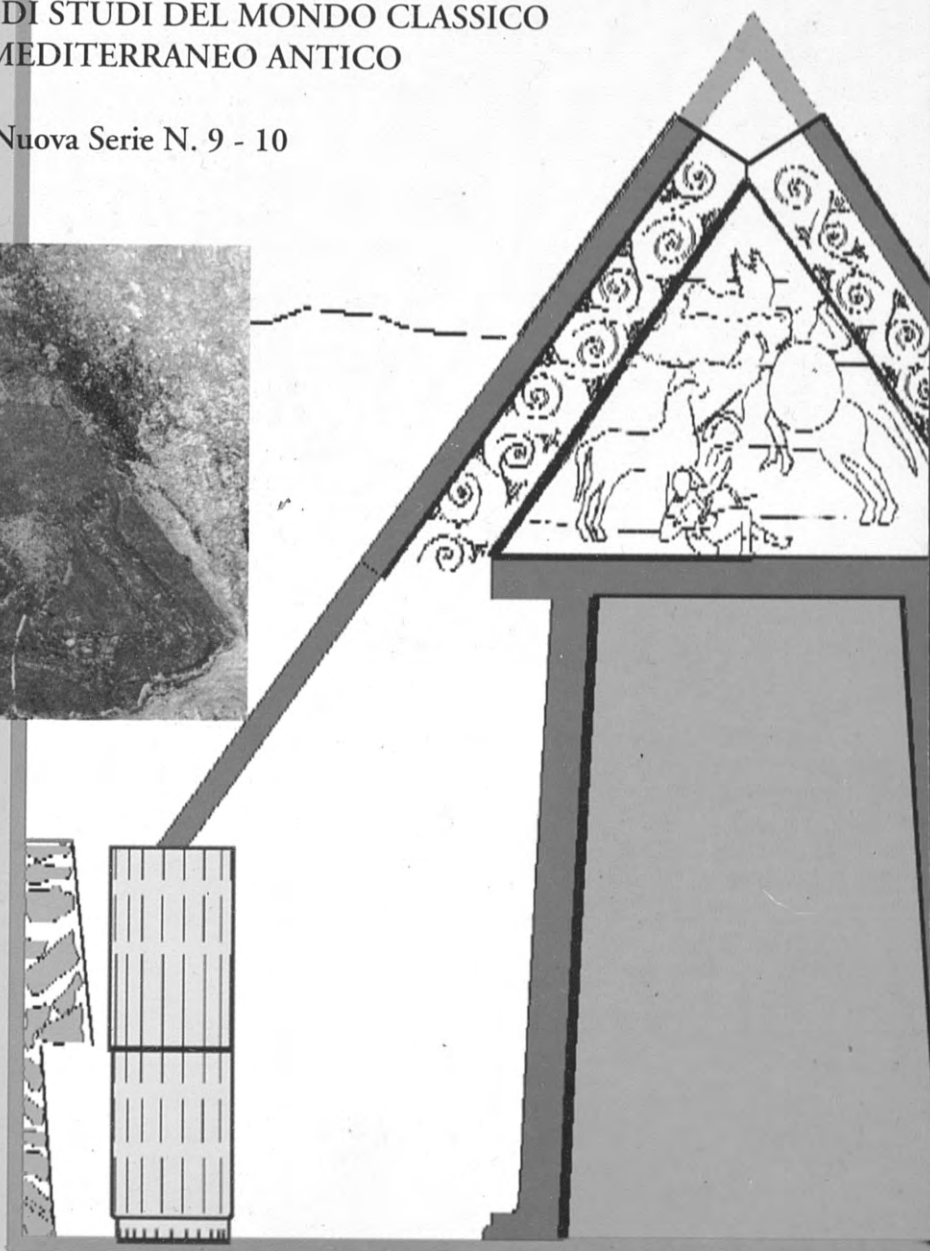


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10



2002-2003 Napoli

Questo volume è dedicato a Marina Mazzei,
prematuramente scomparsa (2 agosto 2004),
Ci mancheranno, di lei, l'intelligenza rigorosa,
la tenace combattività spesa per la tutela del
patrimonio archeologico, la discrezione,
la luminosa presenza.
Di lei questo volume accoglie due
lavori, che della sua amicizia per la rivista
sono un estremo pegno.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10

2002 - 2003 Napoli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI L'ORIENTALE
ANNAI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA
DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9-10

ISSN 1127-7130

Finito di stampare nel mese di marzo 2005
dalle **Edizioni Lui**
Via G. Galilei, 38 Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,
Giuseppe Camodeca, Bruno d'Agostino, Anna Maria D'Onofrio, Luigi Gallo,
Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii*: *et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

INDICE

MATTEO D'ACUNTO, Il tempio di Apollo a Dreros: il culto e la "cucina del Sacrificio"	p. 9
GILDA BARTOLONI, Una cappella funeraria al centro del pianoro di Piazza d'Armi - Veio	» 63
VINCENZO BELLELLI, Gli Argonauti all'imbarco	» 79
HELMUT RIX, Etrusco <i>kanna</i> "canapa"	» 95
RAFFAELLA BONAUDO, Trasmissioni iconografiche e costruzioni immaginarie: riformulazione di modelli attici su alcune stele felsinee	» 103
VIRGINIA IBELLI, Temi e programma figurativo della ceramica campana a figure nere	» 115
ELDA SCOPPETTA, Note preliminari sulla fase di età classica della porta nord delle fortificazioni di Cuma	» 141
MARINA MAZZEI, L'ipogeo della <i>Nike</i> di Arpi. Nota preliminare	» 153
LUCA CERCHIAI, Pitanatai Peripoloi	» 159
MARIA ELENA GORRINI, Eroi salutarì della Grecia continentale tra istanze politiche ed universali	» 163
ROSA DE BONIS, Un vecchio scavo nell'abitato di Paestum: problemi metodologici ed interpretativi	» 197
FABRIZIO PESANDO, Le "Terme Repubblicane" di Pompei: cronologia e funzione	» 221
LAËTTITIA CAVASSA, Lucius "outricide" sur une lampe de Cumes?	» 245
EPIGRAPHICA	
LAURA DEL VERME, GIULIA SACCO, Cuma: Frammenti ceramici iscritti dagli scavi dell' <i>Orientale</i>	» 251

TULLIA RITTI, Antonino Pio, "padrone della terra e del mare". Una nuova iscrizione onoraria da Hierapolis di Frigia	» 271
GIUSEPPE CAMODECA, Studi liternini. Le iscrizioni nel <i>CIL</i> e Liternum colonia imperiale	» 283
ANTONELLA DE CARLO, Dediche imperiali da Liternum: a Traiano, <i>restitutor Italiae</i> , del 113-116 e a Caracalla del 211-212	» 293
ANNALISA TORTORIELLO, Dedicata da Liternum al Cesare Salonino del 258-260	» 307

RASSEGNE E RECENSIONI

MARIA CHIARA MONACO in risposta alla recensione di A.M. D'Onofrio: <i>Ergasteria. Impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal Protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo</i> , Roma 2000, in <i>AIONArchStAnt</i> , n.s. 8, 2001, pp. 214-223	» 315
NICOLA LANERI, rec. a Mike Pearson - Michael Shanks, <i>Theatre/Archaeology</i> , London 2001	» 319
ANNA MARIA D'ONOFRIO, rec. a I. Morris, <i>Archaeology as cultural history: words and things in Iron Age Greece</i> , Oxford 2000	» 323
BRUNO D'AGOSTINO, rec. a S. Huber, <i>Eretria XIV Fouilles et Recherches, l'Aire sacrificielle au nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros</i> , Lausanne 2003	» 330
BRUNO D'AGOSTINO, rec. a Eva Simantoni-Bournia, <i>La céramique grecque à reliefs - Ateliers insulaires du VIII^e au VI^e siècle avant J.-C.</i> , École Pratique des Hautes Études - III - Hautes Études du Monde Gréco-Romain 32, Genève 2004	» 333
MARINA MAZZEI, rec. a F. Colivicchi, <i>La necropoli di Ancona (IV-I sec. a.C.). Una comunità italica fra ellenismo e romanizzazione</i> , 'Quaderni di Ostraka', Napoli 2002	» 338
Riassunti degli articoli	» 340

IL TEMPIO DI APOLLO A DREROS: IL CULTO E LA "CUCINA DEL SACRIFICIO"

MATTEO D'ACUNTO

In epoca geometrica e protoarcaica il fenomeno della genesi del tempio poliadico, come monumento simbolo della *polis* che si va strutturando, è stato analizzato di recente dal punto di vista archeologico nel lavoro di A. Mazarakis Ainian¹. Egli, partendo dall'analisi dei singoli siti e pur riconoscendo le variabili del fenomeno, arriva alla formulazione di un modello interpretativo generale, ancorato al contesto storico-politico-sociale. Secondo tale modello, quale edificio più eminente e rappresentativo all'interno del singolo abitato il tempio poliadico si sostituisce alla residenza basileica nel contesto politico che vede la trasformazione dei regimi basileici del *Dark Age* nelle oligarchie delle *poleis* nascenti di epoca geometrica.

In questo momento critico, nella specifica tradizione architettonica templare di Creta, si pone il tempio di Dreros, scavato da Spyridon Marinatos nel 1935, e da lui accuratamente pubblicato e già lucidamente analizzato². Il piccolo abitato di Dreros si sviluppava sulle pendici e sulla sella tra le due colline in località Hagios Antonios, nella Creta

centro-orientale, nel tratto settentrionale, a nord-est della moderna cittadina di Neapolis³. Il tempio è costruito attorno alla fine dell'VIII sec. a.C. in posizione adiacente alla sella, in associazione con un'*agorà* a gradini (fig. 1).

Il presente contributo⁴ propone un'analisi della funzione ancora "ibrida" del tempio: da una parte, già nella sua accezione "classica" di *naòs* delle "immagini di culto", da un'altra, ancora come "recinto" che ospita all'interno del vano di culto le diverse fasi della "cucina del sacrificio".

1. La struttura

La proposta di restituzione architettonica del tempio avanzata da Marinatos prevedeva una struttura ad *oikos* semplice con porta di accesso al centro della facciata, la quale è preceduta da un portico con una coppia di colonne su ciascun lato (figg. 3-4)⁵. Tale restituzione, concepita tenendo presente nel dettaglio i modellini dell'Heraion di Argos e di Perachora⁶, si fondava chiaramente sul presupposto che il tempio di Dreros andasse considerato all'interno

¹ Mazarakis Ainian 1997; cf. poi A. Mazarakis Ainian, *Ἱερόες και αρχαιολογία*, Αθήνα 2000, pp. 63-118, con bibliografia relativa ad altri contributi dello stesso autore su siti e temi specifici.

² I principali contributi sul tempio sono: Marinatos 1936; Drerup 1969, pp. 5-7; Beyer 1976, pp. 13-20 e 39-42; Mazarakis Ainian 1997, pp. 216-218, dove è riportata un'ampia bibliografia. Per i dati di scavo ed il rinvenimento degli *sphyrilata* cfr. S. Marinatos, 'Ἀνασκαφαὶ ἐν Κρήτῃ', in *Prakt* 1935, pp. 196-220, spec. 203-212; *idem*, 'Le temple et les statuettes archaïques en bronze de Dréros (Crète)', in *CRAI* 1935, pp. 478-484; Ch. Picard, 'Note additionnelle à "Temple et statuettes archaïques de Dréros"', *ibidem*, pp. 484-489; *idem*, 'Le temple de Dréros (Crète orientale) et sa triade archaïque', in *RA* 7, 1936, 1, pp. 116-117; E. Pierce Blegen, 'News Items from Athens', in *AJA* 40, 1936, pp. 262-270, spec. 267-270.

³ Sul sito di Dreros v. spec. Xanthoudidis 1918; *ICI*, IX, p. 83; Marinatos 1936, pp. 214-219; Demargne-van Effenterre 1937a;

Kirsten 1940; van Effenterre 1948, pp. 15-66 (pubblicazione della necropoli alle pendici settentrionali della collina orientale); *GffC*, pp. 93-96; H. van Effenterre, 'Dreros', in J.W. Myers-E.E. Myers-G. Cadogan (a cura di), *The Aerial Atlas of Ancient Crete*, London 1992, pp. 86-90; Nowicki 2000, p. 73.

⁴ Esso è stato presentato, in forma preliminare, al convegno *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, organizzato dall'École française de Rome tra l'11 ed il 13 dicembre del 2003; una versione in francese abbreviata è in corso di pubblicazione per gli atti. Un ringraziamento particolare va ai proff. I. Baldassarre e B. d'Agostino per i preziosi consigli; ringrazio anche la prof.^{ssa} A. D'Onofrio, ed i dott. A. Carfora, M. Cultraro e F. Guizzi per le utili indicazioni.

⁵ Marinatos 1936, pp. 244-253, tav. 31 (con alcune modifiche rispetto a tav. 26).

⁶ Rispettivamente: Atene, Museo Nazionale 15131 (Schattner 1990, n. 1, pp. 22-26, figg. 1-2, tav. 1); Atene, Museo Nazionale 16684 (Schattner 1990, n. 6, pp. 33-35, fig. 6, tav. 4).

TEMI E PROGRAMMA FIGURATIVO DELLA CERAMICA CAMPANA A FIGURE NERE*

VIRGINIA IBELLI

Un'analisi sistematica della produzione campana a figure nere si deve a F. Parise Badoni, cui va il merito di un esemplare inquadramento filologico che ha portato all'identificazione di cinque gruppi principali e, al loro interno, ad un'ulteriore suddivisione per pittori ormai consolidata nella letteratura specialistica¹.

L'intera produzione, che mostra evidenti contatti con la produzione del Pittore di Micali e, soprattutto, con il Gruppo di Orvieto, è stata collocata, in base a considerazioni di carattere stilistico, in un arco cronologico che dalla fine del VI si protrae per tutto il V sec. a.C.².

L'analisi stilistica, della sintassi decorativa e dei

motivi iconografici consentono alla studiosa di individuare nell'eclettismo la peculiarità della classe ed, in particolare, di riconoscerci, quale atteggiamento distintivo, proprio di un "ambiente provinciale", la tendenza a semplificare rappresentazioni mitologiche più complesse³.

In seguito, alcuni studiosi hanno ripreso singoli problemi interpretativi di alcune scene del repertorio, evidenziandone la corsività iconografica ed evocando una probabile destinazione funeraria dell'intera produzione⁴.

Alcuni contributi recenti hanno tentato di approfondire il contenuto iconografico delle raffigurazioni vascolari, valorizzandone le logiche di

* Le basi di questo lavoro sono state elaborate e discusse come tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Salerno. Desidero ringraziare il prof. L. Cerchiai, per la costante e paziente attenzione con cui mi ha seguita in questa ricerca ed accompagna la mia formazione, il prof. B. d'Agostino e L. Chazalon per la disponibilità alla discussione e gli utili consigli. Infine, un doveroso ringraziamento va ai direttori dei musei che hanno fornito il materiale fotografico e a Rita Pinto, tecnico del laboratorio di archeologia dell'Università di Salerno, per l'elaborazione delle immagini.

¹ Gli scavi condotti a Capua ed in Campania, dalla seconda metà del Settecento hanno determinato una conoscenza approssimativa della maggior parte dei materiali rinvenuti, astraendoli dal contesto di appartenenza. A tale condizione non si sottrae la maggior parte degli esemplari vascolari di produzione campana. Pertanto, assumono notevole importanza i tentativi di ricostruzione filologica dei corredi tombali e gli esemplari di più recente rinvenimento (Bellelli 1993). Per la bibliografia precedente sulla classe e sui singoli esemplari si rinvia a Parise Badoni 1968, pp. 11-13, nota 1; pp. 122-125.

² I gruppi del Diphros, del Leone-Gallo e del Pittore delle Code Bianche si datano entro il secondo quarto del V sec. a.C. e manifestano un più evidente legame con la produzione del Pittore di Micali ed il Gruppo di Orvieto. I gruppi, invece, del Pittore di Milano e della Festa Campestre sono ormai più lontani dalle esperienze del pittore vulcente e caratterizzati da un'accuratezza formale sempre minore (Parise Badoni 1968, pp. 133-139). Secondo N.J. Spivey il rapporto con la

produzione vulcente sarebbe da ricondurre esclusivamente ad un'affinità iconografica tra i due repertori, piuttosto che ad una vera e propria dipendenza stilistica. (N.J. Spivey, *The Micali Painter and his followers*, Oxford 1987, pp. 86-88). I contatti individuati con le coeve fabbriche etrusche a figure nere possono essere spiegati mediante il trasferimento di artigiani dall'Italia centrale, in particolare da Orvieto, nell'ambito di un sistema di relazioni tra la Campania settentrionale e l'Etruria centrale tiberina che risale ad età orientalizzante (Cerchiai 1995b, p. 167). La mobilità artigianale si estende più a sud, in area messapica dove ha sviluppo una produzione vascolare a figure nere, di cui gli studiosi hanno rilevato l'affinità stilistica con la produzione campana (F. D'Andria, 'Messapi e Peuceti', in *Italia omnia terrarum alumna*, Milano 1988, p. 668, figg. 661-666). Di recente, per questa produzione è stata riconosciuta una più diretta dipendenza dalla produzione vulcente, a discapito dell'apporto campano. Alcuni esemplari, inseriti da F. Parise Badoni nel gruppo di vasi non attribuibili ai diversi gruppi di pittori, sono stati ascritti alla produzione pugliese ed espunti dal repertorio capuano (Parise Badoni 1968, pp. 69-71, nn. 12, 15-17; E.M. De Juliis, 'Importazioni ed influenze etrusche in Puglia', in *Magna Grecia, Etruschi, Fenici*, 'Atti Convegno, Taranto 1993', Napoli 1996, pp. 544-548).

³ Parise Badoni 1968, pp. 20, 116.

⁴ Secondo M. Cristofani, le scene di devozione su quattro anfore del gruppo del Diphros (Parise Badoni 1968, p. 16, n. 5, tav. III; p. 17, nn. 8-9, tav. V; p. 35, n. 2; tav. XII; p. 60, n. 6, tav. XXIX) mettono in scena "culti privati", legati all'ambito

selezione alla luce delle tradizioni storiche attestate dalle fonti.

R. Benassai, in uno studio dedicato ad una nuova esegesi del Lebete Barone, ha sottolineato l'affinità iconografica tra alcune anfore del repertorio capuano ed il fregio del lebete⁵.

Nell'identificare in Alcioneo il personaggio sospeso ad un albero da Eracle nel dinos di bronzo, la studiosa valorizza il ricorso del tema della lotta di Atena contro il gigante in un'anfora campana attribuita al Gruppo del Pittore delle Code Bianche⁶.

La raffigurazione vascolare funge da elemento di conferma della diffusione in ambiente campano del tema della Gigantomachia, secondo una prospettiva che valorizza – secondo quanto dimostrato da N. Valenza e A. Mele – il rilievo cruciale assunto dall'episodio mitico nella propaganda del mondo cumano d'età tardoarcaica⁷.

La stessa anfora è presa in considerazione da L. Cerchiai in un lavoro dedicato alla rilettura complessiva del corredo funebre della sepoltura contenente il Lebete Barone: sia pure in una prospettiva interpretativa diversa rispetto a quella di R. Benassai, Cerchiai approfondisce il programma figurativo del vaso di bronzo, cercando di dimostrare come ad esso sia correlabile anche l'*imagerie* del corredo ceramico associato nella sepoltura⁸.

L'anfora del Pittore delle Code Bianche è presa, infine, in esame da Cerchiai in un contributo dedicato alla cd. "Tomba di Brygos" di Capua.

In particolare vi è approfondito il rapporto tra la Gigantomachia e la scena dipinta sull'altro lato, recante l'immagine di Dioniso con il tralcio di vite davanti ad un altare: l'associazione tra i due temi è interpretata alla luce della relazione istituibile tra i *topoi* della fondazione del sacrificio da parte di Dioniso e dell'affermazione di un ordine costituito attraverso la vittoria contro i selvaggi ed i barbari, che traspare dalla coppa di Brygos con la raffigurazione della silenomachia di Eracle ed Era, causata

dall'interruzione del sacrificio per Dioniso⁹.

Dagli studi citati si delinea, dunque, la possibilità di riconoscere nel *corpus* dei vasi campani, al di là del modesto valore artigianale, un programma figurativo coerente, del tutto integrato nel panorama culturale della Capua arcaica.

Nella stessa prospettiva, il presente contributo intende approfondire lo studio della produzione campana a figure nere come *corpus* significativo di immagini, verificando la coerenza iconografica e tematica dell'intera classe.

S'intende trattare il repertorio iconografico dei vasi campani come una *Langue*, vale a dire, come un sistema non casuale di segni, in cui selezione e convenzione costituiscono gli assi portanti della costruzione¹⁰.

La prima tappa della ricerca è stata la redazione di un lessico delle unità formali minimali, dal momento che "il senso di un messaggio non verbale può essere ricostruito solo dopo la verbalizzazione di quest'ultimo, dopo la sua traduzione in sistema linguistico"¹¹.

L'individuazione e la classificazione delle singole unità mediante dialettiche di opposizione, commutazione e permutazione ha consentito la decodificazione di schemi e logiche interne al *corpus*, fornendo la possibilità di individuare un asse di lettura orizzontale (sintagmatico) ed uno verticale (paradigmatico); vale a dire, di approfondire lo studio del rapporto tra le due facce di un medesimo vaso ed il significato dell'immagine in rapporto all'intero sistema.

In questo modo si sono potuti delineare due cicli simmetrici e complementari, relativi al mondo femminile e maschile, connessi a paradigmi mitologici di riferimento.

Poiché il ciclo biotico femminile è stato oggetto di un recente contributo, di esso si ripercorreranno i risultati essenziali¹²; una dimostrazione più analitica sarà, invece, dedicata al mondo maschile.

1999, figg. 98-99.

⁷ N. Valenza Mele, 'Eracle cuboico a Cuma. La Gigantomachia e la via Heraclea', in *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident* 1, (Cahier du Centre Jean Bérard V), 1979, pp. 19 ss.; Mele 1987, pp. 155-177.

⁸ Cerchiai 1999a.

⁹ Cerchiai 1999b.

¹⁰ d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. XVII-XVIII.

¹¹ O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Milano 1985, p. 172.

¹² Ibelli 2003.

funerario (M. Cristofani, *Tabula Capuana. Un calendario festivo di età arcaica*, Firenze 1995, p. 113). Una complessa simbologia religiosa attribuisce alle stesse scene F.H. Massa Pairault. Ad avviso della studiosa nella figura femminile è possibile riconoscere un'Afrodite funeraria, garante dello statuto del defunto e connessa ad un'ampia classe sociale, dal momento che "le thèmes banalisés" dell'intero repertorio "s'appliquent in primis au demos" (F.H. Massa Pairault, *La cité des Etrusques*, Paris 1996, p. 127).

⁵ Benassai 1997.

⁶ Parise Badoni 1968, pp. 29-30, n. 11; d'Agostino-Cerchiai

1. Il ciclo femminile

L'immaginario femminile è imperniato sulla scansione delle tappe iniziatiche che conducono la *parthenos* al conseguimento della maturità sessuale, culminante nel matrimonio.

Tali tappe si riconoscono nei rituali del *loutron nymphikon*¹³, il bagno con cui le giovani si preparano alle nozze; e della *karpologhia*¹⁴, la raccolta cerimoniale nel segno dell'esperienza di Kore.

A questi momenti si associa la danza, in cui le fanciulle recano un fiore, un ramo di mirto o una corona¹⁵: attributi che ne esaltano la *charis* o rinviano alla purificazione che precede le nozze.

L'allusione ad una danza di carattere rituale è confermata dalla scena in cui una giovane danza in prossimità di un altare acceso, presso il quale ricorrono le marche iconografiche del mirto e della ghirlanda di fiori¹⁶.

Al culmine di tale percorso si configura il matrimonio, confermato nella proiezione mitica dai modelli paradigmatici del rapimento della *kore* da parte di Ermete¹⁷ e del ratto di Europa¹⁸.

Il corretto compimento di tale ciclo è assicurato dalle divinità femminili tutelari del passaggio.

In primo luogo, una presenza rilevante è quella di una divinità affine a *Kore*, alla cui definizione concorrono gli attributi del fiore, della melagrana, del mirto ed i rituali della *karpologhia* e del *loutron nymphikon* che significativamente trovano riscontro nella serie dei *pinakes* locresi¹⁹: alla stessa figura divina connessa al mondo femminile e alla sfera ctonia rinvia anche la scena di *anodos* su un'oinochoe da Nocera²⁰.

¹³ Parise Badoni 1968, p. 16, n. 5.b, tav. III.

¹⁴ Parise Badoni 1968, pp. 60-61, n. 6, tav. XXIX.

¹⁵ Parise Badoni 1968, p. 36, nn. 4.a, 5.b, tav. XIV.

¹⁶ Parise Badoni 1968, p. 18, n. 12.a, tav. VII.

¹⁷ Parise Badoni 1968, p. 35, n. 1.a, tav. XIII.

¹⁸ Parise Badoni 1968, p. 19, n. 15.a.

¹⁹ Per le scene campane: Parise Badoni 1968, p. 16, n. 5.a, tav. III; p. 17, n. 8.a-b, tav. V; pp. 17-18, n. 10.a, tav. VI. Nella serie dei *pinakes* locresi il *loutron nymphikon* e la *karpologhia* costituiscono le tappe che conducono la *parthenos* all'acquisizione della maturità conseguita mediante le nozze, secondo il profilo proposto da Torelli 1977.

²⁰ Parise Badoni 1968, pp. 71-72, n. 19; Bellelli 1993, p. 73, n. 5, fig. 10.

²¹ Parise Badoni 1968, p. 60, n. 5, tav. XXVIII.

²² Parise Badoni 1968, pp. 36-37, n. 6.

²³ Apollod. II, 3, 4; O., *Met.*, IV, 795 e ss.; F. Frontisi Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée* (Les temps des images), Bona 2003, pp. 261-267.

²⁴ Parise Badoni 1968, pp. 27-28, nn. 5.a, 6.a, tav. XI. La pri-

Accanto a questa, un ruolo non secondario occupa Artemide, divinità tutelare dei riti di passaggio, cui rimanda emblematicamente la raffigurazione dell'episodio di Ifigenia²¹. La figlia di Agamennone riveste un ruolo inverso e complementare rispetto alle scene che evocano il rituale matrimoniale: condotta all'altare con il pretesto delle nozze è, in realtà, destinata a non mutare il suo *status* di *parthenos*.

A questa stessa sfera semantica, che rievoca una sorta di negazione della *parthenia*, può rimandare un'anfora del Gruppo del Leone Gallo, in cui una Gorgone con il volto di prospetto, danza recando un serpente ed un rametto di mirto, proponendosi come doppio oppositivo della *kore*²².

Nel racconto mitico, infatti, Medusa, oltre ad essere ricordata come la Gorgone vittima di un'eroica impresa di Perseo, è la fanciulla condannata per la sua straordinaria bellezza alla condizione mostruosa; ovvero è la giovane che, amata da Poseidone e unitasi al dio nel tempio di Atena, è punita dalla dea²³.

Infine, il tema della *prothesis* sembra essere riservato, nel repertorio capuano, al mondo femminile, se è possibile riconoscere una defunta nelle scene di due anfore del Gruppo del Pittore delle Code Bianche, data l'assenza di marche iconografiche proprie del genere maschile²⁴.

2. Il ciclo maschile

Secondo una prospettiva simmetrica, anche per la serie maschile è possibile individuare temi connessi a valorizzare il percorso formativo che conduce il giovane ad acquisire lo statuto di adulto.

ma anfora, a Cambridge, è nota alla scrivente dalla foto edita da E.M.W. Tillyard, *The Hope Vases*, Cambridge 1923, p. 109, n. 203, in cui il volto della defunta sembra essere dipinto in bianco; nella seconda, a Parigi, la defunta è caratterizzata dal volto dipinto in rosso-violaceo, sul cui mento è una macchia di vernice più densa, difficilmente identificabile con la marca iconografica della barba, per la cui resa cfr., ad es., il Dioniso barbato dello stesso gruppo, in d'Agostino-Cerchiai 1999, fig. 98. In entrambi i casi, F. Parise Badoni adotta la generica locuzione "figura distesa", mentre G. Camporeale, 'Scene etrusche di protesi', in *RM* 66, 1959, pp. 37-38, tav. 18.2, riconosce un defunto nella *prothesis* dell'anfora di Parigi. Sulle scene di *prothesis* femminili cfr. B. d'Agostino, 'Le immagini e la società', in d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 31-39, in particolare pp. 35-36. È importante ricordare che sull'altro lato della *prothesis* dell'anfora di Parigi è un *ketos*. Il mostro marino, qui caratterizzato dalla presenza di zampe e simbolo di alterità, ricorre anche su un'altra anfora che mostra, sull'altro lato, Dioniso, in Parise Badoni 1968, p. 37, n. 7, tav. XIV. Dek *ketos* e degli altri mostri marini non è qui approfondita la ricorrenza nel sistema.



Fig. 1. Londra, British Museum, 1907/5/2056, lato a (da Parise Badoni 1968).

I temi inerenti la formazione del *neos* possono essere individuati nel modo che segue.

2.1 La corsa

Il tema ricorre su cinque anfore dove è rappresentata una coppia di giovani, nudi e dai corti capelli: le gambe ampiamente divaricate, un solo piede a contatto con il suolo, le braccia distanziate dal corpo leggermente inclinato, indicano lo slancio della corsa veloce²⁵ (fig. 1).

In un solo caso i due giovani indossano un *kynodesmion* suddipinto in bianco²⁶.

Come evidenziato da J.P. Thuiller, l'indumento è specifico delle attività ginniche e trova riscontro anche sulla ceramica etrusca, con quello indossato, ad esempio, dagli atleti di un'anfora attribuita al Gruppo di Monaco 883²⁷.

Rappresentazioni della corsa in cui si cimentano giovani dall'aspetto efebico, ricorrono in Etruria, sia nella pittura tombale sia nella produzione vascolare a figure nere.

Sulla parete destra della Tomba delle Olimpiadi sono rappresentati tre uomini impegnati nella corsa veloce²⁸: i corridori sono connotati in modo



Fig. 2. Napoli, Museo Nazionale, 81046 (foto Museo).

differente, quello di centro è imberbe; i due che lo seguono e lo precedono recano, il primo, una *barbula*, il secondo una barba più folta, esplicitando, attraverso la pregnanza dei segni iconici, la relazione della pratica atletica con le classi d'età.

Sul ventre di un'anfora della cerchia del Pittore di Micali sono rappresentati giovani in corsa²⁹: l'aspetto efebico dei corridori è sottolineato dai capelli lunghi, quasi mossi a causa della velocità. L'assenza di specifici attributi e l'indeterminatezza dello spazio focalizzano l'attenzione sul movimento dei loro giovani corpi.

In ambito campano, ad una dimensione atletica rinviano anche i bronzetti di giovani corridori posti a coronamento dei lebeti in bronzo. Nel complessivo programma dei dinoi, la specialità della corsa si configura come una delle pratiche che scandiscono il percorso paideutico maschile³⁰.

2.2 Il pugilato

Un'anfora attribuita al Gruppo del Diphros³¹ mostra due giovani nudi, con capelli corti ed affrontati, con un braccio sollevato ed una mano serrata in un pugno.

L'aspetto giovanile degli atleti nel *corpus* ceramico esplicita il valore di simili rappresentazioni in relazione alla classe d'età, configurando una pratica atletica riservata ad individui non ancora adulti³².

Il pugilato è ampiamente rappresentato nell'*imagerie*

(a cura di), *I Greci*, 4. 2, Torino 1999, p. 926, fig. 17.

²⁸ Thuiller 1985, p. 125, fig. 17.

²⁹ Anfora, Tarquinia, Museo Archeologico, inv. 858, in *Un artista etrusco*, p. 35, fig. 52; Thuiller 1993, pp. 41-42.

³⁰ Benassai 1995, p. 165, D.3; Cerchiai 1995b, p. 170.

³¹ Parise Badoni 1968, p. 16, n. 6.b, tav. IV.

³² Tale è, ad esempio, il ruolo giocato dalle scene di pugilato inserite nella sintassi decorativa del Lebeti Barone da Capua, in Cerchiai 1999a, pp. 165-166.

etrusca di età arcaica, come si evince dalla sua non rara rappresentazione nei cicli pittorici delle tombe arcaiche, di norma cadenzata dall'accompagnamento musicale.

Ben nota è la presenza di pugili affrontati ai lati dell'ingresso di alcune tombe tarquiniesi, spesso caratterizzati da una corporatura massiccia e barbati³³.

Come posto in rilievo da un recente contributo, in questo caso i pugili, che si atteggiavano in movimenti propri della pratica atletica e, insieme, della danza, costituiscono un'unità sintagmatica con la porta e sono coinvolti in una dimensione metaforica che rinvia all'eros, alla caccia e alla danza orgiastica³⁴.

Tale tipo di mimetismo del pugilato non è estraneo all'*imagerie* etrusca: la sua pregnanza appare, ad es., operante in alcuni esemplari ceramici del Pittore di Micali e della sua cerchia, come è stato esemplarmente rilevato da J. Gy. Szylagyi e J.P. Thuiller³⁵.

Una specifica relazione del pugilato con il mondo giovanile può essere colta anche nella pittura tombale tarquiniese, nella dialettica oppositiva istituibile tra il tipo del pugile, dal corpo tozzo e sgraziato, dipinto ai lati della porta di ingresso, denotato come un adulto, ed il giovane atleta raffigurato all'estremità della parete sinistra della Tomba delle Olimpiadi, inserito nella dimensione agonistica e paideutica già evocata a proposito del tema della corsa³⁶.

Ad una dimensione del pugilato che rinvia più esplicitamente al mondo della palestra allude la scena rappresentata su un'anfora a figure nere analizzata da B. Ginge dove sono affrontati due giovani pugili, nudi e con *krobylos*; nel campo dell'immagine compaiono i loro bastoni piantati al suolo, su cui sono i rispettivi manti, i vasi per l'unguento e forse uno strigile³⁷.

A questa dimensione del pugilato, piuttosto tipica degli *athla* ginnici e ritmata dal suono del flauto,

³³ T. Cardarelli e T. del Citaredo, in Steingraber 1985, pp. 303-304, n. 53; 306-307, n. 57. Sull'aspetto corpulento dei pugili si veda Thuiller 1985, p. 198.

³⁴ Cerchiai 2003, pp. 79, 84-86.

³⁵ Giovani atleti si associano a danzatori, denotati dalla lunga chioma, sulla hydria T 765, in CVA, Budapest I, pp. 53-56, tavv. 15, 3-4; sull'hydria della coll. Poggiali gli stessi pugili presentano lunga chioma, in Thuiller 1993, pp. 33 ss., fig. 17.

³⁶ Steingraber 1985, pp. 333-334, n. 92.

³⁷ Anfora coll. Bruschi, Ginge 1987, p. 76, tav. LXVII.

³⁸ Parise Badoni, p. 16, 6.a, tav. IV. In particolare, il gesto compiuto dal giovane ricorda il pugile rappresentato a destra

può dunque rimandare la rappresentazione del vaso campano, senza tuttavia escludere l'aspetto ludico di una danza che mima la pratica sportiva.

Quest'ultimo, infatti, potrebbe essere il nesso logico che lega la scena di pugilato alla coppia raffigurata sull'altro lato del vaso: un giovane ed un sileno affrontati che distendono in avanti un braccio e il palmo della mano: il giovane chiude in pugno l'altra mano, mentre il sileno solleva in un passo di danza il ginocchio sinistro, come in una parodia della pratica sportiva³⁸.

Ancora una volta appare, infine, possibile istituire una relazione con la classe dei lebeti di bronzo: il pugilato è raffigurato, come è noto, nel fregio del Lebeti Barone dove, in uno spazio marcato da due colonne che alludono alla palestra, due giovani, al suono del flauto, si esercitano alla boxe davanti al ginnasiarca³⁹.

Ad una dimensione atletica legata al pugilato può forse rimandare ancora un'altra rappresentazione del repertorio campano⁴⁰ (fig. 2).

Nel riquadro metopale di un'anfora attribuita al Gruppo della Festa Campestre è raffigurato un giovane retrospiciente, nudo ma con mantello suddipinto in bianco che ricade dagli avambracci.

La figura avanza conducendo due giovani legati ai polsi, dotati anch'essi del solo mantello, il cui profilo è sottolineato da una suddipintura di color rosso violaceo. Il primo personaggio impugna con entrambe le mani una sorta di ramo ricurvo che si biforca all'apice; dalla sua mano destra, come se fossero connesse al ramo, si dipartono due funi dipinte in bianco che si collegano alle fasce che i due giovani recano sulle mani⁴¹.

Lo schema iconografico in cui personaggi legati vengono condotti da altri, come evidenziato da N. Lubtchansky, è scarsamente noto dalla produzione attica e greca in genere, ma trova più numerosi termini di confronto in quella etrusca⁴².

Il più antico esempio è offerto dalla cd. Situla

della parete d'ingresso della tomba della Fustigazione, mentre il sileno quello del pugile a sinistra dell'ingresso della medesima tomba, in Cerchiai 2003, p. 70, fig. 2.

³⁹ Accanto è in corso un incontro di lotta, in Cerchiai 1995b, p. 170.

⁴⁰ Parise Badoni 1968, p. 60, 4.a, tav. XXVII.

⁴¹ Si noti che anche il ramo che reca in mano il primo personaggio a destra è suddipinto in rosso violaceo. L'uso di suddipinture di colori differenti evidentemente è funzionale alla distinzione dei diversi elementi.

⁴² Lubtchansky 1996, p. 34, nota 86; p. 40, nota 103.

²⁵ Parise Badoni 1968, p. 45, 7.a; p. 60, 3.b, tav. XXVII.

²⁶ Parise Badoni 1968, p. 29, n. 9.b, tav. XII.

²⁷ Tomba della Scimmia di Chiusi, in Thuiller 1985, p. 377, fig. 48. Anfora a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. H.I.N. 426, in *Ceramica degli Etruschi*, p. 181, n. 134. Anche gli atleti raffigurati sui due lati di quest'anfora sono denotati come giovani, come indica l'acconciatura dei capelli, corti o raccolti in un *krobylos*. Il *kynodesmion* ricorre nella ceramica attica, ad es., sul cratere di Eufonio a Berlino, in S. Settis



Fig. 3. Napoli, Museo Nazionale, 81045 (foto Museo).

Benvenuti, nel cui registro inferiore due uomini in armatura oplitica trascinano personaggi nudi legati ai polsi⁴³.

Altro celebre esempio è offerto dal sarcofago della necropoli dello Sperandio di Perugia, sul quale è rappresentato un articolato corteo, in testa al quale sono tre uomini adulti che, legati, indossano lunghe tuniche e recano delle situle: la scena, come è noto, è stata oggetto di diverse interpretazioni, dal *ver sacrum*, alla pompa funebre per il defunto, al *reditus* trionfale⁴⁴.

A questi confronti si aggiunge un'anfora al Museo Gregoriano Etrusco che, ritenuta un falso poi a lungo attribuita all'*atelier* campano, è stata recentemente attribuita alla produzione chiusina dalla Lubtchansky⁴⁵.

Sul corpo dell'anfora, realizzati con la sola linea di contorno, campeggiano due cavalieri nudi, seguiti da altrettanti prigionieri, tenuti al laccio per i polsi: una scena che è stata più volte paragonata al tema del cd. 'ritorno del guerriero' delle tombe dipinte pestane⁴⁶.

Dall'analisi comparativa emerge la distanza della scena rappresentata sull'anfora capuana con la serie

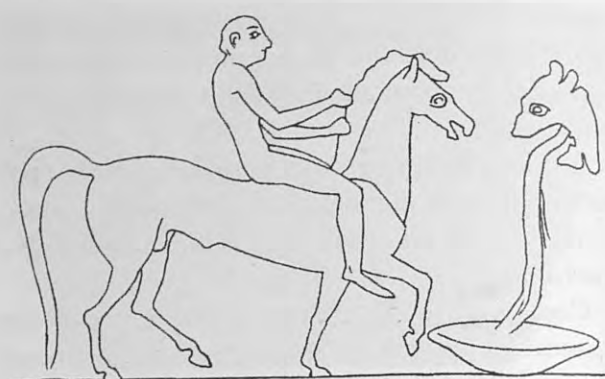


Fig. 4. Capua, Museo Campano (da Reinach).

appena descritta. Sul vaso campano, infatti, non compare nessuna marca iconografica che alluda al mondo della guerra o ad un contesto rituale.

È ancora una volta la nudità, enfatizzata dalla marca iconografica del mantello, a sottolineare il carattere atletico dei giovani, mentre il *cestus* identificabile nelle fasce sui loro polsi, dipinte in carminio e distinte dalla fune in bianco, esplicita una specifica relazione con il pugilato.

Una conferma in tal senso può venire dal recente contributo dedicato da A. Maggiani alla stele felsinea di *Vel Kaiknas*. In accordo con il contesto degli incontri di pugilato, presenti sul lato principale del monumento, lo studioso riconosce degli atleti nei due personaggi legati e trascinati ciascuno da un *rabdouchos*, valorizzando la marca iconografica del perizoma che indossano⁴⁷.

2.3 L'esercizio equestre

Al percorso formativo giovanile rinvia il tema, che, con poche variazioni, ricorre cinque volte all'interno del *corpus*, dei giovani nudi che procedono a cavallo, al passo o al galoppo.

I cavalieri possono essere caratterizzati da capelli lunghi⁴⁸, raccolti in un *krobylos*⁴⁹ o corti⁵⁰ e talvolta recano intorno al capo una *taenia*⁵¹ (fig. 3). Tali segni iconici assumono particolare rilievo, se si considera l'importanza che rivestiva la pratica

in *Ocnus* 5, 1997, pp. 123-135, in particolare p. 124.

⁴⁸ Parise Badoni 1968, p. 29, n. 9.a, tav. XII.

⁴⁹ Parise Badoni, p. 48, n. 17.a.

⁵⁰ Parise Badoni, p. 17, n. 9.a, tav. V; p. 48, n. 17.a.

⁵¹ Parise Badoni, p. 27, n. 3.a, tav. X. Il giovane presenta il corpo interamente dipinto in bianco, non è possibile escludere che tale particolare sia intenzionalmente finalizzato a conferire al giovane una carica seduttiva che lo omologhi ad una donna, visto che si tratta dell'unica ricorrenza nell'intero *corpus*.

di recidere la lunga chioma a completamento del percorso che i ragazzi espletavano per accedere allo statuto di adulto e, dunque, al corpo civico⁵².

Pertanto, è possibile ritenere che lo specifico tipo d'acconciatura possa concorrere a definire differenti classi d'età all'interno del mondo giovanile.

Il ricorrere di giovani cavalieri nel *corpus* campano è stato già rilevato dal Frederiksen nella sua indagine sull'origine della cavalleria campana. Lo studioso riconosce una forte matrice greca, connessa alle pratiche dell'*ephebeia*, tanto nella tipologia della cavalleria campana, quanto nell'iconografia e collega tale matrice ellenica all'impulso proveniente da Cuma⁵³.

Ancora una volta, il sistema di proiezioni evocato nella produzione ceramica conosce un probante parallelo, ad un livello più elevato di committenza, nella produzione dei lebeti di bronzo, nelle ronde che *appliques* di cavalieri a tutto tondo compiono lungo il bordo dei coperchi⁵⁴. Essi costituiscono una delle marche con cui si designa un sistema complessivamente teso ad evidenziare i valori ideali della giovinezza⁵⁵.

Nella serie dei giovani cavalieri è possibile iscrivere anche l'immagine, dipinta su un'anfora attribuita al Gruppo del Diphros, di un giovane nudo che, a cavallo, avanza al passo verso una fontana⁵⁶ (fig. 4).

Il vaso, un tempo conservato a Capua, presso il Museo Campano e attualmente disperso, è noto dal

disegno e dalla descrizione del Reinach e del Minervini: il giovane non reca alcun attributo o arma e la fontana è composta da una bocca a protome leonina e dal *louterion* in cui confluisce l'acqua.

Già G. Minervini, valorizzando la marca iconografica della fontana, ha proposto di identificare il cavaliere con Troilo⁵⁷: un'identificazione il cui valore può essere ulteriormente chiarito approfondendo l'esame dello schema compositivo della scena figurata.

La rappresentazione è focalizzata sul giovane cavaliere, con la fontana visibile solo parzialmente sul margine sinistro del riquadro. Per mezzo di tale artificio la scena sembra costruita ad evocare *ex absentia*, con una logica per così dire metonimica, la rappresentazione più ampia del *logos* di Achille, di norma celato dietro la fontana.

Se tale osservazione è condivisibile, ne deriva che sul vaso campano i momenti dell'agguato e del successivo sacrificio sono posti in secondo piano⁵⁸ e il giovane figlio di Priamo è raffigurato essenzialmente in quanto *ippiocharmes* (Il. XXIV, 257).

In questa prospettiva, la citazione di Troilo nel *corpus* dei vasi campani potrebbe configurarsi come paradigmatica rispetto ai giovani cavalieri dediti all'esercizio equestre, quale tappa dell'apprendistato culminante con l'ingresso nel corpo civico, mediante l'ammissione all'esercizio bellico⁵⁹.

La pratica equestre non è esente da pericoli.

produzione capuana ed attribuita al Gruppo del Diphros, è stata inserita tra gli esemplari "dubbi e di erronea attribuzione" della ceramica calcidese da M. Iozzo, *Ceramica calcidese*, Roma 1994, pp. 96-97, con bibliografia precedente. Lo studioso riporta quale luogo di rinvenimento Capua, notando come "l'assenza di motivi decorativi specificamente calcidesi non consenta di trarre indicazioni a favore dell'attribuzione in questione". Il motivo della palmetta con volute sul collo del vaso è, invece, largamente attestato per la produzione dell'*atelier* campano.

⁵⁷ In seguito l'interpretazione è stata accolta dagli studiosi che hanno preso in esame l'anfora campana; CVA, *Capua* III, p. 7, n. 2 (P. Mingazzini); Parise Badoni 1968, p. 19, n. 15.b.

⁵⁸ Nel mondo etrusco il tema del sacrificio di Troilo da parte di Achille ha avuto larga fortuna, come dimostra la diffusione nella Tomba dei Tori di Tarquinia, sulle placche di bronzo della Tomba del Guerriero di Vulci e su due cippi chiusini, in d'Agostino-Cerchiai 1999, tav. XXXIII. 53-54, 62. I riferimenti iconografici per la combinazione Troilo + cavallo + fontana sono forniti dalla ceramica corinzia, attica laconica ed etrusca; si confronti per gli esemplari ceramici in cui compare questa associazione L. Cerchiai, 'La machaira di Achille. Alcune osservazioni a proposito della Tomba dei Tori', in d'Agostino-Cerchiai 1999, p. 95.

⁵⁹ Vidal-Naquet 1976, p. 54 sgg. La nudità della figura maschile e la clamide sono attributi tipici dell'iconografia attica della caccia a piedi (Schnapp 1997, p. 215, fig. 81; p. 216, fig. 83;

⁴³ Situla bronzea, Este, Museo Nazionale, in *Etruschi-Venezia*, pp. 193-195.

⁴⁴ Da ultimo, con bibliografia precedente *Etruschi-Venezia*, p. 596, n. 171.

⁴⁵ Lubtchansky 1996, p. 18.

⁴⁶ Frederiksen 1968, pp. 19-20; A. Pontrandolfo-A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992, p. 44, nota 35; Lubtchansky 1996, p. 30, nota 74.

⁴⁷ A. Maggiani, *Agoni funebri hellenikois nomois per Vel Kaiknas*,

⁵² Vidal-Naquet 1976, p. 55.

⁵³ Frederiksen 1968, pp. 17-21; A. La Regina, 'Appunti su entità etniche e strutture istituzionali nel Sannio antico', in *AIONArchStAnt* III, 1981, pp. 129-137; Cerchiai 1995b, pp. 188-189. Giovani a cavallo, nudi, con capelli lunghi o corti trovano ampio riscontro nella ceramica etrusca a figure nere, come attestano esemplari della produzione ceretana, di quella pontica e del pittore di Micali (J.M. Hemelrijk, *Ceretan hydriae*, Mainz 1984, tav. 23, a-b; *Ceramica degli Etruschi*, nn. 123.b, 133.b; *Un artista etrusco*, p. 93, figg. 170-171). Nell'ambito della ceramografia attica compaiono prevalentemente nella produzione a figure rosse, si distinguono dai peltasti e dai cavalieri che indossano il berretto frigio e rimandano alla preparazione atletica o più genericamente al mondo efebico, come suggerisce una coppa a Dusseldorf che mostra giovani con fiore e corona sul capo (Lissarrague 1990, p. 205; p. 208, fig. 117). Confronti stringenti offre pure la produzione calcidese: su un'anfora a collo da Gioia Tauro, dell'ultimo ventennio del VI sec. a.C. compaiono, uno per lato, due giovani cavalieri, con capelli lunghi e nudi, che avanzano rispettivamente al passo ed al galoppo, in M. Iozzo, 'Ceramica calcidese', in *I Greci in Occidente. Arte e artigianato*, Napoli 1996, p. 320, cat. 304.

⁵⁴ Cerchiai 1995b, p. 170, XXVIII; Benassai 1995, p. 200.

⁵⁵ Cerchiai 1999a, p. 165.

⁵⁶ L'anfora ritenuta da Parise Badoni 1968, p. 19, n. 15.b, di



Fig. 5. Napoli, Museo Nazionale, coll. Spinelli 867 (foto Museo).

Sul lato principale di un'anfora non attribuita a nessuno dei gruppi stabiliti⁶⁰ è un personaggio maschile, nudo e con *barbula*, disarcionato dal cavallo; in suo soccorso, raffigurato sul lato opposto del vaso, accorre un altro personaggio barbato, con le braccia protese e con indosso una clamide⁶¹.

2.4 La corsa con la biga

La corsa con la biga è attestata un'unica volta su un'oinochoe da Suessula: un giovane auriga con corta tunica guida un tiro di coppia lanciato in corsa, come si evince dalle zampe anteriori dei cavalli, sollevate dal suolo, e dalla forte inclinazione dello stesso auriga, mentre alle spalle del carro, come una sorta di meta, è un piccolo arbusto⁶² (fig. 5).

Il tema, come è noto, gode di un'ampia fortuna in ambito etrusco⁶³: per quel che riguarda più strettamente il nostro caso, è importante sottolineare come la figura dell'auriga isolato, astratta da una scena di agone, non sia rara nella produzione ceramica etrusca, dove sembra funzionalizzata ad esaltare il valore di un *exploit* agonistico ancora una volta connesso alla sfera giovanile.

Isolato è, ad esempio, il giovane auriga raffigurato

su un'hydria ceretana, dove il valore atletico della corsa è sottolineato dalla presenza del cane corrente tra le zampe dei cavalli, che al tempo stesso allude ad un'altra pratica connessa al mondo giovanile, quale la caccia⁶⁴.

Figura isolato anche il giovane con lunga chioma che conduce una quadriga su un'hydria a figure nere da Fratte⁶⁵.

In ambito capuano il tema della corsa di bighe ricorre in quel paradigma della *paideia* aristocratica rappresentato dal Lebete Barone, configurandosi come una pratica connessa alla dialettica tra le classi d'età, visto che nei personaggi in testa alla scena sono riconoscibili due adulti per la marca iconografica della barba.

Al tempo stesso, la corsa si associa agli agoni della palestra dove, nel segno degli *athla* di Eracle, i giovani provano il loro valore sotto lo sguardo di un allenatore.

Nel repertorio capuano, come nel complessivo dei lebeti bronzei, la corsa con la biga è omologata alle pratiche della corsa e della caccia, in virtù del legame con il mondo giovanile e per il comune tema della velocità.

2.5 La caccia

Al tema della caccia rinviano almeno cinque scene.

La prima è rappresentata sulla spalla di una situla: un giovane con corti capelli è in corsa verso destra, con la clamide sul braccio sinistro proteso; dinanzi, due cani in corsa inseguono una coppia di lepri.

È interessante sottolineare l'evidente sproporzione istituita tra il giovane e gli animali di maggiori dimensioni⁶⁶.

La pregnanza di una non dissimile logica espressiva è stata approfondita da A. Schnapp a proposito di una scena di caccia alla lepre dipinta su un attingitoio a figure nere degli inizi del V sec. a.C., dove

Lubchansky 1996, p. 37, nota 95, con bibl. precedente.

⁶² Parise Badoni 1968, pp. 67-68, n. 6, tav. XXXIII.

⁶³ Bronson 1965; Thuiller 1985, pp. 81 ss.; Thuiller 1993, pp. 28 ss.

⁶⁴ R. Bonaudo, *La culla di Hermes*, Roma 2004, p. 226.

⁶⁵ D. Donnarumma-L. Tomay, 'I corredi di VI e V sec. a.C.', in G. Greco-A. Pontrandolfo (a cura di), *Fratte. Un insediamento etrusco-campano*, Modena 1990, p. 230, n. 5, fig. 384.

⁶⁶ Parise Badoni 1968, p. 73, n. 23. La scena è nota alla scrivente dalle descrizioni in bibliografia e da una foto generale del vaso in E. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg*, München 1932, p. 140, n. 791, tav. 229.



Fig. 6 a-b. Parigi, Musée du Louvre, E 761 (da Parise Badoni 1968).

il cacciatore presenta dimensioni inferiori rispetto agli animali: un artificio che, secondo lo studioso, traduce visivamente l'interesse per la preda e per la sua cattura mediante la rete⁶⁷.

Nel caso della situla campana l'assenza di strumenti o armi sussidiarie, l'inseguimento effettuato a piedi, in accordo con l'aspetto efebico del cacciatore, concorrono alla definizione di una caccia affidata esclusivamente all'arma della velocità, della quale è, dunque, posta in rilievo la marca di *exploit* atletico⁶⁸.

Una non dissimile allusione sembra essere esplicitata su un'anfora del Pittore di Milano mediante l'associazione tra la rappresentazione sul ventre dell'inseguimento di tre cani alla lepre e la raffigurazione sul collo di Eracle che avanza verso Tritone⁶⁹ (figg. 6a-b).

La caccia, quindi, come tappa della propria *paideia*, come prova da affrontare facendo esclusivamente ricorso sulle proprie capacità.

La lepre, d'altra parte, costituisce un ben noto pegno amoroso e, quasi un doppio del giovane, evoca un'altra componente fondante della *paideia* maschile quale il rapporto omoerotico, più largamente evocato nel repertorio campano⁷⁰.

Alla scena della situla può essere associata quella che compare su uno dei lati di un'anfora attribuita

al Gruppo della Festa Campestre⁷¹.

Un giovane, ancora una volta con clamide avvolta al braccio, è affiancato da un cane lanciato in corsa, parzialmente coperto dall'indumento e dalla sua gamba destra.

Anche in questo caso l'abbigliamento, l'atteggiamento del giovane e l'associazione con il cane consentono di evocare una scena di caccia.

L'assenza della preda può costituire un artificio che contribuisce a concentrare l'interesse sul giovane cacciatore e sul suo statuto.

Lo schema della caccia a piedi si ripete su una situla del Pittore delle Code Bianche⁷².

Lo spazio è marcato da un arbusto dalle foglie suddipinte in bianco, che funge da cesura nella rappresentazione. Nell'ordine, da destra, corrono un cane, un sileno che impugna un *lagobolon* ed una lepre oltre la quale è l'elemento vegetale.

Rispetto alle scene esaminate in precedenza, sulla situla si attua una permutazione con l'inserzione del sileno al posto del giovane: mediante un simile procedimento si istituisce un rapporto di omologia tra le due figure che esplicita il carattere selvatico dell'esperienza della caccia, nell'ambito della complessiva esperienza formativa del giovane⁷³.

p. 217, fig. 85, 87.b), quanto di quella etrusca (Camporeale 1984, pp. 116 e ss., nn. 6, 10-13, 16-19, 26, 30, 31.)

⁶⁰ Parise Badoni 1968, p. 70, n. 14.

⁶¹ Il cavaliere disarcionato da cavallo è tema noto nella pittura tombale etrusca; compare, infatti, nella T. del Cacciatore, inserito in un contesto venatorio (Cerchiai 2002, p. 74). L'auriga che cade dal carro è noto dalla pittura tombale e dalla ceramica a figure nere etrusche, generalmente caratterizzato da un'evidente torsione del busto, affine a quella del personaggio del vaso campano, di norma inserito in un contesto agonistico o di combattimento. Ad es.: T. delle Olimpiadi e anfora a figure nere, in Bronson 1965, nn. 20, 29; T. Paolozzi di Chiusi, in

⁶⁷ A. Schnapp, 'Eros a caccia', in *La città delle immagini*, p. 65.

⁶⁸ J.L. Durand-A. Schnapp, 'Uccisione sacrificale e cacce iniziatiche', in *La città delle immagini*, pp. 52-57; Schnapp 1997, pp. 216-217.

⁶⁹ Parise Badoni 1968, p. 47, n. 13, tav. XXII. Lo stesso tema della caccia alla lepre ricorre sulla spalla di un'altra anfora del repertorio, in Parise Badoni 1968, p. 67, n. 5, tav. XXXII.

⁷⁰ Così ad es. nella Tomba della Caccia e della Pesca, in Cerchiai 2002, pp. 71 e s.

⁷¹ Parise Badoni 1968, p. 59, n. 2, tav. XXVI.

⁷² Rohde 1967, p. 503, tav. 79; Camporeale 1982; Camporeale 1984, p. 123; *Welt der Etrusker*, p. 226, C1.17.

⁷³ La presenza del sileno in scene di caccia trova confronti nella produzione attica a figure rosse, come attestano il coperchio di una pisside ed un askos, in Camporeale 1984, p. 123. Un significato non dissimile assume l'*applique* plastica costituita da un satiro ed una menade, posta a coronamento del Lebete Barone, attorno alla quale fanno la ronda arcieri sciti, Cerchiai 1999a, pp. 165-166.



Fig. 7 a-b. Berlino, Staatliche Museen, F 2126 (foto Museo).

Oltre alla caccia alla lepre, su un'anfora attribuita al Pittore di Milano è attestata anche quella al cervo⁷⁴.

Su un lato del vaso è raffigurata una pantera, con il muso di prospetto, in agguato dietro un arbusto; oltre il vegetale è un elemento verticale campito a reticolo, interpretato come una rete da G. Camporeale⁷⁵ (fig. 7a); segue un cane lanciato a catturare un cervo, diretto contro una seconda trappola. Quest'ultima, a sua volta, aderisce al treno posteriore della pantera (fig. 7b).

Le due rappresentazioni, per la reduplicazione del segno della rete, sono da considerarsi in stretta relazione⁷⁶.

La costruzione della scena sottolinea l'omologia tra la belva e la trappola, secondo una logica pienamente coerente se si ricorda che il felino è il cacciatore astuto che seduce con il proprio profumo, nascondendo il volto alla preda⁷⁷.

Alla frontalità che caratterizza la pantera si oppone la disposizione retrospiciente del cervo che, inseguito dal cane, sta inevitabilmente per impigliarsi nella rete.

Nella stessa prospettiva, giova ricordare che la marca iconografica della trappola compare in altre due anfore attribuite al Gruppo del Pittore di Milano.

⁷⁴ Parise Badoni 1968, p. 47, n. 16; Rohde 1967, p. 703, tav. 75.

⁷⁵ Camporeale 1984, p. 101.

⁷⁶ È di rilievo notare che due pantere al lato di un arbusto figurano anche sul fregio del leibete Barone in associazione ad una scena di caccia in cui, al di là del vegetale, due cani inseguono una lepre. La caccia realizzata con l'ausilio della

Su entrambi i lati della prima sono raffigurati due giovani nudi che, nello schema della corsa veloce, avanzano verso destra dove, al di sotto delle anse, è disposta una rete. Nessun attributo sembra contraddistinguere i giovani, a parte la *taenia* che uno dei due forse reca sul capo; la logica compositiva sottolinea, piuttosto, la contiguità fisica tra il giovane sulla destra e la trappola che, grazie al gioco circolare della sequenza, si trova anche alle sue spalle⁷⁸.

Sull'altra anfora del Gruppo del Pittore di Milano una scena del tutto identica a quelle appena considerate (fig. 8), fa da *pendant* sull'altra faccia ad una coppia di sileni che, in corsa, sono ai lati di un arbusto⁷⁹.

L'ambiguità di tale rappresentazione si esplicita in relazione al duplice valore che il tema dell'inseguimento/caccia può assumere, sospeso tra un'accezione erotica ed una più propriamente venatoria.

Se, infatti, secondo una logica permutativa, si confrontano le due scene con quella sopra ricordata che vede protagonista la pantera, si può notare come l'espedito della contiguità con la trappola istituisca un'omologia tra il *neòs* e la belva, configurandolo come cacciatore del giovane che sta inseguendo.

D'altra parte, lo schema compositivo sottolinea,

rete è attestata nella produzione etrusca, ad esempio, su un coperchio di pisside frammentario a figure nere, in Camporeale 1984, pp. 94, 100-101, tav. XXXV.

⁷⁷ M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977, pp. 78 ss.

⁷⁸ Rohde 1967, p. 502, tavv. 76.1; 77.1-2.

⁷⁹ Parise Badoni 1968, p. 46, n. 11.a (= Rohde 1967, p. 502, tav. 76.1).



Fig. 8. Berlino, Staatliche Museen, F 2125 (foto Museo).



Fig. 9 a-b. Catania, Museo Biscari, 1759 (da Parise Badoni 1968).

mediante l'elisione della preda animale e la reiterazione della sequenza giovane/rete, come entrambi i personaggi possano situarsi ugualmente davanti e dietro alla trappola, svolgendo al tempo stesso la funzione di cacciatore e preda: duplice funzione, attiva e passiva, che mette in gioco i valori ambigui del rapporto omoerotico.

Il tema dell'inseguimento affine ad una caccia si ripete sul lato con i satiri della seconda anfora del Gruppo del Pittore di Milano appena considerata, caricando la rappresentazione di una connotazione selvaggia: i due satiri sono disposti ai lati di un arbusto; quello a sinistra avanza verso una rete e, retrospiciente, si rivolge all'altro che, posto oltre il vegetale, è collocato in una posizione affine a quella della pantera.

Questa dimensione ludica che investe la sfera della caccia è forse ravvisabile in un'altra scena: un giovane danza recando una corona (o un cerchio), accanto è un cane, dietro è una trappola, mentre sulla sinistra è un giovane che suona l'*aulos* in un ardito passo di danza⁸⁰.

Infine, la caccia al cervo ricorre su una situla capuana a Parigi, edita da G. Camporeale⁸¹. La scena, che si svolge sulla spalla del vaso, è composta mediante la giustapposizione di due gruppi: a destra,

⁸⁰ F. Canciani, 'Due vasi a figure nere inediti nei Musei Civici di Trieste', in *Miscellanea in onore di Massimo Pallottino*, Roma 1991, pp. 888-891, fig. 3.

⁸¹ Camporeale 1982, pp. 195, 199, tav. 54.1-2.

⁸² Per analoghe scene di caccia montata di VI sec. a.C. nella

due giovani a cavallo, tra i quali è situato un terzo a piedi con clamide sul braccio, preceduto da un cane; il gruppo si rivolge di corsa nella direzione di un cerbiatto che avanza nel senso opposto e che, retrospiciente, si rivolge ad un altro giovane a piedi, nell'atto di scagliare la lancia. Tale gesto è replicato dal cavaliere del primo gruppo che è immediatamente a destra del cervo.

Ancora una volta la caccia si configura come una pratica connessa al mondo giovanile, di cui in questo caso è valorizzato il significato di *exploit* collettivo⁸².

2.6 L'inseguimento erotico

Alla serie di immagini appena descritte, può essere accostata ancora un'altra rappresentazione che interessa i due lati di un'anfora attribuita al Gruppo del Pittore di Milano⁸³.

Su un lato figura un uomo imberbe e nudo che, sollevando un *pedum* (fig. 9a), insegue un giovane dipinto sul lato opposto del vaso (fig. 9b), secondo uno schema compositivo ricorrente nel gruppo⁸⁴.

La marca del bastone si configura come segno distintivo tra i due personaggi, altrimenti omologabili per i comuni caratteri della nudità, dell'assenza di barba e della corta chioma, traducendo visivamente

ceramica attica a figure nere cfr. Schnapp 1997, pp. 102 ss.

⁸³ Parise Badoni 1968, p. 44, n. 4.a-b, tav. XIX.

⁸⁴ Per la tendenza a disporre figure pertinenti ad un'unica rappresentazione nel Gruppo del Pittore di Milano si veda ad es. Parise Badoni 1968, p. 49.



Fig. 10. Napoli, Gabinetto Segreto del Museo Nazionale, lato a (da De Caro 2000).

l'appartenenza degli stessi a due classi d'età e, quindi, a due ruoli differenti⁸⁵.

Il rapporto fra le due classi d'età può forse ulteriormente esplicitarsi considerando l'affinità semantica istituibile con l'inseguimento/caccia alla lepre attuata dal sileno sulla già ricordata situla del Pittore delle Code Bianche: l'uomo sul lato principale del vaso brandisce il *pedum* come fosse un *lagobolon*, per catturare il giovane nella rete della sua *philia*.

La tensione erotica che anima le scene di inseguimento si traduce nel *symplegma* rappresentato sull'anfora del Gabinetto Segreto del Museo Nazionale di Napoli⁸⁶ (fig. 10).

In questo caso, l'eromeno è distinto dall'eraste, oltre che per la posizione passiva, anche per l'attributo del cerchio che, rinviando alla dimensione del

gioco, contribuisce ad omologare l'accoppiamento alla conquista di una giovane preda⁸⁷.

Ma oggetto del desiderio può anche divenire una fanciulla, inseguita, a sua volta, da un giovane nudo con *kynodesmion* su un'anfora del Gruppo del Diphros⁸⁸.

2.7 Eros

La logica permutativa riscontrata per lo schema dell'inseguimento/caccia investe altre due rappresentazioni presenti, l'una, su un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano⁸⁹, l'altra su un'anfora attribuita al Gruppo della Festa Campestre⁹⁰.

Nella prima un personaggio nudo ed alato, identificato con Eros da F. Parise Badoni, è in corsa verso destra con entrambe le braccia protese in avanti verso un giovane raffigurato sul lato opposto, anch'egli nudo e con lunghi capelli (figg. 11a-b); sotto le anse sono raffigurati due grossi boccioli che fungono da divisori tra i due personaggi.

Nella seconda, nello stesso riquadro metopale sono raffigurati un giovane nudo seguito da un personaggio alato, analogo a quello del vaso precedente.

A queste due rappresentazioni può, inoltre, essere accostata una terza anfora del Gruppo del Leone-Gallo: su entrambi i lati ricorre un personaggio alato, ancora una volta identificato con Eros da F. Parise Badoni, raffigurato in volo, con una corona nella destra e il braccio sinistro in avanti con il palmo della mano disteso⁹¹.

Il motivo di Eros che insegue un giovane o una fanciulla è attestato nella produzione attica⁹² e, come posto in rilievo di recente da I. Krauskopf, la

diversi registri del vaso. Cfr. Parise Badoni 1968, p. 48 ss.

⁸⁵ L'identificazione dell'oggetto è già in De Caro 2000, p. 29. Al pari della palla, il cerchio definisce la classe d'età infantile. Tale è il valore che l'attributo esplicita sulla ceramica attica, ad es. sul cratere attico del Pittore dei Niobidi a Londra, per cui cfr. F. Lissarrague, 'Satiri tra le donne', in P. Veyne (a cura di), *I misteri del gineceo*, Roma-Bari 2000, p. 180, fig. 35. Per la palla in scene di seduzione cfr. *La città delle immagini*, p. 72, fig. 114.b.

⁸⁶ Parise Badoni 1968, p. 17, n. 9.b, tav. V. La figura femminile è riconoscibile per il lungo chitone che indossa. Il *kynodesmion* sembra essere suddipinto in bianco: il particolare è desunto da sussidi fotografici ma non è descritto in bibliografia, per la quale si rinvia alla Parise Badoni.

⁸⁷ Parise Badoni 1968, pp. 43-44, n. 2.a-b, tav. XVII.

⁸⁸ Parise Badoni 1968, p. 60, n. 3.a, tav. XXVII.

⁸⁹ Parise Badoni 1968, p. 38, n. 12. a-b; CVA, *Kopenhagen* IV, tav. 228, fig. 2a.

⁹⁰ *Limc* III, *Eros*, nn. 600-604.



Fig. 11 a-b. Napoli, Museo Nazionale, 81042 (foto Museo).

figura di Eros non è estranea all'imagerie etrusca.

Con Eros è, infatti, omologabile il personaggio alato che di frequente è ritratto in scene di seduzione su specchi, gemme e sulla ceramica etrusca a figure rosse, sebbene talvolta designato da un altro teonimo⁹³.

Nello schema dell'inseguimento/caccia, dunque, al tipo del giovane denotato dall'attributo del *pedum*, attestato nell'anfora del Gruppo del Pittore di Milano già esaminata, si sostituisce lo stesso figlio di Afrodite, ad esplicitare il desiderio suscitato dalla giovane preda⁹⁴.

2.8 Il dono

Un'anfora del Gruppo del Diphros⁹⁵ mostra sul lato opposto ad un sileno recumbente, un giovane nudo con *krobylos*. La nudità del corpo è esibita mediante il gesto di aprire la clamide che ricade

⁹³ L'attributo della corona è peculiare del personaggio tanto nell'iconografia greca quanto in quella etrusca. Per quest'ultima l'identificazione del giovinetto alato rimonta al primo quarto del V sec. a.C., in *Limc* IV, 'Eros in Etruria', pp. 1-12 (I. Krauskopf). Per Eros (*Atunis* secondo l'iscrizione) su uno specchio etrusco, si veda F. De Angelis, 'Specchi e miti. Sulla ricezione della mitologia in Etruria', in *Ostraka* 11, 1, 2002, pp. 37-73, in particolare pp. 53-58, fig. 12. Per le complesse implicazioni della figura alata omologa di Eros, in un contesto diverso quale quello delle stele felsinee, cfr. Cerchiai 1995a, pp. 376-394.

⁹⁴ C. Calame, *I Greci e l'eros*, Roma-Bari 1992, p. 58.

⁹⁵ Parise Badoni 1968, p. 18, n. 11.a, tav. VI.

⁹⁶ Nella produzione attica a figure nere il rapporto tra l'eraste e l'eromeno è spesso suggellato dallo scambio di pegni amorosi:

dietro alle spalle. Dinanzi a lui, rivolto nella stessa direzione, è un gallo⁹⁶.

L'esibizione del giovane corpo e la presenza del gallo richiamano apertamente la sfera della *philia* omoerotica, quale tappa fondante della *paideia* maschile.

Lo schema iconografico del giovane svelato trova, in particolare, confronto nella ceramica attica a figure rosse degli inizi del V sec. a.C. nelle scene di inseguimento e ratto, nel segno del paradigma di Ganimede⁹⁷.

2.9 Edipo, i giovani e la sfinge

Una vasta letteratura ha approfondito la tradizione iconografica ed il valore assunto dal ciclo tebano nella cultura figurativa antica ed in partico-

lare nell'imagerie etrusca, dove dell'articolata saga tebana è stato ora prediletto l'incontro di Edipo con la Sfinge, ora le sventure che ne colpiscono la discendenza⁹⁸.

Non è stata trascurata, inoltre, l'importanza che tale mito sembra occupare nel repertorio campano: in cinque casi si possono riconoscere delle rappresentazioni in cui la sfinge è associata ad un personaggio maschile, sebbene talvolta lo schema figurativo sia poco articolato e le due figure ricorrono isolate su ciascuna faccia del vaso⁹⁹.

La prima scena si svolge sul corpo di una situla del Gruppo della Festa Campestre. La rappresentazione è costruita attraverso la giustapposizione di due gruppi contrapposti sulle due facce del vaso: da un lato, rivolti a destra, sono un giovane ammantato e stante, che solleva un braccio ed una sfinge accucciata su una colonna; dall'altro, verso

tra questi compare anche il gallo, Schnapp 1997, pp. 247 ss.

⁹⁷ *Limc* IV, 'Ganymedes', nn. 8, 28, 80. Il particolare iconografico nell'imagerie etrusca è attestato per il coppiere Ganimede su uno *stamnos* a figure rosse del IV sec. a.C., in *Limc* IV, 'Ganymedes', n. 1.

⁹⁸ Per le diverse posizioni sul mito di Edipo v. J.P. Vernant, *Tra mito e politica*, Milano 1998, pp. 157-162; sulla tradizione letteraria e le attestazioni iconografiche v. B. Gentili-R. Pretagostini, *Edipo. Il tetro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale di Urbino, 15-19 novembre 1982, Roma 1986, in particolare i contributi di M. Cristofani, I. Krauskopf e J.M. Moret.

⁹⁹ Cristofani 1986, pp. 190-191; Hausmann 1972, pp. 10-11; Moret 1984, p. 64, nota 2; *Limc* VII, 'Oidipous', p. 11 (I. Krauskopf).

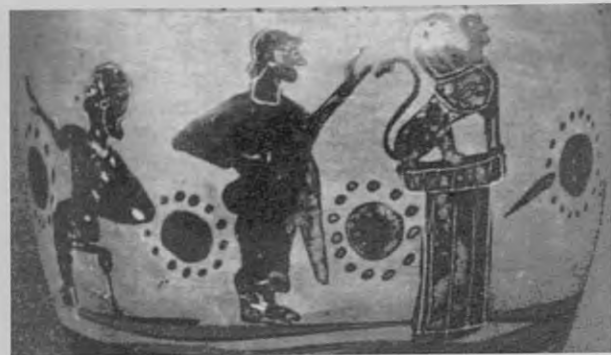


Fig. 12. Londra, British Museum, 1928, 1-17, 50 (da Parise Badoni 1968).

sinistra, si susseguono cinque personaggi maschili seduti su *diphros*. Quest'ultimi, connotati come giovani perché imberbi e con un *krobylos*, sollevano il braccio destro in modo non diverso dal primo personaggio¹⁰⁰ (fig. 12).

L'unità sintagmatica costituita dal giovane che compie un gesto simile a quello dell'*adlocutio* e la sfinge consente di identificare nel primo Edipo (o una figura connotata nel segno del suo paradigma), sebbene non sia equipaggiato della clamide, dei calzari e della lancia¹⁰¹, rievocando senza ambiguità l'episodio dell'enigma.

Per quale motivo, però, Edipo è raffigurato alle spalle della Sfinge?

Protagonisti della rappresentazione, infatti, sono i giovani seduti, come indica il rapporto di frontalità istituito con la sfinge che ad essi si rivolge. Edipo, alle loro spalle, sembra rivestire un ruolo simbolico come risolutore per eccellenza dell'enigma: i giovani sono in procinto di rispondere alla voce *poikilodos* dell'essere dal volto di *parthenos*, come indica il gesto che li omologa al figlio di Laio.

La figura paradigmatica di Edipo assume ancor più valore, se si tiene conto del significato intrinseco alla sua vittoria, come è stato valorizzato da J.P. Vernant: dopo aver subito il "rovesciamento" del suo statuto, ha conseguito la piena acquisizione della

¹⁰⁰ Parise Badoni 1968, p. 61, n. 7, tav. XXVIII. Per il particolare della capigliatura cfr. il Dioniso giovanile sull'anfora del Gruppo del Leone-Gallo, p. 35, n. 2.a, tav. XIII.

¹⁰¹ Così, anche se privo di lancia, è su un cratere etrusco da Sommavilla Sabina del IV sec. a.C., in *Limc* VII, 'Oidipous', n. 66; è identificato con Edipo il giovane in nudità, con lancia, su uno specchio etrusco, in *Limc* VII, 'Oidipous', n. 51. Nell'iconografia attica Edipo è nel tipico abbigliamento del viandante dal 490-80 a.C., cfr. Moret 1984, pp. 53-55, tavv. 39-53; p. 39, nota 2; p. 42, nota 5. Sulla diffusione del motivo iconografico cfr. E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni*

mechane, "dell'intelligenza conquistatrice"¹⁰².

L'inversione cui è obbligato Edipo è analoga all'esperienza iniziatica cui sono sottoposti gli efebi che, attraverso questo passaggio, saranno reintegrati come adulti nel corpo civico, con un chiaro richiamo ad una tappa del percorso biotico prefigurato dallo stesso enigma della Sfinge¹⁰³.

Alla luce di tali considerazioni appare pregnante anche la presenza della piccola colonna su cui è disposto il mostro: variamente interpretata come allusiva allo spazio dell'*agorà* o della palestra¹⁰⁴, si configura genericamente come la marca dello spazio civilizzato, nel cui segno si svolge l'esperienza marginale con il *Mischwesen*.

Il valore iniziatico che assume l'incontro con la Sfinge, modellato sull'*exemplum* di Edipo, è forse rievocato da altre due ricorrenze.

Su un'anfora del Gruppo del Diphros¹⁰⁵ si vedono un giovane con corta tunica, munito di lancia e quasi inginocchiato dietro un altare. L'intera scena è inquadrata da un arbusto e da un alto ramo di mirto contiguo all'altare stesso, sul quale pende una ghirlanda (fig. 13a).

La figura del giovane armato di lancia è in relazione con il lato secondario del vaso, in cui una sfinge accosciata è di fronte ad un altare visibile solo per metà, mentre su di esso è la parte superiore del ramo di mirto presente sul lato principale (fig. 13b).

La parziale rappresentazione dei due elementi è, evidentemente, un espediente adottato dal ceramografo per indicare che la sfinge si colloca nello stesso spazio del giovane, come se lo fronteggiasse dall'altro lato dell'altare.

Colta la necessità di considerare insieme i due lati dell'anfora, si evince che lo schema è propriamente quello della caccia astuta attraverso l'agguato. Al mondo della caccia, infatti, rinviano la lancia ed il corto chitone indossato dal personaggio, di cui è esplicitata la condizione giovanile mediante la marca del *krobylos*¹⁰⁶.

italiote, Taranto 2000, pp. 86 s.

L'identificazione con Edipo è dubbia per I. Krauskopf (*Limc* VII, 'Oidipous', n. 47), mentre la situla è stata espunta dal *corpus* di Edipo da J.M. Moret (Moret 1984, p. 64, nota 2).

¹⁰² J.P. Vernant, 'Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re', in J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Miti e Tragedia nell'antica Grecia*, ed. it. Torino 1976, pp. 95 ss.

¹⁰³ Vidal-Naquet 1976, pp. 53 ss.

¹⁰⁴ Per le diverse posizioni cfr. Moret 1984, p. 70 con bibliografia precedente.

¹⁰⁵ Parise Badoni 1968, p. 19, n. 14, tav. VIII.

¹⁰⁶ Già F. Parise Badoni ha ipotizzato che la scena rappresen-



Fig. 13 a-b. Cambridge, Eton College Museum, Sale Cat. 25 B (da Parise Badoni 1968).

Se la scena nel suo complesso non sembra trovare puntuali riscontri nel repertorio etrusco o in quello attico, alcuni apporti alla comprensione di un tale tipo di caccia possono forse giungere da quest'ultimo.

Alcune kylikes attiche a figure nere della metà del VI sec. a.C. mostrano giovani in abbigliamento da scita impegnati a cacciare una sfinge o un grifo. L'alterità di cui partecipano cacciatore e preda, secondo F. Lissarrague, proietta la caccia in una dimensione mitica¹⁰⁷.

Un confronto più stringente possono costituire alcuni attingitoli attici a figure rosse, il cui esame è stato approfondito dallo stesso studioso: giovani peltasti sono ritratti in una posa a metà tra la danza e l'agguato ai lati di un altare associato ad una palma.

La nudità dei peltasti, l'aspetto giovanile dei corpi, lo spazio sacro ad Artemide o Apollo, a cui rinviano l'altare e la palma, nonché l'atteggiamento che imita l'agguato concorrono a definire pratiche connesse all'*ephebeia*¹⁰⁸.

Nel caso campano, invece, è la caccia in associazio-

tasse una caccia alla sfinge (Parise Badoni 1968, p. 21), diversa invece è la posizione di Camporeale 1982, p. 195; a cui si aggiunga G. Camporeale, 'Bellerofonte o un cacciatore?', in *Prospettiva* 9, 1977, pp. 57 ss.

¹⁰⁷ Lissarrague 1990, pp. 114-116, fig. 65; sulla caccia alla sfinge si veda inoltre Schnapp 1997, pp. 257-261.

¹⁰⁸ Lissarrague 1990, pp. 166-170.

¹⁰⁹ A J.M. Moret e M. Delcourt si deve un'importante puntualizzazione sul carattere della sfinge: non è un *daimon* funerario per natura né per genealogia ed è affine alle sirene ed ai grifi che talvolta si sostituiscono ad essa nel ruolo di *ravisseuse*.

ne al segno dell'altare ad essere proiettata in una dimensione rituale, mentre la preda enfatizza l'aspetto selvaggio di questa esperienza iniziatica del mondo giovanile, confinata in uno spazio marginale, in una dimensione altra rispetto allo spazio civilizzato¹⁰⁹.

Ancor più significativo, in questo contesto, si configura il nesso semantico costituito dall'altare, il mirto e la ghirlanda che riconducono alla dea già garante del passaggio femminile, sotto il cui patrocinio si svolge anche questa tappa cruciale della serie maschile¹¹⁰.

La caccia alla sfinge nel *corpus* campano è pertanto omologata all'inversione che il giovane deve subire per conseguire lo statuto di adulto. La sua presenza, su un'altra anfora conservata

al Museo Campano, carica la scena di un significato non dissimile: separati sui due lati del vaso, un giovane con una corta spada avanza verso una sfinge accucciata che solleva una zampa¹¹¹.

Nella figura del giovane è stato identificato da più studiosi Edipo, intravedendo nella scena un riferimento alla lotta del Labdacide con il mostro narrata nell'*Oidipodia*¹¹².

Come ha dimostrato J.M. Moret, Edipo non è identificabile in tutti i personaggi che si associano alla sfinge; appare, infatti, piuttosto diffusa la rappresentazione di figure efebiche nell'*imagerie* attica che sono inquisite da una sfinge, la combattono o ne vengono rapiti.

Piuttosto è l'arma della spada utilizzata dal giovane nella scena campana a conferire un valore eroico alla caccia che risulta, così, assimilata all'esperienza mitica di Edipo.

All'atteggiamento quasi passivo assunto dalla sfinge nelle due scene precedentemente esaminate, si oppone il ruolo attivo che invece il mostro svolge in un'altra anfora del Gruppo del Pittore di Milano¹¹³.

Entrambi gli studiosi concordano nell'attribuire un ruolo non esclusivamente funerario alla figura mostruosa; tuttavia, la Delcourt predilige un significato più propriamente erotico per le scene di inseguimento o ratto, non pienamente accolto dal Moret (M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris 1981, p. 110; Moret 1984, p. 12, 22).

¹¹⁰ Ibelli 2003.

¹¹¹ Parise Badoni 1968, p. 69, n. 10, tav. XXXV.

¹¹² Hausmann 1972; Cristofani 1986, p. 192; *Limc* VII, 'Oidipous', n. 74 (I. Krauskopf).

¹¹³ Parise Badoni 1968, p. 46, n. 10.a-b, tav. XXI.

Stavolta la sfinge, in corsa, è pronta a balzare su un giovane che, volgendo indietro il capo, la affronta con lo sguardo e solleva le mani chiuse in pugno, lasciando presagire un atteggiamento non remissivo.

All'impeto di questa scena si oppone sull'altro lato, lo schema statico dei due cigni, cari ad Afrodite, affrontati ai lati di un arbusto, che si guardano, reduplicando il gioco di sguardi.

Può la caccia alla sfinge inserirsi nel gioco di opposizioni e permutazioni delineato per le serie della caccia/inseguimento di tipo venatorio ed erotico?

Dirimente può essere a tale riguardo l'analisi di un'oinochoe conservata a Cortona: un personaggio maschile, imberbe, con lunga tunica e seduto su *diphros*, reca un *pedum* e protende un bocciolo verso un arbusto, oltre il quale una sfinge solleva la zampa anteriore sinistra¹¹⁴.

Il gesto di offrire un fiore rende esplicita la *charis* che sprigiona dal personaggio maschile¹¹⁵.

Raffigurata dietro all'arbusto, la sfinge si dispone all'agguato: essa assume un ruolo omologo a quello, già approfondito, della pantera disposta al lato dell'arbusto ed in connessione con una trappola. Il gioco delle permutazioni accomuna le due predatrici: belve amorose e aggressive, che con la loro seduzione illustrano i rischi impliciti nella caccia dei maschi.

Infine, è opportuno ricordare che la sfinge ricorre isolata in altri esemplari del *corpus*: in alcuni casi è disposta su entrambi i lati di uno stesso vaso¹¹⁶; altre due volte compare, invece, associata ad un giovane in atto di danza o al gruppo di un sileno e una ninfa anch'essi danzanti¹¹⁷, reiterando con l'atto di sollevare la zampa il ritmo delle figure pervase dal gioco della musica.

¹¹⁴ Parise Badoni 1968, p. 68, n. 7, tav. XXXIII. Il personaggio maschile è identificato con Edipo da Cristofani 1986, p. 191; Hausmann 1972, p. 25.

¹¹⁵ Una stessa carica seduttiva anima un giovane nudo e con clamide su un braccio, che corteggia una donna su un'hydria del Pittore del Vaticano 238, porgendole un bocciolo, in *Un artista etrusco*, p. 82, figg. 138-139, tav. VIII.

¹¹⁶ Parise Badoni 1968, p. 36, n. 3, tav. XIV; p. 67, n. 4, tav. XXXII.

¹¹⁷ Parise Badoni, p. 36, n. 4; pp. 26-27, n. 2, tav. IX.

¹¹⁸ Parise Badoni, p. 14, n. 1.a-b, tav. I.

¹¹⁹ Che si tratti di una particolare acconciatura dei capelli e non dei lembi della *taenia* è confermato dalla resa di quest'ultima con una suddipintura di color rosso violaceo. Per un riscontro si confronti il giovane a cavallo sull'anfora al Museo Nazionale di Napoli del Pittore delle Code Bianche, dove invece i lembi della fascia sono resi con la suddipintura, in Parise Badoni 1968, p. 27, n. 3.a, tav. X.

¹²⁰ Parise Badoni, pp. 14-15, n. 2.a, tav. I.

¹²¹ Lo stretto legame tra Dioniso ed il mondo giovanile è

2.10 I giovani, il vino e Dioniso

L'immaginario dell'universo giovanile non si risolve esclusivamente nell'evocazione della caccia, degli agoni sportivi e di una *philia* omoerotica, nel segno dei paradigmi di Troilo ed Edipo.

Due anfore del Gruppo del Diphros mostrano come esso possa caricarsi di ulteriori valenze.

Nella prima, conservata al Museo Campano, due scene riportano al mondo dei *neoi*: su un lato, due figure efebiche ed imberbi avanzano verso destra; la prima reca un tralcio di vite, mentre sul margine sinistro della scena è un piccolo arbusto su cui è sospesa una sirena; sull'altro lato, un personaggio stante, nudo e denotato dall'attributo di un bastone, solleva il braccio sinistro rivolgendosi ad un giovane che avanza con un tralcio di vite, curvo di grappoli e nell'altra mano stringe una corona¹¹⁸.

Nella seconda anfora la scena si ripete con qualche variazione: al centro, un giovane con *krobylos*¹¹⁹ e *taenia* avanza verso una sirena in volo su un elemento vegetale, stringendo un tralcio di vite; esso si rivolge all'indietro verso un personaggio ammantato e con *krobylos*, che è sulla destra¹²⁰ (fig. 14).

L'attributo del tralcio segna un'interferenza tra il mondo dei giovani e la sfera di Dioniso, evocata dal codice ambiguo delle immagini¹²¹.

In primo luogo per quanto riguarda lo schema iconografico utilizzato per i giovani: essi sono raffigurati in corsa o nel ritmo di una danza composta?

La presenza della figura con *pedum* rinvia alla ben nota serie delle scene di "palestra" in cui i giovani si esercitano sotto gli sguardi degli adulti¹²²; al tempo stesso, il segno delle corone e dei tralci consente, mediante un rapporto di permutazione, di collegare

stato efficacemente puntualizzato, per la produzione greca, da Isler Kerenyi 2001. Le scene delle anfore del Diphros in oggetto richiamano anche se senza nessuna dipendenza diretta, i portatori di *oschoi* della ben nota festività ateniese delle *Oschophorie*, istituita da Teseo e momento culminante dell'apprendistato dell'efebico che ne consentiva l'ingresso tra i cittadini, cfr. Vidal-Naquet, 1976, pp. 52 e ss. Per la ceramica attica su tale problema cfr. Hedreen 1992, pp. 85 ss. Il legame tra Dioniso ed il mondo giovanile non è forse estraneo alla produzione etrusca se si considera un'anfora pontica della seconda metà del VI sec. a.C.: due giovani dai lunghi capelli e nudi si muovono in direzione opposta in un passo di danza; al centro della rappresentazione, collocata all'aperto, è un elemento vegetale che spunta dal suolo, identificato da B. Ginge con un tralcio di vite; accanto è una lepre (Ginge 1987, pp. 23-25, n. 4, tav. IX). Giovani e satiri che recano un ramo forse d'edera ricorrono, ad esempio, anche nella produzione del Pittore di Micali, per cui si veda B. d'Agostino, 'Noterelle iconografiche. A proposito di Eracle nell'Etruria arcaica', in d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 147-150, figg. 85-86.

¹²² Cfr., ad es., una scena di esercizio equestre su un'anfora del



Fig. 14. Capua, Museo Campano, ant. inv. 161 (da Parise Badoni 1968).



Fig. 15. Napoli, Museo Nazionale, 208 (foto Museo).

le scene alla serie femminile, esaminate di seguito, delle giovani che danzano al cospetto di un'altra donna seduta e ammantata, raffigurata in alcune anfore del medesimo gruppo¹²³.

L'esperienza dionisiaca si svolge in una dimensione controllata, lontana dall'estasi del vino, come indica la sovrapposizione tra lo schema di corsa e di danza, nel segno di grappoli non ancora manipolati.

A delinearne ulteriormente il significato, concorre il sintagma della sirena sull'arbusto che ambienta la scena in uno spazio aperto e nella dimensione marginale propri dell'apprendistato giovanile¹²⁴.

Questo consiste nella tensione del passaggio verso l'acquisizione dello statuto di adulto, riflessa emblematicamente – se si può spingere la lettura delle immagini – nella scena dipinta sulla seconda anfora del Gruppo del Diphros appena descritta.

La composizione è marcata dalla giustapposizione tra il giovane con tralcio diretto verso la sirena e il giovane ammantato alle sue spalle, verso cui il primo

Gruppo di Bisenzio, in *Un artista etrusco*, p. 83, n. 38, fig. 142; o la coppa di *Evergides* dalla tomba del Lebe Barone, in d'Agostino-Cerchiai 1999, fig. 92.

¹²³ Parise Badoni 1968, p. 15, nn. 3-4, tav. II.

¹²⁴ Per la complessa simbologia della sirena quale "génie des passes", cfr. L. Breglia Pulci Doria, 'Le sirene: il canto, la morte, la polis', in *AionArchStAnt* 9, 1987, pp. 65 ss.; B. d'Agostino, 'Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade', in d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 53 ss.; B. d'Agostino, 'I pericoli del mare', in d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 73 ss.; E. Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg 1990.

¹²⁵ Tuttavia, trova ampio riscontro sui rilievi chiusini, cfr. ad es.

si rivolge. Le due figure sono distinte dall'abbigliamento e dall'opposto orientamento, ma al tempo stesso correlate dallo sguardo del giovane nudo, come se l'altro costituisse la proiezione di quel cosmo da cui temporaneamente si allontana.

Tale chiave di lettura potrebbe trovare conferma in una scena di colloquio attestata in un'unica ricorrenza nel repertorio campano¹²⁵.

Su un'anfora del gruppo del Pittore delle Code Bianche¹²⁶, il giovane, con lunga tunica e bastone, siede di fronte ad un adulto barbato che reca in una mano una corona: la posizione delle braccia di entrambi allude ad un codice di 'conversazione', implica il funzionamento di un

meccanismo di reciprocità¹²⁷.

La dimensione dionisiaca non è esclusiva del mondo maschile: altre tre scene del *corpus* svelano la sua interferenza con l'universo femminile.

In tre casi si ripete una stessa scena con alcune significative variazioni: una giovane danza recando un tralcio di vite¹²⁸ o un ramo d'edera¹²⁹; essa può stringere una corona o recare una *taenia* alla testa; i capelli possono essere raccolti o sciolti.

La danza si svolge alla presenza di un'altra donna che, seduta su un *diphros*, è completamente avvolta in un manto¹³⁰ o, svelata, solleva un braccio in un gesto di saluto¹³¹ (fig. 15).

Le marche iconografiche dell'edera e della vite ricostruiscono le coordinate del dio in un ambiente destinato alle donne: gli stessi segni iconici denotano nell'iconografia greca la compagna del dio, generalmente rappresentata stante, con corona, tralcio d'edera e nell'atto nuziale di compiere l'*anakalypsis*¹³².

È utile ricordare, inoltre, che gli stessi segni nel-

J.R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Roma 1984, n. 563.

¹²⁶ Parise Badoni 1968, pp. 28-29, n. 8.a, tav. XII.

¹²⁷ Al rapporto di reciprocità di questa scena si oppone, sull'altro lato del vaso, la chiusura che caratterizza le due figure femminili sedute di fronte e completamente avvolte in un manto (Parise Badoni 1968, pp. 28-29, n. 8.b, tav. XII).

¹²⁸ Parise Badoni, p. 15, n. 3.a, tav. II.

¹²⁹ Parise Badoni, p. 15, n. 3.b, 4.a, tav. II.

¹³⁰ Parise Badoni, p. 15, n. 3.a, 4.a, tav. II.

¹³¹ Parise Badoni, p. 15, n. 3.b, tav. II.

¹³² *Limc* III, 'Dionysos', nn. 709, 713-716. Isler Kerenyi 2001, p. 28 e s., ha dimostrato come già sulle cd. anfore me-



Fig. 16. Vienna, Kunsthistorisches Museum, IV 123 (da Parise Badoni 1968).

l'imagerie etrusca ricorrono a definire il tipo della *nympe* sulle stele felsinee e fiesolane.¹³³

Nel caso delle anfore campane un ulteriore elemento di conferma è costituito dallo schema compositivo che associa la danza alla donna seduta, come mostrano i puntuali confronti con alcune pissidi attiche e con il *corpus* dei *pinakes* locresi.

Sui vasi attici della cosmesi, il cui immaginario è generalmente orientato al femminile, sono spesso raffigurate donne dedite alle attività proprie del *mundus muliebris*, prevalentemente ambientate nello spazio chiuso del gineceo.¹³⁴

Su una pisside una giovane forse in atto di danza, porge un frutto ad una donna seduta ed avvolta in un manto, nel campo tra le due figure è sospesa una benda.¹³⁵

Un'altra mostra una giovane che porge una corona ad una donna seduta e con il capo scoperto.¹³⁶

Ancor più significativo si presenta il confronto con un *pinax* dal santuario locrese della Mannella che mostra un *choros* di fanciulle verso una giovane

seduta che reca una corona: una scena che rinvia al tema della danza ed alla preparazione di corone, evocando, secondo il quadro delineato da M. Torelli, uno dei rituali che preparano la *parthenos* alle nozze.¹³⁷

È pertanto plausibile che le due anfore del Gruppo del Diphros mettano in campo non dissimili valori, anche se con un più esplicito riferimento al mondo dionisiaco.

Nella stessa serie è possibile includere alcune scene del *corpus* in cui giovani e fanciulle sono associati nella danza ad un sileno.

Tale associazione ricorre tre volte nel repertorio del Gruppo del Pittore delle Code Bianche: nel primo caso una giovane, dalla chioma ricadente sulle spalle e vestita di un lungo chitone, si accompagna ad un sileno itifallico, recando in una mano un bocciolo.¹³⁸

Il sileno denotato dalla coda equina e dal naso camuso, presenta piedi umani.¹³⁹

Nel secondo, una ninfa simile alla precedente ma con una *taenia*, è intenta a deporre un fiore su un elemento, dietro il quale spunta un ramo di mirto, mentre sopra sono un piatto su piede con frutta ed un altro oggetto, forse un vaso patorio. Il sileno, sul lato opposto, è ancora identificabile per le caratteristiche equine ma in questo caso presenta un piede e uno zoccolo.¹⁴⁰ (fig. 16).

Gli stessi attributi denotano il sileno in una terza scena, in cui il *Mischwesen*, con in mano un rametto dipinto in bianco, è seguito nella danza da un giovane nudo che stringe nella sinistra un altro ramo di mirto.¹⁴¹

Infine, su un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano un sileno con due zoccoli ma privo di coda, ed un giovane con una corona danzano ai lati di un cratere.¹⁴²

Come ha dimostrato efficacemente M. Minoja

p. 72.4, pl. 5.

¹³⁶ Pisside del Pittore di Bologna 417, in Roberts 1978, p. 46.4, pl. 19.1.

¹³⁷ Torelli 1977, p. 163.

¹³⁸ La possibilità che la giovane rechi un bocciolo nella sinistra, può trovare conferma da confronti interni al *corpus*, data la peculiare posizione della mano e delle dita; cfr. ad es. Parise Badoni 1968, p. 37, n. 7.a, tav. XIV; p. 17, n. 8, tav. V; p. 36, n. 5, tav. XIV.

¹³⁹ Parise Badoni 1968, p. 26, n. 1.a, tav. IX.

¹⁴⁰ Parise Badoni, pp. 26-27, 2.a, tav. IX.

¹⁴¹ Parise Badoni, p. 28, n. 7.a, tav. XI.

¹⁴² La conferma che la metamorfosi del sileno sia profondamente connessa al mondo giovanile nel repertorio capuano,

in un recente contributo dove si valorizza la piena coerenza significativa del repertorio capuano, è possibile ripercorrere nella produzione del Gruppo del Pittore delle Code Bianche "diversi stadi di ferinità del sileno" che, come in una metamorfosi progressiva, si ritrova in possesso di due zoccoli equini solo quando, di fronte ad un grifo, esibisce una piena e compiuta alterità.¹⁴³

Del resto, questo particolare stilema adottato dal ceramografo in ambito campano non si configura come un'innovazione per l'ambiente etrusco: satiri con uno zoccolo equino e un piede umano sono presenti nella produzione del Pittore dei Satiri Danzanti e su una stele fiesolana.¹⁴⁴

Quale rapporto lega il sileno e i giovani che si avvicinano al suo fianco?

La dimensione di alterità propria del primo, enfatizzata dall'espedito visivo che allude ad una metamorfosi in atto, è probabilmente funzionale a marcare l'esperienza liminare che i giovani si apprestano a vivere nella dimensione del corteo e del tiaso dionisiaco.

A questo punto si può proporre un approfondimento della serie di immagini appena descritte.

Nella prima scena, la *charis* della ragazza è resa esplicita dal bocciolo che avvicina al volto: una marca seduttiva che suscita l'incontro con il sileno.

Nella seconda, la giovane accomunata al sileno dalla danza, si appresta a deporre il fiore su un elemento che emerge dal suolo, con un orlo distinto ben visibile sul lato sinistro. Su di esso, forse identificabile in un grosso pithos, sono deposte delle offerte in una scena che sembra assumere un carattere rituale.¹⁴⁵

Il motivo del pithos seminterrato ricorre nella

viene da un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano già esaminata, in cui due giovani in corsa si dirigono verso una rete, mentre sull'altra faccia sono due sileni privi di coda che, ai lati di un arbusto, anch'essi sono diretti verso una trappola. Rohde 1967, p. 502, tavv. 76. 1-2; per i sileni privi di coda nell'imagerie greca, cfr. Isler Kerenyi 2001, pp. 116, 128, 136, 175; diversa la posizione di Hedreen 1992. Si consideri, inoltre, che il piede o la gamba costituiscono un elemento fondamentale nella fenomenologia del dio, così Detienne 2001, pp. 69-70.

¹⁴³ M. Minoja, 'Dioniso a Capua. Soggetti dionisiaci sulla ceramica campana a figure nere', in *Gli Etruschi in Magna Grecia* 'Atti Convegno, Cuma 2003', in corso di stampa. Ringrazio il dott. Marco Minoja per la disponibilità con cui mi ha consentito di leggere il suo contributo.

¹⁴⁴ Per il Pittore dei Satiri Danzanti cfr. J. Gy. Szilagy, 'Impletae modis saturae', in *Prospettiva* 24, 1981, pp. 2-3; sulla stele del satiro cfr. F. Magi, 'Stele e cippi fiesolani', in *StEtr* 7, 1932, p. 16, tav. VII, fig. 2. G. Colonna, 'Riflessioni sul dionisismo in Etruria', in F. Berti

ceramica attica dove significativo appare, ad es., il confronto con una scena raffigurata su una *lekythos* a figure nere: un sileno con un *rhyton* attinge il vino da un pithos, sull'orlo del quale è adagiato un *kantharos*; seguono un secondo sileno che attinge da un altro pithos, nel quale il vino si versa da una fontana; ed un terzo retrospiciente che adagia un *hydria*, secondo G.M. Hedreen, su un altare.

Ad avviso dello studioso, l'intera rappresentazione è correlabile alla *Pithoigia*, il primo giorno delle *Anthesterie* in cui si apriva il vino nuovo.¹⁴⁶

In una *kylix* attica a figure nere attorno al *Gorgoneion* centrale, si svolge una complessa scena di raccolta e pigiatura dell'uva alla presenza dello stesso Dioniso, un satiro è intento a pigiare l'uva che dal torchio confluiscie nel pithos; sull'orlo di questo è una ninfa che volteggia in un passo di danza, in accordo con le altre giovani raffigurate nel fregio: come nota F. Lissarrague "piuttosto che rappresentare la fatica degli uomini il pittore ha privilegiato il mondo fantastico dei satiri, l'inesauribile energia di questo gruppo che non lavora, ma danza intorno al dio".¹⁴⁷

Su un'altra anfora attica a figure nere Dioniso è su una *kline*; accanto a lui è distesa una giovane che protende verso il dio un bocciolo, intorno sileni e ninfe danzano al suono del doppio flauto. Una enorme vigna inquadra la scena ramificandosi fino ad estendersi sull'altro lato del vaso, dove è raffigurata una scena di vendemmia e di pigiatura dell'uva, con torchio ed un grande contenitore per il vino. Sulla destra un sileno itifallico seduce una giovane, mentre un *symplegma* è raffigurato sulla sinistra: nell'ambito del *thiasos* si compie un momento di passaggio cruciale per il mondo femminile quale l'acquisizione della maturità sessuale, sia che nella

(a cura di), *Dionysos. Mito e mistero*, Atti convegno, Comacchio 1989, Ferrara 1991, p. 118 e F. Nicosia, 'Due nuovi cippi fiesolani', in *StEtr* 34, 1966, p. 157 per la resa degli arti inferiori.

Una variabile tipologia di sileni con zoccoli equini, piedi umani, con o senza coda è riscontrabile anche nell'imagerie attica e greca in genere; per le diverse posizioni a riguardo si veda la sintesi in Isler Kerenyi 2001, p. 83.

¹⁴⁵ L'elemento al centro della rappresentazione è interpretato da Parise Badoni 1968, p. 26, n. 2.a come un piccolo altare. È, tuttavia, molto diverso dagli altri presenti nel *corpus*: privo di base, sembra emergere dal suolo, presenta profilo concavo, mentre la parte superiore, rastremata dall'alto verso il basso, termina con un orlo distinto ben visibile sul lato sinistro.

¹⁴⁶ Hedreen 1992, p. 87; Lissarrague 1989, pp. 19-20, fig. 5. Forse non è un caso che i primi due sileni abbiano un piede ben in vista e l'altro nascosto dalla giara, mentre il terzo sileno presenta probabilmente uno zoccolo ed un piede.

¹⁴⁷ Lissarrague 1989, pp. 21-23, fig. 6.

lie sia possibile riconoscere nella donna che si accompagna a Dioniso, "...il personaggio matronale..." che "può senz'altro indicare due figure allo stesso tempo: una giovane sposa...e la compagna di Dioniso".

¹³³ P. Ducati, 'Le pietre felsinee', in *MonAnt* 20, 1911, n. 118; F. Magi, 'Una nuova stele fiesolana', in *ArchCl* 9, 1958, tav. 65.1; Cerchiai 1995a, p. 377.

¹³⁴ F. Lissarrague, 'Uno sguardo ateniese', in G. Duby-M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne. L'antichità*, Roma-Bari 1990, pp. 179-240, in particolare pp. 186 ss; F. Frontisi Ducroux, 'L'occhio e lo specchio', in J.P. Vernant-F. Frontisi Ducroux, *Ulisse e lo specchio*, ed. it. Roma 1998, pp. 35-200, in particolare pp. 71 ss.

¹³⁵ Pisside del Pittore di Londra E 777, in Roberts 1978,



Fig. 17. Berlino, Staatliche Museen, F 2128 (da Limc).

giovane distesa accanto al dio possa riconoscersi Arianna ovvero una generica *nympe* connotata dal suo paradigma¹⁴⁸.

Il legame che intercorre tra il mondo di Dioniso, gli stadi di lavorazione del frutto della vite ed il passaggio della sfera giovanile è forse riscontrabile anche su un'anfora del Pittore di Priamo recentemente analizzata da B. d'Agostino che, valorizzando il rapporto istituito tra la vendemmia alla presenza della divinità e le nuotatrici sul lato opposto del vaso, ha dimostrato come in questa scena si possa riconoscere un rito di passaggio femminile legato al Dioniso *Melanaigis*¹⁴⁹.

Se la proposta di identificare il pithos sull'anfora del Pittore delle Code Bianche è plausibile, anche nel repertorio capuano si prospetta la possibilità di riconoscere questa connessione tra il vino, Dioniso ed il mondo giovanile.

Su un'altra anfora del Pittore delle Code Bianche l'offerta del vino è rivolta allo stesso Dioniso da un sileno che, ormai con due zoccoli equini, avanza portando un otre e porgendo un *rhyton*¹⁵⁰ (fig. 17).

¹⁴⁸ Hedreen 1992, p. 44 e ss., tav. 16.a-b.

¹⁴⁹ B. d'Agostino, 'Oinops Pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica', in d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 81-88.

¹⁵⁰ Parise Badoni 1968, p. 30, n. 12.a; Limc III, 'Fufluns', n. 19.

¹⁵¹ Parise Badoni 1968, p. 37, n. 7.a, tav. XIV; Limc III, 'Fufluns', n. 3.

¹⁵² Rohde 1967, p. 500, n. 1, tav. 70. 2; Parise Badoni 1968, pp. 29-30, n. 11; Welt der Etrusker, pp. 224-225, C.1.12; Cerchiai 1995b, p. 167, tav. XXVI.2; Limc III, 'Fufluns', n. 1; Benassai 1997, p. 64, fig. 4; d'Agostino-Cerchiai 1999, p. 174, fig. 99.

Ma a questa serie può essere ricondotta, in modo ancor più pregnante, un'altra raffigurazione di Dioniso su un'anfora del Gruppo del Leone Gallo, in cui lo stesso dio, seduto su un *diphros*, porta al volto un bocciolo, mentre con l'altra mano stringe una piccola vite che spunta dal suolo¹⁵¹.

L'immagine di Dioniso compare in altre due anfore dei Gruppi del Pittore delle Code Bianche e del Leone-Gallo: il dio è seduto dinanzi ad un'ara fiammeggiante, secondo lo schema riservato sul versante

femminile alla divinità assimilabile a Kore.

Nella prima, Dioniso barbato siede su *diphros*, stringendo una vite dagli enormi grappoli¹⁵²; nella seconda, imberbe e con *krobylos*, siede su *klismos* e stringe una vite che spunta dal suolo, come indica l'esile tronco visibile dietro il trono¹⁵³.

2.11 Il simposio ed il komos

Dioniso, dunque, può garantire l'integrazione dei giovani nel corpo civico: questo aspetto del dio è in qualche misura affine e complementare alla funzione socializzante legata ad un uso corretto del simposio¹⁵⁴.

Questa pratica è rappresentata su due anfore del Gruppo del Diphros.

Sulla prima, un adulto ed un giovane coronati sono distesi su una *kline*, davanti a cui è disposta una *trapeza*: l'adulto solleva un braccio in un gesto di colloquio, mentre l'altro, retrospiciente, gli rivolge lo sguardo, protendendo una *kylix*¹⁵⁵.

Sulla seconda, si ripete la coppia dei due simposiasti su *kline*: il primo, imberbe e con corta chioma,

¹⁵³ Parise Badoni 1968, p. 35, n. 2, tav. XIII; Limc III, 'Fufluns', n. 2. L'identificazione del personaggio giovanile con Dioniso è incerta per M. Cristofani, che riconosce un tralcio nell'attributo, notando che in ambito etrusco il tipo giovanile del dio compare solo nel IV sec. a.C. Tuttavia, l'attributo della vite, la comparsa di Dioniso giovanile nel repertorio attico dall'ultimo quarto del V sec. a.C. (Limc III, 'Dionysos', nn. 334-337) e l'associazione all'altare avvalorano l'ipotesi di tale identificazione.

¹⁵⁴ Da ultimo D. Musti, *Il simposio*, Roma-Bari 2001.

¹⁵⁵ Parise Badoni 1968, p. 18, n. 12.b, tav. VII.



Fig. 18. Catania, Museo Biscari, s. n. (da Parise Badoni 1968).



Fig. 19. Napoli, Gabinetto Segreto del Museo Nazionale, lato b (da De Caro 2000).

reca sul capo una corona e ne porge un'altra al giovane con *krobylos* che gli è accanto; manca la *trapeza* e nel campo in alto sono sospese due corone¹⁵⁶.

Sul lato opposto è raffigurato un giovane seduto su un cuscino, nudo e con un tralcio di vite, in alto a destra è nuovamente sospesa una corona¹⁵⁷.

Allo schema di coppia si associa nel *corpus* quello del recumbente isolato che indossa un *tutulus*¹⁵⁸ o, nudo, reca una corona, forse di edera¹⁵⁹, ma può anche essere privo di un attributo specifico¹⁶⁰.

Lo schema iconografico può essere utilizzato per rappresentare lo stesso Dioniso, recumbente e con un tralcio di vite nel riquadro metopale di un'anfora del Gruppo del Leone-Gallo¹⁶¹.

Il vino se non è assunto con moderazione conduce all'ebbrezza: alle immagini composte del simposio si

¹⁵⁶ Parise Badoni, p. 19, n. 13.b, tav. VII. Come già notato dalla Parise Badoni lo schema è particolarmente vicino a quello della pittura tombale arcaica tarquiniese (Parise Badoni 1968, p. 119) e della produzione ceramica tardoarcaica, per la quale si vedano i confronti già in Cappelletti 1992, pp. 112-114. Corone e ghirlande, oltre che nella pittura tombale tarquiniese, ricorrono anche nella coeva ceramica corinzia e attica cfr. J.M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche Orient et le monde grec du VIIe aux IVe siècles av. J.C.*, (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 246), 1992, pp. 85, 109.

¹⁵⁷ Parise Badoni 1968, p. 19, n. 13.a, tav. VII.

¹⁵⁸ Parise Badoni 1968, p. 37, n. 8.b, tav. XV. Per il particolare del *tutulus* nell'iconografia del banchetto cfr. S. De Marinis, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma 1961, p. 83 e ss.

¹⁵⁹ Rohde 1967, p. 501, tav. 72.2.

¹⁶⁰ Parise Badoni 1968, p. 37, n. 8.a, tav. XV.

¹⁶¹ Parise Badoni 1968, p. 35, n. 2.b, tav. XIII. L'identificazione è

oppone la gioia corale del *komos* al suono dell'*aulos*, come su un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano in cui il *komos* si sviluppa sui due lati del vaso¹⁶².

Su un'altra anfora attribuita al Gruppo del Pittore di Milano¹⁶³, due uomini nudi, uno dei quali è un adulto, danzano affrontati, recando due corone in ciascuna mano: che la danza possa essere connessa al vino è comprovato sull'altra faccia del vaso dal giovane ed il sileno che danzano ai lati di un cratere.

Agli uomini si sostituiscono i sileni: su un'anfora a Berlino sei di loro, itifallici, si susseguono in una danza sfrenata senza soluzione di continuità; il primo reca una corona, il terzo sembra quasi vacillare in instabile equilibrio su un solo piede¹⁶⁴.

Nella stessa prospettiva, legata a Dioniso "padrone del vino puro e del vino mescolato... dell'equilibrio, della stabilità e della caduta"¹⁶⁵, si inserisce una serie iconografica in cui sileni e giovani recumbenti, distesi a terra, sono raffigurati isolati nel riquadro metopale di alcuni vasi.

Su un'anfora del Gruppo del Diphros un satiro semidisteso, con zoccoli e coda equina, solleva la gamba destra, sulla testa porta una corona mentre altre due sono sospese in alto¹⁶⁶.

Su un altro esemplare del medesimo gruppo un sileno è in un'attitudine vicina alla precedente, stavolta inquadrato da due rami di mirto¹⁶⁷.

Questo particolare tipo di recumbenti trova confronto nei personaggi semidistesi raffigurati nel repertorio delle tombe dipinte tarquiniesi che "riproducono una versione disgregata e scomposta

dubbia per la studiosa. Tuttavia, Dioniso disteso su *kline*, con l'attributo della vite trova puntuali referenti nella ceramica attica compresa tra 520 e 480 a.C. cfr. Limc III, 'Dionysos', nn. 362-368.

¹⁶² Parise Badoni 1968, p. 45, n. 6, tav. XX.

¹⁶³ Parise Badoni 1968, 46, n. 12.

¹⁶⁴ Parise Badoni 1968, p. 73, n. 25; Welt der Etrusker, p. 226, C.1.16. Il motivo dei sileni danzanti ricorre su un'altra anfora rinvenuta a Montesarchio, di recente pubblicata da G. d'Henry, 'Ceramica figurata da Montesarchio', in Studi sull'Italia dei Sanniti, Milano 2000, pp. 68-73, in particolare p. 69, nota 3, fig. 2. La studiosa ritiene che l'anfora sia vicina al Gruppo del Leone-Gallo.

¹⁶⁵ Lissarrague 1989, p. 87.

¹⁶⁶ Parise Badoni 1968, pp. 17-18, n. 10.b, tav. VI. Il satiro reca, inoltre, un bracciale (?) al polso destro ed una fascia sud-dipinta in bianco trasversale sul torace.

¹⁶⁷ Parise Badoni 1968, p. 18, n. 11.b, tav. VI.

del simposio, che a volte si confonde, a volte passa nel *komos* e nell'orgia comastica¹⁶⁸.

Ancor più indicativo si configura il particolare della gamba sollevata che denota sia il satiro sia il sileno: il gesto è propriamente quello dell'*anaskeles*, indotto dal vino e mediante il quale si estrinseca l'essenza di Dioniso *Orthos*¹⁶⁹.

Agli effetti indotti dal dio allude, su un'altra anfora del *corpus*, un sileno con kantharos e corona che, semidisteso al lato di un cratere, esibisce il fallo eretto¹⁷⁰ (fig. 18).

Il corteo dionisiaco può assumere una dimensione più propriamente rituale.

Sull'altro lato della già ricordata anfora del Gabinetto Segreto con *symplegma*¹⁷¹: una figura panciuta, calva ed itifallica avanza brandendo una doppia ascia mentre, con l'altra mano, protende una scure verso un uomo, forse barbato, retrospiciente, che solleva con una mano un martello e con l'altra un'oinochoe (fig. 19).

Il ritmo di convergenza che impronta la scena è sottolineato dall'incontro degli sguardi e dal gioco dei gesti che colloca la scure e la brocca al centro della rappresentazione.

Una serie molteplice di segni, dal carattere itifallico di uno dei protagonisti all'ostentazione dell'oinochoe, proietta la scena in una dimensione dionisiaca, confermata, del resto, dai due delfini dipinti sul collo ai lati di un ramo d'edera.

In questa direzione è possibile ricordare come la scena di un danzatore con ascia presso un cratere ricorra nella serie dei pithoi ceretani a cilindretto¹⁷² e, soprattutto, come l'ascia e il martello facciano parte degli strumenti utilizzati per l'*"appel cognè"*, l'evocazione sonora di una divinità ctonia¹⁷³.

¹⁶⁸ B. d'Agostino, 'L'immagine, la pittura, la tomba', in d'Agostino-Cerchiai 1999, p. 24.

¹⁶⁹ Detienne 2001, p. 68 e ss.; Lissarrague 1989, p. 81 e ss.; L. Cerchiai, 'La tomba del Topolino', in *AIONArchStAnt* N. S. 8, 2001, pp. 99-104, in particolare pp. 99-100.

¹⁷⁰ Parise Badoni 1968, p. 69, n. 11, tav. XXXVI.

¹⁷¹ De Caro 2000, p. 27.

¹⁷² J.R. Jannot, 'Les danseurs aux haches ou le ballet de Phinée à propos d'un relief de Chiusi', in *Mélanges offerts à Jacques Heurgon* I, Rome 1976, pp. 474-475, fig. 2; sul valore sacrificale della scena L. Cerchiai, 'L'aryballos della tomba B. 27 di Sala Consilina', in *Iconografia ibérica, Iconografia italiana. Propuestas de interpretación y lectura*, Roma 1996, pp. 129-136, in particolare p. 132.

¹⁷³ C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma 1974, pp. 75 ss.

¹⁷⁴ N. Spivey-S. Stoddart, *Etruscan Italy. An archaeological History*, London 1990, pp. 120-21, fig. 71; G. Colonna,

Una simile dimensione rituale può non essere estranea a Dioniso, se si ricorda che un satiro è protagonista di un *anodos* in un'oinochoe etrusca a figure nere¹⁷⁴ e che l'*anodos* di una divinità femminile è attestata nel repertorio campano in un'oinochoe rinvenuta a Nocera¹⁷⁵.

2.12 Il duello

Il tema della guerra, non riconducibile a rappresentazioni di carattere mitologico, compare in un esemplare attribuito al Gruppo del Pittore di Milano¹⁷⁶: due giovani con chitonisco, armati di scudo e lancia, sono contrapposti; il personaggio a destra reca sul capo un elmo con *lophos*; l'altro dispone lo scudo in atteggiamento di difesa (fig. 20).

L'impianto generale delle due figure esclude la possibilità che possa trattarsi di una danza o di una corsa armata¹⁷⁷, sebbene i due personaggi non siano equipaggiati propriamente da opliti: mancano, infatti, la corazza e gli schinieri e l'elmo è presente in un solo caso.

Tuttavia, l'associazione alla pratica atletica della corsa sull'altro lato del vaso e lo schema utilizzato per il personaggio di destra, analogo a quello di Atena nella nota scena di Gigantomachia citata all'inizio di questo lavoro, consentono di riconoscere nell'esercizio militare lo sbocco del processo di formazione maschile trasversalmente celebrato nel *corpus* vascolare. Si potrebbe, in particolare, avanzare la suggestione che l'*andreia* militare sia posta sotto la tutela di Atena, cui potrebbe rinviare la civetta, rappresentata di prospetto sui due lati del collo della stessa anfora¹⁷⁸.

'Celti e Celtomachie nell'arte etrusca', in D. Poli (a cura di), *La battaglia di Sentino. Scontro fra nazioni ed incontro in una nazione* Atti convegno, Camerino-Sassoferrato 1998', Roma 2002, pp. 167-69.

¹⁷⁵ Bellelli 1993, p. 73, n. 5, fig. 10.

¹⁷⁶ Parise Badoni 1968, p. 45, n. 7.b, tav. XX. Un giovane armato di scudo e lancia è rappresentato su un'anfora a Magonza, la cui pertinenza al repertorio campano è però da ritenersi dubbia, cfr. Parise Badoni 1968, pp. 72, 78, n. 20, tav. XXXVII.

¹⁷⁷ Per le attestazioni di danza o corsa armata nella produzione a figure nere etrusca si vedano N.J. Spivey, 'The armed dance on etruscan vases', in *Proceedings of the 3rd symposium on ancient Greek and related pottery*, Copenhagen 1988, pp. 592-603; G. Camporeale, 'La danza armata in Etruria', in *MEFRA* 99, 1987, pp. 11-42; M. Martelli, 'Festa etrusca', in *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, pp. 342-346.

¹⁷⁸ F. Lissarrague, 'Intorno al guerriero', in *La città delle immagini*, p. 37; Lissarrague 1990, p. 46.



Fig. 20. Londra, British Museum, 1907/15/2056, lato b (da Parise Badoni 1968).

2.13 Eracle

L'eroe, con leontè, clava ed arco (fig. 6), è rappresentato sul collo di un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano mentre si dirige verso Tritone rappresentato sull'altro lato del collo¹⁷⁹ (fig. 7).

L'incontro di Eracle con l'essere marino, figlio di Poseidone e Anfitrite, è particolarmente diffuso nella produzione attica, nella quale è in genere prediletto il momento della lotta¹⁸⁰.

Nell'*imagerie* etrusca il tema conosce una modesta diffusione: lo schema adottato due volte nell'anfora del gruppo La Tolfa e in un anello da Populonia, dispone i due personaggi in lotta nella medesima direzione, mentre in un esemplare del Pittore del Vaticano 238 è adottato uno schema più articolato, mutuato secondo S.J. Schwarz dalle scene di lotta con il Leone Nemeo¹⁸¹.

Nel caso campano la disposizione dei due personaggi rinvia allo schema dell'inseguimento, secondo una significativa corrispondenza con la scena di caccia alla lepre raffigurata sul corpo del vaso: in questa prospettiva non è azzardato supporre che la citazione dell'*athlon* di Eracle assuma il valore di *exemplum* paradigmatico del mondo giovanile,

¹⁷⁹ Parise Badoni 1968, p. 47, n. 13, tav. XII; Benassai 1997, p. 66, fig. 6; *Limc* V, 'Hercle', n. 323.

¹⁸⁰ Per gli esemplari della ceramica attica, compresi tra 560 e 460 a.C., cfr. *Limc* VIII, 'Triton', nn. 1-13.

¹⁸¹ *Limc* V, 'Hercle', nn. 322, 324-326.

¹⁸² Parise Badoni 1968, pp. 44-45, n. 5, tav. XIX. L'assenza della leontè non sembra ostacolare l'identificazione del personaggio con l'eroe, che spesso compare nel repertorio etrusco privo di quest'attributo, cfr. ad es. *Limc* V, 'Hercle', p. 212, n.

secondo un modello di riferimento che ancora una volta, a livello più alto, trova riscontro nel programma del Lebete Barone.

È ancora possibile riconoscere Eracle nel personaggio armato di clava ed arco ma privo di leontè, raffigurato su un altro esemplare del Gruppo del Pittore di Milano¹⁸².

L'eroe avanza verso un personaggio trafitto da una lancia e armato di scudo, rappresentato sull'altro lato del vaso. Non è escluso che si possa riconoscere una rappresentazione abbreviata della Gigantomachia secondo una tendenza compositiva propria del Gruppo del Pittore di Milano¹⁸³.

2.14 La Centauiromachia

Alla lotta tra dei e Giganti si affianca nel repertorio capuano, quale altro combattimento mitico, lo scontro tra Lapiti e Centuri.

La scena è dipinta su un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano, ancora una volta abbreviata in due figure isolate su ciascun lato del vaso¹⁸⁴: un guerriero con chitonisco, equipaggiato di elmo, spada e scudo è in movimento verso destra, nella direzione del Centauro che, brandendo un tronco divelto, si muove nel medesimo senso.

Ancora una volta, dunque, lo schema adottato è quello dell'inseguimento, destinato a moltiplicarsi nel gioco circolare del vaso, in base al quale il Centauro, selvaggio cacciatore, può divenire preda¹⁸⁵.

Su un piano diverso si colloca, invece, il *Mischwesen* isolato su un lato di un altro vaso capuano a Berlino che, al posto dell'albero, reca un rametto di mirto¹⁸⁶.

Al termine della ricerca conviene riassumere le linee essenziali di un percorso immaginario coerentemente selezionato nel repertorio iconografico del *corpus* vascolare, teso a illustrare attraverso quali tappe e mediante quali valori si articoli il programma della *paideia* maschile.

L'intero percorso della serie maschile si rivela improntato all'esaltazione del mondo giovanile e della corretta scansione del ciclo biotico in classi

122; p. 219, n. 185; p. 220, n. 198.

¹⁸³ Per le scene di Gigantomachia della produzione vascolare etrusca a figure nere, cfr. *Limc* IV, 'Gigantes', pp. 236 e ss., nn. 406 e ss.

¹⁸⁴ Parise Badoni 1968, p. 44, n. 3, tav. XVIII.

¹⁸⁵ Al di sotto delle anse sono due grossi boccioli di loto, come in altri esemplari con scene di inseguimento del medesimo gruppo.

¹⁸⁶ Rohde 1967, p. 501-502, tav. 72.1

d'età: gli *athla* della corsa, del pugilato, dell'esercizio equestre nel segno del paradigma di Troilo, e della corsa con il carro si configurano come attività peculiari dei *neoi*, finalizzate al conseguimento di capacità fisiche ed alla cura del corpo, secondo il modello greco del *kalos kai agathos*.

Anche la caccia si rivela come esclusiva dei giovani, sia che essa assuma un carattere collettivo, come nel caso della caccia al cervo praticata a piedi e a cavallo; sia che rivesta il valore di un'esperienza individuale, come nella caccia alla lepre che, praticata a piedi e senza l'ausilio di armi sussidiarie, è omologata ad un *athlon* che mette in prova le qualità atletiche.

L'ampia diffusione del tema illustra il ventaglio di valori connessi alla pratica venatoria: la caccia si delinea, attraverso la permutazione del giovane con il sileno, come un'esperienza calata in una dimensione marginale e selvatica che, analoga ad una pratica d'inversione, trova compimento nella reintegrazione del giovane nel corpo civico.

Tale prospettiva conosce una conferma nella dimensione rituale evocata dal paradigma di Edipo e dalla caccia alla sfinge, svolta intorno all'altare ed ambientata in uno spazio sacro, probabilmente dedicato alla dea garante del passaggio femminile.

La caccia al cervo, associata alla pantera, e la caccia alla lepre evocano, inoltre, la sfera semantica dell'*eros paidikos*, più ampiamente trattato nel repertorio e fondato sull'ambiguità insita nello schema dell'inseguimento/caccia.

Tale ambiguità è particolarmente evidente nella scena in cui due giovani avanzano verso una rete: un gioco ambiguo moltiplicato dalla circolarità della rappresentazione.

Nel gioco delle permutazioni, al giovane cacciatore intento a cacciare una lepre può sostituirsi il sileno provvisto di *lagobolon* ovvero, ancora, il giovane armato del proprio *pedum* che insegue l'eromeno in fuga come una lepre, proponendo nuovamente la metafora della velocità.

La stessa metafora è richiamata esplicitamente nella caccia alla preda femminile raffigurata sull'anfora del Gruppo del Diphros in cui un giovane, denotato come un corridore per la marca del *kynodesmion*, insegue una fanciulla.

¹⁸⁷ C. Isler Kerenyi, 'Dionysos: dio delle Donne? Iconografia dionisiaca II', in F. Bertì (a cura di), *Dionysos. Mito e mistero*, 'Atti Convegno Internazionale, Comacchio 1989', Comacchio 1991, pp. 293-307.

La carica dell'*eros* omoerotico trapela nella scena in cui un *neos* esibisce il proprio giovane corpo, enfatizzato dal gesto dello svelamento e dall'attributo di un noto pegno amoroso come il gallo; più direttamente si esplicita senza remore nel *symplegma* dell'anfora del Gabinetto Segreto di Napoli.

Ma soprattutto significativa del desiderio suscitato dal giovane è la comparsa di Eros nelle scene di inseguimento.

Nel complessivo percorso della *paideia* maschile l'esercizio bellico si configura come il momento cruciale per l'acquisizione della maturità, forse sotto la specifica tutela di Atena. Tale tappa, che sancisce l'accesso al corpo civico per il maschio, si rivela equivalente e simmetrica al conseguimento della maturità sessuale della serie femminile attraverso il *telos* del matrimonio, simboleggiata nel repertorio capuano dai paradigmi mitici di Europa e del rapimento della *kore*.

Ampio spazio è riservato nel *corpus* a Dioniso in virtù di una duplice funzione.

Garante del percorso maschile, attraverso la sua mediazione si compie l'integrazione del giovane all'interno del corpo civico.

Uno dei contesti essenziali di tale cruciale processo di intermediazione è costituito, nell'ambito del *kosmos* maschile dal consumo socializzante del vino, sospeso tra l'ebbrezza del *komos* e le coordinate culturali del simposio; al tempo stesso, la serie iconografica delle danzatrici con tralcio di vite e ramo d'edera invita a riconoscere una non dissimile propensione del dio verso il mondo femminile, secondo una prospettiva di lettura esemplarmente indicata da C. Kerenyi¹⁸⁷.

Infine, Eracle, paradigma del mondo giovanile come, a diversi livelli, Troilo ed Edipo: lo scontro dell'eroe con Tritone è funzionalizzato ad esprimere i valori connessi alla pratica della caccia alla lepre e alla metafora della corsa, configurandosi come il modello privilegiato dell'*exploit* agonistico.

Ancor più significativa, se si accetta l'identificazione sopra proposta, appare il ricorso della Gigantomachia dell'eroe accanto a quella di Atena, a conferma del valore assunto dal tema mitico anche per la città etrusca sotto la spinta della formidabile propaganda di Aristodemo¹⁸⁸.

Quest'ultima osservazione spinge, infine, a inter-

¹⁸⁸ Cerchiai 1999a, pp. 160-163; Cerchiai 1999b, pp. 171-176; Parise Badoni 1968, pp. 29-30, n. 11.a; Mele 1987, pp. 166-167.

rogarsi sulle circostanze storiche e culturali sottese al processo di selezione delle immagini secondo i parametri delineati dallo studio iconografico.

In questa prospettiva non appaiono casuali le relazioni istituibili tra l'immaginario dei vasi campani e il sistema di pratiche educative contemporaneamente vitalizzate nella Cuma di Aristodemo, fondate su "l'ideale educativo dell'*andrea* e dell'*eros* con gli *agathoi*" e su riti di inversione "...nella forma dell'allontanamento dallo spazio cittadino, del travestimento e dell'omosessualità"¹⁸⁹.

Non è, dunque, azzardato riconoscere nella produzione dei vasi a figure nere campani una significativa espressione di quel clima di profonda integrazione politica, economica e culturale che caratterizza i rapporti tra Capua e Cuma in età tardo-arcaica, cui, sul piano della cultura materiale, si deve il consolidarsi del sistema architettonico campano e, al più ristretto livello di una committenza aristocratica, la produzione dei lebeti di bronzo, più volte richiamata ad esempio.

Abbreviazioni supplementari:

- | | |
|--------------------------|---|
| Bellelli 1993 | = V. Bellelli, 'Tombe con bronzi etruschi da Nocera', in <i>QuadAei</i> 22, 1993, pp. 65-104. |
| Benassai 1995 | = R. Benassai, 'Sui dinoi bronzei campani', in <i>Studi sulla Campania preromana</i> , Roma 1995, pp. 157-205. |
| Benassai 1997 | = R. Benassai, 'Il fregio del lebebe Barone. Una nuova lettura', in <i>QuadAei</i> 26, 1997, pp. 55 e ss. |
| Bronson 1965 | = R.C. Bronson, 'Chariot racing in Etruria', in <i>Studi in onore di L. Banti</i> , 1965, pp. 89 e ss. |
| Camporeale 1982 | = G. Camporeale, 'La caccia nella ceramica campana a figure nere', in <i>Aparchai. Nuove ricerche e studi nella Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias</i> , Pisa 1982, pp. 195-200. |
| Camporeale 1984 | = G. Camporeale, <i>La caccia in Etruria</i> , Roma 1984. |
| Cappelletti 1992 | = M. Cappelletti, <i>Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica etrusca figurata</i> , Perugia 1992. |
| Cerchiai 1995a | = L. Cerchiai, 'Daimones e Caronte sulle stele felsinee', in <i>PdP</i> 50, 1995, pp. 376-94. |
| Cerchiai 1995b | = L. Cerchiai, <i>I Campani</i> , Milano 1995. |
| Cerchiai 1999a | = L. Cerchiai, 'Le tombe a cubo di età tardoarcaica della Campania settentrionale', in d'Agostino - Cerchiai 1999, pp. 163-70. |
| Cerchiai 1999b | = L. Cerchiai, 'Capua: il caso della tomba detta di Brygos', in d'Agostino - Cerchiai 1999, pp. 171-176. |
| Cerchiai 2002 | = L. Cerchiai, 'L'iconografia della caccia nella pittura tombale di VI e V sec. a.C.', in <i>Iconografia 2001. Studi sull'immagine</i> Atti Convegno, Padova 2001, Roma 2002, pp. 71-78. |
| Cerchiai 2003 | = L. Cerchiai, 'I pugili ai lati della porta', in A. Minetti (a cura di), <i>Pittura etrusca: problemi e prospettive</i> Atti Convegno, Chiusi-Sarteano 2001, Siena 2003, pp. 79-86. |
| Cristofani 1986 | = M. Cristofani, 'Edipo in Etruria. Dal frontone di Talamone al frontone di Pyrgi', in <i>Edipo, il teatro Greco e la cultura europea</i> , Atti Convegno Internazionale, Urbino 1982, Roma 1986, pp. 191 ss. |
| d'Agostino-Cerchiai 1999 | = B. d'Agostino - L. Cerchiai, <i>Il mare, la morte, l'amore</i> , Roma 1999. |
| De Caro 2000 | = S. De Caro, <i>Il Gabinetto Segreto del Museo Nazionale di Napoli</i> , Napoli 2000. |
| Detienne 2001 | = M. Detienne, <i>Dioniso a cielo aperto</i> , ed. it. Roma-Bari 2001. |
| Etruschi-Venezia | = M. Torelli (a cura di), <i>Gli Etruschi</i> , 'Catalogo Mostra, Venezia', Milano 2000. |

¹⁸⁹ Mele 1987, p. 156.

- Frederiksen 1968 = M.W. Frederiksen, 'Campanian cavalry: a question of origins', in *DialArch* 1, 1968, pp. 3-31
- Ginge 1987 = B. Ginge, *Ceramica etrusca a figure nere*, Mainz 1987.
- Hausmann 1972 = U. Hausmann, 'Oidipus und die Sphinx', in *Jahrbuch Staatliche Kunstsammlung in Baden Wuttemberg* 9, 1972, pp. 8 sgg.
- Hedreen 1992 = G.M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure vase-paintings*, University of Michigan Press 1992.
- Ibelli 2003 = V. Ibelli, 'Temi e programma figurativo della ceramica campana a figure nere: il ciclo femminile', in *Gli Etruschi in Magna Grecia* 'Atti Convegno, Cuma 2003', in corso di stampa.
- Isler Kerenyi 2001 = C. Isler Kerenyi, *Dionysos nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma 2001.
- La Ceramica degli Etruschi* = M. Martelli Cristofani (a cura di), *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987.
- La città delle immagini* = A. Pontrandolfo (a cura di), *La città delle immagini*, 'Catalogo Mostra, Salerno 1984', ed. it. Modena 1984.
- Lissarrague 1989 = F. Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco*, ed. it. Roma-Bari 1989.
- Lissarrague 1990 = F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome 1990.
- Lubchansky 1996 = N. Lubchansky, 'Le maître du dessin au trait. Lamphore aux cavaliers victorieux du Musée Gregorien etrusque', in *BMonMusPont* 16, 1996, pp. 5-41.
- Mele 1987 = A. Mele, 'Aristodemo, Cuma e il Lazio', in *Etruria e Lazio arcaico*, *QuadAEI* 15, 1987, pp. 155-177.
- Moret 1984 = J.M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les thébains*, Rome 1984.
- Parise-Badoni 1968 = F. Parise-Badoni, *Ceramica campana a figure nere*, Firenze 1968.
- Roberts 1978 = S.R. Roberts, *The Attic Pyxis*, Chicago 1978.
- Rohde 1967 = E. Rohde, 'Einige Campanisch schwarzfigurige Vasen der Berliner Antiken-Sammlung', in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 16, 1967, pp. 499-505.
- Schnapp 1997 = A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris 1997.
- Steingraber 1985 = S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.
- Thuiller 1985 = J.P. Thuiller, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985.
- Thuiller 1993 = J.P. Thuiller, 'Les représentations sportives dans l'oeuvre du peintre de Micali', in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco italique*, 'Actes de la table ronde, Rome 1991', Rome 1993.
- Torelli 1977 = M. Torelli, 'I culti di Locri', in *Locri Epizefirii*, 'Atti del sedicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia - Taranto 1976', Napoli 1977, pp. 147-184.
- Un artista etrusco* = AA.VV., *Il Pittore di Micali. Un artista etrusco ed il suo mondo*, Roma 1988.
- Vidal-Naquet 1976 = P. Vidal-Naquet, 'Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese', in M. Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1976.
- Welt Der Etrusker* = AA.VV., *Die Welt der Etrusker*, 'Catalogo Mostra, Berlino 1988', Berlin 1988.

NOTE PRELIMINARI SULLA FASE DI ETÀ CLASSICA DELLA PORTA NORD DELLE FORTIFICAZIONI DI CUMA

ELDA SCOPPETTA

Le indagini condotte dal Dipartimento di Studi del Mondo Classico dell'Università di Napoli "L'Orientale" a Cuma dal 1994 al 2002¹, si sono concentrate soprattutto sul tratto settentrionale delle fortificazioni e nell'area della porta nord, denominata anche "porta mediana". Esse hanno permesso di individuare sette fasi costruttive relative al tratto nord delle mura che coprono un ampio arco cronologico, compreso tra l'età arcaica ed il periodo tardo-antico².

Il circuito murario messo in luce risulta composto da un sistema a doppia cortina con terrapieno interno, databile all'età arcaica. Le due cortine sono costruite in opera quadrata isodoma con blocchi di tufo disposti in ortostati; esse sono rinforzate all'interno da una struttura in scaglie, cui le cortine sono ammassate mediante brevi briglie, delimitando un terrapieno centrale. Questo sistema risulta visibile soltanto ad est della porta, poiché sul lato ovest la cortina esterna del sistema successivo di età tardo-arcaica si imposta sulla rasatura della cortina precedente, creando uno sfalsamento di circa 1 m. tra i due bracci della porta.

Il sistema tardo-arcaico caratterizzato anch'esso da due cortine con terrapieno interno ingloba, dunque, quello precedente, obliterandone le strutture ubicate ad ovest della porta. La struttura in scaglie che, come nel sistema precedente, rinforza

all'interno le cortine, risulta costruita a gradoni inversi, progressivamente aggettanti verso l'alto.

Su tali strutture sono stati individuati interventi successivi, databili dall'età classica a quella tardo-antica, tesi a modificare il varco della porta e le fortificazioni stesse.

Il contesto (figg. 1-2)

In età classica la porta nord subisce alcune modifiche finalizzate ad un potenziamento delle difese; essa viene rafforzata da due avancorpi, che creano un'aula antistante il varco preesistente. Si tratta di due corpi rettangolari lunghi circa 12 m., delimitati da due cortine con fondazione in assise piane ed elevato in ortostati, legate da briglie trasversali; lo spazio compreso tra le cortine e le briglie è suddiviso in tre comparti, riempiti da un potente *emplekton*³. Si configura, così, in questa fase uno schema di porta a tenaglia con due bracci paralleli, attestato anche in altre colonie greche occidentali ed in Grecia⁴.

L'avancorpo orientale è risultato profondamente rimaneggiato in età ellenistica, con la chiusura dell'aula verso l'esterno con la costruzione di due corpi sporgenti innestati all'estremità degli avancorpi⁵.

Azioni ed interventi successivi alla fase costruttiva sono stati individuati anche per l'avancorpo occidentale. Il rinvenimento, soprattutto negli strati

¹ Le indagini, promosse dalla Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta con i progetti *Kyme I* (1994-1996) e *Kyme II* (1999-2002), sono state dirette per l'"Orientale" dal prof. Bruno d'Agostino. Per i dati relativi al circuito murario, cfr. F. Fratta, 'Per una rilettura del sistema di fortificazioni di Cuma', pp. 31-66; per la zona extramuranea, cfr. V. Malpede, 'L'area delle fortificazioni settentrionali in età romana e tardo-antica', pp. 75-87 e per l'impianto urbano, cfr. A. D'Onofrio, 'Primi dati sull'urbanistica di Cuma: l'area tra il Foro e le fortificazioni settentrionali', pp. 133-152, in *Cuma* 2002.

² Per la scansione cronologica delle fasi finora individuate cfr. Fratta-Malpede-Del Verme 2000.

³ Sui problemi connessi all'uso di questo termine, cfr. ora P. Braconi, 'Emplekton', in *AIONArchStAnt* n.s. 8, 2001, pp. 105-118.

⁴ È il caso delle porte a tenaglia di Leontini, Stratos e del *Kerameikos* ad Atene, cfr. F.E. Winter, *Greek fortifications*, Toronto 1971, pp. 224-227.

⁵ Per tale intervento riconducibile alla fase di età ellenistica, cfr. Fratta-Malpede-Del Verme 2000, pp. 121-122. Lo stu-

M. D'ACUNTO, *Il tempio di Apollo a Dreros: il culto e la "cucina del sacrificio"*.

The author proposes his own interpretation of the functions of the temple of Apollo Delphinios at Dreros, excavated by S. Marinatos in 1935. The temple with its cult images – the famous *sphyrrelata* – was established at the end of the eighth century BC. Its "hybrid" character is due, on the one hand, to its dating from a time when the canons of Greek temple architecture were yet to be defined, on the other, to the influence of a specifically Cretan tradition. Thus, while it already has the "classical" function of a naos for cult images, it is also an enclosure for the performing of civic sacrifices around the altar-*eschara*.

Apollo – with Artemis and Leto in an ancillary role – is already shown here according to his canonical iconography, as the young god par excellence of the Greek pantheon, and under his epiclesis of Delphinios, the guarantor of the laws and institutions of the polis.

In the temple there are still conspicuous archaeological remains of the god's share of the sacrifice – the horns preserved in the temple repository – whereas the other part of the ritual, viz., the consumption of meat by the human participants in the ritual and the symposium, has left very scarce traces due to the perishable nature of the evidence.

In late eighth/early-seventh-century-BC Dreros, we witness the rise, in a central location, of a structured topographic, cultural and juridical system – the temple of Apollo Delphinios / civil laws on the temple walls / agora / cult of Zeus Agoraios – which guaranteed the functioning of this rigidly aristocratic polis.

G. BARTOLONI, *Una cappella funeraria al centro del pianoro di Piazza d'Armi - Veio*.

During recent excavations of an archaic settlement in Piazza d'Armi at Veii, in the central area of the plateau, the tomb of an adult male was brought to light. It is delimited by a series of pole holes which presumably supported a roof. A fireplace was identified in the northwest part of the area delimited by the poles. Thus, both the tomb and the fireplace appear to have been enclosed in an oval hut. Radiocarbon analyses of the bones

of the deceased and a few pottery sherds date the structure to the mid ninth century BC, the time of the earliest settling of the plateau.

The structure, clearly ceremonial in character, was replaced in the early seventh century by a rectangular wooden "house", later incorporated into a pillared masonry building. Both the tomb and the hut are perfectly aligned with the early-seventh-century-BC street grid of the town on the Piazza d'Armi plateau.

It is hard to say whether the deceased was an eminent personage or an individual who was sacralized after his death.

V. BELLELLI, *Gli Argonauti all'imbarco*.

M.A. Rizzo and M. Martelli's accurate publication of an Etruscan bucchero olpe carrying figured scenes from the Greek epos of the Argonauts has had a dramatic impact on the current debate on the relationship between Etruscans and the world of Greek myths. The importance of the discovery is borne out by the number of essays, by archaeologists as well as ancient historians, that have dealt with the matter adopting different positions. The aim of the present article is to reopen the debate by bringing forth some new clues to the meaning of the first scene depicted on the olpe, so far interpreted as the Argonauts' procession carrying the precious garment which the heroes, as myth has it (Pindar), had won in the Lemnos games. On the evidence of Apollonius Rhodius' account (Book I) and an interesting Greek Orientalizing vase found at Megara Hyblaea, the author comes to a different conclusion: The scene shows the transporting of the Argo's sail by the sailors/Argonauts before the launch of the mythical boat. The author also reconsiders the other scenes in the frieze in the light of this new perspective. Notably, he interprets the image of Daedalus in flight at the end of the figural narration as a pendant to Jason's maritime adventure. A western-Greek intermediation has to be assumed to explain the transmission of this peculiar body of Greek stories to Etruria. This rare Etruscan jug brings evidence that such vases with complex figured decoration, were made not only to pour out drink, but also to be looked at while someone, possibly a bard, told a story. The natural context of our bucchero

olpe must therefore have been the aristocratic banquet. Thus, the vase offers an extraordinary testimony of a typical aspect of Etruscan culture in the Orientalizing and Archaic periods. In the last section of the article, the author briefly discusses the Etruscan caption 'kanna' incised from right to left on the object carried by the Argonauts, suggesting that the word, borrowed from the corresponding Greek term 'kannabis', could mean "hemp", a material probably used, like flax, to make sails. This hypothesis raises some linguistic issues which Helmut Rix deals with extensively in his contribution in the present volume.

H. RIX, *Etrusco kanna "canapa"*.

Identifying the inscription *kanna* on an archaic olpe from Caere as the well-known Etruscan word *cana* poses serious semantic problems. In all its certain occurrences, *cana* denotes a statue or other representation of a human being, whereas on our vase the word *kanna* is inscribed on the image of an enormous roll of cloth. V. Bellelli's hypothesis that *kanna* could be a loanword from Greek *κάνναβις*, "hemp", used on the olpe to designate a sail made of hemp cloth, not only solves the semantic problem and accounts for the geminated /n/, but is also morphologically impeccable: the last syllable of the form **kannapi* (from the Greek accusative *κάνναβιν*) must have been interpreted as the postposition *-pi* "for" and therefore dropped. Other examples of the dropping of final syllables beginning with /p/ are known, notably *Evrū* from **Evrū-pa* (Greek *Εὐρώπα*), and *Fersu* from *prusu-pa* (Greek *πρόσωπα*).

R. BONAUDO, *Stele felsinee*.

The presents paper deals with a series of 5th century-BC funerary stelae from *Felsina*. The author moves from the assumption that the repertoire of images sculpted on these funerary stones is a structured *corpus* which can be deciphered through iconological analysis, and is directly comparable with the repertoire of the "city of images" on Attic ceramics. By analyzing two iconographic series rarely attested at Felsina (one showing the *apobasis* contest, the other a Gigantomachy) the author at-

tempts to prove that these iconographic schemes reflect a consistent cultural universe where Attic themes are adapted to the specific representational requirements of the aristocracy of this great Etruscan *metropolis*.

V. IBELLI, *Ceramica Campana*.

The author has conducted a study of the iconographic repertory of Capuan black-figured pottery using an iconological approach to identify the system underlying its selection of images. She has thereby recognized two symmetrical and complementary cycles, one male, the other female. Both refer to mythological paradigms and are centered on the celebration of rites of passage to adulthood.

The female cycle features a sequence of stages of initiation whereby *parthenoi* achieve sexual maturity, which culminates in marriage and is placed under the tutelage of deities such as Kore and Artemis.

The male cycle shows images of the instruction of youths – *athla*, hunting, *eros paidikos* – until their reaching of adulthood through access to the world of war, whose function is symmetrical to that of marriage for females.

The *neoi*'s favorite model was Heracles, the paragon of athletic prowess. The association of the god and the *neoi*, already present in the decoration of the so-called "Barone Lebes", bears witness to the far-reaching cultural integration of Capua and Cumae in the late Archaic period, a consequence of the former city's reception of Aristodemus' propaganda.

E. SCOPPETTA, *Note preliminari sulla fase di età classica della porta nord delle fortificazioni di Cuma*.

The article examines the western avant-corps of the north gate of the ramparts of Cumae. Like the similar avant-corps on the east side of the gate, it was erected in the last decades of the fifth century to reinforce the fortifications by creating an *aule* in front of the pre-existing entrance. The author devotes special attention to the formal and typological features of the black-paint pottery found here, which allows precise dating of the