N.S.4
Annali di archeologia e storia antica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4



1997 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4

1997 Napoli

ISSN 1127-7130

Comitato di Redazione

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

Segreteria 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 (Macintosch, 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. 17 x 24; 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'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan 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, quest'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.

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.*; 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

Carlo Tronchetti, *I bronzetti "nuragici": ideologia, iconografia, cronologia* p. 9

Claude Rolley, *Encore les ἀφιδρύματα: Sur la fondation de Marseille, de Thasos et de Rome* » 35

Francesco Guizzi, *Terra comune, pascolo e contributo ai* syssitia *in Creta arcaica e classica* » 45

Nino Luraghi, *Il carnevale macabro, ovvero, morire da tiranno* » 53

Daniel Noel, *Les Grandes Dionysies* » 69

Cornelia Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos. Iconografia dionisiaca VIII* » 87

Massimo Vidale-Gabriella Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione* » 105

Benedetta Bessi, *La musica del simposio: Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari* » 137

Marina Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi* » 153

Silvia Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora* » 161

Eliodoro Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea* » 173

Giuseppe Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator aquae Augustae *(10 d.C.)* » 191

Rassegne e Recensioni

John Boardman, *Ischia and* Euboica » 203

Emanuele Greco, *Note di topografia e di urbanistica III* » 207

Cristiano Grottanelli: AA.VV., *Caronte. Un obolo per l'Aldilà (La Parola del Passato*, Vol. 50, Fascicoli 3-6) Napoli, 1995 » 221

Bruno Genito: (Sous la direction de C. Pilet) *La Nécropole de Saint-Martin-de-Fontenay (Calvados) - Recherches sur le peuplement de la plaine de Caen du V^e^ s. avant J.C. au VII^e^ s. après J. C.* (54^e^ supplement à *Gallia*), Paris 1994 » 225

Riassunti degli articoli » 229

Il 4 febbraio del 1999 è morto Luigi Bernabò Brea. Con lui scompare non soltanto un grandissimo studioso, ma innanzitutto una delle sempre più rare figure di uomini grandi per cultura e senso etico della vita. Per questo suo temperamento, pur essendo un protagonista, non ha mai avvertito l'esigenza di imporre la sua immagine all'attenzione del pubblico, ritenendo che il lavoro, fatto o da fare nel modo giusto, fosse più importante della sua persona. La sua infaticabile attività nello scavo, nella ricerca, nella tutela, gli apparivano niente più che il sereno adempimento del proprio dovere, e in questo riponeva la propria gratificazione. Questo dovere non poteva considerarsi compiuto se la ricerca, lo scavo, non trovavano la loro forma nella esposizione museale e nella pubblicazione. Negli ultimi anni la suo operosità fu ancora più grande, nel timore di non riuscire a pagare fino in fondo il suo debito. Questo suo modo di essere ci sembra la prima, e la più importante delle sue lezioni.

La sua era una cultura profondamente umanistica: la lettura dei classici, lo studio delle fonti antiche, erano per lui il punto di partenza indispensabile, nell'accostarsi a un problema. Esse servivano a tenere ben saldo il rapporto tra il passato e il presente, a ritrovare la dimensione umana dell'antico. Questo non gli impediva di riconoscere la dimensione naturale dell'uomo, e quindi l'esigenza di studiarne con uguale attenzione l'ambiente: il museo, che egli creò nel Castello sull'acropoli di Lipari, insieme alla sua inseparabile compagna, M.Cavalier, è un modello della compiuta reintegrazione dell'uomo nel suo passato e nel suo ambiente.

Il rifiuto della divisione tra scienza dell'uomo e scienza della natura ne faceva l'erede della parte migliore della cultura positivistica. In questa prospettiva si comprende meglio la sua assoluta fiducia nella tipologia, come elemento portante nella definizione di una facies culturale. Quest'atteggiamento, che gli procurò non poche critiche da parte di studiosi "più aggiornati", ritrova tutto il suo senso oggi, nel momento in cui si guarda alla cultura materiale come a un sistema simbolico di autorappresentazione.

Se la tipologia fornisce la base certa per la identificazione di una *facies*, essa non esaurisce il suo studio; l'attenzione si rivolge infatti alle scelte insediative, alla forma degli abitati e delle capanne, agli usi funerari, in una indagine a tutto campo che ha per oggetto lo studio della comunità antica.

La straordinaria chiarezza del suo pensiero, sempre teso a cogliere l'essenziale, gli permetteva di tradurre i dati dello scavo stratigrafico in sequenze culturali ricomponendole in affreschi via via sempre più vasti, ritrovando i segni delle relazioni tra culture diverse su uno scenario esteso all'intero bacino del Mediterraneo.

Queste doti, e la straordinaria vastità delle sue conoscenze, gli permisero di porre su nuove basi la preistoria italiana e quella dell'Egeo Nord-orientale, legandole in un solido quadro alle sequenze del mondo greco e dell'Anatolia.

Questo, che è soltanto un aspetto della sua poliedrica attività, si articola in tre momenti, che segnano tre tappe fondamentali nella conoscenza della preistoria del Mediterraneo: la prima inizia nel 1939, quando – giovine funzionario – viene mandato a costituire la Soprintendenza Archeologica della Liguria. Nasce così lo scavo della Caverna delle Arene Candide presso Finale Ligure, che gli permette di delineare lo sviluppo del neolitico nell'Italia continentale in relazione al panorama europeo. A distanza di cinquant'anni, questo quadro ha retto nelle linee essenziali a una rigorosa rivisitazione compiuta da Santo Tinè e dalla sua *équipe*.

Nel 1947, con il primo saggio a Panarea, inizia la sua ricerca nelle Isole Eolie, delle quali intuisce il ruolo di tappa obbligata nei rapporti tra l'Egeo e l'Occidente. Le ricerche condotte sull'acropoli di Lipari e nelle altre isole dell'arcipe-

lago insieme a Madeleine Cavalier, individuano la sequenza delle *facies* culturali locali, ma nello stesso tempo permettono di riordinare la preistoria dell'intera penisola, aprendo nuovi orizzonti sui rapporti tra la Sicilia, Malta e la Grecia dell'Età del Bronzo.

Il terzo approdo, non meno determinante, fu quello di Poliochni, nell'isola di Lemnos. A questo scavo aveva collaborato nel 1936 come borsista della Scuola Archeologica Italiana di Atene. Ma nel tempo altri allievi si erano avvicendati sul sito, procedendo in maniera diseguale nello scavo e nella sua documentazione. Toccò a Bernabò Brea riprendere le fila di questo intricato discorso nel decennio tra il 1951 ed il 1960 ricostruendo la sequenza degli orizzonti locali e la loro relazione con Troia, Thermi e gli altri insediamenti preistorici dell'Anatolia e dell'Egeo. Era naturale per lui immaginare che i risultati raggiunti dovessero essere messi a disposizione del pubblico, sia quello degli specialisti, sia quello – più vasto – dei non addetti ai lavori. Nacquero così il Museo di Lemnos, un modello di chiarezza didattica e espositiva, e la monumentale edizione dello scavo.

Ma la vastità dei suoi interessi non si esauriva certo nello studio della preistoria. Dal suo breve soggiorno nella Soprintendenza di Taranto, che fu il suo primo incarico di funzionario, nel 1938, nacque la sistemazione dei rilievi tarantini di pietra tenera di età classica ed ellenistica; dalla sua lunga permanenza alla guida della Soprintendenza di Siracusa fu rinnovata la conoscenza della Sicilia Orientale, già impostata su solide basi da Paolo Orsi. Egli ne fece un *kosmos* ordinato, dove nulla era affidato al caso o lasciato nell'ombra.

La sua straordinaria chiarezza di pensiero, che gli permetteva di procedere direttamente alla stesura definitiva delle sue monumentali pubblicazioni, si rifletteva senza sforzo nel suo insegnamento: chi aveva la ventura di ascoltarlo, mentre illustrava un museo, uno scavo o un difficile problema archeologico, ne ricavava la sensazione di aver appreso tutto il necessario sull'argomento. Lo stesso istinto gli permetteva di coinvolgere nel lavoro e nella tutela chi aveva il privilegio di stare al suo fianco.

Per un simile studioso, l'Università italiana non ha mai saputo trovare una cattedra: ma la sua lezione si è trasmessa ugualmente attraverso la sua parola e le sue opere.

I BRONZETTI "NURAGICI": IDEOLOGIA, ICONOGRAFIA, CRONOLOGIA

Carlo Tronchetti

Un recentissimo contributo di Vincenzo Santoni[1] ha dato un nuovo stimolo alla discussione sulla bronzistica figurata sarda, immediatamente esplicatasi in un'acuta replica di Paolo Bernardini[2].

In effetti l'argomento, ancorché già ampiamente e ricorrentemente trattato da alcuni decenni, si presenta tuttora assai ricco di problematiche ben lungi dall'essere risolte e che anzi si accrescono con il passare del tempo e dei ritrovamenti.

Purtroppo - e questa è una gravissima lacuna che conviene immediatamente premettere, in modo che sia ben presente durante tutta la trattazione - sovente, a queste scoperte, pur di eccezionale e direi fondamentale importanza, abitualmente non segue una sollecita ed esauriente pubblicazione dei materiali corredata, cosa basilare, dei relativi dati di scavo, con precisazioni sul metodo impiegato, sulla giacitura stratigrafica dei reperti e delle associazioni in strato, nonché delle pertinenti indicazioni sul tipo di strato (se cioè di formazione primaria o secondaria ecc.), elementi, questi, è appena il caso di ricordarlo, indispensabili per una corretta lettura ed interpretazione della situazione scavata, senza la quale è inutile pensare di poter porre le basi per un valido approccio ai problemi della cronologia e dell'interpretazione dei bronzetti.

Non sarà superfluo, pertanto, richiamare preventivamente alla memoria i diversi approcci al problema dell'interpretazione dei bronzetti "nuragici"[3], che comprendono questioni cronologiche, iconografiche ed ideologiche, sia pure in misura diversa a seconda dei diversi studiosi che hanno privilegiato talora l'uno, talora l'altro di questi aspetti che, in realtà, sono strettamente collegati fra loro ed inscindibili.

Parlando dei bronzetti non si può non prendere le mosse dall'autorevole ricostruzione di Lilliu[4], operatasi in un ampio arco di tempo, con posizioni che talora si sono modificate in alcuni dettagli, ma che, sostanzialmente, nella sua concretezza, è rimasta invariata come inquadramento cronologico e culturale generale.

Nella sua posizione iniziale Lilliu vedeva tre grandi gruppi distinti: il Gruppo Abini (fig. 1.a), il Gruppo Uta (fig. 1.b) ed il gruppo Barbaricino-mediterraneizzante (fig. 1.c). Nel primo riconosceva una tendenza al decorativismo, spesso superficiale, mentre nel secondo leggeva una maggiore attenzione a valori plastici; entrambi erano poi marcatamente distinti dal terzo, in cui i valori formali erano pressoché completamente abbandonati in favore di un evidente espressionismo bozzettistico.

Lo stesso Studioso, in una fase successiva, ha poi individuato due grandi famiglie stilistiche. Nella prima ha unito assieme i Gruppi Uta ed Abini, definendolo Gruppo Uta-Abini; la seconda ha conservato intero il Gruppo Barbaricino-mediterraneizzante, accentuando così l'opposizione valori formali - bozzettismo espressionistico. A tale differenziazione stilistica corrisponde, per Lilliu, anche una evidente differenziazione iconografica. Il Gruppo Uta-Abini è contrassegnato dalla raffigurazione degli "aristocratici": eroi, arcieri, guerrieri, capitribù; il secondo si dedica invece alla rappresentazione del "popolino": pastori, devoti, offerenti.

I due gruppi sono collocati cronologicamente da Lilliu nell'Età del Ferro, in un arco di tempo che corre dal IX sino al VII sec. a.C., con possibilità di prosieguo nel tempo in forme e modi assai più ridotti e schematizzati. Essi sono,

[1] Santoni 1995.
[2] Bernardini 1996.
[3] Il termine è volutamente messo tra virgolette ed il perché, auspicabilmente, sarà chiarito nel corso del lavoro.
[4] Lilliu 1966; G. Lilliu, 'Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica', in Aa.Vv., *Ichnussa*, Milano 1981, pp. 179-251; Lilliu 1986; G. Lilliu, 'La Sardegna tra II e I millennio a.C.', in Cagliari 1987, pp. 13-32.

RIPENSANDO LA COPPA DEL PITTORE DELLA FONDERIA: DALLE TECNICHE ANTICHE AL CONTESTO SOCIALE DI PRODUZIONE

Massimo Vidale - Gabriella Prisco

Nonostante la vasta bibliografia riguardante la coppa eponima del Pittore della Fonderia, la sua interpretazione sembra a tutt'oggi resistere ad un pieno e soddisfacente chiarimento: ciò è stato almeno in parte causato dal preminente interesse accordato dagli studiosi agli aspetti tecnici delle due scene che decorano l'esterno del vaso – tra le pochissime che mostrino con certezza l'attività di un laboratorio destinato alla realizzazione di grandi statue bronzee[1] – a scapito di una lettura complessiva delle immagini[2].

Il presente lavoro si muove in quest'ultima direzione – che finora solo pochi hanno tentato, e con esiti non sempre soddisfacenti – nel tentativo di esaminare nuovamente i dati archeometallurgici e di inserirli nel contesto sociale di produzione della statuaria bronzea dei primi decenni del V sec. a.C.; inoltre si accennerà, sulla base delle poche notizie conosciute, ai problemi posti dal contesto di provenienza.

Il punto di maggiore accordo fra gli studiosi è l'interpretazione della scena che decora l'interno della coppa: su questa, che raffigura senza dubbio la consegna delle armi di Achille a Teti da parte di Efesto (fig. 5), ritorneremo più avanti[3].

Maggiori problemi pone l'esegesi delle due scene di lavoro all'esterno del vaso (fig. 1), che illustrano, in modo necessariamente sommario e intenzionalmente selettivo, alcuni significativi momenti della complessa sequenza che porta all'opera di bronzo finita[4]. Si tratta infatti, nel già ristretto *corpus* di vasi decorati con scene di lavorazione dei metalli, di un pezzo eccezionale, che rappresenta da un lato alcuni artigiani affaccendati intorno ad una fornace e ad una statua giovanile posta in orizzontale (figg. 3-4), dall'altro due personaggi che assistono al lavoro di finitura di una statua colossale raffigurante un guerriero (fig. 2).

* Ringraziamo sentitamente Luca Cerchiai per aver voluto discutere con noi i contenuti di questo lavoro; in particolare, gli siamo debitori di molti spunti utilizzati nelle conclusioni sul significato della coppa, sia in Grecia che in Etruria. Siamo inoltre grati ad Alessandro Carè per i suggerimenti su alcune possibili interpretazioni delle statue rappresentate e degli arti sospesi. Molti altri studiosi e colleghi hanno fornito spunti critici ed elementi di riflessione: tra essi, desideriamo ringraziare Stefania Berlioz, Massimo Cultraro, Mario Torelli. Naturalmente, la responsabilità di quanto scritto è esclusivamente degli autori. Non ci è stato purtroppo possibile esaminare da vicino la coppa oggetto del presente lavoro.

[1] Alla nostra kylix, considerata un *unicum*, va affiancata una hydria a f.n., attribuita con scarsi argomenti al Pittore di Micali, pochissimo citata nonostante l'eccezionalità del soggetto: un bronzista rifinisce con un martello una testa di cavallo, mentre sulla parete di fondo si vede sospesa una grande zampa equina (Firenze inv. 96780; cfr. P. Bocci Pacini - A. Maggiani, 'Una particolare hydria a figure nere del Museo Archeologico di Firenze', in M.A. Rizzo, *La ceramica degli Etruschi*, Novara 1987, p. 39 e nota 89; *Die Etrusker und die Europe*, Paris – Milano 1992, p. 135, n. 140).

[2] Fra i pochi lavori dedicati esclusivamente all'esegesi della coppa segnaliamo Thompson 1967; Mattusch 1980; Mattusch 1996a, e, da ultimo, G. Prisco – M. Vidale, 'Reconstructing operational sequences on the base of iconography: the case of the Berlin Foundry Cup', in S. Milliken – M. Vidale (a cura di), *Operational Sequences and Beyond* (B.A.R. Series), London 1988, pp. 125 ss., cui si rimanda per la precedente bibliografia. Un'analisi della coppa, per quanto riguarda gli aspetti archeometallurgici, è inserita nel libro, di prossima pubblicazione, di M. Vidale, *L'idea di un lavoro lieve. Il lavoro artigianale nelle iconografie sulla ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.* (Saltuarie dal Laboratorio del Piovego).

[3] Lo stesso soggetto è raffigurato sui seguenti vasi: pelike a f.r. Roma, Villa Giulia, inv. 50441 (*ARV*², 293,41); frammento Oxford 1911.620 (*ARV*², 291,14; *CVA Oxford* 2, Pl. LXV 31-32); anfora a f.r. Boston 13.188 (*ARV*², 306,2); cratere a colonnette a f.r., Museo di Caltanissetta 20371 (*Paralipomena* 354, 39 bis).

[4] Da notare che, per il passato, non vi era accordo neppure su questo punto: per Rossbach 1888 (p. 67, nota 1), infatti, non di opere in bronzo si trattava, ma in argilla; F. Duemmler ('Beiträge zur Vasenkunde', in *Bonner Studien Aufsätze aus der Altertumswissenschaft Kekulé*, Berlin 1890, p. 83, nota 26) pensava a modelli di terracotta funzionali al lavoro dei bronzisti.



Fig.1. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294): sviluppo dell'esterno (da Blümner, IV, 1, p. 330, taf. V, fig. 50).



Fig. 2. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294), lato B.

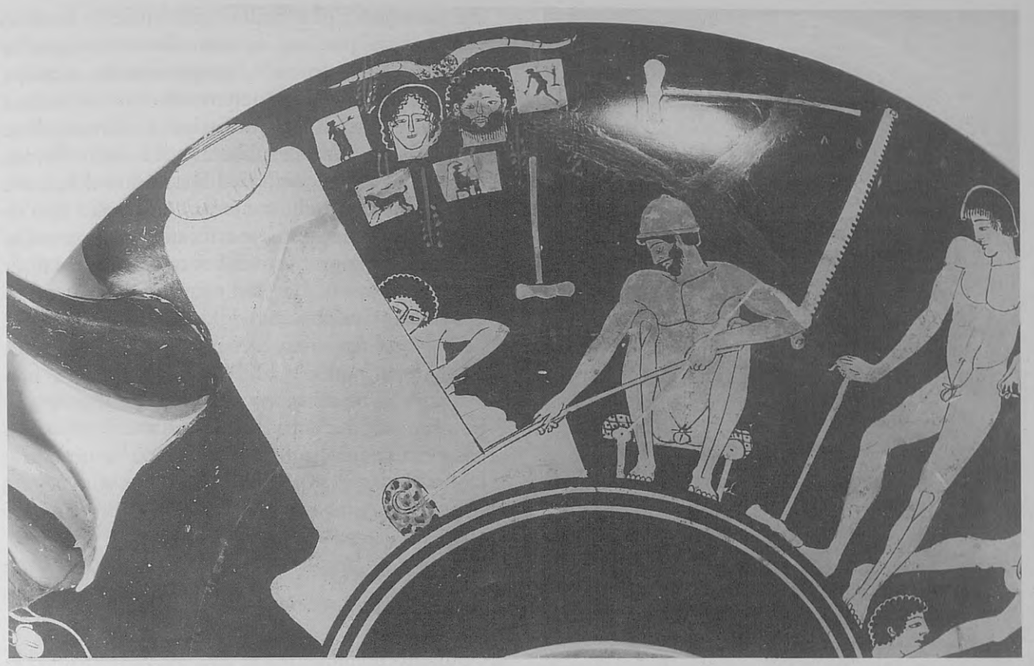


Fig. 3. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294), lato A.

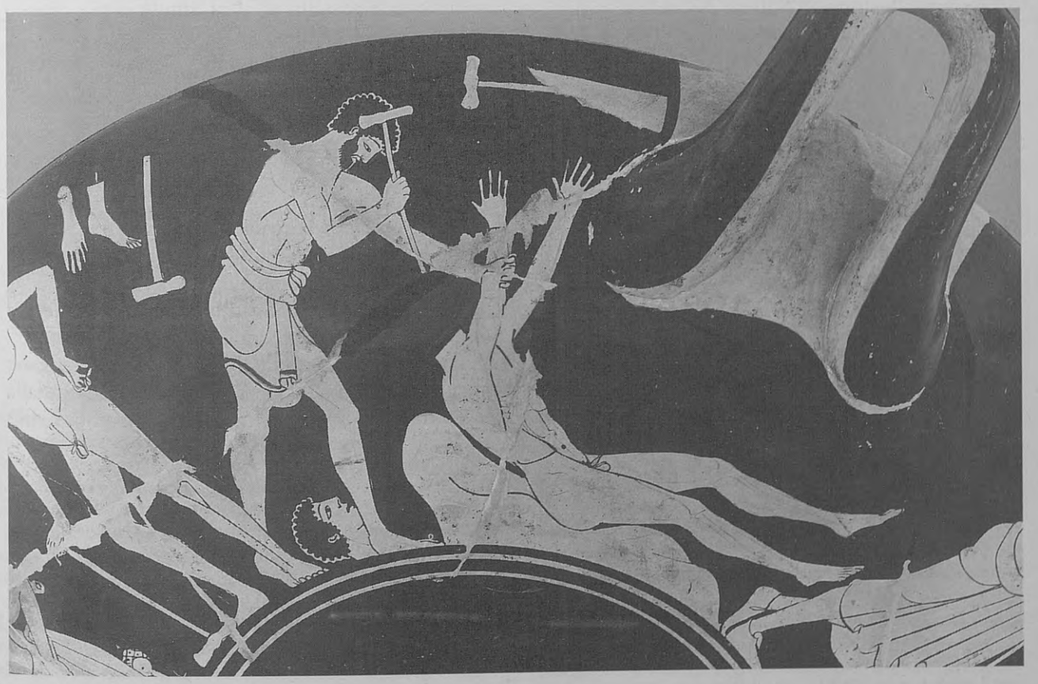


Fig. 4. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294), lato A.



Fig. 5. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294), interno .

1. Problemi spaziali e temporali.

1.1 *Unità di luogo...*

Le scene illustrate all'esterno del vaso si svolgono nel medesimo ambito spaziale: sia la base della fornace, ad un'estremità del lato principale, che le gambe della statua coricata a destra oltrepassano le anse, per andare quasi a toccare le figure ammantate dell'altro lato; sia su A che su B sono inoltre raffigurati strumenti da lavoro che in un caso, quello del martello, si ripetono identici da entrambe le parti.

Questi strumenti si immaginano, secondo una convenzione ampiamente attestata nella ceramica attica, sospesi ad una parete che coincide con il piano di fondo della rappresentazione. La concomitante assenza di qualsivoglia notazione paesistica – sicuramente artificiale, ancorché di problematica interpretazione, come si vedrà più avanti, è il caso del sostegno della figura orizzontale – farebbe propendere per uno spazio chiuso; tuttavia la presenza della fornace, rappresentata in piena attività, ci porta a ritenere che si sia voluto rappresentare un ambiente semi confinato, dove l'aria potesse circolare liberamente – ciò che era necessario ad un tempo ad alimentare il fuoco e ad abbattere i rischi connessi con questo tipo di lavorazioni – e che fosse atto anche a riparare le persone, ma soprattutto la bocca della fornace, da colpi di vento. Le immagini non forniscono nessuna indicazione sul tipo di installazione, se provvisoria oppure permanente[5]. Non contrasta con questa ipotesi la presenza, sul lato B, di una statua di dimensioni ragguardevoli, raffigurata in primo piano, al di qua di una struttura interpretata come un'impalcatura, oppure come la porta del laboratorio[6].

1.2 *...ma non di tempo.*

Non secondarie, ai fini della comprensione della sequenza temporale, sono le modalità della narrazione.

Sul lato unanimemente ritenuto il principale le diverse attività che fanno perno intorno alla fornace e alla statua giovanile sono raffigurate di seguito, una accanto all'altra, similmente a quanto avverrebbe in un fregio; viceversa, sull'altro lato, i due personaggi ammantati volgono le spalle a quanto avviene sul lato opposto, e tutti i loro sguardi e gesti sono chiaramente rivolti verso l'eroe colossale che troneggia al centro, inquadrato da queste figure, in una sorta di campo metopale a struttura concentrica.

La cesura così segnalata attiene ai tempi della narrazione: come ha ipotizzato J. Ziomecki[7], il passaggio dalla struttura a fregio del lato A a quella metopale del lato B costituisce un espediente per indicare uno stacco cronologico tra le due scene[8]. E che le operazioni sulle due statue non avvengano contemporaneamente ci sembra confermato dalla presenza di due degli artigiani su entrambi i lati[9]:

[5] Le evidenze archeologiche suggeriscono, per la manifattura di grandi bronzi, aree di lavorazione temporanee nei pressi degli edifici cui essi erano destinati: cfr. le ricostruzioni proposte da G. Zimmer, *Griechische Bronzegusswerkstätten*, Mainz am Rhein 1990, *passim*, in part. figg. 16 e 47.

[6] Cfr. *infra*, par. 4.3.2.

[7] Ziomecki 1975, p. 65.

[8] Cfr. *contra* T. Seki, *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefässform und Malerei attischer Schalen*, Berlin 1985, p. 69, per il quale le scene dell'esterno della coppa sono caratterizzate da unità sia spaziale che temporale.

[9] Nessuno degli esegeti della coppa, pur ravvisando alcuni (Gerhard 1840, p. 23) la grande somiglianza tra i lavoranti barbati del lato A e quelli del lato opposto, ne deduce che si tratti delle stesse persone: così anche Ziomecki 1975, p. 68, Mattusch 1980, p. 440 e Mattusch 1996a, p. 184. L'unica eccezione a noi nota è costituita dall'interpretazione fornita, con qualche margine di dubbio, da B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton (N.J.) 1977, pp. 291-292, nota 11, che però mette nel conto un giovane lavorante in più, arrivando alla conclusione che nell'officina operino cinque – o sette – persone.

si tratta del personaggio barbato, intento a martellare la statua sdraiata e di quello, pure barbato, addetto ad attizzare il fuoco nella fornace. Entrambi sono nuovamente raffigurati sul lato opposto, affaccendati intorno alla statua del guerriero; tale è la volontà di renderli riconoscibili che il pittore li ha raffigurati nella stessa posizione – l'uno in piedi e l'altro seduto su un basso sgabello – nonché con gli stessi elementi di vestiario, rispettivamente un esiguo panneggio, annodato lateralmente, a coprire fianchi e cosce – lo *zoma* noto dalle fonti – e uno spesso berretto di feltro; si noti inoltre che quest'ultimo oggetto, sicuramente funzionale nella prima scena, dove viene indossato evidentemente per evitare che i capelli possano prendere fuoco a causa delle scintille sprigionate dalla fornace, non è di nessuna utilità pratica durante una lavorazione a freddo, e funge quindi solo da segno di riconoscimento.

Le operazioni sulle due statue, dunque, si svolgono in uno spazio unitario, ma non avvengono nello stesso momento.

2. L'organizzazione del lavoro.

Come si è cercato di dimostrare, nel laboratorio lavorano quattro persone e non, come generalmente si afferma, sei[10]. Ai due più anziani – entrambi, come si è detto, hanno la barba – sono affidati i compiti di maggiore responsabilità: sul lato principale del vaso, quello di sorvegliare il fuoco – in altri termini, di regolare la temperatura nella fornace e, di conseguenza, di sovrintendere al delicato processo di fusione del metallo – e quello di montare una statua. Non sembra che venga rappresentata una divisione del lavoro eccessivamente specializzata, dal momento che i due stessi artigiani sono addetti anche, sull'altro lato del vaso, ad un'operazione di finitura su un'altra opera. Ai due giovani aiutanti sono affidati i compiti più semplici, ma più gravosi, a giudicare dal mantice cui è addetto il giovanetto che si intravede dietro la fornace, e dal pesante martello – il più grande di quelli rappresentati sulla coppa – cui momentaneamente si appoggia l'altro. Una conferma del fatto che le mansioni sono distribuite in misura dell'esperienza è costituita dalla circostanza che, delle coppie che costituiscono l'unità base del lavoro, nessuna è formata da due giovani. Di quella del lato B – con i due artigiani più anziani – si è già detto; sull'altro lato ognuno degli individui più anziani è affiancato da un giovane. Riteniamo infatti che il personaggio imberbe al centro della composizione, benché rivolto verso la prima coppia, addetta alla fornace, sia pertinente al secondo gruppo; ciò è suggerito dal martello cui si appoggia, analogo, anche se di proporzioni maggiori, a quello usato dal personaggio al lavoro sulla statua, nonché dalla sovrapposizione, su piani diversi, delle loro gambe; probabilmente, il ragazzo si riposa, in attesa di dare il cambio al suo compagno, o mentre aspetta che sia pronto il metallo necessario alle operazioni in corso sulla statua posta in orizzontale[11].

Sulla condizione sociale – liberi o schiavi – ed etnia dei diversi artigiani, su cui pure si sono azzardate ipotesi, non ci sembra che nulla sia possibile dedurre dalle immagini[12]. Va comunque rilevata una sottile gerarchia segnalata, oltre che attraverso le mansioni, dal vestiario: si va dal "grado zero" – rappresentato dal giovane completamente nudo – agli scarni elementi di vestiario indossati da entrambi gli artigiani maturi, alla postura – uno solo di essi è seduto; al culmine della scala sociale – ma su questo torneremo – si

[10] Secondo Rolley 1994, p. 72, in una grossa fonderia, simile a quella rappresentata sulla nostra coppa, avrebbero potuto lavorare sino a dieci persone. La nostra analisi della coppa suggerisce invece che opere anche di notevole impegno, come la statua colossale del lato B, potessero essere compiute da gruppi di artigiani più ristretti.

[11] Gerhard 1840, p. 22, riteneva invece che il giovane si riposasse in attesa della colata, e Jahn 1867, p. 107, che egli aspettasse il suo turno.

[12] Secondo Hauser 1932, pp. 83-84, i due "maestri" del lato B hanno lineamenti meno nobili degli ammantati, mentre colui che attizza il fuoco sul lato A (come si è detto, da lui considerato una figura distinta) avrebbe tratti plebei; dal canto suo Greifenhagen 1966, p. 26, sostiene che l'individuo con il berretto non è un Greco. N. Himmelmann, *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei* (*AbhMainz* 13), 1971, p. 36 ss., sostiene che il personaggio col berretto è uno schiavo e quello col panneggio intorno ai fianchi un libero artigiano, deducendolo rispettivamente dalla posizione del primo, seduta e sgraziata, e dall'abbigliamento. Stewart 1990, p. 33, riconosce «...at least four slaves, recognizable by their position and/or barbarian features, doing menial work...»; anche Neils 1996 ritiene che gli artigiani abbiano tratti banausici. In realtà, come vedremo, se l'analisi si basa sulla logica complessiva delle raffigurazioni, e non su una improbabile fisionomia facciale dei personaggi, giungiamo a concludere che negli artigiani anziani della coppa si volessero raffigurare, con ogni probabilità, degli uomini liberi.

pongono i due personaggi appoggiati ai bastoni sul lato B, che chiaramente si contrappongono – per proporzioni, vestiario, attributi e tipo di attività – al mondo del lavoro banausico.

3. Le infrastrutture e gli strumenti del lavoro.

3.1 *La fornace.*

Nel gruppo della fornace, sul lato A della kylix, dominano rappresentazioni frontali. Si distinguono almeno tre piani prospettici sovrapposti: quello dell'apprendista sullo sfondo, quello della fornace stessa, e quello dell'artigiano al lavoro all'imboccatura. In apparenza, nell'interpretazione della scena non vi sono grandi problemi. Ad uno degli apprendisti giovani è riservato il pesante lavoro del mantice[13], sotto la supervisione di un anziano artigiano seduto, presso l'imboccatura della fornace, con uno strumento a sbarra dall'estremità uncinata[14]. Un secondo apprendista, nudo, si ferma ad osservare la scena, forse distraendosi dal suo compito[15], cioè dall'assistere il secondo artigiano anziano impegnato sulla statua orizzontale. Le difficoltà maggiori si incontrano quando si prende in esame la bibliografia sull'interpretazione funzionale della fornace stessa. Si tratta di un'alta struttura cilindrica, probabilmente eretta su di una base anulare[16] e sormontata da un grosso contenitore sferico, interpretato come un vaso di bronzo oppure di terracotta[17], chiuso da una serie di coperchi sovrapposti di diametro decrescente[18]. Si noti che il vaso è certamente a fondo chiuso, lievemente distaccato dalle pareti cilindriche della fornace, tanto che le fiamme fuoriescono e ne avvolgono la parte inferiore. Nella sua tesi di dottorato, C. Mattusch[19] ha riassunto alcune delle ipotesi proposte in passato per l'interpretazione dell'intera struttura: F. Hauser pensava che il vaso sommitale fosse un crogiolo, e che la fornace contenesse il combustibile. K. Kluge riteneva che la base anulare fosse semplicemente un gradino, e che il vaso fosse un contenitore destinato al preriscaldamento dello stagno per l'alligazione. Lo stagno, secondo Kluge, doveva cadere all'interno della fornace, mescolarsi al bronzo, quindi scorrere in una serie di canali basali che sfociavano nelle forme di fusione sepolte di fronte alla fornace. L'artigiano anziano, in questa prospettiva, era rappresentato nell'atto di togliere dall'imboccatura della fornace un tappo basale, per far scorrere fuori il metallo fuso[20]. Quest'ultima interpretazione era originariamente condivisa anche da C. Mattusch, come è evidente anche dalla sua ricostruzione pubblicata nella guida alle evidenze archeologiche di impianti fusori nell'*agora* ateniese[21]. Tra gli autori che condividevano o condividono questa interpretazione si annoverano R. Ménard e C. Sauvageot, J. Charbonneaux e J.D. Beazley[22], S. Casson, C. Rolley[23].

[13] Il giovane è rappresentato frontalmente, conformandosi alla consuetudine secondo la quale la rappresentazione frontale nelle iconografie attiche viene riservata in generale a individui in stato di forte stress emotivo o fisico, nonché a creature di indole emotiva e selvaggia quali i satiri, i centauri, la Gorgone: cfr. Y. Korshak, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period*, Chicago 1997. Secondo questo autore, il modello dell'immagine del nostro apprendista può essere rintracciato in contemporanee immagini frontali di satiri accovacciati, che compaiono anch'essi con la testa lievemente inclinata (pp. 27-28). Potrebbe trattarsi di una indiretta assonanza dionisiaca, connessa alla composizione di *pinakes* ed altri oggetti che sovrastano la fornace, per cui cfr. *infra*, par. 4.2.

[14] Un buon confronto per la scena intorno alla fornace è quello, già proposto dal Beazley, con la scena raffigurata sul frammento di coppa a f.r. della sua collezione, ora ad Oxford (*ARV*², 327, 106 e p. 1645).

[15] Un'altra possibile interpretazione è che l'apprendista si sia voltato in attesa dell'uscita di un crogiolo dalla bocca della fornace, allo scopo di procedere alle operazioni di saldatura.

[16] Cfr. Zimmer 1982, Tav. 3,1.

[17] Per la prima ipotesi sono Haynes (1992, p. 78), Rolley (1994, p. 72) e Oddly – Swaddling 1985, p. 48, che citano a sostegno della loro tesi due rinvenimenti archeologici, dall'Heraion di Samo e dal cd. laboratorio di Fidia ad Olimpia, privi purtroppo dei relativi coperchi.

[18] Non si tratta di un *unicum*: calderoni con coperchi di diametro decrescente sormontano fornaci dello stesso tipo sui seguenti vasi: oinochoe a f.n. London B 507 (*ABV* 426,9; Oddly - Swaddling 1985, fig. 3); kylix a f.r. di Oxford 518 (*ARV*², 336,22, p. 1646; Oddly - Swaddling 1985, fig. 5); cratere a colonnette a f.r., Museo di Caltanissetta 20371 (*Paralipomena* 354, 39 bis); chous a f.r. Atene, Agora, P 15210 (Oddly - Swaddling 1985, fig. 4).

[19] Mattusch 1975.

[20] K. Kluge, 'Die Gestaltung des Erzes in der archaisch-griechischen Kunst', in *JdI* 44, 1929, Abb. 2-4.

[21] Mattusch 1982, fig. 26.

[22] Ménard – Sauvageot, p. 221; J. Charbonneaux (*Les Bronzes Grecs*, Paris 1958, p. 11) parlava di un "haut four" di mattoni e argilla cotta, in cui erano sistemati strati alterni di carbone e lingotti di rame, mentre il recipiente superiore poteva contenere il metallo di alligazione (stagno e piombo) da far cadere sul resto subito prima della colata. Ma la temperatura di fusione di questi due ultimi metalli è ben inferiore a quella del rame! Similmente, un fonditore romano aveva raccontato a Beazley (1966, p. 54), che la fornace doveva contenere strati alterni di combustibile e metallo da fondere.

[23] Casson 1970, pp. 159-160; Rolley 1994, p. 72.

Negli ultimi anni, invece, si è fatta strada l'idea che l'alta fornace cilindrica servisse semplicemente a scaldare entro piccoli crogioli la lega bronzea necessaria alle operazioni di saldatura, cosa che connetterebbe efficacemente, sul piano funzionale, la scena della fornace con quella accanto[24]. Si tratta di un'interpretazione molto più verosimile. Come notato del resto anche da D. Haynes, la fornace, con il suo calderone superiore, è identica al tipo che, in altri vasi attici[25], è inequivocabilmente associato alla forgiatura del ferro, e pertanto va considerata come una fornace per il riscaldamento di piccole quantità di metallo, e non per la fusione[26]. Questa osservazione, tuttavia, non risolve la questione della funzione del vaso sommitale[27]. Parte delle interpretazioni possibili sono riassunte da W.A. Oddly e J. Swaddling[28]: il vaso potrebbe essere un crogiolo per lo stagno, il piombo o il bronzo; potrebbe trattarsi di un camino regolabile per il controllo del tiraggio; di un sistema di chiusura (come abbiamo visto però, poiché il contenitore ha certamente il fondo, le ipotesi sulla funzione di camino possono essere scartate). I due autori aggiungono anche altre possibilità: il vaso potrebbe aver contenuto soluzioni liquide acide per la rimozione delle superfici di ossidazione, oppure oli usati nella tempra del ferro, o anche servire per la fusione della cera.

Nel 1991 E. Formigli ricostruì a Murlo una di queste strutture (fig. 6)[29]. La fornace venne usata con successo sia come forgia, sia per portare a fusione piccole quantità di bronzo entro crogioli. Per il vaso superiore, Formigli propone una diversa spiegazione, complessa ma ingegnosa: il vaso poteva contenere acqua, e la regolamentazione del diametro della bocca poteva permettere agli artigiani di controllare, tramite il variare dei tempi di ebollizione, quelli in cui l'interno della fornace raggiungeva determinate temperature critiche. In altre parole, il vaso poteva fungere da orologio per il controllo di alcune operazioni pirotecnologiche, eliminando la necessità di aprire frequentemente la bocca della fornace per il controllo dello stato del metallo[30]. Va rilevato però che un altro vaso, privo del sistema di regolamentazione a coperchi concentrici, compare, in una lekythos a figure rosse[31], appoggiato a metà

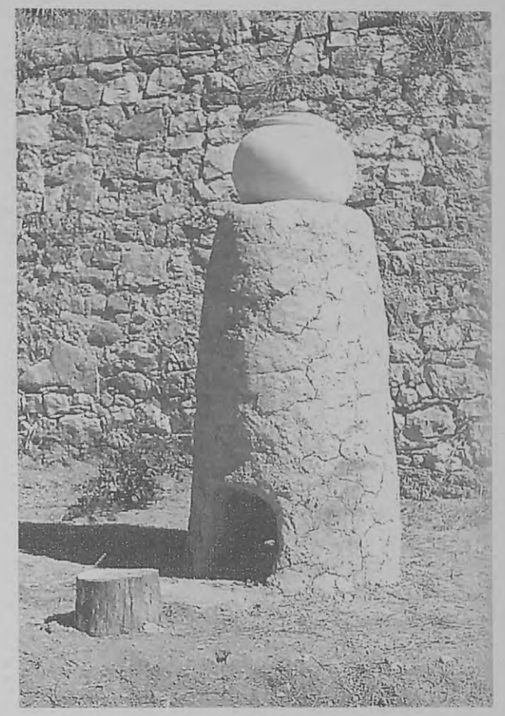


Fig. 6. Ricostruzione della fornace – forgia (da E. Formigli ed., *Antiche Officine del Bronzo*, Siena 1995).

[24] Cfr. Mattusch 1996, p. 18; Heilmeyer 1993, pp. 13-28.

[25] Cfr. E. Schwandler - L. e G. Zimmer, con contributo di U. Zwicker, 'Zum Problem der Ofen griechischen Bronzegiesser', in *AA* 1983, p. 57 ss., 80, in specie p. 67 ss. e fig. 8; G. Weisgerber – C. Roden, 'Griechischen Metallhandwerker und ihre Gebläse', in *Der Anschnitt* 38, 1986, pp. 2 ss.; G. Schneider, *Bronze Casting at Olympia in Classical Times* (MASCA Research Papers in Science and Archaeology 6), 1989, p. 17 ss.

[26] Haynes 1992, pp. 78-79; si vedano altre immagini di fornaci in Ziomecki 1975, figg. 19, 25 e in Oddly - Swaddling 1985, pp. 43-47.

[27] Anche Ziomecki (1975, p. 100, nota 34), riteneva il vaso un mistero irrisolto.

[28] Oddly - Swaddling 1985, p. 48.

[29] Cfr. E. Formigli (a cura di), *Antiche Officine del Bronzo*, Siena 1993, pp. 109-122, fig. 7.17 e ss.

[30] Nel capitolo 'De campanis fundendis' del *De diversis artibus* Teofilo afferma che, dopo aver assemblato la forma di fusione, gli artigiani devono praticare i fori per lo scolo della cera perduta a metà di un'operazione del tutto indipendente, quale l'erezione del muro esterno della fornace temporanea necessaria alla cottura della forma stessa. Poichè tale prescrizione non ha alcuna spiegazione funzionale diretta, possiamo pensare che, anche in questo caso, si abbia a che fare con un accorgimento cronometrico autoreferenziale connesso alla fusione di grandi bronzi.

[31] Ziomecki 1975, p. 43, fig. 12.



Fig. 7. San Pietroburgo, Ermitage, oinochoe a figure rosse (inv. 2229). *Disegno M. Vidale.*

del lato frontale di una fornace simile. Non è escluso che l'acqua contenuta nei vasi posti sulle fornaci fosse semplicemente destinata ad umidificare l'ambiente di lavoro[32].

3.2 *Gli attrezzi.*

Nel campo sono sospesi vari oggetti, tra cui alcuni strumenti di lavoro, disposti alternativamente in orizzontale e in verticale sul lato principale, tutti in verticale sul lato opposto. Nel caso degli attrezzi maggiormente rappresentati il pittore ha avuto l'accortezza, probabilmente per esemplificarne l'uso, di mostrarli sia sospesi alle pareti che utilizzati dagli artigiani.

Il motivo unificante delle tre scene è senz'altro il martello, presente sei volte nelle scene all'esterno della coppa, in due casi nelle mani dei *banausoi*, e due volte – impugnato da Efesto e appeso alla parete – nel tondo interno. Sulla coppa è raffigurato sempre lo stesso tipo, caratterizzato da un lungo manico[33], inserito mediante un foro al centro della testa di metallo; questa ha due estremità funzionali – non sempre egualmente ben evidenziate dal pittore – la prima larga e arrotondata, la seconda apparentemente più piatta. I confronti con altre rappresentazioni[34] dimostrano che questo tipo di martello è alquanto diverso dai magli in uso nelle officine dei fabbri ferrai: questi ultimi presentano infatti una sola estremità funzionale, piatta, e un'immanicatura eccentrica (fig. 7)[35]. La presenza di martelli a due estremità funzionali si spiega, in un laboratorio di bronzisti, con la necessità di battere con la parte piatta i piccoli inserti quadrangolari che servono a mascherare i difetti di fusione, mentre la parte arrotondata è adatta ad operazioni più delicate.

Sul solo lato B è presente in più esemplari, di taglia differente, un singolare strumento: uno, sospeso, è uguale, per dimensioni, al martello che gli è vicino, mentre quelli con i quali operano i *banausoi* sono assai più piccoli, e leggermente diversi nella curvatura della parte metallica (fig. 8). Questo tipo di attrezzo, per ora privo di riscontri nell'evidenza archeologica, è stato interpretato dalla maggior parte degli esegeti come una raspa e confrontato, per la sua forma, con uno strigile.

Prendendo a modello proprio i due strumenti raffigurati sulla nostra coppa, Edilberto Formigli ne ha ricostruiti due, per verificarne sperimentalmente la funzionalità, dimostrando che le tracce di lavorazione da essi lasciati durante la rifinitura delle superfici sono simili a quelle rinvenute su alcuni bronzi antichi; la loro forma curva appare particolarmente adatta nella lavorazione di corpi umani nudi[36].

[32] Su una fornace pubblicata in Richter 1936, tav. 107 e in H.B. Walters, *History of ancient Pottery*, London 1905, I, fig. 68, si vede poggiato un semplice skyphos.

[33] Casson 1970, p. 229, nota che questi martelli sembrano destinati ad operazioni di battitura leggera e ritiene che forse l'artigiano al lavoro sulla statua orizzontale impugna lo strumento presso l'estremità funzionale, e non all'estremità del manico perchè, al contrario, sta effettuando una percussione energica. Nota anche che le immanicature dei martelli hanno lunghezza variabile.

[34] P. Zancani Montuoro ('La scure-martello da S. Sosti', in *AttiMGrecia* 9-10 (NS), 1968-1969) propone un confronto fra questi martelli e un *unicum*, una scure-martello da Locri con iscrizione dedicatoria; è tuttavia evidente che l'oggetto votivo rimanda alla sfera del sacrificio: in questo caso, la testa arrotondata serve per colpire la vittima, la parte opposta, piatta, ma piuttosto sottile, ad angoli vivi, viene utilizzata per smembrarla.

[35] Oinochoe a f.n., British Museum 1846.6-29.45 (*ABV* 426, 9); anfora a f.n., Boston, Museum of Fine Arts (Ziomecki 1975, p. 59, fig. 20); cratere a colonnette a f.r., Museo di Caltanissetta 20371 (*Paralipomena* 354, 39 bis), 470/60 a.C.; a questi sono forse da aggiungere, anche se sembrano più leggeri di quelli sopra citati, i martelli sul frammento a f.r. del Museo dell'Acropoli 166 (*ARV*², 92, 64) e quello sull'oinochoe a f.r. St. Petersburg, Ermitage 2229 (*ARV*², 595,72; Ziomecki 1975, p. 68, fig. 26). Per un'esemplificazione dei diversi tipi di martello in uso nel mondo greco e romano cfr. Blümner II, p. 197, fig. 33.

[36] La similitudine con gli strigili è stata notata da Daremberg - Saglio 1887, p. 791 e da Thompson 1967, p. 324; Braun 1835, p. 169, istituiva un confronto, a nostro avviso non puntuale, fra questi strumenti e quello utilizzato da Achille per grattare la ruggine dalla propria lancia e cospargerne la ferita di Telefo (su uno specchio etrusco, *LIMC* I,1, 262,27, s.v. 'Agamemnon'; su un rilievo marmoreo da Ercolano, *LIMC* I, 1, 378,51, s.v. 'Aighistos'); Gerhard 1840, p. 23 e A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium. Königliche Museen zu Berlin*, I, Berlin 1885, p. 594, ritenevano



Fig. 8. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294), lato B, particolare.

Infine, sul lato A è sospesa una sega dentata dalle estremità arrotondate e forate. Come è stato anche di recente ribadito – crediamo a ragione – si tratta di uno strumento da legno, che nulla ha a che fare con la lavorazione del bronzo[37]; sembra d'altro canto forzato istituire un collegamento tra questo attrezzo e la costruzione della struttura lignea alle spalle della statua eroica, raffigurata peraltro sul lato opposto. Si tratta di una delle tante anomalie e incongruenze riscontrabili anche su vasi coevi con scene di laboratorio, che spesso comprendono al loro interno strumenti non correlabili né con le operazioni rappresentate, né con alcuna delle fasi dell'intero ciclo di produzione[38].

4. Altri oggetti.

Oltre agli attrezzi veri e propri, la rappresentazione comprende alcune figure dipinte su *pinakes*, parti anatomiche umane e animali, nonché i sostegni per le due statue in corso di lavorazione.

4.1 *Gli arti sospesi.*

Al centro, accanto ad un martello, sono sospesi due arti. Si tratta evidentemente di una mano e di un piede destro, e non di due piedi – uno frontale, l'altro di profilo – come interpretato dai più[39]. Il piede, raffigurato di profilo, comprende la caviglia, da cui sporge un sottile perno centrale, di metallo o legno. La mano, vista frontalmente, di dorso, termina al polso; sul significato della estremità superiore arrotondata torneremo più avanti[40].

I due arti si trovano sullo stesso asse verticale della testa, pertinente alla statua – la quale infatti ne è priva – in corso di lavorazione all'estremità della scena. Questa corrispondenza rafforzerebbe l'ipotesi che si tratti, piuttosto che di modelli, di parti già fuse in attesa di montaggio.

Tuttavia la scelta di rappresentare proprio queste particolari parti anatomiche – *parti destre* – potrebbe anche far pensare ad una voluta allusione alle tradizionali unità alla base dell'antica metrologia e dei vari canoni artistici.

si trattasse di raschiatoi per metallo, e così pure Beazley 1966, p. 55. Th. Hadzisteliou-Price, 'Bird-Dancer and Satyr-Craftsmen on an attic Vase', in *GRBS* 13, 1972, p. 240, nell'illustrare una lekythos a f.n. degli inizi del V sec. a. C. con satiri impegnati in attività di officina, nota che uno di essi si china a raccogliere «something which looks like an athlete's strigil». Sulla ricostruzione sperimentale di questi strumenti cfr. E. Formigli, 'Resoconto degli esperimenti di saldatura per colata e di rifinitura a freddo sui grandi bronzi antichi', in E. Formigli (a cura di), *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinasciemnto*, Siena 1999, p. 321.

[37] K.R. Cavalier, 'An old Saw', in '13th International Bronze Congress, Harvard 1996'; invece secondo Casson 1970 , p. 224, essa servirebbe ad eliminare grandi sbavature di metallo.

[38] A solo titolo di esempio, nella celebre oinochoe Berlino 2415 con Athena Ergane che modella un cavallo in argilla (*ARV*² 776,1, 1669; *Paralipomena* 416), uno degli strumenti rappresentati accanto alla dea è, probabilmente, un trapano ad arco utilizzato per forare il legno, mentre l'altro è una sega, anch'essa da legno.

[39] Che si tratti di un piede e di una mano era stato ben riconosciuto dai primi esegeti (Braun 1835, p. 168; Blümner IV,1, p. 330, tav. V, fig. 50; Jahn 1867, p. 107; Klein 1898, p. 101); l'equivoco sembra risalire a Gerhard 1840, p. 22 e viene ripreso da quasi tutti i commentatori moderni, ad eccezione di F. Frontisi Ducroux (*Dédale. Mithologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975, didascalia alle figg. 3-4). Il particolare non è senza importanza: cfr., ad es., le conclusioni che ne trae Thompson 1967, a proposito dell'esistenza di una terza statua, raffigurante Achille: cfr. *infra*, p. 120.

[40] Cfr. *infra*, p. 119.

4.2 *Fra sacro e profano: corna, pinakes, teste.*

Presso la fornace, sospese in posizione simmetrica al gruppo formato dal martello e dagli arti sopra descritti, è raffigurato un gruppo complesso e apparentemente eterogeneo di oggetti: ad un paio di corna di capro, rappresentate con molto realismo[41], sono sospesi due pinakes dipinti[42], mentre altri due pendono dall'alto, o sono appesi alla parete, insieme a due teste, una femminile ed una maschile, barbata; il tutto è decorato da ghirlande e rami[43]. I *pinakes* e le teste sono dai più interpretati come *apotropaia*, o ex-voto, in relazione al buon andamento del delicato momento della fusione delle sculture[44], o anche come modelli[45], e le corna come semplici ganci[46].

La scelta delle immagini raffigurate non sembra tuttavia casuale: la presenza, sul *pinax* in basso a sinistra, di un capro, associata con le corna che sovrastano l'intero gruppo, farebbe pensare ad una composizione di tema dionisiaco[47]; non contrasta con questa ipotesi la figura, in alto a destra, che impugna un martello o un'ascia, e che ricorda nella postura quella dei satiri martellatori delle scene di *anodoi*; nulla è invece possibile dire sulla figura femminile stante che reca due oggetti, su quella seduta, con lunga veste[48], né sulle due teste, che non presentano nessun carattere spiccatamente dionisiaco. Va tuttavia rilevato che la maschera, di per sé, rimanda al culto e all'iconografia di Dioniso[49]. Anche se le due teste vennero immaginate dal pittore come parti di due statue, nel contesto potrebbero assumere un implicito valore votivo o apotropaico benché in tutti gli altri casi noti, esse siano a diretto contatto con la fornace (fig. 9)[50]; che l'insieme vada collocato nell'ambito del sacro sembra confermato dal fatto che il tutto è adorno di rami e ghirlande. Non vanno però trascurati altri elementi: in primo luogo, come si è detto, la posizione di questo gruppo di oggetti sullo stesso piano degli strumenti di lavoro e dei modelli; inoltre la simmetria viene interrotta da un elemento apparentemente incongruo: dove ci si aspetterebbe un quinto *pinax*, trova invece posto il manico di un martello. Questa intrusione sembra alludere ad una duplice valenza degli oggetti, oscillanti tra la sfera del sacro e quella funzionale; l'ipotesi sembra d'altro canto confermata dalla scelta stessa delle modalità di rappresentazione dei soggetti: le figure umane hanno le braccia protese, e le zampe anteriori

[41] Sono visibili gli anelli di accrescimento, e, all'intersezione tra i due corni, il pelo della fronte; quest'ultimo particolare è rappresentato anche in un cratere a f.r. (cfr. *LIMC* III,2, p. 471, 185). L'attribuzione ad un capro e non a un toro, come da altri sostenuto, si deve ad Hauser 1932, pp. 85-86.

[42] O. Benndorf, *Griechische und sizilische Vasenbilder*, Berlin 1869-1883, p. 10, n. 40, riteneva si trattasse di rilievi in bronzo.

[43] Questa attenta lettura del sistema di sospensione si deve ad Hauser 1932, p. 85.

[44] Al Gerhard 1840, p. 25, risale l'idea delle offerte votive, così motivata in seguito da Daremberg - Saglio 1887, p. 791: «...le fourneau de l'atelier était comme le foyer de la maison, un lieu sacré»; cfr. anche Beazley 1966 p. 54; Thompson 1967, p. 324; W.A. Oddly - J. Swaddling, 'Illustrations of Metalworking on Greek Vases', in P.T. Craddock - M.J. Huges (a cura di), *Furnaces and Smelting Technology in Antiquity* (British Museum Occasional Paper 48), 1985, p. 47; Mattusch 1980, p. 436, nota 13. Probabilmente hanno influenzato questa lettura da un lato la suggestione dei *pinakes* di Penteskouphia, dedicati da artigiani all'interno di una grotta sacra e raffiguranti fasi significative del loro lavoro, dall'altra il confronto con *pinakes* e piccole erme sospesi all'interno dei santuari (cfr. ad es. la lekythos raffigurata in E. Gerhard, *Über Hermenbilder auf griechischen Vasen*, Berlin 1856, tav. I,1 e il cratere a calice del Washing Painter in L.D. Caskey – J.D. Beazley, *Attic Vase-Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, 3, 1963, p. 75, n. 165, suppl. tav. 24).

[45] Come è stato sostenuto, senza però addurre alcuna motivazione a sostegno, da Greifenhagen 1966, p. 26. Jahn 1867, p. 106, non prende posizione tra l'ipotesi delle offerte e quella dei modelli.

[46] Così come sostenuto da Jahn 1867, p. 107.

[47] Sul capro come animale dionisiaco: *LIMC* III,1, s.v. 'Dionysos', p. 415 ss., cui si rimanda per le numerosissime immagini a corredo.

[48] Riteniamo non possa trattarsi di un Dionysos Melpomenos vestito di *bassara*, attestato solo dalla metà del IV sec. a. C. e mai sulla ceramica (cfr. *LIMC* III,1, s.v. 'Dionysos', p. 439, n. 147 e p. 441).

[49] Cfr., tra gli altri, F. Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque. Une figure du Dionysos d'Athenes*, Paris-Rome, 1991. La testa maschile e quella femminile, accostate, rimandano indirettamente anche ad alcune scene di *anodos* commentate in Bérard 1974, ad es. tavv. 12, 14-16, 19.

[50] Sull'uso di decorare le fornaci con una maschera a rilievo si veda la spalla dell'hydria a f.n. München – qui riprodotta a fig. 9 – (Museum Antiker Kleinkunst 1717: *ABV* 362,36; Oddly - Swaddling 1985, fig. 7); il cratere a colonnette a f.n. Caltanissetta 20371 (*Paralipomena* 354, 139 bis; Oddly - Swaddling 1985, fig. 2). Cfr. inoltre il *pinax* frammentario da Penteskouphia Berlin, Staatliche Museen F 683, 757, 829 (N. Cuomo Di Caprio, 'Pottery Kilns on Pinakes from Corinth', in H.A.G. Brijder (a cura di), *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam 1984, pp. 72 ss.; p. 79, n. 10). Da ricordare anche il passo di Polluce (*Onomasticon*, VII, 108) che menziona senza possibili incertezze l'uso, da parte dei bronzisti, di collocare nei pressi della bocca delle fornaci dei *baskania*, immagini grottesche ed apotropaiche destinate a preservare il loro lavoro, in una delle fasi più critiche, da eventi negativi.

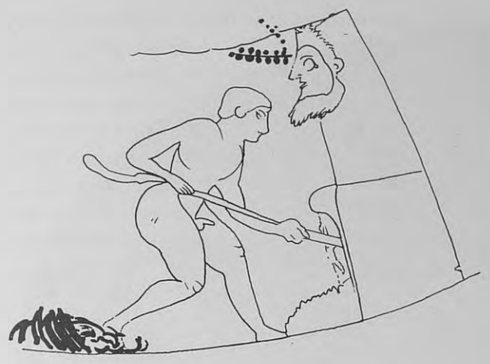
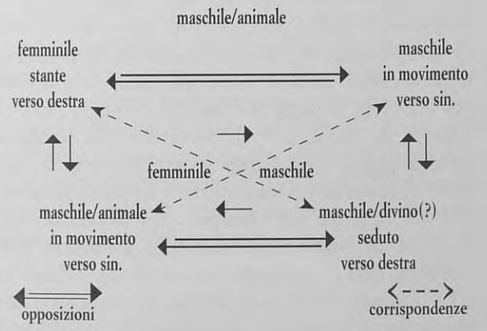


Fig. 9. München, Museum Antiker Kleinkunst: hydria a figure nere (inv. 1717), particolare. *Disegno M. Vidale.*

del capro, al galoppo, non toccano il suolo, come se si volessero esemplificare, attraverso i modelli di più difficile realizzazione sul piano tecnico, le variegate possibilità espressive della bottega. Nella stessa direzione va interpretata probabilmente la composizione stessa di questi sette elementi, che mostra un quadro complesso di opposizioni di tipo strutturale, giocato tra elemento maschile e femminile, figure nude e vestite, e infine sui tre livelli: animale, umano e divino.



I pinakes dipinti e le teste a tutto tondo potrebbero dunque essere dei bozzetti rappresentativi dei vari soggetti e dei vertici tecnici che il laboratorio era in grado di raggiungere; nella loro rappresentazione tuttavia avviene uno slittamento verso una sfera sacrale caratterizzata non casualmente in senso dionisiaco.

Che esistano infatti nessi tra l'attività dei metallurghi e Dioniso è segnalato non solo dalla ricorrente presenza di maschere sileniche o dionisiache sulle fornaci (fig. 9)[51], ma anche dallo stretto legame che intercorre, sul piano del mito, tra questa divinità e Efesto[52].

4.3 *Sostegni per le statue.*

4.3.1 L'appoggio per la statua di giovinetto.

La statua in lavorazione è appoggiata su un elemento, in genere interpretato dalla critica come un ammasso di terra o sabbia[53]. Esso ci sembra invece stare a indicare, sia per il suo aspetto poco cedevole al peso del corpo che lo sovrasta, sia per il suo forte aggetto, sia per confronto con altre immagini dello stesso Pittore della Fonderia o di ceramografi coevi, una roccia (fig. 10)[54]; si veda inoltre, su questo stesso vaso, nella scena con Efesto e Teti, il modo, assai diverso, in cui è raffigurato il blocco d'argilla in cui è alloggiato il ceppo di legno, oppure una schematica rappresentazione dell'incudine[55].

4.3.2 L'infrastruttura del lato B.

Di non chiara esegesi è l'infrastruttura raffigurata al centro della composizione del lato B.

Il Thompson[56] propone di leggervi una tettoia temporanea eretta nel cortile del laboratorio.

La Mattusch distingue la bassa piattaforma munita di appoggi laterali su cui sono i piedi

[51] R.D. Gempeler, 'Die Schmiede des Häphäst – Eine Satyr-Spielszene des Harrow-Malers', in *AntK* 12, 1969, p. 17.

[52] Cfr. C. Bron – P. Corfu-Bratschi – M. Maouene, 'Hephaistos bacchant ou le cavalier comaste: simulation de raisonnement qualitatif par le langage informatique LISP', in *AION ArchStAnt* XI 1989, p. 155 ss.

[53] Cfr. ad es. K.A. Neugebauer, *Staatliche Museen zu Berlin. Führer durch das Antiquarium II. Vasen*, Berlin 1932, p. 88. Solo il Braun 1835, p. 167, esprimeva qualche dubbio, parlando di «rozzo...letto formato...da macigno o qual altra materia siasi».

[54] Si veda, ad esempio, oltre a quella su cui dorme Arianna nella kylix di Tarquinia RC 5291, dello stesso Pittore della Fonderia – qui riprodotta a fig. 10 – (*ARV*² 405,1; Beazley 1966, tav. XVII, fig. 26) e quella su cui riposa una menade nella coppa del Pittore di Brygos (*ARV*² 402,20; Beazley 1966, tav. XVIII, fig. 30). Si vedano inoltre le rocce che fanno da sfondo ad alcune delle scene di lotta che vedono protagonista Teseo (cfr. *LIMC* VII, 2, s.v. 'Theseus', *passim*).

[55] Come pure nel fondo di kylix a f.r. del Pittore di Antiphon Oxford 518 (*ARV*² 336, 22 e p. 1646; *CVA Great Britain* 3, tav. 2,8). I cumuli di argilla o le masse terrose sono rappresentate in genere come coni simmetrici; cfr. la scena di preparazione dell'argilla da parte dei vasai su uno skyphos a f.n. proveniente dalla Puglia in *CVA USA* 7, tav. 1-2.

[56] Thompson 1967, p. 324.



Fig. 10. Tarquinia, Museo Archeologico, kylix a figure rosse (inv. RC 5291). *Foto Sopr. Etruria Meridionale.*

dell'eroe dal resto, costituito da due montanti verticali collegati da una traversa orizzontale: si tratta a suo avviso rispettivamente della base della statua e della porta del laboratorio, davanti alla quale si svolgono le ultime operazioni di finitura[57]. In effetti, non si può negare che il pittore abbia posto particolare cura nel sottolineare l'esistenza di più piani: il *lophos* del guerriero è rappresentato davanti alla traversa superiore[58], e lo scudo davanti al montante di destra; lo sgabello su cui è seduto l'artigiano è posto in obliquo davanti al medesimo elemento, e dietro alla presunta base di appoggio, mentre non è chiara, a causa di una lacuna, la posizione dei piedi del *banausos* a sinistra; infine, ad accentuare il senso della profondità, il bastone dell'ammantato di destra è dietro al piede dello sgabello.

Queste osservazioni ci portano a concordare con la distinzione tra base di appoggio e struttura retrostante; non è però a nostro avviso chiaro che cosa quest'ultima stia a rappresentare, poiché in quest'epoca gli accessi – di case, palazzi e quant'altro – sono di forma ben diversa e caratterizzati dalla costante indicazione dei battenti[59]; mancando però del tutto rappresentazioni di scene analoghe, la questione non è di facile soluzione.

L'evidenza archeologica fornisce per parte sua due documenti. Il primo è l'iscrizione relativa alla costruzione delle statue di culto dell'*Hephaisteion* di Atene, datata al 421-416 a.C., che menziona gli imballaggi lignei per le basi delle statue, i rivestimenti, pure lignei, per proteggere le superfici del tempio durante i lavori di trasporto e montaggio, le impalcature erette intorno alle statue, con le scale per accedere ai piani più alti dei ponteggi durante i lavori di rifinitura[60]. Il secondo è la struttura quadrangolare in mattoni scoperta presso le due fosse di fusione ritrovate durante lo scavo della cd. officina di Fidia ad Olimpia, con al suo interno sostegni di mattoni previsti per sostenere pesi notevoli; essa è stata interpretata da G. Schneider e G. Zimmer come piattaforma per una struttura lignea da utilizzarsi per il montaggio e la saldatura di parti di grandi statue bronzee fuse separatamente; i due autori citano a sostegno della loro tesi proprio la struttura dipinta sulla nostra coppa[61].

In effetti, tale ipotesi era già stata sostenuta da altri studiosi[62]: l'impalcatura, presumibilmente

[57] Mattusch 1980, p. 440 e nota 36; cfr. anche De Cesare 1997, p. 180, nota 181.

[58] Questo per Hauser 1932, p. 83, era solo un espediente per accentuare la colossalità della scultura.

[59] L'unica porta simile per forma, ma raffigurata anch'essa chiusa, è quella dipinta su un alabastron a f.r. del 470 a.C. ca. (*CVA Bonn* 1, p. 26, tav. 25, 2-4).

[60] Vedi W.E. Thompson, 'The Inscriptions of the Hephaisteion', in *Hesperia* XXXVIII, 1969, pp. 114-118; *IG* I, 318, 319, *Editio Maior*; *IG* I², 370/371, *Editio Minor*.

[61] G. Schneider – G. Zimmer, 'Technische Keramik aus antiken Bronzegusswerkstätten in Olympia und Athen', in *BerlBeitrArchäom* 9, 1984, p. 23.

lignea, formata da quattro assi – di spessore maggiore quelle laterali – collegate fra loro, sarebbe stata creata per il trasporto della statua[63] e/o per poter accedere, durante le lavorazioni, alle parti più alte[64]. La mancanza di scale, e l'assenza di qualsivoglia collegamento tra la statua e le traverse lignee conferma, come affermato dalla Mattusch, che la struttura si trova alle spalle della statua: quest'ultima è in fase di ultimazione, tant'è che gli artigiani lavorano alle parti basse.

Nell'immagine la sua presenza e la sua collocazione sullo sfondo sottolineano ulteriormente il carattere "finito" della statua eroica.

5. Il lavoro, le tecniche e i prodotti.

5.1 *Gli stadi di lavorazione.*

L'operazione in corso sul bronzo raffigurato sul lato principale è oggi unanimemente interpretata come una fase del montaggio: esso è infatti raffigurato ancora privo della testa, che è visibile a terra, tra le gambe dell'artigiano; quest'ultimo è impegnato a percuotere, con l'ausilio di un martello, la mano destra della statua per unirla al braccio corrispondente[65]. Probabilmente, il pittore ha voluto raffigurare, anche se per la sola mano oggetto dell'operazione, il punto di attacco, mediante una sottile linea a vernice nera all'altezza del polso. Inoltre egli indica, seppure fraintendendola, un'altra particolarità tecnica, quella del taglio obliquo a metà del collo: come è ormai accertato, infatti, nella statuaria greca di età tardo-arcaica e classica è questa la modalità di attacco tra testa e corpo; tuttavia, l'andamento del taglio, nella parte di collo solidale col busto, è invertito rispetto a quanto avviene nella realtà, dove la cesura corre obliquamente, dall'alto verso il basso, a partire dall'attaccatura dei capelli sulla nuca fino al lato anteriore[66]. Per S. Casson, la martellata sembrerebbe invece cadere sulla spalla della statua[67]; secondo lo stesso autore, inoltre, vi è anche la possibilità che l'artigiano stia usando come estremità funzionale del martello l'immanicatura, che potrebbe colpire verticalmente l'interno del collo per rimuoverne la terra di fusione: un'operazione preliminare alla saldatura della testa[68].

In teoria, l'operazione rappresentata potrebbe essere opposta a quanto appena descritto: potremmo cioè essere di fronte alla demolizione della statua, come del resto, pur fraintendendo la raffigurazione, avevano proposto i primi esegeti della coppa: essi ritenevano infatti che la figura distesa fosse quella di un uomo smembrato – donde il nome convenzionale di "coppa dell'Antropofago" dato al vaso – e l'apprestamento della fornace, con relativo calderone, fosse in relazione alla sua cottura[69]. Tuttavia la sequenza delle scene, che, come abbiamo sopra cercato di dimostrare, sono, su questo lato del vaso, contemporanee e presuppongono una lettura da sinistra a destra, portano ad escludere l'ipotesi della demolizione: la prima scena si svolge infatti attorno alla fornace, che, come si è detto, è di un tipo in uso presso i fabbri per produrre piccole quantità di metallo, necessarie, appunto, per le saldature; se il pittore avesse voluto raffigurare la demolizione di una statua, la fornace si sarebbe trovata a destra, pronta ad accogliere i pezzi da rifondere.

Meno chiara è l'operazione in corso sul lato opposto. Quasi tutti gli esegeti ritengono unanimemente che quest'ultima consista nella politura della statua del guerriero, ormai ultimata, dalla pellicola carboniosa superficiale risultante dalla colata, e dalle bave di fusione[70] mediante raspe

[62] Rossbach 1888, p. 67, nota 1.

[63] Daremberg – Saglio 1887, p. 791.

[64] Harrison 1985, p. 41.

[65] Così ad es. Rolley 1994, p. 72.

[66] Cfr. Mattusch 1988, *passim*. Cfr. inoltre lo stesso andamento, riscontrabile nella testa bronzea, forse da Porticello, per la quale cfr. Prisco 1996, p. 638 e Prisco – Fiorentino. Sulla coppa di Berlino l'andamento obliquo della cesura è segnalato correttamente solo nella porzione di collo fusa assieme alla testa.

[67] Casson 1970, pp. 159-160.

[68] *Ibidem*, p. 229.

[69] Cfr. la lettera di Secondiano Campanari al Cav. Bunsen del 29 marzo 1834 pubblicata da F. Buranelli, *Gli scavi di Vulci della Società Vincenzo Campanari – Governo Pontificio (1835-1837)*, 1992, pp. 271-272; per un'ulteriore menzione della coppa "dell'antropofago", quando ormai si trovava già a Berlino, cfr. anche una lettera di Mrs. Hamilton Gray, in *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, London 1840, p. 69, ripubblicata di recente da Mattusch 1996a, p. 182.

[70] Così Zimmer 1982, tav. 1; A. Melucco Vaccaro, 'La documentazione archeologica', in *Marco Aurelio – Mostra di cantiere. Le indagini in corso sul monumento*, Roma 1984, pp. 26-27. Secondo Jahn 1867, p 108, si tratta di un'operazione di cesellatura, come pure per Ménard – Sauvageot, fig. 245, p. 221; per H. Blümner, 'Scenen des Handwerkes', in *AM* 14, 1889, p. 150 nota 2, della brunitura; per M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque* I, Paris 1892, pp. 157-158, è in atto la pulizia dei giunti; per Ducati (1922, p. 334) i due «...stanno lisciando la statua e le danno la lucentezza brillante».

simili a strigili[71]. Tuttavia, se si può ammettere, sulla base degli esempi a noi noti, che la raschiatura delle superfici potesse avvenire dopo l'assemblaggio di parti fuse separatamente ma destinate a combaciare[72], difficilmente questa operazione sarebbe stata effettuata dopo il montaggio di tutti gli elementi, pure fusi a parte e aggettanti, come elmo, lancia e scudo, nonché la lunga ciocca che scende sul petto[73]. Inoltre, come giustamente rileva C. Mattusch[74], entrambe le statue sono rappresentate con l'occhio già provvisto di iride, e sembra difficile che fasi di montaggio così delicate venissero effettuate con la statua ancora sporca della sua pellicola di fusione. Gli strumenti utilizzati, di cui, peraltro, non esiste finora il corrispettivo nell'evidenza archeologica, non sembrano i più adatti ad agire su un materiale così duro, tant'è che il Rossbach pensava alla finitura di una scultura in argilla[75]. Quest'ipotesi, che non regge al vaglio di un esame tecnico, non ha trovato seguito; tuttavia, se non fosse per l'alto rischio costituito dall'aggancio dei pesanti attributi sulla statua, verrebbe fatto di pensare ad un montaggio di prova delle diverse parti, realizzate in cera, per verificarne l'effetto d'insieme prima della fusione e per eliminarne ogni residua imperfezione, come è stato di recente dimostrato per i bronzi di Riace[76]; si può in alternativa supporre che gli artigiani siano intenti a brunire il bronzo, oppure a stendervi una sottile sfoglia di metallo prezioso[77].

5.2 *Metodo diretto o indiretto?*

Alcuni studiosi di bronzistica antica portano la coppa della fonderia a sostegno della loro tesi che vorrebbe, in epoca classica, i grandi bronzi prodotti per la gran parte con il metodo indiretto[78]. In particolare Heilmeyer basa questa ipotesi su una sorta di teoria evoluzionistica dei modi di produzione antichi, per cui il metodo diretto, giudicato più primitivo, in quanto non permette una produzione di serie, verrebbe, nel corso della prima metà del V secolo, soppiantato dal più economico metodo indiretto. Non è questa la sede per discutere a fondo di questa teoria, che non tiene sufficiente conto, a nostro avviso, del rapporto esistente in quest'epoca fra artigianato artistico, oggetto della produzione e committenza, rapporto che sfocia nella creazione, nel campo della statuaria come in altri, di prodotti che, pur rispondendo a precisi canoni artistici, sono tutt'altro che seriali. D'altro canto l'evidenza archeologica finora disponibile sembra piuttosto smentire che confermare l'ipotesi dello studioso tedesco, come il nuovo esame dei bronzi di Riace dimostra[79]; la kylix di Berlino non può, dal canto suo, per i motivi qui di seguito esposti, essere portata come argomento dirimente a favore dell'adozione di uno dei due sistemi.

Le immagini su cui si basano i sostenitori del metodo indiretto sono la presenza dei due ammantati, da alcuni interpretati, senza convincenti

[71] Cfr. *supra*, nota 36.

[72] Cfr. i segni di lavorazione sul polso dell'efebo del Toledo Museum of Art in Mattusch 1996, n. 24, pp. 232 ss., fig. 24i.

[73] Per parti della chioma fuse separatamente cfr. ad es. Formigli 1984, e la sede, predisposta per l'inserimento di un elemento fuso a parte, visibile dietro l'orecchio sinistro della testa da Basilea (Prisco, p. 638; Prisco - Fiorentino).

[74] Mattusch 1996, p. 18.

[75] Rossbach 1888, p. 67, nota 1.

[76] Cfr. G. Lombardi – M. Vidale, 'From the Shell to its Content: the casting Cores of the two bronze Statues from Riace (Calabria, Italy)', in *JAS* 25, 1998, p. 1056. M. Micheli – M. Vidale, 'L'anatomia dei Bronzi di Riace', in *Le scienze* 372, agosto 1999, p. 75.

[77] Per l'ipotesi della brunitura cfr. Carpenter 1960, p. 79. Secondo Richter 1950, p. 137, in antico la superficie del bronzo poteva venire trattata, per eliminare l'eccessiva lucentezza, oppure sottoposta ad argentatura o doratura, ma mai patinata artificialmente.

[78] Mattusch 1975; Mattusch 1982; Mattusch 1988; C.C. Mattusch, 'The Casting of greek Bronzes: Variation and Repetition', in M. True – J. Podany (eds.), *Small Bronzes Sculpture from the ancient World*, Malibu 1990, p. 125 ss.; P.C. Bol, *Antike Bronzetechnik*, München 1985; C. Rolley, 'Les Bronzes grecs: recherches récents', in *RA*, 1988, 2, p. 34 ss.; C. Rolley, 'Les Bronzes grecs: recherches récents', in *RA*, 1990, 2, p. 405 ss.; C. Rolley, 'Les Bronzes grecs: recherches récents', in *RA*, 1992, 2, p. 381 ss.; Haynes 1992; Heilmeyer 1993, pp. 13-28; C.C. Mattusch, 'The Production of Bronze Statuary in the greek World', in G. Hellenkemper Salies *et alii* (eds.), *Das Wrak. Der antike Schiffsfunde von Mahdia*, Köln 1994, 2, p. 789 ss.; Mattusch 1996; Formigli 1984, pp. 107 ss. Per una discussione sul progressivo affermarsi, nella storia degli studi, dell'idea che i grandi bronzi di età classica siano eseguiti con il metodo indiretto cfr. in part. M. Vidale – M. Micheli, 'Working on the Riace Bronzes', in *The evolution of Greek Bronze Statuary from the archaic to the hellenistic – roman Period: new evidence on the ancient Manufacturing techniques*, '1° Διεθνες Συνεδριο', Salonicco 1998, in part. pp. 66-68.

[79] I risultati del nuovo restauro dei Bronzi di Riace indicano al contrario che le due statue vennero fuse con un procedimento diretto: cfr. Vidale – Micheli 1998; E. La Rocca, 'Riace, Bronzi di', in *EAA*, secondo suppl. 1971-94, IV, p. 732 ss.

argomenti, come il creatore del modello in argilla e il bronzista[80] e la presenza del piede e della mano sospesi alla parete sul lato A, ritenuti i modelli da cui prendere impronte in cera[81]. A favore di questa lettura sta l'evidente volontà, da parte del ceramografo, di segnalare una forte somiglianza nella posizione tra gli arti sospesi e quelli raffigurati come facenti parte della statua bronzea sdraiata: per quanto riguarda i piedi, essi sono egualmente affusolati e inarcati, con la sola punta delle dita predisposta per toccare il suolo; le mani presentano il palmo ben aperto, con le dita distanziate fra loro.

Non è però questa una prova decisiva a favore del fatto che tutta la statua sia stata realizzata con il metodo indiretto, poiché ormai si è fatta strada l'idea che, almeno in alcuni casi, i due metodi possano convivere[82]: con il primo potrebbe essere stata realizzata tutta la figura, tranne le estremità; queste ultime, particolarmente difficili da modellare, venivano forse riprodotte per calco, e poi modificate a seconda delle specifiche esigenze.

Nella fattispecie esistono però alcuni argomenti che consigliano prudenza nel considerare entrambi gli arti visibili sulla parete come modelli: nei grandi bronzi greci di età classica a noi noti la saldatura tra gamba e piede corre trasversalmente a metà di quest'ultimo, e mai in corrispondenza della caviglia, come starebbe invece a indicare il piede raffigurato sulla nostra coppa; viceversa, avviene comunemente che mani e braccia, fuse separatamente, siano saldate all'altezza del polso; in questo caso la rappresentazione della mano destra sospesa al muro è coerente con quanto noto dall'evidenza archeologica; inoltre il ceramografo conferma di essere a conoscenza di questo dettaglio tecnico, indicando, tramite una sottile linea a vernice nera, l'attacco tra polso e braccio destro anche sulla statua di giovinetto in corso di montaggio[83]. Come che sia, il pittore si premura di differenziare le terminazioni dei due arti: quella del piede si conclude con un taglio netto alla caviglia, da cui sporge un perno centrale, mentre quella della mano termina sì al polso, ma con un andamento semicircolare; questo potrebbe essere tanto il risultato di uno scorcio dal basso non perfettamente riuscito, quanto indicare un diverso tipo di attacco, oppure, verosimilmente, la presenza di terra di fusione al suo interno: in effetti sulla mano è visibile una sottilissima pennellata nera, che si va perdendo verso un'estremità, e che è perfettamente allineata con l'estremità superiore dell'altro arto, come per segnalare lo stacco fra parte modellata e terra di fusione da essa sporgente. In conclusione, l'ipotesi del modello non si attaglia senza difficoltà né alla mano – la presenza, sia pur dubitativa, di terra di fusione al suo interno si adatta altrettanto bene ad una cera quanto ad un bronzo già fuso – né al piede, raffigurato secondo convenzioni assai diverse da quelle riscontrabili nell'evidenza archeologica. Non si può tuttavia escludere che il pittore, per esigenze didascaliche, o per scarsa comprensione dei procedimenti tecnici, tenda a rappresentare alcuni oggetti, come pure fasi e modalità di produzione, in modo non del tutto realistico, ma più comprensibile ad un pubblico estraneo al lavoro del laboratorio[84].

5.3 *Problemi iconografici.*

Una *crux interpretum* delle scene dipinte sulla kylix è costituita dai soggetti che le due statue rappresentano. Ricorrenti, nella storia degli studi, sono alcune linee di tendenza: la statua del lato A viene alternativamente interpretata come una figura eretta, oppure in caduta; il blocco di forma irregolare su cui essa poggia viene considerato ora un appoggio provvisorio, ora qualcosa di correlato all'iconografia del soggetto rappresentato. Alcuni studiosi, inoltre, partendo dal presupposto che le statue dei due lati siano parte

[80] Thompson 1967; Burford 1972, p. 94.

[81] Cfr. ad es. R. Carpenter, *Greek Sculpture*, Chicago 1960, pp. 73-75.

[82] "Alfiere" di una versione estrema di tale interpretazione è C.C. Mattusch, la quale, in diversi recenti contributi e comunicazioni, è andata ripetendo che le due statue di Riace sarebbero state fuse serialmente a partire da un unico modello base, con modifiche consistenti operate direttamente sulle cere. L'opinione della studiosa americana sembra tuttavia essere stata largamente ignorata dai principali specialisti della materia. Molto più verosimile potrebbe invece essere l'opinione di chi ha previsto l'applicazione di procedure indirette per alcune delle parti più tecnicamente complesse e delicate, come le mani e i piedi, parti che potrebbero essere state applicate su corpi e membra realizzati invece con procedure dirette (M. Micheli – M. Vidale, 'Microscavo dell'interno delle due statue di Riace e nuove ipotesi sulle tecniche di esecuzione', in *Bda* (NS), in corso di stampa).

[83] Cfr. *supra*, p. 117.

[84] Per una valutazione del "realismo" del Pittore della Fonderia, cfr. *infra*, par. 7.



Fig. 11. Boston, Museum of Fine Arts: skyphos a figure rosse (inv. 10176). *Curtesy, Museum of Fine Arts Boston.*



Fig. 12. Oxford, Ashmolean Museum: lekythos a figure nere (inv. 1890.27). *Foto Ashmolean Museum.*

dello stesso gruppo o, almeno, vadano collegate fra loro per il soggetto rappresentato, deducono l'interpretazione dell'una da quella dell'altra, mentre altri le considerano incompatibili, ponendo l'accento sulla diversità di stile e di proporzioni che sembra contraddistinguerle.

La corretta interpretazione della figura distesa come una statua – e non come una figura umana sacrificata – e dell'intera scena come una fonderia fu per la prima volta fornita dal Braun[85]; E. Gerhard, seguito da O. Rossbach[86], metteva in relazione le figure in corso di lavorazione dei due lati, interpretandole come un unico gruppo costituito da un assalitore armato – il dio Ares – e dal suo antagonista – Halirrothios, figlio di Poseidon – caduto e con le mani levate in un gesto di difesa. O. Jahn pensava dubitativamente ad un orante, oppure, come già C. Heinecke, ad un Curete[87]. F. Hauser[88], scartata l'ipotesi che si trattasse del primo uomo creato da Prometeo, oppure di un orante, proponeva invece di vedervi un corridore ai blocchi di partenza. Quest'ultima lettura è stata ripresa, in anni recenti, da H. Thompson[89]: questi, partendo dalla scena che decora l'interno della coppa – Efesto che consegna le armi di Achille a Teti – ne deduce che le immagini raffigurate sui lati esterni debbano riferirsi anch'esse all'eroe omerico; questo viene identificato con l'armato colossale, in nudità eroica, del lato B; poiché la punta della lancia sembra rivolta verso qualcuno, egli ipotizza poi che nella fornace si stia fondendo il metallo per realizzare la figura del suo avversario. Quanto al giovane disteso e con la testa staccata, egli ritiene che si tratti di un corridore, da identificarsi con lo stesso Achille, raffigurato in età giovanile, sulla scorta delle fonti che lo designano come ποδάρκης. Altri studiosi, rinunciando a collegare le due figure, riconoscono in quella del giovinetto un atleta: un corridore, oppure un saltatore, o un tuffatore, o, ancora, un lottatore[90].

5.3.1 La statua giovanile.

Tali e tante sono le interpretazioni proposte per la statua di giovinetto, che è necessario ridiscutere ciascuna di esse; per sgombrare il campo da ulteriori, possibili interpretazioni, si sono esplicitate inoltre altre ipotesi, anche se esse sono risultate, ad un'attenta verifica, improponibili: gli unici confronti stringenti sono infatti con alcune figure rappresentate sulla ceramica coeva, che non sono però coerenti con la rappresentazione tridimensionale di una scultura, con i suoi problemi di appoggio e di equilibrio.

5.3.1.1 come figura eretta.

Siamo partiti dall'ipotesi che la figura del lato A avesse una postura eretta; in tal caso, il giovinetto appoggerebbe a terra solo la punta dei piedi, e solleverebbe le braccia verso l'alto, con le palme aperte e rivolte l'una verso l'altra. Questo atteggiamento non si attaglia né ad una figura di orante – ipotesi peraltro già scartata dalla critica ottocentesca[91] – né alle figurine che nelle immagini si vedono plasmate da Prometeo[92].

D'altra parte ogni confronto nell'ambito delle discipline sportive risulta improponibile: il corridore ai blocchi di partenza viene raffigurato costantemente con la pianta di un piede aderente al terreno, e con l'altro sollevato sulla punta, dove è evidente che la nostra statua appoggerebbe al suolo con la parte anteriore di entrambi i piedi; inoltre in nessuna delle immagini a noi note le braccia sono portate così verso l'alto, con le palme aperte[93].

La postura della nostra statua non trova confronti nemmeno con quella degli atleti che si preparano al salto: le braccia sarebbero in questo caso tese, ma non portate verso l'alto, e la pianta dei piedi aderente al terreno; le mani aperte della nostra statua, inoltre, non sembrano atte a stringere gli *halteres* (fig. 11)[94].

Quanto ai lottatori, essi sono raffigurati in pose in genere molto contorte, nessuna delle quali lontanamente simile a quella del nostro giovinetto; nemmeno l'immagine piuttosto statica del lottatore che si presta ad allenare il suo compagno su uno psykter attico a figure rosse[95] gli si attaglia.

La posizione dei piedi non contrasterebbe con quella di un tuffatore, ma in tal caso le braccia sarebbero inclinate verso il basso (fig. 13)[96].

Volendo proprio ricercare un confronto in ambito sportivo, la nostra immagine si attaglia solo a quella, peraltro rarissima, del giocatore di *ourania* che, a cavalcioni sulle spalle di un altro uomo, attende il lancio della palla (fig. 12)[97].

La posizione delle gambe, divaricate e con i piedi flessi, si adatterebbe in effetti anche a quella di un cavaliere, se non fosse per l'atteggiamento delle braccia, portate troppo in alto e troppo tese per poter tenere le redini; si dovrebbe pertanto pensare che l'uomo si regga al collo dell'animale con entrambe le mani, iconografia per la quale non esiste alcun confronto: anche quando i cavalieri toccano la loro cavalcatura per incitarla, lo fanno con una sola mano, mentre l'altro braccio è piegato a reggere le redini o il *kentron* (fig. 14)[98].

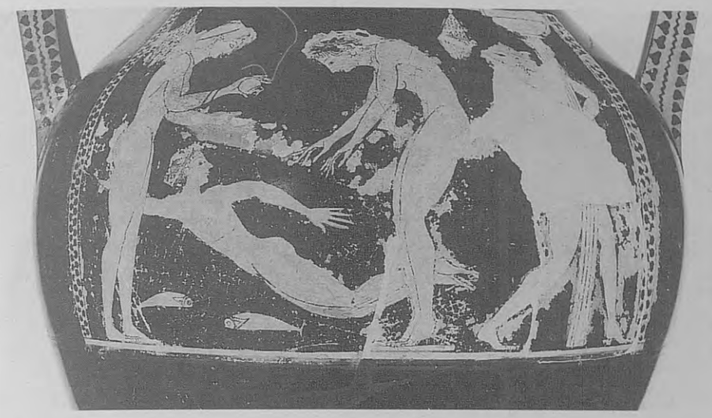


Fig. 13. Paris, Musée du Louvre: anfora a figure rosse (inv. F. 203). *Foto Musée du Louvre, M. e P. Chuzeville.*

[85] Braun 1835, p. 169.

[86] Gerhard 1840, pp. 12- 13, tav. 9,2; Rossbach 1888, p. 67, nota 1.

[87] C. Heinecke, *Orchomenos und der Herrnstand der Kureten*, Wernigerode 1849; Jahn 1867, p. 107 e nota 133.

[88] Hauser 1932, p. 84.

[89] Thompson 1967, p. 326 e 1987, p. 10; l'identificazione con Achille viene accettata da Stewart 1990, p. 162.

[90] Per l'interpretazione come un generico atleta cfr. Harrison 1985, p. 40; E.-L. Schwander – G. Zimmer 1983, p. 70; Mattusch 1996a, p. 182; Hemingway 1996, p. 8; De Cesare 1997, p. 61. Per quella come corridore: Richter 1950, p. 70, fig. 136; per quella come saltatore Stewart 1990, p. 134; incerto tra le ultime due interpretazioni è Rolley 1994, p. 72. Mattusch 1980, pp. 442-443, ha ripreso in esame la questione, giungendo da parte sua alla conclusione che debba trattarsi di un saltatore; ad un lottatore pensa Neils 1996.

[91] Cfr. nota 87.

[92] Cfr. *LIMC* VII,1, s.v. 'Prometheus', nn. 80-112.

[93] Per citare solo un esempio, si veda la coppa, perduta, *ARV*², 1577,12, riprodotta in Patrucco 1972, p. 115, fig. 32.

[94] Boston 10.176: *ARV*², 381,173; Patrucco 1972, p. 82, fig. 12.

[95] Patrucco 1972, p. 304, fig. 149.

[96] *ARV*², 4,13.

[97] Cfr. ad es. l'anfora a f.n. del British Museum (cfr. *The Olympic Games*, Atene 1976, p. 256, fig. 150), del 525 ca. a.C., e la lekythos dell'Ashmolean Museum 1890.27, datata al 500 ca. a.C., qui riprodotta a fig. 13 (cfr. *Paralipomena*, 217, 2; *L'esport a la Grècia antiga. La gènesi de l'olimpisme*, Barcelona 1992, p. 169, fig. 22).

[98] *ARV*², 86,4: E. Maul-Mandelartz, *Griechische Reiterdarstellungen in agonistischen Zusammenhang*, Frankfurt a. M. - Bern - New York - Paris 1990, tav. 49, cui si rimanda per l'elenco di questo tipo di rappresentazioni.

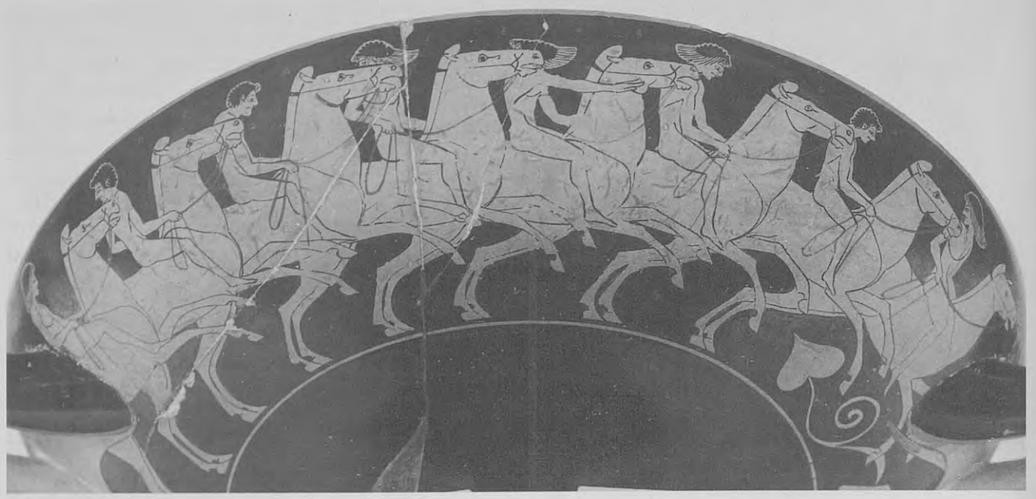


Fig. 14. Tarquinia, Museo Archeologico: kylix a figure rosse (inv. RC 5292). *Foto Sopr. Etruria Meridionale.*

L'unico altro confronto proponibile, ma non certo per una scultura, è quello con le figure di due comasti su una coppa del Pittore di Epeleios che, saltando sul posto, si danno una spinta verso l'alto, staccando entrambi i piedi dal suolo (fig. 15)[99].

In sintesi, nessuna delle ipotesi avanzate regge ad un esame critico: le uniche somiglianze si ravvisano infatti con figure che si librano nel vuoto, oppure, come nel caso di quella del giocatore di *ourania*, presuppongono l'esistenza di un gruppo, di cui non vi è traccia nelle immagini.

5.3.1.2 in posizione orizzontale.

Poiché tutte le possibili interpretazioni della statua come figura in posizione eretta sembrano sortire un esito negativo, abbiamo provato a riconsiderare l'immagine così come si presenta, in orizzontale, come del resto fecero i primi commentatori. L'ipotesi di Gerhard[100] non appare più sostenibile alla luce delle numerosissime immagini di monomachie oggi note: i caduti in battaglia non sono mai completamente nudi e privi di armi; nel nostro caso inoltre la composizione apparirebbe squilibrata, a causa della differenza di taglia fra le figure. Infine nessun caduto appare mai in questa posizione[101].

L'evidente volontà di marcare una differenza di età fra la statua del lato A e quella di tipo eroico del lato B potrebbe però far pensare alla rappresentazione di uno dei due temi mitologici, assai cari all'immaginario attico coevo, e che ben si sposerebbero con il tema achilleo dell'interno della coppa: la morte violenta di Troilo oppure quella di Astianatte. Tuttavia le regole che presiedono alla narrazione di questi due episodi della guerra contro Troia, già esemplarmente illustrate dal Dugas e in anni recenti più volte riprese in diversi contributi[102], ci inducono a scartare entrambe le ipotesi: Troilo – che indossa sempre almeno una corta tunica –

[99] *ARV*², 147, 16; *AntK* 16, 1973, tav. 39,1.

[100] Cfr *supra*, p. 120 e nota 86.

[101] Cfr. ad es. la posa contorta di Skyron, caduto nella lotta contro Teseo (*LIMC* VII, 1, p. 931 ss., nn. 97 ss.). Il Gerhard (1840) fu probabilmente suggestionato dalla figura di guerriero del frontone di Egina, erroneamente restaurato come caduto dal Thorvaldsen. A quest'ultimo fa esplicito riferimento Hauser 1932.Va però segnalata, sia pure con le cautele, dovute alla distanza cronologica e all'appartenenza a tutt'altro ambito culturale, l'immagine, raffigurata sulla situla dalla tomba Benvenuti di Este, di una figura maschile nuda, molto simile alla nostra specie nella posizione delle gambe, semisdraiata su una sorta di sedile, che suona un corno, mentre un armato sopraggiunge da d. minacciandola con una lancia (cfr. L. Capuis, *I Veneti*, Milano 1993, pp. 156-157, fig. 23).

[102] Ch. Dugas, 'Tradition littéraire et tradition graphique', in *Recueil Dugas*, Paris 1960; per Achille e Troilo: L. Cerchiai, 'La *machaira* di Achille: alcune osservazioni a proposito della "tomba dei Tori"', in *AION ArchStAnt* II 1980, p. 25 ss.; B. d'Agostino, 'Achille e Troilo: immagini, testi, assonanze' , in *AION ArchStAnt* VII 1985, p. 1 ss; *LIMC* II,1, s.v. 'Achilleus', p. 72 ss. Per la morte di Astianatte: O. Touchefeu, 'Lecture des images mythologiques – Un exemple d'images sans texte: la mort d'Astyanax', in *Image et céramique grecque*, Rouen 1983, p. 21 ss.; *LIMC* II,1, s.v. 'Astyanax', p. 929 ss.

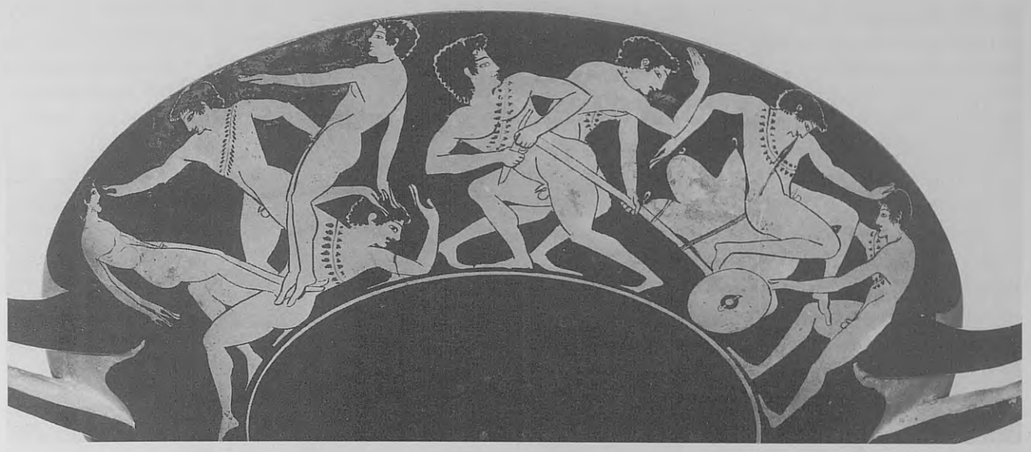


Fig. 15. Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig: kylix a figure rosse (inv. BS 463). *Foto Antikenmuseum Basel.*

viene ucciso ancora sulla sua cavalcatura o, più raramente, sacrificato sull'altare di Apollo Timbreo, e la sua testa, spiccata dal corpo, viene lanciata da Achille ai Troiani; quanto ad Astianatte, la sua morte è una reduplicazione di quella di Priamo, la cui figura non è perciò mai assente nella scena; inoltre il figlio di Ettore, quando non giace già morto sulle ginocchia del nonno, è afferrato per una caviglia da Neottolemo, oppure da un anonimo guerriero greco, e ha sempre la gamba corrispondente piegata, le braccia distese all'indietro e i lunghi capelli spioventi.

Accantonate dunque anche queste due pur suggestive ipotesi, abbiamo per ultimo provato a concentrare l'attenzione su due elementi, la cui natura viene da tutti i commentatori data per scontata. Il primo è il blocco che funge da appoggio per la statua, come si è detto, a nostro avviso assai più somigliante ad una roccia che ad un ammasso di sabbia[103]. Poiché un masso roccioso sembra un appoggio poco adatto per una statua di bronzo in lavorazione, ci siamo chiesti se esso non ne faccia invece parte integrante, se cioè l'artigiano non stia lavorando ad un personaggio semi sdraiato su una roccia.

Il secondo elemento è la sottile pennellata nera che divide il polso destro dal resto del braccio, interpretata, come sopra si è detto, come dettaglio tecnico sulle modalità di fusione e di assemblaggio della statua. Questa spiegazione, in sé accettabile, potrebbe però non essere l'unica possibile: ci siamo chiesti infatti se alla linea nera fosse collegato qualche altro elemento; in altre parole, se i polsi della statua fossero incatenati l'uno all'altro, cosa che l'estesa lacuna che attraversa proprio in questo punto la coppa impedisce di apprezzare appieno. Come ben si comprende, il dettaglio non è di poco conto: la raffigurazione di un personaggio incatenato su una roccia evoca la descrizione, tramandata dalle fonti, del supplizio di Prometeo, raffigurato in celebri capolavori statuari o dipinti, come il quadro di Panainos[104].

La presenza di questa figura su un vaso, la cui decorazione ha per oggetto alcune attività svolte in un laboratorio di bronzisti, sarebbe ben comprensibile: secondo molti studiosi, infatti, nel pensiero greco la figura di Prometeo sarebbe collegata all'arte ceramica come a quella metallurgica, sia perché egli donò agli uomini il fuoco, indispensabile per entrambe le attività, sia perché lo si considerava inventore di tutte le *technai*, sia, infine, in quanto creatore del primo prototipo della figura umana, realizzata in argilla[105].

Questa interpretazione offre però il fianco a numerose, insormontabili obiezioni: in primo luogo, grosse incertezze sussistono sulla reale esistenza di qualsivoglia legame nella statua, dato che il polso sinistro, solo marginalmente interessato dalla vasta lacuna, non presenta nessuna pennellata nera; come si è detto, però, quest'ultima

[103] Cfr *supra*, par. 4.3.1.

[104] Per l'elenco delle fonti cfr. *LIMC* VII,1, s.v. 'Prometheus', pp. 531-2 e 548-553; *Anth. Pal.* 16, 87-88. Cfr. anche B.D. Hebert, *Spätantike Beschreibung von Kunstwerken*, Graz 1983, p. 161 ss.

[105] Cfr. *contra* P. Pisi, *Prometeo nel culto attico*, Roma 1990, cui si rimanda per la precedente bibliografia.



Fig. 16. Paris, Bibliothèque Nationale: kylix a figure rosse (inv. 536). *Foto Bibliothèque Nationale.*

difficoltà sussiste anche nel caso si interpreti questo dettaglio, presente solo sul braccio oggetto del lavoro dell'artigiano, come indizio di un assemblaggio fra parti fuse separatamente.

Inoltre la nostra figura – se si assume la pertinenza della testa posata al suolo alla statua sdraiata – è giovane e imberbe, mentre il dio Efesto, rappresentato nel tondo interno, appare più maturo; viceversa, le fonti sottolineano la maggiore anzianità di Prometeo rispetto ad Efesto, così come appariva ad esempio sulla *basis* posta all'ingresso dell'Accademia[106]. Inoltre le poche rappresentazioni della scena del supplizio di Prometeo nella pittura vascolare attica appaiono alquanto diverse, non tanto per la presenza dell'aquila che, nel caso di una statua, sarà stata sicuramente un elemento aggiunto, quanto per la posizione del demiurgo, rappresentato con le mani dietro la schiena, incatenato ad una roccia o ad una colonna. Viceversa, su alcuni vasi a figure nere raffiguranti la scena della liberazione da parte di Herakles, Prometeo, ancora incatenato, tende le braccia in avanti, ma è seduto[107].

Un ultimo tentativo di confronto può essere istituito tra la nostra figura e quella di Teseo nell'atto di afferrare il toro di Maratona: in un frammento attribuito al Pittore di Kleophrades (fig. 16)[108] l'eroe, invece di atterrare l'animale dalla testa, è sotto il toro e lo afferra per i testicoli. La posizione della figura è analoga: Teseo poggia con la schiena a terra, e solleva braccia e gambe in una posizione simile a quella della nostra statua. L'iconografia è però piuttosto rara; né questo accostamento si accorda con gli argomenti sinora avanzati a proposito dell'interpretazione del supporto della statua come una roccia, a meno che non si voglia cogliere nella presenza di tale elemento un'allusione al paesaggio roccioso che spesso fa da scenario alle selvagge lotte di Teseo con i suoi nemici,

[106] Schol. Soph., *Oed. Col.* 56.
[107] Cfr. *LIMC* VII, s.v. 'Prometheus', nn. 67, 69, 70.
[108] *LIMC* VII, 1, s.v. 'Theseus', 926, 37. Cfr. M. Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge 1992, fig. 47.

anch'esse caratterizzate molto spesso da pose plastiche e straordinariamente concitate[109]. Infine, non va dimenticato che uno dei segni distintivi dell'immagine di Teseo è il *krobylos*, con cui lo vediamo acconciato sia negli altri frammenti della kylix di Kleophrades, raffigurante tutte le fatiche dell'eroe, che nella ceramica attica coeva[110].

Come si vede, nessuna delle interpretazioni proposte può essere accolta senza obiezioni; ogni tentativo di decrittare la figura secondo chiavi di lettura di tipo tradizionale – collegamento a fonti scritte, confronti con altre immagini – si scontra infatti contro serie difficoltà.

5.3.2 La statua in armi.

Altrettanto arduo appare attribuire un'identità alla statua in armi del lato opposto[111].

Si tratta di una figura eroica, incedente verso destra, completamente nuda, ma munita di elmo, da cui sfuggono i lunghi capelli, di uno scudo circolare, imbracciato con la sinistra, e di una lancia, saldamente impugnata con l'altra mano e diretta obliquamente in avanti, verso il basso, dove è rivolto anche lo sguardo.

Anche in questo caso i tentativi finora compiuti, alcuni dei quali, come si è detto, si fondano sul collegamento con la statua del lato opposto, non ci sembrano soddisfacenti: che si tratti infatti di una divinità – che non potrebbe essere altri che Ares – ci sembra contraddetto dall'iconografia in uso presso i ceramografi per il dio della guerra, costantemente rappresentato con l'intera panoplia[112].

Della proposta di identificazione con Achille si è già detto; a noi sembra invece che nulla, nella statua, segnali la volontà di indicare altro che un generico eroe: lo scorcio dello scudo è realizzato in modo tale da celare alla vista la presenza di un eventuale *episema*, allorché uno dei segni che connota Achille è proprio il *gorgoneion* che in tante immagini è al centro del suo scudo; nel nostro caso sarebbe stato sufficiente al pittore riprodurre lo stesso *episema* raffigurato sullo scudo da lui dipinto nel tondo interno della kylix, di certo facente parte della nuova panoplia destinata al figlio di Teti[113]. La nostra statua eroica, inoltre, non indossa schinieri, pure raffigurati, sullo stesso vaso, fra le armi forgiate da Efesto[114].

Un ulteriore argomento contro l'ipotesi, sopra discussa, di un gruppo formato da Achille e Troilo è poi costituito dal fatto che la statua eroica ha entrambe le mani impegnate, allorché nelle scene dell'inseguimento Achille protende la sinistra per afferrare Troilo; l'uccisione vera e propria, poi, avviene con la spada. Le stesse obiezioni valgono per Neottolemo, che costantemente tiene Astianatte per una caviglia, o afferra Priamo per una spalla.

5.4 *Questioni di stile.*

Il contrasto tra le due statue, l'una rappresentata secondo le convenzioni dell'epoca tardo-arcaica, l'altra assai più vicina a quelle dello stile severo, ha portato molti studiosi alla conclusione che, nella realtà delle officine di bronzisti dei primi decenni del V secolo a. C., i due stili convivessero[115]. Tuttavia le modalità di rappresentazione utilizzate dal pittore della Fonderia per la figura colossale sono ampiamente attestate presso i ceramografi coevi anche quando gli eroi rappresentati non sono statue: nei primi decenni del V secolo, infatti, i ceramografi utilizzano, per figure di questo tipo, convenzioni di sapore arcaico, come le lunghe chiome; anche gli atteggiamenti e i gesti risentono dei loro modelli (fig. 17)[116]. Viceversa, in contesti non mitici, le figure hanno maggiore scioltezza e adottano l'acconciatura del nuovo stile[117].

[109] *LIMC* VII, 2, *passim*.
[110] *Ibidem*, *passim*.
[111] Ad un generico guerriero pensa Stewart 1990, p. 134.
[112] Cfr. *LIMC* II,2, s.v. 'Ares', *passim*. Segnaliamo però che Ch. Intzesiloglou ('A newly discovered archaic bronze cult Statue from the ancient City of Metropolis in Thessaly (Greece)', in '13th International Bronze Congress, Harvard 1996', in corso di pubblicazione) interpreta la statua maschile armata di bronzo, da lui scavata nel santuario di Metropolis, come la statua di culto di Apollo.
[113] Per la bibliografia sulla scena all'interno della nostra coppa ed i suoi collegamenti con il mondo omerico cfr. K. Fittschen, 'Der Schild des Achilleus', in *ArchHom* II,1, N1, Göttingen 1973, p. N2, nota 6.
[114] Mattusch 1984, nota 48.
[115] Cfr. da ultimo la scheda della coppa di Mattusch 1996a, p. 184. M. De Cesare 1997, p. 58, non rileva il problema, ritenendo che entrambe le statue rappresentino «...tipi prodotti comunemente alla fine del VI – inizio del V sec. a C.»
[116] Hydria Vivenzio (*ARV*², 189,74); cfr. anche, a titolo di esempio, l'oplita dello stamnos a f.r. Munich 2406 del Pittore di Berlino (*ARV*², 207,137).
[117] A volte accade anche il contrario, cioé una rappresentazione secondo stilemi contemporanei di elementi inseriti in un contesto narrativo arcaico: è questo il caso, anche sulla nostra coppa, delle armi raffigurate nel tondo centrale, di tipo oplitico; per la contraddizione con il contesto omerico cfr. P. Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris 1985, p. 41 e fig. 23.

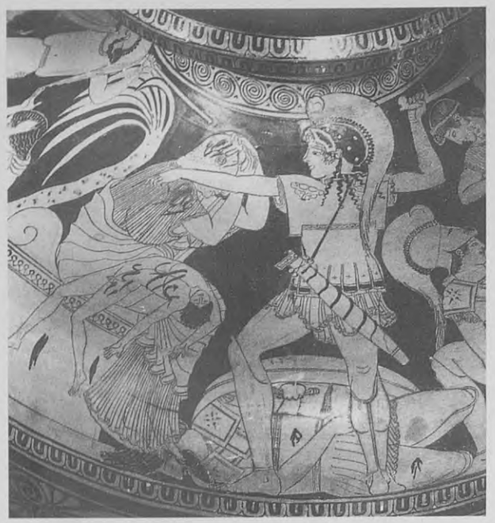


Fig. 17. Napoli, Museo Archeologico Nazionale: hydria a figure rosse (inv. 81669). *Foto Museo Archeologico.*

Il Pittore della Fonderia si comporta quindi in modo non dissimile dai suoi contemporanei e le sue figure, anche se egli ha inteso raffigurare delle statue, sono rappresentate secondo le convenzioni grafiche comuni ai ceramografi della sua epoca. Non ci sembra perciò lecita alcuna deduzione sulle predilezioni stilistiche dei bronzisti contemporanei che si basi sulle figure rappresentate sulla coppa.

6. Le due figure ammantate.

Molto si è discusso sul ruolo dei due personaggi che, sul lato B del vaso, inquadrano la scena di lavoro (figg. 18-19).

Sul problema della loro identità è da tempo acceso il dibattito: l'unica ipotesi oggi definitivamente accantonata è quella che vi vedeva delle statue[118], mentre le altre interpretazioni che esamineremo offrono il fianco a molte critiche e non ci sembrano sufficientemente attente alla logica delle immagini.

L'analisi della struttura che vi è sottesa sembra l'unica chiave di lettura possibile. In primo luogo va notato il gioco di opposizione fra le coppie di uomini rappresentate sui due lati della coppa: come si è detto, si passa dalla completa nudità dei più giovani, ad alcuni elementi di vestiario per la coppia degli artigiani maturi, agli abiti "civili" dei nostri personaggi, anch'essi barbati, ma avvolti in ampi mantelli e appoggiati a dei bastoni; entrambi calzano morbide scarpe allacciate alla caviglia; l'ammantato di destra ha inoltre una benda tra i capelli. Essi sono associati, e si rivolgono solo ai più anziani dei lavoratori, da cui li divide però, oltre che il modo di vestire, l'atteggiamento: mentre gli artigiani sono intenti alla loro opera, gli ammantati ai lati sembrano avere per unica occupazione quella di osservare e commentare ciò che accade: quello di sinistra infatti ha la bocca aperta e contemporaneamente fa un gesto verso il centro della scena. D'altro canto le proporzioni gerarchiche – l'altezza degli ammantati è di poco inferiore a quella della statua, ma gigantesca se rapportata a quella dei due artigiani – e le scarpe, riservate, anche sugli altri vasi attribuiti al Pittore della Fonderia, a personaggi di particolare spicco[119] parlano a favore di un ruolo importante all'interno dell'immagine; né del resto contrastano con questo quadro la barba e il bastone, appannaggio, nell'*imagerie* attica coeva, di uomini maturi.

Sulla nostra coppa questi personaggi sono connotati da un ulteriore elemento: accanto ad essi sono sospesi strigili e fiasche per l'olio. Che si tratti di oggetti ad essi collegati – e non in dotazione al laboratorio – ci sembra provato dal fatto che uno strigile e un aryballos si trovano alle spalle dell'ammantato di destra, isolati fra questo e l'ansa che chiude su questo lato la scena; nell'altro caso essi sono davanti al personaggio di sinistra, simmetrici ad un gruppo di due strumenti da lavoro; tuttavia la mano tesa dell'ammantato è all'altezza dello strigile, benché non lo tocchi. H.A. Thompson, il solo che, nella lettura della kylix di Berlino, tenga conto di queste associazioni, ritiene che i personaggi ammantati siano i proprietari del laboratorio, o comunque degli artigiani con un ruolo di direzione che, ultimato il lavoro, hanno fatto toletta; rivestitisi, starebbero dando le ultime istruzioni prima di andar via; questa chiave di lettura si avvale anche del confronto con il noto passo dell'*Iliade* che narra della visita di Teti ad Efesto, quando il dio, sorpreso dalla visita della

[118] Cfr. *infra*, p. 130, nota 137.

[119] Cfr. ad es. il giudice di gara all'interno della kylix London British Museum E 78 (*ARV*², pp. 401,3 e 1651; Beazley 1966, tav. III, fig. 6); il suonatore di flauto seduto su quella di Berlino 3198 (*ARV*², 402, 13; Beazley 1966, tav. XI, fig. 17a); il giovane preceduto dal servo con la lanterna sullo skyphos di Atene 14705 (cfr. *ARV*², 403,37; Beazley 1966, tav. XII, 18b).



Fig. 18. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294): lato B, particolare dell'ammantato di sinistra.



Fig. 19. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Preussischer Kulturbesitz, kylix a figure rosse (inv. F 2294): lato B, particolare dell'ammantato di destra.

madre di Achille mentre è intento al lavoro, prima di raggiungerla si lava e si veste (*Il.* 18. 410 ss.). Tuttavia, oltre al fatto che le abluzioni di Efesto sono, nella descrizione omerica, assai sommarie, va sottolineato come, proprio nel tondo centrale della coppa, che costituisce la trasposizione in immagini dell'episodio, nulla alluda alla toletta.

Strigili e aryballoi si riferiscono invece costantemente, nel corpus della ceramica attica del V secolo, al mondo della palestra; e anche le immagini dei nostri ammantati somigliano nella postura, forse per assonanza, a quelle dei *paidotribai* che presenziano alle competizioni sportive.

Personaggi simili ai nostri, costantemente muniti di bastone, assistono spesso al lavoro degli artigiani sui vasi con scene di laboratorio[120]. In uno di essi, un'oinochoe a f.r. all'Ermitage di Leningrado, una figura maschile identica agli ammantati della kylix di Berlino dialoga, tenendo in mano un aryballos e uno strigile, con un artigiano intento a forgiare una spada su un'incudine (fig. 7)[121].

Ci sembra perciò evidente che alcune delle ipotesi per il passato formulate per spiegare la presenza dei nostri ammantati – si va da quella che vi vede dei maestri statuari, accostati a Kritios e Nesiotes, oppure a Rhoikos e Theodoros[122], a quella che ne fa i padroni del laboratorio[123] – diventano improponibili se rapportate al *corpus* sopra esaminato, in cui simili personaggi, sempre uomini maturi in abiti civili, sembrano controllare, o commentare, il lavoro di diversi tipi di artigiani: uno di questi personaggi assiste persino, su un vaso a f.n., all'opera di un ciabattino, intento a fare dei calzari per una giovane (fig. 20)[124].

[120] Cfr, ad es., un'altra coppa dello stesso Pittore della Fonderia (München Antikensammlung 2650: *ARV*², 401,2; Zimmer 1982, Abb. 1) e un'anfora a f.n. (Boston, Museum of Fine Arts: Zimmer 1982, fig. 5).

[121] *ARV*², 595, 72; Zimmer 1982, fig. 10.

[122] Beazley 1966, p. 55; Burford 1972, p. 94, e Mattusch 1980, p. 441, pensavano che essi incarnassero due ruoli distinti, quello dello scultore autore dei modelli e quello del bronzista; Stewart (1990, pp. 33 e 251), che si trattasse di due maestri, di cui sarebbe difficile distinguere i ruoli.

[123] Thompson 1967, p. 324.

[124] Cfr. ad es. hydria a f.n. Monaco 1717, con vasai al lavoro (*ABV* 362, 36; Ziomecki 1975, p. 29, fig. 5); anfora a f.n. Boston 01.8035, con ciabattino, qui riprodotta a fig. 20 (*CVA Boston, Museum of Fine Arts*,1, tav. 37); vedi anche la pelike a f.n. Oxford 563 (*ABV* 396,21) e l'oinochoe a f.r. dell'Ermitage con ammantato, munito di strigile e aryballos, insieme a un fabbro (*ARV*² 595, 72).



Fig. 20. Boston, Museum of Fine Arts: anfora a figure nere (inv. 01.8035). *Courtesy Museum of Fine Arts Boston.*

La Mattusch dal canto suo nei suoi ultimi scritti è giunta alla conclusione che si tratti di rappresentanti degli eroi eponimi delle tribù ateniesi[125], basandosi su tre vasi a figure rosse, uno con scena di simposio e due con scene mitiche, in cui alcuni ammantati sono designati, dalle iscrizioni, con alcuni dei nomi noti per i dieci eroi. L'estensione di tale identità agli ammantati anepigrafi simili ai nostri che, numerosissimi, popolano i vasi greci nei più svariati contesti, ci appare però ardua da sostenere. Sempre la Mattusch, in un altro recente scritto, ha proposto che essi rappresentino «...a general tribal reference, a familiar reminder of a flourishing and smoothly functioning Athenian society»[126].

Ci sembra plausibile che i ceramografi abbiano voluto sottolineare, attraverso le immagini, un'opposizione fra artigiani e liberi cittadini, sia attraverso la diversità nel modo di vestire – seminudi gli uni, in abiti "civili" gli altri – che mediante il tipo di attività svolta: il duro lavoro all'interno del laboratorio, contrapposto all'ozio e, in alcuni casi, alle attività sportive così centrali nella vita dei *politai* ateniesi[127]. Si tratta evidentemente di un'opposizione funzionale, poiché è la città il committente e il fruitore di beni prodotto di un lavoro altamente specializzato, che, d'altra parte, non avrebbe motivo di essere al di fuori di una comunità strutturata in senso politico. Sembra avvalorare la nostra ipotesi la posizione – di spalle – comune all'ammantato di destra e al personaggio, simile, raffigurato in un'altra scena di laboratorio (fig. 7), che riproduce il punto di vista della persona che, dal di fuori, guarda la scena; in altre parole, del committente del vaso; egli si viene così ad identificare non certo con i *banausoi*, ma con i personaggi posti al vertice della gerarchia sociale.

7. Il Pittore della Fonderia: "un realista greco"?

A partire dalla oramai canonica definizione del Pittore della Fonderia da parte di J.D. Beazley[128], il vaso eponimo di questo ceramografo è stato assunto a paradigma di una rappresentazione realistica del lavoro in un laboratorio di bronzisti e di alcune delle opere ivi realizzate. Non vi è testo di tecnica antica che non ne riproduca in bella evidenza le scene, e molte teorie riguardanti la lavorazione dei metalli si appoggiano sull'interpretazione di queste immagini[129].

Tuttavia, già il fondamentale lavoro di J. Ziomecki sulle rappresentazioni del lavoro artigianale nella ceramica attica aveva di molto ridimensionato l'affidabilità dei ceramografi in questo campo[130]: si notano infatti sensibili differenze nelle rappresentazioni, a seconda che si tratti di officine ceramiche – che i pittori conoscevano evidentemente di prima mano – o di altre manifatture. Nel primo caso sono rappresentate puntualmente tutte le fasi di lavorazione, mentre nel secondo vengono selezionate solo alcune fasi ben riconoscibili della sequenza che porta al prodotto finito; in altre parole, la rappresentazione sembra

[125] C.C. Mattusch, 'The eponymus Heroes: the Idea of Sculptural Groups', in *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy, 4-6-december 1992*, Oxford 1994, pp. 73-81; Mattusch 1996, p. 84.

[126] Mattusch 1996, p. 53; ad *epistatai*, oppure ai proprietari, committenti o anche a semplici visitatori, pensa Rolley 1994, p. 72; l'idea dei visitatori risale a Ducati 1922, p. 334.

[127] Il pensiero va inevitabilmente alla riforma soloniana che vietò agli schiavi la frequentazione di palestre e di ungere il corpo con olio (cfr. F. Gschnitzer, *Storia sociale dell'antica Grecia*, Bologna 1988).

[128] Beazley 1966.

[129] Ad es., secondo J.H. Huddilston, *Lessons from Greek Pottery*, New York 1902, p. 42, le scene sono molto verosimili.

[130] Ziomecki 1975, p. 99.

rispondere ai criteri di massima visibilità, libertà dimensionale e non osservanza del rispetto delle proporzioni degli oggetti che circondano le figure; sono inoltre molto frequenti i fraintendimenti.

La kylix di Berlino rientra perfettamente nel quadro delineato da J. Ziomecki.

Infatti, accanto ad alcune informazioni corrette – come la tipologia e il funzionamento della fornace e alcune modalità di assemblaggio della statua del lato A – si notano molti errori ed incongruenze: in primo luogo, nella testa della suddetta statua, l'indicazione dell'occhio, una contraddizione dal punto di vista tecnico, dal momento che i globi oculari, lavorati a parte, venivano inseriti dall'esterno, per ultimi, dopo le operazioni di saldatura e rifinitura. La stessa obiezione vale per la statua in armi, cui sono stati già montati, ancora in fase di rifinitura, alcuni elementi certamente lavorati a parte, come scudo, lancia, elmo e le lunghe ciocche di capelli da esso sfuggenti. Anche l'indicazione della linea di saldatura che corre obliquamente a metà del collo della statua di giovinetto, teoricamente corretta, è invertita rispetto alla realtà.

La disposizione degli strumenti di lavoro, in bella evidenza lungo tutta la circonferenza della coppa e sospesi in alto, alla parete di fondo, sembra rispondere, piuttosto che ad esigenze funzionali, a quelle di una loro migliore leggibilità, di equilibrio compositivo e della creazione di allusioni e assonanze altrimenti impossibili: nella realtà gli attrezzi dovevano essere raggruppati, a volte all'interno di una rastrelliera, o posti almeno a portata di mano, come appaiono in effetti rappresentati su alcuni vasi attici[131].

Inoltre, come avviene anche in altre rappresentazioni di laboratori, non tutti gli strumenti raffigurati sembrano pertinenti o adatti al tipo di attività svolta: nella nostra kylix, ciò è vero per tutti gli attrezzi, ad eccezione del martello, vero e proprio motivo unificante della scena dipinta all'interno del vaso e delle due all'esterno: la sega, infatti, è di un tipo utilizzabile solo nella lavorazione del legno; essa risulta, a dispetto di alcune ingegnose spiegazioni proposte[132], estranea al contesto. Quanto agli strumenti utilizzati per la finitura della statua eroica, interpretati come raspe curve, colpisce, come si è già detto, la loro dubbia funzionalità e la mancanza di qualsivoglia corrispettivo nell'evidenza archeologica[133]; del resto tutta l'operazione in corso di svolgimento sul lato B non è, almeno ai nostri occhi di moderni, scevra da contraddizioni.

La rappresentazione dei supporti utilizzati per l'appoggio delle due statue non va esente da critiche: di certo non è funzionale ad accogliere un bronzo in lavorazione la dura e scabra roccia del lato A, tranne che, come si è detto, essa non vada intesa come parte integrante della statua, la quale però non trova nemmeno così – lo ricordiamo – una spiegazione soddisfacente; quanto alla schematica struttura dipinta sul lato opposto, essa resiste, come si è visto, a qualunque definitivo chiarimento.

L'abbigliamento dei *banausoi* sembra rispondere piuttosto ad esigenze simboliche – serve infatti a delineare sottili gerarchie e a rendere i personaggi riconoscibili – che di funzionalità.

L'attendibilità del pittore come fonte per la ricostruzione di operazioni archeometallurgiche, già profondamente messa in discussione dopo quanto si è detto sulla rappresentazione degli attrezzi e strumenti e sulle operazioni tecniche in corso nel laboratorio, risulta, alla luce di quanto sopra rilevato, profondamente minata.

Quanto al prodotto del lavoro – le due statue di bronzo – abbiamo cercato di dimostrare come non sia nelle intenzioni del ceramografo andare oltre la rappresentazione di una generica tipologia, mentre qualunque segno atto a connotare le immagini e a stabilire qualsivoglia reciproca relazione viene accuratamente evitato.

Anche la diversità nelle proporzioni risponde, come vedremo, ad una logica fortemente simbolica.

Infine la anomala rappresentazione del piede sinistro di Efesto, interpretata come indicazione della deformità del dio, e portata al sostegno del carattere realista del Pittore[134], è probabilmente frutto di un semplice errore nella rappresentazione prospettica[135].

[131] Cfr. la rastrelliera sulla pelike a f.n. Oxford 563 (*CVA, Great Britain* 9, tav. 8,8); lo scaffale sull'anfora a f.n. Boston 01.8035; inoltre i raggruppamenti funzionali sul frammento di kylix a f.r. del Museo dell'Acropoli n. 166, della fine del VI secolo, e sulla coppa di Oxford n. 518 (rispettivamente *ARV*² 92, 64; *ARV*² 336, 22 e Ziomecki 1975, p. 66, fig. 25).

[132] Cfr. *supra*, p. 113. Si noti la presenza di una sega anche nella lavorazione di uno schiniere, su un vaso di Phintias (*ARV*², 24, 13).

[133] Cfr. l'elenco dei rinvenimenti relativi ad officine di bronzisti in Mattusch 1975; cfr. *supra*, p. 8.

[134] L'osservazione si deve a Neils 1996.

[135] E.C. Keuls 1997, p. 297.

8. Un tentativo di lettura in chiave strutturale.

L'esterno della coppa appare rigorosamente strutturato su un gioco di simmetrie e di opposizioni, che sono di grande aiuto nell'attribuire a ciascun elemento il suo posto e significato nell'economia delle immagini.

Vi sono raffigurate dieci figure – una coppia ripetuta per due volte –, tutte maschili, di cui due statue. Queste ultime sono rese riconoscibili senza equivoco rispetto ai personaggi viventi, sia per essere oggetto dell'altrui lavoro[136], sia perché sono le uniche a non appoggiare direttamente sulla linea del suolo, poste come sono su supporti di diversa natura. Si può pertanto definitivamente accantonare l'ipotesi che faceva anche degli ammantati del lato B delle statue[137].

Le due estremità della scena del lato principale sono occupate rispettivamente dalla raffigurazione della fornace, e dalla statua giovanile in corso di lavorazione; l'opposizione, accentuata dal contrasto verticale/orizzontale, è giocata tra lo strumento base del lavoro dei bronzisti e l'esito finale della loro opera. Racchiuse tra questi due estremi sono le figure degli artigiani; anche per esse il pittore, alternando pochi elementi, riesce a stabilire nessi e contrapposizioni: tra i giovani, raffigurati nudi e imberbi, e i più anziani, barbati e muniti di un qualche elemento di vestiario; inoltre tra la coppia di sinistra, addetta alla fornace, che è in posizione di minore visibilità – i suoi componenti sono seduti o accovacciati – e quella di destra, che si alterna nella lavorazione in corso sulla statua, in piedi, bene in vista.

Lo stesso tipo di opposizione si può leggere tra la statua del lato A, giovanile, sdraiata e interamente nuda, e quella del lato opposto, rappresentata nel fiore degli anni, parzialmente coperta da alcuni elementi della panoplia, eretta e scattante.

Tutti i personaggi, nonché il bronzo in lavorazione sono, sul lato principale del vaso, delle medesime dimensioni; viceversa, sul lato opposto, le grandi immagini della statua in armi e quelle, quasi della stessa altezza, degli ammantati si alternano a quelle, assai più piccole, degli artigiani intenti al lavoro.

Anche gli attrezzi dipinti nel campo sono differenti, ad eccezione del martello, e diversamente disposti sui due lati della coppa: alternativamente in verticale e in orizzontale sul lato A, con un andamento che segue, ad un livello più alto, quello dei personaggi e delle cose raffigurati:

Tabella 1

gruppo pinakes (orizzontale)	martello (verticale)	martello (orizzontale)	arti+martello (verticale)	martello (orizzontale)
ragazzo (accovacciato)	fornace (verticale)	uomo (seduto)	giovane+uomo (verticale)	statua (orizzontale)

Viceversa sull'altro lato gli oggetti sono disposti in coppia; quelli sospesi sono costantemente verticali. In questo caso l'opposizione si gioca tra gli strumenti di lavoro – posti al centro, sospesi e fra le mani dei *banausoi* – e i due gruppi formati da strigile e aryballos; ma, nello stesso tempo, è evidente l'assonanza tra gli strigili, lo strumento sospeso e quelli impugnati dagli artigiani.

Come si è detto, questi ultimi strumenti pongono alcuni problemi sul piano della verosimiglianza; tuttavia, indipendentemente dal riscontro con attrezzi reali e dalla corretta rappresentazione dell'operazione in corso, ci pare evidente come il pittore voglia proporre un gioco di allusioni fra gli scattanti corpi maschili, cui rimandano gli strumenti legati al mondo della palestra, e quello del guerriero eroizzato, congelato in una giovinezza perenne, che incarna, al più alto livello, l'ideale greco della bellezza; alla sua immagine sono riservati gli stessi gesti che i giovani atleti compiono per eliminare olio, sudore e polvere e restituire ai corpi il loro splendore; gli strumenti utilizzati sono in un caso gli strigili, nell'altro degli attrezzi ad essi molto somiglianti.

Anche il senso delle due statue può forse essere meglio chiarito ove si rinunci a ricercarvi a tutti i costi un significato nominale. Quella del lato A, lungi dall'essere un'immagine generica, acquista una valenza singolare se si osserva il suo atteggiamento: le gambe si flettono leggermente e i piedi si tendono a cercare il suolo, mentre le braccia, stirate verso l'alto, si protendono, con le palme ben aperte, verso il loro creatore; d'altro canto anche la testa a terra, non ancora riunita al suo corpo, sembra rivolgersi, con gli occhi aperti e la bocca dischiusa, all'artigiano. Il suo atteggiamento rammenta in modo marcato quello delle teste, appartenenti a divinità, che appaiono dal suolo, evocate dal battere ritmico dei martelli impugnati dai satiri – peraltro di un tipo spesso usato dai metallurghi – o da quello prodotto nel corso della danza (fig. 21). D'altro canto non è da escludere che i ceramografi abbiano voluto intenzionalmente suggerire un accostamento tra i gesti dei satiri martellatori e quelli degli artigiani che distruggono, con lo stesso strumento, il mantello di terra refrattaria che ricopre le diverse parti, ormai fuse, delle statue, ancora giacenti nella fossa di fusione, scoprendo le loro vere sembianze[138].

Questa lettura della statua di giovinetto acquista maggior compiutezza ove si analizzi ciò che accade sul lato opposto, dove un'altra statua, ormai finita, si stacca definitivamente da coloro che la hanno creata: questo processo è chiaramente segnalato attraverso uno scarto nelle proporzioni – mentre il bronzo del lato A è di grandezza pari a quella degli artigiani, questo giganteggia al confronto – e mediante la particolare cura posta nel collocare la statua in primo piano rispetto ai cinque in cui si articola la profondità di campo. Inoltre questa statua – in opposizione all'altra che, in fase ancora di montaggio, non toccava il suolo con i piedi – non solo poggia saldamente sulla sua base, ma appare, mediante l'incedere suggerito dal movimento delle gambe, allontanarsi velocemente dai suoi creatori. Il senso della scena è perfettamente concluso dalla presenza degli ammantati, quei *politai* cui il lavoro artigianale si rivolge: la statua – non a caso non più un efebo privo di ulteriori caratterizzazioni, ma un guerriero di tipo eroico – assurge alla stessa statura dei suoi committenti, di cui incarna i valori, mentre i piccoli uomini che le hanno dato origine rimangono confinati sullo sfondo, verace paradigma della loro condizione sociale nell'Atene di quegli anni[139].

E tuttavia sembra di intravvedere, accanto ad un'accezione negativa, o comunque sminuente, del lavoro artigianale, un tentativo di fargli acquistare carattere di maggiore dignità: la consegna delle armi di Achille a Teti, soggetto rarissimo nella ceramica attica[140], sembra essere stata prescelta per associazione con le due scene che si svolgono sui lati esterni, ma non già sull'eroe omerico il pittore mette l'accento, bensì sul dio Efesto: la sua presenza è dovuta infatti non solo al suo ruolo di divinità protettrice dei bronzisti, ma anche alla volontà di istituire un parallelo fra l'artefice divino e i suoi emuli umani e fra la più famosa opera del forgiatore divino – le armi di Achille, appunto – e quelle prodotte dagli artigiani rappresentati[141]. Anche la statua efebica, sorta di automa che prende vita fra le mani del suo creatore, non può non rimandare all'opera del dio metallurgo, il solo a creare dalla creta o dal metallo esseri dotati di movimento, come Pandora e Talos[142]; ma d'altra parte un'allusione potrebbe esservi anche a Dedalo, la cui straordinaria abilità portava a creazioni che sembravano vive[143].

9. I rapporti di produzione

La kylix del Pittore della Fonderia è stata tradizionalmente interpretata come una fedele illustrazione delle tecniche applicate in un antico laboratorio metallurgico. Ancor oggi, forse anche in modo inconscio, alcuni autori sembrano guardare alle immagini dipinte sul vaso come se esse fossero delle tavole dell'*Enciclopedia* di D'Alambert e Diderot, come se il suo scopo principale fosse quello di informare gli spettatori sulla natura e la struttura del processo tecnico[144]. In realtà, la logica che sottende alle raffigurazioni del vaso è molto diversa: in esse vi è la precisa intenzione di illustrare e commentare le relazioni di produzione che sussistono tra personaggi appartenenti a tre ordini gerarchici. L'idea che il vaso illustri tutte le fasi di lavorazione, o le più importanti, è all'origine di una serie di fraintendimenti, quali l'ipotesi del tutto errata – come abbiamo visto – che la fornace rappresenti una struttura per fondere la lega metallica simile a

[136] Così K. Schefold, 'Statuen auf Vasenbildern', in *JdI* 52, 1937, p. 36.

[137] Come sostenuto da Braun 1835, p. 169.

[138] Cfr. le immagini in Bérard 1974, *passim*; in particolare Bérard cita a sostegno di quest'ultima tesi l'immagine riprodotta a tav. 6,21.

[139] Non vi è miglior commento, per le immagini raffigurate sull'esterno della coppa, delle parole di J.P. Vernant: «...Se gli *eide* degli oggetti fabbricati si presentano come "nature" date, per così dire, al di fuori e al di sopra dei fabbricatori, gli artigiani non hanno più altro ufficio che quello di intermediario» ['Lavoro e natura nella Grecia antica', in J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino 1978 (1° ed. francese 1965), p. 306] «L'opera ha più perfezione dell'operaio; l'uomo è più piccolo del suo lavoro.» ('Osservazioni sulle forme e sui limiti del pensiero tecnico presso i Greci', *ibidem*, p. 339).

[140] Cfr. *LIMC* IV,1, s.v. 'Hephaistos', p. 631, nn. 1-5.

[141] Sul mito come paradigma per ogni attività umana si veda ad es. F. Lissarrague, 'Autour du guerrier', in *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Lausanne 1984, in part. p. 44.

[142] M. Delcourt, *Hephaistos ou la légende du magicien*, 1957, p. 155.

[143] *Ibidem*. Su questa scia si muoverà poi tutta la produzione letteraria di epigrammi che elogiano l'artista per la verosimiglianza della sua opera, cui, per sembrare viva, manca solo la parola: cfr., a solo titolo di esempio, quello riportato da M. Guarducci, 'Leggende dell'antica Grecia relative all'origine dell'umanità' (*MemLinc* ser. 6, vol. 2, fasc. 5), 1927, p. 423.

[144] Una recente proposizione di questa ipotesi compare in Rolley 1994, p. 72: le raffigurazioni rappresenterebbero la fusione del metallo e la rifinitura dell'opera bronzea, intese come la prima e l'ultima fase di lavorazione.



Fig. 21. Roma, Museo di Villa Giulia: frammento di kylix a figure rosse (inv. 50325). *Foto Sopr. Etruria Meridionale.*

quelle odierne[145]. Nel mondo antico, è solamente con il manuale di Teofilo, databile all'XI-XII secolo d.C. e con le raffigurazioni dell'Arazzo di Bayeux che si afferma il principio di una descrizione tendenzialmente completa e lineare delle sequenze operazionali. In realtà, il mezzo scelto dal Pittore non differisce molto da quello tradizionalmente adottato nell'antico Egitto per celebrare l'efficienza e l'onestà degli amministratori faraonici: rappresentare le ultime scene della sequenza operazionale, sia perché esse sono maggiormente comprensibili sul piano iconografico, sia perché il prestigio consisteva materialmente nel portare l'opera a termine, e consegnarla ai committenti di grado gerarchico superiore[146]. Ma al di là della strategia, che cosa si proponeva di illustrare il nostro Pittore?

Per rispondere a questa domanda, dato che il nostro vaso è un *unicum*, è necessaria una breve digressione nelle iconografie di temi artigiani elaborate dall'industria vasaria ateniese tra il VI e il V secolo a.C.[147]; i *pinakes* di Penteskouphia possono infatti essere momentaneamente esclusi dalla presente discussione: dedicati dagli stessi artigiani, il loro scopo era principalmente quello di porre sotto la protezione di Poseidone e Anfitrite le varie fasi di lavorazione della ceramica. Le più importanti raffigurazioni sul tema del lavoro artigianale sembrano cadere approssimativamente tra il 520 e il 480 a.C. Come ben dimostrato da un recente contributo di I.S. Mark[148], l'hydria 1717 di Monaco mostra come, all'inizio di questo arco di tempo, la ceramica ateniese illustri complesse scene di laboratorio con una chiara definizione di diversi compiti tecnici e di tre gradi gerarchici (apprendisti, artigiani, e un personaggio barbato[149] e ammantato che rappresenta l'imprenditore, il proprietario o il committente). In seguito, e soprattutto dopo il 480 a.C., le raffigurazioni di lavori pesanti divengono più rare, e più frequenti si fanno le raffigurazioni di artigiani intenti a dipingere su ceramica: il compito forse più leggero e gratificante dal punto di vista estetico. Nel frammento di una coppa a Boston[150], l'artigiano compare vestito, seduto su uno sgabello, nell'atto di dipingere una kylix. È dotato di un lungo bastone, e presso di lui sono appesi l'olio e lo strigile della palestra. In questo frammento, l'artigiano si è autorappresentato con i segni propri dei personaggi posti al vertice della gerarchia sociale. Del resto, in questo arco di tempo, nella società ateniese, diversi artigiani benestanti si appropriano gradualmente dei modi di vita e degli stili delle classi più elevate. È il caso di Policleto, uno scultore che si fa intellettuale e scrive libri influenti; di Cleone, il figlio del conciapelli che diviene politico di professione, del ceramografo Euthymides, che compare su raffigurazioni vascolari nell'atto di ricevere lezioni di musica, mentre le cortigiane a banchetto giocano al *kottabos* in suo onore, o ancora di Smikros a simposio. È su queste figure emergenti, sempre secondo Mark, che cadono le pesanti critiche espresse da Platone nella *Repubblica*.

La nostra kylix rappresenta un momento intermedio del processo che porta dall'hydria di Monaco alla kylix di Boston. Se la nostra lettura è corretta, il vaso scandisce in modo paradigmatico i rapporti di produzione tra tre strati sociali; ciascuno di essi è impersonato da una coppia di attori. Abbiamo visto come i personaggi ammantati rappresentino il primo livello, cioè il mondo delle *élites* urbane e della palestra, opposto a quello dei *banausoi* e dei loro strumenti: il mondo del sudore degli esercizi ginnici, opposto a quello del sudore causato dalla fatica e dal fuoco. I due artigiani anziani del laboratorio, gli unici che compaiono su entrambi i lati del vaso, i veri protagonisti delle immagini, stanno al secondo livello. Ad essi spettano le fasi di lavoro più prestigiose, quelle della rifinitura, della consegna dell'opera e del successo: e infatti solo a loro si rivolgono i due personaggi ammantati. Al gradino più basso stanno i due apprendisti, rappresentati un'unica volta ciascuno: l'uno è addetto al lavoro del mantice, notoriamente ingrato ed estenuante[151]. L'altro è rappresentato mentre, deposto il martello, si volta a guardare il compagno; è possibile che in questa scena vi sia un preciso intento ironico, da parte del pittore o della committenza, di ironizzare sulla scarsa concentrazione e sulle insufficienti attitudini lavorative dei ragazzi. Ciò che unisce le raffigurazioni sul retro della kylix, in questa prospettiva, non è il filo della tecnica, ma la trama sottile e contraddittoria del confronto sociale.

Se la spalla dell'hydria di Monaco è dominata dalla figura emergente dell'imprenditore-proprietario-committente, che controlla e non lavora, quindi dal terzo e più elevato gradino gerarchico, la nostra kylix sembra essere dominata dagli artigiani anziani del secondo livello. Sembrano essere proprio loro i destinatari e i fruitori principali del messaggio convogliato dalle raffigurazioni dipinte sul vaso. Come abbiamo visto, l'interno del vaso celebra la nobiltà della professione in sé e la sua diretta connessione alla sfera divina. Se l'interno può essere considerato maggiormente legato alla sfera individuale dell'utente del vaso, il messaggio di affiliazione professionale, religiosa e, in senso lato, ideologica convogliato dalla scena di Teti ed Efesto ben si adatterebbe alla figura degli artigiani anziani del laboratorio. Il lato esterno della kylix, quello maggiormente visibile e destinato agli altri, appare invece dedicato a specificare e commentare le relazioni degli artigiani anziani con il gradino gerarchico inferiore e con quello superiore. Questa lettura può essere così sintetizzata:

Il fatto che, come si è detto, la coppia degli artigiani anziani sia l'unica a comparire due volte, rafforza ulteriormente l'impressione che il destinatario, o i destinatari del lavoro, appartenessero a questo rango. Essi potrebbero quindi appartenere a quella schiera di tecnici che, pur facendo parte del novero dei *banausoi*, stavano acquistando una maggior consapevolezza delle proprie potenzialità economiche e sociali. È possibile osservare che la struttura a fregio del lato A è maggiormente adatta ad esprimere una situazione di condivisione di spazi e funzioni della rigida composizione metopale concentrica del lato B. Il fregio del lato A esprime quindi minore distanza tra i due gradini sociali coinvolti selettivamente nella rappresentazione di quanto non faccia il lato opposto, organizzato per quadri concentrici, in cui gli artigiani fungono, anche sul piano spaziale, da elemento intermedio tra gli ammantati e l'opera finita, il vero elemento conclusivo dell'intera narrazione.

Tabella 2

	Lato interno	Lato esterno A	Lato esterno B
Contesto	Privato	Pubblico	Pubblico
Attori	2 divinità	2 artigiani anziani 2 apprendisti	2 artigiani anziani 2 *politai*
Struttura	Composizione in cerchio	fregio	metopa
Funzione	Sacralizzazione	mediazione fra: artigiani anziani e apprendisti	mediazione fra: artigiani anziani e *politai*/*politai* e statua

È interessante notare come la strategia illustrativa scelta dal Pittore, malgrado l'unicità del vaso, abbia un precedente estremamente simile. Sulla kylix a figure nere di Karlsruhe (fig. 22)[152] compaiono due sintetiche scene, opposte l'una all'altra, che illustrano due aspetti della produzione ceramica. Su di un lato, il vasaio compare insieme ad un apprendista, impegnato ad azionare manualmente il tornio; sull'altro, il vasaio, sempre seduto al tornio, sembra consegnare una kylix finita (anche le anse sono già state applicate) ad una figura ammantata che gli si erge davanti. Lo schema figurativo adottato dal Pittore della Fonderia, evidentemente, aveva radici ben più antiche, e doveva essere relativamente diffuso.

[145] Cfr. *supra*, par. 3.1.

[146] Si veda in merito C. Barocas, *L'antico Egitto. Ideologia e lavoro nella terra dei Faraoni*, Roma 1978.

[147] Cfr. Richter 1923; Ziomecki 1975; Mark 1995.

[148] Mark 1995.

[149] In alcune riproduzioni fotografiche di questo vaso (cfr. ad esempio Mark 1995, p. 26, fig. 3.1) questo personaggio appare calvo e privo di barba, mentre in alcune riproduzioni pubblicate in A. Furtwängler – K. Reichold, *Griechische Vasenmalerei,* München 1904, I, p. 159, oppure in Richter 1923, p. 64, fig. 58, è evidente che egli era provvisto di capelli e di una fluente barba bianca. Il vaso sembra essere stato lavato, asportando tutte le sovraddipinture bianche. In alcune delle immagini più antiche è segnalata anche l'esistenza di sovraddipinture bianche per denotare i vasi non cotti. Gli irreparabili trattamenti che hanno asportato questa parte della figurazione pittorica hanno reso il pezzo complessivamente inintelleggibile. L'erroneo lavaggio deve essere avvenuto in una data anteriore al 1879, data in cui Blümner II (p. 47, fig. 8) pubblica un disegno del vaso già privo delle sovraddipinture.

[150] Boston inv. 01.8073.

[151] Cfr. *supra*, nota 13.

[152] D. Metzler, 'Eine attische Kleinmeisterschale mit Töpferszenen in Karlsruhe', in *AA* 84, 1969, pp. 138-152; Ziomecki 1975, pp. 24-25, figg. 2-3.

10. Il contesto di provenienza.

Se le osservazioni finora esposte hanno contribuito – crediamo – a fornire una chiave di lettura per le immagini della coppa, resta insoluto il problema del suo significato – o risignificazione – nel luogo di rinvenimento. Sarebbe stato perciò del massimo interesse poter analizzare la decorazione del vaso in relazione al contesto tombale di provenienza.

Purtroppo ogni tentativo in questo senso si è dimostrato vano: le notizie concernenti il ritrovamento permettono infatti di stabilire che la kylix fu scoperta a Vulci[153] durante gli scavi intrapresi dai fratelli Campanari, in società con i Candelori e Melchiade Fossati, nella tenuta di Camposcala, cioè nel settore di necropoli ad occidente della città antica; sappiamo inoltre che la coppa, riconoscibile nei documenti d'archivio grazie all'appellativo "dell'antropofago" con cui era designata per il fraintendimento cui sopra si è accennato, era stata già rinvenuta il 29 marzo 1834, poiché ve ne è menzione in una lettera inviata in tale data da Secondiano Campanari al cavalier Bunsen[154]. Gli scavi venivano condotti con il preciso scopo di impadronirsi di oggetti antichi che potessero interessare le raccolte pontificie – nelle quali confluì una piccola parte dei materiali – o il mercato antiquario – tramite il quale la coppa raggiunse poi Berlino – senza alcuna cura per i contesti di provenienza. Di questi non si conserva memoria nemmeno nei documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Roma[155]: gli oggetti rinvenuti sono elencati per giornate di scavo, ma la descrizione è così sommaria da non permettere di riconoscere nemmeno il nostro vaso, la cui decorazione non era di certo fra le più comuni[156].

La scelta di questo oggetto, così carico di allusioni al mondo della metallurgia, da parte del mercato vulcente, può senz'altro spiegarsi con l'interesse, più volte manifestato all'interno di questo centro, per scene riguardanti manifatture artigianali: si pensi alla famosa coppa del Gruppo di Berlino 2415, con scena di modellatura della statua di un cavallo e alla oinochoe a f.n. con scena di forgia[157], databile all'interno del primo quarto del V secolo, negli stessi anni dunque della creazione della nostra coppa.

Tuttavia è possibile che la kylix di Berlino sia stata caricata, in territorio etrusco, di ulteriori valenze; basiamo quest'ipotesi su due elementi.

Il primo è la struttura alle spalle della statua eroica, di cui si è precedentemente discussa la funzione[158]. È possibile che essa si assimili, agli occhi del committente etrusco, a prescindere dal suo originario significato, così come è stato inteso dal pittore della Fonderia, ad un tipo di *dokanon*, la porta – di una tomba, oppure dell'Ade – presente in raffigurazioni etrusche, ma anche magnogreche, in particolare tarentine, privo della traversa orizzontale inferiore (fig. 23)[159].

Negli ambienti sopra citati la raffigurazione di questa struttura rimanda costantemente al culto dei Dioscuri, che essi siano o no raffigurati nell'immagine.

Sulla nostra coppa sono presenti tre iscrizioni acclamatorie, dipinte prima della cottura: la prima, che corre nel tondo interno, recita *ho pais kalos*; la seconda, sul lato A, *Diogenes kalos naichi*; l'ultima, sul lato opposto, *ho pais kalos naichi*. La nostra attenzione è stata attratta dall'iscrizione del lato A: *Diogenes* è in Grecia senz'altro il nome proprio di un amasio, ricorrente anche in opere di altri pittori[160], ma il suo significato letterale è "il figlio di Zeus"; anche in questo caso esiste la possibilità che la committenza etrusca vi abbia letto un'allusione ad uno dei gemelli divini.

In conclusione, la presenza di questi due elementi, l'iscrizione e la struttura, potrebbero aver contribuito a permeare la coppa, in Occidente,

[153] Per un quadro d'insieme sulle importazioni attiche a Vulci e sulla committenza cfr. M. Martelli, 'La cultura artistica di Vulci arcaica', in *Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Roma 1988, p. 22.

[154] Cfr. *supra*, p. 117 e nota 69.

[155] Appendice del Camerlengato, b. 638/1: alla fine del volume, alla lett. C, vi è un capitolo dedicato agli 'Oggetti appartenenti alla Società Candelori, Campanari e Fossati (a. '30 - '34)'.

[156] Va però osservato che, a giudicare dalle fratture, la kylik fu rinvenuta in frammenti.

[157] Rispettivamente, *ARV*² 401,2 e *ABV* 426, 9.

[158] Cfr. *supra*, par. 4.3.2.

[159] Cfr. M. Guarducci, 'Le insegne dei Dioscuri', in *ArchCl* 36, 1984, pp. 133-154; M.J. Strazzulla, 'Attestazioni figurative dei Dioscuri nel mondo etrusco', in L. Nista (a cura di), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1994, in particolare pp. 39-40.

[160] Il nome Diogenes compare, oltre che sulla nostra coppa, su altri cinque vasi con scene di palestra: cfr. P. Hartwig, *Die griechische Meisterschale der Blütezeit des strengten rotfigurigen Stils*, Stuttgart – Berlin 1893, pp. 381-389. Per il problema dei *kalos-names* e del presunto riutilizzo di alcune delle ceramiche con questo tipo di iscrizioni fuori di Atene cfr. T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, London 1972.

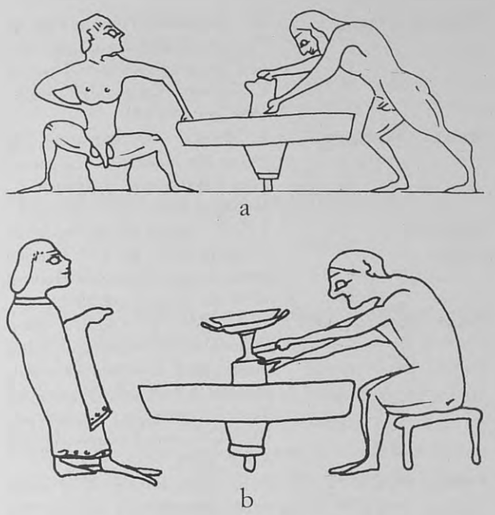


Fig. 22. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: kylix a figure nere (inv. 69/70). *Disegno M. Vidale.*



Fig. 23. Taranto, Museo Archeologico Nazionale: frammento di *pinax*. *Foto Sopr. Archeologica della Puglia.*

di significati che non le erano stati in origine intenzionalmente attribuiti; in altre parole, si può ipotizzare che la kylix di Berlino abbia incontrato il favore del mercato etrusco in quanto posta in relazione con i Dioscuri, il cui culto godeva di grande popolarità in Etruria, in particolare a Vulci: qui la coppia divina si trova riprodotta, intorno al 500 a.C., su arredi bronzei, destinati al simposio aristocratico, nonché su uno specchio della metà del V secolo, dove essi sono raffigurati come liberatori di Prometeo[161].

In apparenza, al di là dell'isolato elemento di cui si è sopra parlato, le scene riprodotte sulla coppa della fonderia mal si conciliano con l'interpretazione che abbiamo proposto; tuttavia è ben noto l'analogo caso della kylix di Oltos da Tarquinia, in cui l'iscrizione graffita sotto il piede del vaso, *tiniascliniiares*, – l'equivalente e, si direbbe, quasi il calco di quella, dipinta, della nostra – offre, nonostante le ingegnose spiegazioni proposte, solo vaghi e senz'altro non immediati collegamenti con le immagini[162].

[161] M.J. Strazzulla, 'Attestazioni figurative dei Dioscuri nel mondo etrusco', in L. Nista (a cura di), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1994, p. 44, fig. 8.

[162] Cfr. M. Cristofani, 'Dedica ai Dioscuri', in *Prospettiva* 53-56, 1988-89, pp. 14-16.

Abbreviazioni supplementari:

Beazley 1966 = J.D. Beazley, *Un realista greco*, 'Adunanza straordinaria per il conferimento dei premi della Fondazione "A. Feltrinelli" del giorno 13 novembre 1965', Roma 1966.

Bérard 1974 = C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Roma 1974.

Blümner II e IV = H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Industrie Griechische und Römern*, Leipzig II, 1879; IV,1, 1886.

Braun 1835 = E. Braun, 'Monumenti considerati e spiegati nelle adunanze dell'Istituto', in *Bullnst* 1835, X-XI, ott.-nov. 1835, pp. 166-169.

Burford 1972 = A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, London 1972.

Casson 1970 = S. Casson, *The technique of early Greek sculpture*, New York 1970.

Daremberg - Saglio 1887 = Ch. Daremberg - E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I,2, Paris 1887, s.v. 'caelatura', p. 790 ss.

De Cesare 1977 = M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1977.

Ducati 1922 = P. Ducati, *Storia della ceramica greca*, vol. II, Firenze 1922, pp. 332-334.

Formigli 1984 = E. Formigli, 'La tecnica di costruzione delle statue di Riace', in *Due Bronzi da Riace*, *BdA* 3, serie speciale, I, Roma 1984, pp. 107-142.

Harrison 1985 = E.B. Harrison, 'Early Classical Sculpture: the Bold Style', in C.J. Boulter (a cura di), *Greek Art. Archaic into Classical*, Leiden 1985.

Hauser 1932 = F. Hauser, 'Schale in den K. Museen zu Berlin. Ergiesserei', in A. Furtwängler – F. Hauser - K. Reichold, *Griechische Vasenmalerei*, III, München 1932, pp. 81–86.

Haynes 1992 = D. Haynes, *The Technique of Bronze Statuary*, Mainz am Rhein 1992.

Heilmeyer 1993 = W.-D. Heilmeyer, 'Progresso tecnico nella fusione dei bronzi di età classica?', in E. Formigli (a cura di), *Antiche Officine del Bronzo*, Siena 1993, pp. 13-28.

Jahn 1867 = O. Jahn, 'Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf Vasenbildern', in *BerSachsLeipzig* 19, 1867.

Mark 1995 = I.S. Mark, 'The Lure of Philosophy: Craft and higher Learning in ancient Greece', in W. G. Moon (a cura di), *Polikleitos, the Doriforos, and Tradition*, Madison 1995, pp. 25-37.

Mattusch 1975 = C.C. Mattusch, *Casting techniques of Greek bronze sculpture: foundries and foundry remains from the Athenian agora with reference to other ancient sources*, Chapel Hill 1975 (Ph. Dissertation, University of North Carolina).

Mattusch 1980 = C. C. Mattusch, 'The Berlin Foundry Cup: the Casting of Greek Bronze Statuary in the Early Fifth Century B.C.', in *AJA* 84, 1980, pp. 435-444.

Mattusch 1982 = C.C. Mattusch, *Bronzeworkers in the Athenian agora* (American School of Classical Studies at Athens), Atene 1982.

Mattusch 1988 = C.C. Mattusch, *Greek Bronze Statuary from the Beginnings through the Fifth Century B.C.*, Ithaca-London 1988.

Mattusch 1996 = C.C. Mattusch, *The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca and London 1996.

Mattusch 1996a = C.C. Mattusch, 'Foundry Cup', in *The Fire of Hephaistos. Large Classical Bronzes from North American Collections*, Cambridge (Mass.) 1996, pp. 182-184.

Ménard – Sauvageot = R. Ménard – C. Sauvageot, *Vie privée des Anciennes. Le travail dans l'Antiquité. Agriculture – Industrie*, Paris, s.d.

Neils 1996 = J. Neils, 'Who's who in the Berlin Foundry Cup', in '13th International Bronze Congress, Harvard 1996', in corso di pubblicazione.

Oddly - Swaddling 1985 = W.A. Oddly – J. Swaddling, 'Illustrations of Metalworking on Greek Vases', in P.T. Craddock - M.J. Hughes (a cura di), *Furnaces and Smelting technology in Antiquity* (British Museum Occasional Paper n. 48), 1985.

Patrucco 1972 = R. Patrucco, *Lo sport nella Grecia antica*, Firenze 1972.

Prisco 1996 = G. Prisco, 'Testa maschile barbata. Appendice. Osservazioni tecniche', in *I Greci in Occidente*, 'catalogo della mostra', Milano 1996.

Prisco - Fiorentino = G. Prisco - P. Fiorentino, in *BdA*, serie speciale, "Prime considerazioni sulla testa da Basilea alla luce dell'intervento di restauro", in *BdA*, serie speciale, in corso di pubblicazione.

Richter 1923 = G.M.A. Richter, *The Craft of athenian Pottery*, New Haven 1923.

Richter 1950 = G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven 1950².

Rolley 1994 = C. Rolley, *La sculpture Grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris 1994.

Rossbach 1888 = O. Rossbach, 'Teller des Sikanos', in *RM* 3, 1888.

Stewart 1990 = A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven-London 1990.

Thompson 1967 = H.A. Thompson, 'A note on the Berlin Foundry Cup', in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1967, pp. 323-328.

Zimmer 1982 = G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder*, Mainz am Rhein 1982.

Ziomecki 1975 = J. Ziomecki, *Les réprésentations d'artisans sur les vases attiques*, Warszawa 1975.

LA MUSICA DEL SIMPOSIO: FONTI LETTERARIE E RAPPRESENTAZIONI VASCOLARI*

Benedetta Bessi

Come dimostrano alcune iniziative dedicate allo studio dell'argomento, negli ultimi anni il simposio è stato più volte oggetto di studi interdisciplinari. La ricerca si è interessata a vari aspetti di questo fenomeno collegato al consumo rituale del vino e ne ha messo in evidenza la sua centralità ai fini della comprensione di molti aspetti del mondo greco, soprattutto per quanto riguarda l'epoca arcaica e classica[1]. Da questi studi è emerso il ruolo determinante che il simposio, in quanto momento di aggregazione e di confronto, ha giocato nella nascita e nello sviluppo di molte manifestazioni dello spirito greco, in particolare della poesia e della musica, due aspetti di una stessa arte che solo noi moderni definiamo con nomi diversi ma che, per gli antichi, erano compresi nella denominazione comune di μουσικὴ τέχνη ovvero l' arte delle Muse[2]. Il termine *mousiké* per i Greci infatti non indicava la sola arte dei suoni ma la suggestione creata dall'insieme di musica, testo letterario e danza, e di questi tre elementi congiunti è necessario tener conto al momento di analizzare il rapporto tra musica e simposio[3]. In realtà finora la ricerca si è concentrata essenzialmente sull'aspetto letterario mentre l'aspetto musicale nel senso stretto del termine è stato a lungo trascurato da parte degli studiosi che si sono occupati del simposio e delle espressioni artistiche ad esso correlate. Tuttavia, pur dovendo rinunciare a ricostruire e riprodurre le composizioni musicali in attesa di eventuali scoperte che accrescano le nostre conoscenze sulla musica antica, è possibile comprendere qualcosa di più sul ruolo della musica all'interno del simposio, tenendo conto delle indicazioni che ci vengono fornite sia dai riferimenti indiretti contenuti nei testi letterari che dalle testimonianze iconografiche. Tra quest'ultimo tipo di documenti, quelli che ci offrono le informazioni più ricche sono soprattutto le rappresentazioni vascolari, per le quali il simposio ha costituito da sempre fonte di ispirazione.

Secondo la mentalità greca, vino e musica condividevano la stessa origine[4] e l'associazione di questi due elementi è rintracciabile in tutta la letteratura greca, dai suoi inizi fino alle sue manifestazioni più tarde.

Nonostante non si possa parlare ancora di simposio nel senso stretto del termine, perché l'uso di bere giacendo reclinati sulle *klinai* alla maniera orientale arriva in Grecia in un momento successivo[5], già l'*epos* omerico conosceva la musica

* Il lavoro che qui presento è una sintesi delle ricerche svolte in occasione della mia tesi di laurea *La musica del simposio nella ceramica attica a figure nere e a figure rosse,* discussa presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, relatore il Prof. L. Beschi al quale esprimo i miei ringraziamenti.

[1] Si veda ad es. il simposio sul «simposio» svoltosi a Oxford nel 1984 (O. Murray [a cura di], *Sympotica, a Symposium on the Symposion,* Oxford 1990, in particolare l'intervento dell'editore stesso, nel quale si presenta una breve storia degli studi e la bibliografia relativa) e la mostra organizzata a Monaco di Baviera nel 1990 (Käser-Vierneisel 1990).

[2] Il primo studioso ad avere individuato gli stretti rapporti tra produzione poetica e simposio fu R. Reitzenstein, che nel suo *Epigramm und Skolion* (1893), tentò di spiegare i principali elementi della poesia greca in termini di poesia improvvisata ed eseguita durante il simposio, anche se il suo intervento rimase a lungo senza eco. Bisognerà aspettare gli anni Sessanta del nostro secolo perché questo filone di studi venga ripreso e sviluppato soprattutto da parte di studiosi italiani, in particolare di B. Gentili . Per una sintesi dei risultati raggiunti in questi ultimi decenni si vedano le raccolte curate rispettivamente da Vetta 1983 e da un gruppo di studiosi dell'Università di Trieste (K. Fabian - E. Pellizer - G. Tedeschi [a cura di], *OINHPA ΤΕΥΧΗ. Studi triestini di poesia conviviale,* Alessandria 1991, e ancora più recentemente il contributo di Vetta 1992.

[3] B. Gentili (*La musica in Grecia*, Bari 1988, p. V) per illustrare lo stretto connubio di queste manifestazioni artistiche ha citato la felice descrizione di F. Nietzsche «mentre la musica potenziava l' effetto della poesia, la danza spiegava la musica».

[4] Simon. in Athen. II , 40 = fr. 142/647 Page.

[5] Sulle origini orientali di questo uso e sulla sua introduzione in Grecia si vedano Fehr 1971 e Dentzer 1982.

Amphictyon, en accueillant Dionysos, reçoit le secret du mélange et délivre un code du bon usage du vin. La cité est augmentée du vin mélangée.

Les représentations théâtrales se déroulaient devant des spectateurs à l'imagination stimulée per le vin des carrefours et du théatre. Le vin, les cérémonies civiques et les représentations se combinent solidairement. Le théatre est une forme de sociabilité au coeur de la vie publique. Il relance l'interrogation sur la vie en commun. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre des voies pour prolonger la réflexion. Dionysos est véritablement un dieu du politique, le théatre est son affaire.

C. Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos - Iconografia dionisiaca VIII.*

The subject of this article is the cup of the Kallis Painter in Naples, which features busts of Dionysus and Semele on side A and of Dionysus and three Nymphs on side B. At first glance, the inscriptions provide a straightforward interpretation. Nevertheless, a significant number of interpretative problems remain unexplained: Why is the mother of Dionysus portrayed as a young girl? Does a relationship exist between the two sides of the cup? How is Semele's so far unexplained singular gesture to be interpreted? The answer to these questions lies in the images themselves and their iconographical context. The context comprises Attic, Corinthian and Ionian cups of the first half and middle of the 6th century B.C. featuring either female busts or Dionysus encountering women. This type of decoration belongs, as do the cups, to the symposium. But within the symposium it is aimed at the women, i. e. the hetaeras, whose status corresponds to that of the mythical Nymphs and is thus clearly distinguished from the status of the legitimate brides and matrons. Semele also remains a Nymph, although she has become the mother of Dionysus because she died before the birth of her first child. Hence her resemblance to the hetaeras on side B. The comparison of the other motifs in both paintings – vine and ivy, kantharos and drinking horn – suggests that side B of the cup evokes a previous phase of side A, that the Kallis Painter was thus alluding to a process, a development from one state to another. Semele' s gesture can equally be interpreted as a reference to Mysteries. A lot of what we know about the Dionysian mysteries of the 6th and 5th centuries B.C. supports this interpretation. I shall finally try to characterize the singular religious atmosphere of ancient Capua, the finding place of both our cup and some of the well-known so-called Lenaia-stamnoi.

M. Vidale - G. Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione.*

The famous "Foundry Cup" at Berlin is one of the two existing classic vessels representing the manufacture of large bronze statues (the other being a b.f. hydria at Florence representing a single bronzesmith assembling the statue of a horse). The cup has been the subject of numberless but partial quotations by art historians and archeometallurgists; nonetheless, an attempt at an overall evaluation of the iconographic program is still missing. This paper takes into account problems such as the locational context of the depicted scenes, their relative chronological setting, some possible hints about the organisation of labour, including the number and the identity of the depicted craftsmen.

Then it discusses the functional nature of manufacturing tools and infrastructures, as well as the details and implications of the other depicted objects, among which range a group of "votives" whose interpretation confronts us with a substantial dimension of ambiguity. The problem of the iconographic nature of the two statues under manufacture, in spite of the authors' efforts, cannot be fully solved. The most rewarding interpretation approach, in every case, seems to be a "structuralistic" reading: it reveals a coherent figurative program aimed at expressing a positive image of the senior craftsmen, and at making explicit a hierarchy of three couples of actors belonging to as many social levels (affluent citizens, senior craftsmen, young apprentices, significantly active on the external surface of the vessel) under the sacralizing authority of two divine figures (Hephaistos and Thetis, in the interior). The paper argues that this semantic effort, and not a plain illustration of manufacturing techniques, was the main concern of the painter. Such a conclusion might question the "classic" definition by J.D. Beazley who labelled the Foundry Painter as "A Greek Realist'. Finally, the authors argue that both the images and the inscriptions appearing on this important vessel might have been selected and positively evaluated by its new etruscan owners on the base of two peculiar cultural misunderstandings.

B. Bessi, *La musica del simposio : fonti letterarie e rappresentazioni vascolari.*

One of the most significant features of the symposium in the Archaic and Classical periods was indubitably the μουσιχὴ τέχνη, a combination of text, music and dance. The present article combines the information provided by iconographic documents – especially figured scenes on Attic pottery – with the testimony of literary sources to sketch the history of the successful association of music with the consumption of wine, confirming and sometimes adding to what is already known from previous literary studies on the poetic genres and musical instruments favored in symposia.

M. Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi.*

Two fragments of a fictile frieze of the late Archaic period found at Arpi in the "House of the Mosaic of the Gryphons and Panthers" were re-employed in the foundations of the fourth-century-BC building phase. On the outside of the same house an equine protome, probably an acroterion, was found. These are the only surviving vestiges of a temple that is extremely interesting, being evidence of close relations between north-central Daunia and the Campanian-Etruscan world. The publication of these fragments calls for a reconsideration of these relations, in the light of previous finds as well as the present one.

S. Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora.*

On the basis of new documents consisting of stamps on the handles of Greek-Italic amphorae and on bricks found on Pithekoussai, the author analyzes the Greek epigraphic occurrences of the Oscan praenomen *Mamereks*, concluding that epigraphs only show the form Μάμαρκος, notwithstanding the fact that they date from the Hellenistic period, when the phenomenon of weakening in Oscan had already resulted in a transition to the form *mamereks*, an evolution that is also well attested in Etruscan.

The fact that only the pre-weakening form of the praenomen is used in Greek indicates that Greek adopted it before the occurrence of the phenomenon of weakening in Etruscan and Oscan, i.e., around the sixth century BC, or possibly even earlier. Furthermore, Greek maintained this form even after the form *mamereks* had prevailed in the Italic and Etruscan world, with which the Greeks maintained close relations, and from which they had borrowed the name.

On the basis of the Greek form of the Oscan praenomen, I was able to propose a different explanation for the names assigned in the Western Greek world to the father and son of Pythagoras of Samos. The probable true name of the father of the philosopher, Μνήσαρχος – pronounced Μνάσαρχος in the Doric areas of Great Greece – coexisted at some time with Μάμαρκος, which literary sources handed down to us in the forms Μάμερκος and Μάρμακος. As to the name Μνήμαρχος, it is the result of a "re-Graecization" based on Μάμαρκος, but closer to the original name Μνήσαρχος.

E. Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator acque Augustae *(10 d.C.).*

Recent studies on the meaning of the figures in Roman censuses and the urbanization of pre-industrial societies call for a reinterpretation of the ancient sources on the population of Campania from the third to the first century BC. In this period, the inhabitants of the region seem to have been more numerous than K. J. Beloch claims, and their distribution among the cities and the countryside also appears to have been different from what he maintains.

The author estimates the population of Campania in the Hannibalic period between 594,000 and 905,000, and between 1,070,000 and 1,426,000 in the Augustan age. He also believes that no more than 10 to 15% lived in towns.

G. Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un curator aquae Augustae (10 d.C.).*

An hitherto unknown, underground gallery, probably built as the other tunnels in the region by the famous architect Cocceius, by-passes the Scalandrone hill on the road from the shore of Lucrine Lake to Baiae. In the tunnel an important inscription, inscribed on the tuff and dated 10 AD, bears witness of the earliest curator aquae Augustae, i. e. the great Serino aqueduct built by Augustus; the curator permits to open an haustus (water-point). When Nero conceived the colossal plan of linking the Portus Iulius to the Tiber with a navigable canal, the gallery became useless because of the spectacular alterations of the physical environment involved by the works.

ISSN 1127-7130