flute player aligned with the former in the upper frieze. While all recent studies agree that the figurative themes on the vase make up an iconographic program, the interpretations put forward are quite discordant. This hermeneutic divergence is, I would argue, a natural consequence of the poly-



semic character of these images. It was up to the ancient observer of the vase to choose within a range of possible interpretations of the symbolism underlying the scenes according to his culture and figurative sensibility. Of course, the task of the modern interpreter is to trace the limits of possible interpretations within the specific socio-historical milieu of the individuals who commissioned and owned the vase, which must have been used to pour wine in elite symposia, first in a Greek context, and eventually at the court of Etruscan princes in Veii.

In this perspective, I would argue that the naked individuals hunting fox and hare, armed exclusively with *lagobola* and assisted by a pack of hounds, should be interpreted as ephebes rather than *paides*. This because the hair of the hunter is cropped relatively short at the nape of the neck, an allusion to the ritual cutting of the hair that sanctioned the transition to the condition of an ephebe. Besides, the background of the scene, with its wind-blown bushes, is clearly the *chora* of a city, and more precisely the *eschatia*, where ephebe hunts normally took place. Greek *eschatia* scenes are indeed peopled by hares and foxes, which must have been the preferred game in ephebes' hunts. Hunting, intended as the fighting and chasing of animals, is represented here and, in general, in Greek *paideia* as the best preparation for war, fighting and chasing enemies.

Thus, the ephebic hunt in the lower zone of the Chigi olpe should be interpreted as symbolizing the passage to the status of adult warrior and citizen through *paideia*. This status is epitomized by the individuals depicted in the two main zones of the vase, whom we can identify as Corinthian *kaloi kai agathoi*.

In the central zone, along with the only mythical subject on the vase, the Judgment of Paris, we find what we can interpret as a schematic representation of the upper classes of the Corinthian elite, identified by their specific symbols and involved in activities denoting their status. In this zone, the connection between the two groups of riders and the chariot, on one side, and the lion hunt, on the other, is provided by the bicorporate "sphinx". To understand this relationship, it should be noted that in this frieze the chariot only bears the driver, and each of the four riders holds by the reins a second riderless horse. Thus, the chariot and the four riderless horses each imply a dismounted protagonist. These five dismounted characters must be the same five who are hunting the lion. This is proved both by the numerical correspondence and by the bicorporate character of the sphinx, which allows it to serve as the *trait d'union* between the two segments on either side of it. Because of this functional role, the winged daemon cannot be a mere fill-in motif, nor can it be dismissed as a specimen of the generic bestiary of the Orientalizing period. It could be a Ker (or Keres), one of those daemons that, as early as Homer and Hesiod, stalk combats, ready to snatch away the fallen. If so, the daemon on the Chigi





olpe would symbolize the fate looming over the lion hunters, and notably over the one who has already been felled by the animal. The alternative identification, which I judge to be equally valid, is that this is indeed a sphinx. As such, it may carry a similar connotation to the Ker as a daemon of boundaries and death (J. M. Hurwit). The figure would thus be a means to emphasize the opposition between the lion hunt and the “light” hunt of the epebes in the lower zone: being extremely dangerous, even “deadly”, lion hunting expresses the *arete* of the adult protagonists and their superior rank.

The scene is indeed dominated by the powerful mass of the lion. This is the earliest known Greek example of the “Assyrian” lion type, probably transposed from North Syrian to Greek art. Lion hunting is a Near Eastern royal and valor-related theme. It was adopted into the Greek imaginary as early as Geometric times as a symbol of the royal status of the *basileis* of early Archaic Greece. Its association with valor is reflected in Homer’s likening of the strongest among the heroes with lions. In the Greek world, the theme of the lion hunt continues to be pictured in certain specific contexts in the course of the seventh century BC. At Corinth, it is already attested on Middle Protocorinthian pottery, and thus as early as the Bacchiad period. The theme continues to be attested in the ceramic phases coinciding with the tyranny of Cypselus.

It is worth noting that the lion is explicitly featured in the imagery of power of Cypselid Corinth, since the second oracle predicting the tyrant’s advent compares him to a lion (Herodotus V, 92, β 3 = 7 P.-W.). If, as M. Giangiulio has recently argued, the second oracle also issued from Cypselid milieu, possibly even from the reign of Cypselus himself, the tyrant must have approved of the equation of himself with a lion. In the decoration of the Chigi olpe, the emphasis on the cruelty of the lion, which is mauling the fallen hunter, also expresses an opposition to the accepted value system by stressing the beast’s savage and anthropophagous nature. This ambiguity makes this unprecedented lion hunting scene equally compatible with a Bacchiad and a Cypselid perspective. As to the four hunters inflicting deadly wounds on the lion and thereby displaying their superior valor, they are armed with spears, like the warriors in the upper zone. The lion hunt thus becomes a metaphor of battle. Three of the hunters wield a single long thrusting spear. The fifth hunter, instead, is armed with two spears, a throwing spear he is about to hurl, and possibly a thrusting spear. The leftmost of the five hunters is distinguished by the belt he is wearing on his naked body. This is a reference to the Geometric and Proto-Archaic iconography of the warrior-hero, which in its turn is connected with the symbolic significance of the belt in the military attire of Homeric heroes. This lion hunter distinguished by the belt is probably to be identified as the main character in the scene and also as the chariot





owner, who is shown in a specular attitude immediately to the left of the bicorporate monster.

The riders and the chariot in the scene segment on the left of the daemon display the symbols manifesting the status of the participants in the lion hunt. Notably, four are distinguished as members of the class of the *hippeis*, whose existence at Corinth can be deduced from a convergence of testimonies: on the one hand, the depictions of riders on pottery (Fig. 5) and on the pinakes of Penteskouphia (Fig. 6), in the latter case armed only with a spear, like the characters on the Chigi olpe; on the other hand, the centrality of the cult of Athena Hippiia-Chalinitis at Corinth. This was the goddess who, according to tradition, gave Bellerophon the horse bit that allowed him to tame Pegasus. For these aristocracies, horses must have still been essentially a status symbol, since in the mid-seventh century BC they must have mainly fought on foot, as in the depiction of hoplitic combat in the upper zone. The accurate rendering of the harness and especially of the bits of the horses on the Chigi olpe and the Macmillan aryballos can be understood as a means to place special emphasis on a status symbol and on something that the Corinthians boasted of having invented (according to Pind., *Ol.* XIII).

As to the chariot owner, he introduces an element of further distinction within the *hippeis* class itself. The carriage is the vehicle and a sign of distinction of the principal Homeric heroes, who are clearly the role model of the Corinthian aristocrats representing themselves on the Chigi olpe. The importance of this sign of distinction for Greek aristocracies is well exemplified by the ritual staged by the citizens of Eretria in their procession towards the sanctuary of Amarynthos. This procession, Strabo informs us (X, 1, 10 C 448), featured chariots, riders and foot soldiers, parading in this order. In the light of this parallel, I propose to interpret the two main zones of the Chigi olpe as a symbolic “synthesis” of Corinthian society, represented as divided into three classes: chariot owners, *hippeis*, and hoplites. The third class, the most numerous, is depicted in the upper zone.

The warriors’ armor and weaponry accurately reflect those actually in use at the time: greaves reaching up to just below the knee, still of Kunze’s Type 1 (Fig. 8); a cuirass with a fairly thick band at the waist and distinguished borders (cf. Fig. 9); a helmet (cf. Fig. 10) remindful of those of the transitional group between the “first” and “second phase” of Frielinghaus’ classification; and the hoplitic shield. The back of the shield is pictured with extreme accuracy. It consists of a wooden frame to which the *porpax*, shaped as a short band, is attached (cf. Fig. 12). This *porpax* is of an earlier type, differing from the soon to become standard *Schildband*, which ran across the whole diameter of the shield (Fig. 11). In the shields of the Chigi olpe, both the inner and outer edges, as well as the outer surface, are





intended as being made of bronze. On the outer shield is the *episema*, whose function was at once to identify the owner, the hoplite-citizen, and frighten the enemy with an image of an animal or monster (cf. Fig. 13). Among the *episemata* shown on the vase, the full representation of the *gorgoneion* of one of the warriors of the army on the right-hand side is especially noteworthy. It follows a by now well-established Corinthian iconography. On the one hand, it evokes a central figure in the Corinthian imaginary, as the Gorgon Medusa is the mother of Pegasus, the winged horse tamed by the Corinthian hero Bellerophon. On the other, it stands as the very image of the death impending over the warriors engaged in combat. Thus, the alignment of the face of the bicorporate daemon in the second zone and that of the *gorgoneion* in the third zone seems to acquire special symbolic pregnancy in the iconographic program of the Chigi vase. Their mortiferous presence seems to loom over the protagonists, respectively the warriors and the hunters. In both cases, only the bravest and strongest will conquer and survive.

The upper frieze begins on the left with a scene showing two warriors putting on their armor. It is an iconic version of a typical scene in the Homeric poems, but translated to a different socio-political context, that of the *polis*, where possession of weapons grants individuals the status of citizens. Next comes the depiction of the two colliding armies, deployed in phalanxes, two for each army, forming a vanguard and a rearguard. The warriors in the vanguards are distinguished from those of the rearguards by the movement of their legs, their weapons, and the moment in which they are depicted. The rearguard phalanxes are shown running, armed with a single spear held at rest against the right shoulder. The two vanguards, instead, are moving at a walking pace and are shown at the moment of impact. The warriors are about to hurl their short spear, while keeping ready a longer thrusting spear for use at close quarters. It is noteworthy that each of the two warriors on the left of the scene is also about to arm himself with a throwing and a thrusting spear, distinguished by their different lengths. This indicates that they belong to the vanguard of the army. The battle scene thus uses a “synoptic” approach combining different times and places to tell the whole story. The warriors putting on their armor are shown in a different place than the battlefield and at an earlier time. The rearguards are hurrying towards the battlefield. The vanguards are shown at the moment and place of impact. The army on the left is represented as more numerous than the one on the right and shows some additional figures: notably, the two warriors putting on their armor and the *auletes* between the rearguard and the vanguard, setting the rhythm of the attack. These elements, along with the direction of attack, which corresponds to the main movement towards the right in the middle frieze, indicate that the army on the left is construed as the winning one.





This renowned battle scene has featured prominently in discussions on the rise of hoplite tactics in Greece. The close-rank formation of these warriors must be an immediate reflection of the rise of the new battle technique based on the hoplite phalanx. The image is the best illustration of the principle according to which the phalanx should be a single compact and coordinated body. Deployment in a vanguard and a rearguard is also typical of hoplite tactics.

This last aspect calls for a reflection on an issue which the syntax of the image does not make clear: keeping in mind the division of Corinthian society into three classes – chariot owners, riders, foot soldiers – expressed by the Chigi olpe, are the warriors in the left vanguard identifiable with the protagonists of the middle frieze, the chariot and horse riders? Or are all the warriors in the upper frieze members of the third class of Corinthian society, that of the hoplites? I find the first hypothesis more plausible, although not demonstrable. The correspondence of the vanguard of the army on the left with the charioteer and riders in the middle frieze is plausible from a numerical point of view and logical in political and military terms. It is natural to assume that the same elites distinguished by the possession of a chariot and/or a horse would claim the honor and bear the burden of fighting as *promachoi* in the hoplite army, at a time when fighting was mainly done on foot.

Besides, the battle scene on the Chigi olpe reflects some still evolving aspects in hoplite combat tactics. Notably, the vanguard and rearguard are still not made up of equal numbers of individuals. While the numbers of individuals in each of the phalanxes depicted on the olpe are of course purely symbolical, the numerical disparity in favor of the rearguards must reflect an actual disparity in real-life warfare at the time, otherwise the painter would not have expressed it so obviously on both sides. Also, the weaponry of the hoplites on the vase is still not what later became the standard hoplite armament – a long spear and a sword – but, as we have seen, consists of two spears for the soldiers in the vanguard. This is still an heirloom of the Homeric armament, although the spears are now distinct in length and function, the short one being used for throwing, the long one for thrusting (cf. Fig. 14).

Compared with this picture, the battle scenes on the Berlin and London aryballoi show two different moments of the battle. On the London aryballos, the collision has already occurred, and the army on the right is prevailing. The fighting has thus become disaggregated into individual duels or fights between pairs of warriors. On the Berlin aryballos, some of the phalanxes retain their compactness, while other groups have already scattered, in a way that indicates that the army on the right is prevailing. We should consider the possibility that the difference between these two images and that on the Chigi olpe depends not only on the choice of the de-





picted moment, but also on the fact that the scene on the olpe reflects a more advanced stage in the evolution of hoplite tactics.

On the Chigi vase, the rhythmic and synchronized character of the attack of the phalanxes of the army on the left is stressed by the introduction of the figure of the *auletes* between the vanguard and the rearguard. This character belongs to the ephebe class, as indicated by his lower stature and short hair, but with a bang on the forehead, possibly a kind of *koura* and/or a sign of his special status as a musician. This figure calls to mind the *auletai* who paced and drove the attacks of the Spartan army, playing rhythmic compositions which tradition ascribed to the poet Tyrtaeus. The iconographically distinctive figure of the *auletes* on the Chigi olpe thus introduces an ephebe in the adult combat scene, evoking the presence of this class within what was the military context par excellence. Thus, the olpe's iconographic program does not proceed by rigid schemes, confining different classes to different zones, but introduces members of the ephebe class into the zones mainly reserved to the adult-citizen-warrior class. This is a way to highlight the *paideia* of ephebes and their gradual integration into adult activities.

The same mechanism is at work in the central zone, in the introduction of the figure of Paris in the judgment scene with the three goddesses after Hermes. This is the only mythical-epic scene of the vase. Its different character is stressed by the presence of captions identifying the protagonists. L. Cerchiai, M. Menichetti and E. Mugione have shed light on the meaning of this scene. The subject is a mythical paradigm of a nuptial trial: through his judgment, Paris obtains a splendid *gamos* with Helen, the most beautiful of all women. He thus epitomizes the ineludible passage of marriage in the maturation of an individual, which on the olpe is represented in the transition from the first to the second and third zones. However, *gamos* is as dangerous as it is necessary, because it can lead to ruin, as it does in the case of Paris. The judgment is made extremely dangerous by the divine charge of Aphrodite's *charis*. It is precisely on this danger that the scene on the Chigi olpe lays the stress. Athena's *charis* is also stressed, through the depiction of a flower in her hand. In the Archaic iconography of the myth, Paris is normally shown as an adult clad in sumptuous clothes, and thus ready for marriage (Fig. 16). The Chigi olpe, instead, characterizes him as a young man, an ephebe. His heavy, simple attire connotes him as a shepherd. He is hence still on Mount Ida, before his return to the city. This tradition that pushes the Judgment of Paris back to the time when he was still a shepherd is attested as early as Book XXIV of the *Iliad* (25–30), but remains rather rare in Archaic iconography until the end of the sixth century BC (cf. Pl. 21.3). The Paris in the Chigi olpe wears a short beard, rendered as a painted dash protruding from the chin. This beard characterizes him at once as an adolescent and a shepherd, and thus gives rise to an opposition with the iconography of the other ephebes on the vase.





The decision to include the Judgment of Paris in an iconographic program stressing the positive values of the *kaloî kai agathoi* clearly did not overlook the potential negative connotations of the theme, which could serve as a warning not to make wrong decisions in the spheres of *gamos* and *eros*, however necessary these spheres might be. The position of the judgment scene immediately below the handle of the olpe, in the point where it would have been less visible, especially in the context of the symposium, must have had a specific meaning. The scene would have been concealed by the arm of whoever poured the wine standing in front of the symposiast.

The iconographic programs of the London and Berlin aryballoi call for an interpretation along partially similar lines. They are both fine perfume containers. The themes in the figured friezes are centered on the male world of adult warriors. Their lion protomes find an echo in the hunting scene in the middle frieze of the Chigi olpe. On the Berlin aryballos, the parallel between the lion and the *kalos kai agathos* is further accentuated by the combining of the images of the lion with those of the two human modeled protomes, probably showing adult males. In both aryballoi, the centrality of the adult warrior age group finds its most evident expression in the battle scene in the main frieze, the one running around the maximum circumference of the body. The two vases also show the distinctive attributes of the elite, the chariot and the horse, the former in the chariot race on the Berlin aryballos, the latter in the horse race on the Macmillan aryballos, with what seem to be agonistic connotations in both cases. As to the ephebe class, this is only evoked on the Macmillan aryballos, in the lower frieze, which shows a hare and fox hunt. The youth kneeling behind a bush holding his *lagobolon* is reminiscent of the one pictured on the Chigi olpe. On the Berlin aryballos, instead, only hounds chasing a hare are shown in the lower frieze.

In spite of the inevitable approximations involved in the matching of pottery chronologies with historical ones, it is clear that the Chigi olpe must have been made more or less around the time when Cypselus seized power as a tyrant in Corinth, ousting the Bacchiads (according to tradition, in 656–655 BC), or not long after this event. The olpe is clearly the work of a master painter, possibly one to whom an exclusive elite turned directly to commission products meeting their self-representational needs. It is thus legitimate to pose the question of what historico-political context may be reflected in the iconographic program of the vase, and notably whether the symbolic articulation into three classes – chariot owners, riders, hoplites – I have recognized in it can be referred to one of the two political systems, the oligarchy of the Bacchiads or the tyranny of Cypselus, or to a paradigmatic model shared by both.

This question is one of the critical nodes of my study. Caution is called for. I propose two possible interpretive keys:





- 1) That the iconographic program of the olpe reflects a socio-political paradigm shared by both political sides.
- 2) That it reflects the perspective of only one of the two; in this case, it would have to be that of the Bacchiads.

Caution is imposed by the consideration that Cypselus was, in part, an emanation of the earlier system, being a Bacchiad on his mother's side, and a polemarch at the time when he came to power (if we trust the testimony of Nicolaus Damascenus, *FGrHist* 90 F 57). On the other hand, the sources insist on the caesura brought about by his advent and his exiling of the Bacchiads. Two themes in the iconographic program of the olpe – that of hoplite combat and that of the lion hunt – are, in my opinion, acceptable from both perspectives. As regards the first, while Cypselus must have risen to power thanks to the support of part of the hoplite army, the rise of hoplite tactics in Greece is a phenomenon that must have already begun under oligarchic regimes, and that the tyrants must have merely exploited to their ends. Furthermore, if we recognize the *promachoi* in the upper frieze as members of the same classes represented in the middle frieze, they would be distinguished by the aristocratic attributes of the horse and chariot. As to the lion, on the one hand Cypselus is identified with this animal; on the other, the subject already existed in Corinth in Bacchiad times and earlier. After all, the lion is an ambiguous figure, which its anthropophagy projects into the sphere of savagery and the reversal of human codes. Thus, the centrality of the lion hunt on the Chigi olpe reflects its centrality in the representation of power in coeval Corinth. Since the theme is ambiguous and ambivalent, it is compatible both with a Bacchiad and a Cypselid perspective. A comparison between the decoration of the Chigi vase and that of the Chest of Cypselus (Fig. 18), an officially commissioned monument, hardly helps to shed light on the political matrix, if any, of the Chigi vase. In this case, the differences prevail over the analogies – the Judgment of Paris, the clash of hoplites and riders. Notably, on the Chest there is an abundance of mythical themes, and the theme of the lion hunt is absent.

Still, the emphasis of the division of Corinthian society into three classes on the Chigi olpe, and especially the central role it grants to the riders/chariot-owner system by according it the central zone, seems to point to an oligarchic rather than a tyrannical model. So, if there is indeed a reference here to one or the other of these two socio-political models, it would have to be a symbolic and synthetic interpretation of a Bacchiad value system, possibly commissioned by members of the lineage itself. The figure of the main lion hunter, shown in isolation, naked except for a belt and distinguished by possession of a chariot, appears to hark back to an earlier iconographic paradigm drawing on Geometric and Homeric models. But lion hunting, as portrayed on our vase, is a group enterprise, not the isolated action of a single individual.





An anomaly – or rather, a true crux – of the Chigi vase is the use of a non-Corinthian alphabet for the captions identifying the characters in the Judgment of Paris. I agree with most earlier commentators that the most likely hypothesis is that this may be the alphabet of the city or region the painter came from. Unfortunately, the characteristics of the individual letters of the inscription are not sufficiently distinctive to allow us to pinpoint its origin. At any rate, my examination of the vase has led me to the conclusion that this craftsman is an interpreter of coeval Corinthian ceramography, painting, and imaginary, whatever his geographical origin. He must have been fully integrated within the artistic and productive dynamics of the city on the Isthmus, whose socio-political imaginary he reflected in his work. Still, considering his artistic skill, he was most likely a traveling craftsman, working also outside of Corinth, even for clients with different cultural agendas.

If the vase were truly the expression of a socio-political program of the “Bacchiad” side, the hypothesis put forward in the last part of my study would gain even more strength: the hypothesis, that is, of a “Demaratic” scenario behind the presence of the Chigi olpe in the princely tumulus of Monte Aguzzo in Veii. A well-known tradition which overall appears quite reliable mentions the privileged connection of the Bacchiad Demaratus to Tarquinia, a city with which he conducted a trade of the *prexis* type. Later on, the same tradition relates that after Cypselus’ coup he left his mother town and moved to Tarquinia. The craftsmen who, according to Pliny (*NH* XXXV, 16 and 152), followed him to Etruria – the painter Ecphantus and the *fictores* Euchir, Diopus and Eugrammus – are a prime example of the mobility and relationship with an elite clientele that we can imagine for the Chigi Painter. Demaratus’ son Lucumon, whom Demaratus had given a Greek education, moved to Rome, where he became king under the name of Tarquinius Priscus.

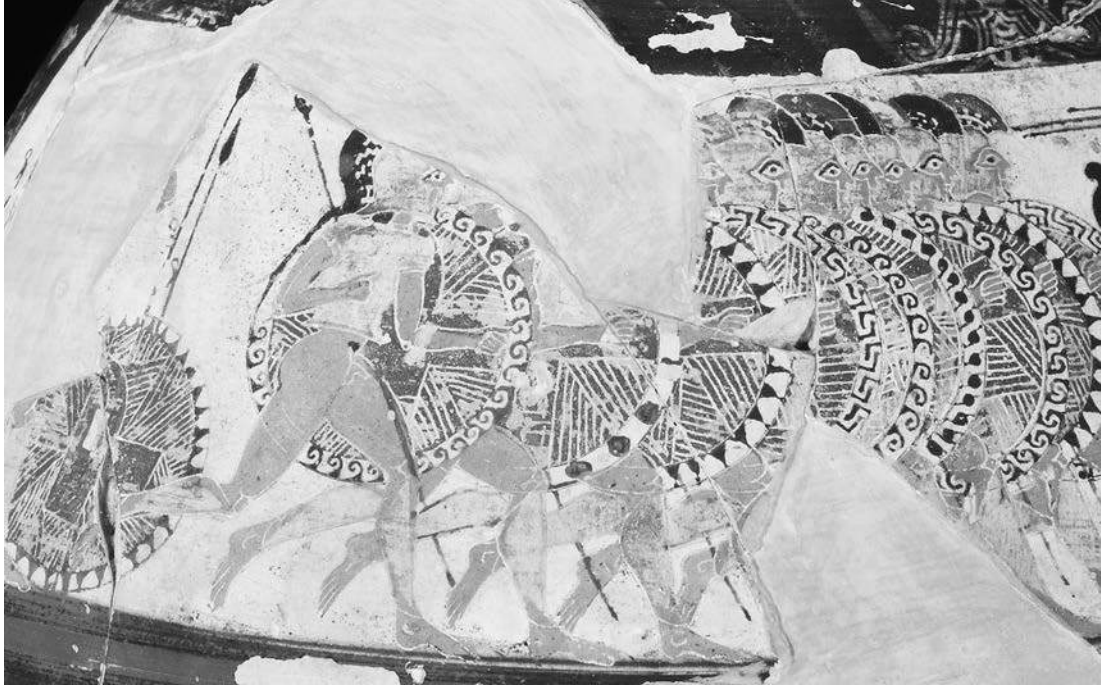
It is significant that the date of the Chigi vase coincides with the time when, according to tradition, Demaratus established himself in Tarquinia. Considering this scenario and the exceptional features of the Villa Giulia olpe, it is plausible that it was an *agalma*. The Etruscan princely family in Veii probably obtained it, not through regular commerce, but through the elite channel of gift exchange, hospitality and reciprocity between aristocratic families. The vase was probably a gift of Corinthians who had established a privileged channel with Etruria through Demaratus. The inclusion of Veii in these dynamics involving the presence of Corinthian nobles between Tarquinia and Rome is hardly surprising. Because of Veii’s position in southern Etruria, at the gates of Rome, it entertained very close relations with Rome, often hostile, but also based on reciprocity. The Chigi olpe may thus have been a gift of a Bacchiad Corinthian to a Veii prince, or have reached Veii through the intermediation of other south Etruscan princes.





9. Note e bibliografia







Note

Introduzione

- 1 Corpo ceramico: Munsell 10 YR 7/4; scialbatura esterna 2.5 Y 8/4.
- 2 Ghirardini 1882, pp. 291–300, spec. 296–300, a proposito del rinvenimento; Karo 1901, pp. 7–8, tavv. 44–45 a colori, dis. E. Stefani; Cultrera 1913, tavv. 5–8; Perrot – Chipiez, vol. IX, p. 57, figg. 272–275; Ducati 1922, pp. 153–154, figg. 124–125; Johansen 1923, n. 84, pp. 86, 103–105, 112–114, 125, 129–131, 135–141, 149, 151–155, tavv. 39–40; Pfuhl 1923, vol. 1 p. 104, vol. 3 fig. 59; Payne 1931, cat. n. 39, pp. 71, 95–98, 272 *et passim*, figg. 17 e 29b; Payne 1933, pp. 14–15, tavv. 27–29; CVA Italia I, Villa Giulia I, p. 1, tavv. 1–4; Buschor 1940, pp. 29–32, fig. 37; Benson 1953, List 15, n. 3; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179 fondo, n. 12; Robertson 1959, pp. 47–51, figg. pp. 48–49; Arias 1962, pp. 275–276, tavv. 16–17 e IV; Banti 1963, pp. 668–669, figg. 826–827; Mansuelli 1966, tav. nella pagina di fronte a p. 138; Scheffold 1966, tav. 29b; Homann-Wedeking 1968, pp. 56–60 e fig. sul frontespizio; Simon 1969, p. 243, fig. 229; Charbonneaux – Martin – Villard 1971, pp. 30–31, figg. 30–31; Cook 1972, pp. 41 ss. e 60 ss., tav. 7c; Hampe 1981, n. 5, vol. 1 p. 499, vol. 2 p. 376; Simon 1981, pp. 48–50, figg. 25–26, tav. VII; Demargne 1984, n. 405, vol. 1 p. 992, vol. 2 p. 750; Hurwit 1985, pp. 157–159, fig. 67; Amyx 1988, pp. 31–32 n. 3, 369–370 *et passim*; Croissant 1988, pp. 93 ss., figg. 2–3; Benson 1989, pp. 56–57, n. 3, tav. 20.2; Kossatz-Deissmann 1994, n. 26, vol. 1 p. 179; Boardman 1998, pp. 87 e 94–95, fig. 178.1–3; Splitter 2000, n. 36, p. 74; Hurwit 2002, figg. 1, 5–9; Torelli 2007, pp. 64–70, figg. a pp. 114–116; *Olpe Chigi*, tavv. I–IX.
- 3 Hurwit 2002; Torelli 2007, pp. 64–70.
- 4 *Olpe Chigi*.
- 5 D'Acunto 2012a.

1. Il contesto di rinvenimento. Il tumulo di Monte Aguzzo a Veio, la tomba di una famiglia principesca etrusca

- 6 Cfr. Amyx 1988, pp. 488–489, che inserisce l' "*olpe: Corinthian type*" nel capitolo dedicato all'oinochoe. Secondo C. Isler-Kerényi, invece, l'olpe Chigi doveva avere la funzione piuttosto di contenere che non di versare il vino (Isler-Kerényi 2012, pp. 124 e 133).
- 7 In Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 28–46, e Michetti – van Kampen c.d.s.
- 8 Maras 2007, pp. 241–242; Maras 2009, p. 55; Maras 2012.





- 9 In Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 19–27.
- 10 A. De Santis, in Bartoloni – Berardinetti – Drago – De Santis 1994, pp. 35–36.
- 11 Su Veio e il suo territorio cfr. in generale Ward-Perkins 1966; Ward-Perkins *et alii* 1968; Torelli 1980, pp. 8–23; Bartoloni – Berardinetti – Drago – De Santis 1994; della Ratta Rinaldi 1997; Bartoloni 1997; *Veio, Cerveteri, Vulci*, pp. 3–118; van Kampen 2012; Cascino – Di Giuseppe – Patterson 2012, con la relativa bibliografia.
- 12 G. Bartoloni, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 19–27; cfr. precedentemente Colonna 1986, p. 421.
- 13 Cfr. ad esempio Colonna 1986, pp. 396–398; Bartoloni 2000, pp. 170–171.
- 14 L. M. Michetti e I. van Kampen, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 31–33 e 45.
- 15 G. Bartoloni, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, p. 27; Bartoloni 2003, pp. 63–65.
- 16 Sulla tomba v. Ghirardini 1882, pp. 292 ss.; I. van Kampen, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 28–33, fig. 6; Michetti – van Kampen c.d.s.; cfr. anche Hurwit 2002, pp. 5–7, fig. 2.
- 17 A. De Santis, in Bartoloni – Berardinetti – Drago – De Santis 1994, p. 35; cfr. Colonna 1986, p. 421; per una datazione nel corso del VII sec. cfr. già Åkerström 1934, pp. 17–18, fig. 2.
- 18 Sulle tombe principesche a camera etrusche cfr. in generale Åkerström 1934; Prayon 1975; Steingraber 1981, pp. 28–30; Colonna 1986, pp. 402 ss.; Bartoloni 2000, pp. 170–171; Prayon 2000. Sulle necropoli di Veio v. di recente Bartoloni – Berardinetti – Drago – De Santis 1994; Bartoloni 1997; *Veio, Cerveteri, Vulci*, pp. 89 ss.; Bartoloni 2003, pp. 50–55.
- 19 Ghirardini 1882.
- 20 Michetti – van Kampen c.d.s.; Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 28–33, fig. 6.
- 21 Cfr. L. M. Michetti e I. van Kampen, in Michetti – van Kampen c.d.s.; Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 28–33 e 44, che citano la testimonianza di un tale Pio Gui, “Ministro di Casa Chigi”, datata al giorno successivo alla scoperta. Differentemente Ghirardini 1882, p. 293: «Non è restato che un pezzo del lastrone ond’era chiusa la porta, il che dimostra essere stata questa camera visitata, senza che si possa per altro determinare, se questo sia avvenuto anticamente o di recente, e per opera di quegli stessi scavatori che depredarono l’altro ipogeo. In ogni modo non si rinvenne in questo secondo, oggetto di niuna specie».
- 22 Michetti – van Kampen c.d.s.; Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 33–45, figg. 7–8.
- 23 Ghirardini 1882, p. 293: «... disgraziatamente la volta era franata, e come osservò il prof. Lanciani, i massi di pietra squadrata che a detta volta appartenevano, non si ritrovarono più, indizio anche questo di devastazioni antichissime. Tutto il vasellame quivi originariamente riposto, era stato schiacciato dalla pressione della terra; onde non vi si raccolse che un numero grandissimo di frammenti, ed un solo vaso di bucchero intero, che è anche per buona sorte il più prezioso di tutti per le iscrizioni che vi sono graffite intorno».
- 24 Su cui v. L. M. Michetti e I. van Kampen, in Michetti – van Kampen c.d.s. e in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 39, 41–42 e 45, fig. 8a.
- 25 Su cui v. L. M. Michetti e I. van Kampen, in Michetti – van Kampen c.d.s. e in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 28 e 45–46.
- 26 L. M. Michetti, in Michetti – van Kampen c.d.s. e in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 44–46.
- 27 V. *supra* nota 23.
- 28 Verzár 1973, pp. 46–48, n. 1, Abb. 3; cfr. Rasmussen 1979, p. 72.
- 29 Colonna 2005, p. 1580.





- 30 Maras 2012, pp. 47–53, fig. 9.
- 31 Maras 2012, p. 52; Maras 2007, pp. 241–242; Maras 2009, p. 55. In precedenza v. Agostiniani 1982, p. 76, n. 127, con bibliografia precedente; G. Colonna, in *StEtr* 64, 1998, p. 436; Bagnasco Gianni 1996, n. 115, pp. 133–135, con la relativa bibliografia. pp. 9–12
- 32 Maras 2012, pp. 51–53. Cfr. L. M. Michetti e I. van Kampen, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, p. 46.
- 33 Sull'associazione tra la firma dell'artigiano e la formulazione del dono v. Maras 2009, p. 55.
- 34 Maras 2012, pp. 49 e 53–54, fig. 10b–c, con la bibliografia precedente; citazione presa da p. 54.
- 35 Cfr. Maras 2012, pp. 47 ss.
- 36 Come ipotizza Maras 2012, p. 54.
- 37 L'analisi è stata effettuata da M. A. Tafuri e i risultati sono pubblicati in appendice a Michetti – van Kampen c.d.s. La sintesi dei risultati è riportata da L. M. Michetti e I. van Kampen, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 45–46, nota 189.
- 38 Cfr. Ghirardini 1882, pp. 292 ss. *et supra* note 21 e 23.
- 39 Cfr. L. M. Michetti e I. van Kampen, in Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 29–31.
- 40 Bartoloni – Michetti – van Kampen 2012, pp. 29 e 39.

2. Il Pittore Chigi. Le sue opere e la sua personalità a cavallo tra ceramografia e grande pittura

- 41 Per la definizione del pittore a partire dalla sua opera più famosa come “Pittore Chigi” v. Banti 1961, p. 758; Banti 1963, pp. 668–669 (che adotta la definizione di “Pittore dell’Olpe Chigi”, contestando il cambiamento del nome in “Pittore di Ekphantos” o “Pittore Macmillan”); Amyx 1988, pp. 31–32; Benson 1989, pp. 56–58. Per la definizione alternativa come “Pittore Macmillan” v. Dunbabin – Robertson 1953, pp. 179–180 (con una proposta di attribuzione al pittore di una serie cospicua di pezzi). Precedentemente, Dunbabin 1951 sembra distinguere il Macmillan Painter, pp. 65 s., dal Chigi Painter, pp. 67–69. Per la definizione di “Pittore di Ekphantos” – che evidenzia il rapporto con il pittore, che, secondo quanto riportato da Plinio (*NH* XXXV, 16), avrebbe introdotto il colore delle figure nella pittura ovvero con colui che avrebbe seguito Demarato in Italia – v. Benson 1953, pp. 18–19, List 15; cfr. anche la rassegna di opinioni che egli riporta circa le opere da attribuire al pittore (Benson 1953, pp. 18–19).
- 42 Su cui v. *infra* nota 76.
- 43 Su cui v. *infra* nota 55.
- 44 Su cui v. *infra* nota 54.
- 45 Cfr. l’opinione già espressa da Payne 1931, p. 97: «The Chigi Group is evidently the achievement of a single artist, or of a small circle of artists, working under a special influence (*scil.*, secondo lo studioso inglese, la pittura)».
- 46 Su cui v. *infra* nota 78.
- 47 Su cui v. *infra* nota 81.
- 48 Dunbabin – Robertson 1953.
- 49 Banti 1963.
- 50 Amyx 1988, pp. 33–34.
- 51 Amyx 1988, pp. 34–37.
- 52 Amyx 1988, pp. 31–40.
- 53 Amyx 1988, pp. 32–33.





- 54 British Museum inv. GR 1889.4–18.1: Smith 1890, tavv. 1–2; Johansen 1923, p. 98, n. 50, tav. 31.1a–f; Payne 1931, tav. 1.7; Payne 1933, tav. 22.1–2 e 5; Benson 1953, List 15, n. 1, p. 19; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, Macmillan Painter n. 10; Banti 1961, p. 758, fig. 916; Demargne 1964, p. 341, fig. 439; Amyx 1988, pp. 31–32, Chigi Painter n. 1, tav. 11.1a–b; Benson 1989, pp. 56–57, n. 1; Boardman 1998, p. 87, fig. 176.1–2; Shanks 1999, p. 116, fig. 3.24; Hurwit 2002, pp. 7–8, fig. 3.
- 55 Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung V.I. 3773: Washburn 1906, tav. 2; Johansen 1923, p. 58, n. 52, tav. 32.1a–e; Pfuhl 1923, vol. 3, tav. 12, fig. 58; Neugebauer 1932, p. 14, tav. 10; Payne 1933, tav. 23.1–3; Jenkins 1936, tav. 5.8; Lorimer 1947, p. 84, fig. 3; Benson 1953, List 15, n. 2; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 11; Banti 1965, p. 509, fig. 583; Rohde s.d., p. 37, tav. 4a; Benson 1989, pp. 56–57, n. 2, tav. 20.1a–c; Shanks 1999, p. 106, fig. 3.22.
- 56 Smith 1890, p. 173: «This little vase was acquired by Mr. Macmillan at Thebes and no doubt has come from one of those early Theban tombs which lie to the west of the town on both sides of the old road to Lebadea: they have been opened at haphazard from time to time during the years 1886–8: and while regretting that a scientific excavation has not been made of this site, we may congratulate ourselves on the fact that by far the most beautiful object among their contents has come to us».
- 57 Lettera del 14 giugno 2012. La stessa indicazione compare nel database on-line delle collezioni del British Museum.
- 58 Cfr. ad es. Benson 1953, p. 19; Amyx 1988, p. 32; Benson 1989, p. 57, con bibliografia precedente.
- 59 Cfr. ad es. Neugebauer 1932, p. 14.
- 60 Washburn 1906, p. 118.
- 61 A. Schwarzmeier, lettera inviata il 5 agosto 2011.
- 62 Aryballos Macmillan: l'argilla è di colore giallino, ben depurata e a tessitura compatta (cfr. Smith 1890, p. 167). Aryballos di Berlino: l'argilla è verdina con un *wash* esterno più depurato. La superficie esterna è liscia, mentre l'interno è più granuloso, ma dello stesso colore. L'argilla è ben depurata: presenta rari inclusi bianchi e neri; altri rari inclusi sono di colore beige e un po' più grandi degli altri; sono presenti dei piccoli vacuoli. Non è visibile mica ad occhio nudo. Munsell: 5Y 7/3–5Y 8/2.
- 63 Su cui v. in particolare Payne 1931, pp. 170–180; Ducat 1963; Croissant 1988.
- 64 Su cui v. in sintesi Winter 1993a, pp. 12–94.
- 65 In questo colore, che è il più utilizzato, sono realizzati la maggior parte dei dettagli della testa leonina, le linee esterne e alcuni tratti interni del fregio fitomorfo sulla spalla, e nel fregio di combattimento gli elmi, gli schinieri, la maggior parte dei dettagli degli scudi e le lance.
- 66 Con questo colore sono resi: nella protome leonina la bocca e la lingua pendula, la terminazione del naso e le orecchie; nel fregio fitomorfo sulla spalla le linee interne e altri dettagli; nel fregio di combattimento i *lophoi* degli elmi; nel *gorgoneion* sull'ansa l'interno della bocca e la lingua pendula.
- 67 Questo colore è adoperato nel fregio figurato maggiore per rappresentare l'incarnato dei guerrieri, ben visibile soprattutto nelle braccia.
- 68 Cfr. la discussione a proposito del fregio inferiore dell'olpe Chigi: *supra* pp. 50–51.
- 69 Il colore nero è conservato sulla bocca del vaso in diversi punti e dettagli delle protomi dedaliche e di quella leonina. Il fregio fitomorfo sulla spalla è realizzato con linee dipinte esclusivamente nere: ciò a differenza dell'aryballos Macmillan che, come detto, è in bicromia.
- 70 Questo colore si conserva in più punti: nel corpo del leone disteso che funge da ansa; nella protome leonina sulle orecchie, nella parte inferiore del muso, alla terminazione del naso, sulle labbra. Quanto al fregio di combattimento il rosso porpora scuro si è preservato su alcuni dei *lophoi* degli elmi dei guerrieri.





- 71 Nel fregio figurato principale si conservano alcune parti realizzate nel colore bruno chiaro: le braccia, la parte nuda delle gambe, gli schinieri e il *chitoniskos* che copre la vita.
- 72 V. *supra* pp. 30–31.
- 73 Cfr. l'analisi delle armi e dell'armamento sui due aryballoi e sull'olpe *supra* pp. 85ss.
- 74 V. *supra* pp. 104–111.
- 75 Cfr. a tal proposito Akurgal 1992, p. 91, fig. 13.
- 76 Egina 2062 (K 348 – “F 29”): Payne 1931, n. 40, p. 272; Dunbabin 1951, p. 66, tav. 29b (dis. Payne); Kraiker 1951, p. 62, tav. 28; Benson 1953, List 15, n. 4, tav. 1b; Dunbabin – Robertson 1953, p. 176, n. 13; Amyx 1988, p. 32, Chigi Painter, n. 4; Benson 1989, pp. 56–57, n. 4, tav. 20.3. L'argilla del frammento è tipicamente corinzia: ben depurata, presenta rari inclusi bianchi e grigi, e vacuoli; non è visibile mica ad occhio nudo; la superficie esterna è verdina, quella interna beige, mentre la sezione interna presenta un colore rosa pallido; la superficie esterna è liscia.
- 77 La differenza nella resa della rotula tra il frammento di Egina e le altre opere del Pittore Chigi era stata già evidenziata da J. L. Benson (1989, p. 56), ma non era stata considerata come determinante per escludere l'attribuzione del pezzo al pittore: «the least certain of this series (*scil.* opere del Pittore Chigi) is the last (*scil.* Egina 2062), in which the formation of the knee caps is slightly different from those in the other works. However, the proportions of the figure, the large chest, the slender thighs and the jauntiness of the figure are in harmony with the style of the Chigi Painter».
- 78 Greifenhagen 1936, coll. 345–347, n. 3, fig. 4; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, Macmillan Painter n. 9; Amyx 1988, p. 32, n. 1. L'acquerello riprodotto *supra* a tav. 22.1 è opera di Marie Reimer, su cui v. adesso Müller – Rösch 2012, spec. pp. 7–9, Abb. 3. Intendo pubblicare l'aryballos in un contributo specifico: pertanto ne presento qui i soli punti salienti. Ringrazio il dr. Wilfred Geominy, direttore dell'Akademisches Kunstmuseum di Bonn, per avermi consentito di prendere visione dell'aryballos e di ripubblicare il pezzo. L'argilla è tipicamente corinzia: di colore verdino chiaro con inclusi bianchi piccoli abbastanza fitti e neri piccoli poco fitti; presenta dei vacuoli; l'impasto è piuttosto saponoso; è rivestita all'esterno da un *wash* di argilla giallo-verdina ben depurata e dalla superficie liscia (come sull'olpe Chigi).
- 79 Cfr. da ultimo Amyx 1988, p. 437 *et infra* nota 86.
- 80 Greifenhagen 1936, p. 347. Cfr. anche il disegno di Marie Reimer, che riconosceva l'uso del colore rosso/bruno nel fregio a treccia sull'ansa e nelle catene a squame sul collo. Il disegno è stato pubblicato in bianco e nero da Greifenhagen 1936, p. 346, fig. 4, e successivamente a colori da Müller – Rösch 2012, p. 8, Abb. 3.
- 81 Izmir, Museo Archeologico: Akurgal 1992; in precedenza cfr. E. Akurgal, citato da Cook – Blackman 1970–1971, p. 41, che propone un'attribuzione al Pittore Chigi; Hurwit 2002, pp. 7–8: «... is likely to come from his circle if not from his own hand»; Neeft 1991, p. 15, E1; Schnapp 1997, p. 478, n. 5bis; Boardman 1998, p. 278.
- 82 Akurgal 1992, p. 85.
- 83 Per quanto concerne l'aryballos di Berlino va brevemente discussa un'informazione d'archivio, che mi ha gentilmente fornito Agnes Schwarzmeier nella stessa lettera del 5 agosto, precedentemente menzionata (v. *supra* nota 61): nella stessa data di acquisto dell'aryballos V.I. 3773 un dinos greco-orientale fu comprato da parte del Museo di Berlino dallo stesso mercante d'arte, Sardakis, “da Rodi”. Non a caso il vaso in questione porta il numero di inventario V.I. 3772, precedente rispetto a quello dell'aryballos. Tuttavia, come evidenzia la Schwarzmeier, non c'è alcuna indicazione che questo dinos sia stato rinvenuto assieme all'aryballos. Purtroppo, esso è andato disperso durante la seconda guerra mondiale, ma era già stato precedentemente pubblicato con delle buone fotografie (Kinch 1914, coll. 213–219, fig. 103a–b; cfr. Prinz 1908, p. 131, Deinoi n. 2; Neugebauer 1932, p. 31; Walter-Karydi 1973, p. 133, n. 559, tavv. 65–66). Il dinos è stato assegnato da M. Kerschner e U. Schlottzauer, in





base alla classificazione da loro proposta della ceramica greco-orientale, alla fase media del *South Ionian Archaic* Id (Kerschner – Schlotzhauer 2005, p. 36, n. 104). Questa fase è da loro datata al 610–580 a.C., il che rende del tutto inverosimile un'appartenenza del vaso alla stessa sepoltura dell'aryballos V.I. 3773 (a meno che quest'ultimo non costituisca un *keimelion*, deposto in una tomba nettamente più recente).

- 84 Cfr. da ultimo Amyx 1988, pp. 31–33; Benson 1989, pp. 41 e 56–58.
- 85 Cfr. Johansen 1923, p. 104; Payne 1931, tav. 1.7: aryballos Macmillan “*Middle Protocorinthian*”; p. 272, n. 40: olpe Chigi “*Late Protocorinthian*”.
- 86 Sull'evoluzione degli aryballoi protocorinzi, già ricostruita nelle sue linee essenziali da Johansen 1923, e poi adottata dalla critica con alcune modifiche, quale fossile guida, cfr. Payne 1931, pp. 4–7, 20–21, 269, 274, 286, 303; Hopper 1949, pp. 197 ss.; T. J. Dunbabin, in *Perachora II*, pp. 9–24; F. Villard, *CVA Louvre* 13, pp. 41–48, tavv. 39–46; Amyx 1988, pp. 437 e 440–444.
- 87 Io seguo qui la cronologia assoluta della ceramica corinzia proposta da Amyx 1988, pp. 397–429, spec. 428–429. Cfr. *infra* pp. 189–190, note 103–105.
- 88 Per il primo v. Albizzati 1924–1939, n. 80, pp. 29–30, tav. 6; Johansen 1923, p. 103, fig. 56; Payne 1931, n. 43, p. 272. Per il secondo v. Payne 1931, n. 42, pp. 20 e 272, tav. 8.1–6. Per l'olpe da Corinto v. *Corinth VII.1*, pp. 43–44, n. 142, tavv. 20–21. Cfr. anche l'esemplare di Amburgo 1968.49: Amyx 1988, p. 29 n. B.1, tav. 10 (Tardo Protocorinzio?).
- 89 Cfr. Payne 1931, pp. 277–278, n. 149 tav. 11.1, n. 156 tav. 11bis, n. 166 tav. 12.1, n. 175 tav. 13.5. A proposito dell'evoluzione dell'olpe v. Amyx 1988, pp. 488–489. Un esemplare più evoluto, rispetto all'olpe Chigi è rappresentato da Monaco 8764, da assegnare per l'appunto alla parte finale del LPC: Amyx 1988, p. 48 n. A.2, tav. 16.1.
- 90 Payne 1931, n. 41, p. 272, tav. 8.7 e 10. Cfr. anche l'olpe dalla tomba di Quaranta Rubbie nella stessa Veio, su cui v. *infra* p. 216, nota 514. Su questa tecnica cfr. anche *Perachora II*, p. 29.
- 91 Sui fregi fitomorfi della ceramica protocorinzia v. spec. Johansen 1923, pp. 118 ss., figg. 72–78 e le relative tavole (il disegno di quelli dell'aryballos Macmillan e dell'olpe Chigi è riprodotto a p. 126, figg. 101–102). Per il fregio della spalla dell'aryballos Macmillan cfr. ad es. quelli degli aryballoi di Taranto e del Louvre (Johansen 1923, nn. 56 e 51, pp. 98–99 e 119, figg. 74–75). Per il fregio sulla spalla dell'aryballos di Berlino un confronto parziale è rappresentato da quello dipinto su un alabastron da Kameiros: Johansen 1923, n. 79, pp. 102 e 119, fig. 77. Il fregio a trecce multiple sull'ansa costituisce un motivo decorativo ricorrente degli aryballoi del Medio e Tardo Protocorinzio: cfr. ad esempio Johansen 1923, fig. 55, tavv. 22.1–2, 23.2, 30.1–2.
- 92 Per quest'ultimo caso cfr. ad esempio Johansen 1923, p. 126, fig. 103; Kunze 1950, n. XXXIXβ, p. 37, Beil. 16.4.
- 93 Payne 1931, pp. 67–70 e 170–175; Akurgal 1949, pp. 39 ss. e 73–74; Akurgal 1968, spec. pp. 100 ss. e 176 ss. Cfr. anche Gabelmann 1965, pp. 11–39; e Canciani 1970, pp. 71–87; e infine D'Acunto 2001, a cui rimando per la discussione e la bibliografia.
- 94 Nell'arte greca il tipo del leone “ittita” riprende quello sviluppato nella Siria settentrionale nella Fase cosiddetta Medio Neo-Ittita (fase che termina attorno alla metà dell'VIII sec. a.C. ca.). Il tipo “assirizzante” è ripreso invece dall'arte Tardo Neo-Ittita, caratterizzata per l'appunto nella Siria settentrionale da uno stile diffusamente assirizzante (fase datata dopo la metà dell'VIII sec. a.C.). A titolo esemplificativo del tipo del leone assirizzante, si veda la protome leonina del calderone in bronzo di Olimpia B 200: essa, per la tecnica a martello e per il tipo iconografico, è stata ritenuta opera di metallurghi nord-siriani, che potrebbero aver realizzato questa e altre opere consimili proprio su suolo greco, tra l'ultimo quarto dell'VIII e il primo quarto del VII sec. (Herrmann 1979, cat. L7, p. 35, tavv. 34 e 35.1). A proposito delle





- protomi a martello dei calderoni bronzei v., oltre al lavoro di Herrmann 1979, pp. 137 ss., anche la recensione di Rolley 1984, spec. pp. 283 ss., e Muscarella 1992, spec. pp. 35 ss.
- 95 Cfr. ad esempio due sculture di leone da Zincirli e una da Sakçagözü del Tardo Neo-Ittita: Akurgal 1949, p. 49, figg. 41–44; Orthmann 1971, cat. Sakçagözü A/11, p. 531, tav. 50d; Zincirli H/3, p. 548, tav. 64e; Zincirli J/1, p. 549, tav. 66a.
- 96 Per poter apprezzare al meglio questo carattere di originalità è opportuno ricordare che il tipo del leone medio neo-ittita è rappresentato in maniera coerente ancora in un aryballos plastico rinvenuto nella necropoli di Siracusa: nella stessa tomba è stato trovato un aryballos ovoide che per la forma risulta essere contemporaneo o solo leggermente più antico rispetto ai due aryballoi di Londra e di Berlino (Payne 1931, pp. 170–171, fig. 71; per l'aryballos ovoide v. tav. 1.4).
- 97 Il Pittore Chigi ha ripreso questo tipo di leone direttamente dalle rappresentazioni delle cacce sui palazzi dei re neo-assiri? Questa ipotesi è poco probabile, visto che, come detto, in generale l'arte assira è recepita in quella greca non in maniera diretta, ma attraverso la mediazione dell'arte nord-siriana (cfr. a tal proposito la bibliografia citata *supra* alle note 93–94). Il Pittore Chigi ha visto una rappresentazione del leone “assirizzante” nella Siria settentrionale? Anche questa ipotesi è, al tempo stesso, improbabile e non necessaria. Infatti, come abbiamo detto, le più antiche rappresentazioni documentate del tipo del leone assirizzante in Grecia sono le protomi a martello dei calderoni in bronzo: databili allo scorcio tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII sec., esse sono opera probabilmente di metallurghi nord-siriani immigrati su suolo greco (*supra* nota 94). Allora, possiamo forse ipotizzare che questa serie delle protomi dei calderoni nord-siriani presenti in Grecia e altre opere bronzee vicino-orientali affini possano essere state la fonte di ispirazione della bottega del Pittore Chigi e di altri suoi contemporanei, per l'adozione del tipo del leone “assirizzante” nella ceramografia corinzia e nell'arte greca.
- 98 Parigi, Louvre CA 931: Johansen 1923, tav. 35.1a–b; Payne 1931, tavv. 1.8–11 e 47.4–5; Payne 1933, tavv. 22.3–4, 23.4; Jenkins 1936, tavv. 4.4 e 11.5a; Banti 1965, p. 510, fig. 585; Boardman 1978, p. 15, fig. 41; Croissant 1988, pp. 95 ss. figg. 6–7, e 143 fig. 79; Benson 1989, p. 52, n. 2: “*Group of the Berlin Centauiromachy*” – MPC II; Rolley 1994, pp. 129–130, fig. 110.
- 99 Museo di Taranto 4173: Johansen 1923, n. 56, p. 99, tav. 35.2; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, in basso n. 8; Banti 1965, p. 511, fig. 586; Benson 1989, p. 58, n. 1a (secondo l'autore, “*Manner of the Chigi Painter*”), con altra bibliografia.
- 100 Cfr. in generale Jenkins 1936, lavoro che tuttavia tendeva a generalizzare l'evoluzione dello stile “dedalico” nelle aree della grecità dorica, laddove oggi si tende ad evidenziare contestualmente l'esistenza di differenze stilistiche tra le produzioni dei diversi centri o regioni. Un caso esemplificativo dell'evoluzione del contorno del volto è quello rappresentato dalle terrecotte di Gortina a Creta, secondo la sequenza ricostruita da G. Rizza, in Rizza – Scrinari 1968: per il tipo del volto ad ovale pieno e mento massiccio, come nel caso dell'aryballos di Berlino, cfr. tav. 23 (“Medio Dedalico”); per il tipo del volto a contorno ovale che si restringe al mento, come nel caso della “sfinge” dell'olpe Chigi, cfr. tav. 24 (“Medio Dedalico – fase finale”). Sull'evoluzione degli stili “dedalici” in Grecia cfr. la discussione di Rolley 1994, pp. 128 ss., con la relativa bibliografia.
- 101 Su cui v. in generale Ahlberg-Cornell 1971.
- 102 V. tav. 24, pp. 37–38, nota 127.
- 103 Sensibilmente diverso da quello di Neeft 1987.
- 104 Per una rassegna e una discussione delle posizioni assunte dalla critica sulla cronologia della ceramica corinzia v. Amyx 1988, pp. 397–433.
- 105 Infatti, se l'inizio del Medio Protocorinzio attorno al 690 è ancorato ai materiali più antichi di Gela, fondata secondo Tucidide (VI, 4, 3) nel 688 a.C. (cfr. Coldstream





2008, pp. 326–327), e se l'inizio del Transizionale è datato attorno al 630 a.C., in base ai materiali più antichi di Selinunte, di cui lo stesso storico ateniese riporta la fondazione al 628 a.C. (VI, 4, 2), mancano invece sostanzialmente validi termini di riferimento per la cronologia assoluta tra queste due date e dunque per le scansioni interne delle fasi tra esse comprese, del Medio e del Tardo Protocorinzio (cfr. Amyx 1988, pp. 428–429 *et passim*). Per una discussione recente sulla cronologia assoluta della ceramica greca geometrica e arcaica v. d'Agostino 2004; per un'ulteriore proposta di periodizzazione del Medio Protocorinzio e le relative cronologie assolute v. Benson 1986, nel quale si può reperire la bibliografia di riferimento; per l'apporto delle cronologie orientali v. Waldbaum – Magness 1997.

106 Payne 1931, pp. 94–97.

107 Su cui v. *supra* p. 18, note 50–51.

108 I colori in diversi casi hanno chiaramente virato di tonalità a seguito della cottura del vaso: pertanto le indicazioni relative all'uso dei colori presentate in questa e nelle note seguenti non intendono fornire un quadro esauriente, ma semplicemente indicativo. Il nero è adoperato nei fregi figurati: 1) in quello inferiore per alcuni dei cani, per la capigliatura e il *lagobolon* dei cacciatori, e per il cespuglio con bacche; 2) nel fregio mediano per due dei cavalli del carro, per i finimenti del carro, per parti della sfinge, per le lance dei cacciatori, per la capigliatura dell'auriga e dello stalliere, per la capigliatura del cacciatore di destra; 3) nel fregio superiore per la veste, per la capigliatura, per il sopracciglio, per la pupilla e il doppio flauto dell'auleta; e poi nelle figure dei guerrieri per le pupille, per le lance, per alcuni *lophoi* o parte di *lophoi*, per la decorazione dell'orlo interno e l'*episema* di alcuni scudi; nella sola figura del guerriero di sinistra è visibile la capigliatura nera sotto l'elmo.

109 Il rosso porpora scuro è adoperato nel fregio superiore per i *lophoi* o parte di essi e in due *episemata*, per la bocca e la lingua del *gorgoneion* e della protome leonina. Inoltre, nell'olpe delle fasce sono dipinte in rosso porpora scuro: una sulla costolatura posta all'attacco del collo; due fasce sovradipinte sul nero delimitano il fregio minore di animali posto tra il secondo e il terzo registro principale; due fasce, sempre sovradipinte sul nero, corrono sulla fascia posta al di sopra dei raggi e altre due nell'interno della bocca.

110 Questo colore è adottato nei guerrieri del registro superiore per gli schinieri, per la corazza, per l'elmo e il *porpax* dello scudo.

111 Il bruno chiaro è adottato per l'incarnato delle figure maschili di tutti e tre i registri e poi nel primo fregio per la lepre; nel secondo registro per alcuni dei cavalli, per il leone, per parte del corpo della sfinge.

112 In questo colore risultano essere realizzati: 1) alcuni dei cani, la volpe, i cespugli a rami semplici; 2) nel secondo registro la veste dei cavalieri, alcuni cavalli, parte del carro, l'ala della sfinge, il sangue delle ferite del cacciatore e del leone; e poi la veste dell'auriga, dei cacciatori e di Paride; la capigliatura di Paride e delle tre dee, dei cavalieri e dei cacciatori al leone, ad eccezione di quello di destra che ha la capigliatura nera (per quanto concerne questo particolare non sappiamo se, ed eventualmente quali, altre figure potessero essere intese con i capelli neri, ma questo colore abbia virato di tonalità); 3) nel fregio superiore l'interno degli scudi.

113 Cfr. Payne 1931, p. 95.

114 Payne 1931, pp. 96–97.

115 Sulle metope di Thermòs v. la riedizione ad opera di N. Koch (1996, pp. 123 ss., figg. 43–87); per l'edizione originale v. Koch 1914. Sul carattere "provinciale" delle metope cfr. ad es. Robertson 1959, pp. 47–51; Robertson 1975, pp. 53–54. Per l'alfabeto adottato nelle iscrizioni v. Jeffery 1990, pp. 225–226: «... the names of Chelidon, Iris, and the Charites appear to be in Achaian script ... that of Eileithyia in Corinthian». Su Thermòs v. da ultimo Papapostolou 2008.





- 116 La volpe presenta il corpo verniciato senza incisione della linea di contorno e dei particolari interni.
- 117 Koch 1996, figg. 53–54, 58, 86.
- 118 Koch 1996, p. 126, figg. 55–60.
- 119 V. *supra* p. XXXI.
- 120 Akurgal 1992, p. 84, fig. 1a: disegno preparatorio inciso, relativo alla coda del leone.
- 121 Cito, a titolo puramente esemplificativo, il caso di una kylix attribuita al Pittore di Euergides, recentemente rinvenuta negli scavi dell'abitato antico di Cuma: M. D'Acunto, in d'Agostino – D'Acunto 2008, pp. 500–501, figg. 15–16 e tav. a colori.
- 122 Su cui v. soprattutto Broneer 1971, pp. 33–34, tavv. A–C. Sul tempio v. di recente Barletta 2001, pp. 36–38; Gebhard 2001. Per un'analisi recente dei frammenti pittorici v. Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, pp. 81–82, tav. 12, e Hurwit 2012, pp. 105–107, tav. 19a.
- 123 Broneer 1971, p. 34; cfr. Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, pp. 81–82, tav. 12.
- 124 Broneer 1971, cat. IA 474, p. 34, tav. A1.
- 125 Broneer 1971, cat. IA 475, p. 33, fig. 53, tav. A9.
- 126 Hurwit 2012, p. 107, con la relativa bibliografia. Sul tempio v. Rhodes 2003, sui pannelli a stucco p. 91.
- 127 Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, pp. 82 ss., tav. 14 (= tav. 24 in questo volume).
- 128 Come risulta dalle analisi condotte da A. Brysbaert, in Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, pp. 85–86. La tecnica a secco si differenzia da quella ad affresco adoperata nella pittura minoico-micenea: ciò ha indotto i coniugi Niemeier e A. Brysbaert a riprendere l'ipotesi di un'influenza tecnica della pittura egiziana su quella greca ai suoi inizi (Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, p. 86). Tale ipotesi era stata in precedenza sostenuta da Schaus 1988; differentemente Villard 1981.
- 129 Hurwit 2012, p. 109.
- 130 Secondo Plinio, la pittura lineare, cioè basata sull'uso della linea per definire i contorni delle figure e i particolari interni, sarebbe stata inventata da Philocles d'Egitto o da Cleanthes di Corinto, e poi esercitata da Aridices di Corinto e Telephanes di Sicione; dalla pittura lineare si sarebbe sviluppata l'abitudine di iscrivere accanto alle figure i nomi dei personaggi rappresentati (come abbiamo detto, questa prassi è documentata già nelle metope di Thermòs ed è comune anche alla ceramografia corinzia e di altre produzioni).
- 131 *NH* XXXV, 16: *primus invenit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecpphantus Corinthius*.
- 132 Kleanthes avrebbe realizzato due dipinti esposti nel tempio di Artemide dell'Alfeo ad Olimpia: una Ilioupersis e un Poseidone che offre un tonno a Zeus incinto di Atena (Strab. VIII, 3, 12; Ath. VIII, 346 b–c; cfr. il commento di A. Corso, in Corso – Mugellesi – Rosati 1988, p. 309; e di Croisille 1985, pp. 140–141). Per le menzioni letterarie di quadri riferibili ad un orizzonte cronologico protoarcaico e arcaico, quale quello della battaglia dei Magneti, dipinto da Boularchos per Candaules, re di Lidia (Plin., *NH* XXXV, 55; VII, 126) v. la discussione di Hurwit 2012, pp. 103–104, e di Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, pp. 80 ss. Ovviamente, i passi pliniani e quelli degli altri autori pongono problemi specifici inerenti l'identificazione e l'attendibilità delle fonti greche a cui essi attingono. Tuttavia, essi sembrano riflettere il ruolo di protagonista occupato da Corinto nell'inizio della pittura nonché ci trasmettono dei nomi di pittori che non vi è ragione di ritenere che non debbano essere stati reali.
- 133 Payne 1931, pp. 94–97.
- 134 Cfr. la discussione di questo aspetto in Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, p. 80.
- 135 Matz 1950, pp. 232–237; cfr. Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, p. 80.
- 136 Robertson 1951, p. 154; cfr. anche quella che resta una delle migliori analisi del problema in Robertson 1975, pp. 49 ss.





- 137 Niemeier – Niemeier – Brysbaert 2012, pp. 84–86.
 138 Hurwit 2002, pp. 6–7; e soprattutto Hurwit 2012, spec. pp. 108–110.
 139 Sull'arte greca come alto artigianato artistico e sulle figure degli artigiani v. le diverse posizioni assunte dagli studiosi in Coarelli 1980.
 140 Su cui cfr. *supra* nota 132.

3. Il programma iconografico dell'olpe Chigi

- 141 Per la ricostruzione dei programmi iconografici nei monumenti arcaici v. in generale Torelli 2007, pp. 12–16.
 142 Stewart 1983; Schaus 1986; Carpenter 1986, pp. 1–11; Haslam 1991; Isler-Kerényi 1997; Torelli 2007.
 143 Sullo Scudo di Achille v. spec. Cerchiai 2009; D'Acunto 2009, pp. 145–149; Menichetti 2006. Sullo *Scudo di Eracle* v. Torelli 2006; Chiarini 2012; D'Acunto 2012b.
 144 Hurwit 2002, p. 17.
 145 Hurwit 2002, p. 19.
 146 Hurwit 2002, pp. 16–19; cfr. in precedenza Hurwit 1985, pp. 158–159, fig. 67.
 147 Torelli 2007, pp. 64–70.
 148 Isler-Kerényi 2012.
 149 Cfr. in tal senso Hurwit 2002, p. 8.
 150 Hurwit 2002, p. 8.
 151 Cfr. in generale Schnapp 1997; Vidal-Naquet 1988, *passim*.
 152 Cfr. Brelich 1969, *passim*; Vidal-Naquet 1988, *passim*.
 153 Per la caccia alla lepre come caccia di efebi v. già Torelli 2007, p. 65. Significativo è il raffronto tra la scena di caccia del fregio inferiore dell'olpe e quella descritta nello *Scudo di Eracle* pseudo-esiodo (vv. 302–304), nella quale compaiono degli individui che danno la caccia a lepri veloci, coadiuvati da due cani dai denti affilati, che le inseguono. In questo caso lo pseudo-Esiodo riprende evidentemente uno schema compositivo della caccia alla lepre, affine a quello adottato dal nostro pittore (su questo parallelo v. già Torelli 2007, p. 65; Chiarini 2012, pp. 149–151, fig. 34). Tuttavia, nel caso dello *Scudo* i protagonisti di questa caccia sono, secondo l'indicazione del poeta, degli ἄνδρες, cioè degli appartenenti alla classe di età degli adulti.
 154 Cfr. Vidal-Naquet 1988, pp. 88 ss., 102 ss., 132 ss. In altre città del mondo greco invece il taglio della chioma, la *kourà*, sanciva il passaggio all'età adulta, come nella Cuma pre-tirannica dell'epoca di Aristodemo giovane (cfr. Mele 1987, pp. 155–177; Mele 2008, pp. 126–144).
 155 Torelli 2007, p. 65.
 156 Cfr. su questi aspetti Vidal-Naquet 1988, pp. 89 ss., 102 ss., 134 ss.
 157 Archil. fr. 185 West = fr. 183 Tarditi. Sul significato del termine *eschatià* in rapporto con la *chora* della città greca cfr. Casevitz 1995; Giangiulio 2000, con un'ampia discussione e la relativa bibliografia. Sull'*eschatià* e l'immaginario della scimmia nel mondo greco v. Cerchiai 1996, spec. p. 143.
 158 Cfr. a tal proposito in generale Vidal-Naquet 1988, *passim*.
 159 Cfr. Mele 2008, p. 132. Samos: Asius fr. 13 Bernabè; Duris 76 fr. 60. Colofone: Xenoph. fr. 3 Gentili – Prato; Phylarch. 81 fr. 66. Erythrai: Ath. VI, 259 d. Massalia: Ath. XII, 523 c; Ps. Plu., *Prov. Alex.*, I 60, CPG I p. 330.
 160 Hdt. VII, 208; Xen., *Lac.* 11, 3 e 13, 8: i capelli lunghi erano consentiti a coloro che avevano passato la ἡβητικὴ ἡλικία; Plu., *Lyc.* 22, 1–2: «Durante la guerra allentavano (*scil.* gli Spartani) ai giovani le norme più rigide della disciplina e non vietavano loro di farsi belli della chioma e dell'ornamento delle armi e dei mantelli, rallegrandosi alla loro vista come a quella di cavalli che vanno alteri e nitriscono verso la gara. Al termine dell'età degli efebi si lasciavano crescere i capelli, e soprattutto





nel momento dei pericoli curavano la chioma, perché apparisse lucida e con la scriminatura: ricordavano un detto di Licurgo a proposito della chioma, cioè che rende più affascinanti i belli e più terribili i brutti» (trad. it. di M. Manfredini, modificata: τότε δὲ καὶ τοῖς νέοις τὰ σκληρότατα τῆς ἀγωγῆς ἐπανιέντες, οὐκ ἐκώλυον καλλωπιζέσθαι περὶ κόμην καὶ κόσμον ὄπλων καὶ ἱματίων, χαίροντες ὥσπερ ἵπποις γαυριῶσι καὶ φρουαττομένοις πρὸς τοὺς ἀγῶνας. Διὸ κομῶντες εὐθὺς ἐκ τῆς τῶν ἐφήβων ἡλικίας, μάλιστα παρὰ τοὺς κινδύνους ἐθεράπευον τὴν κόμην, λιπαρὰν τε φαίνεσθαι καὶ διακεκριμένην, ἀπομνημονεύοντές τινα καὶ Λυκούργου λόγον περὶ τῆς κόμης, ὅτι τοὺς μὲν καλοὺς εὐπρεπεστέρους ποιεῖ, τοὺς δ' αἰσχροὺς φοβερωτέρους).

161 Cfr. Vernant 1982, spec. p. 62.

162 V. la rassegna e la discussione in D'Acunto 2000, con i relativi riferimenti bibliografici.

163 Schnapp 1997, pp. 177–181.

164 V. *supra* pp. 37–38.

165 Come osserva opportunamente Torelli 2007, p. 67.

166 Cfr. in tal senso Hurwit 2002, p. 10.

167 Hurwit 2002, p. 10.

168 Cfr. ad esempio le sculture cretesi della Dama di Auxerre e del tempio A di Priniàs, pressappoco contemporanee all'olpe Chigi: rispettivamente Rolley 1994, pp. 137–139, fig. 118, e D'Acunto 1995, p. 33, fig. 12.

169 Sul laccio di lancio v. spec. Snodgrass 1964, p. 138; van Wees 2000, pp. 136 ss.; van Wees 2004, pp. 169–172. La funzione del laccio di lancio è chiaramente illustrata dalla figura di un gigante su una *lip cup* dei Piccoli Maestri a Copenhagen: Johansen 1960, p. 130, fig. 3.

170 Il giavelotto, rappresentato per intero, misura ca. 2,9 cm.

171 La lancia del primo cacciatore, rappresentata per intero, presenta una lunghezza di 4,5 cm. La parte rappresentata della lancia del secondo cacciatore misura ca. 2,6 cm: la lancia intera doveva essere lunga poco meno del doppio, misurando dunque approssimativamente come quella del primo cacciatore. La parte rappresentata della lancia del quarto cacciatore è di ca. 2,8 cm: possiamo immaginare una sua lunghezza completa approssimativa di ca. 1/3 in più, dunque di ca. 4,2 cm.

172 La lunghezza visibile di questa lancia è di ca. 2,15 cm.

173 Greenhalgh 1973, pp. 84–86; Hurwit 2002, pp. 10–12 e 18–19; Torelli 2007, pp. 66–67.

174 Greenhalgh 1973, pp. 84–88. Cfr. Hurwit 2002, p. 10.

175 Hurwit 2002, pp. 10–12 e 18–19.

176 Greenhalgh 1973, pp. 85–86.

177 Su cui v. *supra* pp. 27–28.

178 D'Acunto 2000. Sul significato della cintura per gli eroi omerici v. Bennett 1997.

179 Un'importante obiezione a questa interpretazione mi è stata rivolta in occasione della discussione finale del convegno di Fisciano da A. Snodgrass, che ringrazio. E cioè, se il cacciatore nudo con cintura è il *leader* del gruppo, perché affronta il leone da dietro e non di fronte? Questa posizione sarebbe da “codardo”, non da “eroe” pari al leone. L'obiezione, pur molto pertinente, non mi sembra essere tuttavia dirimente: in effetti, nelle rappresentazioni di cacce al leone assire e nord-siriane il re o i notabili non si trovano ad affrontare l'animale sempre frontalmente, ma anche da dietro (cfr. ad es. Nimrud, palazzo di Ashurnasirpal II: Akurgal 1968, fig. 8b; Orthmann 1975, fig. 205; Niniveh, palazzo di Ashurbanipal: Barnett 1976, tav. 8; Malatya: Orthmann 1971, tav. 42a; cfr. anche la rappresentazione sul cratere in bronzo cipriota dall'edificio di Toumba a Lefkandi: *Lefkandi II.2*, tav. 19). Così come il re e i notabili assiri e nord-siriani, il cacciatore di sinistra dell'olpe non appare dunque sminuito nel suo coraggio. Del resto, quella del vaso Chigi è una caccia





di gruppo, relativa ad un'aristocrazia corinzia che si presenta comunque come un gruppo elitario unito al proprio interno, pur nelle sue articolazioni espresse attraverso i relativi segni di *status*.

- 180 Cfr. Hurwit 2002, p. 10.
- 181 Atene, Museo Nazionale: Kourou 1997, n. 158, vol. 1 p. 1159, vol. 2 p. 803.
- 182 Su cui v. Payne 1931, p. 51, nota 8; Amyx 1988, p. 662: cfr. ad esempio la rappresentazione sull'alabastron di Londra, British Museum 1899.2–18.66, del Transizionale (Payne 1931, n. 94, tav. 16.14; Amyx 1988, p. 55, Double-Bodied Sphinx Painter n. 1, tav. 18.4). La diffusione che conoscerà questo soggetto è testimoniata, tra l'altro, dal fatto che lo ritroviamo nelle terrecotte capuane: v. Koch 1912, tav. 12.3. Questo tipo conosce delle varianti, quale quella a coda di uccello: si veda la rappresentazione su un'olpe del British Museum del Corinzio Antico (inv. A 1352 da Kameiros: Arias 1962, pp. 281–282, tav. VII).
- 183 Hampe 1960, pp. 62–70, 84–85; Walter 1960.
- 184 Monaco, Antikensammlung 2243 (J 333), da Vulci: Kourou 1997, n. 82, vol. 1 pp. 1155–1156 e 1164, vol. 2 p. 799.
- 185 Per una discussione analitica dei tratti e degli attributi della *Ker* / delle *Keres* in Omero, in Esiodo, nello *Scudo* pseudo-esiodeo e nelle altre fonti v. Vollkommer 1991, pp. 48–49; Vollkommer 1992, pp. 14–15.
- 186 Vollkommer 1991; Vollkommer 1992.
- 187 A tal proposito, va ricordato l'equilibrato giudizio espresso da Nota Kourou: «attempts to identify the iconographic type known as sphinx with the death daemons Keres, based on allegedly relevant descriptions by the tragics, are not arbitrary, though they lack any absolutely positive evidence» (Kourou 1997, p. 1165).
- 188 Su cui v. Walter 1960.
- 189 Mainz, Universität inv. 153, un cratere e un hypokraterion: v. Hampe – Simon 1959, pp. 18–20, tavv. 8–13 e 21; Hampe 1960, Stand – Kessel A, tavv. 1–13; Hampe – Simon 1980, p. 156, fig. 244; Vollkommer 1992, n. 4, vol. 1 p. 16 (“*Deutung auf Keren abzulehnen*”); Rocco 2008 disgiunge il cratere, attribuito al Pittore di Passas (cat. Pa 6, p. 77) dall'hypokraterion attribuito al Pittore di Analatos (cat. An 19, p. 28). Mainz, Universität inv. 154, cratere e hypokraterion associati e attribuiti al Pittore di Passas: v. Hampe – Simon 1959, pp. 21–24, tavv. 14–20 e 22; Hampe 1960, Stand – Kessel B, tavv. 14–20; Vollkommer 1992, n. 6, vol. 1 p. 16 (“*Deutung auf Keren abzulehnen*”); Rocco 2008, cat. Pa 7, p. 77.
- 190 Atene, Kerameikos inv. 140: Kübler 1970, n. 50, pp. 459–460, fig. 51, tav. 53 e tav. a colori sul lato posteriore del frontespizio; Hampe 1960, pp. 64 e 84; Peifer 1989, n. 176, pp. 283, 285, 341; Vollkommer 1991, pp. 52 ss., fig. 1; Vollkommer 1992, n. 18, vol. 1 p. 17 (“*Deutung auf Keren abzulehnen*”); Rocco 2008, cat. Op γ I 5, p. 196.
- 191 Atene, Museo Nazionale inv. 15368: Walter 1960, pp. 67–68, tav. 6.19 (“*Ker*”); Marangou 1969, n. 47, pp. 97–98, 110, fig. 78b; Peifer 1989, n. 177, pp. 283, 285, 341; Vollkommer 1991, pp. 53–54, fig. 3; Vollkommer 1992, n. 42, p. 18 (“*Deutung auf Keren abzulehnen*”). Per la rappresentazione, sull'altra faccia, del giudizio di Paride v. *supra* pp. 118–119, fig. 17.
- 192 Atene, Museo Nazionale inv. 2870: Kähler 1949, p. 41, tav. 34b; Hampe 1960, pp. 64 e 84; Walter 1960, pp. 67–68, tav. 6.20; Harl-Schaller 1972–1975, figg. 2–3; Peifer 1989, n. 178, pp. 283–285, 341; Vollkommer 1991, pp. 53–54, fig. 2; Vollkommer 1992, n. 32, vol. 1 p. 18.
- 193 Johansen 1923, n. 35, p. 96, tav. 26.5b.
- 194 Nella descrizione fatta da Pausania vengono riportati alcuni tratti essenziali di questa figura di *Ker*, che ricordano in parte quelli dello *Scudo* pseudo-esiodeo. Secondo la descrizione del periegeta, i suoi denti non sono per nulla più “addomesticati”, rassicuranti, di quelli di una fiera (ὀδόντας τε ἔχουσα οὐδὲν ἡμερωτέρους θηρίου). Questa specificazione del testo relativa ai denti implica il fatto che la rappresenta-





zione sull'arca presenti una testa non ferina: evidentemente un volto umano femminile. Nello specifico, per quanto riguarda i denti, il testo non consente di precisare se si tratti di denti umani o di zanne di animali. Inoltre, Pausania descrive gli artigli delle zampe di questa *Ker* come ricurvi (καὶ οἱ τῶν χειρῶν εἰσὶν ἐπιχαμπεῖς οἱ ὄνυχες): sia il termine ὄνυξ che quello χεῖρ possono riferirsi tanto agli animali quanto agli uomini, ma il fatto che le ὄνυχες siano ricurve induce a pensare ad artigli di zampe ferine (cfr. LSJ: 'ὄνυξ' s.v., p. 1234; 'χεῖρ' s.v., pp. 1983–1984). Dunque, il volto umano e le zampe ferine della *Ker* dell'arca di Cipselo sono compatibili con l'iconografia del demone dell'olpe Chigi, anche se in questo caso non è presente alcuna indicazione né dei denti né delle unghie.

195 V. *supra* p. 93.

196 Una possibile obiezione a tale ipotesi è che il demone nella nostra rappresentazione si presenta come un'immagine statica, che non sembra dare l'impressione di "incombere" come presagio di morte sui cacciatori. Tuttavia, la staticità della figura e la frontalità del volto del mostro bicorpore si possono spiegare come una convenzione figurativa protoarcaica per rappresentare il demone-*Löwenfrau*: cfr., ad esempio, il demone raffigurato sul rilievo di Micene (*supra* nota 192), che ha il volto frontale pur essendo rappresentato nel momento in cui si impadronisce del corpo del caduto. Del resto, nei demoni-maschere della morte l'elemento caratterizzante è proprio la frontalità del volto e la fissità dello sguardo sull'osservatore, che richiama la paura della morte, come nel caso del *gorgoneion* (cfr. la magistrale analisi di Vernant 2001, pp. 75–103).

197 Hurwit 2002, pp. 10 e 18–19.

198 Questo lavoro è stato condotto come tesi di dottorato da Cathrine Cooper, di cui v. al momento Cooper 2008.

199 Hurwit 2002, pp. 11–12; Torelli 2007, pp. 66–67.

200 Per una disamina delle fonti letterarie e della documentazione archeo-zoologica relative alla assenza/presenza del leone in alcune regioni della Grecia v. Hurwit 2002, pp. 10–11, nota 36, che esprime un'opinione parzialmente differente dalla mia: «whether lions actually roamed the 7th-century Peloponnese is impossible to say, given the present state of evidence. But it is also beside the point». Va osservato che l'interpretazione di alcune di queste evidenze resta, comunque, ambigua circa la stanzialità o meno del leone in alcune regioni del mondo greco e in determinati periodi. Passiamo rapidamente in rassegna le informazioni di cui disponiamo. I leoni sono un tema ricorrente nell'arte minoica, di Thera e micenea, per cui è stata espressa l'opinione che gli artisti e la committenza li avessero visti dal vivo in libertà (Morgan 1988, pp. 44–45). In pochi contesti dell'Età del Bronzo sono stati rinvenuti alcuni ossi e denti di leone: a Kea, a Kalapodi, a Tirinto (cfr. Boessneck – von den Driesch 1979 e 1981; ad essi si aggiunge il recente ritrovamento di tre ossi di leone nel tempio di Kalapodi del Tardo Elladico IIIC, come mi informa gentilmente W.-D. Niemeier); per questi leoni non possiamo accertare, caso per caso, se si trattasse di animali liberi ed eventualmente quali regioni del mondo greco popolassero piuttosto che di animali in cattività o di parti di leoni portate da altre regioni (tale può essere il caso dei denti, che potevano fungere da amuleti: rinvenuti a Kea in un contesto del LM Ib/LH II, cfr. Morgan 1988, p. 45, nota 27). Comunque, al di là delle incertezze relative alla possibile presenza del leone nel Peloponneso nell'Età del Bronzo, più significativo ai fini della nostra questione mi sembra essere il fatto che non siano segnalati, a mia conoscenza, ossi e altri reperti archeo-zoologici di leone da contesti greci di epoca geometrica e arcaica e che gli autori arcaici e classici non facciano menzione della presenza del leone in Grecia se non al nord, nelle montagne della Macedonia, della Tracia e sull'Olimpo. Erodoto (VII, 125–126) ricorda l'attacco dei leoni ai cammelli del convoglio di Serse in occasione dell'invasione persiana del 480 e ne precisa la localizzazione geografica: «La zona entro cui si





- trovano i leoni è limitata dal fiume Nesto, che attraversa il territorio di Abdera, e l'Acheloo, che scorre attraverso l'Acarnania: infatti, in nessun luogo di tutta l'Europa anteriore, ad oriente del Nesto, si può vedere un leone, né in tutto il resto del continente a occidente dell'Acheloo; invece, se ne trovano nel paese che si stende tra questi due fiumi» (trad. it. L. Annibaletto). Si discute, peraltro, di quale tipo di leone si tratti: leoni di montagna? Cfr. Hurwit 2002, p. 11, nota 36. Pausania (VI, 5, 4–5), facendo riferimento all'aggressione dei leoni all'esercito di Serse, ricorda che la loro presenza si estendeva dalla regione montuosa della Tracia fino all'Olimpo: fu su quest'ultimo monte che Poulydamas ne abbatté uno con la sola forza delle mani, imitando l'impresa di Eracle col leone nemeo (il personaggio in questione è il celebre pancraziaste, olimpionico nel 408 a.C.); che si dovesse trattare di un vero e proprio leone è testimoniato dal fatto che Lisippo rappresentò l'impresa a rilievo sulla base della statua di Poulydamas ad Olimpia (Moreno 1995, pp. 91–93). La notizia di Erodoto circa la presenza dei leoni nella regione compresa tra i fiumi Acheloo e Nessos è ripresa da Aristotele (*Hist. an.* VI, 31, 579b 5–7; VIII, 28, 606b 14–17). Ma già Senofonte (*Cyn.* 11, 1–4), agli inizi del IV sec. a.C., dichiara che bisognava spostarsi fuori dalla Grecia in terre straniere per poter cacciare i leoni, oltre ai leopardi, le linci, le pantere, gli orsi e altri animali feroci: attorno al monte Pangeo e al Kittos oltre la Macedonia, in Misia, in Nysa oltre la Siria e in altre regioni montagnose. È chiaro, comunque, che dall'Età del Bronzo al periodo storico ci può essere stato un processo di estinzione del leone. Sulle fonti classiche v. Anderson 1985, pp. 4 e 55–56; Maddoli – Nafissi – Saladino 1999, pp. 210–211; Steier 1926, coll. 970–971.
- 201 Su cui v. in generale Cassin 1987; per i rilievi v. ad esempio quelli del palazzo di Ashurbanipal a Niniveh: Barnett 1976.
- 202 Cfr. ad es. Orthmann 1971: cat. n. Malatya B/1, p. 522, tav. 42a (Antico o Medio Neo-Ittita); cat. n. Sakçagözü B/1, p. 532, tav. 51c (Tardo Neo-Ittita).
- 203 Cfr. Cassin 1987, pp. 201–207.
- 204 Cassin 1987, p. 213.
- 205 Hurwit 2002, pp. 11–12.
- 206 Torelli 2007, pp. 66–67.
- 207 V. *supra* pp. 30–31.
- 208 Cfr. in generale Akurgal 1949; Akurgal 1968, pp. 162 ss; Boardman 1986, pp. 57 ss.
- 209 Cfr., a titolo esemplificativo, la rappresentazione della caccia al leone su una coppa in bronzo da Nimrud di fabbrica nord-siriana: Layard 1853, tav. 65; Markoe 1985, p. 358, Comp. 4.
- 210 Cassin 1987.
- 211 Cfr. ad esempio un aryballos del MPC da Tarquinia: Schnapp 1997, n. 6, pp. 182–183 e 478.
- 212 Cfr. Schnapp 1997, pp. 187–191.
- 213 Cfr. le rappresentazioni della caccia al leone sugli scudi cretesi dell'Antro Ideo: ad esempio, sullo scudo c.d. "della caccia" (Kunze 1931, n. 6, pp. 8–12, tavv. 10–21, Beil. 1). Un altro caso cretese ben noto è quello della faretra dalla tomba P di Fortetsa vicino a Cnosso, nella quale è rappresentata l'immagine ripetuta di un guerriero che combatte con la spada contro due leoni rampanti (Brock 1957, n. 1569, pp. 135–136 e 197–199, tavv. 116 e 169; Blome 1982, pp. 10–15, tav. 2.2; D'Acunto 2013). Ambedue i bronzi possono essere opera di artigiani immigrati a Creta dalla Siria oppure di continuatori locali, ma il tema della caccia / combattimento col leone è recepito nell'isola nel panorama figurativo locale di epoca geometrica (cfr. N. Ch. Stampolidis, in Stampolidis – Karetso 1998, pp. 113 ss., nn. 334 e 230; Hoffman 1997, tavv. 147, 151, 154). In un altro contesto incontriamo il tema della caccia al leone su un oggetto di prestigio associato alla figura di un *basileus*: si tratta del cratere in bronzo fabbricato a Cipro alla fine dell'Età del Bronzo, destinato a contenere le ceneri del signore di Toumba a Lefkandi attorno alla metà del X sec. a.C. (*Lefkandi II.2*, tavv. 18–19).





- 214 Ad esempio, Odisseo: *Od.* VI, 130–138. Agamennone: *Il.* XI, 113–121; 129–130; 172–178; 238–240; 292–295. Menelao: *Il.* XVII, 61–69. Aiace: *Il.* XVII, 132–139. Diomede: *Il.* V, 136–143. Achille: *Il.* XXII, 261–266. Sulle similitudini omeriche col leone e i possibili rapporti con quelle vicino-orientali cfr. già West 1997, pp. 246–247.
- 215 Come nell'oinochoe di Erythrai: *supra* pp. 27–28, fig. 4.
- 216 Cfr. ad esempio un aryballos del Corinzio Medio da Perachora: Schnapp 1997, n. 27, pp. 191 e 480; e un aryballos del Medio Protocorinzio a Londra, British Museum A 1052 WT199: Schnapp 1997, n. 7, pp. 182–183 e 478.
- 217 Cfr., ad esempio, Londra, British Museum A 1052 WT199, aryballos del Medio Protocorinzio: Schnapp 1997, n. 7, pp. 182–183 e 478.
- 218 Il cacciatore nell'iconografia della ceramica arcaica tiene spesso due lance/giavelotti: questi erano portati nella caccia per infliggere un doppio colpo alla preda (cfr. la rassegna delle rappresentazioni in Schnapp 1997, pp. 477 ss.). Dunque, la raffigurazione del quinto protagonista della caccia al leone dell'olpe Chigi, armato di doppia lancia, potrebbe semplicemente fare riferimento all'armamento proprio del cacciatore. Tuttavia in questo caso, come detto in precedenza, l'assenza del laccio di lancio nella lancia in riserva mi induce a preferire l'ipotesi che si tratti di una *thrusting spear*.
- 219 Αιετός ἐν πέτρῃσι κύει, τέξει δὲ λέοντα / καρτερὸν ὤμηστίην· πολλῶν δ' ὑπὸ γούνατα λύσει. / Ταῦτά νυν εὖ φράζεσθε, Κορινθιοί, οἱ περὶ καλὴν / Πειρήνην οἰκεῖτε καὶ ὄφρυνόντα Κόρινθον. Per una discussione del passo erodoteo cfr. tra gli altri Parke – Wormell 1956, pp. 115 ss.; P.-W., p. 5; Nenci 1994, pp. 289–290, di cui tuttavia non si può accettare la correzione arbitraria al testo del primo oracolo riportato da Erodoto (6 P.-W.); e di recente Giangiulio 2010, con ampia bibliografia.
- 220 Ἠετίων, οὐτίς σε τίει πολῦτιτον ἐόντα. / Λάβδα κύει, τέξει δ' ὀλοοῖτροχον· ἐν δὲ πεσεῖται / ἀνδράσι μουνάρχοισι, δικαίωσει δὲ Κόρινθον: «Eezione, nessuno ti onora, pur essendo tu degno di molto onore. / Labda ha nel ventre e partorirà un macigno precipite. Poi si abatterà / sugli uomini che regnano da soli e punirà Corinto».
- 221 Cfr. ad esempio P.-W., p. 5: «these (*scil.* oracles) are *post eventum* in that they were actually produced after Cypselus had attained to power, but are likely to be early fabrications»; e Parke – Wormell 1956, p. 117; poi Nenci 1994, pp. 289–290.
- 222 Giangiulio 2010.
- 223 Cfr. ad esempio: Tarquinia, aryballos (Schnapp 1997, p. 478 n. 6, fig. a p. 183); Londra, BM A 1052 WT199, aryballos (Johansen 1923, p. 97, n. 43, tav. 29.2a–b; Schnapp 1997, p. 478 n. 7, fig. a p. 183); Berlino 3318, aryballos (Johansen 1923, p. 92, n. 11, tav. 23.1; Payne 1933, tav. 10.5–6; Schnapp 1997, p. 478 n. 8, fig. a p. 183); Atene, MN 14960, pisside (Johansen 1923, p. 93, n. 20, tav. 24a; Schnapp 1997, n. 10 p. 478); Napoli, MN Stg 114 c (Johansen 1923, p. 97, n. 45; Schnapp 1997, n. 11 p. 478, fig. a p. 183).
- 224 Nell'olpe Olpe Chigi, nell'oinochoe di Erythrai e nel frammento di Egina inv. 2062.
- 225 Cfr. la rappresentazione sull'anfora di Atene, MN 303 (Schauenburg 1969, tav. 3; Schnapp 1997, n. 28 p. 480; Amyx 1988, p. 143, n. 2).
- 226 Cfr. l'aryballos da Perachora: *Perachora II*, n. 1570, tav. 72; Schnapp 1997, n. 27 p. 480, fig. a p. 191.
- 227 Torelli 2007, pp. 66–67.
- 228 Torelli 2007, p. 67.
- 229 Sul ruolo politico-sociale degli *hippeis* nel mondo greco arcaico faccio qui riferimento a D'Acunto 1995, con la relativa bibliografia. Su Atene e le rappresentazioni della ceramica attica v. Lissarrague 1990, pp. 191–231, spec. 191–193 e 217–231 (*“Athenaioi kaloi: défilés, dokimasies, départs”*). Per gli aspetti militari v. spec. Greenhalgh 1973, pp. 40 ss.





- 230 V. a tal proposito spec. Greenhalgh 1973, pp. 96–145. Cfr. anche van Wees 2004, pp. 166 ss. Una eccezionale testimonianza di combattimenti a cavallo viene dagli scavi di Cuma in Campania, dove sono stati rinvenuti, a ridosso della cortina muraria tardo-arcaica, gli ossi relativi ad alcuni cavalli recanti i segni dei colpi delle armi che li avevano abbattuti: v. B. d'Agostino, in d'Agostino – D'Acunto 2008, pp. 489–491; Lupia – Carannante – Della Vecchia 2008–2009, in particolare la nota di B. d'Agostino a proposito della cavalleria arcaica, alle pp. 204–205.
- 231 *Corinth XII*, nn. 19–27, p. 25, tav. 2; *Corinth XV.2*, ad esempio nn. V.2, V.5, VI.1, XXIII.3, XXIII.14–34, pp. 50–52, 171 ss., tavv. 7 e 35–37 *et passim*; Merker 2003, p. 235, fig. 14.5, con i relativi riferimenti bibliografici.
- 232 Zimmermann 1989, pp. 176–202. Per le statuette fittili trovate a Corinto v. *Corinth XII*, nn. 28–32, pp. 25–26, tav. 2. Per un pinax v. *ibidem*, n. 216, p. 40, tav. 17.
- 233 Per la rassegna e discussione di queste testimonianze v. Will 1955, pp. 153 ss.; De Fidio 1994, pp. 82–83; Detienne – Vernant 1999, pp. 139–159; Reichert Südbeck 2000, pp. 81 ss.; sul mito di Bellerofonte e Pegaso v. da ultimi Lochin 1994 e Giangiulio 2011, pp. 44–46.
- 234 Cfr. in tal senso, ad esempio, LSJ s.v., p. 1123; Ferrari 1998, pp. 190–191, nota 9.
- 235 Su Atena Hippias – Chalinitis v. Jessen 1899; Bölte – Jessen – Otto 1913, coll. 1701–1702; Will 1955, pp. 135 ss.; Yalouris 1950, pp. 19–30.
- 236 «Non lontano dalla tomba c'è il santuario di Atena Chalinitis: dicono infatti che Atena più di ogni altra divinità diede aiuto a Bellerofonte in varie occasioni e, in particolare, gli fece dono di Pegaso, dopo averlo domato e avergli essa stessa messo il morso» (trad. it. D. Musti, in Musti – Torelli 1986, p. 29, commento di M. Torelli a p. 227): dunque la versione riportata da Pausania è diversa rispetto a quella di Pindaro.
- 237 Detienne – Vernant 1999, pp. 139–159.
- 238 Cfr. in tal senso Detienne – Vernant 1999, p. 149.
- 239 Yalouris 1950, pp. 21–22, fig. 1.
- 240 Su Poseidon Hippias v. Jessen 1913, coll. 1718–1719; Will 1955, pp. 159 ss.
- 241 Detienne – Vernant 1999, pp. 151–159.
- 242 Yalouris 1950, pp. 37–41.
- 243 V. i disegni in Akurgal 1992, p. 91, fig. 13.
- 244 Yalouris 1950, pp. 30 ss.
- 245 V. la rassegna e la discussione di Greenhalgh 1973, pp. 84–88 e 96–111. Cfr. *Perachora II*: aryballo nn. 78 e 87, pp. 21–22, tav. 3 (il secondo è affine al Pittore Chigi); oinochoai coniche nn. 227 e 254, pp. 38 e 43, tav. 15; pissidi nn. 980 e 1055, pp. 107 e 112, tavv. 41 e 47; oinochoe n. 2037, p. 208, tav. 78; kotylai nn. 2434 e 2469, pp. 249–250 e 254, tavv. 97 e 100. Cfr. *Corinth VII.1*: cratere n. 313, p. 75, tav. 40; kotylai nn. 320–321, p. 76, tav. 40. Cfr. *Corinth VII.2*: olpe n. 172, p. 132, tav. 32; crateri nn. 178, 181 e 220, pp. 52–53 e 59, tavv. 34, 35 e 42. Cfr. *Corinth XV.3*: pisside n. 709, p. 140, tav. 32; oinochoe n. 871, p. 166, tav. 40; oinochoe n. 253, p. 59, tav. 83; cratere n. 285, p. 65, tav. 84 (collegato al Gruppo Chigi); alabastron n. 435, p. 95, tavv. 23 e 92; kotyle n. 570, p. 116, tav. 99. Vista l'amplessima circolazione della ceramica corinzia, ritroviamo rappresentazioni di cavalieri su vasi corinzi anche al di fuori del mondo corinzio: cfr., a titolo puramente esemplificativo, un aryballos sferico da Gela: M. Martelli, CVA Italia LII, Gela 1, Roma 1972, n. G. 276, tav. 24.7–9.
- 246 Sui *pinakes* di Penteskouphia v. Furtwängler 1885, pp. 47–105, nn. 347–955, e 999–1000, 3920–3924; Pernice 1897; Geagan 1970; Papadopoulos 2003, pp. 9–10: in questi ultimi due lavori è possibile reperire tutta la bibliografia.
- 247 V. *Perachora II*, n. 2267, p. 235, tavv. 79, 80 e 163.
- 248 Sul carro nei poemi omerici v. in generale Snodgrass 1964, pp. 159–163; Detienne 1968b; Wiesner 1968; Crouwel 1992, *passim*; Crouwel 1997; van Wees 2004, pp. 158 ss. Per le rappresentazioni del carro sulla ceramica attica e lo statuto eroico che esso





- metaforicamente trasmette alle scene, che coinvolgono le figure degli opliti, v. Lissarrague 1990, pp. 98 ss.
- 249 Crouwel 1992, pp. 36, 52–53, 58, 61 e 109, tav. 8.3 (dis. J. Morel); Crouwel 1997, pp. 12–13, fig. 4; cfr. Greenhalgh 1973, tipo G3, pp. 21–30, figg. 8–18.
- 250 Per una disamina delle parti costituenti il sistema di fissaggio dei cavalli al carro v. Crouwel 1992, pp. 14–17, figg. 1–4, e pp. 38–73; Emiliozzi 1997–1998, *passim*.
- 251 Cfr. in tal senso Greenhalgh 1973, pp. 27 ss.
- 252 Nei combattimenti dell'*Iliade* il solo carro di Ettore in *Il. VIII*, 185 ha quattro cavalli; tuttavia il verso fu già atetizzato da Aristarco (Arn/A), anche in ragione dei verbi al duale adoperati ai versi 186 e 191, che fanno pensare all'originaria presenza nel testo di una biga (cfr. la discussione di Kirk 1990, p. 312). Un carro a tre cavalli è quello di Nestore in *Il. VIII*, 80–90 e quello di Patroclo in *Il. XVI*, 466–476: cfr. la discussione di Kirk 1990, pp. 255–256 e 305–306.
- 253 Cfr. da ultimo la discussione di van Wees 2004, pp. 158–160, che sintetizza anche il dibattito critico relativo al carattere più o meno realistico dell'uso del carro in battaglia nelle descrizioni omeriche: «... in outline Homer's portrayal of chariots is precise, coherent and perfectly plausible, whether he shows them hanging back among the multitude, edging forward through the crowd as they track the movements of the dismounted fighters, or racing ahead in flight and pursuit» (van Wees 2004, pp. 159–160).
- 254 *Il. XI*, 698–702. La quadriga menzionata in *Od. XIII*, 81–85 non è esplicitamente riferita ad un contesto agonale: per una lettura in tal senso v. Kirk 1990, p. 312, commento a *Il. VIII*, 185.
- 255 Su cui v. spec. Crouwel 1992, pp. 24 s. *et passim*; Crouwel 1997, pp. 11–13; Greenhalgh 1973, pp. 27 ss.
- 256 *Lefkandi II.2*, pp. 21–22, 71, 76 n. 1, pianta e tavv. 22, 32.1 e 34.1.
- 257 Greenhalgh 1973, pp. 27 ss., nn. 5, 16, 39, 40 e 41, fig. 27, pp. 186–189 con i relativi riferimenti bibliografici.
- 258 Cfr. Crouwel 1992, pp. 52–53; Crouwel 1997, p. 12.
- 259 Nella ceramica corinzia un'altra rappresentazione di un guerriero che sta indossando uno schiniere compare su una coppa al Louvre: il guerriero assume tuttavia una posizione diversa e il vaso è nettamente più recente, essendo databile al Corinzio Medio (Payne 1931, n. 994, pp. 114–15 e 312, figg. 35c e 40, tav. 31.11). La scena di armamento di un guerriero, che ha appena indossato uno schiniere, è rappresentata su un pannello di uno *Schildband* di Olimpia: anche in questo caso la posizione è diversa (Kunze 1950, n. XIc, p. 16, tav. 35).
- 260 La sua lunghezza, comprensiva della parte nascosta dallo scudo, è di 5,0 cm.
- 261 La lunghezza della prima, compresa la parte nascosta dallo scudo, è di 4,1 cm; quella della seconda è di ca. 5,0 cm.
- 262 Questa mancanza di corrispondenza tra le parti delle figure delle due schiere dell'esercito di sinistra è stata anche interpretata da alcuni studiosi come l'indicazione da parte del pittore di guerrieri che si staglierebbero dietro a quelli in primo piano (tra cui van Wees 2000, pp. 136–138). Si tratta di un'interpretazione che, a mio avviso, non può essere accettata, poiché essa presupporrebbe da parte dell'osservatore non solo un'analisi minuziosa, ma anche, partendo da quest'ultima, il ricorso ad una chiave di lettura tutt'altro che evidente.
- 263 La lancia del secondo guerriero da destra è lunga 6,0 cm. La lancia del terzo guerriero da destra è lunga 5,95 cm. La lancia dell'ultimo guerriero da destra si conserva per una lunghezza di 4,7 cm: poiché manca parte della cuspidi, essa doveva essere lunga ca. 5 cm.
- 264 Il particolare della cintura è opportunamente evidenziato da van Wees 2000, p. 159, nota 23, che la individua come in bronzo. In realtà, in questo punto il colore originale è caduto e non è quindi possibile stabilire se la cintura fosse dipinta in giallo,





- come la corazza soprastante e le altre parti dell'armamento, oppure in bruno, come la veste: non possiamo dunque stabilire come il pittore immaginava che fosse costituita questa cintura se in bronzo, in cuoio o in altro materiale.
- 265 Nonostante il carattere evanide della parte inferiore della lancia, è possibile riconoscere che essa misurava all'incirca 6,5 cm.
- 266 Si può così calcolare, in maniera approssimativa, la lunghezza di tre lance: quella del primo guerriero di sinistra ca. 5,5 cm; la successiva ca. 5,4 cm; la terza ca. 5,2 cm. Ovviamente, in questo caso il problema è costituito dal fatto che il pittore rappresenta la parte posteriore di solo tre delle quattro lance.
- 267 La lancia in riserva del primo guerriero a sinistra si conserva quasi per intero, per una lunghezza di 6,25 cm: essa doveva misurare ca. 6,5 cm. Anche quella in riserva del secondo guerriero da sinistra è quasi completamente conservata, per una lunghezza di 6,1 cm: doveva misurare anch'essa all'incirca 6,5 cm.
- 268 G. Karo, 'Vase der Sammlung Chigi', in *Antike Denkmäler* II/4, 1899–1901, Berlin 1901, pp. 7–8, tavv. 44–45 a colori, dis. E. Stefani.
- 269 Anderson 1991, pp. 18–19; van Wees 2000, p. 138.
- 270 Cfr. ad esempio le belle foto riprodotte in Cultrera 1913, tavv. 5–8.
- 271 È possibile misurare per intero la lunghezza della lancia portata verticalmente dal penultimo guerriero: questa è di 6,5 cm.
- 272 Cfr. a tal proposito van Wees 2004, p. 138, anche se all'interno di una lettura diversa della scena, rispetto a quella da me proposta.
- 273 Questa ipotesi di lettura è presa in considerazione da van Wees 2004, p. 139, che tuttavia preferisce un'interpretazione diversa, nella quale i gruppi di combattenti rappresentati si riferirebbero ad episodi simultanei e ad un tipo di combattimento "omerico": a tal proposito cfr. *supra* pp. 94 ss.
- 274 Sulla rappresentazione sinottica, e sui tempi e i modi della narrazione nell'arte greca v. in generale Snodgrass 1998, pp. 40 ss.; Giuliani 2003.
- 275 Arend 1933, pp. 92 ss.; cfr. poi soprattutto Stubbings 1963, p. 505, e Shannon 1975, p. 26.
- 276 Cfr. Stubbings 1963, p. 505.
- 277 Adoperato per ben trentuno volte nell'*Iliade* e per cinque nell'*Odissea*: cfr. Stubbings 1963, p. 505.
- 278 Nelle rappresentazioni della ceramica attica a figure nere gli schinieri sono indossati in alcuni casi prima in altri dopo la corazza: per una rassegna delle rappresentazioni v. Lissarrague 1990, pp. 36–39, figg. 8–12b.
- 279 Louvre CA 2511: Payne 1931, n. 994, pp. 114–115 e 312, fig. 40.
- 280 Lissarrague 1990, pp. 35–53, con le relative figure e il catalogo delle scene. In precedenza cfr. Haspels 1936, pp. 64–65.
- 281 Secondo la dimostrazione di Lissarrague 1990, pp. 43–47. Lo stesso tema topico della vestizione delle armi ritorna su due *Schildbänder* da Olimpia, assegnabili ai decenni tra la fine del VI e gli inizi del V sec.: un pannello mal conservato potrebbe rappresentare Thetis che dà le armi ad Achille; mentre nell'altro caso è probabile che non si tratti di una scena mitica: il guerriero riceve le armi da un fanciullo e indossa lo schiniere nella posa col torso eretto e una sola gamba di appoggio (Kunze 1950, cat. XXXIVδ e XIc, pp. 16, 34, 188–189 e 243 a proposito della cronologia, tavv. 35 e 62).
- 282 Snodgrass 1964; cfr. poi Snodgrass 1965 (= Snodgrass 2006, pp. 310–330 e discussione e bibliografia aggiornata a p. 309); Snodgrass 1993 (= Snodgrass 2006, pp. 346–359 e discussione e bibliografia aggiornata alle pp. 344–346).
- 283 Snodgrass 1965, pp. 110–113 (= Snodgrass 2006, pp. 310–315); Snodgrass 1993 (= Snodgrass 2006, pp. 346–359); cfr. Nilsson 1929, pp. 240 e 244; Lorimer 1947, pp. 80 ss.; Kiechle 1963, p. 270; Detienne 1968a, p. 121; Salmon 1977, pp. 85 ss.; Murray 1980, p. 125. Cfr. Cartledge 1977, p. 19: l'olpe Chigi come «the earliest





- known wholly successful – not the earliest unquestionable – representation of the phalanx». Riserve a questa impostazione sono state avanzate, oltre che da van Wees 2000, anche da Helbig 1911, pp. 38–39; Krentz 1985, p. 52; Wheeler 1991, p. 130.
- 284 Snodgrass 1965 (= Snodgrass 2006, pp. 310–330 e discussione e bibliografia aggiornata a p. 309).
- 285 Salmon 1977.
- 286 Cfr. a tal proposito anche Cartledge 1977, pp. 23–24.
- 287 Latacz 1977.
- 288 Cfr. in part. Snodgrass 1993 (= Snodgrass 2006, pp. 346–359 e discussione e bibliografia aggiornata pp. 344–346); van Wees 1994; van Wees 2000; van Wees 2004.
- 289 van Wees 2000; van Wees 2004, pp. 166–174.
- 290 Archil. fr. 139, 6 West; Callin. fr. 1, 14 West; *Il. XI*, 364; *XX*, 451.
- 291 van Wees 2004, pp. 169–170, che costituisce la sintesi dell'analisi proposta in van Wees 2000.
- 292 van Wees 2004, p. 172: sintesi di van Wees 2000.
- 293 Sulle rappresentazioni degli opliti nella ceramica attica v. Lissarrague 1990.
- 294 Come ha sottolineato ancora di recente Snodgrass, quello della panoplia è un aspetto di notevole importanza per la questione degli inizi del combattimento oplitico “classico”: è proprio attorno alla metà del VII secolo a.C. che si riscontra un notevole incremento nelle dediche di Olimpia e di altri santuari di parti canoniche dell'armamento oplitico (Snodgrass 2006, p. 345; Snodgrass 1980, pp. 105–107). Ciò deve riflettere un cambiamento significativo nella tecnica di combattimento: si tratta, evidentemente, del riflesso della progressiva affermazione della tattica oplitica del tipo più “classico”, attorno a quegli anni. Le opere del Pittore Chigi si pongono proprio in quel momento critico.
- 295 Grassigli – Menichetti 2008; Menichetti 2009a; Menichetti 2009b; cfr. Amendola 2009.
- 296 Sugli schinieri greci v. soprattutto Snodgrass 1964, pp. 86–88; Cartledge 1977, p. 14; Kunze 1991.
- 297 Kunze 1991: “*die früharchaische Stufe*”, pp. 7–23, tavv. 2–10.1, Anhang I. Il fatto di escludere la copertura del ginocchio determina la caratteristica terminazione superiore ad arco degli esemplari del primo gruppo, a differenza dell'andamento verticale che assunsero gli schinieri ai lati del ginocchio nei tipi successivi. Proprio questa caratteristica terminazione curva al di sotto della rotula è rappresentata con precisione nell'olpe Chigi.
- 298 Su cui v. in generale Courbin 1957, pp. 340–356; Snodgrass 1964, pp. 72–86; Hoffmann 1972, pp. 6 ss. *et passim*; Cartledge 1977, p. 14.
- 299 Courbin 1957, per la corazza pp. 340–356, tavv. 1–3.
- 300 Olimpia B 318: *OlBer* 2, p. 96, tav. 39; Courbin 1957, pp. 349 ss., fig. 38; Snodgrass 1964, p. 73, n. 5, tav. 31.
- 301 Cfr. Snodgrass 1964, pp. 73–74; Hoffmann 1972, cat. C1, pp. 7–8, tavv. 19–23.
- 302 Cfr. su quest'ultimo aspetto D'Acunto 2000, p. 308.
- 303 Cfr. Courbin 1957, p. 356; Snodgrass 1964, pp. 74–75.
- 304 Cfr. ad esempio Olimpia B 318: *OlBer* 2, p. 96, tav. 39; Courbin 1957, pp. 349 ss., fig. 38; Snodgrass 1964, p. 73, n. 5, tav. 31. Cfr. poi il “Crowe” corslet: Atene, MN, Hoffmann 1972, tavv. 25 e 26.1,3,5 = Snodgrass 1964, p. 73, n. 4.
- 305 V. Snodgrass 1964, p. 75; cfr. già Courbin 1957, pp. 352–353, che si dimostra tuttavia prudente su questo aspetto, sottolineando il cattivo stato di conservazione di diverse corazze nella parte inferiore. Per le corazze cretesi v. Hoffmann 1972, pp. 6 ss. *et passim*.
- 306 Kunze 1961, pp. 77 ss., tavv. 21–55.
- 307 Snodgrass 1964, pp. 23–24. Sull'elmo di tipo corinzio cfr. anche Cartledge 1977, p. 14.





- 308 Snodgrass 1964, pp. 21 e 23, fig. 2.
- 309 Cfr. Snodgrass 1964, pp. 25–27; Kunze 1961, p. 115, nota 65.
- 310 Kunze 1961, pp. 77–78, nn. 1–2, tav. 21.
- 311 Frielinghaus 2011, pp. 267–269: “*Einteilige Helme mit Lochrand, Stiftrand oder ohne Schmuck: Übergang von der ersten zur zweiten Stufe*”, cfr. spec. cat. D32, pp. 267–268, tav. 13.2–3 (Olimpia inv. M 326/BE 735); cat. D35, pp. 268–269, tav. 17.1–2, fig. 2 (Olimpia, inv. M 336); cat. D36, p. 269, tav. 25.1–2 (Olimpia B 2603).
- 312 Cfr. Snodgrass 1964, pp. 63–64; Cartledge 1977, pp. 12–13.
- 313 La stessa struttura interna presenta lo scudo rappresentato su un aryballos da Siracusa: Johansen 1923, tav. 34.2; Lorimer 1947, p. 97, fig. 8c. Un’armatura interna lignea analoga doveva presentare uno scudo rinvenuto ad Olinto, sebbene di molto successivo (ca. metà del IV sec. a.C.): *Olynthus X*, pp. 443–446, tav. 135–137. Il confronto tra quest’ultimo e gli scudi rappresentati sulla nostra olpe è stato messo in evidenza da Snodgrass 1964, p. 231, nota 102.
- 314 Cfr. Snodgrass 1964, p. 63.
- 315 V. ad esempio Kunze 1950, Beil. 1.3; Kunze 1956, tavv. 20–21; Snodgrass 1964, tav. 26.
- 316 Kunze 1950; Bol 1989, pp. 36–101, tavv. 40–92.
- 317 Kunze 1950, pp. 211–230; successivamente si veda la discussione di Bol 1989, pp. 89–93.
- 318 Kunze 1950, pp. 231–244; cfr. successivamente Bol 1989, pp. 93–101.
- 319 Museo di Corinto CP 2096, aryballos dal Lechaion: Snodgrass 1964, p. 62, tav. 15a–b; van Wees 2000, pp. 152–153, fig. 17b.
- 320 Infatti, lo scudo oplitico come arma di offesa poteva essere usato di taglio o come corpo contundente: in particolare, appoggiato alla spalla sinistra, era tenuto inclinato verso il basso, in maniera tale da poter offendere con la lama del bronzo (cfr. Snodgrass 1964, pp. 63–64; van Wees 2000, pp. 126 ss.; van Wees 2004, pp. 167–169).
- 321 Cfr. gli scudi rinvenuti ad Olimpia: Kunze 1956, pp. 40 ss., figg. 20–25, tavv. 11–13; Bol 1989, pp. 6–17, tavv. 1–15.
- 322 Cfr. Kunze 1950, pp. 215–216; Snodgrass 1964, pp. 63–65; Bol 1989, spec. pp. 102–104.
- 323 Cfr. la discussione di Snodgrass 1964, pp. 63–64.
- 324 Cfr. Snodgrass 1964, pp. 63–64.
- 325 Kunze 1956, fig. 26, tavv. 13, 28–29, 30, 31, 33, 34.
- 326 Sugli emblemi nel mondo greco v. Spier 1990, per gli *episemata* pp. 113–115, con i riferimenti alle rappresentazioni e ai rinvenimenti archeologici; e più di recente Giuman 2000, che opportunamente sottolinea la carenza degli studi su questo argomento.
- 327 Cfr. Menichetti 2009a; Amendola 2009.
- 328 Cfr. a tal proposito Payne 1931, pp. 79 ss., figg. 23b–c; Krauskopf 1988, vol. 1 pp. 317–319 *et passim*.
- 329 Sul mito e l’iconografia di Bellerofonte e Pegaso v. in generale Lochin 1994, con ampia bibliografia.
- 330 Krauskopf 1988, nn. 271 e 289, vol. 1 pp. 309 e 311, vol. 2 pp. 181–182. Per una discussione approfondita e la relativa bibliografia mi limito a rimandare a Mertens Horn 1994, pp. 257–270, figg. 1 e 4, tavv. 6.2–3 e 7.1.
- 331 Cfr. in tal senso spec. Vernant 2001, pp. 75–103.
- 332 Londra, British Museum: *Carchemish II*, tav. 34; Kunze 1956, pp. 48–50, fig. 26; Krauskopf 1988, n. 156, vol. 1 p. 300, vol. 2 p. 174.
- 333 Cfr., a titolo puramente esemplificativo, la rappresentazione degli *episemata* sugli scudi dei cavalieri nel fregio del tempio A di Priniàs e nelle *stelai* della necropoli dello stesso centro (cfr. a tal proposito D’Acunto 1995, p. 44; sulle *stelai* Lebessi 1976).





Note alle pp. 94–101

203

- 334 Cfr. van Wees 2004, pp. 153 ss.
- 335 Su cui v. *supra* p. 84, note 291–292.
- 336 V. la bibliografia citata *supra* nelle note 282–285.
- 337 van Wees 2000, pp. 134–139; Franz 2002, pp. 151–156; van Wees 2004, pp. 170–171. Cfr. anche le riserve già espresse da Helbig 1911, pp. 38–39; Krentz 1985, p. 52; Wheeler 1991, p. 130.
- 338 van Wees 2000, pp. 134–139; van Wees 2004, pp. 170–171.
- 339 van Wees 2004, p. 171. Cfr. van Wees 2000, p. 139.
- 340 Cfr. van Wees 2000, p. 138.
- 341 Οἱ μὲν γὰρ τολμῶσι παρ' ἀλλήλοισι μένοντες / ἔς τ' αὐτοσχεδίην καὶ προμάχους ἰέναι, / παυρότεροι θνήσκουσι, σαοῦσι δὲ λαὸν ὀπίσω· (vv. 11–13) ... ἀλλὰ τις ἐγγὺς ἰὼν αὐτοσχεδὸν ἐγγεῖ μακρῶι / ἢ ξίφει οὐτάζων δῆϊον ἄνδρ' ἐλέτω, / καὶ πόδα παρ ποδὶ θείσ καὶ ἐπ' ἀσπίδος ἀσπίδ' ἐρείσας, / ἐν δὲ λόφον τε λόφωι καὶ κυνέην κυνέηι / καὶ στέρνον στέρνωι πεπλημένος ἀνδρὶ μαχέσθω, / ἢ ξίφεος κώπην ἢ δόρυ μακρὸν ἔχων (vv. 29–34).
- 342 Snodgrass 1964, pp. 138 e 198 ss.
- 343 Berlino 3148: Snodgrass 1964, tav. 33; van Wees 2000, p. 148, fig. 16.
- 344 V. *supra* p. 84, note 291–292.
- 345 Lissarrague 1990, pp. 14–15. Per altre rappresentazioni di formazioni serrate di guerrieri del VII sec. a.C. v. van Wees 2000, pp. 143–146, figg. 12–15.
- 346 Cfr. *supra* p. 50, nota 154.
- 347 Piuttosto che essere, come suggerisce S. Marinatos, il retaggio di un'acconciatura dell'Età del Bronzo (cfr. Marinatos 1967, B17–18, fig. 6): tale eredità è difficilmente sostenibile, in ragione della distanza di tanti secoli dai presunti prototipi.
- 348 Sul modo di suonare l'*aulòs* cfr. Clay 1992, p. 520.
- 349 Per questo particolare cfr. ad esempio la statuetta in bronzo tardo-arcaica di auleta di Delfi, inv. 7724: Rolley s.d., pp. 22–23, fig. 27.
- 350 Cfr. a tal proposito Velardi 1989.
- 351 Cfr. Lorimer 1947, pp. 81–82 e 94–95; poi spec. Cartledge 1977, p. 16.
- 352 Plu., *Lyc.* 22, 5: ἅμα τ' ἐξῆρχεν ἐμβατηρίου παιᾶνος, ὥστε σεμνὴν ἅμα καὶ καταπληκτικὴν τὴν ὄψιν εἶναι, ῥυθμῶ τε πρὸς τὸν αὐλὸν ἐμβαϊόντων καὶ μῆτε διάσπασμα ποιούντων ἐν τῇ φάλαγγι μῆτε ταῖς ψυχαῖς θορυβουμένων, ἀλλὰ πράως καὶ ἰσάρως ὑπὸ τοῦ μέλους ἀγομένων ἐπὶ τὸν κίνδυνον. «Contemporaneamente egli (*scil.* il *basileus*) intonava il peana di marcia. Lo spettacolo era insieme solenne e terrificante, perché gli spartani avanzavano a passo cadenzato al suono dei flauti, senza lasciare intervalli nello schieramento né provare turbamento negli animi, ma la musica li conduceva al combattimento con calma e gioia» (trad. it. Manfredini – Piccirilli 1980, p. 83). Polyaen. 1, 10: Προκλήσ καὶ Τήμενος Ἡρακλεῖδαι Εὐρυσθεῖδαισ κατέχουσι τὴν Σπάρτην ἐπολέμουν. Ἡρακλεῖδαι μὲν δὴ ἔθνον τῇ Ἀθηνᾶ τῶν ὀρίων ὑπερβατήρια, Εὐρυσθεῖδαι δὲ ἄφνω προσέπιπτον ἐς μάχην· οὐ μὴν ἠρέθησαν Ἡρακλεῖδαι, ἀλλὰ τοὺς αὐλητάς, ὡς εἶχον, ἠγεῖσθαι κελεύουσιν. Οἱ μὲν τοῖς αὐλοῖς ἐμπνέοντες ἠγοῦντο, οἱ δὲ ὀπλίται πρὸς τὸ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ἐμβαίνοντες ἄρρηκτοι τὴν τάξιν ἐγένοντο καὶ τοὺς πολεμίους ἐνίκησαν. Ἡ πείρα ἐδίδαξε τοὺς Λάκωνας τὸν αὐλὸν ἔχειν αἰεὶ στρατηγὸν ἐν ταῖς μάχαισ. Αὐλὸς ἠγεῖται Λακῶνων ἐς πόλεμον ἰόντων καὶ τὸ ἐμβατήριον αὐλὸς ἐνδίδωσι τοῖς μαχομένοις. Οἶδα ἐγὼ καὶ τὸν θεὸν ἀνελόντα νίκην Λάκωσιν, ἔστ' ἂν πολεμῶσι μετὰ αὐλητῶν καὶ μὴ πρὸς αὐλητάς ... Su questo aspetto cfr. Gostoli 1998, pp. 231–232.
- 353 Suid., 'Τυρταῖος' s.v. (= Gentili – Prato Test. 19): Τυρταῖος Ἀρχεμβρότου, Λάκων ἢ Μιλήσιος ἐλεγειοποιὸς καὶ αὐλητῆς· ὃν λόγος τοῖς μέλεσι χρησάμενον παροτρῦναι Λακεδαιμονίους πολεμοῦντας Μεσσηνίους καὶ ταύτη ἐπικρατεστέρους ποιῆσαι ... ἔγραψε πολιτεῖαν Λακεδαιμονίους, καὶ ὑποθήκας δι' ἐλεγείας, καὶ μέλη πολεμιστήρια, βιβλία ε'. Ath. XIV, 630f (= Gentili – Prato Test. 11): πολεμικοὶ δ' εἰσὶν οἱ Λάκωνες, ὧν καὶ οἱ υἱοὶ τὰ ἐμβατήρια μέλη ἀναλαμβάνουσιν, ἅπερ καὶ ἐνόπλια





- καλεῖται. Καὶ αὐτοὶ δ' οἱ Λάκωνες ἐν τοῖς πολέμοις τὰ Τυρταίου ποιήματα ἀπομνημονεύοντες ἔρρυθμον κίνησιν ποιοῦνται. Φιλόχορος δέ (FGrHist 328 F 216) φησιν κρατήσαντας Λακεδαιμονίους Μεσσηνίων διὰ τὴν Τυρταίου στρατηγίαν ἐν ταῖς στρατείαις ἔθος ποιήσασθαι, ἂν δειπνοποιήσωνται καὶ παιωνίσωσιν, ἄδειν καθ' ἓνα <τὰ> (add. Kaib.) Τυρταίου· κρίνειν δὲ τὸν πολέμαρχον καὶ ἄθλον διδόναι τῶ νικῶντι κρέας.
- 354 Καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ξύνοδος ἦν, Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ ξύμμαχοι ἐντόνωσ καὶ ὄργῃ χωροῦντες, Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ ἀλητῶν πολλῶν νόμφ ἐγκαθεστώτων, οὐ τοῦ θεοῦ χάριν, ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίοντες προέλθοιν καὶ μὴ διασπασθεῖν αὐτοῖς ἡ τάξις, ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατόπεδα ἐν ταῖς προσόδοις ποιεῖν. Trad. it. F. Ferrari, in Ferrari – Daverio Rocchi 1985, pp. 915–917. Cfr. il commento al passo di Hornblower 2008, pp. 185–186. Sugli *auloi* spartani in battaglia v. Hanson 1989, p. 99.
- 355 Sull'*aulòs* nel mondo greco v. Schlesinger 1939; Clay 1992, p. 520; Wegner 1968, pp. 19 ss.; Ceccarelli 1998, *passim*, a proposito della danza pirrica.
- 356 van Wees 2000, p. 139, nota 24 a p. 159.
- 357 *Perachora II*, n. 27, pp. 15–17, tav. 57; Lorimer 1947, pp. 93–94, fig. 7; Salmon 1977, pp. 89–90, fig. 4.
- 358 Riesce difficile pensare ad altri strumenti musicali, per esempio ad un *krotalon* (su cui v. Barker 1996, p. 1005), sia per la forma anomala e inusualmente grande sia perché il musicista non potrebbe suonare ambedue gli strumenti contemporaneamente e neppure in alternanza, senza trovarsi in impaccio per l'ingombro dello strumento inutilizzato.
- 359 Isler-Kerényi 2012, pp. 127 e 133. Cfr. in precedenza Lorimer 1947, pp. 81–82.
- 360 V. *supra* pp. 32 ss.
- 361 van Wees 2000, p. 142.
- 362 Diversi aryballoi ovoidi del Medio Protocorinzio rappresentano scene di duelli individuali alla maniera omerica, in taluni casi sul corpo del caduto: 1) quello plastico del Louvre (Johansen 1923, n. 51, p. 98, tav. 35.1a–b; Payne 1931, tav. 1.8–11) [tav. 20.1]; 2) quello sempre del Louvre CA 1831 (Johansen 1923, n. 53, p. 98, tav. 33); 3) un esemplare da Gela (Johansen 1923, n. 55, tav. 34.2). Nel secondo aryballos compagno, comunque, anche due guerrieri affiancati.
- 363 Cfr. *supra* p. 90, nota 319. In questo caso, tuttavia, il guerriero attacca con la lancia lunga, la *thrusting spear*, portata in orizzontale, e tiene in riserva la lancia corta, la *throwing spear*.
- 364 *Supra* nota 300.
- 365 Cfr. *supra* p. 90, nota 320.
- 366 Cfr. a tal proposito van Wees 2000, pp. 140–142.
- 367 Cfr. Kunze 1961, nn. 3 ss., pp. 78 ss., tavv. 22 ss.
- 368 Sul giudizio di Paride nell'iconografia e nella letteratura arcaiche v. spec. Reinhardt 1938; Clairmont 1951; Raab 1972; Hampe 1981, pp. 494–500 e 521–525; Ahlberg-Cornell 1992, pp. 50–51; Kossatz-Deissmann 1994.
- 369 Sul giudizio di Paride nell'arca di Cipselo cfr. Splitter 2000, p. 43; Cossu 2005, pp. 138–139; Zizza 2006, pp. 202–204; Cossu 2009, *passim*.
- 370 Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012: la citazione che segue è presa da p. 121.
- 371 Ho adottato qui la trascrizione Ἀλ[έξ?αυδ]ρος, col puntino diacritico sotto il *rho*, seguita anche da Wachter 2001, p. 31. Questa terzultima lettera doveva essere posizionata immediatamente a ridosso del punto in cui inizia la lacuna del vaso: in questo punto, a sinistra della frattura, si conserva un breve tratto dipinto, il cui andamento orizzontale non corrisponde tuttavia a pieno a quello che dobbiamo immaginare come verticale del *rho*. Dunque, non è scontato che questo trattino dipinto si riferisca a questa lettera. L'alternativa è che possa trattarsi della terminazione inferiore di un oggetto tenuto in mano da Paride, in particolare di un bastone;





ma, anche in questo caso, l'andamento del trattino sembrerebbe fare problema. Quindi, mi sembra che, tutto sommato, vista la posizione in allineamento con le due ultime lettere *omicron* e *sigma*, in particolare con la terminazione inferiore di quest'ultima, l'ipotesi che questo trattino costituisca la terminazione del *rho* costituisce la più probabile, anche se non possiamo escludere l'altra: in tal caso, dovremmo ipotizzare che il pittore abbia realizzato la parte inferiore della lettera indirizzata sensibilmente verso destra.

- 372 Cfr. Hampe 1981, p. 496; Alexandros 45 volte, Paris 11 volte, Dysparis 2 volte.
- 373 Un altro caso ben noto, forse solo di poco precedente, è quello del sostegno del Protoattico Medio da Egina (Berlino A 42), sul quale l'iscrizione designa come Menelao uno dei personaggi rappresentati gradienti, riccamente abbigliati e con la lancia: Boardman 1998, pp. 90 e 104–105, fig. 207.1–2; Boardman 2003, p. 110; per una proposta di interpretazione alternativa dell'iscrizione come “*bubble-inscription*” v. Ferrari 1987, tav. 4, e poi Snodgrass 2006, p. 410, ma *contra* già Immerwahr 1990, p. 10, nota 7. Io condivido l'ipotesi corrente che l'iscrizione intenda identificare il personaggio in questione con Menelao.
- 374 Cfr. la discussione di Snodgrass 2000 (= Snodgrass 2006, pp. 407–421); su questo aspetto v. anche Slater 1999 e Boardman 2003, quest'ultimo con una posizione critica.
- 375 Cfr. *supra* pp. 38 e 191, nota 130.
- 376 Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, pp. 120–122.
- 377 Davies, pp. 27–44; Bernabè, pp. 36–64. Sui *Cypria* e i poemi del Ciclo v. tra gli altri Davies 1986; Davies 1989; Burgess 2001, con ampia bibliografia.
- 378 Davies, pp. 30–34: *Procli Cypriorum Enarratio*; Bernabè, pp. 38–43: *Argumentum* = *Procl.*, *Chrest.* 80 Seve.
- 379 Ad esempio, non è chiaro in che preciso momento sia entrato in gioco il ben noto pomo della discordia, suscitato da Eris alle nozze di Peleo e Thetis e divenuto il premio della contesa: cfr. a tal proposito, oltre ad Hampe 1981, *passim*; Kossatz-Deissmann 1994, *passim*; anche Hampe 1954; Raab 1972, pp. 49 ss.; Meliaddò 2010.
- 380 Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, pp. 111 ss.
- 381 Su cui hanno attirato, in particolare, l'attenzione Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, pp. 112–115, fig. 22a–b.
- 382 Parigi, Louvre CA 616, da Tebe: *ABV*, p. 58, n. 122 (85); C Painter; *Paralipomena*, p. 23; *Add²*, p. 16; Simon 1981, tav. 59; Kossatz-Deissmann 1994, n. 6, vol. 1 p. 178, vol. 2 p. 106.
- 383 Cfr. Kossatz-Deissmann 1994, vol. 1 p. 178.
- 384 L'ipotesi è stata avanzata da Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, pp. 112 e 115.
- 385 Per questa ipotesi cfr. *ABV*, p. 58.
- 386 Cfr. in tal senso Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, p. 115, da cui è presa la citazione che segue.
- 387 Cfr. Raab 1972, pp. 61 ss.; Kossatz-Deissmann 1994, nn. 5–12, 22, 31–32, vol. 1 pp. 178–179, vol. 2 pp. 106–107 e 109.
- 388 Un caso significativo è quello dell'anfora “pontica” a Monaco, Staatl. Antikensammlungen 837, del Pittore di Paride, datata attorno al 550–540 a.C. (tav. 21.3): Hampe 1981, n. 14, vol. 1 p. 500, vol. 2 p. 379 = Kossatz-Deissmann 1994, n. 42, vol. 1 p. 180.
- 389 Cfr., ad esempio, Prost 1998, pp. 16 ss., a proposito del Cavaliere Rampin; e D'Onofrio 1998, p. 109, a proposito dei monumenti funerari attici arcaici.
- 390 Si tratta di un'osservazione importante a proposito di quanto evidenzia Hampe 1981, p. 494: «Als Jüngling kehrt Alexandros nach Troja zu Eltern und Geschwistern zurück (Apollodor)»; e p. 495: «Ob das Parisurteil vor dieser Heimkehr oder erst danach stattfand, geht aus der Überlieferung nicht klar hervor». Come principe troiano egli è evidentemente caratterizzato anche nell'anfora “melia” di Paros, per la veste elaborata e per la lancia-scettro che porta (su cui v. *infra* nota 409).





- 391 Cfr. Raab 1972, pp. 61 ss.; Kossatz-Deissmann 1994, nn. 5–12, 22, 31–32, vol. 1 pp. 178–179, vol. 2 pp. 106–107 e 109.
- 392 Hurwit 2002, pp. 12–13.
- 393 Hurwit 2002, pp. 12–13.
- 394 Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, p. 111.
- 395 Come hanno ben evidenziato Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, pp. 119 ss.
- 396 Cfr. Menichetti 2009b.
- 397 Menichetti 2012.
- 398 Atene, Museo Nazionale 15368: Hampe 1954, con discussione della bibliografia precedente; Clairmont 1951, n. K3, pp. 14–15; Fittschen 1969, n. SB 70, p. 170; Hampe 1981, n. 6, vol. 1 p. 499, vol. 2 p. 376; Kossatz-Deissmann 1994, n. 22, vol. 1 p. 179, vol. 2 p. 109; Ahlberg-Cornell 1992, pp. 50–51. Per la rappresentazione sull'altra faccia v. *supra* pp. 58 e 194, nota 191.
- 399 Cfr. in tal senso Hampe 1954.
- 400 Cfr. ad esempio Ahlberg-Cornell 1992, p. 51.
- 401 Le ricorrenze della corona nelle scene del giudizio di Paride sono riportate da Blech 1982, pp. 453–454.
- 402 Per quanto concerne Atene e le rappresentazioni sulla ceramica attica v. Oakley – Sinos 1993, pp. 7–8 *et passim*. A proposito delle rappresentazioni geometriche v. la discussione di S. Langdon: 2008, pp. 27, 156, 192–193 *et passim*. Cfr. la scena di ratto nuziale sul celebre cratere tardo-geometrico di Londra detto provenire da Tebe, nella quale la donna mette in bella mostra la corona (Londra, British Museum 1899.2–19.1: Hampe 1981, n. 56, vol. 1 pp. 508–509, come Paride ed Elena; Snodgrass 1998, pp. 33 ss., fig. 13). L'identificazione dei protagonisti della scena in particolare con Teseo e Arianna è stata sostenuta dalla critica proprio in base alla corona: questa sarebbe da identificare con la corona di luce con cui l'eroina avrebbe illuminato il labirinto all'eroe ateniese (Coldstream 2003, pp. 353–355 e 357, fig. 112b, nota 47; *contra* Langdon 2008, pp. 27 e 301, nota 23). A proposito della corona portata dalle *parthenoi* nell'ultima scena di danza dello Scudo di Achille (*Il. XVIII*, v. 597) e della sua valenza erotica, che potrebbe avere carattere iniziatico – nuziale, v. D'Acunto 2009, pp. 179 ss.
- 403 V. *supra* p. 116, nota 382.
- 404 Va sottolineato, comunque, che in un'altra rappresentazione del giudizio di Paride, su una loutrophoros di produzione eretriesa da Eretria (ca. 550 a.C.), la corona è tenuta da tutte e tre le dee, per sottolineare in questo caso semplicemente il ruolo della *charis* da parte di tutte e tre (Atene, Museo Nazionale 1004: Kossatz-Deissmann 1994, n. 27, vol. 1 p. 179, vol. 2 p. 110).
- 405 A tal proposito, potrebbe non essere casuale il fatto che nel fregio di animali in bianco su fondo nero, interposto tra quello mediano e quello superiore, una delle due rosette è posizionata in asse con la figura di Afrodite e con quella del primo guerriero che si arma. L'altra rosetta di questo fregio è allineata al primo cavaliere del fregio mediano, mentre, rispetto a quello superiore, il suo asse termina all'interno della retroguardia dell'esercito di sinistra.
- 406 Parallelismo evidenziato da Menichetti 2009b.
- 407 Kossatz-Deissmann 1994, nn. 5–17, vol. 1 p. 178, vol. 2 pp. 106–109.
- 408 Il motivo della fuga di Paride determina un ribaltamento dei ruoli matrimoniali in alcune rappresentazioni: nella pisside del Louvre, precedentemente menzionata (*supra* p. 116, nota 382), Paride fugge davanti alla presunta Elena, ma lo sguardo è rivolto verso di lei. Significativa è anche un'anfora del Louvre, sulla quale il giudizio è rappresentato ripetuto per due volte sui due lati del vaso, in un caso con protagonista un Paride non barbato, mentre nell'altro l'eroe è rappresentato barbato (Louvre MNB 168, su cui v. Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, pp. 117–118, fig. 24a–b). In entrambi i casi Paride è afferrato per il polso da Hermes, il che mette





- in gioco un ribaltamento dei ruoli: il gesto del *cheir epi karpò* tocca al marito nei confronti della moglie e non è lui a doverlo subire, anche se ad opera di una divinità.
- 409 Kossatz-Deissmann 1994, nn. 31–33, vol. 1 pp. 179 e 186, vol. 2 p. 111. La formula iconografica che presenta Paride stante è documentata anche su un'altra delle più antiche rappresentazioni del giudizio: quella dipinta su un'anfora "melia", di produzione paria, rinvenuta a Paros, all'incirca della fine del VII secolo a.C. (Paros, Museo Archeologico: Zapheirpoulou 2008). L'interpretazione della scena come giudizio di Paride deve essere considerata certa, poiché ricorre lo schema canonico delle tre dee precedute da Hermes e accolte da Paride (alcuni dubbi sono espressi da Zapheirpoulou 2008, che tuttavia alla fine propende per l'interpretazione come giudizio di Paride). Questa rappresentazione è per certi aspetti simile a quella dell'olpe Chigi, ma non per quanto concerne l'età di Paride. Nell'anfora "melia" questi è raffigurato non barbato, ma è evidentemente adulto, come dimostrano due particolari iconografici: da una parte, la sua altezza corrispondente approssimativamente a quella di Hermes e delle tre dee; da un'altra, il carattere elaborato della sua veste dai bordi decorati, costituita da un corto chitone che gli arriva sotto alle ginocchia e da un *himation* portato sulle spalle, a cui si aggiungono gli elaborati calzari, simili a quelli di Hermes. Inoltre, Paride tiene con la sinistra la lancia-scettro che lo qualifica al tempo stesso come giudice della contesa e principe troiano. I suoi capelli sono lunghi, trattenuti posteriormente da una fascia. Due delle tre dee tengono una benda tra le mani; due di esse presentano un motivo circolare inciso attorno alla mano, che forse può essere interpretato come la traccia di una corona. Hermes, identificato dal caduceo e dalle ali che si sviluppano dal torso, è accompagnato da un leone: quest'ultima figura offre un parallelo suggestivo con l'olpe Chigi, dove tuttavia il leone si riferisce alla scena distinta della caccia. Questo leone può, da una parte, evocare l'ambientazione orientale della scena del giudizio, da un'altra evidenziare attraverso l'immagine del più terribile tra gli animali, il pericolo mortale che incombe su Paride che sta per emettere il giudizio. La scena sull'anfora di Paros è completata dalla presenza di quattro uccelli alle spalle del troiano, motivo che compare in altre rappresentazioni del giudizio.
- 410 La seconda formula – quella di Paride seduto – è documentata in un'altra delle rappresentazioni più antiche del giudizio: il già citato pettine laconico (fig. 17), nel quale Paride, barbato, è seduto su un trono elaborato a braccioli e verosimilmente indica col braccio sinistro la vincitrice (per questa interpretazione del gesto di Paride cfr. Fittschen 1969, p. 170, n. SB 70; Hampe 1954 ha evidenziato che Paride non tiene la mela). Come è stato opportunamente precisato, il trono non deve rappresentare un contesto domestico di ambientazione della scena, ma piuttosto serve a designare al tempo stesso il ruolo di giudice assunto da Paride nonché la sua stirpe regale (Hampe 1954, pp. 82–83; cfr. Kossatz-Deissmann 1994, p. 186.). Questi due aspetti, nelle rappresentazioni della seconda metà del VI secolo a.C., vengono evidenziati anche dallo scettro/lancia che Paride impugna in diversi casi (cfr. ad esempio Kossatz-Deissmann 1994, n. 31, vol. 1 pp. 178 e 186).
- 411 Cfr. Kossatz-Deissmann 1994, n. 34, vol. 1 p. 179, vol. 2 p. 111.
- 412 Kossatz-Deissmann 1994, nn. 5–12, 31–32, vol. 1 pp. 178–179 e 186–187, vol. 2 pp. 106–107.
- 413 Per una rassegna delle fonti e della tradizione cfr. Hampe 1981, pp. 494–497.
- 414 Sul vestito di Paride nell'iconografia arcaica v. Raab 1972, pp. 61 ss. Quanto alla barbetta di Paride nell'olpe Chigi, va segnalato il confronto con quella a punta sul mento portata da uno degli individui che tirano la fune sul ben noto dinos policromo frammentario da Megara Hyblaea (seconda metà del VII secolo); egli è affiancato da due individui adulti barbati e da un giovane imberbe. Per l'interpretazione della scena come episodio mitico, normalmente accolta dalla critica, v. da ultimo Bellelli 2002–2003, pp. 85–86, fig. 5, con bibl. e discussione delle varie ipo-





- tesi di identificazione. Per una foto a colori v. Rizza – De Miro 1985, pp. 151–152, fig. 129; cfr. anche Villard 1981, tav. 1.2.
- 415 Cfr. la rassegna delle ricorrenze in Hampe 1981, p. 496.
- 416 Su questo passo v. Davies 1981.
- 417 V. *supra* nota 388.
- 418 Cfr. per questa identificazione Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, p. 117, nota 26.
- 419 Cfr. Kossatz-Deissmann 1994, pp. 186–187.
- 420 Cfr. Kossatz-Deissmann 1994, pp. 176–177, con i relativi riferimenti alle fonti.
- 421 Cfr. Kossatz-Deissmann 1994, p. 176, con la rassegna delle relative fonti.
- 422 Cfr. Meliadò 2010, pp. 320–326, con le relative fonti e bibliografia.
- 423 Per brevità mi limito qui a rimandare alla sintesi e alla rassegna dei passi di Hampe 1981, p. 496; cfr. la discussione di Lissarrague 1990, pp. 17–19 e 108–110, e di Pironti 2007, pp. 212–215 con la relativa bibliografia.
- 424 Cfr. la lettura in tal senso di T. Cossu, a proposito del tema del giudizio di Paride nell'arca di Cipselo: Cossu 2005, pp. 138–139; Cossu 2009, *passim*.
- 425 Cerchiai – Menichetti – Mugione 2012, p. 121.
- 426 I versi del V libro dell'*Iliade* si riferiscono al rimprovero che Zeus fa alla dea dopo il suo ferimento ad opera di Diomede. Questo passo è stato adottato da una parte della critica come una sorta di manifesto delle specificità di Afrodite, di *eros* e del *gamos*, come alternative al mondo della guerra (cfr. in questo senso, ad esempio, Flemberg 1991 e 1995). Tuttavia, in un importante studio recente Gabriella Pironti ha evidenziato come il brano iliadico del V libro non abbia un valore categorico e generalizzante nel negare il rapporto tra Afrodite e la guerra, ma vada contestualizzato nel passo dell'*Iliade* in questione e nelle relative dinamiche interne allo scontro tra divinità (Pironti 2007, pp. 210 ss.). Al contrario, come lei evidenzia, il carattere “guerriero” della dea e la sua afferenza semantica alla sfera della guerra nell'*Iliade* emergono in più passi, da due punti di vista: innanzitutto, poiché Afrodite prende parte attiva e con grande slancio guerriero ai combattimenti della guerra di Troia, sia a quelli tra eroi che alla teomachia del XXI libro (vv. 415–433); ma, soprattutto, poiché dei rapporti di diversa natura la uniscono strettamente ad Ares, il dio della guerra. Questi legami fanno delle due divinità, due figure complementari: ciò è dimostrato, da una parte, dalla loro stretta associazione in scene di combattimento come quelle del V (vv. 334 ss. e 846 ss.) e del XXI libro (vv. 391 ss. e 423 ss.), che conoscono il ferimento di entrambi; da un'altra, ciò è confermato dai legami che li fanno alleati e fratelli (cfr. V, 359) o amanti, quale nel celebre episodio cantato da Demodoco nell'*Odissea* (VIII, 266–366), che li vede incatenati assieme al letto nella trappola costruita da Efesto. Nella *Teogonia* di Esiodo (vv. 933–935) Afrodite e Ares formano una coppia (per una rassegna delle fonti che menzionano il rapporto che intercorre tra le due divinità cfr. Pironti 2007, pp. 237–238).
- 427 Per una rassegna e una discussione di questi casi, con punti di vista diversi, v. Flemberg 1991; Flemberg 1995; Delivorrias 1984, nn. 243–245 e 456–451, vol. 1 pp. 36 e 57, vol. 2 pp. 28 e 44; Solima 1998; Pironti 2007, pp. 231 ss. con le relative fonti e bibliografia. Sul caso del sacello di Gravisca e dell'immagine dell'Afrodite armata cfr. Torelli 1977, pp. 427–435, fig. 11; Fiorini 2005, pp. 181–185, fig. 254b, con bibliografia precedente.
- 428 Cfr. la discussione del passo di Papachatzis 1976, pp. 81–83; di Musti – Torelli 1986, pp. 233–234; e di Pironti 2007, pp. 248 ss. In particolare, va segnalato il fatto che, secondo lo studio di P. E. Blomberg (1996, pp. 67–96), un'Afrodite che porta un elmo e una collana è introdotta sulle monete corinzie della fine del VI secolo a.C. Il tipo arcaico armato della statua di culto può essere stato rielaborato nella seconda metà del IV secolo nel tipo c.d. dell'Afrodite di Capua, che è riprodotto per l'appunto su monete di Corinto di epoca romana (Imhoof-Blumer – Gardner 1964, p. 25, tavv. G, CXXI–CXXV): cfr. su questo aspetto Musti – Torelli 1986, pp. 233–234; Delivor-





- rias 1984, nn. 636–641, vol. 1 pp. 71–73, vol. 2 p. 62; Williams 1986, pp. 15 ss.; Knell 1993, pp. 124 ss., 131 ss., figg. 13–14.
- 429 Cfr. la discussione in Pironti 2007, pp. 248 ss.
- 430 *Corinth III.1*, pp. 3–30; cfr. Williams 1986, pp. 19 ss.; Williams 1994, pp. 36–37. I resti architettonici sono scarsi, ma sufficienti a documentare l'esistenza di un sacello protoarcaico datato allo scorcio tra il VII e il VI secolo a.C., che è stato sostituito nel IV secolo a.C. da un tempietto dorico forse prostilo (le monete corinzie lo rappresentano alternativamente come prostilo o come periptero: Imhoof-Blumer – Gardner, p. 26, tav. G, CXXVIII – CXXXII). Il carattere di questa Afrodite *ὠπλισμένη*, quale dea tutelare di Corinto e garante del mondo della guerra e della città in armi, emerge da un episodio, la cui veridicità è avvalorata dal fatto che diverse fonti lo trasmettono (Ath. XIII, 573 c–d; Plu., *Moralia* 871a–b; *schol.* Pind., *Ol.* XIII, 32b): alla vigilia della battaglia di Salamina le donne di Corinto si recarono nel santuario di Afrodite per supplicarla di intervenire nella guerra. Secondo il racconto di Ate-
ne, le etere corinzie avrebbero pregato per la “salvezza dei Greci”, mentre secondo Plutarco e lo scoliasta di Pindaro le donne di Corinto avrebbero implorato la dea di suscitare nei propri mariti l'ardore guerriero, necessario ad affrontare e a sconfiggere i Persiani. Dopo la vittoria il poeta Simonide avrebbe composto un epigramma per celebrare l'episodio (cfr. la discussione in Pironti 2007, pp. 252–256).
- 431 Cfr. in tal senso già Hurwit 2002, pp. 12–13. Sul culto di Afrodite a Corinto cfr. in generale Williams 1986; Pirenne-Delforge 1994, pp. 93–127; Reichert – Südbeck 2000, pp. 33–53; Giangiulio 2011, p. 43.
- 432 C'è un ultimo aspetto di Afrodite, su cui G. Pironti ha focalizzato la propria attenzione e che, in via ipotetica, potrebbe entrare in gioco nel simbolismo sotteso al programma figurativo dell'olpe Chigi: vale a dire, la “contiguità” della dea con gli efebi e con il loro ingresso nella classe di età degli adulti, che costituisce, come detto, un tema centrale nella costruzione del sistema iconografico del nostro vaso (Pironti 2007, ad esempio pp. 208 e 281).
- 433 Isler-Kerényi 2012, pp. 128–133.
- 434 Cfr. ad esempio la rappresentazione su un aryballos ovoide del MPC da Siracusa (Johansen 1923, n. 54, p. 98, tav. 34.1), quella sul pithos protoarcaico dal tempio A di Priniàs (Pernier 1914, pp. 67–70, figg. 36 e 39) e quella dei giochi funebri in onore di Patroclo sul vaso François (Torelli 2007, figg. a pp. 85–87 e 94–95). Cfr. anche la descrizione nello *Scudo* pseudo-esiodico (vv. 305–313) delle gare di cavalieri e di carri in corsa, in cui è indicata la presenza del premio (su cui cfr. Torelli 2007, pp. 65 ss.).
- 435 Isler-Kerényi 2012, p. 132.
- 436 Sui quali v. soprattutto Salmon 1984, pp. 117–118; Gras 1999, pp. 148 ss.; Shanks 1999, pp. 169 ss.; Gras 2010; D'Acunto 2012c, pp. 205–215. Interessante è la discussione che ne fa Brisart 2011, pp. 179 ss., che tuttavia ritiene che gli aryballoi corinzi potessero contenere, oltre che oli profumati, anche olio di oliva semplice. Sui profumi nel mondo antico v. Verbanck-Piérard – Massar – Frère 2008; Squillace 2010, in cui si può trovare una selezione di testi e un'ampia bibliografia; Carannante – D'Acunto 2012.
- 437 Cfr. ad esempio Brisart 2011, pp. 179 ss.
- 438 Squillace 2010, Testo 3.6, trad. it. R. Cherubina.
- 439 Guidorizzi 1993, p. 81.
- 440 V. *supra* nota 436.
- 441 Cfr. in tal senso Shanks 1999, pp. 172 ss.
- 442 Shanks 1999. Cfr. Brisart 2011, pp. 179 ss.





4. Le iscrizioni in alfabeto non corinzio e la questione delle origini del pittore

- 443 Per un'ampia bibliografia sulle iscrizioni dell'olpe v. Wachter 2001, cat. PCO 2, p. 31.
- 444 Wachter 2001, cat. PCO 2, p. 31. Sull'alfabeto corinzio cfr. in sintesi Guarducci 1967, pp. 169–180; Jeffery 1990, pp. 114–132.
- 445 Wachter 2001, p. 31: «it may be the epic form in non-Ionic dialect, or the Attic form in non-Attic dialect, but we cannot be sure».
- 446 Su cui cfr. Wachter 2001, p. 263.
- 447 Wachter 2001, pp. 34–115 per le iscrizioni corinzie; e pp. 30–33, cat. PCO 1–6 per quelle non corinzie le quali «show Corinthian style but non-Corinthian inscriptions. Of these, one may point to Thessalian dialect (PCO 1), one is unidentified Doric (PCO 2, *scil.* l'olpe Chigi), two are in Sikyonian script (PCO 3 and 4), one is in East Greek script but probably in Doric (Corinthian?) dialect (PCO 5), and one may be in Attic script (PCO 6)». Per le iscrizioni non corinzie sui vasi corinzi cfr. anche Lorber 1979, pp. 106–108, in cui sono tuttavia annoverati alcuni casi anche di vere e proprie imitazioni di vasi corinzi. Sulle epigrafi apposte sui vasi corinzi v. anche Payne 1931, pp. 158–169; Arena 1967–1968; Guarducci 1967, pp. 169–180; Amyx 1988, pp. 547–615, con una rassegna bibliografica; Jeffery 1990, pp. 114–132. L'aryballos del Museo di Boston, pubblicato da Burzachechi 1961, tav. 56, iscritto in alfabeto calcidese, è, a giudicare dalla sola fotografia, non di fabbrica protocorinzia, ma un'imitazione: si veda a tal proposito la decorazione sul piede e sull'ansa.
- 448 Hurwit 1985, p. 159; Wachter 2001, p. 131.
- 449 Sui processi di ampliamento del fenomeno dell'alfabetizzazione nella Grecia arcaica, a partire dall'evidenza epigrafica, cfr. ad esempio Slater 1999; Snodgrass 2000; Boardman 2003.
- 450 Come confronto parziale, va ricordato che ancora in un contesto significativamente successivo, quello dell'Atene dei tiranni, due scultori di probabile origine ionica, Endoios e Philergos, nelle loro firme sui monumenti attici adoperano un alfabeto "misto": alcune lettere conservano la forma ionica della loro madrepatria, altre mostrano un adeguamento all'alfabeto di Atene, in cui operano i due artigiani all'interno della stessa bottega. L'Atene dei tiranni doveva conoscere un grado di alfabetizzazione superiore a quello della Corinto dell'olpe e i due scultori in questione erano ben integrati nella città. A proposito di Endoios e di Philergos e delle loro iscrizioni faccio riferimento alla convincente analisi di Viviers 1992, pp. 55–114.
- 451 Wachter 2001, p. 31.
- 452 Due casi celebri possono essere, ad esempio, quelli di Lydos e di Amasis: su cui v. in generale Boardman 1990, pp. 55–59. Nell'ambito della scultura cfr. i casi di Endoios e Philergos attraverso la discussione di Viviers 1992, pp. 55–114.
- 453 Rumpf 1927, p. 148; cfr. Payne 1931, pp. 38–39. Sull'alfabeto egineta cfr. Guarducci 1967, pp. 194–199; Jeffery 1990, pp. 109–113; Wachter 2001, pp. 26–28. Va osservato tuttavia che, rispetto alla forma delle lettere dell'olpe Chigi, l'alfabeto egineta differisce per il *delta*, che è a triangolo.
- 454 Wachter 2001, p. 31.
- 455 Sull'alfabeto adottato a Rodi v. Guarducci 1967, pp. 326–334; Jeffery 1990, pp. 345–350 e 356–357; Wachter 2001, pp. 221–223. Va segnalato, come possibile elemento di differenza rispetto all'olpe, il fatto che a Rodi e nell'esapoli dorica la forma corrente del *delta* è quella triangolare (una possibile eccezione è rappresentata da un graffito da Abydos in Egitto: Jeffery 1990, p. 358, n. 51).
- 456 Sull'alfabeto adottato in Laconia v. Guarducci 1967, pp. 278–285; Jeffery 1990, pp. 183–202; Wachter 2001, pp. 159–165.





- 457 Sull'alfabeto siracusano v. Jeffery 1990, pp. 264–269 e 275, che assume una posizione critica diversa, rispetto a quella espressa da Guarducci 1967, pp. 339–347.
- 458 Jeffery 1990, pp. 125 nota 3, e 264.
- 459 Strab. VIII, 6, 22.
- 460 A tal proposito, vale la pena di citare le sue conclusioni relative alla discussione della peculiare distribuzione di alfabeti differenti nei diversi micro-comprensori territoriali del Peloponneso nord-orientale: «the alphabets of the smaller places which lay between Corinth and Argos are as yet known only in part. Archaic inscriptions have been found at Phleious, Kleonai (with Nemea), Mycenae, and Tiryns, though none of the scripts is yet fully attested, the nearest to complete being those of Kleonai and Mycenae. No archaic inscriptions have yet been found at Tenea, Orneai, Midea, or Oinoe; or south of Argos at Lerna, Hysiai, and Nauplia ... if future excavations reveal the scripts of such places as Tenea and Orneai, on the one hand, and, on the other, Oinoe and Nauplia before the latter fell into Argive hands, the problem of this curious distribution of scripts should at last be solved» (Jeffery 1990, p. 145, discussione a proposito degli alfabeti di Fliunte, Kleonai con Nemea e Tirinto).

5. L'olpe Chigi e il contesto storico di Corinto alla metà del VII secolo

- 461 Beloch 1926, pp. 274–284.
- 462 Will 1955, pp. 259–280 e 363–440.
- 463 Mosshammer 1979, spec. pp. 234–245.
- 464 Per una discussione analitica cfr. Mosshammer 1979, spec. pp. 234–245, che apporta alcune modifiche al lavoro classico di Jacoby 1902; cfr. anche Servais 1969, pp. 30–33.
- 465 Cfr. Mosshammer 1979, p. 237: Manoscritto di Oxford di San Girolamo, quarto anno della 49a Olimpiade, 581–580 a.C.
- 466 La seconda data è quella adottata da Mosshammer 1979, pp. 238–239, la prima da Jacoby 1902.
- 467 La citazione è tratta da una nota inedita che M. Giangiulio ha inviato a B. d'Agostino e ai curatori del volume *L'Olpe Chigi*. La “cronologia intermedia” proposta da E. Will non si basa su un sistema cronografico sistematizzato, ma sulle informazioni cronologiche a proposito della tirannide di Periandro, che sono riportate da Erodoto non in una discussione sistematica, ma in una serie di passi distinti relativi a diversi episodi (Hdt. V, 94–95; I, 20–25; VI, 128; III, 48). La cronologia “intermedia” (e quella bassa) è stata minata alle sue fondamenta da due lavori, rispettivamente di J. Ducat del 1961 e di J. Servais del 1969, i quali, smontando le argomentazioni relative alla lettura dei passi di Erodoto, hanno così fatto saltare il pilastro del sistema Beloch – Will (Ducat 1961; Servais 1969). La breve nota di Ducat è importante anche come risposta alle argomentazioni secondarie di natura archeologica, che erano state addotte a favore della cronologia “bassa”, avanzate in maniera sistematica soprattutto da H. R. Smith e riprese da E. Will (Smith 1944, spec. pp. 254–256; Will 1955, pp. 419 e 431 ss.). Tra di esse si segnala un'argomentazione di Smith, che è stata ripresa di recente da A. Snodgrass: l'ipotesi che intercorra un sincronismo tra l'arca di Cipselo e il celebre cratere corinzio di Anfiarao (che è datato al Tardo Corinzio I: un tempo a Berlino F 1655, Amyx 1988, pp. 263, 329, 390–391, con bibl.). Anche in questo caso mi sembra convincente quanto osservato da Ducat, e già precedentemente da Carl Robert (1874, pp. 98–9), che il rapporto tra i due oggetti non ne implica una sincronia, ma il vaso può essere successivo: la trasmissione delle iconografie può essere avvenuta non direttamente dall'arca al





cratere, ma attraverso il tramite di altre opere, ovvero può essere avvenuta a distanza di tempo, visto che l'arca era esposta ad Olimpia. Lo stesso Snodgrass, in un contributo recente nel quale si pronuncia in maniera dubitativa sull'affidabilità della cronologia tradizionale-alta (Snodgrass 2012), ha richiamato l'attenzione su due documenti di diversa natura. Il primo è rappresentato dalla ben nota coppa in oro da Olimpia a Boston, che reca la dedica dei Cipselidi (Museum of Fine Arts inv. 21.1843: Mallwitz 1972, p. 32, fig. 31; Snodgrass 2012, pp. 12–13, fig. 1b). La dedica è stata probabilmente fatta dopo la morte del tiranno, poiché menziona esplicitamente i Cipselidi, e potrebbe essere più o meno contemporanea all'arca. Ma in questo caso, come osserva anche lo studioso inglese, né la forma della coppa né i caratteri dell'iscrizione offrono indicazioni cronologiche precise. Il secondo caso è più significativo ai fini della questione cronologica: un omonimo di Cipselo compare come arconte ateniese nell'anno 597–596 a.C.; la critica ritiene concordemente che si possa trattare di un nipote del tiranno di Corinto, un figlio di una figlia (Bradeen 1963, pp. 193–207). Si può immaginare una sua nascita approssimativamente attorno al 627 a.C., data che si adatta bene alla cronologia "alta" della presa del potere di Cipselo, mentre risulta improbabile, anche se non impossibile, con la cronologia intermedia (Bradeen 1963, p. 194, nota 31; cfr. Snodgrass 2012, p. 13).

- 468 Sul passo erodoteo cfr. specialmente Will 1955, pp. 442 ss. *et passim*; il commento di Nenci 1994, pp. 285–299; Salmon 1984, pp. 186 ss.; Giangiulio 2010, con ampia bibliografia.
- 469 Questo passo dipende probabilmente da Eforo di Cuma. Il testo offre una versione razionalizzata di alcuni passaggi favolistici del racconto erodoteo e rispetto ad esso fornisce una maggiore dovizia di particolari. L'opinione della critica nei confronti del passo non è stata concorde, oscillando tra una posizione che tende ad accettare molte delle sue informazioni e una posizione più critica: cfr. Salmon 1984, p. 188.
- 470 Cfr. il commento *ad locum* di Musti – Torelli 1986, pp. 229–230. Le fonti sui Bacchiadi sono già raccolte in Toepffer 1896 e Kiechle 1964.
- 471 Cfr. spec. Oost 1972; Nenci 1994, p. 286. Le fonti su Cipselo sono già raccolte in Lippold 1924 e Gross 1969.
- 472 Cfr. in tal senso Salmon 1977, pp. 97 ss.; Salmon 1984, pp. 191 ss.
- 473 Sull'arca di Cipselo v. in part. Massow 1916; Simon 1961; Maddoli – Saladino 1995, pp. 293–304; Splitter 2000; Snodgrass 2001; Giuman 2005; Cossu 2009; Snodgrass 2012, pp. 13 ss., fig. 2, nei quali è possibile reperire un'ampia bibliografia.
- 474 Cfr. *supra* p. 83, note 284–286.
- 475 Cfr. a tal proposito D'Acunto 2000.
- 476 Nel racconto di Nicolao è stata considerata da J. B. Salmon come poco credibile anche la tradizione relativa al suo soggiorno al di fuori di Corinto, ad Olimpia e Kleonai (Salmon 1984, pp. 188–189). Si tratterebbe, secondo lo studioso, di una versione razionalizzante di due aspetti: in primo luogo, spiegare la sopravvivenza del fanciullo nonostante l'ostilità dei Bacchiadi; in secondo luogo, giustificare la concentrazione ad Olimpia di *ex-voto* dedicati dai Cipselidi: oltre all'arca, il *kolossòs* d'oro raffigurante Zeus ricordato da diverse fonti (cfr. Servais 1965), nonché la coppa d'oro trovata nel letto dell'Alfeo (su cui v. *supra* nota 467). Ma altri studiosi hanno dato maggiore credito ai particolari forniti dal testo di Nicolao Damasceno (Will 1955, pp. 460 ss.; Lloyd 1975, p. 53 nota 58; cfr. Oost 1972, spec. p. 16 nota 27). Si osservi, a proposito dell'episodio dell'allontanamento di Cipselo da Corinto e del suo successivo rientro, che questa parte del racconto di Nicolao Damasceno colma il totale silenzio di Erodoto, relativo alla prima parte della vita di Cipselo dall'episodio del suo salvataggio alla sua consultazione dell'oracolo (8 P.-W.), che precede immediatamente la sua ascesa al potere.
- 477 Ugualmente, il racconto dell'arnia – *χυπέλη*, da cui secondo la tradizione deriverebbe il nome del tiranno, e dunque il racconto del favoloso salvataggio del fan-





ciullo, risale ad epoca cipselide, come dimostra la dedica dell'arca – *κυψέλη* nel santuario di Olimpia. Anche questa storia appartiene, dunque, allo strato del VII secolo a.C. Il fatto stesso che l'arca sia stata dedicata ad Olimpia potrebbe riflettere la tradizione dell'allontanamento di Cipselo ad Olimpia e poi del suo rientro a Corinto. Ovvero, come vuole Salmon, è semplicemente una dedica cipselide nel santuario panellenico e la versione di Nicolao Damasceno è una razionalizzazione per spiegare la concentrazione di tali dediche. Ma soprattutto, come osserva giustamente Oost (1972, p. 18), la tradizione dell'allontanamento di Cipselo da Corinto assume un aspetto verosimile, quando si riferisce al suo soggiorno da ragazzo a Kleonai, dove egli si sarebbe distinto per la sua forma fisica e *aretè*: perché proprio Kleonai se la fonte di Nicolao Damasceno non avesse avuto informazioni precise a tal proposito?

6. Da Corinto all'Etruria

- 478 Cfr. ad esempio Hurwit 2002, pp. 5–6 che solleva la possibilità «that the Chigi vase (like, perhaps, the François vase two generations later) was a commissioned piece, specifically made for an Etruscan in the market for items that would, with their foreign cachet, display the owner's good taste, offer him paradigms of Greekness to emulate, or both. This possibility admittedly remains small, but the likelihood that this unique vase arrived in Etruria as "saleable ballast" is minuscule. It was surely a special purchase».
- 479 Su questi aspetti metodologici cfr. in generale soprattutto d'Agostino – Cerchiai 1999; Menichetti 1994.
- 480 Mele 1979; Mele 1986; e la discussione recente di Mele 2007, con particolare riferimento al commercio corinzio alle pp. 613 ss.
- 481 Sulla tradizione di Demarato v. Torelli 1979; Musti 1987; Mertens Horn 1994; Zevi 1995; Torelli – Menichetti 1994; Ridgway c.d.s.
- 482 Il racconto delle vicende di Demarato ci è stato trasmesso in forma più dettagliata da Dionigi di Alicarnasso (III, 46–47), da Cicerone (soprattutto *De rep.* II, 19–21; e anche *Tusc.* V, 37, 109) e da Livio (I, 34), assieme ad un brano lacunoso di Polibio, che costituisce il testo più antico (VI, 11a, 7), a due passi di Strabone (V, 2, 2 e VIII, 6, 20) e ad altre notizie presenti in altri autori (Plin., *NH* XXXV, 43; *CIL*, XIII, 1668; Tac., *Ann.* XI, 14; Val. Max., III, 4, 2; Plu., *Rom.* 16, 8 e *Publ.* 14, 1; Macrob., *Saturn.* I, 6, 8; III, 4, 8).
- 483 Mele 1979; Mele 1986.
- 484 Sulle tradizioni relative alle genealogie dei Tarquini e di Servio Tullio v. de Cazanove 1988.
- 485 In ambedue i casi, quello di Ecphantus e quello di Euchir, Diopus ed Eugrammus, Plinio inserisce l'episodio e i relativi artisti nel contesto della sua ricostruzione dell'inizio delle due arti, rispettivamente quella della *pittura* e quella del *fungere ex argilla similitudines*, vale a dire la coroplastica. Nel passo pliniano relativo all'inizio della pittura un ruolo importante è attribuito a quell'Ecphantus corinzio, che avrebbe introdotto per primo il colore nelle figure usando la terracotta tritata: ciò a differenza dei suoi predecessori (Philocles d'Egitto, Cleanthes di Corinto, Aridices di Corinto e Telephanes di Sicione), che avrebbero invece esercitato una pittura lineare, senza l'uso di alcun colore, ma campendo di linee l'interno delle figure. Secondo Plinio (*NH* XXXV, 16), questo Ecphantus, inventore del colore, sarebbe un pittore differente da quell'Ecphantus che avrebbe seguito in Italia Demarato, padre di Tarquinio Prisco, per sfuggire alle insidie del tiranno Cipselo di Corinto: *primus invenit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius. Hunc eodem nomine alium fuisse quam tradit Cornelius Nepos secutum in Italiam Damaratum, Tarquini*





Prisci regis Romani patrem, fugientem a Corintho tyranni iniurias Cypseli, mox docerimus. La fonte specifica del passo relativo all'Ecphantus al seguito di Demarato è esplicitata da Plinio come una fonte latina, quella di Cornelio Nepote. Ma, a sua volta, il passo in generale dipende evidentemente da una fonte greca – di prima o di seconda mano – che è verosimilmente Senocrate (cfr. Croisille 1985, p. 15 con la relativa bibliografia; A. Corso, in Corso – Mugellesi – Rosati 1988, p. 309, nota 2). Il nome di Ekphantos si addice assai bene al primo personaggio menzionato da Plinio, che attraverso l'invenzione del colore "porta alla luce le figure", passando dalla pittura lineare precedente a quella cromatica (in questo caso si tratta di una pittura monocromatica). Che Ekphantos potesse essere – o essere anche – un nome reale è dimostrato dall'iscrizione apposta sulla colonna Nani, rinvenuta a Melos, un tempo a Venezia e adesso a Berlino (Corso 1990, con bibliografia precedente; cfr. A. Corso, in Corso – Mugellesi – Rosati 1988, p. 311, nota 4; per una lettura differente v. Guarducci 1967, pp. 322–324).

486 *NH XXXV, 152: sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos, Damaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi Romani genuit, comitatos fectores Euchira, Diopum, Eugrammum; ab iis Italiae traditam plasticen.* Su di essi v. Williams 1980; Torelli 1979 (con una posizione critica nei confronti dell'affidabilità della notizia pliniana relativa all'associazione tra i tre *fectores* e l'arrivo di Demarato in Italia); A. Corso, in Corso – Mugellesi – Rosati 1988, p. 475, nota 2; Winter 1993b. I nomi di Euchir e di Diopos sono documentati dalla tradizione letteraria o sono attestati a livello epigrafico come relativi ad artigiani: cfr. la rassegna e la discussione di A. Corso, in Corso – Mugellesi – Rosati 1988, p. 475, nota 2.1) *Euchir*. Secondo un altro passo di Plinio (*NH VII, 205*), che esplicita la propria fonte in Aristotele (fr. 382 Rose), la pittura sarebbe stata introdotta dall'Egitto in Grecia ad opera di Euchir, cognato di Dedalo. Lo scultore corinzio Eucheiros sarebbe stato il maestro di Clearco di Reggio (Paus. VI, 4, 4; Suid., 'Σώστρατος' s.v.). Euchir ed Eucheiros si chiamavano diversi artigiani greci (Cressedi 1960; Marzani 1960; Stucchi 1960; A. Corso, in Corso – Mugellesi – Rosati 1988, ad Plin., *NH XXXIV, 91*, nota 2). 2) Il nome *Diopos* compare come firma di artigiano su un'antefissa dipinta, deposta in una tomba di Camarina della metà del VI sec. a.C., ma l'antefissa è stata considerata come più antica; come è stato osservato, questo caso è particolarmente significativo poiché si trova in un'area sottoposta all'influenza siracusana e dunque di riflesso corinzia: pertanto il nome richiama quello dell'artigiano al seguito di Demarato (Colonna 1980–1981, pp. 157–159). Questo ritrovamento avvalorava l'ipotesi che una delle potenziali funzioni del gruppo dei *fectores* pliniani al seguito di Demarato fosse quella di realizzare tetti in terracotta con decorazioni plastiche e pittoriche (cfr. Torelli 1979). Va osservato, comunque, che Plinio li cita facendo un riferimento generale alla coroplastica, dunque a tutte le sue potenziali funzioni, non solo a quelle relative ai tetti fittili.

487 In particolare, C. Ampolo ha sottolineato la coerenza di tale tradizione all'interno del fenomeno della mobilità sociale di epoca arcaica (Ampolo 1976–1977). Blake-way (1935), sostenendo anch'egli l'affidabilità della tradizione demaratea, ne faceva al tempo stesso una sorta di modello di quel processo generale di adozione di elementi di ascendenza greca nel mondo tirrenico. Su questa linea G. Colonna ha concepito nel 1961 un importante lavoro, nel quale ha dimostrato come il "momento demarateo" abbia segnato una svolta di matrice greca nelle scelte culturali, ideologiche, produttive e commerciali dell'Etruria tirrenica (Colonna 1961). Di recente, la tradizione demaratea è stata rianalizzata in maniera organica in un lavoro di Fausto Zevi, che può essere considerato come il punto di riferimento attuale della questione (Zevi 1995); di recente cfr. anche il quadro generale tracciato da Torelli – Menichetti 1994.





Note alle pp. 155–157

215

- 488 Zevi 1995.
- 489 Il grado di inserimento di Demarato e del figlio Lucumone nella società tarquiniese è presentato in maniera differente nelle diverse fonti: secondo Musti e Zevi, si deve ipotizzare che essi non facessero parte *tout court* della comunità, come dimostra tra l'altro il fatto che ambedue non portavano un *nomen gentilicium* (Musti 1987; Zevi 1995, p. 295).
- 490 Ridgway c.d.s. Questa posizione critica è condivisa da B. d'Agostino (per una sintetica discussione cfr. d'Agostino 2003, pp. 27–28 = d'Agostino 2010–2011, pp. 8–9).
- 491 Dal Tumulo del Re di Tarquinia: fa parte del corredo (dell'Orientalizzante Medio e Tardo) un'oinochoe su cui è dipinta l'iscrizione «*αχαπρι Rutile Hipocrates*» (*TLE*² 155; Hencken 1968, pp. 379–381, fig. 371g; Ampolo 1976–1977, pp. 337–338; Bagnasco Gianni 1996, p. 173, n. 156; Marchesini 1997, p. 164). I due termini finali sono relativi ad una formula onomastica, costituita dal prenome *Rutile*, che deriva dal latino *Rutilus* (“il rosso”), seguito dal “*Nachname*” *Hipocrates*, derivato dal greco Ἱπποκράτης: la critica si è divisa sull'interpretazione in questa formula onomastica del secondo elemento, se cioè si tratti di un gentilizio ovvero di un patronimico di *Rutile*. In ambedue i casi, comunque, il carattere aristocratico del nome greco è suggerito dal riferimento al cavallo che è simbolo di *status*. L'ipotesi di un'origine corinzia del nostro Hippokrates è al tempo stesso aperta e suggestiva, ma indimostrabile (cfr. Ampolo 1976–1977, p. 339): si confronti, ad esempio, il nome Hippokleides dell'ultimo pritano bacchiade ucciso da Cipselo.
- 492 *Larth Telikles*, attraverso l'iscrizione, dichiara il possesso di una *lextumuzza*, una piccola lekythos (*TLE*² 761); quest'ultima consiste in un aryballos di bucchero all'incirca del terzo quarto del VII secolo (l'aryballos è adesso a New York: Poupé 1963, pp. 243–244, n. 30; Bagnasco Gianni 1996, p. 315, n. 313; Marchesini 1997, pp. 36–37 n. 42, e pp. 130–131, 163–164). Anche in questo caso il “*Nachname*” è greco, riconducibile a Τηλεκλος o a Τηλεκλής, che accompagna il tipico prenome etrusco *Larth*. S. Marchesini è tornata di recente su questa e sulla precedente iscrizione, esprimendo l'opinione che, in ambedue i casi, il nome greco funga da patronimico e che esse rivelino «una scarsa capacità integrativa dell'elemento greco in Etruria meridionale in età arcaica», il che troverebbe un corrispettivo nella stessa tradizione demaratea, secondo la lettura di Musti e Zevi precedentemente ricordata (Marchesini 1997, pp. 162–166). Ma ciò può dipendere o da una maggiore impermeabilità della componente locale rispetto alla totale integrazione dell'elemento greco oppure da una strategia identitaria dello stesso gruppo greco rispetto alla società locale. Ad ogni modo, questi due documenti rivelano il carattere stanziale di elementi greci in Etruria meridionale nonché le loro relazioni e il loro relativo inserimento nel tessuto della società locale.
- 493 Rix 1991, Ta 3.1, p. 60; su cui cfr. Marchesini 1997, p. 164 e relativa bibliografia.
- 494 Winter 2000; Winter 2002–2003; Winter 2009, pp. 49–142, 505 ss., 577 ss.
- 495 In particolare, a Murlo e/o ad Acquarossa si incontrano sime laterali con gocciolatoi a testa di felino, antefisse a testa umana ed elementi decorativi quali rosette e figure di felini o sfingi; questi trovano confronti nei tetti “corinzi” di Corcyrā (Mon Repos e Artemision) e in quelli di Siracusa, databili tra gli ultimi decenni del VII e gli inizi del VI secolo (su cui v. spec. Winter 2000 e Winter 2009, pp. 577 ss., con i relativi riferimenti bibliografici). Al tempo stesso, la Winter ha sottolineato il fatto che, a fronte dell'evidenza di questi tetti tra il mondo corinzio coloniale e l'Etruria, non corrisponde il rinvenimento di alcun tetto del genere a Corinto, che sia ascrivibile al periodo della tirannide di Cipselo e dei Cipselidi (cfr. Winter 1993a, pp. 12–18; Winter 2002–2003, pp. 231–232; Winter 2009, pp. 577 ss.).
- 496 Cfr. a tal proposito anche Ridgway c.d.s., p. 212, favorevole all'ipotesi della Winter.
- 497 In tal senso d'Agostino 2003, pp. 27–28 (= d'Agostino 2010–2011, pp. 8–9).





- 498 Mertens Horn 1994, pp. 271–276, figg. 5–6; in precedenza A. Sommella Mura, in *La grande Roma dei Tarquini*, pp. 115 ss., spec. 123–124, nn. 16–19, con bibliografia precedente.
- 499 Mertens Horn 1994, pp. 271–276.
- 500 Su cui v. spec. Colonna 1961; Martelli 1987, pp. 23–30; Szilágyi 1992, pp. 30–31 nota 36 e p. 107 nota 25, che ridimensiona l'importanza dell'apporto dei ceramisti corinzi immigrati nella formazione delle officine etrusco-corinzie.
- 501 Colonna 1989.
- 502 *Pittura etrusca*, tav. 2.
- 503 Cfr. la discussione recente del problema da parte di Bellelli 2010, che richiama le diverse posizioni assunte dalla critica.
- 504 Cfr. in tal senso Rizzo – Martelli 1988–1989, pp. 53 ss.
- 505 Roma, Museo di Villa Giulia 110976: Rizzo – Martelli 1988–1989; Menichetti 1995; Isler-Kerényi 2000, pp. 120–122, fig. 1; Bellelli 2002–2003; Bellelli 2010, pp. 28 ss. e p. 37 n. 14 con bibliografia.
- 506 Sulla figura di Eumelo di Corinto v. Huxley 1969, pp. 60–79. Per le testimonianze e i frammenti v. Davies, pp. 95–103; Bernabè, pp. 106–114.
- 507 Aspetto su cui ha richiamato l'attenzione soprattutto Zevi 1995, spec. pp. 308 ss.
- 508 «Vedo che un tempo anche i Corinzi fecero ricorso a tasse imposte sui patrimoni di vedove e orfani, per l'assegnazione dei cavalli pubblici e per le spese della loro alimentazione» (*atque etiam Corinthios video publicis equis adsignandis et alendis arborum et viduarum tributis fuisse quondam diligentis*).
- 509 d'Agostino 1990 (= d'Agostino 2010–2011, pp. 143–155); d'Agostino 1998 (= d'Agostino 2010–2011, pp. 137–141), con bibl. precedente. Cfr. in precedenza Stary 1981.
- 510 Roma, Musei Capitolini 358 Mob. (ex coll. T. Tittoni). Sull'oinochoe di Tragliatella la bibliografia è molto vasta v. in particolare Krauskopf 1974, pp. 6–7; Martelli 1987, n. 49, pp. 102 e 270–272; Menichetti 1992; Massa Pairault 1992, pp. 27–35; Capdeville 1993; Bellelli 2010, pp. 29 ss. e 36 n. 8, fig. 5, con la relativa bibliografia.
- 511 Lo stesso d'Agostino ha riconsiderato la questione a proposito delle tradizioni relative a Roma, riprendendo la tesi secondo cui l'istituzione dei *comitia centuriata* ad opera di Servio Tullio avrebbe dato luogo ad una riorganizzazione dell'esercito romano sul modello della falange oplitica greca. A tal proposito, alcuni autori greci, che scrivevano in epoca romana (Diod. Sic. XXIII, 2, 1; Ath. VI, 273), ricordavano che i Romani avevano appreso la tattica del combattimento per falangi oplitiche dagli Etruschi (e, dunque, non direttamente dai Greci).
- 512 Questo dato riguarda già il Medio Protocorinzio: cfr. Dehl 1984, p. 275.
- 513 Rassegna in Amyx 1988, pp. 716 e 730 (Museo Archeologico di Cerveteri e Museo Archeologico di Milano) *et passim*. Per una rassegna della ceramica del MPC da Cerveteri v. Dehl 1984, pp. 195–197.
- 514 Rispettivamente: Roma, Museo di Villa Giulia 55400 (A. Adriani, in Adriani – Giglioli – Inglieri 1930, pp. 58–59, tavv. 2b e 3; Payne 1933, tav. 26.1 e 5; Amyx 1988, p. 27, n. 5, tav. 7.1, con altra bibliografia); Roma, Museo di Villa Giulia (A. Adriani, in Adriani – Giglioli – Inglieri 1930, p. 58, fig. 9 e tav. 2a; Amyx 1988, p. 39, n. 8).
- 515 Boitani 1983, pp. 541–542, fig. 3.
- 516 Cristofani 1969, n. 15, pp. 28–29, fig. 15, e sporadici nn. 8–9, pp. 50–51, fig. 25, tav. 25.5.
- 517 Buranelli – Drago – Paolini 1997, p. 83, tav. 8b.
- 518 Carbonara – Messineo – Pellegrino 1996, pp. 63–64, n. 47, figg. 118–118a.
- 519 Secondo la notizia riportata da Nicolao Damasceno (*FGrHist* 90 F 57; sull'attendibilità di tale notizia cfr. Salmon 1984, p. 218; Piccirilli 1994, pp. 145–146).
- 520 Cfr. in tal senso già M. Menichetti, in Torelli – Menichetti 1994, p. 648.





Note alla p. 163

217

7. Conclusioni

521 d'Agostino 2012.

522 Ad eccezione dell'origine dell'artigiano, palesata dalle iscrizioni in alfabeto non corinzio.







Bibliografia*

ABV

J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

Add²

Th. Carpenter *et alii* (Edd.), *Beazley Addenda*, Oxford 1989².

Adriani A. – Giglioli G. Q. – Inglieri R. U. 1930

'Veio', in *NSc*, pp. 45–73.

Agostiniani L. 1982

Le "iscrizioni parlanti" dell'Italia antica, Firenze.

Ahlberg-Cornell G. 1971

Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art, *SkrAth* 4°, XVI, Stockholm.

Ahlberg-Cornell G. 1992

Myth and Epos in early Greek Art. Representation and Interpretation, *SIMA* 100, Jönsered.

Åkerström Å. 1934

Studien über die etruskischen Gräber, Lund.

Akurgal E. 1949

Späthethitische Bildkunst, Ankara.

Akurgal E. 1968

The Birth of Greek Art, London (ed. orig. Baden-Baden 1966).

Akurgal M. 1992

'Eine protokorinthische Oinochoe aus Erythrai', in *IstMitt* 42, pp. 83–96.

Albizzati C. 1924–1939

Vasi antichi dipinti del Vaticano, Roma.

Amendola S. 2009

'La luce e lo Scudo tra simbolismo e metallurgia', in *D'Acunto – Palmisciano* 2009, pp. 111–123.

Ampolo C. 1976–1977

'Demarato. Osservazioni sulla mobilità sociale arcaica', in *DialArch*, anno IX–X, nn. 1–2, pp. 333–345.

Amyx D. 1988

Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period, Los Angeles – London.

* Le abbreviazioni dei periodici, delle serie, delle enciclopedie e dei lessici sono quelle adottate dall'*American Journal of Archaeology* 111, 2007, pp. 14–34.





- Anderson J. K. 1985
Hunting in the ancient World, Berkeley.
- Anderson J. K. 1991
'Hoplite Weapons and offensive Arms', in Hanson 1991, pp. 15–37.
- Annibaletto L. (a cura di) 1982
Erodoto, *Le storie*, Milano.
- Arena R. 1967–1968
Le iscrizioni corinzie su vasi, *MemLinc* 8,13, Roma.
- Arend W. 1933
Die typischen Scenen bei Homer, Berlin.
- Argive Heraeum II
Ch. Waldstein, *The Argive Heraeum*, vol. II, Boston – New York 1905.
- Arias P. E. 1962
A History of Greek Vase Painting (photographs by M. Hirmer), Munich.
- Bagnasco Gianni G. 1996
Oggetti iscritti di epoca orientalizzante in Etruria, Biblioteca di "Studi Etruschi" 30, Firenze.
- Banti L. 1961
'Macmillan, Pittore di' s.v., in *EAA* IV, Roma, p. 758.
- Banti L. 1963
'Olpe Chigi, Pittore dell'' s.v., in *EAA* V, Roma, pp. 668–670.
- Banti L. 1965
'Protocorinzi, vasi' s.v., in *EAA* VI, Roma, pp. 505–515.
- Barker A. D. 1996
'Music' s.v., in *OCD*³, pp. 1003–1012.
- Barletta B. 2001
The Origins of the Greek architectural Orders, Cambridge.
- Barnett R. D. 1976
Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668–627 B.C.), London.
- Bartoloni G. 1997
Le necropoli arcaiche di Veio, 'Giornata di studio in memoria di Massimo Pallottino', Roma.
- Bartoloni G. 2000
'La tomba', in *Principi etruschi*, Catalogo della Mostra, Venezia, pp. 163–171.
- Bartoloni G. 2003
Le società dell'Italia primitiva. Lo studio delle necropoli e la nascita delle aristocrazie, Roma.
- Bartoloni G. – Berardinetti A. – Drago L. – De Santis A. 1994
'Veio tra IX e VI sec. a.C.: primi risultati sull'analisi comparata delle necropoli veienti', in *ArchCl* 46, pp. 1–46.
- Bartoloni G. – Michetti L. M. – van Kampen I. 2012
'Monte Aguzzo di Veio, il Tumulo Chigi', in *Olpe Chigi*, pp. 19–46.
- Bellelli V. 2002–2003
'Gli Argonauti all'imbarco', in *AnnArchStAnt* n.s. 9–10, 2002–2003 (2005), pp. 79–94.
- Bellelli V. 2010
'L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica', in *Bollettino di Archeologia on line* 1, Volume speciale C/C4/4, 'Roma 2008 – International Congress of Classical Archaeology. Meetings between Cultures in the ancient Mediterranean', pp. 27–40.





- Beloch K. J. 1926
Griechische Geschichte, Band I,2, Berlin – Leipzig 1926².
- Bennett M. J. 1997
Belted Heroes and bound Women. The Myth of the Homeric Warrior-King, Lanham.
- Benson J. L. 1953
Die Geschichte der korinthischen Vasen, Basel.
- Benson J. L. 1986
‘Middle Protocorinthian Periodization’, in *Corinthiaca*, pp. 97–106.
- Benson J. L. 1989
Earlier Corinthian Workshops. A Study of Corinthian Geometric and Protocorinthian stylistic Groups, Amsterdam.
- Bernabè
A. Bernabè (Ed.), *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta, Pars I*, Leipzig 1987.
- Blakeway A. 1935
“Demaratus”. A Study in some Aspects of the earliest Hellenisation of Latium and Etruria’, in *JRS* 25, pp. 129–149.
- Blech M. 1982
Studien zum Kranz bei den Griechen, Berlin – New York.
- Blomberg P. E. 1996
On Corinthian Iconography. The bridled winged Horse and the helmeted Female Head in the sixth Century B.C., Uppsala.
- Blome P. 1982
Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode, Mainz.
- Boardman J. 1978
Greek Sculpture. The Archaic Period: a Handbook, London.
- Boardman J. 1986
I Greci sui mari, Firenze (ed. orig. London 1980²).
- Boardman J. 1990
Vasi ateniesi a figure nere, Milano (ed. orig. London 1975).
- Boardman J. 1998
Early Greek Vase Painting: 11th-6th Centuries B.C., London.
- Boardman J. 2003
“Reading” Greek Vases?, in *OJA* 22,1, pp. 109–114.
- Bölte F. – Jessen O. – Otto W. 1913
‘Hippia’ s.v., in *RE* VIII,2, coll. 1701–1703.
- Boessneck J. – von den Driesch A. 1979
‘Ein Löwenknochenfund aus Tiryns’, in *AA*, pp. 447–449.
- Boessneck J. – von den Driesch A. 1981
‘Ein Beleg für das Vorkommen des Löwen auf der Peloponnes in “Herakleischer” Zeit’, in *AA*, pp. 257–258.
- Boitani F. 1983
‘Veio: la tomba “principesca” della necropoli di Monte Michele’, in *StEtr* 51, pp. 535–556.
- Bol P. C. 1989
Argivische Schilde, OIForsch 17, Berlin – New York.
- Bradeen D. W. 1963
‘The Fifth-Century Archon List’, in *Hesperia* 32, pp. 187–208.





- Brelich A. 1969
Paides e parthenoi, Roma.
- Brisart Th. 2011
Un art citoyen. Recherches sur l'orientalisation des artisanats en Grèce proto-archaïque, Bruxelles.
- Brock J. K. 1957
Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos, BSA Suppl. 2, Cambridge.
- Broneer O. 1971
Isthmia I. Temple of Poseidon, Princeton.
- Buranelli F. – Drago L. – Paolini L. 1997
'La necropoli di Casale del Fosso', in Bartoloni 1997, pp. 63–83.
- Burgess J. S. 2001
The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle, Baltimore – London.
- Burzachechi M. 1961
'Un arballo protocorinzio con iscrizione in alfabeto calcidese', in *ArchCl* 13, pp. 113–118.
- Buschor E. 1940
Griechische Vasen, München.
- Canciani F. 1970
Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a.C., Roma.
- Canina L. 1847
L'antica città di Veii, Roma.
- Capdeville G. 1993
'Riflessi del mito cretese in Etruria', in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 59, n.s. 17, pp. 191–207.
- Carannante A. – D'Acunto M. (a cura di) 2012
I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici, Salerno.
- Carbonara A. – Messineo G. – Pellegrino A. (a cura di) 1996
La necropoli etrusca di Volusia, Roma.
- Carchemish II*
Ch. L. Woolley, *Carchemish II. The Town Defences*, London 1921.
- Carpenter Th. 1986
Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting, Oxford.
- Cartledge P. 1977
'Hoplites and Heroes: Sparta's Contribution to the Technique of ancient Warfare', in *JHS* 97, pp. 11–27.
- Cascino R. – Di Giuseppe H. – Patterson H. L. 2012
Veii. The historical Topography of the ancient City, London.
- Casevitz M. 1995
'Sur escatia (ἔσχατιά). Histoire du mot', in A. Rousselle (Ed.), *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'antiquité*, Paris, pp. 19–30.
- Cassin E. 1987
'Le roi et le lion', in *eadem, Le semblable et le différent. Symbolismes du pouvoir dans le Proche-Orient ancien*, Paris, pp. 167–213.
- Cavalli M. (a cura di) 1992
Lirici greci. Poeti elegiaci, Milano.
- Ceccarelli P. 1998
La pirrica nell'antichità greco romana, Pisa – Roma.





- Cerchiai L. 1996
'Le scimmie, i Giganti e Tifeo: appunti sui nomi di Ischia', in L. Breglia Pulci Doria (a cura di), *L'incidenza dell'Antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, vol. II, Napoli, pp. 141–150.
- Cerchiai L. 2009
'I codici della comunicazione', in D'Acunto – Palmisciano 2009, pp. 23–28.
- Cerchiai L. – Menichetti M. – Mugione E. 2012
'Attorno al giudizio di Paride', in *Olpe Chigi*, pp. 111–122.
- Charbonneaux J. – Martin R. – Villard F. 1971
La Grecia arcaica (620–480 a.C.), Milano (ed orig. Paris 1968).
- Chiarini S. 2012
L'archeologia dello Scutum Herculis, Roma.
- CIE II, 1.5
G. Colonna – D. F. Maras (a cura di), *Corpus inscriptionum etruscarum, II, 1.5*, Pisa – Roma 2006.
- Cingano E. (a cura di) 2010
Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia, Alessandria.
- Clairmont Ch. 1951
Das Parisurteil in der antiken Kunst, Zürich.
- Clay J. S. 1992
'Pindar's Twelfth Pythian: Reed and Bronze', in *AJP* 113, pp. 519–525.
- Coarelli F. (a cura di) 1980
Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica, Roma – Bari.
- Coldstream J. N. 2003
Geometric Greece, London – New York².
- Coldstream J. N. 2008
Greek Geometric Pottery. A Survey of ten Local Styles and their Chronology, Bristol².
- Colonna G. 1961
'La ceramica etrusco-corinzia e la problematica storica dell'Orientalizzante recente in Etruria', in *ArchClass* 13, pp. 9–24.
- Colonna G. 1980–1981
'La Sicilia e il Tirreno nel V e IV secolo', in *Kokalos* 26–27, Tomo 1, pp. 157–183, discussione pp. 183–191.
- Colonna G. 1986
'Urbanistica e architettura', in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano.
- Colonna G. 1989
'Gli Etruschi e l' "invenzione" della pittura', in *Pittura etrusca*, pp. 19–25.
- Colonna G. 2005
Italia ante romanum imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane (1958–1998), Pisa – Roma.
- Cook R. M. 1972
Greek Art. Its Development, Character and Influence, London.
- Cook R. – Blackman D. 1970–1971
'Archaeology in Western Asia Minor, 1965–1970', in *AR*, pp. 33–62.
- Cooper C. 2008
'The Riddle of the Sphinx. A Protocorinthian Vase from Perachora and the Sphinx in Corinthian Art', in D. Kurtz (Ed.), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou, 1977–2007*, Oxford, pp. 45–51.



*Corinth III.1*

C. W. Blegen *et alii*, *Corinth III, Part 1. Acrocorinth, Excavations in 1926*, Cambridge Mass. 1930.

Corinth VII.1

S. S. Weinberg, *Corinth VII, Part 1. The Geometric and Orientalizing Pottery*, Cambridge Mass. 1943.

Corinth VII.2

D. A. Amyx – P. Lawrence, *Corinth VII, Part 2. Archaic Corinthian Pottery and the Anaploga Well*, Princeton 1975.

Corinth XII

G. R. Davidson, *Corinth XII. The minor Objects*, Princeton 1952.

Corinth XV.2

A. N. Stillwell, *Corinth XV, Part 2. The Potters' Quarter: the Terracottas*, Princeton 1952.

Corinth XV.3

A. N. Stillwell – J. L. Benson, *Corinth XV, Part 3. The Potters' Quarter: the Pottery*, Princeton 1984.

Corinth. The Centenary

C. K. Williams II – N. Bookidis (Edd.), *Corinth XX. Corinth, the Centenary*, Athens 2003.

Corinthiaca

M. A. Del Chiaro (Ed.), *Corinthiaca. Studies in Honor of Darrell A. Amyx*, Columbia 1986.

Corinto e l'Occidente

Corinto e l'Occidente, Atti Taranto XXXIV, 1994 (Taranto 1995).

Corso A. 1990

'La colonna Nani e la bottega degli Ecfanti', in *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto antico nella cultura artistica veneziana*, 'Atti Congresso Internazionale Venezia 1988', pp. 227–230.

Corso A. – Mugellesi R. – Rosati G. (a cura di) 1988

Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale, V. Mineralogia e storia dell'arte, libri 33–37*, Torino.

Cossu T. 2005

'Il programma figurativo dell'arca di Cipselo e la propaganda politica di Periandro', in *Giuman* 2005, pp. 81–163.

Cossu T. 2009

L'arca del tiranno. Umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica, Cagliari.

Courbin P. 1957

'Une tombe géométrique d'Argos', in *BCH* 81, pp. 322–386.

Cressedi G. 1960

'Eucheir' s.v., in *EAA* III, Roma, p. 515.

Cristofani M. 1969

Le tombe da Monte Michele nel Museo Archeologico di Firenze, Firenze.

Croisille J.-M. (Ed.) 1985

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle, livre XXXV*, Paris.

Croissant F. 1988

'Tradition et innovation dans les ateliers corinthiens archaïques. Matériaux pour l'histoire d'un style', in *BCH* 112, pp. 91–166.





- Crouwel J. H. 1992
Chariots and other wheeled Vehicles in Iron Age Greece, Amsterdam.
- Crouwel J. H. 1997
'Il mondo greco', in Emiliozzi 1997, pp. 11–13.
- Cultrera G. 1913
'Il vaso Chigi, la ceramica ionica e la ceramica protoattica', in *Ausonia* 8, 1913 (1915), pp. 104–144.
- Cuma*
Cuma, Atti Taranto XLVIII, 2008 (Taranto 2009).
- D'Acunto M. 1995
'I cavalieri di Priniàs ed il tempio A', in *AnnArchStAnt* n.s. 2, pp. 15–55.
- D'Acunto M. 2000
'L'attributo della cintura e la questione degli inizi della scultura monumentale a Creta e a Naxos', in *Ostraka* 9,2, pp. 289–326.
- D'Acunto M. 2001
'Il periodo orientalizzante: una testa di felino in *poros*', in V. La Rosa (a cura di), *I cento anni dello scavo di Festòs*, 'Atti del Convegno, Roma 13–14 dicembre 2000', *Atti dei Convegni Lincei* 173, Roma, pp. 309–354.
- D'Acunto M. 2009
'Efesto e le sue creazioni nel XVIII libro dell'*Iliade*', in D'Acunto – Palmisciano 2009, pp. 145–198.
- D'Acunto M. 2012a
'L'Olpe Chigi e la dialettica tra oligarchia e tirannide a Corinto alla metà del VII sec. a.C.', in *Olpe Chigi*, pp. 55–69.
- D'Acunto M. 2012b
'Premessa', in Chiarini 2012, pp. 9–13.
- D'Acunto M. 2012c
'I profumi nella Grecia alto-arcaica e arcaica: produzione, commercio, comportamenti sociali', in Carannante – D'Acunto 2012, pp. 190–233.
- D'Acunto M. 2013
'The City Siege and the Lion. The Fortetsa bronze Belt and Quiver between Near Eastern Models and heroic Ideology', in W.-D. Niemeier – I. Kaiser – O. Pilz (Hrsgg.), *Kreta in der geometrischen und archaischen Zeit*, 'Akten des Internationalen Kolloquiums am Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Athen, 27.–29. Januar 2006', München, pp. 471–485, discussione 485–487.
- D'Acunto M. – Palmisciano R. (a cura di) 2009
Lo Scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto, 'Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio 2008', *AION Sezione Filologico-Letteraria* 31, 2009, Pisa – Roma 2010.
- d'Agostino B. 1990
'Military Organization and social Structure in Archaic Etruria', in O. Murray – S. Price (Edd.), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Oxford, pp. 59–82 (= d'Agostino 2010–2011, pp. 143–155).
- d'Agostino B. 1998
'La non *polis* degli Etruschi', in *Venticinque secoli dopo l'invenzione della democrazia*, Paestum, pp. 125–131 (= d'Agostino 2010–2011, pp. 137–141).
- d'Agostino B. 2003
Gli Etruschi, Milano (= d'Agostino 2010–2011, pp. 3–25).
- d'Agostino B. 2004
'Osservazioni sulla prima Età del Ferro nell'Italia meridionale', in G. Bartoloni – F.





- Delpino (a cura di), *Oriente e Occidente: metodi e discipline a confronto. Riflessioni sulla cronologia dell'Età del Ferro in Italia*, 'Atti dell'incontro di studi, Roma 30–31 ottobre 2003', *Mediterranea* 1, 2004, Pisa – Roma 2005, pp. 437–440 (= d'Agostino 2010–2011, pp. 103–108).
- d'Agostino B. 2010–2011
Le rotte di Odisseo. Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino, *AnnArchStAnt* n.s. 17–18, 2010–2011 (2012).
- d'Agostino B. 2012
'Conclusioni', in *Olpe Chigi*, pp. 165–172.
- d'Agostino B. – Cerchiai L. 1999
'Gli Etruschi, i Greci e l'immagine', in B. d'Agostino – L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma, pp. XV–XXXVI.
- d'Agostino B. – D'Acunto M. 2008
'La città e le mura: nuovi dati dall'area nord della città antica', in *Cuma*, pp. 481–522.
- Davies
M. Davies (Ed.), *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988.
- Davies M. 1981
'The Judgement of Paris and *Iliad* Book XXIV', in *JHS* 101, pp. 56–62.
- Davies M. 1986
'*Prolegomena and Paralegomena* to a new Edition (with Commentary) of the Fragments of early Greek Epic', *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Hist. Kl.* 2, pp. 91–111.
- Davies M. 1989
The Epic Cycle, Bristol.
- de Cazanove O. 1988
'La chronologie des Bacchiades et celle des rois étrusques de Rome', in *MEFRA* 100,2, pp. 615–648.
- De Fidio P. 1994
'Corinto e l'Occidente tra VIII e VI secolo a.C.', in *Corinto e l'Occidente*, pp. 47–141.
- Dehl Ch. 1984
Die korinthische Keramik des 8. und frühen 7. Jhs. v. Chr. in Italien. Untersuchungen zu ihrer Chronologie und Ausbreitung, *AM Beih.* 11, Berlin.
- Delivorrias A. 1984
'Aphrodite' s.v., in *LIMC* II, vol. 1 pp. 2–151, vol. 2 pp. 6–153 (in Zusammenarbeit mit G. Berger-Doer und A. Kossatz-Deissmann), Zürich – München.
- della Ratta Rinaldi F. 1997
'Veio' s.v., in *EAA*, II Suppl. V, Roma, pp. 963–966.
- Demargne P. 1964
Arte egea, Milano (ed. orig. Paris 1964).
- Demargne P. 1984
'Athena' s.v., in *LIMC* II, vol. 1 pp. 955–1044, vol. 2 pp. 702–765, Zürich – München.
- Detienne M. 1968a
'La phalange: problèmes et controverses', in *Problèmes de la guerre*, pp. 119–142.
- Detienne M. 1968b
'Remarques sur le char en Grèce', in *Problèmes de la guerre*, pp. 313–318.
- Detienne M. – Vernant J.-P. 1999
Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia, Roma – Bari (ed. orig. 1974).





Bibliografia

227

- D'Onofrio A. M. 1998
'Oikoi, généalogies et monuments: réflexions sur le système des dédicaces dans l'Attique archaïque', in *Ktéma* 23, pp. 105–123.
- Ducat J. 1961
'Note sur la chronologie des Kypsélides', in *BCH* 85, pp. 418–425.
- Ducat J. 1963
'Les vases plastiques corinthiens', in *BCH* 87, pp. 431–458.
- Ducati P. 1922
Storia della ceramica greca, voll. 1–2, Firenze.
- Dunbabin T. J. 1951
'Humphry Payne's Drawings of Corinthian Vases', in *JHS* 71, pp. 63–69.
- Dunbabin T. J. – Robertson M. 1953
'Some Protocorinthian Vase-Painters', in *BSA* 48, pp. 172–181.
- Emiliozzi A. (a cura di) 1997
Carri da guerra e principi etruschi, Catalogo della Mostra di Viterbo 1997–1998, Roma.
- Etruria e Lazio arcaico*
M. Cristofani (a cura di), *Etruria e Lazio arcaico*, 'Atti dell'incontro di studio, Roma 10–11 novembre 1986', Roma 1987.
- Ferrari F. (a cura di) 1998
Pindaro, *Le Olimpiche*, Milano.
- Ferrari F. – Daverio Rocchi G. (a cura di) 1985
Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, voll. 1–3, Milano.
- Ferrari G. 1987
'Menelās', in *JHS* 107, pp. 180–182.
- Fiorini L. 2005
Gravisca I.1. Topografia generale e storia del santuario. Analisi dei contesti e delle stratigrafie, Bari.
- Fittschen K. 1969
Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen, Berlin.
- Flemberg J. 1991
Venus Armata. Studien zur bewaffneten Aphrodite in der griechisch-römischen Kunst, *SkrAth* 8°, X, Stockholm.
- Flemberg J. 1995
'The Transformations of the armed Aphrodite', in B. Berggreen – N. Marinatos (Edd.), *Greece & Gender, Papers from the Norwegian Institute at Athens* 2, Bergen, pp. 109–120.
- Fränkel H. 1921
Die homerischen Gleichnisse, Göttingen.
- Franz J. P. 2002
Krieger, Bauern, Bürger. Untersuchungen zu den Hoplitzen der archaischen und klassischen Zeit, *Europäische Hochschulschriften*, Reihe III, Bd. 925, Frankfurt.
- Frielinghaus H. 2011
Die Helme von Olympia. Ein Beitrag zu Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern, *OlForsch* 33, Berlin.
- Furtwängler A. 1885
Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Berlin.





- Furtwängler A. 1906
Aegina. Das Heiligtum der Aphaia, München.
- Gabelmann H. 1965
Studien zum frühgriechischen Löwenbild, Berlin.
- Geagan H. A. 1970
‘Mythological Themes on the Plaques from Penteskouphia’, in AA, pp. 31–48.
- Gebhard E. R. 2001
The Archaic Temple at Isthmia: Techniques of Construction, in M. Bietak (Hrsg.), *Archaische griechische Tempel und Altägypten*, ‘Internationales Kolloquium, Wien am 28. November 1997’, Wien, pp. 41–61.
- Gentili – Prato
B. Gentili – C. Prato (Edd.), *Poetarum Elegiacorum Testimonia et Fragmenta, pars I*, Leipzig 1979.
- Ghirardini G. 1882
‘Formello’, in NSc, pp. 291–300.
- Giangiulio M. 2000
‘L’*eschatìa*. Prospettive critiche su rappresentazioni antiche e modelli moderni’, in *Atti Taranto XL*, 2000 (Taranto 2001), pp. 333–361.
- Giangiulio M. 2010
‘Oracoli esametrici a Corinto arcaica tra *epos* e tradizione orale’, in Cingano 2010, pp. 411–431.
- Giangiulio M. 2011
‘L’orgoglio di Corinto. Identità e tradizioni locali tra Oriente e Occidente da Omero a Pindaro’, in L. Breglia – A. Moleti – M. L. Napolitano (a cura di), *Ethne, identità e tradizioni: la “terza” Grecia e l’Occidente*, Pisa, pp. 29–51.
- Giuliani L. 2003
Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München.
- Giuman M. 2000
‘*Episemata* e politica. Scudi e monete nell’Atene di VI secolo a.C.’, in *Ostraka* 9,1, pp. 31–42.
- Giuman M. (a cura di) 2005
L’arca invisibile. Studi sull’arca di Cipselo, Cagliari.
- Gostoli A. 1998
‘Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.’, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma – Bari, pp. 231–237.
- Gras M. 1999
‘Commercio e scambi tra Oriente e Occidente’, in *Atti Taranto XXXIX*, 1999 (Taranto 2000), pp. 125–164.
- Gras M. 2010
‘Plus de vin, moins d’huile? Retour sur les amphores corinthiennes dans la Méditerranée du VII^e s.’, in R. Etienne (Ed.), *La Méditerranée au VII^e siècle av. J.-C. Essais d’analyses archéologiques*, Paris, pp. 110–116.
- Grassigli G. L. – Menichetti M. 2008
‘Lo scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia’, in *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa, pp. 147–176.
- Greenhalgh P. A. L. 1973
Early Greek Warfare. Horsemen and Chariots in the Homeric and Archaic Ages, Cambridge.





- Greifenhagen A. 1936
 'Ausserattische Schwarzfigurige Vasen im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn', in *AA*, coll. 343–406.
- Gross W. H. 1969
 'Kypselos' s.v., in *KIPauly III*, coll. 408–409.
- Guarducci M. 1967
Epigrafia greca, vol. I, Roma.
- Guidorizzi G. (a cura di) 1993
Lirici greci. Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico, Milano.
- Hampe R. 1954
 'Das Parisurteil auf dem Elfenbeinkamm aus Sparta', in R. Lullies (Hrsg.), *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von B. Schweitzer*, Stuttgart, pp. 77–86.
- Hampe R. 1960
Ein frühattischer Grabfund, 1960.
- Hampe R. 1981
 'Alexandros' s.v., in *LIMC I*, vol. 1 pp. 494–529, vol. 2 pp. 374–396 (für das Etruskische: I. Krauskopf), Zürich – München.
- Hampe R. – Simon E. 1959
CVA, Deutschland 15, Mainz, Universität 1, München.
- Hampe R. – Simon E. 1980
Tausend Jahre frühgriechische Kunst, München.
- Hanson V. D. 1989
The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece, London.
- Hanson V. D. (Ed.) 1991
Hoplites. The Classical Greek Battle Experience, London – New York.
- Harl-Schaller F. 1972–1975
 'Die archaischen "Metopen" aus Mykene', in *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 50, pp. 94–116.
- Haslam M. W. 1991
 'Kleitias, Stesichoros, and the Jar of Dionysos', in *TAPA* 121, pp. 35–45.
- Haspels C. H. E. 1936
Attic black-figured Lekythoi, Paris.
- Helbig W. 1911
 'Über die Einführungszeit der geschlossenen Phalanx', *Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse*, München, pp. 3–41.
- Hencken H. 1968
Tarquinia, Villanovans and early Etruscans, Cambridge.
- Herrmann H.-V. 1979
Die Kessel der orientalisierenden Zeit, Zweiter Teil. Kesselprotomen und Stabdreifüsse, *OlForsch* 11, Berlin.
- Heurtley W. A. – Robertson M. 1948
 'Excavations in Ithaca, V. The Geometric and later Finds from Aetos', in *BSA* 43, pp. 1–124.
- Hoffman G. L. 1997
Imports and Immigrants. Near Eastern Contacts with Iron Age Crete, Ann Arbor.
- Hoffmann H. 1972
Early Cretan Armorers, Mainz.





- Homann-Wedeking E. 1950
Die Anfänge der griechischen Grossplastik, Berlin.
- Homann-Wedeking E. 1968
Archaic Greece, London (ed. orig. Baden-Baden 1966).
- Hopper R. J. 1949
'Addenda to *Necrocorinthia*', in *BSA* 44, pp. 162–257.
- Hornblower S. 2008
A Commentary on Thucydides. Volume III, Books 5.25–8.109, Oxford.
- Hurwit J. M. 1985
The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C., Ithaca – London.
- Hurwit J. M. 2002
'Reading the Chigi Vase', in *Hesperia* 71, pp. 1–22.
- Hurwit J. M. 2012
'Boularchos, the Chigi Painter, and the Interdependence of Free-Painting and Vase-Painting in the Seventh Century', in *Olpe Chigi*, pp. 103–110.
- Huxley G. L. 1969
Greek epic Poetry from Eumelos to Panyassis, London.
- Imhoof-Blumer F. – Gardner P. 1964
'A numismatic Commentary on Pausanias', in *JHS* 6, 1885, pp. 50 ss.; 7, 1886, pp. 57 ss.; 8, 1887, pp. 6 ss. = ristampa London – Bungay 1887 = nuova ed. a cura di A. N. Oikonomides: *Ancient Coins illustrating lost Masterpieces of Greek Art. A numismatic Commentary on Pausanias*, Chicago 1964.
- Immerwahr H. R. 1990
Attic Script. A Survey, Oxford.
- Isler-Kerényi C. 1997
'Der François-Krater zwischen Athen und Chiusi', in J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Edd.), *Athenian Potters and Painters*, 'Proceedings of the Conference, Athens, 1–4 December 1994', pp. 523–539.
- Isler-Kerényi C. 2000
'Immagini di Medea', in B. Gentili – F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, pp. 117–138.
- Isler-Kerényi C. 2012
'Olpe Chigi: riflessioni sul programma figurativo', in *Olpe Chigi*, pp. 123–133.
- Jacoby F. 1902
Apollodors Chronik: Eine Sammlung der Fragmente, Berlin.
- Jeffery L. H. 1990
The Local Scripts of Archaic Greece, Oxford² (ed. rivista con un suppl. di A. W. Johnston).
- Jenkins R. J. H. 1936
Dedolica. A Study of Dorian plastic Art in the seventh Century B.C., Cambridge.
- Jessen O. 1899
'Chalinitis' s.v., in *RE* III,2, col. 2064.
- Jessen O. 1913
'Hippios' s.v., in *RE* VIII,2, coll. 1718–1719.
- Johansen K. F. 1923
Les vases sicyoniens, Paris.
- Johansen K. F. 1960
'Eine attische Trinkschale', in *ActaArch* 31, pp. 129–145.





Bibliografia

231

- Kähler H. 1949
Das griechische Metopenbild, München.
- Karo G. 1901
'Vase der Sammlung Chigi', in *Antike Denkmäler* II/4, 1899–1901, Berlin 1901, pp. 7–8, tavv. 44–45 a colori, dis. E. Stefani.
- Kerschner M. – Schlotzhauer U. 2005
'A new Classification System for East Greek Pottery', in *Ancient West & East* 4,1, pp. 1–56.
- Kiechle F. 1963
Lakonien und Sparta, München – Berlin.
- Kiechle F. 1964
'Bakchiadaï' s.v., in *KIPauly* I, coll. 809–810.
- Kinch K. F. 1914
Vroulia, Berlin.
- Kirk G. S. 1990
The Iliad: a Commentary. Vol. II: Books 5–8, Cambridge.
- Knell H. 1993
'Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken', in *AntPl* XXII, München, pp. 117–139.
- Koch H. 1912
Dachterrakotten aus Campanien, Berlin.
- Koch H. 1914
'Zu den Metopen von Thermos', in *AM* 39, pp. 237–255.
- Koch N. J. 1996
De picturae initiis. Die Anfänge der griechischen Malerei im 7. Jahrhundert v. Chr., München.
- Kossatz-Deissmann A. 1994
'Paridis Iudicium' s.v., in *LIMC* VII, vol. 1 pp. 176–188, vol. 2 pp. 105–127, Zürich – München.
- Kourou N. 1997
'Sphinx' s.v., in *LIMC* VIII, Suppl., vol. 1 pp. 1149–1165, vol. 2 pp. 794–817 (with contributors to the catalogue: M. Komvou and S. Raftopoulou), Zürich – Düsseldorf.
- Kraiker W. 1951
Agina. Die Vasen des 10. bis 7. Jahrhunderts v. Chr., Berlin.
- Krauskopf I. 1974
Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst, Mainz.
- Krauskopf I. 1988
'Gorgo, Gorgones' s.v., in *LIMC* IV, vol. 1 pp. 285–330, vol. 2 pp. 163–188 (literarische Quellen: S.-Ch. Dahlinger), Zürich – München.
- Krentz P. 1985
'The Nature of Hoplite Battle', in *CIAnt* 4, pp. 50–61.
- Kübler K. 1970
Kerameikos VI.2. Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Berlin.
- Kunze E. 1931
Kretische Bronzereliefs, Stuttgart.
- Kunze E. 1950
Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung, *OlForsch* 2, Berlin.





- Kunze E. 1956
‘Schildbeschlage’, in *OlBer* 5, Berlin, pp. 35–68.
- Kunze E. 1961
‘Korinthische Helme’, in *OlBer* 7, Berlin, pp. 56–128.
- Kunze E. 1991
Beinschienen, *OlForsch* 21, Berlin – New York.
- La grande Roma dei Tarquini*
M. Cristofani (a cura di), *La grande Roma dei Tarquini*, Catalogo della mostra, Roma 1990.
- Langdon S. 2008
Art and Identity in Dark Age Greece, 1100–700 B.C.E., Cambridge.
- Latacz J. 1977
Kampfparnese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios, *Zetemata* 66, München.
- Layard A. H. 1853
The Monuments of Nineveh, vol. II, London.
- Lebessi A. K. 1976
Οι στηλες του Πρινι, *ArchDelt* Suppl. 22, Αθνηναι.
- Lefkandi II.2*
M. R. Popham et alii (Edd.), *Lefkandi II. The Protogeometric Building at Toumba, Part 2. The Excavation, Architecture and Finds*, Oxford 1993.
- Lippold G. 1924
‘Kypselos, Tyrann von Korinth’ s.v., in *RE* XII,1, coll. 119–126.
- Lissarrague F. 1990
L’autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l’imagerie attique, Paris – Rome.
- Lloyd A. B. 1975
‘Were Necho’s Triremes Phoenician?’, in *JHS* 95, pp. 45–61.
- Lochin C. 1994
‘Pegasos’ s.v., in *LIMC* VII, vol. 1 pp. 214–230, vol. 2 pp. 142–171, Zürich – München.
- Lorber F. 1979
Inschriften auf korinthischen Vasen, Berlin.
- Lorimer H. L. 1947
‘The Hoplite Phalanx with special Reference to the Poems of Archilochus and Tyrtaeus’, in *BSA* 42, pp. 76–138.
- Lupia A. – Carannante A. – Della Vecchia M. 2008–2009
‘Il muro di Aristodemo e la cavalleria arcaica’, in *AnnArchStAnt* n.s. 15–16, pp. 191–205.
- Maddoli G. – Saladino V. (a cura di) 1995
Pausania, *Guida della Grecia, Libro V. L’Elide e Olimpia*, Milano.
- Maddoli G. – Nafissi M. – Saladino V. (a cura di) 1999
Pausania, *Guida della Grecia, Libro VI. L’Elide e Olimpia*, Milano.
- Mallwitz A. 1972
Olympia und seine Bauten, München.
- Manfredini M. – Piccirilli L. (a cura di) 1980
Plutarco, *Le vite di Licurgo e di Numa*, Milano.
- Mansuelli G. A. 1966
‘Scudo’ s.v., in *EAA* VII, Roma, pp. 138–144.
- Marangou E.-L. 1969
Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien, Tübingen.





Bibliografia

233

- Maras D. F. 2007
'Note in margine al CIE II, 1, 5', in *StEtr* 73, pp. 237–247.
- Maras D. F. 2009
Il dono votivo. Gli dei e il sacro nelle iscrizioni etrusche di culto, Biblioteca di "Studi Etruschi" 46, Pisa – Roma.
- Maras D. F. 2012
'Materiale epigrafico dal Tumulo Chigi: notizie su testi e contesti', in *Olpe Chigi*, pp. 47–54.
- Marchesini S. 1997
Studi onomastici e sociolinguistici sull'Etruria arcaica: il caso di Caere, Biblioteca di "Studi Etruschi" 32, Firenze.
- Marinatos S. 1967
Kleidung. Haar- und Barttracht, *ArchHom*, Band I, Kap. A-B, Göttingen.
- Markoe G. 1985
Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean, Berkeley – Los Angeles – London.
- Martelli M. (a cura di) 1987
La ceramica degli Etruschi, Novara.
- Martin R. 1984
La Grecia e il mondo greco. Dalle origini all'età classica, Torino.
- Marzani M. B. 1960
'Eucheiros, 1° s.v.', in *EAA* III, Roma, p. 515.
- Massa Pairault F.-H. 1992
Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C., Milano.
- Massa Pairault F.-H. (Ed.) 2006
L'image antique et son interprétation, Rome.
- Massow W. von 1916
'Die Kypseloslade', in *AM* 41, pp. 1–117.
- Matz F. 1950
Geschichte der griechischen Kunst, Band I. Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt.
- Mele A. 1979
Il commercio greco arcaico. Prexis ed emporie, *Cahiers du Centre Jean Bérard* 4, Napoli.
- Mele A. 1986
'Pirateria, commercio e aristocrazia: replica a Benedetto Bravo', in *DHA* 12, pp. 67–109.
- Mele A. 1987
'Aristodemo, Cuma e il Lazio', in *Etruria e Lazio arcaico*, pp. 155–177.
- Mele A. 2007
'L'economia: uomini, risorse, scambi', in M. Giangiulio (a cura di), *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Il mondo antico, II. La Grecia*, Roma, pp. 601–636.
- Mele A. 2008
'Cuma in Opicia tra Greci e Romani', in *Cuma*, pp. 75–167.
- Meliadò C. 2010
'PSI 1386 e le fonti sul giudizio di Paride', in *Cingano* 2010, pp. 315–328.
- Menichetti M. 1992
'L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria', in *Ostraka* 1,1, pp. 7–30.
- Menichetti M. 1994
Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica, Milano.





- Menichetti M. 1995
'Giasone e il fuoco di Lemno su un'olpe etrusca in bucchero di epoca orientalizzante', in *Ostraka* 4,2, pp. 273–283.
- Menichetti M. 2006
'Lo scudo di Achille. Problemi e interpretazioni', in Massa Pairault 2006, pp. 7–18.
- Menichetti M. 2009a
'Lo Scudo e le armi magiche della guerra', in D'Acunto – Palmisciano 2009, pp. 97–110.
- Menichetti M. 2009b
'Le armi magiche della guerra e della seduzione. I modelli omerici', in *Incidenza dell'antico* 7, pp. 137–157.
- Menichetti M. 2012
'Profumi e fragranze. Armi e paesaggi della seduzione in Grecia', in Carannante – D'Acunto 2012, pp. 234–245.
- Merker G. S. 2003
'Corinthian Terracotta Figurines: the Development of an Industry', in *Corinth. The Centenary*, pp. 233–245.
- Mertens Horn M. 1994
'Corinto e l'Occidente nelle immagini. La nascita di Pegaso e la nascita di Afrodite', in *Corinto e l'Occidente*, pp. 257–289.
- Michetti L. M. – van Kampen I. c.d.s.
Il tumulto di Monte Aguzzo a Veio e la Collezione Chigi. Ricostruzione del contesto e note sulla formazione della collezione archeologica della famiglia Chigi a Formello, MAL, in corso di stampa.
- Micozzi M. 1994
"White-on-Red". Una produzione vascolare dell'Orientalizzante etrusco, Roma.
- Moreno P. (a cura di) 1995
Lisippo. L'arte e la fortuna, Monza.
- Morgan L. 1988
The miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography, Cambridge.
- Mosshammer A. A. 1979
The Chronicle of Eusebius and Greek chronographic Tradition, Lewisburg – London.
- Müller J. M. – Rösch F. 2012
'Keramik aus dem Heiligtum der Demeter Malophoros in Selinunt im Akademischen Kunstmuseum Bonn', in *Kölner und Bonner Archaeologica* 2, pp. 1–20.
- Murray O. 1980
Early Greece, Atlantic Highlands N. J.
- Muscarella O. W. 1992
'Greek and Oriental Cauldron Attachments: a Review', in G. Kopcke – I. Tokumaru (Edd.), *Greece between East and West: 10th-8th Centuries B.C.*, 'Papers of the Meeting, New York, March 15–16th, 1990', Mainz, pp. 16–45.
- Musti D. 1987
'Etruria e Lazio arcaico nella tradizione (Demarato, Tarquinio, Mezenzio)', in *Etruria e Lazio arcaico*, pp. 139–153.
- Musti D. – Torelli M. (a cura di) 1986
Pausania, *Guida della Grecia, Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Milano.
- Neef C. W. 1987
Protocorinthian Subgeometric Aryballoi, Amsterdam.





Bibliografia

235

- Neeft C. W. 1991
Addenda et Corrigenda to D. A. Amyx, Corinthian Vase-Painting in the Archaic Period, Amsterdam.
- Nenci G. (a cura di) 1994
Erodoto, *Le storie, Volume V. La rivolta della Ionia*, Milano.
- Neugebauer K. A. 1932
Führer durch das Antiquarium, II. Vasen, Berlin.
- Niemeier W.-D. – Niemeier B. – Brysbaert A. 2012
'The Olpe Chigi and new Evidence for early Archaic Greek Wall-Painting from the Oracle Sanctuary of Apollo at Abai (Kalapodi)', in *Olpe Chigi*, pp. 79–86.
- Nilsson M. P. 1929
'Die Hoplitentaktik und das Staatswesen', in *Klio* 22, pp. 240–249.
- Oakley J. H. – Sinos R. H. 1993
The Wedding in ancient Athens, Madison.
- Olpe Chigi*
E. Mugione (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, 'Atti del Convegno di Fisciano, Università di Salerno, 3–4 giugno 2010', Salerno 2012.
- Olynthus X*
D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus, Part X. Metal and minor miscellaneous Finds*, Baltimore 1941.
- Oost S. I. 1972
'Cypselus the Bacchiad', in *CP* 67, pp. 10–30.
- Orthmann W. 1971
Untersuchungen zur späthethitischen Kunst, Bonn.
- Orthmann W. (Hrsg.) 1975
Der Alte Orient, Berlin.
- Papachatzis N. D. 1976
Πανσανίου Ἑλλάδος περιήγησις. Κορινθιακά καὶ Λακωνικά, Ἀθήνα.
- Papadopoulos J. K. 2003
Ceramicus redivivus. The Early Iron Age Potters' Field in the Area of the Classical Athenian Agora, *Hesperia* Suppl. 31, Athens.
- Papapostolou I. A. 2008
Θερμός. Το Μέγαρο Β και το πρώιμο ιερό, Ἀθήνα.
- Paralipomena*
J. D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1971².
- P.-W.
H. W. Parke – D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle, vol. 2. The oracular Responses*, Oxford 1956.
- Parke H. W. – Wormell D. E. W. 1956
The Delphic Oracle, vol. 1. The History, Oxford.
- Payne H. G. G. 1931
Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period, Oxford.
- Payne H. G. G. 1933
Protokorinthische Vasenmalerei, Bilder griechischer Vasen, Heft 7, Berlin.
- Peifer E. 1989
Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit, Frankfurt.



*Perachora II*

H. Payne – T. J. Dunbabin *et alii*, *Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia*, vol. II, Oxford 1962.

Pernice E. 1897

‘Die korinthischen Pinakes im Antiquarium der königlichen Museen’, in *JdI* 12, pp. 9–48.

Pernier L. 1914

‘Templi arcaici sulla Patela di Prinias. Contributo allo studio dell’arte dedalica’, in *ASAtene* 1, pp. 18–111.

Perrot – Chipiez

G. Perrot – Ch. Chipiez, *Histoire de l’art dans l’antiquité*, Paris 1882–1914.

Pfuhl E. 1923

Malerei und Zeichnung der Griechen, München.

Piccirilli L. 1994

‘Corinto e l’Occidente. Aspetti di politica internazionale fino al V secolo a.C.’, in *Corinto e l’Occidente*, pp. 143–176.

Pirenne-Delforge V. 1994

L’Aphrodite grecque. Contribution à l’étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique, *Kernos Suppl.* 4, Athènes – Liège.

Pironti G. 2007

Entre ciel et guerre. Figures d’Aphrodite en Grèce ancienne, *Kernos Suppl.* 18, Liège.

Pittura etrusca

M. A. Rizzo (a cura di), *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*, Catalogo della Mostra, Roma Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 1989, Roma 1989.

Poupé J. 1963

‘Les aryballes de bucchero imitant des modèles protocorinthiens’, in AA.VV., *Etudes etrusco-italiques*, Louvain, pp. 227–260.

Prayon F. 1975

Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur, *RM Ergänzungsh.* 22, Heidelberg.

Prayon F. 2000

‘L’architettura funeraria’, in M. Torelli (a cura di), *Gli Etruschi*, Catalogo della Mostra di Venezia del 2000, Milano, pp. 334–343.

Prinz H. 1908

Funde aus Naukratis, *Klio Beih.* 7, Leipzig.

Problèmes de la guerre

J.-P. Vernant (Ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris 1968.

Prost F. 1998

‘Notes de sculpture grecque, I: la barbe du cavalier Rampin’, in *Topoi* 8,1, pp. 9–29.

Raab I. 1972

Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst, Frankfurt – Bern.

Rasmussen T. B. 1979

Bucchero Pottery from Southern Etruria, Cambridge.

Reichert-Südbeck P. 2000

Kulte von Korinth und Syrakus. Vergleich zwischen einer Metropolis und ihrer Apoikia, Dettelbach.

Reinhardt K. 1938

Das Parisurteil, Frankfurt.





- Rhodes R. F. 2003
'The earliest Greek Architecture in Corinth and the 7th-Century Temple on Temple Hill', in *Corinth. The Centenary*, pp. 85–94.
- Ridgway D. c.d.s.
'Demaratus of Corinth and the Hellenisation of Etruria', in A. Hermary – G. R. Tsatskladze (Edd.), *From the Pillars of Hercules to the Footsteps of the Argonauts, Colloquia Antiqua* 4, Leuven, pp. 207–222, in corso di stampa.
- Rix H. (Hrsg.) 1991
Etruskische Texte, Band II: Texte, Tübingen.
- Rizza G. – De Miro E. 1985
'Le arti figurative dalle origini al V sec. a.C.', in AA.VV., *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano, pp. 125–242.
- Rizza G. – Scrinari V. S. M. 1968
Il santuario sull'acropoli di Gortina, vol. 1, Roma.
- Rizzo M. A. – Martelli M. 1988–1989
'Un incunabolo del mito greco in Etruria', in *ASAtene* 66–67, 1988–1989 (1993), pp. 7–56.
- Robert C. 1874
'La partenza di Anfiarao e le feste funebri a Pelia su vaso ceretano', in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 46, pp. 82–110.
- Robertson M. 1940
'The Excavations at Al Mina, Sueidia, IV. The early Greek Vases', in *JHS* 60, pp. 2–21.
- Robertson M. 1951
'The Place of Vase-Painting in Greek Art', in *BSA* 46, pp. 151–159.
- Robertson M. 1959
Greek Painting, Geneva.
- Robertson M. 1975
A History of Greek Art, Cambridge.
- Rocco G. 2008
La ceramografia protoattica. Pittori e botteghe (710–630 a.C.), Rahden Westf.
- Rohde E. s.d.
Griechische Terrakotten, Tübingen, senza data.
- Rolley C. 1984
'Les bronzes grecs: recherches récentes', in *RA*, pp. 273–288.
- Rolley C. 1994
La sculpture grecque, vol. 1. Des origines au milieu du V^e siècle, Paris.
- Rolley C. s.d.
Musée de Delphes. Bronzes, senza data.
- Roux G. 1963
'Κυψέλη. Où avait-on caché le petit Kypsélos?', in *REA* 65, pp. 279–289.
- Rumpf A. 1927
Chalkidische Vasen, Berlin – Leipzig.
- Salmon J. 1977
'Political Hoplites?', in *JHS* 97, pp. 84–101.
- Salmon J. B. 1984
Wealthy Corinth. A History of the City to 338 BC, Oxford.
- Schauenburg K. 1969
Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei, Berlin – Hamburg.





- Schaus G. P. 1986
'Gold or Clay? Dionysos' Amphora on the François Vase', in *EchCl* 30,5, pp. 119–128.
- Schaus G. P. 1988
'The Beginning of Greek polychrome Painting', in *JHS* 108, pp. 107–117.
- Schefold K. 1966
Myth and Legend in early Greek Art, London.
- Schlesinger K. 1939
The Greek Aulos. A Study of its Mechanism and of its Relation to the modal System of ancient Greek Music, London.
- Schnapp A. 1997
Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne, Paris.
- Servais J. 1965
'Le "colosse" des Cypselides', in *AntCl* 34, pp. 144–174.
- Servais J. 1969
'Hérodote et la chronologie des Cypselides', in *AntCl* 38, pp. 28–81.
- Shanks M. 1999
Art and the early Greek State. An interpretive Archaeology, Cambridge.
- Shannon R. S. 1975
The Arms of Achilles and Homeric compositional Technique, *Mnemosyne* Suppl. 36, Leiden.
- Simon E. 1961
'Kypselos, Arca di', in *EAA* IV, Roma, pp. 427–432.
- Simon E. 1969
Die Götter der Griechen, München.
- Simon E. 1981
Die griechischen Vasen, München².
- Slater N. W. 1999
'The Vase as Ventriloquist: *kalos*-Inscriptions and the Culture of Fame', in E. A. Mackay (Ed.), *Signs of Orality. The oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*, Leiden, pp. 143–161.
- Smith C. 1890
'A Protokorinthian Lekythos in the British Museum', in *JHS* 11, pp. 167–180.
- Smith H. R. W. 1944
The Hearst Hydria. An Attic Footnote to Corinthian History, *University of California Publications in Classical Archaeology* 1, Berkeley – Los Angeles.
- Snodgrass A. M. 1964
Early Greek Armour and Weapons, Edinburgh.
- Snodgrass A. M. 1965
'The Hoplite Reform and History', in *JHS* 85, pp. 110–122 (= Snodgrass 2006, pp. 310–330, discussione e bibliografia aggiornata a p. 309).
- Snodgrass A. M. 1980
Archaic Greece. The Age of Experiment, London.
- Snodgrass A. M. 1993
'The "Hoplite Reform" revisited', in *Dialogues d'Histoire Ancienne* 19 (*Hommage à Lucien Lerat*), pp. 47–61 (= Snodgrass 2006, pp. 346–359, discussione e bibliografia aggiornata alle pp. 344–346).
- Snodgrass A. M. 1998
Homer and the Artists. Text and Picture in early Greek Art, Cambridge.





- Snodgrass A. M. 2000
 'The Uses of Writing on early Greek painted Pottery', in N. K. Rutter – B. A. Sparkes (Edd.), *Word and Image in ancient Greece*, Edinburgh, pp. 22–34 (= Snodgrass 2006, pp. 407–421, discussione e bibliografia aggiornata a p. 407).
- Snodgrass A. M. 2001
 'Pausanias and the Chest of Kypselos', in S. E. Alcock – J. F. Cherry – J. R. Elsner (Edd.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, pp. 127–141 (= Snodgrass 2006, pp. 422–442, discussione e bibliografia aggiornata a p. 422).
- Snodgrass A. M. 2006
Archaeology and the Emergence of Greece. Collected Papers on early Greece and related Topics (1965–2002), Edinburgh.
- Snodgrass A. M. 2012
 'The Olpe Chigi and Iconography in Kypselid Corinth', in *Olpe Chigi*, pp. 11–18.
- Solima I. 1998
 'Era, Artemide e Afrodite in Magna Grecia e in Grecia. Dee armate o dee belliche?', in *MEFRA* 110,1, 1998, pp. 381–417.
- Spier J. 1990
 'Emblems in Archaic Greece', in *BICS* 37, pp. 107–129.
- Splitter R. 2000
Die "Kypseloslade" in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: eine archäologische Rekonstruktion, Mainz.
- Squillace G. 2010
Il profumo nel mondo antico, Firenze.
- Stampolidis N. Ch. – Karetsoy A. (Edd.) 1998
Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος – Δωδεκάνησα – Κρήτη, 16ος – 6ος αι. π.Χ., Catalogue Exposition, Heraklion 1998, Heraklion.
- Stary P. F. 1981
Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfweise in Mittelitalien (ca. 9. bis 6. Jh. v. Chr.), *Marburger Studien zur Vor- und Frühgeschichte* 3, Mainz.
- Steier A. 1926
 'Löwe' s.v., in *RE* XIII,1, coll. 968–990.
- Steingraber S. 1981
Etrurien. Städte, Heiligtümer, Nekropolen, München.
- Stewart A. 1983
 'Stesichoros and the François Vase', in W. G. Moon (Ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, pp. 53–74.
- Stubbings F. H. 1963
 'Arms and Armour', in A. J. B. Wace – F. H. Stubbings (Edd.), *A Companion to Homer*, London, pp. 504–522.
- Stucchi S. 1960
 'Eucheiros, 2°' s.v., in *EAA* III, Roma, pp. 515–516.
- Szilágyi J. G. 1992
Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte I, 630–580 a. C., Firenze.
- Toepffer J. 1896
 'Bakchiadai' s.v., in *RE* II,2, coll. 2784–2788.
- Torelli M. 1977
 'Il santuario greco di Gravisca', in *PP* 32, pp. 398–458.





- Torelli M. 1979
‘Terrecotte architettoniche arcaiche da Gravisca e una nota a Plinio, *NH XXXV*, 151–152’, in *Studi in onore di Filippo Magi*, s.l., pp. 305–312.
- Torelli M. 1980
Etruria, Roma – Bari.
- Torelli M. 2006
‘Lo scudo pseudoesiodico di Eracle. Ζήλος Ὀμηρικός, immagine e fonti di ispirazione’, in Massa Pairault 2006, pp. 19–39.
- Torelli M. 2007
Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François, Milano.
- Torelli M. – Menichetti M. 1994
‘Attorno a Demarato’, in *Corinto e l’Occidente*, pp. 625–654.
- van Kampen I. (a cura di) 2012
Il Nuovo Museo dell’Agro Veientano a Palazzo Chigi di Formello, Roma.
- van Wees H. 1994
‘The Homeric Way of War: the *Iliad* and the Hoplite Phalanx (I)’, in *Greece & Rome* 41,1, pp. 1–18.
- van Wees H. 2000
‘The Development of the Hoplite Phalanx. Iconography and Reality in the seventh Century’, in H. van Wees (Ed.), *War and Violence in ancient Greece*, London – Swansea, pp. 125–166.
- van Wees H. 2004
Greek Warfare. Myths and Realities, London.
- Veio, Cerveteri, Vulci*
A. M. Moretti Sgubini (a cura di), *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d’Etruria a confronto*, Catalogo della Mostra, Roma, Villa Giulia 2001, Roma 2001.
- Velardi R. 1989
Enthousiasmòs. *Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma.
- Verbanck-Piérard A. – Massar N. – Frère D. (Edd.) 2008
Parfums de l’Antiquité. La rose et l’encens en Méditerranée, Catalogue de l’exposition, Musée royal de Mariemont, 2008, Mariemont.
- Vernant J.-P. 1982
‘La belle mort et le cadavre outragé’, in G. Gnoli – J.-P. Vernant (Edd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, pp. 45–76.
- Vernant J.-P. 2001
Figure, idoli, maschere, Milano (ed. orig. Paris 1990).
- Verzár M. 1973
‘Eine Gruppe etruskischer Bandhenkelamphoren. Die Entwicklung von der Spiral-amphora zur Nikosthenischen Form’, in *AntK* 16, pp. 45–56.
- Vidal-Naquet P. 1988
Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d’articolazione sociale nel mondo greco antico, Roma (ed. orig. Paris 1981).
- Villard F. 1981
‘La céramique polychrome du VII^e siècle en Grèce, en Italie du Sud et en Sicile et sa situation par rapport à la céramique protocorinthienne’, in *ASAtene* 59, n.s. 43, pp. 133–138.





- Viviers D. 1992
Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès, Gembloux.
- Vollkommer R. 1991
'Zur Deutung der Löwenfrau in der frühgriechischen Kunst', in *AM* 106, pp. 47–64.
- Vollkommer R. 1992
'Ker' s.v., in *LIMC* VI, vol. 1 pp. 14–23, vol. 2 pp. 11–12, Zürich – München.
- Wachter R. 2001
Non-Attic Greek Vase Inscriptions, Oxford.
- Waldbaum J. C. – Magness J. 1997
'The Chronology of early Greek Pottery: new Evidence from seventh-Century B.C. Destruction Levels in Israel', in *AJA* 101, pp. 23–40.
- Walter H. 1960
'Sphingen', in *A&A* 9, pp. 63–72.
- Walter-Karydi E. 1973
Samos VI,1. Samische Gefässe des 6. Jahrhunderts v. Chr. Landschaftsstile ostgriechischer Gefässe, Bonn.
- Ward-Perkins J. B. 1966
'Veio' s.v., in *EAA* VII, Roma, pp. 1106–1111.
- Ward-Perkins J. B. et alii 1968
The Ager Veientanus North and East of Veii, *BSR* 36, pp. 1–213.
- Washburn O. 1906
'Eine protokorinthische Lekythos in Berlin', in *Jdl* 21, pp. 116–127.
- Wegner M. 1968
Musik und Tanz, ArchHom, Band III, Kap. U, Göttingen.
- West M. L. 1997
The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, Oxford.
- Wheeler E. L. 1991
'The General as Hoplite', in Hanson 1991, pp. 121–170.
- Wiesner J. 1968
Fahren und Reiten, ArchHom, Band I, Kap. F, Göttingen.
- Will E. 1955
Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques, Paris.
- Williams II C. K. 1980
'Demaratus and early Corinthian Roofs', in *Στήλη. Τόμος εις μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος*, Αθήνα, pp. 345–350.
- Williams II C. K. 1986
'Corinth and the Cult of Aphrodite', in *Corinthiaca*, pp. 12–24.
- Williams II C. K. 1994
'Archaic and Classical Corinth', in *Corinto e l'Occidente*, pp. 31–45.
- Winter N. A. 1993a
Greek architectural Terracottas from the Prehistoric to the End of the Archaic Period, Oxford.
- Winter N. A. 1993b
'The Greek Background for the Archaic Architectural Terracottas of Central Italy', in *Deliciae fictiles, SkrRom* 4°, L, Stockholm, pp. 17–20.





- Winter N. A. 2000
'The early Roofs of Etruria and Greece', in F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, 'Akten des Symposions, Wien 1999', Wien, pp. 251–256.
- Winter N. A. 2002–2003
'Commerce in Exile: Terracotta Roofing in Etruria, Corfu and Sicily, a Bacchiad Family Enterprise', in *EtrStud* 9, pp. 227–236.
- Winter N. A. 2009
Symbols of Wealth and Power. Architectural Terracotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640–510 B.C., MAAR Suppl. 9, Ann Arbor.
- Yalouris N. 1950
'Athena als Herrin der Pferde', in *Museum Helveticum* 7, pp. 19–101.
- Zapheiroupolou Ph. 2008
'Μυθολογική παράσταση σε αγγείο του 7ου αι. π.Χ.', in *ArchEph* 147, pp. 225–246.
- Zevi F. 1995
'Demarato e i re "corinzi" di Roma', in A. Storchi Marino (a cura di), *L'incidenza dell'Antico. Studi in memoria di E. Lepore*, vol. I, Napoli, pp. 291–314.
- Zimmermann J.-L. 1989
Les chevaux de bronze dans l'art géométrique grec, Mainz.
- Zizza C. 2006
Le iscrizioni nella Periegesi di Pausania. Commento ai testi epigrafici, Pisa.





10. Appendice







Opere attribuite al Pittore Chigi e alla sua “cerchia”

I. Aryballoi

I.1. Londra, BM GR 1889.4–18.1, aryballos Macmillan: *tavv. 16–17*.

I.2. Aryballos di Berlino 3773: *tavv. 18–19*.

I.3. Aryballos di Bonn 1669, da Gela? *Tavv. 20.3, 22.1*.

I.4. Atene, MN, fr. da Perachora: *Perachora II*, n. 87, p. 22, tav. 3; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 7 in basso; Amyx 1988, p. 32, n. C.1.

I.5. Berlino 2686, da Corinto: Johansen 1923, n. 47, p. 98, tav. 30.1; Payne 1933, pp. 13 e 23, tav. 21; Matz 1950, *tavv. 148, 149c, 297a*; Homann-Wedeking 1950, p. 135, fig. 63; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 1 in basso.

I.6. Boston 95.10, da Tebe: Johansen 1923, n. 48, p. 98, tav. 30.2; Payne 1933, *tav. 20.2–4*; Matz 1950, *tavv. 149b, 297b–c*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 2 in basso; Amyx 1988, p. 37, n. 2.

I.7. Parigi, Louvre CA 1831: Johansen 1923, n. 53, pp. 98 e 119, fig. 76, tav. 33; Payne 1931, *tav. 1.5*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 4 in basso; Amyx 1988, p. 37, n. 3.

I.8. Siracusa, MN, da Gela: *MAL XVII*, coll. 156–158, fig. 116; Johansen 1923, n. 55, p. 99, *tav. 34.2*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 5 in basso; Amyx 1988, p. 38, n. 4.

I.9. Siracusa, MN, da Siracusa: *MAL XXV*, col. 551, *tav. 14*; Johansen 1923, n. 54, p. 98, *tav. 34.1*.

I.10. Taranto, MN 4173 (“4757”), da Taranto: Johansen 1923, n. 56, pp. 99 e 119, fig. 74, *tav. 35.2*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 8 in basso; Banti 1965, p. 511, fig. 586; Benson 1989, p. 58, n. 1a; Amyx 1988, p. 38, n. 5.

I.11. Atene, MN, fr. dall’Heraion di Argo: *Argive Heraeum II*, *tav. 66.10*; Johansen 1923, n. 49, p. 98; Benson 1953, List 15, p. 19, n. 2a.

I.12. Parigi, Louvre CA 931, da Tebe: Johansen 1923, n. 51, pp. 98 e 119, fig. 75, *tav. 35.1a–b*; Payne 1931, *tav. 1.8–11*; Payne 1933, pp. 14 e 23, *tav. 22.3–4*; Matz 1950, *tavv. 83b e 152a*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 178, n. 7 in basso; Amyx 1988, p. 38, n. 6; in questo volume, *tav. 20.1*.





II. Olpai

II.1. Roma, Villa Giulia 22679, olpe Chigi, da Veio: *tavv. 1–14*.

II.2. Egina 2062 (K 348 – “F 29”), fr. di olpe o oinochoe da Egina: *fig. 3*.

II.3. Musei Vaticani 77: Albizzati 1924–1939, p. 29, *tav. 6*; Payne 1931, n. 179, p. 278; Payne 1933, p. 23, *tav. 26.6*; Amyx 1988, p. 33, n. 3.

II.4. Musei Vaticani 80: Albizzati 1924–1939, pp. 29 s., *fig. 6*, *tav. 6*; Johansen 1923, p. 103, *fig. 56*; Payne 1931, n. 43, p. 272; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 1 al centro verso l’alto; Amyx 1988, p. 39, n. 1.

II.5. Corinto, fr. di olpe? Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 1 al centro (cfr. Payne 1931, p. 97); Amyx 1988, p. 33, n. 4 (che rimanda a Payne, senza aver ritrovato il fr.).

II.6. Berlino F 1138, da Tarquinia: Payne 1931, n. 44, p. 272; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 2 al centro verso l’alto; Amyx 1988, n. 2, p. 39.

II.7. Roma, Villa Giulia 50484 (Coll. Castellani): Payne 1931, n. 45, p. 272; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 3 al centro verso l’alto; Amyx 1988, p. 39, n. 3.

II.8. Roma, Villa Giulia 50474: Payne 1931, n. 46, p. 272; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 4 al centro verso l’alto; Amyx 1988, p. 39, n. 4.

II.9. Siracusa, MN, da Siracusa: *NSc* 1895, pp. 123 s., *fig. 5*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 5 al centro verso l’alto; Amyx 1988, p. 39, n. 5.

II.10. Frr. da Al Minà: Robertson 1940, p. 17, *tav. 4k, m*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 6 al centro; Amyx 1988, p. 39, n. 6.

II.11. Fr. da Al Minà: Robertson 1940, p. 17, *tav. 4l*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 7 al centro; Amyx 1988, p. 39, n. 7.

II.12. Frr. da Al Minà: Robertson 1940, pp. 17 s., *tav. 4n–p*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 22; Benson 1953, List 15, n. 1a; Amyx 1988, p. 38, n. 12.

II.13. Roma, Villa Giulia, da Veio: *NSc* 1930, p. 58, *fig. 9*, *tav. 2a*; *NSc* 1930, col. 321, *fig. 7* a sinistra; *AA* 1930, p. 321, *fig. 7l*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 8 al centro; Amyx 1988, p. 39, n. 8.

II.14. Atene, MN, due frr. dall’Heraion di Argo: *Argive Heraeum II*, p. 150, *tav. 64.2a–c*; Johansen 1923, p. 104; Payne 1931, n. 41, p. 272, *tav. 8.7, 10*; Payne 1933, p. 23, *tav. 26.2–3*; Benson 1953, List 15, n. 5, p. 19; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 23; Amyx 1988, p. 38, n. 11.





Opere attribuite al Pittore Chigi e alla sua “cerchia”

247

II.15. Hiraklion, da Cnosso: Payne 1931, n. 42, p. 272, tav. 8.1–6; Payne 1933, p. 24, tav. 32.3, 7; Benson 1953, List 23, n. 4; Dunbabin – Robertson 1953, p. 178, n. 9 in basso; Amyx 1988, p. 38, n. 10.

III. Oinochoai

III.1. Izmir, da Erythrai: *fig. 4*.

III.2. Atene, MN, fr. di oinochoe conica da Perachora: *Perachora II*, n. 227, p. 38, tav. 15; Payne 1933, p. 23, tav. 24.2; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, in alto; Amyx 1988, p. 33, n. C.4.

III.3. Egina K 335, fr. da Egina: Payne 1931, p. 97, F 217; Kraiker 1951, n. 335, p. 59, tav. 19; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 15 in alto; Amyx 1988, p. 33, n. C.5.

III.4. Museo di Stavròs (Itaca), fr. da Aetòs: Heurtley – Robertson 1948, n. 147, pp. 33, 38, 39, *fig. 26*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, in alto; Amyx 1988, p. 33, n. C.6.

III.5. Museo di Stavròs, da Aetòs: Heurtley – Robertson 1948, n. 146, pp. 33 e 38–39, *fig. 26*; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 6 in basso; Amyx 1988, p. 38, n. 8.

III.6. Atene, MN, fr. dall’Heraion di Argo: *Argive Heraeum II*, tav. 59.25a–c; Payne 1931, n. 131, pp. 97 e 277; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 3 al centro; Amyx 1988, p. 33, n. 2.

IV. Alabastra

IV.1. Atene, MN, fr. da Perachora: *Perachora II*, n. 1502, p. 180, tav. 59; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, in alto n. 14; Amyx 1988, p. 32, n. C.2.

IV.2. Egina, fr. da Egina: Furtwängler 1906, tav. 128.16; Payne 1931, n. 110, pp. 97 e 275; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, n. 2 a metà; Amyx 1988, p. 33, n. 1.

IV.3. Corinto 14.3.5, fr. da Corinto: Payne 1931, pp. 94–95 e 269; Dunbabin 1951, pp. 65–66, tav. 29a; Dunbabin – Robertson 1953, p. 179, n. 3 in basso.

V. Kotylai

V.1. Egina K 295, fr. da Egina: Kraiker 1951, n. 295, p. 54, tav. 19; Dunbabin – Robertson 1953, p. 180, in alto, dopo n. 15; Amyx 1988, p. 33, n.C.3.



Tabella sinottica delle opinioni espresse dalla critica

| | Pittore Chigi | Gruppo del vaso Chigi | Bottega del Pittore Chigi, ma non Pittore Chigi | Attorno al Pittore Chigi – Related to the Chigi Painter | "Successione" al Pittore Chigi |
|---------------------------------|---|--|---|--|--|
| Johansen 1923 | | <ol style="list-style-type: none"> 1. Olpe Chigi (II.1) 2. Aryballos dall'Heraion di Argo (I.11) 3. Aryballos Macmillan (I.1) 4. Aryballos Louvre CA 931 (I.12) 5. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 6. Aryballos Louvre CA 1831 (I.7) 7. Aryballos da Siracusa (I.9) 8. Aryballos da Gela (I.8) 9. Aryballos Taranto 4173 (I.10) 10. Olpe dall'Heraion di Argo (II.14) | | | |
| Payne 1931 | <ol style="list-style-type: none"> 1. Aryballos Macmillan (I.1) 2. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 3. Olpe Chigi (II.1) | <ol style="list-style-type: none"> 1. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2) 2. Olpe dall'Heraion di Argo (II.14) 3. Olpe da Cnosso (II.15) 4. Olpe Vaticano 80 (II.4) 5. Olpe Berlino 1138 (II.6) 6. Olpe Villa Giulia (II.7) 7. Olpe Villa Giulia (II.8) | | | <ol style="list-style-type: none"> 1. Oinochoe dall'Heraion di Argo (III.6) 2. Alabastron da Egina (IV.2) 3. Oinochoe Egina K 335 (III.3) |
| Benson 1953 ("Ekphantos-maler") | <ol style="list-style-type: none"> 1. Aryballos Macmillan (I.1) 2. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 3. Olpe Chigi (II.1) 4. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2) 5. Olpe dall'Heraion di Argo (II.14) [?] | | | <ol style="list-style-type: none"> 1. Olpe da Al Minà (II.12) 2. Aryballos dall'Heraion di Argo (I.11) 3. Aryballos Taranto 4173 (I.10) | |



Opere attribuite al Pittore Chigi e alla sua "cerchia"

249

| | Pittore Chigi | Gruppo del vaso Chigi | Bottega del Pittore Chigi, ma non Pittore Chigi | Attorno al Pittore Chigi – Related to the Chigi Painter | "Successione" al Pittore Chigi |
|---|---|------------------------------|--|--|--|
| Dunbabin – Robertson 1953 ("Macmillan Painter, MPC II – LPC") | <p>Pittore Chigi</p> <p>1. Aryballos Berlino 2686 (I.5): "very early" 2. Aryballos Boston 95.10 (I.6): "still early" 3. Alabastron da Corinto (IV.3): "still early" 4. Aryballos Louvre CA 1831 (I.7) 5. Aryballos da Gela (I.8) 6. Oinochoe da Aetòs (III.5) 7. Aryballos da Perachora (I.4) 8. Aryballos Taranto 473 (I.10) 9. Aryballos Bonn 1669 (I.3) 10. Aryballos Macmillan (I.1) 11. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 12. Olpe Chigi (II.1) 13. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2) 14. Alabastron da Perachora (IV.1) [?] 15. Oinochoe Egina K 335 (III.3) [?] + a questo Kraiker associa la kotyle Egina K 295 (V.1)</p> | <p>Gruppo del vaso Chigi</p> | <p>Bottega del Pittore Chigi, ma non Pittore Chigi</p> <p>1. Olpe Vaticano 80 (II.4) 2. Olpe Berlino 1138 (II.6) 3. Olpe Villa Giulia (II.7) 4. Olpe Villa Giulia (II.8) 5. Olpe da Siracusa (II.9) 6. Olpe da Al Minà (II.10) 7. Olpe da Al Minà (II.11) 8. Olpe da Veio (II.13)</p> | <p>Attorno al Pittore Chigi – Related to the Chigi Painter</p> <p>"Related": 1. Oinochoe conica da Perachora (III.2): «compare with early work ...» 2. Oinochoe da Aetòs (III.4)</p> | <p>"Successione" al Pittore Chigi</p> <p>Cfr. Payne 1931, p. 97: 1. Oinochoe dall'Heraion di Argo (III.6) 2. Alabastron da Egina (IV.2) 3. Olpe (?) da Corinto (II.5)</p> |
| Banti 1963 ("Pittore dell'Olpe Chigi") | <p>Pittore Chigi</p> <p>1. Olpe Chigi (II.1) 2. Aryballos Macmillan (I.1) 3. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 4. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2)</p> | <p>Gruppo del vaso Chigi</p> | <p>Bottega del Pittore Chigi, ma non Pittore Chigi</p> | <p>Attorno al Pittore Chigi – Related to the Chigi Painter</p> | <p>"Successione" al Pittore Chigi</p> <p>1. Aryballos Bonn 1669 (I.3)</p> |



| | Pittore Chigi | Gruppo del vaso Chigi | Bottega del Pittore Chigi, ma non Pittore Chigi | Attorno al Pittore Chigi – Related to the Chigi Painter | "Successione" al Pittore Chigi |
|--------------|---|------------------------------------|--|--|--|
| Amyx 1988 | 1. Aryballos Macmillan (I.1) 2. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 3. Olpe Chigi (II.1) 4. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2) 5. Aryballos Bonn 1669 (I.3) [?] | | | "Related to": 1. Aryballos da Perachora (I.4) 2. Alabastron da Perachora (IV.1) 3. Kotyle Egina K 295 (V.1) 4. Oinochoe conica da Perachora (III.2) 5. Oinochoe Egina K 335 (III.3) 6. Oinochoe da Aetòs (III.4) | 1. Alabastron da Egina (IV.2) 2. Oinochoe dall'Heraion di Argo (III.6) 3. Olpe Vaticano 77 (II.3) 4. Olpe (?) da Corinto (II.5) [?] |
| Benson 1989 | 1. Aryballos Macmillan (I.1) 2. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 3. Olpe Chigi (II.1) 4. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2) | | | "Manner": 1. Aryballos Taranto 4173 (I.10) | |
| Akurgal 1992 | 1. Aryballos Macmillan (I.1) 2. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 3. Olpe Chigi (II.1) | | 1. Oinochoe da Erythrai: "Pittore di Erythrai" (III.1) | | |
| D'Acunto* | 1. Aryballos Macmillan (I.1) 2. Aryballos Berlino 3773 (I.2) 3. Olpe Chigi (II.1) | 1. Olpe/oinochoe Egina 2062 (II.2) | | | 1. Oinochoe da Erythrai (III.1) 2. Aryballos Bonn 1669 (I.3) |

* N.B. Per quanto concerne le voci "attorno a" e "successione a", l'elenco delle mie attribuzioni è intenzionalmente incompleto, poiché non ho potuto analizzare in dettaglio i pezzi ricondotti a queste categorie da ultimi da Benson 1989 e da Amyx 1988.



11. Indici







Indice dei nomi antichi: storici, geografici, religiosi, mitici



- Abdera*: p. 196 nota 200.
Abydos: p. 210 nota 455.
Acarmania: p. 196 nota 200.
Acheloo: p. 196 nota 200.
Achille: pp. 45, 57, 80, 82, 102, 115, 192
 nota 143, 197 nota 214, 200 nota 281,
 206 nota 402; *armamento di A.*: p. 80;
morte, uccisione di A.: p. 102.
Acrocorinto: p. 126; *tempio di Afrodite, He-
 lios ed Eros sull'A.*: v. *tempio*.
Afrodite: pp. 5, 46, 52, 113–127, 133, 206
 nota 405, 208 note 426–428, 209 note
 430–432; *A. armata, ὀπλισμένη*:
 pp. 126, 209 nota 430; *A. a Corinto*:
 pp. 126–127; *A. nel giudizio di Paride*:
 pp. 113–127; *promessa, dono di A.*:
 v. *Paride*; *tempio di A. sull'Acrocorinto*:
 v. *tempio*.
Agamennone: pp. 80, 197 nota 214; *arma-
 mento di A.*: p. 80.
Aiace: pp. 133, 197 nota 214.
Alceo: p. 129.
Amarynthos (processione ad A.): pp. 70,
 149.
Amyklai (trono di): p. 113.
Anaia (a Veio): p. 12.
Anco Marcio: p. 155.
Anfiarao: p. 211 nota 467.
Anfitrite: p. 68.
Antro Ideo: p. 196 nota 213.
Apaturie (feste): p. 50.
Apollo: pp. 35, 37, 50, 156.
Apollodoro (di Atene): pp. 141–142.
Archias (di Corinto, ecista di Siracusa):
 p. 136.
Archiloco: pp. 50, 84, 99.
Ares: pp. 126, 146, 208 nota 426.
Argivi: p. 101.
Argo: pp. 30, 57, 83, 86–87, 91, 99, 211
 nota 460, 245–250; *Heraion di A.*:
 pp. 30, 57, 245–250.
Argonauti: p. 159.
Arianna: pp. 118, 206 nota 402.
Aridices (di Corinto, pittore): pp. 191 nota
 130, 213 nota 485.
Aristodemo (tiranno di Cuma): p. 192 nota
 154.
Artemis/Artemide: pp. 58, 119, 191 nota
 132.
Ashurbanipal: pp. 193 nota 179, 196 nota
 201.
Ashurnasirpal: p. 193 nota 179.
Asia: p. 124.
Atena: pp. 27, 66–67, 113–126, 133,
 191 nota 132, 198 note 235–236;
A. Chalinitis, Hippias a Corinto:
 pp. 66, 198 note 235–236; *A. nel giudi-
 zio di Paride*: pp. 114–115, 118–119,
 121, 123–124; *A. guerriera*: pp. 124,
 126; *metis di A.*: pp. 66–67, 117, 124;
nascita di A.: pp. 116, 191 nota 132; *A.
 Parthenos*: pp. 117–118; *promessa,
 dono di A.*: v. *Paride*; *simulacro di A.*:
 p. 133.
Babilonesi: p. 93.
Bacchiadi: pp. 62–63, 66, 129, 141–150,
 154–160, 212 nota 476; *cacciata, esilio*





- dei B.*: pp. 141–142, 145, 156, 159–160;
discendenza dei B.: p. 145.
- Bathykles (di Magnesia)*: p. 113.
- Bellerofonte*: pp. 66, 92, 198 nota 233, 202
nota 329.
- Boularchos (pittore)*: p. 191 nota 132.
- Callino*: pp. 84, 99.
- Camarina*: p. 214 nota 486.
- Candaules (re di Lidia)*: p. 191 nota 132.
- Cariti*: p. 116.
- Cassandra*: p. 133.
- Chelidon*: pp. XVIII, 190 nota 115.
- Cipselidi*: pp. 62–63, 141–150, 212 nota
467, 215 nota 495; *durata, fine della
tirannide dei C.*: pp. 141–142; *coppa
d'oro a Boston, dedicata dai C. ad Olim-
pia*: v. *coppa*; *kolossòs d'oro, dedicato
dai C. ad Olimpia*: p. 212 nota 476.
- Cipselo (tiranno di Corinto)*: pp. 58,
62–64, 83, 113, 133, 141–150,
159–160, 195 nota 194, 204 nota 369,
208 nota 424, 211–212 nota 467, 213
nota 477, 215 nota 491; *arca, κνψέλη
di C.*: pp. 58, 113, 133, 145–147, 149,
195 nota 194, 204 nota 369, 208 nota
424, 211–212 nota 467; *avvento al
potere, presa del potere di C.*: pp. 62,
141–142, 155, 159–160, 215 nota 491;
cronologia, datazione di C.:
pp. 141–142, 211–212 nota 467;
discendenza di C.: p. 145; *C. fanciullo,
salvataggio di C.*: pp. 149, 212–213
nota 476–477; *identificazione di C. col
leone*: pp. 62–64, 148.
- Cipselo (arconte ateniese)*: p. 212 nota 467.
- Clearco (di Reggio, scultore)*: p. 214 nota
486.
- Colofone*: pp. 51, 129, 192 nota 159.
- Corcyra*: pp. 92, 156–157, 159, 215 nota
495.
- Corinto; Lechaion*: pp. 90, 106, 202 nota
319; *Peirene/Pirene*: pp. 62, 197 nota
219.
- Cornelio Nepote*: pp. 141, 213–214 nota
485.
- Creta*: pp. 115, 189 nota 100, 196 nota
213.
- Cuma (in Campania)*: pp. 191 nota 121,
192 nota 154, 198 nota 230.
- Dedalo*: pp. 157, 214 nota 486.
- Delfi*: pp. 50, 53, 62, 203 nota 349.
- Demarato (bacchiade), tradizione demara-
tea*: pp. 154–160, 165, 185 nota 41,
213–214 note 481 e 485–486, 215 note
489 e 492; *fase, momento “d.” (in Etru-
ria)*: pp. 6, 154–160, 165.
- Demodoco*: p. 208 nota 426.
- Diomede*: p. 197 nota 214.
- Dioniso*: p. 118.
- Diopos, Diopus; D. (coroplasta corinzio, al
seguito di Demarato)*: pp. 155, 213 nota
485, 214 nota 486; *D. (firma su ante-
fissa da Camarina)*: p. 214 nota 486.
- Dori*: p. 145.
- Ecuba*: p. 122.
- Eezione (padre di Cipselo)*: pp. 62, 149, 197
nota 220.
- Eforo (di Cuma)*: pp. 149, 212 nota 469.
- Egina*: pp. 17–18, 24–26, 136, 187 note
76–77, 205 nota 373, 246–250.
- Egitto*: pp. 191 nota 130, 210 nota 455, 213
nota 485, 214 nota 486.
- Ekphantos, Ecphantus; E. (firma sulla
colonna Nani da Melos)*: pp. 213–214
nota 485; *E. (pittore corinzio, inventore
del colore)*: pp. 38, 191 nota 131,
213–214 nota 485; *E. (pittore corinzio,
al seguito di Demarato)*: pp. 155,
213–214 nota 485.
- Elena*: pp. 46–47, 115–116, 119, 124, 206
nota 402; *rappresentazione di E. (nel
giudizio di Paride)*: pp. 116, 119; *matri-
monio, nozze di E. con Paride*:
pp. 46–47, 115, 124.
- Endoios (scultore)*: p. 210 nota 450.
- Enea*: p. 115.
- Eracle*: pp. 45, 57, 146, 192 note 143 e 153,
196 nota 200.
- Eraclidi*: pp. 141–142, 145.
- Eratostene*: pp. 141–142.
- Eretria*: pp. 70, 147, 206 nota 404.
- Eris*: p. 116.
- Eros*: p. 126.





- Erythrai*: pp. 18, 24, 27–28, 33, 36, 51, 56, 67, 109–111, 192 nota 159, 197 nota 215, 247, 250.
- Esiodo*: pp. 194 nota 185, 208 nota 426;
pseudo-Esiodo (Scudo): pp. 45, 57, 192 nota 153, 194 nota 185, 209 nota 434.
- Eteocle*: p. 58.
- Etolia*: p. 35.
- Etruria*: pp. 6, 9, 154–160, 163, 165, 213 nota 478, 214 nota 486, 215 nota 492.
- Eucheir, Euchir, Eucheiros; Eucheir, Euchir (coroplasta corinzio, al seguito di Demarato)*: pp. 155, 213 nota 485, 214 nota 486; *Eucheiros (scultore)*: p. 214 nota 486; *Eucheir, Eucheiros (vari artigiani greci)*: p. 214 nota 486.
- Eugrammos, Eugrammus (coroplasta corinzio, al seguito di Demarato)*: pp. 155, 213 nota 485, 214 nota 486.
- Eumelo (di Corinto)*: pp. 157, 216 nota 506.
- Eusebio*: pp. 141–142.
- Feidone (tiranno di Argo)*: p. 83.
- Fliunte*: p. 211 nota 460.
- Focide*: pp. 4, 37–38.
- Gela*: pp. XVIII, 18, 26, 189 nota 105, 198 nota 245, 204 nota 362, 245, 248–249; *fondazione di G.*: p. 189 nota 105.
- Giasone*: p. 146 (sull'arca di Cipselo).
- Girolamo (San)*: p. 211 nota 465.
- Gorgone (Medusa)*: pp. 58, 66, 92, 157.
- Gortina*: p. 189 nota 100.
- Helanos*: p. 123.
- Helios*: p. 126.
- Hera*: pp. 113–124; *H. nel giudizio di Paride*: pp. 113–115, 119, 121, 123–124; *promessa, dono di H.*: v. *Paride*.
- Hermes (nel giudizio di Paride)*: pp. 113–116, 119–120, 123, 125, 146, 206–207 note 408–409; *caduceo, kerykeion di H.*: pp. 114, 207 nota 409.
- Hippokleides o Patrokleides (bacchiade)*: pp. 145, 215 nota 491.
- Hysiai*: p. 211 nota 460.
- Ida (monte, nel giudizio di Paride)*: pp. 115, 121–123, 125.
- Ionia*: p. 27.
- Iris*: pp. 116, 190 nota 115.
- Isthmia (santuario di Poseidone all'Istmo)*: pp. XVIII, 4, 36–37, 40–41.
- Itaca*: p. 247.
- Kameiros*: pp. 19–20, 188 nota 91, 194 nota 182.
- Ker/es*: pp. 57–59, 93.
- Kittos*: p. 196 nota 200.
- Kleanthes, Cleanthes (di Corinto, pittore)*: pp. 38, 191 note 130 e 132, 213 nota 485.
- Kleonai*: pp. 149, 211 nota 460, 212 nota 476, 213 nota 477.
- Kraitile (= Κράτιλος?) [a Tarquinia]*: p. 156.
- Labda (madre di Cipselo)*: p. 197 nota 220.
- Lacedemoni*: p. 101.
- Larth Telikles (= Τηλεκλος ο Τηλεκλης [a Cerveteri?])*: pp. 156, 215 nota 492.
- Lerna*: p. 211 nota 460.
- Lesbo*: p. 129.
- Lisippo*: p. 196 nota 200.
- Macedonia*: pp. 195–196 nota 200.
- Magneti (battaglia dei)*: pp. 40, 191 nota 132; v. anche *Boularchos*.
- Massalia*: pp. 51, 192 nota 159.
- Medea*: pp. 66, 146, 157.
- Melos*: p. 214 nota 485.
- Menelao*: pp. 80, 197 nota 214, 205 nota 373.
- Messenia*: p. 84.
- Micene*: pp. 58, 195 nota 196.
- Midea*: p. 211 nota 460.
- Misia*: p. 196 nota 200.
- Nauplia*: p. 211 nota 460.
- Nemea*: p. 211 nota 460.
- Nessos, Nesto (fiume)*: p. 196 nota 200.
- Nestore*: p. 199 nota 252.
- Nysa*: p. 196 nota 200.
- Odisseo*: p. 197 nota 214.
- Oinoe*: p. 211 nota 460.





- Olimpia*: pp. 85–90, 107, 145–146, 149, 188 nota 94, 191 nota 132, 196 nota 200, 199 nota 259, 200 nota 281, 201 nota 294, 202 note 311 e 321, 212 nota 467, 213 nota 477.
- Olimpo (monte)*: pp. 195–196 nota 200.
- Olinto*: p. 202 nota 313.
- Omero*: pp. 57, 60, 80–81, 85, 102, 113, 194 nota 185.
- Orneai*: p. 211 nota 460.
- Pangeo*: p. 196 nota 200.
- Paride (Paris, Dysparis), Alessandro (Alexandros)*: pp. 46–47, 80, 102, 104, 113–127, 133, 135, 144, 146, 149; *P. adulto*: pp. 116–117, 121–122; *P. sull'arca di Cipselo*: pp. 113, 133, 146, 149, 204 nota 369, 208 nota 424; *armamento di P.*: p. 80; *barba, barbetta, capigliatura di P.*: pp. 117, 119, 121–123, 206 nota 408, 207 note 410 e 414; *doni promessi, promesse a P.*: pp. 124–125; *fuga di P. (nella scena del giudizio)*: pp. 120, 206 nota 408; *P. giovane*: pp. 104, 121–123; *giudizio di P., P. giudice*: pp. 35, 46–47, 49, 52, 113–127, 146, 153; *matrimonio, nozze di P. con Elena*: pp. 47, 113–120, 206 nota 402; *P. pastore*: pp. 121–123; *scettro-lancia di P.*: pp. 123, 205 nota 390, 207 note 409–410; *veste, abito di P.*: pp. 117, 121–123, 205 nota 390, 207 nota 409.
- Paros*: pp. 205 nota 390, 207 nota 409.
- Patroclo*: pp. 80, 199 nota 252, 209 nota 434; *armamento di P.*: p. 80.
- Pegaso*: pp. 66, 92, 198 note 233 e 236, 202 nota 329.
- Peleo (nozze con Thetis)*: pp. 47, 115, 118, 205 nota 379.
- Peloponneso*: pp. 59, 90–91, 136–137, 195 nota 200, 211 nota 460.
- Pepuna (gens di Veio)*: pp. 12–13.
- Perachora*: pp. 67–68, 102, 197 note 216 e 226, 245, 247, 249–250.
- Periandro*: pp. 141–142, 146, 211 nota 467.
- Philergos (scultore)*: p. 210 note 450 e 452.
- Philocles (d'Egitto, pittore)*: pp. 191 nota 130, 213 nota 485.
- Polinice*: p. 58.
- Poseidone*: pp. 36, 66, 68, 191 nota 132; *P. Damaios, Hippios a Corinto*: p. 66.
- Poulydamas (olimpionico)*: p. 196 nota 200.
- Priamo*: pp. 115, 117.
- Proclo*: pp. 121, 123–124.
- Psammetico (tiranno di Corinto)*: pp. 141–142.
- Rodi*: pp. XVII, 19–20, 143, 187 nota 83, 210 nota 455.
- Roma*: pp. 9–10, 154–158.
- Rutile Hipocrates (= Ἱπποκράτης) [a Tarquinia]*: pp. 156, 215 nota 491.
- Salamina (battaglia di)*: p. 209 nota 430.
- Samos*: pp. 51, 192 nota 159, 214 nota 486.
- Scipione l'Emiliano*: p. 158.
- Selinunte*: p. 190 nota 105 (fondazione di S.).
- Senocrate (di Atene, scultore e trattatista)*: p. 214 nota 485.
- Senofonte*: p. 196 nota 200.
- Senofonte (di Corinto, olimpionico)*: p. 66.
- Serse*: pp. 195–196 nota 200.
- Servio Tullio*: pp. 155, 213 nota 484, 216 nota 511.
- Sibari*: p. 129.
- Sicione*: pp. 38, 133, 191 nota 130, 213 nota 485.
- Simonide*: p. 209 nota 430.
- Siracusa*: pp. 58, 92, 156–157, 189 nota 96, 209 nota 434, 215 nota 495, 245–246, 248–249; *fondazione di S.*: p. 136.
- Siria*: p. 196 nota 200.
- Sparta*: pp. 51, 58–59, 84, 101, 115, 119; *santuario di Artemis Orthia a S.*: pp. 58, 119.
- Stasinus (di Cipro, poeta)*: p. 115.
- Tarquini (re di Roma)*: pp. 154, 155, 213 note 484–485, 214 nota 486; *Tarquinio Prisco, Lucumone*: pp. 155, 157–158, 213–214 nota 485; *Tarquinio il Superbo*: p. 155.
- Tarquinia*: pp. 155–160, 196 nota 211, 197 nota 223, 215 nota 491, 246.





Indice dei nomi antichi: storici, geografici, religiosi, mitici

257

Tebe: pp. XVIII, 19–20, 116, 143, 205 nota 382, 206 nota 402, 245.

Telephanes (di Sicione, pittore): pp. 191 nota 130, 213 nota 485.

Tenea: pp. 136, 211 nota 460.

Teseo: pp. 50, 118, 206 nota 402.

Tevere, valle del T.: pp. 9–10.

Thermòs: pp. XVIII, 4, 35–36, 190 nota 115, 191 nota 130.

Thetis: pp. 47, 82, 115, 118, 200 nota 281, 205 nota 379; *Th. dà le armi ad Achille*: pp. 82, 200 nota 281; *nozze di Th. con Peleo*: pp. 47, 115, 118, 205 nota 379.

Tirinto: pp. 195 nota 200, 211 nota 460.

Tirteo: pp. 84, 97, 99, 101–103, 203–204 nota 353.

Tracia: pp. 195–196 nota 200.

Troia: pp. 47, 115, 117–118, 122–123, 149, 208 nota 426; *fine, distruzione di T.*: pp. 118, 122–123, 149; *guerra di T.*: pp. 47, 115, 208 nota 426; *stirpe di T.*: pp. 120, 122.

Una Uras (a Veio): p. 12.

Veio: pp. XVII, 3–4, 6–7, 9, 153–159, 163, 183–184 nota 10, 188 nota 90, 246, 249.

Velthur (a Veio): p. 12.

Venel (a Veio): pp. 12–13.

Vulci: pp. XVIII, 157, 194 nota 184.

Zeus: pp. 115–118, 126, 191 nota 132, 208 nota 426, 212 nota 476.







Indice dei passi discussi

Autori greci

Alceo

fr. 362 Voigt = Ath. XV, 674 c-d: p. 129.

Archiloco

fr. 139, 6 West: pp. 84, 201 nota 290;
fr. 185 West: pp. 50, 192 nota 157.

Aristotele

Hist. an. VI, 31, 579 b 5–7: p. 196 nota 200; VIII, 28, 606 b 14–17: p. 196 nota 200;

Pol. V, 11, 3: p. 142;

fr. 382 Rose = Plin., *NH* VII, 205: p. 214 nota 486.

Ateneo

VI, 273: p. 216 nota 511;

VIII, 346 b-c: p. 191 nota 132;

XII, 526 a: v. Senofane;

XIII, 573 c-d: p. 209 nota 430;

XIV, 630 f: v. Tirteo;

XV, 674 c-d: v. Alceo.

Callino

fr. 1, 5, 9–11. 14 West: pp. 84, 201 note 290–291.

Cypria

fr. 4 Davies = 4 Bernabè: p. 118;

fr. 5 Davies = 5 Bernabè: p. 118.

Diodoro Siculo

fr. VII, 9, 2–6: pp. 141, 144–145;

XXIII, 2, 1: p. 216 nota 511.

Dionigi di Alicarnasso

III, 46–47: pp. 154 ss., 213 nota 482.

Eliano

VHI, 19: p. 129.

Erodoto

I, 20–25: p. 211 nota 467;

III, 48: p. 211 nota 467;

V, 92: pp. 62–64, 144–145, 212 nota 476; 92, β 1: pp. VI, 145; 92, β 2 (= 6 P.-W.): pp. 62–64, 145, 197 note

219–220; 92, β 3 (= 7 P.-W.): pp. VI, 62–64, 145, 197 nota 219; 92, γ 1–ε 1: p. 149; 92, ε 2 (= 8 P.-W.): pp. 62–64,

145; 92, ζ 1: p. 142; 92, η 1: p. 145;

94–95: p. 211 nota 467;

VI, 128: p. 211 nota 467;

VII, 125–126: pp. 195–196 nota 200;

208: p. 192 nota 160.

Esiodo

Th., 933–935: p. 208 nota 426.

pseudo-Esiodo

Sc., 139–320: pp. 45, 57; spec. 156–159:

pp. 57, 194–195 note 185 e 194;

302–304: p. 192 nota 153; 305–313:

p. 209 nota 434.

Euripide

Tr., 924–931: p. 124;

fr. 1084 Kannicht = Strab. VIII, 6, 21:

p. 126.

Imerio Sofista

III, 10: p. 66.

Nicolao Damasceno

FGrHist 90 F 57: pp. 144–145, 149,

159, 212–213 note 476–477, 216 nota

519.





Omero

- Il.*
 III, 328–338: p. 80; 392: p. 117;
 V, 136–143: p. 197 nota 214; 334 ss.:
 p. 208 nota 426; 359: p. 208 nota 426;
 428–430: p. 126; 846 ss.: p. 208 nota
 426;
 VIII, 80–90: p. 199 nota 252; 185:
 p. 199 nota 252–254;
 XI, 15–46: p. 80; 113–121: p. 197 nota
 214; 129–130: p. 197 nota 214;
 172–178: p. 197 nota 214; 238–240:
 p. 197 nota 214; 292–295: p. 197 nota
 214; 364: p. 201 nota 290; 698–702:
 p. 199 nota 254;
 XIV, 159–195: p. 118;
 XVI, 130–144: p. 80; 466–476: p. 199
 nota 252;
 XVII, 61–69: p. 197 nota 214; 132–139:
 p. 197 nota 214;
 XVIII, 468–608: pp. 45, 57, 206 nota
 402; spec. 535–538: p. 57; 597: p. 206
 nota 402;
 XIX, 369–391: p. 80;
 XX, 451: p. 201 nota 290;
 XXI, 391 ss., 415–433: p. 208 nota
 426;
 XXII, 261–266: p. 197 nota 214;
 XXIV, 25–30: pp. 123–124, 149.
- Od.*
 VI, 130–138: p. 197 nota 214;
 VIII, 266–366: p. 208 nota 426;
 XI, 632–635: p. 93;
 XIII, 81–85: p. 199 nota 254.

Pausania

- II, 1, 1: p. 157; 4, 1: pp. 66, 198 nota
 236; 4, 4: pp. 144–145; 5, 1: p. 126;
 III, 18, 12: p. 113;
 V, 17, 5–19, 10: pp. 145–146; spec. 18,
 3–8: p. 146; 19, 5–6: pp. 58, 113, 133,
 146, 194–195 nota 194;
 VI, 4, 4: p. 214 nota 486; 5, 4–5: p. 196
 nota 200.

Pindaro

- Ol.* XIII, spec. 15–20, 63–87: pp. 66,
 198 nota 236;
schol. Ol. XIII, 32 b: p. 209 nota 430.

Plutarco

- Lyc.* 12, 4: p. 59; 22, 1–2: pp. 192–193
 nota 160; 22, 5: pp. 101, 203 nota 352;
Moralia 871 a-b: p. 209 nota 430;
Publ. 14, 1: p. 213 nota 482;
Rom. 16, 8: p. 213 nota 482;
Thes. 5, 1–2: p. 50.

Polibio

- VI, 11a, 7: p. 213 nota 482.

Polieno

- 1, 10: pp. 101, 203 nota 352.

Senofane

- fr. 3 Gentili – Prato = *Ath.* XII, 526 a:
 p. 129.

Senofonte

- Cyn.* 11, 1–4: p. 196 nota 200;
Lac. 4, 7: p. 59; 11, 3: p. 192 nota 160;
 13, 8: p. 192 nota 160.

Strabone

- V, 2, 2: pp. 155, 213 nota 482;
 VIII, 3, 12: p. 191 nota 132; 6, 20: p. 213
 nota 482; 6, 21: v. Euripide; 6, 22:
 pp. 136, 211 nota 459;
 X, 1, 10: p. 70.

Suda

- ‘Τυρταῖος’ s.v.: v. Tirteo.

Tirteo

- fr. 11, 11–13. 29–35 West: pp. 84, 97,
 101–102, 203 nota 341;
 fr. 23a, 14 West: p. 84;
 Gentili – Prato, Test. 11 = *Ath.* XIV,
 630 f: pp. 203–204 nota 353;
 Gentili – Prato, Test. 19 = Suid.,
 ‘Τυρταῖος’ s.v.: pp. 101, 103–104,
 203–204 nota 353.

Tucidide

- V, 70: pp. 101, 204 nota 354;
 VI, 4, 2–3: pp. 189–190 nota 105.





Autori latini

Cicerone

De rep. II, 19–21: p. 213 nota 482;
spec. 19, 34–36: pp. 157–158, 216 nota
508;
Tusc. V, 37, 109: p. 213 nota 482.

Livio

I, 34: p. 213 nota 482.

Macrobio

Saturn.
I, 6, 8: p. 213 nota 482;
III, 4, 8: p. 213 nota 482.

Plinio il Vecchio

NH
VII, 126: p. 191 nota 132; 205: v. Ari-
stotele;
XXXV, 15–16: pp. 38, 135, 155, 185
nota 41, 191 note 130–132, 213–214
nota 485; 43: p. 213 nota 482; 55: p. 191
nota 132; 152: pp. 155, 214 nota 486.

Solino

7, 14: p. 141.

Tacito

Ann. XI, 14: p. 213 nota 482.

Valerio Massimo

III, 4, 2: p. 213 nota 482.







Indice degli studiosi

- Akurgal, E.: p. 30.
 Akurgal, M.: pp. 28, 250.
 Ampolo, C.: p. 214 nota 487.
 Amyx, D. A.: pp. 18–19, 26, 34, 183 nota 6, 250.
 Arend, W.: p. 80.
 Baldassarre, I.: pp. XIII–XV.
 Banti, L.: pp. 18, 185 nota 41, 249.
 Bartoloni, G.: pp. 9–10.
 Beloch, K. J.: p. 141.
 Benson, J. L.: pp. 18, 187 nota 77, 248, 250.
 Biliotti, E.: p. 20.
 Blakeway, A.: p. 214 nota 487.
 Blegen, C. W.: p. 126.
 Blomberg, P. E.: p. 208 nota 428.
 Bol, P. C.: p. 90.
 Brysbaert, A.: pp. 37, 39, 191 nota 128.
 Cartledge, P.: pp. 94, 200–201 nota 283.
 Cassin, E.: pp. 59–60.
 Cerchiai, L.: pp. 4–5, 113, 115, 117–118, 120, 125, 163.
 Colonna, G.: pp. 12, 157, 214 nota 487.
 Courbin, P.: p. 86.
 Crouwel, J. H.: pp. 68–69.
 d'Agostino, B.: pp. XIII, 158, 163, 215 nota 490, 216 nota 511.
 De Santis, A.: pp. 10–11.
 Detienne, M.: p. 66.
 Ducat, J.: pp. 211–212 nota 467.
 Dunbabin, T. J.: pp. 18, 26, 185 nota 41, 249.
 Frielinghaus, H.: p. 88.
 Ghirardini, G.: pp. 11, 184 note 21 e 23.
 Giangiulio, M.: pp. 62–63, 142, 211 nota 467.
 Greenhalgh, P. A. L.: pp. 55–56, 65.
 Greifenhagen, A.: p. 27.
 Hampe, R.: pp. 57, 205 nota 390, 207 nota 410.
 Hurwit, J. M.: pp. 4–5, 39–40, 45–47, 49, 51, 54–56, 58–60, 104, 117, 187 nota 81, 195 nota 200, 213 nota 478.
 Isler-Kerényi, C.: pp. 47, 104, 127–128, 187 nota 6.
 Jeffery, L. H.: pp. 136, 190 nota 115, 211 nota 457 e 460.
 Jenkins, R. J. H.: p. 189 nota 100.
 Johansen, K. E.: pp. 29, 248.
 Kerschner, M.: pp. 187–188 nota 83.
 Koch, N.: p. 36.
 Kourou, N.: p. 194 nota 187.
 Kunze, E.: pp. 85, 87–88, 90, 104–110.
 Lanciani, R.: pp. 3, 9, 11–14, 184 nota 23.
 Latacz, J.: pp. 83–84.
 Lissarrague, F.: pp. 82, 99–100.
 Lorimer, H. L.: pp. 94, 101.
 Maras, D. E.: pp. 9, 12.
 Marchesini, S.: p. 215 nota 492.
 Marinatos, S.: p. 203 nota 347.
 Martelli, M.: p. 157.





- Matz, F.: p. 39.
Mele, A.: pp. 154–155.
Menichetti, M.: pp. 4–5, 85, 113, 115, 117–118, 120, 125, 163.
Mertens Horn, M.: p. 157.
Michetti, L. M.: pp. 9–13, 184 nota 21.
Mosshammer, A. A.: pp. 141, 211 nota 464 e 466.
Mugione, E.: pp. 4–5, 113, 115, 117–118, 120, 125, 163.
Niemeier, B.: pp. 37, 39, 191 nota 128.
Niemeier, W.-D.: pp. 4, 37, 39, 191 nota 128, 195 nota 200.
Oost, S. I.: pp. 212–213 nota 477.
Parke, H. W.: p. 197 nota 221.
Payne, H. G. G.: pp. 29–30, 34–36, 39, 185 nota 45, 248.
Pironti, G.: pp. 208 nota 426, 209 nota 432.
Reimer, M.: p. 187 note 78 e 80.
Ridgway, D.: pp. 155–156, 215 nota 496.
Rizza, G.: p. 189 nota 100.
Rizzo, M. A.: p. 157.
Robertson, M.: pp. 26, 39, 185 nota 41, 249.
Rumpf, A.: p. 136.
Salmon, J.: pp. 83, 94, 212–213 nota 476–477, 216 nota 519.
Salzmann, A.: pp. 19–20.
Sardakis, S.: pp. 19, 187–188 nota 83.
Schlotzhauer, U.: pp. 187–188 nota 83.
Schnapp, A.: pp. 52, 60–61, 197 nota 218.
Schwarzmeier, A.: pp. 19, 186 nota 61, 187–188 nota 83.
Servais, J.: p. 211 nota 467.
Shanks, M.: p. 130.
Smith, H. R.: p. 186 nota 56.
Snodgrass, A. M.: pp. 82–83, 87–88, 94, 97, 105, 193–194 nota 179, 201 nota 294 e 305, 202 nota 313, 211–212 nota 467.
Stefani, E.: pp. 76–77, 95.
Torelli, M.: pp. 4–5, 47, 49, 55, 59–60, 65, 192 nota 153, 193 nota 165, 214 nota 486.
van Kampen, I.: pp. 9, 11, 184 nota 21.
van Wees, H.: pp. 84, 94–97, 99, 102, 105–106, 199 note 253 e 262, 199–200 nota 264, 200 note 272–273, 200–201 nota 283.
Vernant, J.-P.: p. 66.
Verzár, M.: p. 12.
Vidal-Naquet, P.: p. 50.
Villing, A.: p. 19.
Vollkommer, R.: p. 57.
Wachter, R.: pp. 133, 135–136, 204–205 nota 371, 210 note 445 e 447.
Walter, H.: pp. 57–58.
Washburn, O.: p. 19.
Will, E.: pp. 141, 211–212 nota 467.
Winter, N. A.: pp. 156, 215 nota 495.
Wormell, D. E. W.: p. 197 nota 221.
Yalouris, N.: pp. 66–67.
Zahn, R.: p. 19.
Zevi, F.: pp. 155, 214 nota 487, 215 nota 489 e 492, 216 nota 507.





Indice tematico

- agone/agôn, giochi atletici, gara*: pp. 47, 65, 69, 128–130, 141–143.
- alfabeto*: pp. 35, 133–137.
- arciere, arco*: pp. 27–28, 59, 61, 102, 124.
- aretè, virtù*: pp. 59–63, 148.
- aristocrazia, aristocratico*: pp. 45–70, 83 ss., 111 ss., 129–130, 141–160.
- artigiano*: pp. 17 ss., 24, 39–41, 134–136, 142–144, 155–159.
- auleta/auletès, flautista, aulòs*: pp. 26–27, 73, 100–104.
- auriga*: pp. 26–27, 51–55.
- bronzistica, bronzo*: pp. 65–66, 85–92.
- caccia, cacciatore*: pp. 24–28, 45–70, 97–98, 144–148; *caccia di cani, c. alla lepre, c. alla volpe*: pp. 48–52, 125, 128; *caccia al leone*: pp. 24–31, 59–64, 148.
- capigliatura, capelli*: pp. 50–51, 100–104, 118, 121–123.
- carro*: pp. 52–59, 64–70, 111–112, 116, 128, 147–150; *possessore del c. (classe)*: pp. 65, 70, 111–112, 147–150.
- cavallo*: pp. 37, 52–56, 64–70, 111–112, 147, 157–158; *bardatura del c.*: pp. 21, 24, 66–67; *cavaliere, hippeis (classe)*: pp. 51–57, 65–70, 80.
- ceramica: produzioni, gruppi, fasi. Protocorinzio*: pp. 17–34, 63, 159, 245–250; *Transizionale*: pp. 26, 29–30, 34–35, 98, 157; *Corinzio*: pp. 26, 29, 34; *Gruppo Chigi (c. protocorinzia)*: pp. 18, 26, 34, 159, 248, 250; *Gruppo Policromo (c. protocorinzia)*: pp. 25, 38, 159; *c. tardo-geometrica*: pp. 34, 68–69, 79, 94; *bucchero*: pp. 11–13, 157; *c. etrusco-corinzia*: pp. 11–12, 157.
- charis, grazia*: pp. 118–127, 164–165.
- chitone*: pp. 26, 116–117, 122, 207 nota 409; *corto ch., chitoniskos*: pp. 24, 52–56, 73, 122.
- cintura*: pp. 52–57, 70, 73, 80, 87, 147.
- classe di età*: pp. 46 ss.; *c. degli adulti-cittadini*: pp. 46–48, 51, 59 ss., 81 ss., 103–104, 117, 127–129; *c. degli efebi*: pp. 46–52, 100–104, 117, 121–125, 128; *c. dei paides, dei fanciulli*: pp. 46–51.
- colori, gamma-paletta dei c.*: pp. 21, 25, 27, 30, 34–38, 85, 157, 186–187 note 65–67 e 69–71, 190 note 108–112.
- combattimento, battaglia*: pp. 21–23, 32–34, 37–38, 71–112, 158.
- commercio*: pp. 143, 154–155, 159; *v. anche relazioni, contatti*.
- committenza*: pp. 17–18, 37–41, 45, 142 ss., 153 ss.
- corazza*: pp. 80–81, 85–87, 107, 109; *c. di Olimpia B 318*: p. 86 fig. 9.
- corona*: pp. 114–120, 129.
- coroplasta/fictor, coroplastica/plastica fittile*: pp. 20, 23, 155–159.
- cronologia, datazione; c. della ceramica protocorinzia-corinzia*: pp. 26–34; *cronografico (sistema antico), cronografica (tradizione)*: pp. 141–142.
- Cypria*: pp. 115, 118–124.
- dedalica/o (plastica, scultura, arte, stile)*: pp. 32, 54–55, 85.





- dipinto (parietale)*: pp. 36–41; *d. del tempio di Kalapodi*: pp. XVIII, XLII *tav.* 24, 4, 33, 37–41, 134; *d. del tempio di Poseidone ad Isthmia*: pp. XVIII, XL *tav.* 22.2, XLI *tav.* 23, 36–37, 40–41; v. anche *pittura, grande pittura*.
- disegno preparatorio (nella pittura, nella ceramografia)*: pp. XVII–XVIII, XXXI *tav.* 13.1–2, XXXIX *tav.* 21.1–2, 36.
- dono*: pp. 12, 117, 124, 153–154, 160.
- duello, monomachia*: pp. 58, 69–70, 102, 106, 109.
- elmo (corinzio)*: pp. 80–82, 87–88, 97, 105–106, 109–110; *e. di Olimpia B 2604*: p. 87 *fig.* 10.
- equites (a Roma)*: pp. 157–158.
- eros*: pp. 113–121, 125, 127, 164.
- eschatià*: pp. 21, 50–51, 128.
- figure nere (tecnica, nella ceramica protocorinzia)*: pp. 18, 21–22, 27, 49, 91, 127.
- firma (dell'artigiano)*: pp. 12, 185 *nota* 33.
- forme vascolari*:
alabastron: pp. 129, 247–250; *a. di Berlino*, SM, Antikens. 3148: p. 98 *fig.* 14; *anfora; Alfabetario di Formello*, anfora in bucchero (dal tumulo di Monte Aguzzo): pp. 12–13 *fig.* 2; *a. attica tardo-geometrica*, Essen, Folkwang Museum: pp. 68–69 *fig.* 7; *a. "melia"*, Museo di Paros, da Paros, giudizio di Paride: pp. 205 *nota* 390, 207 *nota* 409; *a. "pontica"*, Monaco, Antikens. 837, da Vulci, Pittore di Paride: pp. XVIII, XXXIX *tav.* 21.3, 123, 205 *nota* 388; *aryballos (protocorinzio-corinzio)*: pp. 20, 26, 29, 129, 245, 248–250; *a. di Berlino*, SM, Antikens. V.I. 3773, da Rodi: pp. XVII–XVIII, XXXVI–XXXVII *tavv.* 18–19, 19–24, 29–34, 104–111, 127–130, *bibl.* a p. 186 *nota* 55, 245, 248–250; *a. di Bonn*, AK 1669, da Gela (?): pp. XVIII, XXXVIII *tav.* 20.3, XL *tav.* 22.1, 26–27, *bibl.* a p. 187 *nota* 78, 245, 249–250; *a. Museo di Corinto* CP 2096, dal Lechaion: pp. 90 *fig.* 12, 106; *a. Macmillan*, Londra, BM GR 1889.4–18.1: pp. XVII, XXXIV–XXXV *tavv.* 16–17, 19–24, 29–34, 104–111, 127–130, *bibl.* a p. 186 *nota* 54, 245, 248–250; *a. di Parigi*, Louvre CA 931, da Tebe: pp. XVIII, XXXVIII *tav.* 20.1, 32, 109, 128–129, 245, 248; *a. da Perachora*, Atene, MN (*Perachora II*, *tav.* 57.27): p. 102 *fig.* 15; *a. di Taranto 4173*: pp. 32, 189 *nota* 99, 245, 248–250; *a. etrusco in bucchero di Larth Telikles*, New York, forse da Cerveteri: pp. 156, 215 *nota* 492; *coppa; c. di Parigi*, Louvre CA 2511: pp. 81–82, 200 *nota* 279; *c. d'oro da Olimpia* a Boston, MFA 21.1843, dedicata dai Cipselidi: p. 212 *note* 467 e 476; *cratere; c. di Anfiarao*, già a Berlino: pp. 211–212 *nota* 467; *c. e hypokraterion protoattici*, Mainz, Universität 153: pp. 58, 194 *nota* 189; *c. e hypokraterion protoattici*, Mainz, Universität 154: pp. 58, 194 *nota* 189; *c. tardo-geometrico di Londra*, BM 1899.2–19.1, da Tebe: p. 206 *nota* 402; *vaso François*, Museo Archeologico di Firenze: pp. 45, 47, 209 *nota* 434, 213 *nota* 478; *c. in bronzo da Lefkandi*, edificio di Toumba: p. 196 *nota* 213; *dinos; d. greco-orientale di Berlino*, SM, Antikens. V.I. 3772, da Rodi: pp. 187–188 *nota* 83; *kotyle; k. da Perachora*, scena di combattimento (*Perachora II*, n. 2434, *tav.* 97): pp. 67 *fig.* 5, 68; *oinochoe; o. da Erythrai*, Izmir, Museo Archeologico: pp. 27–28 *fig.* 4, 33, 36, 56, 67, 109, 111, *bibl.* 187 *nota* 81; *o. di Atene*, Kerameikos 140: pp. 58, 194 *nota* 190; *o. da Traghiatella*, Roma, Musei Capitolini 358 Mob.: p. 158 *fig.* 19; *olpe*: pp. 3, 9, 29, 46, 125, 183 *nota* 6; *olpe Chigi*: pp. XVII, XIX–XXXII *tavv.* 1–14; *o./oinochoe di Egina 2062*: pp. 18, 24 *fig.* 3, 25–26, *bibl.* 187 *nota* 76, 246, 248–250; *o. in bucchero* da Cerveteri, Villa Giulia 110976: p. 157; *pisside; p. a tre piedi attica a f.n.*, Parigi, Louvre CA 616, Pittore C: pp. 115–116 *fig.* 16, 117; *sostegno; s. protoattico* di Egina A 42: p. 205 *nota* 373.
- fregio; f. animalistico*: pp. 30, 51–52, 60; *f. a trecce, palmette e fiori di loto*: pp. 3, 17, 21–22, 30, 85, 188 *nota* 91; *f. assiro, nord-siriano*: pp. 59, 189 *nota* 97, 193–194 *nota* 179.





- frontone; f. fittile del tempio di Sant'Omobono a Roma*: p. 157; *f. in pietra dell'Artemision di Corcyra*: pp. 92–93, 157.
- gamos, matrimonio*: pp. 47, 113–127, 145.
- gentilizio*: pp. 12–13, 215 nota 491.
- gorgoneion*: pp. 21, 36, 45, 58, 92–93; v. anche *Gorgone (Medusa)*.
- habrosyne, tryphè*: pp. 51, 129.
- himation*: pp. 116–117, 121–122, 207 nota 409.
- incisione (nella ceramografia)*: pp. 26–27, 35–36, 71.
- iscrizione*: pp. 12–14, 35, 58, 113–114, 133, 137, 146, 156.
- itinerante (artigiano), immigrato*: pp. 37–38, 59, 134–137, 154–160, 196 nota 213, 210 nota 450.
- lagobolon*: pp. 21, 26, 48, 128.
- lancia, giavelotto*: pp. 54–55, 61, 68, 71–82, 94–100, 105–110, 123–124.
- leone*: pp. 27–31, 59–65, 97–98, 110, 127–129, 148.
- linea di contorno, outline, tecnica al tratto (nella pittura, nella ceramografia)*: pp. 27, 35–36, 49, 71, 75, 77, 91, 135, 191 nota 116.
- metopa/e (di Thermòs)*: pp. XVIII, XXXVIII tav. 20.2 e 4, XXXIX tav. 21.1–2, 35–36, 190 nota 115, 191 nota 130.
- miniaturismo, miniaturistica (ceramografia)*: pp. 3, 17–22, 27, 38–39.
- narrazione, racconto (per immagini)*: pp. 78–79, 125, 135.
- naturalistica (ambientazione)*: pp. 21, 23, 48–51.
- nave (oneraria), ὀλκάς*: pp. 154–155.
- nord-siriana (arte), neo-ittita (arte)*: pp. 30–31, 59–60, 188–189 nota 94 e 97, 196 nota 209.
- nudità, nudo (corpo)*: pp. 50, 56, 70, 107, 147.
- omerico; armamento o.*: pp. 80–81, 97–99, 105–106, 147–148; *combattimento o., nell'Iliade*: pp. 83–84, 94 ss., 105 ss.; *eroe o.*: pp. 51, 63, 69–70, 80–81, 147–148; *modello o.*: pp. 68–70, 80–81, 147–148.
- oplita/i, oplitismo, oplitico/a*: pp. 70–112, 145–147; *armatura, armamento, armi, panoplia o.*: pp. 80–100, 104–111, v. anche *corazza, elmo, lancia, schinieri, scudo, spada; classe, ideologia degli o.*: pp. 70–71, 81–84, 93, 101–102, 111–112, 145–148; *combattimento, esercito, falange, tattica o.*: pp. 71, 77–79, 82–84, 94–100, 104–112; *o. in Etruria, a Roma (combattimento o., comitia centuriata)*: pp. 158–160, 216 nota 511.
- oracolo*: pp. 62–63, 148.
- Orientalizzante (in Etruria)*: pp. 10–12, 154–160, 165.
- paideia, educazione*: pp. 5, 48–52, 100–104, 121–125, 149.
- patronimico*: p. 215 note 491–492.
- pettine; p. in avorio da Sparta, santuario di Artemis Orthia, Atene, MN 15368*: pp. 58, 119 fig. 17, 207 nota 410.
- pinax/pinakes (corinzi)*: p. 68; *p. di Penteskouphia*: p. 68 fig. 6.
- pittore, ceramografo; Boston Painter (p. protocorinzio)*: p. 18; *Pittore Chigi, Maestro Chigi, "Chigi Painter"* (anche *Pittore Macmillan, Pittore di Ekphantos*): pp. XVII–XXXII tavv. 1–14, XXXIV–XXXVII tavv. 16–19, 17–41, 48, 52–53, 71, 79, 106, 133–137, 143, 245–250; *cronologia, datazione delle opere del P. Ch.*: pp. 29–34, 104–111, 163–164; *luogo d'origine del, origini del P. Ch.*: pp. 133–137; *Pittore di Erythrai (p. protocorinzio)*: pp. 27–28 fig. 4, 109–111, 247, 250; *Hound Painter (p. protocorinzio)*: p. 159; *Sacrifice Painter (p. protocorinzio)*: p. 18; *Pittore di Analatos (protoattico)*: p. 194 nota 189; *Pittore di Passas (protoattico)*: p. 194 nota 189; *Pittore di Euergides (ateniese a f.r.)*: p. 191 nota 121; *Pittore di Paride ("pontico")*: pp. XVIII, XXXIX tav. 21.3, 123, 205 nota 388.
- pittura, grande pittura*: pp. 34–41, 155–157, 191 note 128–132, 213–214 note 485–485.
- polis*: pp. 37, 41, 70, 93, 112, 143.





- pomo (della discordia, nel giudizio di Paride)*: p. 205 nota 379.
- principe/i (etrusco/hi), principesca (famiglia, gens etrusca)*: pp. 9–14, 153–160.
- profumi, oli profumati*: pp. 11, 20, 118, 127–130, 143, 209 nota 436.
- programma iconografico, figurativo*: pp. 45 ss.; *p. i. dell'olpe Chigi*: pp. 43–130; *p. i. dell'arca di Cipselo ad Olimpia*: pp. 113, 145–149.
- promachoi*: pp. 69–70, 73–80, 91–99, 111–112, 147–148.
- re, regalità; basileus/eis, regalità (in Grecia)*: pp. 60, 63, 124, 196 nota 213, 203 nota 352; *r. (vicino-orientale, assiro, neo-ittita)*: pp. 47, 59–64, 193–194 nota 179; *r. di Roma*: v. *Tarquini*.
- relazioni, contatti; r. Corinto – Etruria/Lazio*: pp. 154–160; *r. Corinto – Corcyra – Siracusa*: pp. 92–93, 156–157, 215 nota 495.
- riempitivi (di fondo)*: pp. 23, 49, 52–53, 114.
- rito di passaggio*: pp. 50–51, 100, 122, 192 nota 154.
- schema, modello (pittorico)*: pp. 23–24, 37–41, 52–54, 73, 158.
- schiniere/i*: pp. 80–82, 85–86, 104–109, 199 nota 259, 200 note 278 e 281, 201 nota 297; *s. di Olimpia B 2675*: pp. 85–86 fig. 8.
- scudo (oplitico)*: pp. 80–82, 88–93, 105–110; *episema, emblema*: pp. 22, 28, 45, 75–76, 91–93, 105, 107, 110, 202 note 326 e 333; *imbracciatura, porpax, Schildband, antilabè*: pp. 33, 73–75, 81, 89–91, 99, 110; *s. da Carme-mish, Londra, BM*: pp. 92 fig. 13, 93; *s. di Olimpia B 1921*: pp. 89 fig. 11, 90; *s. omerico*: pp. 80–81; *scudi dell'Antro Ideo*: p. 196 nota 213; *s. tipo Dipylon*: p. 102.
- sculture; tempio A di Priniàs*: pp. 193 nota 168, 202 nota 333; *rilievo in pietra da Micene, Atene, MN, 2870*: pp. 58, 194 nota 192, 195 nota 196.
- sfinge*: pp. 22, 24, 26–27, 32, 45–47, 54–59, 93, 128, 159, 215 nota 495; v. anche *Ker/es*.
- sigillo; s. in avorio dall'Heraion di Argo, Atene MN*: pp. 57, 194 nota 181.
- simposio, simposiasta*: pp. 3, 9, 11, 45–46, 114, 117, 125, 129–130, 134, 143–144.
- sintassi (iconografica, dell'immagine)*: pp. 56, 61, 71–79, 111, 114.
- Siria, siriana, nord-siriana (regione)*: pp. 59–60, 188–189 note 94–97, 193–194 nota 179.
- spada*: pp. 27–28, 61, 80, 94, 97–99, 110, 164, 196 nota 213.
- spazialità, spaziale (disposizione delle figure), tridimensionalità*: pp. 17, 23, 26–27, 32–41, 48–49, 52–53, 55, 71, 106, 143, 163–164.
- statua; s. di Afrodite in armi sull'Acrocorinto*: pp. 126, 208–209 note 428 e 430; *auriga di Delfi*: p. 53; *Dama di Auxerre, Parigi, Louvre MA 3098*: p. 193 nota 168; *s. in marmo di Mozia*: p. 53; *s. di Poulydamas di Olimpia*: p. 196 nota 200.
- statuetta/e; s. in bronzo di auleta, Museo di Delfi 7724*: pp. 101, 203 nota 349; *s. in bronzo e fittili di cavallo (corinzie)*: pp. 65–66, 198 nota 232; *s. fittili di cavaliere (corinzie)*: pp. 65–66, 198 nota 231.
- stelai*: p. 202 nota 333 (necropoli di Priniàs).
- tempio; t. di Afrodite, Helios ed Eros sull'Acrocorinto*: pp. 126, 208–209 note 428 e 430; *t. di Apollo a Corinto*: p. 37; *t. di Apollo a Thermòs*: p. 156; *t. di Artemide dell'Alfeo ad Olimpia*: p. 191 nota 132; *t. di Atena ad Erythrai*: p. 27; *t. di Kalapodi*: pp. 4, 33, 37–41, 53, 95, 100, 134, 143, 163–164; *t. di Poseidone ad Isthmia*: pp. 36–37.
- terrecotte; t. architettoniche*: pp. 155–157, 194 nota 182, 214 nota 486, 215 nota 495; *t. votive*: pp. 65–66, 189 nota 100.
- territorio (della città), chora*: pp. 9–10, 50–51, 59, 70, 159, 192 nota 157.
- tiranno/i, tirannide/i*: pp. 62–64, 83, 141–150, 164–165, 192 nota 154, 211–213 note 467 e 477, 213–214 nota 485, 215 nota 495; v. anche *Cipselo, Cipselidi*.





toponimi (moderni); *Grecia*. Kalapodi: pp. 4, 33, 37–41, 53, 95, 100, 134, 143; Lefkandi: pp. 69, 193 nota 179, 196 nota 213; Priniàs: pp. 193 nota 168, 202 nota 333, 209 nota 434. *Italia*. Acquarossa: p. 215 nota 495; Formello: pp. 9, 12, 14, 154, v. anche *tumulo di Monte Aguzzo*; Murlo: p. 215 nota 495. *Mesopotamia*. Nimrud: pp. 193 nota 179, 196 nota 209. *Siria settentrionale*. Al Minà: pp. 246, 248–249; Carchemish: pp. 92–93; Sakçagözü: pp. 189 nota 95, 196 nota 202; Zincirli: p. 189 nota 95.

tripode: pp. 11, 14, 51.

trombettiere: p. 102.

trono: p. 119 (nel giudizio di Paride); *t. di Amyklai (di Bathykses)*: p. 113.

tumulo (etrusco): pp. 10–11, 14; *t. del Re a Tarquinia*: p. 215 nota 491; *t. di Monte Aguzzo (nel territorio di Veio)*: pp. XVII, XXXIII *tav. 15.1*, 9, 10 *fig. 1*, 12–14, 153–154, 163.

vestizione; v. *delle armi, armamento*: pp. 71–72, 78, 80–82, 89, 97–98, 118, 120, 200 nota 281; *vestizione (femminile)*: pp. 118–120.

Vicino Oriente: pp. 47, 59–64, 67, 164.







12. Indice delle fonti iconografiche

In ordine di apparizione

Tavole (a colori, all'inizio del testo):

Tavv. 1–14, pp. XIX–XXXII: olpe Chigi, da Veio, tumulo di Monte Aguzzo (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679).

Tav. 15.1, p. XXXIII: tumulo di Monte Aguzzo, Veio.

Tav. 15.2, p. XXXIII: tomba Campana, Veio.

Tavv. 16–17, pp. XXXIV–XXXV: aryballos Macmillan, Pittore Chigi (Londra, British Museum GR 1889.4–18.1).

Tavv. 18–19, pp. XXXVI–XXXVII: aryballos protocorinzio, Pittore Chigi, da Rodi? (Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung V.I. 3773).

Tav. 20.1, p. XXXVIII: aryballos protocorinzio, da Tebe (Parigi, Musée du Louvre CA 931).

Tavv. 20.2,4 e 21.1–2, pp. XXXVIII–XXXIX: metope fittili dipinte, da Thermòs, tempio C (Atene, Museo Archeologico Nazionale 13410, 13402, 13409).

Tavv. 20.3 e 22.1, pp. XXXVIII, XL: aryballos protocorinzio, da Gela? (Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1669).

Tav. 21.3, p. XXXIX: anfora “pontica”, da Vulci, Pittore di Paride (Monaco, Antikensammlungen 837).

Tavv. 22.2 e 23, pp. XL–XLI: frammenti di dipinti parietali, da Isthmia, tempio di Poseidone (Museo di Isthmia).

Tav. 24, p. XLII: frammenti di dipinto parietale, dal tempio di Kalapodi (Focide).

Figure (in bianco e nero, nel testo):

Fig. 1, p. 10: ricostruzione della camera di sinistra della tomba del tumulo di Monte Aguzzo a Veio (Firenze, Museo Archeologico).

Fig. 2, p. 13: anforetta in bucchero iscritta, da Veio, tumulo di Monte Aguzzo (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22678).

Fig. 3, p. 24: frammento di olpe o oinochoe protocorinzia, da Egina (Museo di Egina 2062).

Fig. 4, p. 28: oinochoe protocorinzia, da Erythrai, disegno dei fregi (Izmir, Museo Archeologico).

Fig. 5, p. 67: kotyle corinzia, da Perachora (da *Perachora II*, n. 2434).

Fig. 6, p. 68: pinax corinzio, da Corinto, santuario di Penteskouphia (da *Antike Denkmäler II/4*, tav. 39.10).

Fig. 7, p. 69: anfora attica tardo-geometrica, part. del fregio, disegno (Essen, Folkwang Museum).

Fig. 8, p. 86: schiniere in bronzo, da Olimpia (Museo di Olimpia B 2675).

Fig. 9, p. 86: corazza in bronzo, da Olimpia (Museo di Olimpia B 318).





- Fig. 10, p. 87*: elmo in bronzo, da Olimpia (Museo di Olimpia B 2604).
Fig. 11, p. 89: scudo in bronzo, da Olimpia (Museo di Olimpia B 1921).
Fig. 12, p. 90: aryballos protocorinzio, dal Lechaion (Museo di Corinto CP 2096), disegno del fregio.
Fig. 13, p. 92: scudo oplitico in bronzo, da Carchemish (Londra, British Museum).
Fig. 14, p. 98: alabastron corinzio (Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung 3148), disegno.
Fig. 15, p. 102: aryballos protocorinzio, da Perachora (da *Perachora II*, n. 27), disegno del fregio.
Fig. 16, p. 116: pisside tripodata attica a f.n., da Tebe, Pittore C (Parigi, Musée du Louvre CA 616).
Fig. 17, p. 119: pettine in avorio, da Sparta (Atene, Museo Archeologico Nazionale 15368).
Fig. 18, p. 146: arca di Cipselo, ad Olimpia, restituzione grafica (von Massow 1916).
Fig. 19, p. 158: oinochoe, da Tragliatella (Roma, Musei Capitolini 358 Mob.), disegno del fregio.

Per musei

- Atene, Museo Archeologico Nazionale: inv. 13402, 13409, 13410, metope fittili dipinte, da Thermòs, tempio C, *tavv. 20.2,4 e 21.1-2, pp. XXXVIII-XXXIX*; inv. 15368, pettine in avorio, da Sparta, *fig. 17, p. 119*.
- Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung: inv. 3148, alabastron corinzio (disegno), *fig. 14, p. 98*; inv. V.I. 3773, aryballos protocorinzio, Pittore Chigi, da Rodi? *tavv. 18-19, pp. XXXVI-XXXVII*.
- Bonn, Akademisches Kunstmuseum: inv. 1669, aryballos protocorinzio, da Gela? *Tavv. 20.3 e 22.1, pp. XXXVIII, XL*.
- Corinto, Museo: inv. CP 2096, aryballos protocorinzio, dal Lechaion (disegno del fregio), *fig. 12, p. 90*.
- Egina, Museo: inv. 2062, frammento di olpe o oinochoe protocorinzia, da Egina, *fig. 3, p. 24*.
- Essen, Folkwang Museum: anfora attica tardo-geometrica, part. del fregio (disegno), *fig. 7, p. 69*.
- Firenze, Museo Archeologico: ricostruzione della camera di sinistra del tumulo di Monte Aguzzo (Veio), *fig. 1, p. 10*.
- Isthmia, Museo: frammenti di dipinti parietali, da Isthmia, tempio di Poseidone, *tavv. 22.2 e 23, pp. XL-XLI*.
- Izmir, Museo Archeologico: oinochoe protocorinzia, da Erythrai (disegno dei fregi), *fig. 4, p. 28*.
- Londra, British Museum: inv. GR 1889.4-18.1, aryballos Macmillan, Pittore Chigi, *tavv. 16-17, pp. XXXIV-XXXV*; scudo oplitico in bronzo, da Carchemish, *fig. 13, p. 92*.
- Monaco, Antikensammlungen: inv. 837, anfora "pontica", da Vulci, Pittore di Paride, *tav. 21.3, p. XXXIX*.
- Olimpia, Museo: inv. B 318, corazza in bronzo, da Olimpia, *fig. 9, p. 86*; inv. B 1921, scudo in bronzo, da Olimpia, *fig. 11, p. 89*; inv. B 2604, elmo in bronzo, da Olimpia, *fig. 10, p. 87*; inv. B 2675, schiniere in bronzo, da Olimpia, *fig. 8, p. 86*.
- Parigi, Musée du Louvre: inv. CA 616, pisside tripodata attica a f.n., da Tebe, Pittore C, *fig. 16, p. 116*; inv. CA 931, aryballos protocorinzio, da Tebe, *tav. 20.1, p. XXXVIII*.
- Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: inv. 22678, anforetta in bucchero iscritta, da Veio, tumulo di Monte Aguzzo, *fig. 2, p. 13*; inv. 22679, olpe Chigi, da Veio, tumulo di Monte Aguzzo, *tavv. 1-14, pp. XIX-XXXII*. Roma, Musei Capitolini: inv. 358 Mob., oinochoe, da Tragliatella (disegno del fregio), *fig. 19, p. 158*.



**Per provenienza**

- Carchemish: scudo oplitico in bronzo (Londra, British Museum), *fig. 13, p. 92.*
- Corinto: santuario di Penteskouphia, *pinax* corinzio (da *Antike Denkmäler II/4*, tav. 39.10), *fig. 6, p. 68.* Lechaion (Corinto): aryballo protocorinzio (Museo di Corinto CP 2096), disegno del fregio, *fig. 12, p. 90.*
- Egina: frammento di olpe o oinochoe (Museo di Egina 2062), *fig. 3, p. 24.*
- Erythrai: oinochoe protocorinzia, disegno dei fregi (Izmir, Museo Archeologico), *fig. 4, p. 28.*
- Gela (?): aryballo protocorinzio (Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1669), *tavv. 20.3 e 22.1, pp. XXXVIII, XL.*
- Isthmia: tempio di Poseidone, frammenti di dipinti parietali (Museo di Isthmia), *tavv. 22.2 e 23, pp. XL–XLI.*
- Kalapodi (Focide): tempio, frammenti di dipinto parietale, *tav. 24, p. XLII.*
- Olimpia: arca di Cipselo, restituzione grafica (von Massow 1916), *fig. 18, p. 146;* corazza in bronzo (Museo di Olimpia B 318), *fig. 9, p. 86;* elmo in bronzo (Museo di Olimpia B 2604), *fig. 10, p. 87;* schiniere in bronzo (Museo di Olimpia B 2675), *fig. 8, p. 86;* scudo in bronzo (Museo di Olimpia B 1921), *fig. 11, p. 89.*
- Perachora: aryballo protocorinzio (*Perachora II*, n. 27), disegno del fregio, *fig. 15, p. 102;* kotyle corinzia (*Perachora II*, n. 2434), *fig. 5, p. 67.*
- Rodi (?): aryballo protocorinzio, Pittore Chigi (Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung V.I. 3773), *tavv. 18–19, pp. XXXVI–XXXVII.*
- Sparta: pettine in avorio (Atene, Museo Archeologico Nazionale 15368), *fig. 17, p. 119.*
- Tebe: aryballo protocorinzio (Parigi, Musée du Louvre CA 931), *tav. 20.1, p. XXXVIII;* pisside tripodata attica a f.n., Pittore C (Parigi, Musée du Louvre CA 616), *fig. 16, p. 116.*
- Thermòs: tempio C, metope fittili dipinte (Atene, Museo Archeologico Nazionale 13402, 13409, 13410), *tavv. 20.2,4 e 21.1–2, pp. XXXVIII–XXXIX.*
- Tragiatella: oinochoe (Roma, Musei Capitolini 358 Mob.), disegno del fregio, *fig. 19, p. 158.*
- Veio, tumulo di Monte Aguzzo: *tav. 15.1, p. XXXIII;* ricostruzione della camera di sinistra (Firenze, Museo Archeologico), *fig. 1, p. 10;* anforetta in bucchero iscritta (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22678), *fig. 2, p. 13;* olpe Chigi (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679), *tavv. 1–14, pp. XIX–XXXII;* tomba Campana, *tav. 15.2, p. XXXIII.*
- Vulci: anfora “pontica”, Pittore di Paride (Monaco, Antikensammlungen 837), *tav. 21.3, p. XXXIX.*

