ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

VII

con una sezione tematica su:

LA RICERCA ARCHEOLOGICA IN CAMPANIA:
NOVITÀ E PROBLEMI

Napoli 1985

UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico
ISTITUTO

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Bruno d'Agostino, Carlo G. Franciosi, Augusto Fraschetti, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Werner Johannowsky, Mario Mazza, Enrica Pozzi

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

B. d'Agostino, Achille e Troilo: immagini, testi e assonanze p. 1

C. Mossé, De l'ostracisme aux procès politique: le fonctionnement de la vie politique à Athènes » 9

M. L. Napolitano, Donne spartane e τεκνοποιία » 19

La ricerca archeologica in Campania: novità e problemi

C. A. Fiammenghi, Agropoli: primi saggi di scavo nell'area del Castello, con appendice: I materiali protostorici (F. Arcuri) » 53

S. De Caro, Nuove indagini sulle fortificazioni di Pompei » 75

W. Johannowsky, Corredo tombale da Buccino con punta di freccia « scitica » » 115

E. Greco, *Forum duplex.* Appunti per lo studio delle *agorai* di Neapolis in Campania » 125

G. Prisco, Considerazioni su una tomba femminile da Avella, con appendice: Analisi antropologica (F. Mallegni - E. Navari Padroni) » 137

Attività di scavo del Dipartimento

A. M. D'Onofrio e altri, Interventi di scavo a Napoli nell'area del Primo Policlinico: il saggio D1. Relazione preliminare » 155

Attività del dottorato di ricerca in Archeologia

A. M. D'Onofrio, Ricerca sul tema « *Kouroi* e stele: iconografia e ideologia del monumento funerario arcaico in Attica » » 201

Recensioni

E. Greco: *Megara Hyblea 3. Guida agli scavi. Introduzione alla storia di una città coloniale d'Occidente* (G. Vallet - F. Villard - P. Auberson); *Dal neolitico all'era industriale nel territorio da Augusta a Siracusa* (G. Vallet - G. Voza) » 205

C. Tronchetti: *Il commercio arcaico in Sardegna. Importazioni etrusche e greche, 620-480 a.C.* (G. Ugas - R. Zucca) » 209

V. Amoretti: *L'Archeologia del Regime* (V. Bracco) » 219

ACHILLE E TROILO:
IMMAGINI, TESTI E ASSONANZE

Bruno d'Agostino

Recentemente L. Cerchiai ha proposto una acuta lettura iconologica dell'agguato di Achille a Troilo nella tomba dei Tori di Tarquinia, sperimentando per primo le possibilità di questo genere di ricerche nell'ambito della pittura tombale etrusca [1]. Esaminando la sequenza delle immagini in cui l'episodio è scandito nelle rappresentazioni vascolari [2], egli ha messo in luce l'ambiguità di cui è carico,

Abbreviazioni supplementari:

G. Camporeale, 1969 = G. Camporeale, 'Banalizzazioni etrusche di miti greci, III', in *StEtr* XXXVII 1969.
I. Krauskopf, 1973 = I. Krauskopf, *Der Thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz 1973.
E. Kunze, 1950 = E. Kunze, in *Olympia Berichte* II, Berlin 1950.
J. P. Oleson, 1975 = J. P. Oleson, 'Greek Myth and Etruscan Imagery in the tomb of the Bulls at Tarquinia', in *AJA* 79, 1975.
K. Schauenburg, 1970 = K. Schauenburg, 'Zu griechischen mythen in der etruskischen Kunst', in *JdI* 85, 1970.
Ch. Zindel, 1974 = Ch. Zindel, *Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst*, Diss. Basel, 1974.

* Questo articolo è stato scritto per un volume di studi in onore di J. P. Vernant, di prossima pubblicazione.

[1] L. Cerchiai, 'La machaira di Achille: alcune osservazioni a proposito della « tomba dei Tori »', in *AION ArchStAnt* II 1980, p. 25 ss. Per la redazione del presente articolo mi sono valso del *dossier* raccolto allora dall'amico Cerchiai, che qui ringrazio. Sulla tomba dei Tori di Tarquinia cfr., di recente, E. Simon, 'Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult', in *JdI* 88, 1973, p. 27-42; J. P. Oleson, 1975, p. 189 ss.

[2] Sulle immagini che compongono la sequenza nelle rappresentazioni vascolari cfr. ora *LIMC* I pp. 72-96. Per le fonti letterarie cfr. *RE* s.v. 'Troilos' (W. Ensslin). Sull'agguato di Achille a Troilo cfr., fra l'altro, E. Kunze, p. 140 ss.; M. Heindrich, 'Zu den frühen Troilosdarstellungen', in *MdI* IV 1951, p. 103 ss.; P. Zancani Montuoro, 'L'agguato di Achille a Troilo nella ceramica laconica', in *BdA* 39, 1954, p. 289 ss.; Ch. Mota, 'Sur les

nelle rappresentazioni di epoca arcaica, il rapporto tra Achille e Troilo: l'agguato eroico, nel quale il valore e la *metis* di Achille prevalgono — sul piano militare — sulla gioventù e l'inesperienza di Troilo, si colora infatti, per la presenza di particolari segni iconici, di altri significati; la tensione tra i due personaggi è anche quella di cui si carica l'inseguimento dell'*eromenos* da parte dell'*erastes* [3] e l'uccisione, nella pittura tarquiniese, assume l'aspetto del sacrificio di una vittima ignara. L'*arete*, l'*eros* e il sacrificio s'intrecciano e si confondono nella morte del figlio di Priamo, che in qualche modo precorre il destino di Cassandra.

Nella pittura della tomba dei Tori, l'aspetto del sacrificio — se si accetta la lettura di Cerchiai — è indicato in maniera esplicita: l'arma con la quale Achille si dispone ad uccidere l'ignaro giovinetto è infatti una *machaira*, arma dell'« altro » o, piuttosto, strumento di sacrificio. Quanto al luogo dell'agguato, anche nel dipinto tarquiniese si tiene a sottolineare che esso si svolge nel santuario di Apollo Timbreo; si sa poi che, se l'agguato avviene presso la *krene*, secondo una tradizione che sembra risalire all'epos della Grecia orientale, l'uccisione avviene invece presso l'altare.

Meno esplicito appare il riferimento all'*eros*, appena suggerito dal fatto che Troilo è rappresentato nudo ed inerme, e però adorno di un bracciale sull'omero. Le allusioni al suo carattere di potenziale preda amorosa si ricavano piuttosto dalle rappresentazioni vascolari e dalla tradizione letteraria. Ma, come è già stato osservato, le fonti che attestano del rapporto di amore e morte fra l'eroe greco e il principe troiano non sono anteriori all'età ellenistica, e le immagini sono tutt'altro che esplicite.

Oltre alle allusioni rilevate nelle rappresentazioni di età arcaica dal Cerchiai, occorre ricordare due scene su imbracciature di scudi da Olimpia, per le quali già il Kunze [4] aveva proposto una interpretazione che presupponeva di far risalire all'epoca arcaica la tradizione di un rapporto erotico tra i due eroi. In una delle due scene, Achille ghermisce Troilo per un polso, mentre ha già sguainato la spada destinata a trafiggerlo; Troilo nudo è salito sull'altare e si avvinghia ad un albero che gli sorge accanto: già il Kunze aveva sottolineato l'analogia dello schema con quello adoperato per l'oltraggio di Aiace a Cassandra. Nell'altra scena, Troilo, in corsa, è come librato sull'altare, mentre Achille lo affronta nell'atteggiamento già visto nella scena precedente. Qui l'allusione al rapporto amoroso si evince dalla presenza di un gallo, tipico dono tra amanti, posato sull'altare.

répresentations figurées de la mort de Troilos et de la mort d'Astyanax', in *RA* L, 1957, p. 25 ss.; K. Schauenburg, 1970, p. 51 ss.

[3] Su quest'aspetto cfr. Kunze 1950; cfr. in particolare Ch. Zindel, 1974, p. 75 ss. Sulla possibilità che il motivo fosse già presente nelle tragedie di Frinico e di Sofocle cfr. *RE* s.v. 'Troilos', c. 605 (W. Ensslin).

[4] Kunze 1950, p. 140 ss., tav. 5 I b; 42 XV b. Queste immagini sono già state richiamate da Oleson a sostegno di una interpretazione erotica della rappresentazione nella tomba dei Tori a Tarquinia. Va ascritto a Oleson il merito di aver intuito per primo il nesso fra le varie parti della decorazione della parete di fondo della I stanza della tomba tarquiniese.

E tuttavia, anche per queste immagini abbastanza trasparenti il Kunze non aveva ritenuto di potersi spingere oltre la semplice ipotesi, facendo rilevare come il tema avrebbe potuto essere di casa nella tradizione della lirica corale dorica.

Tra le fonti che rivelano il carattere erotico del rapporto tra Achille e Troilo, un posto a parte merita Servio [5] per il carattere singolare e circostanziato del suo racconto, che non trova riscontro in altri autori antichi. Prendendo lo spunto dalla stupenda descrizione virgiliana di Troilo « infelix puer atque impar congressus Achilli », che, perse le armi, viene trascinato riverso sul carro, Servio aggiunge: « Troili amore Achillem ductum palumbes ei quibus delectabatur obiecisse, quas cum vellet tenere, captus ab Achille in eius amplexibus periit. Sed hoc quasi indignus heroo carmine mutavit poeta ».

Questo passo getta una nuova luce su di una rappresentazione dell'agguato finora non del tutto compresa. È dipinta su una fascia continua che circonda il ventre di un'anfora a collo distinto, etrusca a figure nere, opera del pittore di Micali [6] (fig. 1). Achille, armato di elmo e di schinieri come tutte le figure qui rappresentate, è nascosto dietro un cespuglio che circonda la *krene*; tiene la sinistra poggiata sulla spada ancora riposta nel fodero cinto alla vita, e con la mano destra protesa sostiene una colomba, come in atto di librarla in volo. A sinistra della *krene* avanza a passo di corsa Troilo, e verso di lui vola una colomba. Troilo tiene nella sinistra due *kentra*, quanti sono per l'appunto i cavalli che mena alla fonte; sul primo dei due cavalli è librata un'altra colomba. Segue un altro guerriero, che regge anch'egli un *kentron*, certo un compagno di Troilo, quali se ne vedono sovente nelle rappresentazioni dell'agguato.

I volatili giocano un ruolo importante in questa iconografia. Normalmente la *krene* è sormontata dal corvo, l'animale caro ad Apollo, di casa nel suo santuario: esso compare abitualmente nella ceramica attica ed in quella laconica fin dalle rappresentazioni più antiche mentre è trascurato nei vasi di altre fabbriche. Ma il corvo non è un semplice segno iconico, un richiamo alla sacralità del sito. In due vasi a figure nere tra i più antichi, riferibili al decennio 560-50 l'uccello è rappresentato in una posa chiaramente aggressiva, con le ali aperte ed erette [7] quasi a voler avvertire con il suo gracidio l'ignaro principe. Animale mantico, a lui si addice la funzione di premonitore. Ancor più evidente sembra questo intento in un kantharos beota della metà del secolo [8] nel quale l'uccello si slancia

[5] Serv. ad *Aen.* I 474. L'importanza del passo di Servio è già stata sottolineata opportunamente da Oleson 1975, p. 197 s.

[6] Sull'anfora del Pittore di Micali cfr. G. Q. Giglioli, *CVA* Italia I, Villa Giulia I, IV B n, p. 3; T. Dhorn, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweite Hälfte des sechsten Jahrh.*, Berlin 1937, pp. 77 e 154 n. 239; G. Camporeale, 1969, p. 70 ss., tav. XXVIII; K. Schauenburg 1970, p. 62 s., figg. 29-30. Sulla posizione cronologica del vaso nell'opera del pittore cfr. E. Mangani, 'Due anfore della scuola del Pittore di Micali a Orbetello', in *Prospettiva* II 1977, p. 41 ss. (42 n. 13).

[7] Si tratta dell'anfora di Londra *LIMC* n. 225 e dell'hydria di New York *LIMC* 234.

[8] Il kantharos beota è *LIMC* n. 252.

dall'altare verso Troilo rompendo in maniera ancor più evidente l'atmosfera tesa dell'agguato.

Forse l'allusione è resa esplicita in una hydria attica coeva [9], dove una figura, interpretata come Apollo, avanza energicamente a fronteggiare il giovine cavaliere arrestandone bruscamente il cavallo. In rappresentazioni più tarde [10] il corvo volge il capo, quasi a voler segnalare in questo modo la presenza di Achille appostato dietro la fontana.

Lo scambio tra uccelli e divinità non è tuttavia limitato, in questa scena, ad Apollo e il corvo. Come è noto Athena è rappresentata, sia pur di rado, fin dal periodo più antico, come divinità tutelare di Achille [11]. Tenuto conto di ciò, non credo sia un caso se in una celebre coppa laconica [12] sopra la *krene*, accanto al corvo appare una civetta.

Più complesso è il discorso sull'uccello librato, che a volte corre verso Troilo, a volte invece vola nella stessa direzione di Troilo, accompagnandone il movimento: « riempitivo », o piuttosto espressione visibile di un movimento concitato [13], è difficile dire se debba identificarsi con il corvo di Apollo, o se invece non sia piuttosto legato ai *palumbes* di Servio, ipotesi che in effetti mi sembrano difficili da sostenere.

Un ultimo volatile merita di essere menzionato: il gallo che chiude la scena, sull'esergo della coppa laconica già citata, immagine che non può non richiamare alla mente il gallo, pegno amoroso, già commentato dal Kunze a proposito di una delle scene sugli *Schildbänder* di Olimpia.

Se si riflette all'uso che di questi segni ha fatto il ceramista greco, per porre in campo discretamente la presenza divina, non si potrà allora tacciare il ceramista etrusco di « banalizzazione » se introduce i *palumbes* nella rappresentazione. Il gesto di Achille che libera la colomba nella direzione di Troilo non potrà non indurre in inganno il giovine principe troiano, che sicuramente riconoscerà l'uccello sacro ad Afrodite, la dea che protegge la casata di Priamo. Animale erotico e segno di divinità, la colomba diviene strumento di seduzione e di inganno, in un Achille divenuto all'improvviso eroe di una sottile *metis* amorosa.

[9] È la hydria di Vienna, *LIMC* 247, databile al 560 ca. a.C.

[10] Queste rappresentazioni sembrano concentrarsi tra lo scorcio del VI sec. e i primi anni del V sec. (cfr. *LIMC* 224, 227, 244, 246). Nell'hydria di Londra *LIMC* 227, Zindel 1974, p. 45 ravvisa, nel gesto di Achille che si copre con lo scudo, quasi l'intento di difendersi dal corvo.

[11] Atena compare nei tre momenti della sequenza (agguato, inseguimento, uccisione). La sua presenza, nella ceramica attica a figure nere, si concentra in due momenti: tra il 570 e il 550 (agguato: *LIMC* 236, 218; inseguimento: *LIMC* 292; uccisione: *LIMC* 364, 359 a) e tra il 520 e il 500 (inseguimento: *LIMC* 322, 288, 293, 323).

[12] *LIMC* 264.

[13] Cfr. J. D. Beazley, *The Development of Attic Black Figure*, London 1951, p. 22. Il problema è discusso anche da Zindel 1974.

In conclusione, mi sembra indubitabile che la scena sull'anfora del pittore di Micali rifletta la medesima tradizione tramandata da Servio, e questo permette finalmente di far rimontare al VI sec. la storia del rapporto amoroso tra Achille e Troilo, confermando l'interpretazione proposta dal Kunze per le due scene sulle imbracciature di scudo da Olimpia e le osservazioni fatte dal Cerchiai sulle rappresentazioni vascolari.

Questa tradizione erotica della vicenda di Achille e Troilo ha lasciato, a mio avviso, anche altre tracce nella iconografia etrusca arcaica; alla sua luce è possibile comprendere immagini che altrimenti rischierebbero di essere relegate nel limbo delle « banalizzazioni ». Mi riferisco, ad esempio, alle placchette bronzee della tomba del guerriero di Vulci, riesaminate di recente dal Camporeale insieme all'anfora del pittore di Micali già ricordata [14] (fig. 2.3).

La scena è problematica: a lato di una fontana piuttosto simile a quella rappresentata nella pittura della tomba dei Tori è inginocchiato Achille, armato di elmo, schinieri e scudo, con la spada minacciosamente impugnata con la destra protesa. Davanti alla fontana è un giovane nudo che attinge l'acqua con un'anfora; dietro di lui vengono due cavalli, l'uno guidato da un giovane a piedi, l'altro montato da un cavaliere.

Chi è il giovane che attinge l'acqua? Nel vaso François, nella scena di Achille e Troilo, compare una figura analoga, denominata Troon dall'iscrizione, e C. Robert aveva riconosciuto in questo nome una forma breve per Troilo [15].

Per approfondire il problema occorre risalire ad alcuni vasi arcaici di fabbrica non attica. Nella fiasca corinzia di Timonidas [16] Achille, armato di monumentale elmo crestato, lancia e scudo con *gorgoneion*, è a destra, nascosto dietro l'albero e la *krene*. A questa si avvicinano, da sinistra, Polissena nel gesto di attingere l'acqua e un Troilo barbuto, che mena per la briglia due cavalli. Naturalmente, poiché Troilo precede i cavalli, questi non sono montati da alcun cavaliere. Nella fiasca corinzia, come nel cratere François, Priamo assiste alla scena; il ricordo esatto del nome di ogni figura, ivi compresi i cavalli, fa pensare alla dipendenza da un racconto molto circostanziato e preciso della vicenda.

Da una rappresentazione come questa mi sembra dipendere lo stupendo calice chiota da Pitane [17]. Qui una figura barbuta, simile al Troilo della fiasca di Timonidas, volge le spalle alla *krene* e versa acqua in un bacino per abbeverare i cavalli. In questo modo egli sintetizza in sé la funzione di Polissena (governare l'acqua) con quella di Troilo sulla fiasca corinzia (governare i cavalli, funzione propria di Troilo *hippiocharmes*).

Fin qui, la distanza dalle lamine di Vulci è ancora grande, principalmente perché la figura virile alla fonte è quella di un adulto barbato. Io credo poi, che

[14] Camporeale 1969, p. 65 ss., tav. XXVII.

[15] Cfr. *RE* s.v. ' Troilos ' (W. Ensslin) c. 602.

[16] *LIMC* 251.

[17] *LIMC* 254.

nel calice di Pitane, si sia verificato un fraintendimento di uno schema come quello di Timonidas, con una reduplicazione della figura di Troilo, che qui compare anche in veste di cavaliere.

Più vicina alle lamine di Vulci è la scena su di un frammento di dinos calcidese da Reggio [18]. Qui, davanti alla *krene*, sta Polissena (o forse una sua compagna) che attinge l'acqua ma rivolge il capo verso Troilo; l'infelice principe troiano, individuato con certezza dall'iscrizione, è rappresentato — qui come a Vulci — come un giovinetto, e precede un cavallo che probabilmente conduce per la briglia. Da un punto di vista iconografico, questo Troilo a piedi davanti alla *krene*, che precede i cavalli e può essere rappresentato nel gesto di governare l'acqua, a volte barbuto ma piuttosto giovinetto, mi sembra l'antecedente della figura giovanile vicina alla fontana delle placchette di Vulci. Qui il gesto di attingere l'acqua alla fonte avvicina Troilo al Troon *pais* del vaso François, lo colloca nel mondo femminile di Polissena. Questa visione è estranea alla ceramica attica arcaica, dove lo schema iconografico per l'agguato è costante: Troilo è quasi sempre a cavallo e Polissena quasi mai presagisce la minaccia che si nasconde dietro la *krene*, i ruoli sono definiti una volta per tutte, è d'obbligo una completa mancanza di *pathos* rotta solo, qualche volta, dall'atteggiamento inquieto del corvo di Apollo. Nella ceramica arcaica non attica le oscillazioni dei ruoli sono molto maggiori; una maggiore ambiguità circonda l'atteggiamento di Troilo, e ciò pone le premesse per una reinvenzione dell'immagine nella tradizione « erotica » della vicenda.

Nelle placchette vulcenti sembra di riconoscere, come già nel calice di Pitane, uno sdoppiamento della figura di Troilo [19]. Egli riappare infatti nella sua veste di *hippiocharmes*, mentre conduce i cavalli marciando al loro fianco, come in un dinos attico del quarto decennio del VI sec.

Immagini come quelle vulcenti si giustificano solo pensando che Polissena e Troilo sono visti come due figure equivalenti che — in una sostanziale ambiguità — si scambiano o si saldano come i due versanti di un unico personaggio: così il giovine principe può essere rappresentato nel gesto femminile di attingere l'acqua; nella tradizione Troilo e Polissena si alternano nel ruolo di *eromenos* e nello stesso tempo di vittima di Achille, in una vicenda piena di *pathos* che richiama alla mente ciò che sappiamo della poesia stesicorea.

Questa equivalenza, soprattutto in ambito etrusco, tra i due fratelli, è ancor più evidente se l'attenzione si sposta, dalla scena dell'agguato, a quelle dell'inseguimento e dell'uccisione, dalla *krene* al *bomos*. Si provi a leggere in questo spirito la successione delle immagini sulle due facce di una famosa anfora pontica [20]: Achille, sortito dal nascondiglio, ghermisce per i capelli Troilo che tenta invano

[18] *LIMC* 258.

[19] *LIMC* 236.

[20] Anfora Louvre E 703: Schauenburg 1970, p. 64 s., figg. 31-32; I. Krauskopf 1973, p. 32, tav. 14.2, che sottolinea « die Kontinuität etruskischer Bildtraditionen » nell'ambito di questo mito; L. Hannestad, *The Paris Painter*, København 1974, p. 135, tav. 29.

di sfuggirgli lanciando i due cavalli al galoppo; i segni iconici che definiscono il luogo sono la *krene*, l'arbusto. Sull'altra faccia ecco invece il *bomos*, la palma, ma la figura che cerca rifugio dall'eroe sull'altare di Apollo Timbreo, come Troilo sulle imbracciature di scudo da Olimpia, è invece una fanciulla: Polissena. L'assoluta identità della figura di Achille, la coerenza del *pathos* tra le due scene, impedisce di dubitare che le due rappresentazioni non siano tra loro in una successione necessaria, in una assoluta continuità narrativa.

La sfortunata vicenda del principe troiano serpeggia con insistenza nella iconografia etrusca arcaica, e non è estranea alla famosa oinochoe del Louvre del Pittore della Sfinge Barbuta, che reca sulla spalla una complessa scena iliaca [21]. Sulla interpretazione della scena sono ritornati di recente E. Krauskopf e F. Zevi, chiarendo gli elementi essenziali. A me interessa in particolare il gruppo all'estremità sinistra del fregio: qui il pittore ha voluto rappresentare due cavalli affiancati, ma ha poi corretto il disegno originario adattandolo ad una più esplicita narrazione.

Un guerriero a piedi afferra per i capelli un giovinetto tirandolo giù dal cavallo: questo gesto, tipico di Achille nell'inseguimento di Troilo, ha una grande fortuna nell'arte etrusca arcaica: oltre all'anfora pontica già menzionata, si veda ad esempio la scena su uno dei tripodi Loeb [22]. La problematica presenza dei due destrieri affiancati, la ostentata sicurezza dei guerrieri appiedati, che portano in mano l'elmo invece di adoperarlo, pongono questa rappresentazione nell'ambito dell'inseguimento di Troilo. Del resto, l'episodio si svolge davanti alle mura di Troia come sul vaso François, una delle più complete e coerenti rappresentazioni della vicenda.

Ma la sequenza dell'inseguimento e del « sacrificio » trova la sua più espressiva formulazione, nella versione erotica, nell'anfora etrusca a figure nere dell'Università di Reading [23]. Anche in questo caso tra il diritto ed il rovescio del vaso c'è una intensa concatenazione narrativa. Sul diritto appare un Achille a cavallo, versione inedita del comportamento dell'eroe. Questi cavalca affiancato al destriero di Troilo, ma il principe troiano è già stato scavalcato, e giace supino nel suo barbarico costume frigio; il suo atteggiamento non è di morte, ma piuttosto di inerte passività: la gamba destra piegata, la sinistra distesa, come incorniciato nella possente arcata del cavallo di Achille (fig. 2.1). Un cavaliere frigio, forse un compagno di Troilo, segue al galoppo l'eroe greco.

[21] Sul vaso cfr. F. Zevi, ' Nuovi vasi del Pittore della Sfinge Barbuta ', in *StEtr* XXXVII 1969, p. 41, tav. XXIV; I. Krauskopf 1973, p. 4 ss.; F. Zevi, ' Note sulla leggenda di Enea in Italia ', in *Gli Etruschi e Roma*, Roma 1981, p. 148 s., tav. V a.

[22] I. Krauskopf 1973, p. 32, tav. 13. Sul gesto, e sul suo significato, come annuncio di morte, cfr. J. M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote*, Rome 1975, p. 191 ss.: cap. 12, « La saisie par les cheveux ».

[23] *CVA* Reading 1, tavv. 36-37, p. 35 s.; P. N. Ure, ' A new Pontic Amphora ', in *JHS* LXXXI 1951, p. 198 ss., tavv. XLIII-XLIV. Cfr. anche le osservazioni di Zindel 1974.

Sul rovescio dell'anfora, la scena è ormai ambientata presso l'altare di Apollo Timbreo: il *bomos* preceduto dalla palma segna l'inevitabile conclusione della scena. Verso l'altare, in corsa, si precipita Achille, armato di tutto punto, con corazza, schinieri, elmo e lancia; sulla spalla destra, riverso come una preda che tuttavia si divincola agitando le braccia, è un Troilo nudo, ormai privo del costume che lo connotava come giovine principe frigio, senza più nessun accento di carattere epico [24] (fig. 2.2). Non è il *pais*, simile ad Astianatte [25] che l'eroe regge per i piedi o al quale stacca la testa per scagliarla contro chi lo insegue: è una giovine preda agitata da un panico convulso; figura incomprensibile nella compassata *imagérie* attica, ma necessaria se si segue il filo della « versione occidentale » del racconto.

Io credo infatti che da un racconto dipendano queste immagini, piuttosto che da un ciclo figurativo: in questo secondo caso infatti gli schemi sarebbero stati fissati una volta per tutte, e non troveremmo quella libertà d'invenzione, quel gusto di reinventare ruoli e schemi, reintervenendo a rappresentare diversamente ciò che si è già disegnato. Perché questo episodio, così toccante, dell'epos greco trovasse una propria fortuna in ambiente etrusco, occorre che esso sia stato diffuso in maniera vasta e persuasiva, carica della espressività propria della parola poetica.

Questa fonte, da ricercarsi lontano dall'Attica, è ben più antica di Sofocle o di Licofrone, e non può identificarsi con le Ciprie, che dovevano invece esporre la versione canonica del racconto. Doveva trattarsi di un poeta ben noto in Occidente, e amante del *pathos*, delle complicazioni psicologiche, del contrasto di sentimenti. Se si pensa che la scena dell'agguato era rappresentata nel ciclo delle metope arcaiche del Thesauros di Foce Sele, non può non venire in mente l'Ilioupersis di Stesicoro [26]. Ma naturalmente quest'ipotesi non ha con sé altra forza che quella della verisimiglianza.

[24] La vittima portata a braccio all'altare è in genere una donna, ad esempio Polissena, l'*alter ego* femminile di Troilo, secondo una iconografia ben nota. Nello spirito della rappresentazione sull'anfora di Reading, si veda l'anfora campana a figure nere: Moret 1975, p. 197 n. 4 (London, BM B 70), tav. 25.1.

[25] Cfr. n. 2. Sull'iconografia della morte di Astianatte, cfr. di recente 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.

[26] Il nome di Stesicoro è stato spesso invocato quando occorreva stabilire una paternità per iconografie devianti dagli schemi canonici: cfr. da ultimo A. Stewart, *Stesichoros and the François vase*, in W. G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983, p. 53 ss. Ciò non toglie che la sua ispirazione sia stata ben presente nella *imagérie* arcaica, soprattutto nell'Occidente greco, come dimostrano ad esempio le metope del Thesauros arcaico alla foce del Sele.

DE L'OSTRACISME AUX PROCÈS POLITIQUE: LE FONCTIONNEMENT DE LA VIE POLITIQUE À ATHÈNES

Claude Mossé

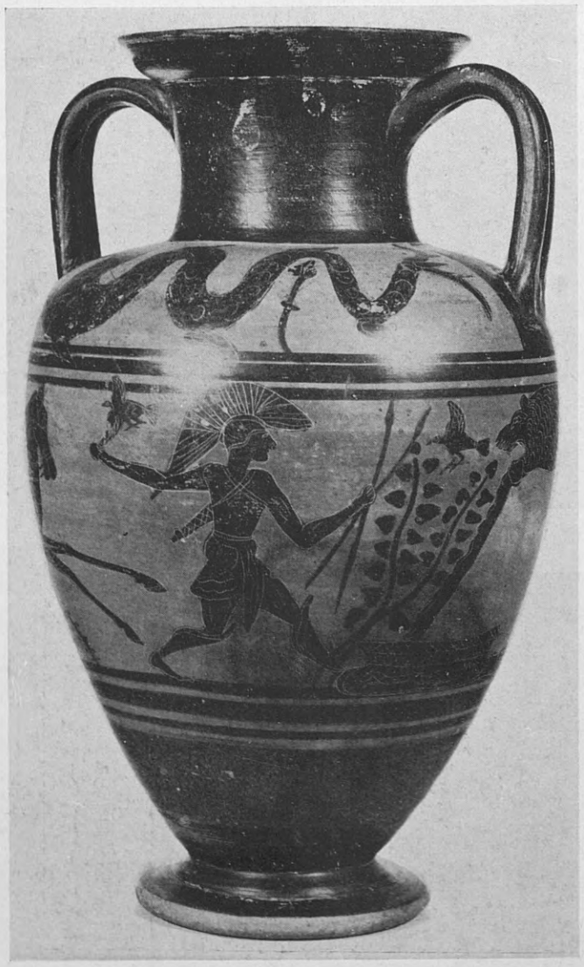
Parmi les travaux récents qui se sont efforcés de mettre en lumière le fonctionnement réel de la vie politique dans les cités antiques, le livre de Sir Moses Finley, *Politics in Ancient World* [1], a mis l'accent sur un aspect essentiel de ce fonctionnement: le rapport qui s'établit entre la masse du démos et ceux qui dirigent effectivement les affaires de la cité, rapport fondé sur une certaine réciprocité dont les motivations ont pu varier au cours des deux siècles de l'histoire de la démocratie, mais était le fondement même de ce *consensus* indispensable au bon fonctionnement de la vie politique. Dans ce livre, comme il l'avait fait précédemment dans *Democracy, Ancient and Modern* [2], Finley insiste sur le fait qu'un tel rapport n'impliquait pas, comme certains l'ont soutenu, une « apathie » du démos, puisque celui-ci conservait le pouvoir de contrôle sur l'activité des hommes politiques, pouvoir d'autant plus réel que la cité grecque était une cité du « face à face » qui rendait plus immédiates les relations entre dirigeants et dirigés. Parmi ces moyens de contrôle dont disposait le démos figuraient des pratiques judiciaires qui ont joué un rôle essentiel dans la vie politique athénienne, et à qui nous sommes redevables de notre connaissance de cette vie politique. Qu'on imagine ce que nous saurions du fonctionnement réel de la démocratie si nous n'avions pas cet ensemble de textes que constituent les plaidoyers des orateurs politiques de la fin du V^{ème} et du IV^{ème} siècles [3].

[1] Cambridge University Press, 1983 (traduction française de J. Carlier, *L'Invention de la politique*, Paris, Flammarion, 1985).

[2] Chatto & Windus, 1973 (traduction française de M. Alexandre, *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris, Payot, 1976).

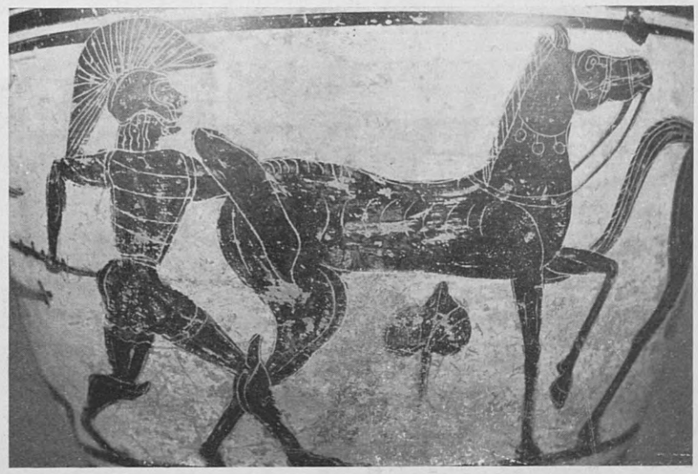
[3] Sur le fonctionnement de la justice athénienne, on consultera toujours Bonner and Smith, *The Administration of Justice from Homer to Aristotle*, 2 vol., Chicago 1930-1938; cf. également M. Hansen, *The Sovereignty of the People's Court in the Fourth Century B.C. Athens*, Odense University Press, 1974. Sur l'importance des procès politiques dans la vie de la cité, je renvoie à mon article, ' Les procès politiques et la crise de la démocratie athénienne ', dans *Dialogues d'Histoire ancienne* I 1973, pp. 207-236 et à celui de W. von Wedel, ' Die

ILLUSTRAZIONI



1

2



3

B. D'AGOSTINO

FIG. 1

1-3 Roma, Museo Naz. di Villa Giulia: Anfora del Pittore di Micali. (*N. 1: Foto Sopr. Archeol. Etruria Meridionale; N. 2-3: Diapositiva Centre Doc. Photographique Univ. Paris I*).

1

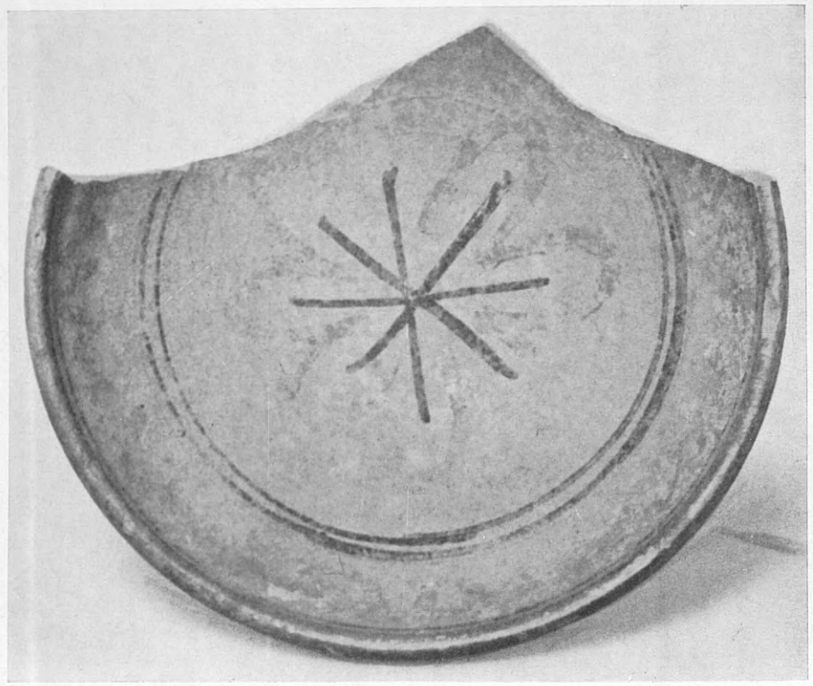
2

3

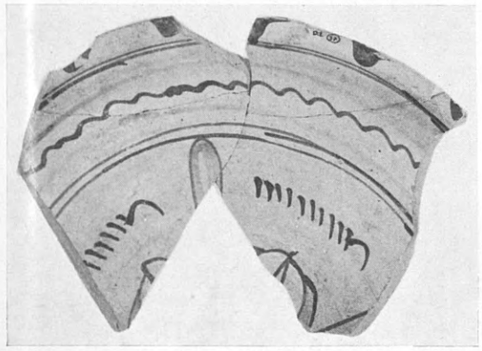
4

1-2 Università di Reading: anfora pontica.
3-4 Roma, Museo Naz. di Villa Giulia: placchette bronzee da Vulci.

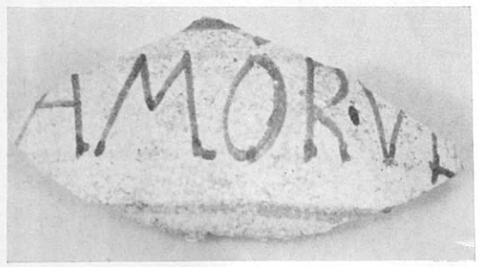
La posizione di Agropoli rispetto a Poseidonia. I.G.M. F. 198 III N.O.-III S.O.



M 48



M 61



M 40

M 38

Ceramica basso-medievale. Maiolica dipinta in bruno e verde M48; in bruno, verde e giallo M61.
Maiolica rinascimentale e post-rinascimentale. Bicroma dipinta in blu e giallo su fondo bianco M38, M40 (Foto Sopr. Arch. Na).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
INV. n. 9891
Dipartimento di Studi del Mondo Classico
e del Mediterraneo Antico

FINITO DI STAMPARE NEL LUGLIO DEL MCMLXXXVI
NELLO STABILIMENTO « ARTE TIPOGRAFICA » S.A.S.
VIA S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI