

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie | 26



2019 | Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 26



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 26

2019 Napoli

Progetto grafico e impaginazione
Massimo Cibelli - Pandemos Srl

ISSN 1127-7130

Abbreviazione della rivista: *AIONArchStAnt*

Quarta di copertina: Maratona, Museo Archeologico, inv. 3909: anfora protoattica da Skaleza (Oinoe),
dettaglio del pannello sul collo (rielaborazione grafica M. Cibelli da un disegno di Th. Kouros e V. Vlachou)

Comitato di Redazione

Matteo D'Acunto, Anna Maria D'Onofrio, Marco Giglio, Fabrizio Pesando, Ignazio Tantillo

Segretario di Redazione: Marco Giglio

Direttore Responsabile: Matteo D'Acunto

Comitato Scientifico

Carmine Ampolo (Scuola Normale Superiore, Pisa), Vincenzo Bellelli (CNR, Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico, Roma), Luca Cerchiai (Università degli Studi di Salerno), Teresa Elena Cinquantaquattro (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli), Mariassunta Cuozzo (Università degli Studi del Molise), Cecilia D'Ercole (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi), Stefano De Caro (Associazione Internazionale Amici di Pompei), Riccardo Di Cesare (Università di Foggia), Werner Eck (Accademia Nazionale dei Lincei), Arianna Esposito (Université de Bourgogne, Dijon), Maurizio Giangiulio (Università degli Studi di Trento), Michel Gras (Accademia Nazionale dei Lincei), Gianluca Grassigli (Università degli Studi di Perugia), Michael Kerschner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna), Valentin Kockel (Universität Augsburg), Nota Kourou (University of Athens), Xavier Lafon (Aix-Marseille Université), Maria Letizia Lazzarini (Sapienza Università di Roma), Irene Lemos (University of Oxford), Alexandros Mazarakis Ainian (University of Thessaly, Volos), Mauro Menichetti (Università degli Studi di Salerno), Dieter Mertens (Istituto Archeologico Germanico, Roma), Claudia Montepaone (Università degli Studi di Napoli Federico II), Alessandro Naso (Università degli Studi di Napoli Federico II), Wolf-Dietrich Niemeier (Deutsches Archäologisches Institut, Atene), Emanuele Papi (Scuola Archeologica Italiana di Atene), Nicola Parise (Istituto Italiano di Numismatica), Athanasios Rizakis (National Hellenic Research Foundation, Institute of Greek and Roman Antiquity, Grecia), Agnès Rouveret (Université Paris Ouest Nanterre), José Uroz Sáez (Universidad de Alicante), Alain Schnapp (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), William Van Andringa (École Pratique des Hautes Études)

Comitato d'Onore

Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Bruno d'Agostino, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

I contributi sono sottoposti a *double blind peer review* da parte di due esperti, esterni al Comitato di Redazione

I contributi di questo volume sono stati sottoposti a *peer review* da parte di:

Irene Bragantini, Giuseppe Camodeca, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Bruno d'Agostino, Domenico Esposito, Bianca Ferrara, Laura Ficuciello, Marco Giglio, Emanuele Greco, Enrico Giorgi, Riccardo Helg, Mauro Menichetti, Maria Concetta Parello, Fabrizio Pesando, Federico Rausa, Carlo Rescigno, Valeria Sampaolo, Michele Silani, Gianluca Soricelli, Michele Stefanile

NORME REDAZIONALI

- Il testo del contributo deve essere redatto in caratteri Times New Roman 12 e inviato, assieme al relativo materiale iconografico, al Direttore e al Segretario della rivista.

Questi, di comune accordo con il Comitato di Redazione e il Comitato Scientifico, identificheranno due revisori anonimi, che avranno il compito di approvarne la pubblicazione, nonché di proporre eventuali suggerimenti o spunti critici.

- La parte testuale del contributo deve essere consegnata in quattro file distinti: 1) Testo vero e proprio; 2) Abbreviazioni bibliografiche, comprendenti lo scioglimento per esteso delle citazioni Autore Data, menzionate nel testo; 3) Didascalie delle figure; 4) *Abstract* in inglese (max. 2000 battute).

- Documentazione fotografica e grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. 17x23 cm; pertanto l'impaginato va organizzato con moduli che possano essere inseriti all'interno di questa "gabbia". Le fotografie e i disegni devono essere acquisiti in origine ad alta risoluzione, non inferiore a 300 dpi.

- È responsabilità dell'Autore ottenere l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie, delle piante e dell'apparato grafico in generale, e di coprire le eventuali spese per il loro acquisto dalle istituzioni di riferimento (musei, soprintendenze ecc.).

- L'Autore rinuncia ai diritti di autore per il proprio contributo a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

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

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

I titoli delle opere, delle riviste e degli atti dei convegni vanno in corsivo e sono compresi tra virgole. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, enciclopedie ecc. devono essere messi fra virgolette singole seguite da "s.v.". Se, oltre al titolo del volume, segue l'indicazione Atti del Convegno/Colloquio/Seminario ..., Catalogo della Mostra ..., questi devono essere messi fra virgolette singole.

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

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 che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

- Per ogni citazione bibliografica che compare nel testo, una o più volte, si utilizza un'abbreviazione all'interno dello stesso testo costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera (sistema Autore Data), salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (ad es., per Pontecagnano: *Pontecagnano II.1*, *Pontecagnano II.2* ecc.; per il Trendall: *LCS*, *RVAP* ecc.).

- Le parole straniere e quelle in lingue antiche traslitterate, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo. I sostantivi in lingua inglese vanno citati con l'iniziale minuscola all'interno del testo e invece con quella maiuscola in bibliografia, mentre l'iniziale degli aggettivi è sempre minuscola.

- 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.

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

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

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa: *infra*; Nord, Sud, Est, Ovest (sempre in maiuscolo); nota/e: *non vidi*; *supra*.

INDICE

ADRIANO LA REGINA, Un aspetto del rituale funerario nel Lazio arcaico: la morte in guerra o lontano dalla patria	p.	9
STEFANO GARBIN, Alcuni esempi di ceramica protogeometrica dall'acropoli di Koukounaries, Paros: considerazioni preliminari	p.	27
VICKY VLACHOU, A new Protoattic amphora from Marathon. The regional pottery workshop and the short-distance mobility of artisans in early Attica	»	51
MARTINA D'ONOFRIO, Un altro <i>epos</i> : una rilettura del cosiddetto cratere degli Argonauti del Museo Archeologico di Salonicco	»	75
ALBIO CESARE CASSIO, Nomi di persona sul Cratere degli Argonauti di Salonicco	»	101
FRANCESCO NITTI, L'acropoli di Cuma: le ricerche archeologiche di Ettore Gabrici del 1910 nel santuario della terrazza inferiore	»	105
CLAUDIA LAMBRUGO, Gela: la necropoli arcaica. Paesaggio funerario, rituali, società e "piccoli principi"	»	141
BENEDETTA SCIARAMENTI, Questioni di forma: il corpo di Niobe nella produzione ceramica italiota e nella cultura ellenistico-romana	»	173
ENRICO GIORGI - MICHELE SILANI, Pompei, prima della casa di Obellio Firmo: le strutture di età arcaica e sannitica	»	193
IGNAZIO TANTILLO, «Le orme dell'imperatore». La proscinesi tra immaginario retorico e pratiche cerimoniali	»	217
FRANCESCO MUSCOLINO, Tombe, sarcofagi e aree cimiteriali a Taormina in età romana e altomedievale	»	229
CHIARA BLASETTI FANTAUZZI, <i>Il municipium di Marruvium</i> e il suo territorio: sviluppo urbano e dinamiche insediative tra la tarda repubblica e la media età imperiale	»	253
CRISTIANO BENEDETTO DE VITA, DANIELA MUSMECI, ALESSANDRO TERRIBILE, <i>Ancient Appia Landscapes</i> : paesaggi antichi e risorse attuali. Alcuni casi studio dal territorio di <i>Beneventum</i>	»	275
ANGELA BOSCO, ANDREA D'ANDREA, FRANCESCA FORTE, FABRIZIO PESANDO, ROSARIO VALENTINI, L'intervento a Villa Sora di Torre del Greco (NA)	»	293
<i>Abstracts</i> degli articoli	»	311
Immagini a colori	»	319

UN ALTRO *EPOS*: UNA RILETTURA DEL COSIDDETTO CRATERE DEGLI ARGONAUTI DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI SALONICCO*

Martina D'Onofrio

Nell'ambito degli studi sull'iconografia vascolare greca, sono le produzioni attiche ad aver sempre maggiormente attirato l'attenzione degli studiosi: è del resto noto come Atene costituisca un osservatorio privilegiato in molteplici contesti e l'elevato numero di vasi attici a figure nere e figure rosse rinvenuti, così come la pregevole qualità raggiunta da queste produzioni, ha certamente contribuito ad accrescerne la fama. La ceramica corinzia è invece comunemente considerata una preziosa fonte di informazioni riguardanti le questioni di cronologia, a proposito delle quali è infatti spesso studiata. Tuttavia, l'enorme potenziale di questa produzione non si esaurisce in tale ambito, ma emerge con chiarezza anche negli studi di iconografia. Particolarmente interessante si rivela essere il repertorio delle immagini a carattere mitico, il cui numero relativamente ridotto consente di mettere a sistema piuttosto agevolmente le informazioni deducibili da questo tipo di ricerca e di delineare quindi un quadro d'insieme che fornisca una valida base di partenza per diversi approfondimenti¹.

* La genesi di questo contributo affonda le sue radici in una ricerca iniziata ormai quattro anni fa sotto la guida del prof. Matteo D'Acunto, che desidero ringraziare per avermi indirizzato nello studio delle raffigurazioni epiche sulla ceramica di produzione corinzia e per aver costantemente seguito il mio lavoro. Nel corso di questo studio, preziosa è stata per me la possibilità di avvalermi della vasta conoscenza ed esperienza del prof. Bruno d'Agostino, al quale desidero pertanto rivolgere un sentito ringraziamento. Nell'ambito della rilettura del programma figurativo del cratere di Salonicco, estremamente interessante si è rivelata l'analisi delle iscrizioni che identificano i personaggi su di esso rappresentati, per lo studio delle quali ho avuto l'onore di poter beneficiare delle competenze del prof. Albio Cesare Cassio, che desidero ringraziare vivamente per aver accettato di leggere questo articolo e per avermi offerto il suo esperto parere sugli aspetti epigrafici e linguistici. L'analisi del prof. Cassio è poi confluita in un contributo edito in questo stesso volume, al quale si rimanda per la trattazione

Tra i dati emersi nel corso dell'analisi di queste rappresentazioni vascolari, certamente degna di nota è l'attestazione di episodi del mito non tramandati dalle fonti letterarie, che trovano inoltre rari o nulli confronti anche nelle altre produzioni figurate del mondo antico. Tale circostanza offre l'opportunità di indagare un aspetto estremamente complesso, quale quello delle dinamiche intrecciate di formazione dell'*epos* e di costruzione di una determinata iconografia. Questo tipo di ricerca, nel caso della produzione corinzia, si rivela particolarmente stimolante e produttivo qualora si prendano in con-

di quegli aspetti cui si è appena fatto riferimento. Vorrei inoltre ringraziare anche il prof. Luca Cerchiai, per avermi fornito degli interessanti spunti di riflessione. Ai fini dello studio di questo eccezionale cratere, fondamentale è stata la possibilità di effettuare un'analisi autoptica dei frammenti e poterne pubblicare foto e disegni. Desidero dunque ringraziare coloro che mi hanno concesso questa opportunità: la dottoressa Evangelia Stefani, direttrice del Museo Archeologico di Salonicco; la dottoressa Angeliki Koukouvou, direttrice del Dipartimento di Esposizioni, Comunicazione ed Educazione; la dottoressa Evangelia Tsangaraki, direttrice del Dipartimento di Ceramica, Metallurgia ed Arti Minori e la dottoressa Anna Arvanitaki, membro del medesimo Dipartimento, che mi ha accolto a Salonicco mettendo cortesemente a mia disposizione qualunque cosa di cui necessitassi per il mio studio. Infine, vorrei cogliere l'occasione per ringraziare anche il mio collega Francesco Nitti, che ha provveduto ad effettuare le fotografie dei frammenti e a curare i disegni contenuti in questa pubblicazione.

¹ Lo studio delle rappresentazioni del mito sulla ceramica protocorinzia e corinzia è stato oggetto delle mie tesi di laurea triennale e magistrale. Nella prima fase delle mie ricerche mi sono occupata di individuare, tra il materiale edito, tutti i vasi di produzione corinzia decorati con scene tratte dal mito, con particolare riferimento ai temi epici e alle imprese eroiche (tralasciando cioè le raffigurazioni aventi come protagoniste le sole divinità). I vasi che mi è stato possibile rintracciare sono circa 135 e risultano distribuiti in un arco cronologico che va dagli inizi del VII alla metà del V secolo a.C. È bene tuttavia sottolineare che in questo computo sono inclusi anche esemplari decorati con scene di identificazione incerta, ma generalmente interpretate come raffigurazioni di episodi mitici, mentre sono esclusi i vasi su cui sono rappresentate creature mitiche isolate (Sirene, Pegaso, Arpie etc).

siderazione i vasi decorati con scene relative al mito degli Argonauti, che si connotano proprio per la loro assoluta unicità.

La saga argonautica può essere considerata a ragione uno dei miti fondanti dell'identità corinzia: ampio spazio doveva infatti essere riservato al viaggio alla ricerca del vello d'oro nei *Korinthiakà* di Eumelo di Corinto, opera avente come oggetto una mitistoria della città a partire dalle sue origini più antiche, nella quale le figure di Giasone e Medea dovevano rivestire un ruolo essenziale². Nonostante ciò, il numero di vasi su cui sono rappresentati episodi afferenti alla spedizione degli Argonauti risulta essere, allo stato attuale delle nostre conoscenze, estremamente limitato. Al Corinzio Antico sono ascrivibili un aryballos ed un alabastron databili all'ultimo quarto del VII secolo a.C., che presentano sul corpo la raffigurazione di Giasone rigurgitato dal drago della Colchide³. Al Corinzio Tardo I risalgono invece due crateri a colonnette, databili intorno al 560 a.C.: uno è il famoso cratere di Anfiarao, decorato sul lato B con una raffigurazione dei giochi funebri in onore di Pelia⁴; l'altro è un cratere frammentario, noto anche come cratere degli Argonauti, su cui il ben noto episodio della cacciata delle Arpie da parte dei Boreadi è associato ad una scena piuttosto enigmatica, generalmente interpretata come la guarigione della cecità di Fineo ad opera di Giasone⁵. Considerata la sua importanza nella mitistoria e nei culti della città di Corinto, è certamente

sorprendente che in nessuna di queste raffigurazioni sia presente Medea, sebbene occorra naturalmente tenere sempre in considerazione che non è possibile stabilire fino a che punto il campione a noi giunto, determinato comunque dalla casualità dei rinvenimenti, sia rappresentativo della totalità della produzione corinzia⁶. Tuttavia, appare forse ancor più degno d'attenzione il fatto che due dei tre episodi rappresentati su questi vasi non siano attestati in nessuna fonte letteraria a noi nota e che uno di questi - quello interpretato come la guarigione di Fineo ad opera di Giasone - costituisca inoltre un *unicum* nel panorama delle produzioni figurate greche.

Le vicende legate al cosiddetto Cratere degli Argonauti di Salonicco sono note: pubblicato per la prima volta da Mata Vojatzki, che lo aveva attribuito ad un pittore del Corinzio Medio vicino al Pittore della Cavalcata⁷, questo vaso è stato acquisito dal Museo Archeologico di Salonicco nel 2005, dopo essere a lungo rimasto nella collezione privata di Stavros Andreadis, il proprietario del terreno in cui fu rinvenuto agli inizi degli anni Settanta. Il ritrovamento avvenne nel corso di scavi finalizzati alla costruzione di un porto artificiale nei pressi del Sane Beach Hotel, a Sane di Pallene, sulla più occidentale delle tre penisole da cui è formata la Calcidica⁸.

⁶ L'unico manufatto di produzione corinzia a noi noto su cui sia raffigurata Medea è la perduta arca di Cipselo, sulla quale, come ricordato da Pausania, era rappresentato il matrimonio tra l'eroina e Giasone (Paus. V 18,3). Quella sull'arca del tiranno costituisce inoltre la più antica attestazione di Medea nelle produzioni figurate greche, nell'ambito delle quali questo personaggio risulta essere raramente rappresentato. È la produzione etrusca, comunque, a fornire le più antiche raffigurazioni di Medea: il primo vaso su cui l'eroina viene identificata è un'anfora di provenienza sconosciuta, databile al 660-640 a.C., dove sarebbe rappresentata mentre tiene a bada il drago posto a guardia del vello d'oro (Amsterdam, Allard Pierson Museum 10188; v. da ultimo Bellelli 2010, p. 36 n. 7, con bibliografia essenziale). La raffigurazione più nota di Medea in ambito etrusco è tuttavia quella realizzata su un'olpe in bucchero proveniente da Cerveteri, databile al 630 a.C. Oltre all'eroina, identificata dall'iscrizione *Metaia*, su questo vaso sono presenti anche Giasone, gli Argonauti e Dedalo (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 110976; v. da ultimo Bellelli 2005, con ulteriore bibliografia). Al di là della complessità della raffigurazione, la cui iconografia pone problemi interpretativi di notevole interesse, è importante sottolineare che in essa è stata riconosciuta un'influenza corinzia (v. Rizzo - Martelli 1993, pp. 53-54; Debiasi 2004, pp. 33-38; Bellelli 2005, pp. 88-90; Bellelli 2010).

⁷ Vojatzki 1982, pp. 71-87, che lo datava intorno al 575 a.C. Kefalidou 2008, p. 618, nota 5, propone invece di abbassare la sua cronologia al 560 a.C.

⁸ La Sane in questione non va dunque confusa con l'omonima colonia andria, la quale, pur essendo ubicata in Calcidica, si trova nella penisola di Akte, la più orientale delle tre.

² Il poema epico attribuito ad Eumelo è andato perduto, ma buona parte della sua trama è ricostruibile grazie alla testimonianza di Pausania, che doveva forse disporre di una sua sintesi in prosa (cfr. Paus. II 1,1 = Eum. *PEG* test. 1). Già dal testo del Periegeta si evince la centralità che la saga argonautica doveva avere in questo *epos* corinzio, elemento valorizzato anche nei recenti studi su Eumelo (tra i quali si segnalano soprattutto Debiasi 2004, Debiasi 2015 e Debiasi 2020). In questa narrazione, fondamentale sembrerebbe essere stato in particolare il personaggio di Medea, la cui importanza nel patrimonio culturale corinzio è del resto confermata dalla presenza nella città antica di monumenti e riti a lei connessi. Della loro esistenza siamo informati dallo stesso Pausania, per il quale costituiscono un pretesto per dilungarsi in divagazioni riguardanti le diverse tradizioni sull'eroina e sulla sua discendenza (Paus. II 3,6-11). Sulla figura di Medea in ambiente corinzio e nell'opera di Eumelo, v. soprattutto Will 1995, pp. 118-124 e, da ultimo, Ampolo 2018, pp. 84-93.

³ a) Alabastron: Bonn, Akademisches Kunstmuseum 860 (*LIMC* V, 'Iason' s.v., n. 30); b) Aryballos: Samos, Archaiologiko Mouseio K 3431/3490 (*LIMC* V, 'Iason' s.v., n. 31).

⁴ *Olim* Berlin, Antikensammlung F 1655 (*LIMC* I, 'Peliou Athla' s.v., n. 5), ora perduto.

⁵ Thessaloniki, Archaiologiko Mouseio 23656 (*LIMC* V, 'Iason' s.v., n. 7).

Sane si trova infatti sulla costa nord-occidentale dell'odierna penisola di Cassandra, ad una decina di chilometri a Sud-Ovest di Potidea e a meno di venti chilometri a Nord-Ovest di Mende⁹. Potidea, come è noto, è l'unica colonia corinzia dell'Egeo Settentrionale che sia ricordata dalle fonti letterarie: siamo dunque geograficamente lontani da Corinto, ma non dai Corinzi¹⁰. La ceramica corinzia del VII secolo a.C. è in effetti particolarmente abbondante a Sane, anche se, naturalmente, non va dimenticato che in questo periodo essa circolava anche attraverso numerosi altri vettori commerciali. L'area in cui sono stati recuperati i frammenti del cratere degli Argonauti è stata successivamente interpretata come un santuario ipetrale dedicato probabilmente ad Artemide, la cui fondazione sembrerebbe risalire agli inizi del VII secolo a.C.¹¹

Sebbene i frammenti che si sono conservati siano soltanto sedici (tav. 1; tav. a colori in fondo al volume), è stato comunque possibile ricostruire l'organizzazione complessiva della decorazione del cratere, che si presenta articolata in due fregi: quello superiore è interessato dalle raffigurazioni a carattere narrativo, mentre quello inferiore si configura come un canonico fregio zoomorfo, in cui è infatti possibile riconoscere elementi relativi a pantere e cervidi¹². La scena rappresentata nel registro superiore è parzialmente ricostruibile attraverso due gruppi di frammenti, aventi rispettivamente come oggetto la cacciata delle Arpie da parte dei Boreadi (frr. B nelle tavole) e l'enigmatica scena interpretata come la guarigione della cecità di Fineo ad opera di Giasone (frr. A nelle tavole).

La raffigurazione di Zetes e Kalais che affrontano le Arpie (tav. 1.B; tav. 3.B; tav. a colori in fondo al volume, B) non pone grandi problemi interpreta-

tivi: che la punizione riservata a Fineo includesse anche il tormento delle Arpie è infatti ben noto dalle fonti letterarie¹³, così come ben attestata è anche la tradizione secondo cui sarebbero stati i Boreadi a liberarlo da tale piaga¹⁴. Diverse sono, inoltre, le rappresentazioni figurate di questo episodio, non solo nell'ambito della pittura vascolare¹⁵. La scena raffigurata sul cratere degli Argonauti si conserva in modo estremamente frammentario, ma è comunque possibile riconoscere in essa il momento dell'inseguimento. Boreadi ed Arpie, distinti in due coppie e rappresentati secondo lo schema della corsa in ginocchio, sembrano essere caratterizzati da un abbigliamento piuttosto simile, costituito da un *chitoniskos*, fermato in vita da una cintura e decorato sul limite inferiore da una fascia con motivi ornamentali, e da calzari alati. La veste del Boreade in primo piano, però, si contraddistingue per una decorazione a squame. Di Zetes e Kalais non si conservano che i corpi, sovrapposti l'uno all'altro, ma leggermente sfalsati¹⁶. Delle Arpie, i cui corpi pure sono raffigurati sovrapposti, si conserva invece solo la parte inferiore. Tanto queste creature quanto i Boreadi sono alati e la presenza di pesci e linee ondulate interpretabili come onde al di sotto di loro consente di ambientare l'inseguimento nei cieli sovrastanti il mare¹⁷. Alle spalle di Zetes e Kalais è poi visibile parte di una figura femminile, di cui si conservano soltanto il mantello e la mano con cui essa lo trattiene. Questa figura è stata oggetto di analisi da parte di Eurydice Kefalidou, studiosa alla quale si deve inoltre la lettura dell'iscrizione-didascalia che la designa come -KΛEITA (tav. 1.B1). Non mi dilungherò in una riflessione sulla suggestiva quanto articolata ipotesi della Kefalidou, che propone di

¹³ Hes. fr. 151 Merkelbach - West 1967; Aesch. *Eum.* 50-51; Asklep. Trag. *FGrH* 12 F 31; Ap. Rhod. II 183-193, 220-233; Apollod. *Bibl.* I 9,21; Verg. *Aen.* III 209-212.

¹⁴ Asklep. Trag. *FGrH* 12 F 31; Ap. Rhod. II 234-239, 244-300, 426-434; Apollod. *Bibl.* I 9,21; Serv. *ad Aen.* III 209.

¹⁵ LIMC III, 'Boreadai' s.v., nn. 3-15; LIMC IV, 'Harpyiai' s.v., nn. 7-24; LIMC VII, 'Phineus' s.v., nn. 3-17.

¹⁶ Un piccolo frammento pertinente a questo stesso gruppo reca l'iscrizione [KA]ΛΑΙΣ in prossimità della testa di uno dei due personaggi, a conferma della corretta interpretazione dell'immagine.

¹⁷ Cfr. Hes. fr. 156 Merkelbach - West 1967; Ap. Rhod. II 269-300; Apollod. *Bibl.* I 9,21. Un'ambientazione analoga, definita dalla presenza del mare popolato di pesci, si riscontra nella rappresentazione del medesimo episodio su una coppa calcidese databile intorno al 530 a.C. (Würzburg, Wagner Museum L 164 = LIMC VII, 'Phineus I' s.v., n. 9).

⁹ È in effetti possibile che questo sito sia da identificare con la Sane di Pallene menzionata da Erodoto, che la collocava proprio a Nord di Mende (Hdt. VII 123,1). V. Vokotopoulou 1993, pp. 12-13 e Vokotopoulou 2001, p. 756.

¹⁰ Su Potidea e sull'influenza di Corinto su Sane, v. Vokotopoulou 2001, p. 756 e Tiverios 2008, pp. 40-41.

¹¹ Sullo scavo di questa area sacra, v. soprattutto Vokotopoulou 1987, pp. 367 ss.; Vokotopoulou 1993, pp. 179 ss.; Vokotopoulou 2001, pp. 756 ss.

¹² Kefalidou 2008, p. 618 sostiene che «one panther and three stags are visible». Personalmente, ho individuato soltanto un cervo, di cui sono visibili corna ed orecchie, ed una pantera, di cui si conservano bene la testa, la parte anteriore del corpo e la parte terminale della coda. Su uno dei frammenti è poi visibile un ulteriore elemento, forse pertinente alla coda di una seconda pantera.

considerare l'iscrizione integra ed identificare la donna con la *Kleite* ricordata dalle fonti come la moglie di un altro personaggio della saga argonautica, ovvero Cizico, il re dei Dolioni. Vale però la pena sottolineare che in nessuna fonte letteraria a noi nota esiste una connessione tra *Kleite* e Fineo e che pertanto la studiosa ipotizza che il ceramografo abbia utilizzato la moglie di Cizico come "figura di transizione" tra i due episodi rappresentati sul cratere poiché conosceva una versione del mito differente, in cui i due personaggi dovevano essere in qualche modo connessi¹⁸. Vorrei soffermarmi, invece, sulle osservazioni che è possibile fare a proposito dello schema iconografico in cui questa figura femminile risulta inquadrabile. La Kefalidou, seguendo quanto già proposto a suo tempo da Mata Vojatzi, sostiene giustamente che *Kleite* doveva far parte di un gruppo di donne che assistevano all'inseguimento delle Arpie¹⁹. La presenza di queste spettatrici sarebbe infatti indiziata anche da quanto si preserva di una seconda figura femminile, di cui sono visibili, alle spalle dei Dioscuri, solo il piede e l'orlo della veste. La Vojatzi aveva riconosciuto in questo gruppo di donne uno schema attestato su alcuni vasi greci della prima metà del VI secolo a.C., consistente nell'affiancamento di più figure femminili, caratterizzate dalla peculiarità di essere avvolte in uno stesso mantello²⁰. Questa lettura, tuttavia, non viene accolta dalla Kefalidou, la quale sostiene che in questo tipo di raffigurazioni «the mantle covers their chests completely, while the chest of our -kleite is uncovered. Therefore it is unlikely (though not, of course, impossible) that -kleite was sharing a mantle with someone else²¹». A mio avviso, appare invece del tutto evidente come il petto di *Kleite* sia in realtà coperto e come ciò che si conserva della sua figura trovi un preciso riscontro proprio

in un gruppo di tre donne che condividono lo stesso mantello su un cratere corinzio attribuito al Pittore della Cavalcata²². Non escluderei, pertanto, che questo possa indicare l'adozione di un simile schema iconografico anche sul cratere di Salonicco, dove, come sottolineato dalla Kefalidou stessa, la presenza di queste spettatrici serviva a dividere e contemporaneamente mettere in comunicazione i due diversi episodi rappresentati nel fregio figurato²³. A giudicare dalla presenza dell'iscrizione che riporta il nome di *Kleite*, è probabile che anche l'altra/le altre figure femminili fossero accompagnate da una didascalia identificativa. Si tratta di un elemento piuttosto interessante, considerato infatti che ci troviamo di fronte ad uno schema figurativo generalmente utilizzato, almeno nella ceramica corinzia, in rappresentazioni per così dire "anonime"²⁴. Tuttavia, a causa della frammentarietà del vaso, non è naturalmente possibile sapere se i nomi delle donne ammantate fossero "casuali" o facessero invece riferimento a personaggi del mito. L'unica iscrizione che si è conservata, sebbene possa costituire un indizio in tal senso, potrebbe comunque prestarsi a diverse interpretazioni, come del resto dimostrato anche dallo studio condotto dalla Kefalidou sulla figura di *Kleite*.

Decisamente più complessa è la scena di cui sono protagonisti Giasone e Fineo (tav. 1.A; tav. 2; tav. a colori in fondo al volume, A), sulla quale si intende pertanto focalizzare l'attenzione. Alle spalle di un elaborato trono, terminante in piedi a zampa di leone, è rappresentata una figura maschile stante, caratterizzata da una folta barba e da lunghi capelli. L'uomo, identificato come Giasone da un'iscrizione retrograda che corre verticalmente in prossimità

¹⁸ Kefalidou 2008, pp. 623-624, cui si rimanda per un'analisi approfondita della figura femminile in questione. Su *Kleite* e sulla sua presenza sul cratere degli Argonauti, v. anche *LIMC Suppl.*, 'Kleite' s.v.

¹⁹ Kefalidou 2008, pp. 620-621.

²⁰ Vojatzi 1982, pp. 83, 86-87. Questo schema è ben attestato sulla ceramica corinzia, dove gruppi di questo tipo, composti da tre figure femminili, sono attestati su sei crateri a colonnette (v. soprattutto Benson 1969; Buchholz 1987; Amyx 1988 1:294-295 e il recentissimo Toillon 2019, che contiene, oltre ad ulteriori riferimenti bibliografici, un catalogo aggiornato delle attestazioni di questo schema, non solo sulla ceramica corinzia).

²¹ Kefalidou 2008, p. 620.

²² Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 16448, menzionato, tra l'altro, dalla stessa Kefalidou.

²³ Cfr. Kefalidou 2008, p. 621.

²⁴ Di produzione attica sono invece due famosi vasi su cui si riscontra l'impiego di questo schema iconografico nella raffigurazione di personaggi noti, legati inoltre alla sfera delle divinità: il *deinos* di Sophilos e il cratere François. Sul *deinos* di Sophilos, le cinque Muse sono effettivamente avvolte in un unico mantello, ma la loro disposizione spaziale è ben diversa da quella attestata sulla ceramica corinzia: una di loro, infatti, è rappresentata al centro in prospettiva frontale, mentre le altre quattro sono disposte in coppie affiancate alla sua destra e alla sua sinistra. Sul cratere François, invece, sono presenti tre gruppi composti da tre figure femminili coperte dallo stesso mantello: le Muse, le Horai e il gruppo costituito da Hestia, Demetra e Chariklo. Per la bibliografia, v. nota 20.

della sua capigliatura, è raffigurato in nudità eroica e porta una spada pendente dalla spalla sinistra. L'eroe tiene le mani sugli occhi di una seconda figura maschile, che un'altra iscrizione - stavolta destrorsa - designa come Fineo²⁵. Egli, assiso sul trono, porta la medesima acconciatura di Giasone, ma si distingue da lui per una ricca veste, costituita da un lungo chitone decorato a puntini neri su fondo risparmiato e da un *himation*. Il re tracio tiene i piedi poggiati su di un elaborato sostegno e stringe nella mano sinistra un bastone. Sia Fineo che Giasone indossano quello che sembrerebbe essere una sorta di diadema, costituito da una fascia caratterizzata nella parte anteriore da elementi simili a fiammelle²⁶, che potrebbe rappresentare un attributo distintivo del rango dei due personaggi. Di fronte al re, in piedi dinanzi al trono, vi sono poi due figure maschili, i cui corpi sovrapposti sono solo parzialmente conservati. La figura in primo piano, armata di spada e lancia, è rappresentata nell'atto di stringere la mano destra a Fineo. In prossimità del volto della figura in secondo piano, anch'essa sicuramente armata almeno di lancia, è visibile un'iscrizione che la identifica con Polluce e che consente dunque di ipotizzare che il personaggio che stringe la mano a Fineo sia Castore, suo fratello. Tra i Dioscuri ed il trono del re è rappresentato un tavolino, caratterizzato da

alte gambe terminanti in zampe di leone, al di sopra del quale è posta una grande coppa. Alla sinistra del trono, in secondo piano, vi è infine una figura femminile stante, che sembra tendere la mano destra verso i Dioscuri. Il suo capo è adorno di benda e con la mano sinistra trattiene il mantello che le copre le spalle. L'iscrizione che riporta il suo nome corre lungo la sua capigliatura con andamento retrogrado e, a causa del cattivo stato di conservazione, risulta di difficile lettura²⁷. Nonostante la difficoltà di individuarne il nome, la donna viene generalmente identificata con la moglie di Fineo. Alle spalle di Giasone, al di sotto dell'attacco dell'ansa, è rappresentato un grande uccello, che si ritrova anche, in dimensioni ridotte, tra le gambe del trono di Fineo.

Al fregio figurato sono poi pertinenti altri due frammenti contigui (fr. D nelle tavole), sui quali è possibile distinguere un terzo uccello ed una Sirena (tav. 1.D; tav. 3.D; tav. a colori in fondo al volume, D), ed un frammento isolato (fr. C nelle tavole), su cui è visibile un quarto uccello (tav. 1.C; tav. 4.C; tav. a colori in fondo al volume, C)²⁸.

Dal punto di vista tecnico e formale, colpisce subito l'elevata qualità della raffigurazione, che si caratterizza per un'articolazione complessa, resa possibile da una particolare abilità del pittore nella gestione dello spazio. L'articolata sintassi dell'immagine è costruita attraverso un sistema ben definito di sovrapposizioni e sfalsamenti delle figure, in cui gioca un ruolo fondamentale il sapiente uso della tecnica a figure nere alternata a quella a linea di contorno come mezzo per la resa prospettica. I personaggi presentano infatti un incarnato di colore differente in base alla loro posizione: viene meno,

²⁵ Non è forse da considerarsi irrilevante un particolare dettaglio, risultato evidente al momento dell'analisi autoptica dei frammenti: la mano sinistra di Giasone, dalla quale la vernice è completamente saltata, ma di cui resta chiaramente visibile il disegno inciso, è in realtà poggiata sulla fronte di Fineo e non sui suoi occhi, sui quali è invece posta la mano destra dell'eroe. Due sono, a mio avviso, le possibili interpretazioni: la prima è che un tale gesto abbia un preciso valore nell'ambito del significato di questa raffigurazione e che il pittore abbia voluto dunque effettivamente rappresentare Giasone nell'atto di porre una mano sugli occhi del re e l'altra sulla sua fronte. La seconda è che si sia trattata invece di una strategia utilizzata per risolvere il problema della complessa resa delle due mani di Giasone sugli occhi di Fineo: piuttosto che rappresentare, ad esempio, l'unica mano che sarebbe stata visibile dalla prospettiva in cui è raffigurata la scena, il pittore potrebbe aver optato per questo tipo di soluzione. Non mi sentirei di escludere nessuna delle due ipotesi, sebbene mi sembri opportuno sottolineare che l'imposizione di una mano sugli occhi ed una mano sulla fronte potrebbe avere un significato pregnante in un atto di guarigione magica, considerato anche che ci troviamo dinanzi ad una raffigurazione estremamente curata nei dettagli, in cui nulla sembra casuale.

²⁶ Purtroppo, la corretta lettura di questi elementi è piuttosto complicata: lo stato di conservazione della vernice è estremamente parziale e il principale punto di riferimento per la ricostruzione della loro forma è costituito pertanto dalle linee incise. Considerato il loro andamento, non sembra comunque possibile identificarli come dei riccioli di capelli.

²⁷ Sulla lettura di questa iscrizione, v. *infra* e il contributo pubblicato da A. C. Cassio pubblicato in questo stesso volume.

²⁸ Kefalidou 2008, p. 618 colloca i frammenti con la Sirena e l'uccello al di sotto dell'ansa, ma personalmente non ho riscontrato la presenza di indicatori in tal senso. La scelta di raffigurare una Sirena su questo cratere non è probabilmente priva di significato: sebbene queste creature siano maggiormente note per l'episodio narrato nel libro XII dell'*Odissea*, sappiamo infatti da Apollonio Rodio che anche gli Argonauti si imbattono in loro (Ap. Rhod. IV 890-919). Suggestiva mi sembra inoltre l'ipotesi che l'inserimento della Sirena possa essere dovuto alla volontà di porre l'accento su quei pericoli a cui va incontro chi, come gli Argonauti, viaggia per mare. Sulle Sirene e sulla rappresentazione dei pericoli del mare sulla ceramica corinzia, v. d'Agostino 1999. Anche gli uccelli, considerata la loro presenza reiterata, sembrerebbero essere più di un semplice riempitivo e potrebbero forse costituire un elemento utile alla caratterizzazione ambientale del luogo in cui si svolgono le vicende rappresentate sul cratere.

cioè, la frequente attribuzione di un incarnato scuro agli uomini e un incarnato chiaro alle donne e si utilizza invece questo elemento coloristico per rendere chiaramente leggibile la scena. La figura di Fineo è realizzata a linea di contorno, fattore che determina il colore chiaro del suo incarnato e della sua veste. In questo modo, risulta ben leggibile il bastone dipinto in nero che il re stringe nella sua mano sinistra, così come non crea alcun tipo di confusione la parziale sovrapposizione del suo corpo a quello della figura femminile alle sue spalle. Giasone è invece realizzato attraverso la tecnica a figure nere, in modo che le sue mani scure, poste sugli occhi di Fineo, risaltino chiaramente sul volto del re. La figura di Castore, che stringe la mano a Fineo, è a sua volta realizzata a linea di contorno, a differenza di quella di Polluce, dipinto a figure nere. I corpi dei Dioscuri, proprio come i corpi dei Boreadi, sono sovrapposti e leggermente sfalsati e la differente colorazione del loro incarnato consente una perfetta lettura delle loro figure, accentuando inoltre l'effetto prospettico. Alle parti realizzate a risparmio e a quelle a figure nere, si affiancano poi alcuni elementi dipinti in giallo/ocra, come la veste della moglie di Fineo - caratterizzata da una tonalità più scura - e la grande coppa posta sul tavolino tra il re e i Dioscuri - caratterizzata da una tonalità più chiara. Ma la policromia del cratere doveva essere ben più ricca di quanto non appaia adesso: parziali, ma nondimeno evidenti, sono infatti le tracce dell'uso del porpora, applicato in diversi punti sulla vernice nera. Tale colore si distingue chiaramente sul corpo della pantera, che presenta un'alternanza di parti a vernice nera e parti sovradipinte in porpora, secondo un uso attestato anche su altri vasi di produzione corinzia. Questo stesso criterio si riscontra anche nella baccellatura che delimita la parte superiore del fregio figurato, così come sulla veste e sulle ali dei Boreadi: sebbene il porpora non si sia qui conservato con la stessa intensità e brillantezza, ma sia anzi completamente scomparso in alcuni punti, è possibile distinguere comunque un'alternanza di elementi sovradipinti ed altri lasciati in nero. Tracce di porpora sono evidenti anche sulla parte inferiore del *chitoniskos* indossato dai Boreadi e dalle Arpie, elemento che mi induce a ritenere che originariamente la veste di questi personaggi fosse interamente di questo colore. Avanzerei la stessa proposta

per l'*himation* di Fineo, che pure conserva flebili tracce di porpora in diversi punti. Anche il mantello della figura femminile rappresentata accanto al sovrano è caratterizzato dalla presenza di elementi in porpora: i puntini di cui è ornato sembrerebbero essere stati proprio di questo colore e alcuni di essi sembrerebbero essere stati poi ulteriormente arricchiti con l'aggiunta di un piccolo puntino bianco al centro. Tracce di porpora sono infine visibili anche sulla Sirena e su almeno uno degli uccelli. Oltre a questi aspetti legati alla policromia, va poi sottolineata la notevole cura nella resa dei dettagli della rappresentazione, quali le linee della muscolatura, le decorazioni delle vesti, gli oggetti di ornamento personale e la rifinitura del prezioso mobilio che definisce l'ambientazione della scena. Il risultato è un'immagine visivamente armonica, in cui sono ravvisabili effetti coloristici ottenuti non soltanto attraverso l'impiego effettivo di colori quali l'ocra ed il porpora, ma anche grazie ad un sapiente uso della tecnica a figure nere e di quella a linea di contorno.

Al di là degli aspetti tecnici e stilistici, lo straordinario interesse del cratere di Salonicco risiede soprattutto nell'eccezionalità della sua decorazione figurata. Infatti, come già accennato in precedenza, l'episodio che vede protagonisti Giasone, Fineo e i Dioscuri non trova alcun riscontro nelle fonti letterarie a noi note e costituisce, allo stato attuale delle nostre conoscenze, un *unicum* anche nell'ambito delle produzioni figurate. Oltre all'impossibilità di avvalersi di riferimenti testuali e confronti iconografici specifici, è opportuno sottolineare, ai fini della comprensione di questa raffigurazione vascolare, come la composizione stessa dell'immagine presenti delle peculiarità che rendono potenzialmente ambiguo il valore semantico della rappresentazione. Il gesto compiuto da Giasone, che impone le sue mani sugli occhi di Fineo, può essere infatti considerato di per sé ambivalente, in quanto potenzialmente riconducibile tanto ad un intervento positivo dell'eroe, quanto ad una sua azione negativa. Allo stesso modo, ambigua appare la sua posizione, dal momento che viene collocato dal ceramografo alle spalle del trono su cui il re indovino è seduto. A mio avviso, nonostante l'immagine dipinta sul cratere di Salonicco resti senza dubbio enigmatica, una riconsiderazione di tutti gli elementi che concorrono

no alla sua costruzione, unita ad un'attenta disamina delle fonti letterarie, può tuttavia consentire di gettare nuova luce sul suo significato, individuando comunque nella lettura più diffusa, che vi riconosce la guarigione della cecità di Fineo ad opera di Giasone, l'interpretazione più convincente.

Le tradizioni su Fineo e l'accecamiento come punizione

Numerose sono le fonti che menzionano Fineo e che ci consentono di ricostruire la sua storia, ma altrettanto numerose sono le varianti che la contraddistinguono: ricordato di volta in volta come figlio di Agenore, Fenice o Poseidone, fu re dei Traci d'Asia ed ebbe due mogli, una di nome Cleopatra ed una seconda ricordata con un nome diverso a seconda della fonte che lo riporti, così come vari sono i nomi attestati per i suoi due figli²⁹. Piuttosto complesse sono soprattutto le tradizioni riguardanti le motivazioni che gli fecero meritare la punizione della cecità, anche perché queste sono note essenzialmente da frammenti e scoli. Un buon punto di partenza per tentare di sistematizzare le diverse notizie che ci vengono dalle fonti letterarie può tuttavia essere considerato un passo della *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro, in cui l'autore sintetizza le principali varianti di questo mito.

καὶ πηρωθῆναι φασιν αὐτὸν οἱ μὲν ὑπὸ θεῶν, ὅτι προέλεγε τοῖς ἀνθρώποις τὰ μέλλοντα, οἱ δὲ ὑπὸ Βορέου καὶ τῶν Ἀργοναυτῶν, ὅτι πεισθεὶς μητρὶα τοὺς ἰδίους ἐτύφλωσε παῖδας, τινὲς δὲ ὑπὸ Ποσειδῶνος, ὅτι τοῖς Φρίξου παισὶ τὸν ἐκ Κόλχων εἰς τὴν Ἑλλάδα πλοῦν ἐμήνυσεν³⁰.

Era stato privato della vista dagli dei, secondo alcuni, perché prediceva agli uomini il futuro; da Borea e dagli Argonauti, secondo altri, perché istigato dalla loro matrigna, aveva accecato i suoi propri figli; e secondo altri ancora, da Poseidone, perché aveva rivelato ai figli di Frisso la rotta dalla Colchide all'Ellade³¹.

La prima versione riportata da Apollodoro è certamente la più nota, poiché corrisponde a quella seguita da Apollonio Rodio nelle *Argonautiche*³²: Fineo avrebbe abusato del suo potere di veggente, rivelando ai mortali ben più di quanto fosse loro consentito conoscere, e per questo sarebbe stato punito dagli dei.

La vicenda dell'accecamiento dei Fineadi è invece spiegata da Apollodoro stesso in un passo successivo: la seconda moglie di Fineo, Idea, avrebbe falsamente accusato i due figli di primo letto del marito di averle fatto violenza e così il re, avendole creduto, li avrebbe puniti accecandoli³³. Secondo quanto riportato da uno scolio alle *Argonautiche*, questa versione del mito doveva essere già attestata in Sofocle, in una tragedia perduta dedicata proprio al personaggio di Fineo³⁴. Da altre fonti sappiamo poi che la storia dell'accecamiento dei Fineadi poteva presentare alcune varianti, relative alla persona che concretamente avrebbe attuato l'ingiusta punizione, identificata talvolta in Fineo, talvolta in Idea e talvolta addirittura in Cleopatra, madre dei due giovani³⁵.

³² Ap. Rhod. II 178-182, 311-316, 390-391. Secondo Apollonio Rodio, Fineo avrebbe appreso l'arte mantica grazie agli insegnamenti di Apollo (Ap. Rhod. II 180-181, 212-214, 257-258). La stessa versione è attestata anche nella letteratura latina, in Val. Fl. Arg. IV 477-482.

³³ Apollod. Bibl. III 15,3. Si noti a tal proposito che in Apollod. Bibl. III 15,2 Cleopatra, prima moglie di Fineo e dunque madre dei suoi figli, è annoverata, come Zetes e Kalais, tra i figli di Borea (così anche in Ap. Rhod. II 234-239). Questa potrebbe essere la ragione per cui è Borea, nel passo precedentemente citato, ad accecare il re tracio insieme agli Argonauti. Anche l'accecamiento dei Fineadi è ricordato ancora nella letteratura latina, in particolare in Ov. Ars am. I 339-340 e in Diod. IV 44,4, e lo ritroviamo addirittura nel poema greco tardoantico *Argonautiche Orfiche* (vv. 671-676). In Diodoro, però, la vendetta nei confronti di Fineo è compiuta dal solo Borea, mentre nelle *Argonautiche Orfiche* è opera dei Boreadi. Non si può non notare che l'accecamiento di Fineo ad opera degli Argonauti e/o di Borea e/o dei Boreadi appare in netto contrasto con l'episodio della cacciata delle Arpie da parte degli stessi, una contraddizione che risulta ancor più evidente se si considera che entrambe le storie vengono riportate da Apollodoro (cfr. *supra*, nota 14).

³⁴ Schol. ad Ap. Rhod. II 178-82b = Soph. TrGF IV F 704 R. Alla saga degli Argonauti Sofocle dedicò sette tragedie ed un dramma satiresco: *Lemnie*, *Timpanisti*, *Colchidi*, *Sciti*, *Rizotomi*, *Amico* e due tragedie incentrate appunto sulla storia di Fineo, definite in letteratura *Fineo A* e *Fineo B*.

³⁵ Schol. ad. Ant. 981 = Soph. TrGF IV 645 R. A proposito della testimonianza sofoclea, è interessante notare che talvolta persino l'opera di uno stesso autore sembra mancare di coerenza: infatti, in contrasto con quanto testimoniato a proposito della sopramenzionata tragedia dedicata a Fineo, Sofocle riporta nell'*Antigone* (v. 976) la versione del mito secondo cui sarebbe stata Idea ad accecare i suoi figliastri utilizzando una spola. Innocenza Giudice

²⁹ Cfr. LIMC VII, 'Phineus I' s.v., pp. 387-388, in cui Lilly Kahil sintetizza brevemente le principali tradizioni, riportando anche le fonti letterarie che le hanno tramandate.

³⁰ Apollod. Bibl. I 9,21.

³¹ Trad. it. di Maria Grazia Ciani (da Scarpi - Ciani 1996).

Tra le tradizioni ricordate da Apollodoro, quella che individua la causa del castigo di Fineo nell'aver mostrato la strada per la Grecia ai figli di Frisso sembrerebbe essere la più antica, in quanto contenuta già nelle *Grandi Eoie* di Esiodo, seppur con una variante: in questo poema, Fineo avrebbe infatti rivelato la rotta a Frisso stesso, non ai suoi figli³⁶. La medesima versione si ritrova, in epoca successiva, anche nell'opera dell'attidografo Istro, secondo il quale però la punizione inflitta al re indovino si sarebbe concretizzata per mano di un agente diverso: maledetto dal re della Colchide Eeta, Fineo sarebbe infatti stato accecato da Helios³⁷.

Il coinvolgimento del dio del Sole nella vicenda ha tuttavia radici più antiche, poiché Esiodo stesso, in opposizione a quanto narrato nelle *Grandi Eoie*, raccontava nel terzo libro del *Catalogo delle donne* che Fineo sarebbe stato accecato perché avrebbe preferito vivere a lungo piuttosto che preservare la vista³⁸. La punizione sarebbe stata messa in atto proprio da Helios, offeso dal fatto che l'uomo avesse così facilmente rinunciato alla luce del sole in favore di una vita più lunga. Fonti tarde aggiungono poi alcune precisazioni relative al contesto in cui sarebbe avvenuta questa scelta, specificando che a Fineo sarebbe stata offerta dagli dei la possibilità di ricevere il dono della profezia e vivere a lungo, rinunciando però alla vista, oppure godere di una vita breve e in buona salute come un comune mortale³⁹. Particolarmente suggestiva è infine l'esistenza di una testimonianza che istituisce una connessione tra quest'ultima tradizione e quella sull'accecamento dei Fineadi, riportata in uno scolio all'*Odissea*: avendo Zeus chiesto a Fineo come preferisse

essere punito per l'ingiusto atto perpetrato ai danni dei suoi figli, se con la morte o con la perdita della vista, egli avrebbe scelto la seconda opzione ed Helios, indignato, avrebbe infierito su di lui inviandogli le Arpie⁴⁰.

Sono dunque sostanzialmente quattro i filoni a cui è possibile ricondurre le principali tradizioni sull'accecamento di Fineo, ognuno dei quali individua la causa della sua punizione in un evento diverso: l'aver mostrato la rotta per la Grecia alla stirpe di Frisso, l'aver preferito una vita lunga piuttosto che preservare la vista, l'aver accecato i suoi figli e l'aver rivelato agli uomini verità che gli dei volevano rimanessero nascoste. In tutte queste tradizioni e nelle loro rispettive varianti è comunque possibile riconoscere degli elementi comuni, che ci consentono di inquadrarle perfettamente negli schemi propri della cultura greca e di comprendere più a fondo anche il significato della scena dipinta sul cratere di Salonico. La privazione della vista è una condanna piuttosto ricorrente nei miti greci e costituisce uno dei massimi castighi che si possano ricevere. In particolare, le punizioni perpetrate tramite accecamento vanno generalmente a riequilibrare una situazione in cui il colpevole abbia, volontariamente o meno, oltrepassato un limite, violando le leggi umane o quelle divine. Su tale base, distinguerei le azioni punite attraverso l'accecamento in due macrocategorie, comprendenti l'una le trasgressioni di leggi che promanano dalla divinità e l'altra le violazioni di leggi vigenti tra gli uomini⁴¹. Gli dei puniscono con la privazione della vista quei mortali che oltrepassano il limite che definisce lo spazio di competenza degli esseri umani, con particolare riferimento alla sfera della conoscenza. Sia la tradizione che connette la punizione di Fineo all'aver rivelato il futuro agli uomini sia quella secondo cui egli sarebbe stato accecato per aver indicato a Frisso o ai suoi figli la strada dalla Colchide alla Grecia possono a mio parere essere ricondotte a questa me-

Rizzo ritiene che ciò possa essere dovuto ad un'evoluzione di Sofocle come autore, il quale avrebbe seguito nel *Fineo A* la versione originaria del mito, per poi prendersi la libertà di apportarvi modifiche nei *Timpanisti*, che andrebbero cronologicamente collocati tra il *Fineo A* e l'*Antigone* (Giudice Rizzo 2002, p. 55). Che nei *Timpanisti* fosse Idea ad accecare i figliastri potrebbe essere testimoniato dal già citato scolio all'*Antigone*, anche se non è possibile affermarlo con certezza, dal momento che il commentatore ci informa solo del fatto che in quest'opera Sofocle ricordava le seconde nozze contratte da Fineo (v. Claverhouse Jebb - Headlam - Pearson 2009, p. 267).

³⁶ *Schol. ad Ap. Rhod. II 178* = Hes. fr. 254 Merkelbach - West 1967.

³⁷ *FGrH 334 F 67*.

³⁸ *Schol. ad Ap. Rhod. II 178* = Hes. fr. 254 Merkelbach - West 1967. Ancora una volta, dunque, sembra che uno stesso autore riporti due versioni del mito contrastanti.

³⁹ *Etymol. Gen.* 'ὀπιζεσθαι', s.v.

⁴⁰ *Schol. ad. Hom. Od. XII 69*. Siamo forse dinanzi ad un tentativo di conciliare più tradizioni elaborandone una unica? Come già sottolineato, le Arpie sono un elemento ricorrente nelle tradizioni sulla punizione di Fineo (cfr. *supra*, nota 13).

⁴¹ Per i personaggi del mito che si macchiano di colpe punite con l'accecamento, v. soprattutto Bernidaki-Aldous 1990, pp. 57-93 e Tatti-Gartziou 2010, che offrono un'ampia selezione di esempi, nonché un'analisi del materiale noto tale da consentire di riconoscere gli elementi e gli schemi comuni a ciascuna delle diverse storie.

desima tipologia di colpa: Fineo abusa del suo accesso alla verità, riferendo agli uomini più di quanto è giusto che essi sappiano - o meglio, più di quanto gli dei vogliono che essi sappiano. Si noti che nelle versioni del mito che definiscono le cause della rovina di Fineo in questi termini sono infatti gli dei stessi i responsabili del castigo⁴². La colpa di cui si macchia il re indovino nelle tradizioni in cui viene punito per aver causato - direttamente o indirettamente - l'ingiusto accecamento dei suoi figli è invece riconducibile ad un'altra forma di colpevolezza, riconosciuta come tipica da Ariadni Tatti-Gartziou, che riguarda i crimini che si consumano nella sfera dell'*oikos*⁴³. Piuttosto che una categoria a sé stante, questi mi sembrano perfettamente inquadrabili nell'ambito delle trasgressioni relative alle leggi vigenti all'interno della società. Anche l'indignazione per aver scelto una vita lunga anziché preservare la vista, che non si configura come una colpa in senso stretto, rientra comunque negli schemi propri della mentalità greca. L'atteggiamento dei Greci nei confronti della cecità è certamente complesso da definire: è nota l'aura che avvolgeva figure quali poeti ed indovini ciechi, come Omero e Tiresia, ritenuti in contatto con la divinità e dotati di quella capacità di "vedere oltre" che compensa ed è a sua volta compensata dalla loro menomazione fisica⁴⁴; tuttavia, è anche noto come la cecità fosse considerata dai Greci una condizione altamente indesiderabile, che altera irrimediabilmente il rapporto con la società e con il mondo circostante. Doveva pertanto essere chiaramente inconcepibile che un uomo scegliesse di porsi volontariamente in una tale situazione, preferendo continuare a vivere piuttosto che vivere dignitosamente, ed è comprensibile che in un

caso del genere potesse essere proprio Helios ad infliggere il castigo⁴⁵.

Una caratteristica sostanziale delle punizioni perpetrate tramite accecamento attestate nei diversi miti è poi la rigorosa irreversibilità. Non sono infatti noti personaggi a cui la vista sia stata restituita, neanche nel caso in cui questi si fossero macchiati involontariamente della colpa per cui erano stati puniti. L'impossibilità che il castigo venga annullato è esplicitamente sancita in un passo di Apollodoro, avente come protagonista Tiresia, il più famoso degli indovini ciechi.

ἄλλοι μὲν γὰρ αὐτὸν ὑπὸ θεῶν φασι τυφλωθῆναι, ὅτι τοῖς ἀνθρώποις ἃ κρύπτειν ἤθελον ἐμήνυε, Φερεκύδης δὲ ὑπὸ Ἀθηνᾶς αὐτὸν τυφλωθῆναι: οὕσαν γὰρ τὴν Χαρικλῶ προσφιλῆ τῇ Ἀθηνᾷ ... γυμνὴν ἐπὶ πάντα ἰδεῖν, τὴν δὲ ταῖς χερσὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ καταλαβομένην πηρὸν ποιῆσαι, Χαρικλοῦς δὲ δεομένης ἀποκαταστῆσαι πάλιν τὰς ὀράσεις, μὴ δυναμένην τοῦτο ποιῆσαι, τὰς ἀκοὰς διακαθάρασαν πᾶσαν ὀρνίθων φωνὴν ποιῆσαι συνεῖναι, καὶ σκῆπτρον αὐτῷ δωρήσασθαι κρᾶνειον, ὃ φέρων ὁμοίως τοῖς βλέπουσιν ἐβάδιζεν⁴⁶.

Alcuni dicono che fu accecato dagli dei perché rivelava agli uomini cose che essi volevano tenere segrete. Ferecide afferma che fu accecato da Atena; Cariclo era molto cara ad Atena <...> <Tiresia> vide la dea completamente nuda ed essa gli mise le mani sugli occhi e lo rese cieco. Cariclo la supplicò di restituire la vista a Tiresia, ma la dea non aveva il potere di farlo: allora gli purificò le orecchie in modo che potesse intendere il linguaggio degli uccelli e gli fece dono di un bastone di legno di corniolo, con l'aiuto del quale poteva camminare come coloro che vedevano⁴⁷.

⁴² In questi casi, la scelta della punizione può anche essere interpretata come una forma di compensazione: per aver visto troppo - concretamente o metaforicamente - si viene privati della facoltà di vedere. Questo aspetto della compensazione non riguarda solo l'accecamento imposto come punizione e risulta infatti maggiormente chiaro se si considera che la cecità è spesso un tratto caratteristico di indovini e poeti, dotati di capacità non comuni ai mortali. In alcuni casi, infatti, i miti relativi a poeti ed indovini ciechi possono essere interpretati proprio come spiegazioni eziologiche delle loro abilità (v. Tatti-Gartziou 2010, p. 182; Buxton 1980, p. 29).

⁴³ Cfr. Tatti-Gartziou 2010, pp. 183-184.

⁴⁴ Su tali aspetti v. ad es. Dodds 1951, p. 81; Vernant *et al.* 1974, p. 12; Buxton 1980, pp. 27-30; Bernidaki-Aldous 1990, pp. 60 ss.

⁴⁵ È già stato sottolineato da altri come dalle fonti in nostro possesso risulti significativamente che, per certi aspetti, la cecità fosse ritenuta dai Greci equiparabile ad una forma di morte. Sull'atteggiamento dei Greci nei confronti della cecità, v. soprattutto Bernidaki-Aldous 1990, pp. 11-31.

⁴⁶ Apollod. *Bibl.* III 6,7.

⁴⁷ Trad. it. di Maria Grazia Ciani (da Scarpi - Ciani 1996). Vale la pena sottolineare come le possibili ragioni riportate da Apollodoro in relazione alla punizione inflitta a Tiresia si inseriscano perfettamente nel quadro prima delineato a proposito di Fineo: ai mortali non è concesso conoscere le cose divine, che si tratti delle verità che gli dei vogliono tenere loro nascoste o del luminoso corpo di una di loro. La componente erotica gioca spesso un ruolo importante nei miti che contemplano l'accecamento come punizione (v. Bernidaki-Aldous 1990, pp. 59-61) e, come si è visto, è un elemento fondamentale anche nelle tradizioni riguardanti l'accecamento dei figli di Fineo.

Dunque Atena, pur essendo una divinità, non può restituire a Tiresia la vista che lei stessa gli ha sottratto. A nulla valgono le suppliche della sua protetta: la dea non può fare altro che compensare la perdita di Tiresia con dei doni che rendano meno drammatica la sua condizione. All'impossibilità di un recupero della vista a seguito di una punizione di questo tipo si fa in realtà riferimento già nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, proprio attraverso parole pronunciate dallo stesso Fineo. Nel momento in cui Giasone, grato al re per avergli fornito le indicazioni necessarie a continuare il suo viaggio, gli si rivolge dicendogli che sarebbe lieto se un dio potesse restituirgli la vista, la risposta del re indovino è infatti chiara:

Αἰσονίδῃ, τὸ μὲν οὐ παλινάγρετον, οὐδέ τι μῆχος
ἔστ' ὀπίσω: κενεαὶ γὰρ ὑποσμήχονται ὀπωπαί.
ἀντὶ δὲ τοῦ θανάτον μοι ἄφαρ θεὸς ἐγγυαλίζαι,
καὶ τε θανὼν πάσῃσι μετέσσομαι ἀγλαΐῃσιν⁴⁸.

O figlio di Esone, ciò non è più possibile, né c'è alcun rimedio;
i miei occhi infatti sono vuoti e consunti.

Possa invece la divinità darmi presto morte;
potrò così avere anch'io la mia parte di gioia⁴⁹.

Eppure, nella produzione letteraria greca sembra essere attestata una possibile eccezione a questa ineluttabilità, riferibile inoltre proprio alla storia di Fineo. Nel *Pluto* di Aristofane, a proposito del recupero della vista di Pluto avvenuto per mano di Cremilo, il servo di quest'ultimo, Carione, si esprime così:

ὁ δεσπότης πέπραγεν εὐτυχέστατα,
μᾶλλον δ' ὁ Πλούτος αὐτός: ἀντὶ γὰρ τυφλοῦ
ἐξωμμάτῳται καὶ λελάμπρυνται κόρας,
Ἀσκληπιοῦ παιῶνος εὐμενοῦς τυχών⁵⁰.

Ebbe il padrone la più gran fortuna,
e Pluto anche di più: che cieco egli era,
e adesso ha gli occhi spalancati e fulgidi.
Il salutare Asclepio ebbe propizio⁵¹.

Grazie agli scoli alla commedia, sappiamo che almeno gli ultimi due versi del passo riportato dovevano essere tratti da una delle già citate tragedie sofoclee dedicate a Fineo⁵², anche se, secondo la maggior parte degli studiosi, è più probabile che questi facessero riferimento alla guarigione dei suoi figli, piuttosto che a Fineo stesso. In effetti, la restituzione della vista ai Fineadi per mano di Asclepio è attestata anche in Sesto Empirico, che la attribuisce a sua volta a Filarco:

E così gli storici, partendo da false fondamenta, van dicendo che Asclepio, fondatore della nostra scienza, fu fulminato [...] Filarco nel nono libro lo attribuisce al fatto che Asclepio restituì la vista ai figli di Fineo accecati, per rendere favore alla loro madre Cleopatra, figlia di Eretteo⁵³.

Tuttavia, la questione relativa all'identificazione del personaggio che nella tragedia sofoclea avrebbe recuperato la vista è controversa e non mancano studiosi che sostengono che questo debba essere identificato proprio con Fineo⁵⁴. Comunque, ciò che a mio avviso appare davvero rilevante è che in un dato momento sia circolata una tradizione in cui la possibilità di un recupero della vista a seguito di una punizione era contemplata. Che questa potesse poi eventualmente riferirsi proprio a Fineo è certo un elemento che rende ancor più interessante la questione. Al contempo, non si può non notare che nel passo di Sesto Empirico viene sottolineato con forza un elemento da non sottovalutare, ovvero

⁵² *Schol. rec. ad Ar. Plut.* 635 e *schol. V ad Ar. Plut.* 636. La questione relativa a questi scoli è tuttavia piuttosto complessa, dal momento che essi non chiariscono né quali dei quattro versi aristofanei siano effettivamente tratti dal *Fineo* di Sofocle né se questi siano stati riportati letteralmente dal commediografo o da lui rielaborati. A tal proposito, mi sembra rilevante la riflessione di Giudice Rizzo 2002, p. 21 e Claverhouse Jebb - Headlam - Pearson 2009, p. 317 riguardo il fatto che in Ael. *VH* 17.20 il v. 635 del *Pluto* viene riportato fedelmente come una citazione famosa. Sebbene Eliano non specifichi la fonte da cui proviene questo verso, gli studiosi sottolineano come sia più probabile che si tratti di una citazione di Sofocle, piuttosto che di Aristofane, anche in base al contesto in cui essa è inserita.

⁵³ Sext. Emp. *Math.* 262 = Phylarch. fr. 17 *FGHI* 337. Trad. it. di Antonio Russo (da Russo 1972). Si noti che Cleopatra è qui ricordata come figlia di Eretteo (cfr. *supra*, nota 33).

⁵⁴ V. ad es. Giudice Rizzo 2002, pp. 21-22, che fa esplicito riferimento al cratere di Salonicco, ritenendo che costituisca una prova dirimente in tal senso. La Giudice Rizzo offre anche una sintesi dello *status quaestionis*, menzionando i diversi studiosi che si sono occupati dell'interpretazione del passo aristofaneo. Cfr. anche Kefalidou 2008, p. 617, nota 4.

⁴⁸ Ap. Rhod. II 444-448.

⁴⁹ Trad. it. di Guido Paduano (da Paduano - Fusillo 2009).

⁵⁰ Ar. *Plut.* 633-636

⁵¹ Trad. it. di Giuseppe Mastromarco (da Mastromarco - Totaro 2006).

la pena esemplare riservata ad Asclepio, fulminato da Zeus per aver compiuto un simile gesto, a conferma di come nella mentalità greca non dovesse essere assolutamente concepibile un annullamento della pena inflitta. La gravità dell'azione di Asclepio risulta ancor più evidente se si considera che le diverse tradizioni riportate da Sesto Empirico a proposito del perché egli venne fulminato contemplano sostanzialmente la cura di persone che erano state colpite da punizioni divine e, soprattutto, la resurrezione di morti⁵⁵. Certo ai nostri occhi la restituzione della vista potrà apparire come un'azione di portata decisamente inferiore rispetto alla restituzione della vita, eppure sembrerebbe che ciò fosse considerato altrettanto grave ed oltraggioso⁵⁶. Potremmo forse immaginare che, in realtà, non fosse tanto l'atto della restituzione della vista in sé ad essere considerato paragonabile alla resurrezione di un defunto, quanto il fatto di contravvenire a ciò che la divinità aveva stabilito e compiuto per riequilibrare una di quelle situazioni generate dalla trasgressione umana a cui si è fatto prima riferimento.

Giasone guaritore

Torniamo ora al cratere di Salonicco. L'eventuale caratterizzazione di Giasone come guaritore potrebbe non stupire del tutto: sebbene infatti non vi siano riferimenti a suoi poteri taumaturgici in nessuna fonte letteraria a noi nota e non esistano altre raffigurazioni dell'eroe in questa veste, Giasone è, al pari di Asclepio, un allievo del centauro Chirone⁵⁷. Secondo la tradizione riportata da Pindaro, sarebbe anzi stato proprio Chirone, che allevò Giasone sin dalla prima infanzia, a scegliere il suo nome⁵⁸. Questo dettaglio potrebbe rivelarsi più rilevante di quanto non sembri, perché, nonostante l'effettiva origine del nome Giasone sia di natura incerta, esistono testimonianze di un accostamento già antico tra *Ἰάσων* e *ἰάομαι*, un verbo che significa appunto "curare"⁵⁹. Che questa sia o meno l'etimologia corretta, ciò che importa in questa sede è che i

Greci potessero concepire il nome dell'eroe come legato alla sfera della guarigione e potessero pertanto proiettare su di lui abilità curative⁶⁰. Del resto, la possibilità che Giasone abbia appreso da Chirone la scienza medica è effettivamente contemplata da alcune tradizioni antiche, anche in questo caso note attraverso degli scolii⁶¹. Nonostante ciò, bisogna comunque fare i conti con il fatto che, se la scena dipinta sul cratere di Salonicco raffigurasse realmente la guarigione di Fineo ad opera di Giasone, l'esistenza di questa versione del mito porterebbe con sé una serie di implicazioni notevoli, soprattutto alla luce di quanto detto in precedenza a proposito dell'accecamiento come punizione. In primo luogo, il gesto compiuto da Giasone andrebbe ben oltre la conoscenza della medicina, poiché sarebbe imputabile a poteri sovranaturali, da equiparare a quelli di una divinità come Asclepio. Se, come dimostrato dalla rassegna di fonti offerta da Sesto Empirico, un gesto di tale portata ben si addice ad Asclepio, effettivamente protagonista di tradizioni di questo tipo, lo stesso non può certo dirsi per un eroe come Giasone. Infine, se persino Asclepio è stato punito con la morte da Zeus per aver restituito

controversa. Alcuni studiosi accettano la derivazione da *ἰάομαι* (si prenda come riferimento *Lfgre* 2, 'Ἰῆσων' s.v.), ma i principali dizionari etimologici non sono invece concordi o non si esprimono in merito. Pierre Chantraine, ad esempio, riconduce al verbo *ἰάομαι* il nome della divinità salutare *Ἴασις*, figlia di Asclepio, ma non quello dell'eroe (*DELG*, 'ἰάομαι' s.v.). A proposito di questo accostamento tra *Ἰάσων* e parole come *ἰάομαι* e *ἰατῆρ*, talvolta sono state espresse delle perplessità relative alla quantità della vocale iniziale, dal momento che lo *iota* è breve nel nome dell'eroe, ma è lungo nel verbo e nei sostantivi che da esso traggono origine (cfr. ad es. Braswell 1988, p. 370). Tuttavia, nel suo contributo pubblicato in questo stesso volume, Albio Cesare Cassio ha evidenziato come già in testi poetici di epoca piuttosto antica sia possibile ravvisare uno *iota* breve in alcune parole derivanti dal verbo *ἰάομαι* e come non sia dunque necessaria la presenza di uno *iota* lungo per ipotizzare un collegamento del nome di Giasone con la sfera della guarigione.

⁶⁰ Ciò è testimoniato anche da *schol. ad Ap. Rhod. I 554*, dove il nome *Ἰάσων* è connesso a *ἰασις*, che significa 'guarigione', 'rimedio'. Che la scena rappresentata sul cratere di Salonicco possa essere una trasposizione figurata del significato del nome di Giasone è stato già sostenuto in Pontrandolfo - Mugione 1999, p. 338, dove si accetta come corretta l'etimologia da *ἰάομαι* e si sostiene però, seguendo Kerényi 1951, pp. 68-70, che tale derivazione sia stata tradita proprio da Apollonio Rodio. In realtà, come si è visto, è il sopracitato scolio ad istituire la connessione tra *Ἰάσων* e *ἰασις*, non il poeta delle *Argonautiche*.

⁶¹ *Schol. ad Hes. Th. 993a*, in cui è riportato che Pelia stesso avrebbe affidato Giasone a Chirone affinché imparasse la medicina, nonché *schol. ad Ap. Rhod. I 554*, in cui è affermato che di fatto Giasone avrebbe appreso questa scienza dal suo tutore.

⁵⁵ Sext. Emp. *Math.* 261-262

⁵⁶ Cfr. ad es. Mackie 2001, p. 9.

⁵⁷ *Schol. ad Pind. Nem. III 92* = Hes. fr. 40 Merkelbach - West 1967.

⁵⁸ Pind. *Pyth. IV 119*.

⁵⁹ La questione sull'etimologia del nome di Giasone è piuttosto

la vista o la vita a chi ne era stato privato, dovremmo immaginare che anche per Giasone tale azione abbia avuto gravi conseguenze. Per quanto la scena raffigurata sul cratere di Salonico resti estremamente enigmatica, la sua interpretazione come un atto di guarigione mi sembra comunque la più plausibile. In alternativa, potremmo forse pensare che questa sia una prima attestazione di quella tradizione riportata da Apollodoro in cui sono proprio gli Argonauti a privare Fineo della vista, azione che, come emerso dal racconto che lo stesso autore fa dell'accecamento di Tiresia, poteva avvenire proprio attraverso l'imposizione delle mani sugli occhi⁶². Tuttavia, al di là del fatto che nessuna fonte letteraria a noi nota individui in Giasone l'eroe che attua concretamente la punizione, appare piuttosto evidente che nel gesto da lui compiuto, così come rappresentato sul cratere, non vi sia alcuna violenza: se il pittore avesse voluto raffigurare un'azione efferata quale quella dell'accecamento avrebbe certamente esplicitato in qualche modo la sua intenzione, che non traspare invece dall'immagine, nella quale l'unico elemento che possa costituire un'anomalia in tal senso è la posizione dell'eroe alle spalle di Fineo. Tuttavia, è il contesto definito dalla raffigurazione stessa che non sembra né suggerire né essere in alcun modo compatibile con un intervento negativo degli Argonauti nei confronti del re tracio, soprattutto per l'associazione della scena della presunta guarigione con l'episodio della cacciata delle Arpie ad opera dei Boreadi. Tale intervento, infatti, connota certamente come salvifico l'incontro con Giasone e i suoi compagni. Anche la presenza dei Dioscuri sembrerebbe avere una valenza positiva, tanto più che la stretta di mano tra Castore e Fineo è stata precisamente interpretata come un gesto compiuto dall'eroe semidivino per aiutare il re a rialzarsi dopo aver recuperato la vista⁶³. Condivido l'idea di attribuire un valore positivo alla presenza dei Dioscuri, ma credo che il significato della stretta di

mano tra i due personaggi possa in realtà essere un altro. Quello della cosiddetta *dexiosis*, infatti, è un gesto che può avere molteplici accezioni, tra le quali anche quello del saluto, dell'accoglienza, dell'ospitalità⁶⁴. Una valenza di questo tipo mi sembra più appropriata al contesto definito dalla scena dipinta sul cratere e ad essa sembrerebbe concorrere anche l'atteggiamento della presunta moglie di Fineo, la quale tende la mano dinanzi a sé come se stesse benevolmente accogliendo i Dioscuri⁶⁵. Tale lettura risulta ancor più convincente se si tiene in considerazione la costruzione dell'immagine: essa sembra infatti enfatizzare notevolmente il concetto di *xenia* attraverso la corrispondenza tra la *dexiosis* di Castore e Fineo e la coppa di vino posta sul tavolino posizionato tra il re ed i suoi ospiti, alla quale risulta inoltre perfettamente allineata la mano della figura femminile che affianca il sovrano. La grande coppa, posta in primo piano, si configura infatti come un elemento estremamente significativo all'interno della raffigurazione, essendo collocata esattamente al centro della scena, nello spazio tra Fineo e i Dioscuri. È proprio in quel punto che la mano del sovrano e del suo ospite si uniscono, suggerendo così il sacro legame dell'ospitalità, nell'ambito del quale il rituale del consumo congiunto del vino era fondamentale. Resta comunque da spiegare, a questo punto, la posizione di Giasone alle spalle di Fineo. Credo che questa derivi dalla scelta del pittore di riunire in un'unica immagine, armonicamente costruita secondo un criterio di rappresentazione che potremmo definire sinottico, i momenti fondamentali alla definizione del rapporto tra Fineo e gli Argonauti, tutto imperniato sul reciproco scambio di azioni benevole⁶⁶. Si trovano infatti riuniti in un unico fregio continuo l'episodio della guarigione di Fineo ad opera di Giasone e la cacciata delle Arpie da parte dei Boreadi, azioni in cambio delle quali gli Argonauti ricevono dal re tracio ospitalità e, almeno nella versione più nota del mito, le informazioni necessarie a superare l'ostacolo delle rupi Simplegadi. Tornando dunque all'in-

⁶² La versione ferecideica dell'accecamento di Tiresia a cui fa riferimento Apollodoro è la stessa cantata da Callimaco nei *Lavacri di Pallade*, ma quest'ultima presenta una variante proprio per quanto riguarda il modo in cui l'uomo sarebbe stato accecato: nell'inno callimacheo è infatti detto che Tiresia udi la voce della dea ed improvvisamente smise di vedere (Callim. *Hymn.* 5, 79-80).

⁶³ Così ad es. in *LIMC* VII, 'Phineus I' s.v., n. 7; Gantz 1993, p. 355 e Pontrandolfo - Mugione 1999, pp. 337-338.

⁶⁴ Nelle produzioni figurate greche, la *dexiosis* si trova soprattutto in monumenti funerari di età classica, nell'ambito dei quali il significato è estremamente discusso. Non mancano tuttavia alcuni esempi in contesti non funerari e in raffigurazioni a carattere mitico (v. Davies 1985, pp. 627-630).

⁶⁵ Cfr. Kefalidou 2008, p. 619.

⁶⁶ Cfr. Snodgrass 1998 pp. 61-63, 153.

interpretazione del gesto di Giasone, considerato che Fineo era notoriamente cieco, credo sia improbabile che l'imposizione delle mani sui suoi occhi non abbia a che fare con la sua condizione. Escluderei però, sulla base di quanto appena discusso, che l'eroe sia rappresentato nell'atto di sottrarre la vista al re indovino. Del resto, che Fineo fosse già cieco al momento dell'incontro con gli Argonauti raffigurato su questo cratere sembrerebbe essere suggerito anche da un altro dettaglio, costituito dal bastone che egli stringe nella mano sinistra. Il suo aspetto estremamente semplice e la mancanza di particolari elementi decorativi che possano connotarlo come uno scettro mi inducono a non considerarlo un simbolo di potere, ma piuttosto un bastone utilizzato dal re come sostegno per camminare⁶⁷. Una volta esclusa l'ipotesi di una valenza negativa del gesto compiuto da Giasone, non resta che immaginare un'azione curativa da parte dell'eroe, con tutte le implicazioni che essa comporta.

Il contributo delle iscrizioni

Nell'ambito dello studio del programma figurativo del cratere degli Argonauti, estremamente interessanti si sono rivelati gli aspetti epigrafici, per approfondire i quali è risultata essenziale l'opportunità di effettuare un'analisi autoptica dei frammenti. Bisogna premettere che, sebbene le iscrizioni dipinte sul cratere di Salonicco risultino complessivamente leggibili, vi sono diverse lettere la cui vernice è sbiadita o addirittura completamente scomparsa. In questi casi, quanto di essa si preserva è spesso comunque sufficiente alla lettura dei nomi dei protagonisti della raffigurazione, ma vi sono tuttavia alcuni segni alfabetici la cui decifrazione si rivela piuttosto complessa.

Per quanto riguarda il nome di Giasone (tav. 1.A1), si riscontrano difficoltà di lettura esclusivamente in relazione alla prima lettera: Mata Vojatzi,

prima editrice del vaso, la interpretava come un *heta* e restituiva pertanto il nome dell'eroe come HIAΣON⁶⁸. Rudolph Wachter, invece, vi ravvisa un *epsilon* del "tipo beta", tipicamente corinzio⁶⁹, secondo una lettura che è stata poi confermata anche da Eurydice Kefalidou⁷⁰. Effettivamente, il segno alfabetico in questione non è chiaramente distinguibile: non ne restano che poche tracce di vernice corrispondenti ai margini esterni del tratto del pennello, che vanno a definire il contorno di una lettera dalla forma piuttosto irregolare. Tenderei comunque ad identificarla con un *epsilon* del "tipo beta", probabilmente non perfettamente riuscito, anche sulla base di un confronto con l'*epsilon* contenuto nell'iscrizione riportante il nome di Fineo. Escluderei invece che possa trattarsi di un *heta*, poiché non sembra esserci corrispondenza tra questa lettera e quanto si è preservato dell'iscrizione, in cui appaiono anzi piuttosto visibili sia le curve anteriori dell'*epsilon* che i suoi occhielli. Sul cratere di Salonicco, dunque, il nome di Giasone è scritto EIAΣON. Tale grafia, caratterizzata dalla presenza di un digrafo iniziale al posto del semplice *iota* breve correntemente attestato in letteratura⁷¹, non è da ritenersi del tutto eccezionale nel mondo antico, poiché trova confronti anche in ambiente etrusco, dove il nome dell'eroe presenta una serie di varianti che contemplano forme simili a quella qui riscontrata⁷². Tuttavia, si tratta certamente di una soluzione peculiare in greco, interpretata da Wachter come una grafia risultante dall'attestazione sul cratere di Salonicco di una forma del nome di Giasone che contemplasse uno *iota* iniziale lungo⁷³. Albio Cesare Cassio ha però dimostrato che la soluzione adot-

⁶⁸ Vojatzi 1982, p. 77, nota 595.

⁶⁹ Wachter 2001, p. 53.

⁷⁰ Kefalidou 2008, p. 618.

⁷¹ Così infatti è già in Omero e in Esiodo. Cfr. *supra*, nota 59.

⁷² Come già notato da Wachter 2001, p. 54. Le forme del nome di Giasone attestate in alfabeto etrusco sono: *Easun*, su uno scarabeo in corniola della metà del VI secolo a.C. (London, British Museum 66 = LIMCV, 'Iason' s.v., n. 5); *Heiasun*, su uno specchio in bronzo datato tra la metà del V e gli inizi del IV secolo a.C. (Berlin, Staatliche Museen 2728/148 = LIMCV, 'Iason' s.v., n. 35); *Hiasunu*, su uno specchio in bronzo della seconda metà del IV secolo a.C. (Roma, Museo Etrusco di Villa Giulia = LIMCV, 'Iason' s.v., n. 23); *Heasun*, su uno specchio in bronzo databile tra il 370 ed il 360 a.C. (London, British Museum = LIMCV, 'Iason' s.v., n. 63); *Eiasun*, su uno specchio in bronzo del II secolo a.C. (Firenze, Museo Archeologico Nazionale 615 = LIMCV, 'Iason' s.v., n. 14).

⁷³ Wachter 2001, pp. 335-336.

⁶⁷ Cfr. Ap. Rhod. II 197-199: ὀρθωθείς δ' ἐννήθεν, ἀκίριον ἤνυτ' ὄνειρον / βάκτρον σκηπτόμενος ῥικνοῖς ποσὶν ἦε θύραζε / τοῖχους ἀμφαφόνων [...] «Si alzò dal suo letto, come un fantasma nel sogno / appoggiato al bastone, coi piedi contratti giunse fino alla porta / tastando i muri [...]» (Trad. it di Guido Paduano, da Paduano - Fusillo 2009). L'oggetto rappresentato nella mano di Fineo è definito «sceptre» da Lilly Kahil in LIMCVII, 'Phineus I' s.v., n. 18 e «scepter» da Kefalidou 2008, p. 618.

tata dal ceramografo non è imputabile ad un ipotetico *iota* lungo, ma è invece la registrazione scritta di una pronunzia aperta dello *iota* breve dinanzi all'*alpha*⁷⁴. Le osservazioni di Cassio consentono così di confutare definitivamente la lettura di Wachter, che aveva ipotizzato per la prima sillaba del nome di Giasone un allungamento metrico, determinato da una possibile derivazione dell'iscrizione dalla poesia epica⁷⁵. Tale teoria si basava anche sul confronto con una seconda didascalia presente sul cratere, ovvero quella che riporta il nome di Polluce (tav. 1.A4), generalmente letta dagli studiosi come ΠΟΛΥΔΥΚΣ ed interpretata come una forma ortograficamente scorretta del nome Πολυδ(ε)υκ(ε)ς⁷⁶. Wachter, invece, la restituisce come Πο^υλυδ(ε)υκ(ε)ς⁷⁷, poiché identifica con uno *ypsilon* aggiunto successivamente un segno che viene effettivamente visto anche da Eurydice Kefalidou, ma che viene da lei interpretato come una “macchia” sulla superficie del vaso⁷⁸. L'eventuale presenza dello *ypsilon* aggiunto a posteriori non sarebbe irrilevante, poiché comporterebbe un peculiare allungamento della prima sillaba del nome, da Wachter ancora una volta accostato ad una forma epica. Tuttavia, personalmente sono concorde con la Kefalidou nel ritenere che il segno visibile tra l'*omikron* ed il *lambda* non sia il negativo di una lettera, ma solo un'alterazione della superficie del vaso, anche sulla base della comparazione con le altre iscrizioni presenti sul cratere. Infatti, laddove la vernice è effettivamente scomparsa lasciando una traccia, questa non appare mai confrontabile con il segno in questione. Inoltre, Cassio ha anche sottolineato come l'unico allungamento metrico noto in letteratura per la prima sillaba del nome di Polluce non contempli la forma Πολυ-⁷⁹.

Sull'iscrizione che accompagna Fineo (tav.

1.A2) le osservazioni da fare sono poche: Mata Vojatzi leggeva la seconda lettera del suo nome come uno *ypsilon* e lo interpretava come un errore ortografico⁸⁰, che, secondo Rudolph Wachter, sarebbe stato poi corretto dal pittore attraverso la sovrascrittura di uno *iota*⁸¹. Eurydice Kefalidou, però, sostiene di non vedere traccia di questa correzione e di riconoscere solo degli elementi che potrebbero essere riconducibili ad uno *iota*⁸². La lettera in questione versa in uno stato di conservazione estremamente povero, pertanto non sono riuscite a riconoscere eventuali operazioni di scrittura e sovrascrittura. Albio Cesare Cassio condivide la lettura della Vojatzi e restituisce pertanto il nome del re come ΦΥΝΕΥΣ⁸³.

L'iscrizione che pone maggiori problemi è certamente quella che identifica la figura femminile posta accanto al trono di Fineo (tav. 1.A3). La proposta avanzata da G. Neumann e M. Vojatzi, che vi leggevano FΙΔΑΙΑ⁸⁴, non è compatibile con quanto si preserva dell'iscrizione, come del resto è stato già sottolineato da E. Kefalidou⁸⁵. Allo stesso modo, anche la proposta di R. Wachter, che restituisce il nome TIMANΔPA⁸⁶, non appare convincente. Che le prime due lettere siano un *tau* ed uno *iota* appare certo, così come considererei certi, sebbene siano resi in modo leggermente diverso tra loro, i due *alpha* successivi: la forma del primo corrisponde infatti a quella dell'*alpha* di [KA]ΛΑΙΣ (tav. 1.B2)⁸⁷, mentre il secondo, con il tratto centrale obliquo che trae origine dalla base del primo tratto verticale, è simile a quello che si trova alla fine dell'iscrizione recante il nome della donna. Altra lettera distinguibile con relativa semplicità è la penultima, da identificare, a mio avviso, con un *rho*. Già la Kefalidou aveva letto questo segno come un *delta* o un *rho*, ma quest'ultima ipotesi mi sembra la più con-

⁷⁴ Per una trattazione esaustiva di tale questione, si rimanda al contributo di Cassio edito in questo volume. L'analisi di Cassio consente inoltre di spiegare anche le sopracitate forme del nome di Giasone attestate in ambiente etrusco.

⁷⁵ Wachter 2001, pp. 335-336.

⁷⁶ Cfr. Kefalidou 2008, p. 619. Per l'interpretazione di questa grafia di Πολυδευκες, si rimanda all'analisi di A. C. Cassio, pubblicata in questo volume.

⁷⁷ Wachter 2001, p. 54. Anche Mata Vojatzi riteneva che il segno visibile dopo la prima *omikron* fosse da interpretare come una lettera, ma lo restituiva come un *lambda*, poiché leggeva l'iscrizione al rovescio (Vojatzi 1982, pp. 74 ss.).

⁷⁸ Kefalidou 2008, p. 619, nota 14.

⁷⁹ A. C. Cassio, in questo volume.

⁸⁰ Vojatzi 1982, p. 73, 77.

⁸¹ Wachter 2001, pp. 53-54.

⁸² Kefalidou 2008, p. 618, nota 9.

⁸³ A. C. Cassio, in questo volume.

⁸⁴ Vojatzi 1982, pp. 73, 77-79. Questa lettura sarebbe stata conciliabile con il nome della seconda moglie di Fineo riportato da Apollod. *Bibl.* III 15,3, ma non risulta sostenibile.

⁸⁵ Kefalidou 2008, p. 619.

⁸⁶ Wachter 2001, pp. 53-54, 293-294.

⁸⁷ A proposito dell'iscrizione che riporta il nome del Boreade, si noti che in essa è attestato uno *iota* a quattro tratti, laddove nelle altre didascalie presenti sul cratere si riscontra l'utilizzo di quello a tre tratti.

vincente, poiché la lettera in questione trova effettivamente riscontro in una delle varianti del *rho* propria di Corinto⁸⁸. Più complessa è invece la decifrazione delle due lettere centrali, che versano in uno stato di conservazione estremamente povero, ma di certo, comunque, non è possibile riconoscerli in alcun modo la sequenza *ny* - *delta* - *rho* proposta da Wachter. Per quel che concerne la prima lettera, la Kefalidou associa le tracce di vernice ancora visibili alla forma di uno *iota* scritto in senso progressivo anziché retrogrado, mentre, per quanto riguarda la seconda, ipotizza che possa corrispondere ad un *omikron*, poiché quanto di essa si preserva rimanda alla forma di una lettera tonda. Volendo cercare un'alternativa allo *iota* orientato nel verso "sbagliato" (dal momento che l'iscrizione è effettivamente retrograda), l'unico altro carattere che mi sembra possa essere preso in considerazione per la quinta lettera del nome è il *gamma* corinzio, nella sua variante irrigidita in due segmenti⁸⁹. Oltre alla lettura dei due segni alfabetici in questione, l'elemento dell'iscrizione che pone maggiori problemi è naturalmente la presenza di due *alpha* consecutivi. Questi - in particolare il primo - sono probabilmente frutto di un errore: nomi che in greco inizino con TIA sono piuttosto difficili da trovare, mentre nomi che inizino con la sillaba TI, seguita da una consonante e da un *alpha*, sono più diffusi. Che di un nome si tratti, del resto, sembrerebbe essere sicuro, dal momento che tutte le iscrizioni del vaso sono didascalie inserite per identificare i protagonisti della scena. La lettura più convincente è certamente quella di A. C. Cassio, che restituisce alla figura femminile che affianca il re indovino il nome di Timagòra, scritto per errore TIAAΓOPA⁹⁰. Il fatto che questo nome non compaia tra quelli ricordati dalle fonti letterarie in relazione alle mogli di Fineo non è un problema sostanziale, tanto più che, come sottolineato dallo stesso Cassio, i nomi delle mogli e dei figli di questo personaggio conoscono numerose varianti.

Un altro epos: gli Argonauti a Corinto

Appare dunque evidente come il quadro che l'iconografia vascolare corinzia ci offre della saga argonautica sia, per quanto estremamente limitato, anche estremamente interessante. Nonostante gli episodi pertinenti a questo mito attestati sulla ceramica corinzia siano infatti soltanto tre, le loro peculiarità possono essere considerate un chiaro indizio della dinamicità e della complessità tanto delle tradizioni epiche quanto delle produzioni vascolari. Abituati come siamo a fare riferimento costante alle forme "canoniche" dei miti che sono a noi giunti, forse ci interroghiamo troppo poco sulla legittimità di utilizzo di espressioni quali "variante del mito", "versione alternativa", "tradizione" e non teniamo sufficientemente in considerazione non solo le dinamiche di formazione dell'*epos*, ma anche quelle sottese alla creazione di una determinata iconografia ed alla costruzione di una scena figurata.

A mio avviso, un contesto privilegiato per rintracciare e cercare di comprendere tali dinamiche, nonché il modo in cui queste si intrecciano tra loro, è costituito dalle rappresentazioni di giochi funebri in onore di noti personaggi dell'*epos*. Se infatti si confrontano tra loro due raffigurazioni o due fonti letterarie aventi come oggetto i medesimi agoni, si può notare che raramente i nomi dei personaggi che vi prendono parte coincidono perfettamente. Un caso illuminante in tal senso è costituito dalla rappresentazione dei giochi funebri in onore di Pelia, attestata, nell'ambito della produzione corinzia, su due manufatti piuttosto famosi, ovvero l'arca di Cipselo e il già menzionato cratere di Anfiarao. Si tratta di un episodio non solo noto attraverso le fonti letterarie, ma anche ben attestato nell'arte figurativa arcaica, che costituisce, insieme agli agoni in onore di Patroclo, il più famoso esempio di giochi tenutisi in occasione della morte di un eroe dell'*epos*⁹¹. Solo alcuni dei protagonisti degli agoni rap-

⁸⁸ Cfr. Jeffery 1961, p. 114; Guarducci 1967. Inoltre, mi sembra che il segno alfabetico in questione si differenzi leggermente dal *delta* di ΠΟΛΥΔΥΚΣ, sebbene, alla luce di quanto appena discusso a proposito della forma dei due *alpha*, questo secondo aspetto possa non essere del tutto dirimente.

⁸⁹ Cfr. Jeffery 1961, p. 114; Guarducci 1967.

⁹⁰ A. C. Cassio, in questo volume.

⁹¹ Questi agoni erano infatti oggetto dei *Giochi per Pelia* composti da Stesicoro, poema di cui non restano che pochi frammenti. Simonide, al quale dobbiamo questa notizia, riferisce inoltre che lo stesso tema era stato cantato anche da Omero (Simon. *PMG* fr. 564 P = Stes. *PMG* fr. 179 P). Secondo Andrea Debiasi, Simonide, citando Omero, avrebbe voluto in realtà far genericamente riferimento ad un poema epico arcaico, che lo studioso propone di identificare con i *Korinthiakà* di Eumelo di Corinto, nel quale i giochi funebri per Pelia avrebbero effettivamente trovato posto (Debiasi 2004, p. 33, nota 93 e Debiasi 2015, pp. 61-67). In Hyg. *Fab.* 273,

presentati sull'arca di Cipselo si ritrovano però anche sul cratere di Anfiarao, che dovrebbe essere di poco più recente rispetto alla nota dedica dei tiranni⁹². Inoltre, alcuni dei personaggi presenti sia sull'arca che sul cratere non sono ricordati come membri della spedizione degli Argonauti da nessuna fonte letteraria a noi nota e non sembrano avere alcun legame con questa saga. È lecito parlare in questo caso, nell'ambito della stessa Corinto e in un arco cronologico abbastanza ristretto, di tradizioni alternative e varianti del mito? Prima di rispondere a questa domanda, è forse opportuno soffermarsi su un particolare aspetto: gli agoni funebri in onore di un famoso eroe dell'*epos* costituiscono per un committente un'ottima opportunità per inserire in una cornice mitica di tradizione ben consolidata personaggi minori che possano avere per lui una valenza simbolica e che possano essere utili a mettere in evidenza aspetti mitici o storici che gli siano particolarmente cari⁹³. Allo stesso modo, i giochi funebri possono essere considerati il contesto perfetto per celebrare personaggi legati alla cultura locale, che non trovano posto nelle versioni "canoniche" di questi miti, o per valorizzare personaggi secondari dell'*epos* che abbiano uno specifico significato per la comunità⁹⁴. Si tratta di fattori che possono inter-

venire tanto nei processi di formazione dell'*epos* - soprattutto nel caso dell'inserimento o della valorizzazione di personaggi importanti per la comunità locale - quanto nella costruzione di un'iconografia e del messaggio che il committente vuole veicolare attraverso di essa. Fortunatamente, l'arca di Cipselo offre elementi tali da consentirci di comprendere qualcosa anche a proposito di questi processi: essa presenta infatti alcune peculiarità che non riguardano dei personaggi secondari, ma i protagonisti stessi della saga argonautica e che potrebbero pertanto rivelarsi piuttosto indicative. Andrea Debiassi ha notato come, nella scena dei giochi funebri in onore di Pelia, risulti degna di attenzione la presenza di Giasone, dal momento che, nella tradizione "canonica" del mito, l'eroe ed il sovrano suo zio sono notoriamente nemici. È per Giasone, del resto, che Medea architetta l'uccisione di Pelia ed è per questo che entrambi sono condannati all'esilio. Pertanto, non ci aspetteremmo di vedere l'eroe prender parte alle gare organizzate in occasione del funerale del re⁹⁵. Per le stesse ragioni, sembrerebbe essere rilevante la presenza sull'arca delle figlie di Pelia, anch'esse in parte artefici della morte del padre, poiché aiutano Medea a bollire le sue carni in un calderone, convinte che il procedimento lo ringiovanirà⁹⁶. La proposta di Debiassi è che la raffigura-

10-11 è poi riportato un elenco completo dei vincitori delle diverse competizioni svoltesi in occasione di questi agoni. Per una panoramica delle rappresentazioni di questo episodio nell'arte greca si rimanda a Roller 1981, pp. 109-113 e *LIMC* VII, 'PeliouAthla' s.v.

⁹² La cronologia dell'arca di Cipselo è piuttosto dibattuta. Per la sua decorazione, essa viene generalmente inquadrata nella prima metà del VI secolo a.C., anche se non sono mancate proposte di datazione leggermente più basse. Per quanto riguarda la definizione di un arco cronologico più preciso, le ipotesi sono varie: Massow 1916, p. 13 la data nel primo quarto del secolo; Payne 1931, pp. 125 e 351 la collocava invece nel secondo quarto, o poco prima della fine del primo. Più di recente, Splitter 2000, pp. 50-51 ha proposto di datare l'arca tra il 580 ed il 560 a.C. Tuttavia, vale la pena di menzionare, tra i contributi più recenti, Snodgrass 2012, p. 15, che invita, nell'ambito di una più generale riconsiderazione delle cronologie assolute della ceramica protocorinzia e della dinastia cipselide, a non sottovalutare l'ipotesi di una cronologia decisamente più alta, che potrebbe anche portare a datare l'arca intorno al 600 a.C.

⁹³ Un buon esempio potrebbe essere il caso di Piso, mitico fondatore della città di Pisa, che tradizionalmente non ha alcun legame con la saga argonautica, ma è rappresentato tra gli atleti che gareggiano nei giochi funebri per Pelia sull'arca di Cipselo. Per le possibili ragioni della sua presenza su tale manufatto, v. Maddoli - Saladino 1995, pp. 199-200 e Cossu 2009, p. 114.

⁹⁴ Questo è probabilmente il caso di Eufemo, un personaggio ricordato da Apollonio Rodio tra i partecipanti alla spedizione argonautica, ma il cui coinvolgimento negli agoni in onore di Pelia sembrerebbe essere attestato solo in ambito corinzio. Eufemo sembrerebbe inoltre aver avuto anche una certa importanza nella

cultura locale, considerato che sia sull'arca di Cipselo che sul cratere di Anfiarao è rappresentato come vincitore della corsa con la biga. Sulla partecipazione e la vittoria di Eufemo su questi due manufatti, v. *LIMC* IV, 'Euphemos' s.v., p. 68; Maddoli - Saladino 1995, p. 296; Cossu 2009, pp. 115-116; Debiassi 2015, pp. 63-64. Più enigmatico è invece il caso di una figura designata come Ἀργεῖος sull'arca di Cipselo e come ΑΡΓΕΟΣ sul cratere di Anfiarao. Si tratta infatti di un personaggio non menzionato da alcuna fonte letteraria che tratti la saga degli Argonauti, ma che è rappresentato su entrambi i manufatti corinzi. Potremmo dunque trovarci di fronte ad una figura attestata solo nel repertorio iconografico corinzio (cfr. Cossu 2009, p. 120, che propone invece alcune identificazioni alternative).

⁹⁵ Sull'arca di Cipselo, invece, Giasone è rappresentato come uno dei contendenti impegnati nella gara della lotta. A lui viene contrapposto Peleo, un personaggio che, tanto nelle fonti letterarie quanto nelle rappresentazioni figurate, è effettivamente ricordato come coinvolto in questa competizione, ma la cui avversaria è generalmente Atalanta (v. *LIMC* VII, 'Peleus' s.v., nn. 11-31; Apollod. *Bibl.* III 9,2 e 13,2). Anche sul cratere di Anfiarao Peleo è rappresentato come lottatore, ma affronta in quel caso un personaggio denominato Ippalcimo.

⁹⁶ Eur. *Med.* 9-11; Apollod. *Bibl.* 19,32; Ov. *Met.* VII 297; Val. Fl. I 700-826. In Pind. *Pyth.* IV 253 viene fatto un rapido cenno a Medea come causa della morte di Pelia, ma non vengono specificate le modalità in cui l'assassinio sarebbe avvenuto, né l'eventuale coinvolgimento delle figlie del re. A questa vicenda doveva poi essere dedicata la tragedia perduta di Euripide intitolata pro-

zione dei giochi funebri in onore di Pelia realizzata sull'arca di Cipselo sia ispirata all'opera di Eumelo, nella quale Medea doveva essere una figura benigna e i rapporti tra Giasone e Pelia non dovevano evidentemente essere così conflittuali⁹⁷. Se la scena rappresentata sull'arca del tiranno fosse effettivamente tratta dal poema epico di Eumelo, ci troveremmo dinanzi ad una raffigurazione che rifletterebbe una tradizione locale, naturalmente del tutto differente da quella divenuta poi "canonica". Ciò, tuttavia, non significa che alcuni personaggi secondari non possano essere stati inseriti sull'arca per volontà dei Cipselidi nel momento in cui la dedica è stata commissionata e che le dinamiche di formazione dell'*epos* locale non si siano dunque intrecciate con quelle relative alla costruzione del programma iconografico concepito per il manufatto⁹⁸. Potremmo forse spiegare in questo modo le divergenze e le similitudini riscontrabili tra l'arca di Cipselo ed il cratere di Anfiarao, entrambi prodotti di manifattura corinzia, distanti tra loro al massimo qualche decennio.

Il cratere di Salonicco sposta invece il *focus* della questione su un altro aspetto, poiché la guarigione di Fineo ad opera di Giasone, non trovando riscontro né nelle fonti letterarie a noi note né in tutte le altre produzioni figurate del mondo antico, ci invita a rapportarci con "un altro *epos*", un *epos* completamente "sommerso"⁹⁹, ancor più difficile da definire nelle sue caratteristiche essenziali, in quanto testimoniato da un'unica raffigurazione. Certo, circostanze di questo tipo non costituiscono una no-

tività nel panorama dell'iconografia vascolare greca e non mancano esempi di situazioni analoghe anche nell'ambito della stessa produzione corinzia. Con "un altro *epos*" dobbiamo infatti confrontarci anche quando prendiamo in considerazione l'immagine di Giasone rigurgitato dal drago della Colchide, ma in una forma ancora diversa rispetto al caso del cratere di Salonicco. Se infatti questo episodio non è tramandato da nessuna delle fonti letterarie a noi pervenute, l'esistenza di una tradizione mitica che lo contemplasse è tuttavia testimoniata dalla sua attestazione non solo sui due vasi del Corinzio Antico già menzionati¹⁰⁰, ma anche in altre raffigurazioni, vascolari e non: lo ritroviamo sulla celebre coppa di Douris, databile intorno al 480 a.C., e su tre manufatti etruschi di varia natura, compresi in un arco cronologico che va dall'inizio del V alla metà del IV secolo a.C.¹⁰¹ Siamo dunque di fronte ad una versione del mito che perdura nel tempo e che, considerata anche la sua relativa diffusione in produzioni di origine diversa, possiamo forse realmente percepire come una tradizione in qualche modo consolidata. Una tradizione che si differenzia da quella "canonica" non solo perché, allo stato attuale, non conosciamo nessun testo che tramandi di una discesa di Giasone nel ventre del mostro, ma anche perché sembrerebbe non prevedere la partecipazione di Medea, la quale assume invece un ruolo fondamentale tanto nei tragici quanto in Apollonio Rodio, essendo colei che consente concretamente a Giasone di superare l'ostacolo del drago¹⁰². Se su alcuni dei manufatti presi in considerazione la presenza del solo Giasone potrebbe essere giustificata dal limitato spazio offerto dal supporto, dirimenti sembrerebbero invece i casi della coppa di Douris e di uno specchio etrusco della metà del IV secolo a.C., sui quali la figura di Medea sembrerebbe essere sostitu-

prio *Peliadi*. L'inganno di Medea ai danni di Pelia e le sue figlie è comunque attestato già tra la fine dell'età arcaica e l'inizio dell'età classica nell'iconografia vascolare: ne sono esempi un'anfora (London, British Museum B 221 = LIMC VII, 'Pelias' s.v., n. 10) ed un'*hydria* (London, British Museum B 328 = LIMC VII, 'Pelias' s.v., n. 11) di produzione attica, databili all'ultimo venticinquennio del VI secolo a.C.

⁹⁷ Debiasi 2015, pp. 61-66. Cfr. anche Braswell 1988, p. 11, nota 48. Che la Medea di Eumelo fosse ben diversa da quella divenuta famosa grazie ad Euripide è del resto noto grazie alla sintesi dei *Korinthiakà* offerta da Pausania: in quest'opera, infatti, erano i Corinzi stessi a richiamare Medea dalla Colchide affinché regnasse sulla loro città. Inoltre, l'eroina causava la morte dei suoi figli involontariamente, nel tentativo di renderli immortali (Paus. II 3,10-11 = Eum. *PEG* fr. 5).

⁹⁸ Cfr. *supra*, note 93 e 94.

⁹⁹ La scelta di questo termine non è casuale. Il richiamo è a quel concetto di "letteratura sommersa" elaborato da Luigi Enrico Rossi, che ha dato poi vita ad un interessante filone di studi (v. soprattutto i contributi raccolti in Colesanti - Giordano 2014 e Colesanti - Lulli 2016).

¹⁰⁰ V. *supra*, nota 3.

¹⁰¹ Un *simpulum* in bronzo databile all'inizio del V secolo a.C. (Bologna, Museo Civico 190 = LIMC V 'Iason' s.v., n. 34); uno scarabeo in sardonica databile tra il 470 ed il 450 a.C. (Boston, Museum of Fine Arts 211203 = LIMC V, 'Iason' s.v., n. 33); uno specchio in bronzo databile tra la metà del V e gli inizi del IV secolo a.C. (Berlino, Staatliche Museen 2728/148 = LIMC V, 'Iason' s.v., n. 35).

¹⁰² Cfr. Eur. *Med.* 480-482; A. R. IV 122-166; Apollod. *Bibl.* I 9,24 e forse anche Mimn. 10 *PETFr*, riportato in Strab. I 2,40. Questa stessa versione è attestata anche nella letteratura latina: cfr. Ov. *Her.* 105-108; Sen. *Med.* 470-472. Nella versione di Draconzio, autore cristiano del V secolo d.C., è addirittura Medea stessa a rubare il vello d'oro per Giasone (Drac. *Med.* 360-365).

ita da quella di Atena¹⁰³. Una tradizione di origine arcaica in cui Giasone - al pari degli *older heroes* quali Bellerofonte, Teseo ed Eracle - affrontava in prima persona un mostro potrebbe essere effettivamente ben inquadrabile negli schemi propri dei miti greci, mentre più complicata è la situazione della prodigiosa guarigione di Fineo, la quale costituisce, come si è visto, un atto che normalmente sarebbe fuori dalla portata di qualsiasi eroe. Se accettassimo l'idea che la concezione del nome di Giasone come derivante dal verbo *ἰάομαι* abbia avuto un certo peso nella formazione di questa particolare iconografia, potremmo immaginare che questa sia rimasta isolata e non abbia trovato seguito né nella pittura vascolare né nella produzione poetica proprio per la sua inconcepibilità. Potrebbe cioè trattarsi di una versione del mito nata dalla concretizzazione del significato del nome dell'eroe, che non sarebbe poi stata canonizzata e preservata a causa della necessità di normalizzare una situazione inconsueta e ricondurre l'azione di Giasone entro i limiti concessi ai mortali. Oppure, quello di guaritore potrebbe essere stato un aspetto strutturale della figura di Giasone, espresso anche attraverso il suo nome, che si sarebbe però poi perso nel processo di normalizzazione del mito¹⁰⁴. Che l'episodio della guarigione di Fineo e quello del drago della Colchide vadano messi a sistema e concepiti come stralci di un'unica tradizione di epoca arcaica è un'ipotesi possibile,

ma non ritengo prudente insistere su questa lettura unitaria, che potrebbe anzi rivelarsi una forzatura mirata a rendere coerenti i dati in nostro possesso¹⁰⁵. La complessità dei processi mitopoietici è del resto ben nota e la stessa rassegna delle tradizioni letterarie su Fineo ha messo in evidenza come non sia mai possibile ricostruire per un mito un'unica versione coerente, sia per la parzialità delle informazioni in nostro possesso sia per la fluidità che contraddistingueva tale materiale, soprattutto in epoca arcaica. Comunque, la matrice corinzia di entrambi gli episodi è, allo stato attuale delle nostre conoscenze, piuttosto probabile: la guarigione di Fineo è attestata infatti solo sul cratere di Salonicco e le raffigurazioni più antiche dell'episodio del drago della Colchide si trovano proprio su vasi corinzi. Per quanto riguarda il mondo etrusco, nell'ambito del quale quest'avventura di Giasone sembra aver conosciuto grande fortuna, è possibile che i Tirreni abbiano derivato tale iconografia proprio da Corinto¹⁰⁶.

¹⁰³ Inoltre, sul cratere attico a figure rosse New York, Metropolitan Museum of Art 34.11.7, databile tra il 470 ed il 460 a.C., è proprio Atena ad assistere Giasone nel momento in cui l'eroe sta per rubare il vello d'oro. È da notare comunque che sono poche le attestazioni di Giasone sulla ceramica attica a figure rosse e che la dea Atena compare in ciascuna di esse. Questo certamente non stupisce, poiché è comprensibile che ad Atene si tenda a porre l'accento sul legame della dea Poliade con Giasone, suo protetto. Tuttavia, risulta altrettanto chiaro che il protagonista principale della vicenda è proprio Giasone e che non sembra esserci spazio per un'eroina femminile, almeno non nelle forme contemplate dalla tradizione di epoca successiva. Curiosamente, le uniche raffigurazioni che vedono Medea e i suoi filtri magici protagonisti dell'impresa provengono dall'Italia meridionale e sono tutte databili tra la fine del V e la prima metà del IV secolo a.C. (v. LIMCV, Iason s.v., nn. 37-40; Pontrandolfo - Mugione 1999, p. 344, nota 38).

¹⁰⁴ Cfr. Mackie 2001, pp. 2-7. Condivido l'idea che la figura di Giasone in epoca arcaica possa aver avuto delle caratteristiche che si sono poi perse nel processo evolutivo dell'*epos*, ma sono piuttosto scettica riguardo la tesi dell'autore secondo cui nelle fonti letterarie a noi note sarebbe possibile ravvisare per Giasone una presunta funzione di guaritore metafisica e simbolica, legata al suo essere portatore di benefici per la comunità, da poter mettere in relazione con il suo nome.

¹⁰⁵ Mackie 2001, pp. 13-14 ha proposto di vedere in questi due episodi la prova della grande differenza esistente tra il Giasone di epoca arcaica e l'eroe noto dalle fonti di epoca successiva. Nella sua interpretazione, la trasformazione del personaggio di Giasone si sarebbe attuata attraverso un atteggiamento censorio dei Greci nei confronti degli aspetti più "oscuri" che contraddistinguevano la sua figura, in modo che questa meglio si adattasse ai canoni eroici imposti da una società che guardava con sospetto a poteri prodigiosi come quelli di Asclepio. Questa sarebbe stata anche la ragione dell'inserimento di Medea, poiché per una donna straniera l'uso della magia era certamente considerato più accettabile. Se il ragionamento risulta piuttosto convincente riguardo l'episodio della guarigione di Fineo, non mi sembra che sia applicabile nella stessa misura a quello del drago della Colchide: non sono cioè convinta che questo sia da considerarsi «an episode that the poets were happy to omit». A tal proposito, può forse essere utile sottolineare che nel racconto di Pindaro il vello d'oro sarebbe stato custodito proprio tra le fauci del drago (Pind. *Pyth.* IV 243-244), dettaglio che potrebbe giustificare il fatto che Giasone si sia introdotto intenzionalmente nella bocca del mostro o sia stato divorato nel tentativo di recuperarlo, tanto più che sul *simpulum* di Bologna e sullo specchio di Berlino l'eroe emerge dalla bocca del mostro tenendo tra le mani una pelle di animale.

¹⁰⁶ Pontrandolfo - Mugione 1999, p. 334, nota 15. A proposito della diffusione dell'iconografia di Giasone tra le fauci del drago in ambiente etrusco, è opportuno sottolineare che non soltanto la maggior parte degli oggetti su cui essa è attestata è appunto di produzione etrusca, ma anche che la coppa attica a figure rosse del Pittore di Douris è stata rinvenuta proprio a Cerveteri. La saga degli Argonauti è una delle prime ad essere recepite dal mondo tirrenico e l'influenza corinzia è considerata certa per alcuni degli esemplari più noti della ceramografia etrusca di epoca orientalizzante, che costituiscono i primi esempi di immagini a carattere mitico attestate in questa produzione (cfr. *supra*, nota 6).

Epos e grandi crateri

Mi sembra infine opportuno concludere questa analisi con alcune brevi osservazioni riguardanti la forma vascolare interessata dalla raffigurazione della guarigione di Fineo. Nell'ambito della ceramica di produzione corinzia, infatti, il cratere costituisce, insieme all'aryballos, la forma prediletta per la rappresentazione di scene a carattere mitico. A differenza dei portaprofumi, che offrono un panorama più variegato, i crateri sembrano però essere stati nel complesso tutti destinati ad una circolazione in ambienti di estrazione culturale piuttosto elevata: la qualità delle raffigurazioni è infatti generalmente alta ed è proprio sui crateri che sono attestate molte delle scene più elaborate della produzione corinzia, nonché quegli episodi che costituiscono un *unicum* nell'ambito delle produzioni figurate greche¹⁰⁷. Alcune caratteristiche di questi prodotti di pregevole qualità, quali l'utilizzo della tecnica policroma e della linea di contorno, nonché la costruzione di un'articolata sintassi dell'immagine, hanno indotto gli studiosi a valutare la possibilità di un'interferenza tra la grande pittura e la ceramografia. Il pittore del cratere di Salonicco ha certamente dato prova di grande finezza dal punto di vista tecnico, soprattutto attraverso la sua abilità nel combinare ed alternare tecnica a figure nere e tecnica a linea di contorno, che ha saputo sapientemente declinare nella scelta di disporre le figure attraverso calcolate sovrapposizioni e sfalsamenti. Se ciò ha rilevanza dal punto di vista di un legame con la grande pittura, non è comunque necessario pensare ad una dipendenza della ceramografia da quest'ultima, ma è possibile ipotizzare l'esistenza di artigiani attivi sia nella pittura vascolare che nella realizzazione di megalografie, come è del resto già stato proposto per un altro noto prodotto della ceramografia corinzia, quale l'Olpe Chigi¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Ne sono esempi, oltre al cratere degli Argonauti e al cratere di Anfiraio, il cosiddetto cratere di Eurytios (Paris, Musée du Louvre E 635 = Amyx 1988, cat. p. 147, tav. 57:1a-b; *LIMC* I, 'Aias I' s.v., n. 120 e *LIMC* V, 'Iole' s.v., n. 1) e i crateri decorati con l'ambasceria per il ritorno di Elena (Città del Vaticano, Musei Vaticani A 565 = Amyx 1988, cat. p. 264, tavv. 116:1a-c e 117:1a-b; *LIMC* IV, 'Harmatidas' s.v., n. 1; *LIMC* VIII, 'Menelaos' s.v., n. 9) e le nozze tra lei e Paride (New York, Metropolitan Museum of Art 27.116 = Amyx 1988, cat. p. 196 n. A-5, tav. 79; *LIMC* I, 'Alexandros' s.v., n. 67).

¹⁰⁸ Per il rapporto tra il pittore dell'Olpe Chigi e la grande pit-

tura, v. soprattutto Payne 1931, pp. 94-97; Hurwit 2012, pp. 108-110; Niemeier - Niemeier - Brysbaert 2012; D'Acunto 2013, pp. 34-41.

Un ulteriore dato interessante riguarda poi la distribuzione dei crateri corinzi decorati con scene a carattere mitico, poiché molti degli esemplari di cui sia noto il luogo di rinvenimento provengono da Cerveteri, dove circolavano probabilmente come beni di lusso¹⁰⁹. Già Marina Martelli ha sottolineato come sia possibile riconoscere agli episodi mitici rappresentati sui crateri una valenza paradigmatica rispetto ai valori delle aristocrazie che si riunivano a simposio, come è del resto riscontrabile anche per le scene "anonime" dipinte su di essi, quali combattimenti, partenze e momenti del simposio stesso¹¹⁰. La centralità - sia fisica che metaforica - del cratere nell'ambito del simposio è infatti ben nota e la discussione sul rapporto tra la decorazione dei vasi potori e il loro contesto di utilizzo è sempre molto attuale¹¹¹. Tuttavia, come la stessa Martelli ha evidenziato, la ricerca archeologica ha dimostrato che i crateri istoriati con scene tratte dal mito erano utilizzati anche come *anathemata* in contesti sacri e che i temi meno convenzionali sembrerebbero essere attestati proprio su questi vasi offerti alla divinità. Il cratere di Salonicco, rinvenuto proprio in un santuario, sembra dunque rientrare perfettamente in questo schema. Ciò ci induce ad interrogarci sulle ragioni della scelta di un'iconografia così peculiare in relazione al contesto di pertinenza dell'oggetto, nonché sull'identità del suo committente, tenendo anche conto dell'eventuale ruolo che potrebbero aver giocato la divinità tutelare del santuario e l'area in cui questo era ubicato, ovvero la penisola calcidica. Per tentare di rispondere a tali interrogativi, è utile partire dall'interpretazione complessiva del-

tura, v. soprattutto Payne 1931, pp. 94-97; Hurwit 2012, pp. 108-110; Niemeier - Niemeier - Brysbaert 2012; D'Acunto 2013, pp. 34-41.

¹⁰⁹ Sulla distribuzione dei crateri corinzi, v. Cristofani - Martelli 1996; sull'elevata presenza di questi crateri in Etruria, v. De La Genière 1988 e Martelli 1989. Sui rapporti tra l'antica Caere ed il mondo greco, v. Bellelli 2012. Sui crateri a colonnette, v. Bakir 1974.

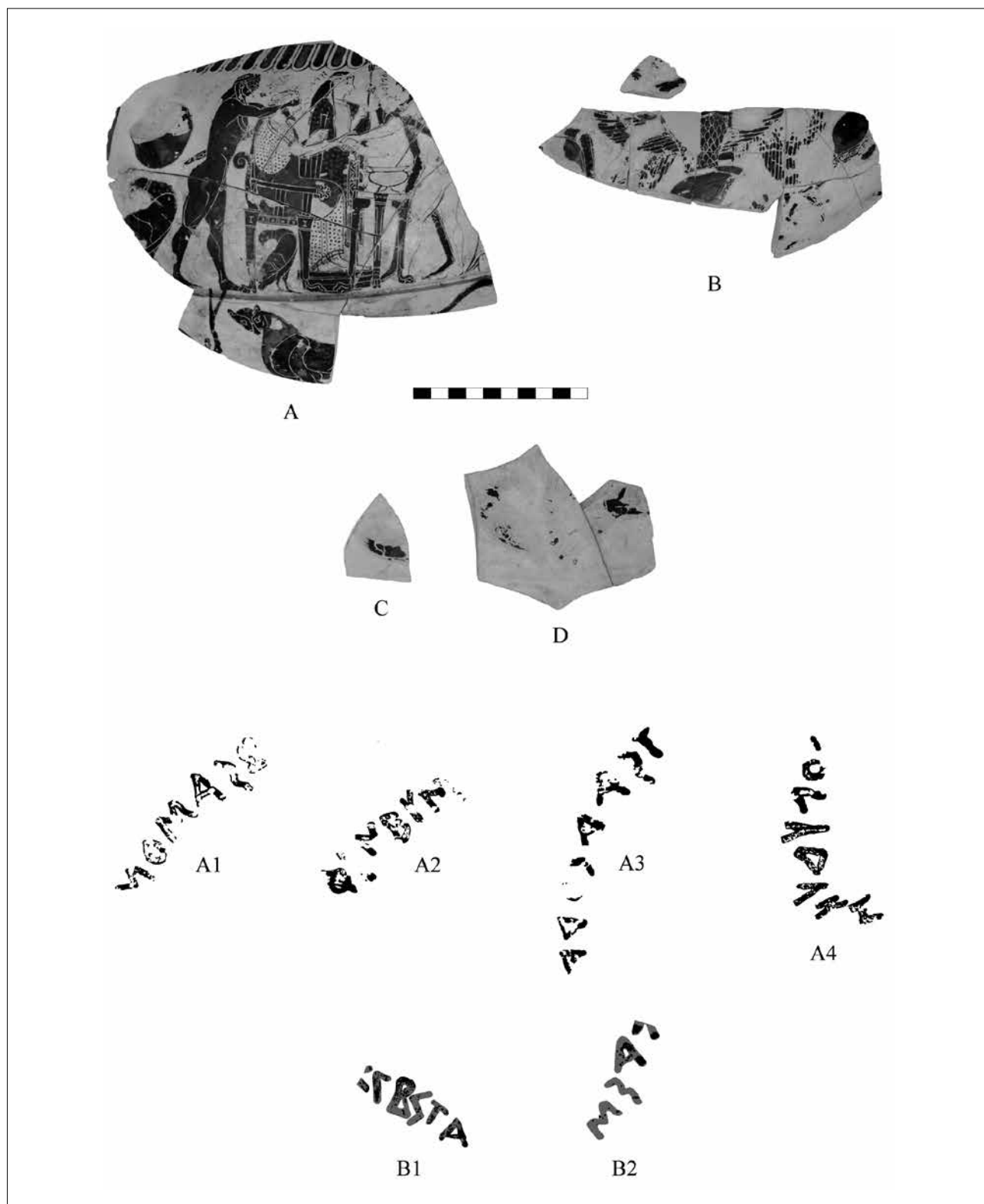
¹¹⁰ Cristofani - Martelli 1996, pp. 15-16. Sul valore paradigmatico delle immagini raffigurate sui crateri e sulla ceramica da simposio in generale, v. anche Vetta 1996, pp. 198-199; Vetta 2001, pp. 185-223; Catoni 2010; Catoni 2013.

¹¹¹ Molto si discute, ad esempio, della possibilità che le immagini dipinte sul cratere e sulle kylikes ispirassero in qualche modo i discorsi dei simposiasti, questione estremamente controversa soprattutto per quanto riguarda le rappresentazioni a carattere mitico (cfr. Vetta 2001; Catoni 2010, p. 107; Catoni 2013, p. 172). Al ruolo centrale svolto dal cratere in contesto simposiale è dedicato un intero capitolo in Lissarague 1987 (pp. 19-46).

le scene rappresentate sul vaso, che sembrano costituire nel loro insieme un programma figurativo unitario, costruito sui concetti di ospitalità e reciprocità. Emblematico in tal senso è il gioco di rimandi che si può ravvisare tra la grande coppa rappresentata al centro della scena ed il cratere su cui questa è dipinta. Viene dunque istituito un rapporto simbolico piuttosto diretto tra forma ed immagine, che sembrano concorrere insieme alla veicolazione del significato complessivo dell'*anathema*: all'interno della raffigurazione, la coppa dipinta è concretizzazione materiale, insieme alla *dexiosis*, del rapporto di *xenia* tra Fineo e gli Argonauti ed è in stretta relazione con il cratere su cui è rappresentata, oggetto della cui centralità nel consumo comunitario del vino si è appena discusso. Suggestiva è l'ipotesi che il significato del programma iconografico del cratere di Salonicco possa essere connesso al contesto geografico e culturale dell'area in cui questo è stato

rinvenuto: è stato infatti già sottolineato come Sane, il sito in cui è ubicato il santuario da cui proviene il cratere, si trovi a soli dieci chilometri a Sud-Ovest di Potidea, l'unica colonia corinzia dell'Egeo Settentrionale. La penisola calcidica fu interessata dalla colonizzazione greca sin da tempi molto antichi¹¹² e, come per ogni contesto coloniale, anche in questo caso può essere interessante tenere in considerazione l'aspetto dell'interazione tra i Greci e le popolazioni locali. Nella tradizione argonautica, Fineo è del resto il re dei Traci, presso i quali sono dunque ambientate le vicende raffigurate sul cratere di Salonicco: si configura così la possibilità che il mito degli Argonauti possa avere assunto una particolare valenza in quest'area e che una raffigurazione di questo tipo possa riflettere in qualche modo le dinamiche di interazione tra le popolazioni tracie e i Corinzi giunti in Calcidica attraverso l'immagine paradigmatica del mito.

¹¹² Per la colonizzazione greca in Calcidica, v. soprattutto Tivrios 2008.



Tav. 1 - Cratere degli Argonauti, 560 a.C. ca. Museo Archeologico di Salonico (Collezione S. Andreadis); inv. n. MΘ 23656. Frammenti e apografi delle iscrizioni.

A: Guarigione di Fineo ad opera di Giasone; B: Cacciata delle Arpie da parte dei Boreadi; C: Frammento con uccello; D: Frammenti con Sirena ed uccello; A1: ΕΙΑΣΟΝ; A2: ΦΥΝΕΥΣ; A3: ΤΙΑΑΓΟΡΑ; A4: ΠΟΛΥΔΥΚΣ; B1: ΚΛΕΙΤΑ; B2: [ΚΑ]ΛΑΙΣ.

Foto di F. Nitti; apografi di M. D'Onofrio e F. Nitti.

The rights of the depicted monument belong to the Greek Ministry of Culture and Sports (Law 3028/2002). The Corinthian column krater MΘ 23656 pertains to and is under the jurisdiction of the Archaeological Museum of Thessaloniki. Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Resources Fund.



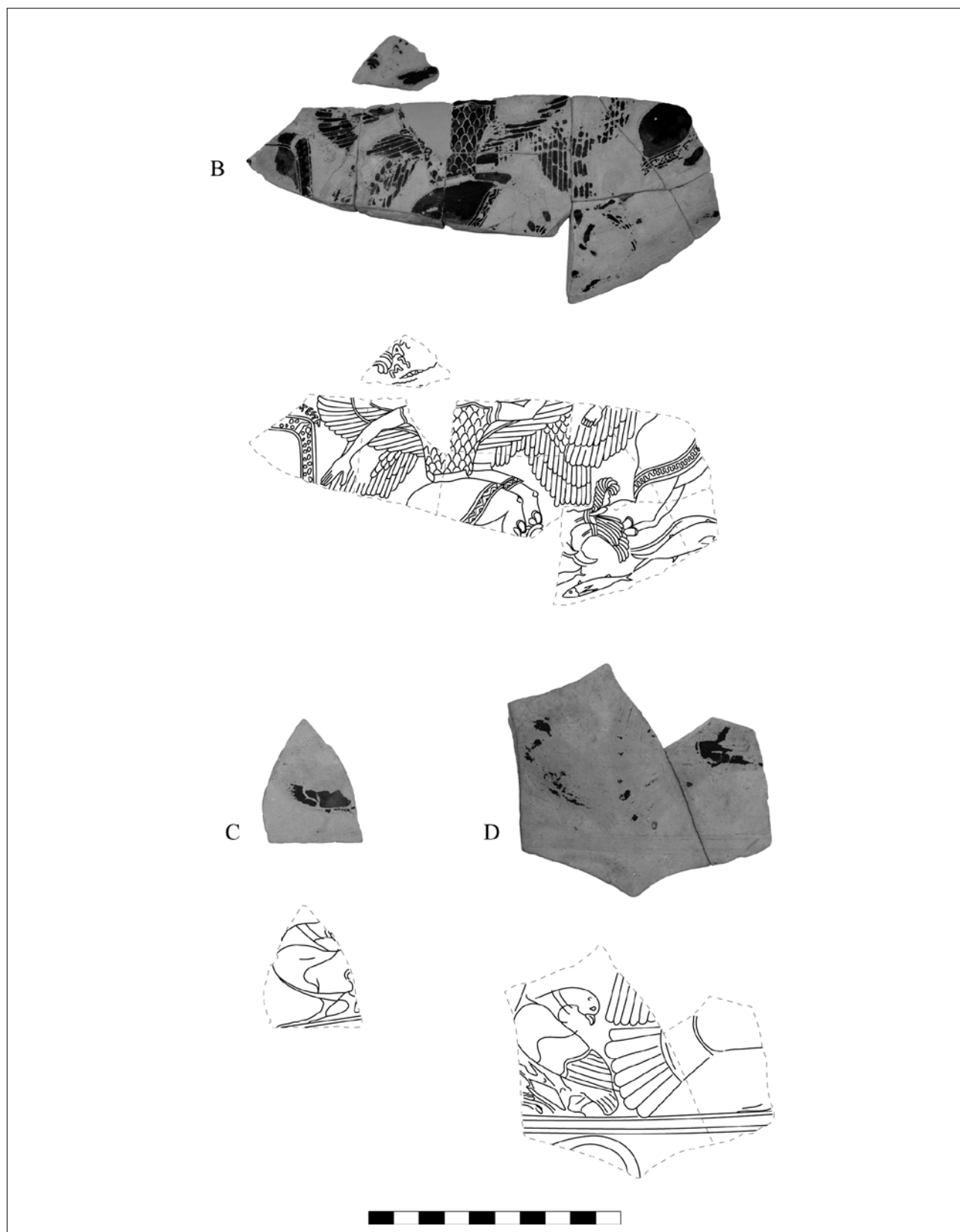
A



Tav. 2 - Cratere degli Argonauti, 560 a.C. ca. Museo Archeologico di Salonicco (Collezione S. Andreadis); inv. n. MΘ 23656. Guarigione di Fineo ad opera di Giasone.

Foto e disegno di F. Nitti.

The rights of the depicted monument belong to the Greek Ministry of Culture and Sports (Law 3028/2002). The Corinthian column krater MΘ 23656 pertains to and is under the jurisdiction of the Archaeological Museum of Thessaloniki. Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Resources Fund.



Tav. 3 - Cratere degli Argonauti, 560 a.C. ca. Museo Archeologico di Salonicco (Collezione S. Andreadis); inv. n. MΘ 23656.

B: Inseguimento delle Arpie da parte dei Boreadi; C: Frammento con uccello; D: Frammenti con Sirena ed uccello.

Foto e disegni di F. Nitti.

The rights of the depicted monument belong to the Greek Ministry of Culture and Sports (Law 3028/2002). The Corinthian column krater MΘ 23656 pertains to and is under the jurisdiction of the Archaeological Museum of Thessaloniki. Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Resources Fund.

Abbreviazioni Bibliografiche

- Ampolo 2018 = C. Ampolo, 'Demarato di Corinto 'bacchiade' tra Grecia, Etruria e Roma: rappresentazione e realtà fonti, funzione dei racconti, integrazione di genti e culture, mobilità sociale arcaica', in S. Struffolino (a cura di), *Scritti per il decimo anniversario di Aristhonotos*, Milano 2018, pp. 25-134.
- Amyx 1988 = D. A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Los Angeles - London 1988.
- Bakir 1974 = T. Bakir, *Der Kolonettenkrater in Korinth und Attika zwischen 625 und 550 v. Chr.*, Würzburg 1974.
- Bellelli 2005 = V. Bellelli, 'Gli Argonauti all'imbarco', in *AION ArchStorAnt*, n.s. 9-10, 2002-2003 (2005), pp. 79-84.
- Bellelli 2010 = V. Bellelli, 'L'impatto del mito greco nell'Etruria orientalizzante: la documentazione ceramica', in *Bollettino di archeologia online*, vol. 1, 2010, pp. 27-40.
- Bellelli 2012 = V. Bellelli, 'Caere e il mondo greco. Appunti di archeologia e di storia', in *Incidenza dell'Antico. Dialoghi di storia greca* 10, 2012, pp. 137-166.
- Benson 1969 = J. L. Benson, 'The Three Maidens Group', in *AJA* 73, 1969, pp. 109-122.
- Bernidaki-Aldous 1990 = E. A. Bernidaki-Aldous, *Blindness in a Culture of Light: especially the case of Oedipus at Colonus of Sophocles*, New York 1990.
- Braswell 1988 = B. K. Braswell, *A Commentary on the fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin - New York 1988.
- Buchholz 1987 = H. G. Buchholz, 'Das Symbol des gemeinsamen Mantels', in *JDAI* 102, 1987, pp. 1-55.
- Buxton 1980 = R. G. A. Buxton, 'Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myths', in *JHS* 100, 1980, pp. 22-37.
- Catoni 2010 = M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.
- Catoni 2013 = M. L. Catoni, 'Il simposio greco', in M. G. Bernardini - M. Lolli Ghetti (a cura di), *Capolavori dell'archeologia. Recupero, ritrovamenti, confronti*, 'Catalogo della mostra, Roma, 21 maggio-5 novembre 2013', Roma 2013, pp. 169-173.
- Claverhouse Jebb - Headlam - Pearson 2009 = R. Claverhouse Jebb - W. G. Headlam - A. C. Pearson (a cura di), *The Fragments of Sophocles*, Cambridge 2009.
- Colesanti - Giordano 2014 = G. Colesanti - M. Giordano (a cura di), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin - Boston 2014.
- Colesanti - Lulli 2016 = G. Colesanti - L. Lulli (a cura di), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Case Studies*, Berlin - Boston 2016.
- Cossu 2009 = T. Cossu, *L'arca del tiranno. Umano, disumano e sovraumano nella Grecia arcaica*, Cagliari 2009.
- Cristofani - Martelli 1996 = M. Cristofani - M. Martelli, 'La distribuzione dei crateri corinzi: il mito e l'immaginario dei simposiasti', in *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, 'Atti del convegno internazionale 'Catania, Camarina, Gela, Vittoria', 28 marzo-1 aprile 1990', vol. 2, Catania 1996, pp. 9-25.
- D'Acunto 2013 = M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin - Boston 2013.
- d'Agostino 1999 = B. d'Agostino, 'I pericoli del mare. Spunti per una grammatica del linguaggio visuale', in Cerchiai L. - d'Agostino B. 1999, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999, pp. 73-80.
- Davies 1985 = G. Davies, 'The Significance of Handshake Motif in Classical funerary Art', in *AJA* 89, 1985, pp. 627-640.

- Debiasi 2004 = A. Debiasi, *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo e l'Occidente*, Hesperia. Studi sulla Grecità d'Occidente 20, Roma 2004.
- Debiasi 2015 = A. Debiasi, *Eumelo, un poeta per Corinto. Con ulteriori divagazioni epiche*, Roma 2015.
- Debiasi 2020 = A. Debiasi, *Eumelo, la saga argonautica e dintorni. La documentazione papirologica*, Hesperia. Studi sulla Grecità d'Occidente 37, Roma 2020.
- De La Genière 1988 = J. De La Genière, 'Le acheteurs des cratères corinthiens', in *Bull. Corr. Hell.* 112, 1988, pp. 83-90.
- DÉLG = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Dodds 1951 = E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951.
- FGrH = F. Jacoby (a cura di), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin 1963.
- Gantz 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth: a Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993.
- Giudice Rizzo 2002 = I. Giudice Rizzo, *Inquieti commerci tra uomini e dei: Timpanisti, Fineo A e B di Sofocle: testimonianze letterarie ed iconografiche, itinerari di ricerca e proposte*, Roma 2002.
- Guarducci 1967 = M. Guarducci, *Epigrafia Greca*, vol. 1, Roma 1967.
- Hurwit 2012 = J. M. Hurwit, 'Boularchos, the Chigi Painter, and the Interdependence of Free-Painting ad Vase-Painting in the Seventh Century', in E. Mugione (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, 'Atti del Convegno Internazionale, Salerno, 3-4 giugno 2010', Salerno 2012, pp. 103-110.
- Jeffery 1961 = L. H. Jeffery, *The local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961.
- Kefalidou 2008 = E. Kefalidou, 'The Argonauts Krater in the Archaeological Museum of Thessaloniki', in *AJA* 112.4, 2008, pp. 618-624.
- Kerényi 1951 = K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Stuttgart 1951.
- LfgrE = B. Snell, *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen 1955-2010.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich - München, 1981-1999.
- Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris 1987.
- Mackie 2001 = C. J. Mackie, 'The earliest Jason. What's in a Name?', in *Greece & Rome* 48.1, Cambridge 2001, pp. 1-17.
- Maddoli - Saladino 1995 = M. Maddoli - V. Saladino (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia, Libro V: L'Elide e Olimpia*, Milano 1998.
- Martelli 1989 = M. Martelli, 'La ceramica greca in Etruria: problemi e prospettive di ricerca', in *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco*, Firenze, 26 maggio - 2 giugno 1985, Roma 1989, pp. 781-811.
- Massow 1916 = W. Von Masson, 'Die Kypseloslade', in *AM* 41, 1916, pp. 1-117.
- Mastromarco - Totaro 2006 = G. Mastromarco - P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, volume secondo, Torino 2006.
- Merkelbach - West 1967 = R. Merkelbach - M. L. West (a cura di), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.
- Niemeier - Niemeier - Brysbaert 2012 = W. D. Niemeier - B. Niemeier - A. Brysbaert, 'The Olpe Chigi and new Evidence for Early Archaic Greek Wall-Painting from the Oracle Sanctuary of Apollo at Abai (Kalapodi)', in E. Mugione (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, 'Atti del Convegno Internazionale, Salerno, 3-4 giugno 2010', pp. 79-86.
- Paduano - Fusillo 2009 = G. Paduano - M. Fusillo (a cura di), *Apollonio Rodio, Le Argonautiche*, Milano 2009.
- Payne 1931 = H. G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931.
- PEG = A. Bernabé (a cura di), *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*, Leipzig 1987.

- PETFr* = B. Gentili - C. Prato (a cura di), *Poetae Elegiaci. Testimonia et Fragmenta*, Berlin 1998.
- PMG* = D. Page (a cura di), *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1963.
- Pontrandolfo - Mugione 1999 = A. Pontrandolfo - E. Mugione, 'La saga degli Argonauti nella ceramica attica e protoitalica. Uso e rifunzionalizzazione di un mito', in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, 'Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident)', Rome, 14-16 novembre 1996', Roma 1999. pp. 329-352.
- Rizzo - Martelli 1993 = M. A. Rizzo - M. Martelli, 'Un incunabolo del mito greco in Etruria', in *ASAA* 66-67, 1988-1989 (1993), pp. 7-50.
- Russo 1972 = A. Russo (a cura di), *Sesto Empirico. Contro i matematici*, libri 1-6, Bari 1972.
- Scarpi - Ciani 1996 = P. Scarpi - M. G. Ciani (a cura di), *Apollodoro. I miti greci (Biblioteca)*, Milano 1996.
- Snodgrass 1998 = A. M. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in early Greek Art*, Cambridge 1998.
- Snodgrass 2012 = A. M. Snodgrass, 'The Olpe Chigi and Iconography in Kypselid Corinth', in E. Mugione (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, 'Atti del Convegno Internazionale, Salerno, 3-4 giugno 2010', Salerno 2012, pp. 11-18.
- Splitter 2000 = R. Splitter, *Die «Kypseloslade» in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck. Eine archäologische Rekonstruktion. Mit einem Katalog der Sagenbilder in der korinthischen Vasenmalerei und einem Anhang zur Forschungsgeschichte*, Mainz 2000.
- Stampolidis - Tassoulas 2014 = N. C. Stampolidis - Y. Tassoulas (a cura di), *Hygieia. Health, Illness, Treatment from Homer to Galen*, Athina 2014.
- Tatti-Gartziou 2010 = A. Tatti-Gartziou, 'Blindness as Punishment', in M. Christopoulos - E. D. Karakantza - O. Levaniouk (a cura di), *Light and Darkness in ancient Greek Myth and Religion. Greek Studies: interdisciplinary Approaches*, Lanham, MD 2010, pp. 181-192.
- Toillon 2019 = V. Toillon, 'Three Women sharing a Mantle in 6th Century BCE Greek Vase-Painting. Plurality, Unity, Family, and social Bond', in *Arts* 8, 244, 2019.
- TrGF* = Nauck A. (a cura di), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1989.
- Vernant et alii 1974 = J. P. Vernant - L. Vandermeersch - J. Gernet - J. Bottéro - R. Crahay - L. Brisson - J. Carlier - D. Grodzynski - A. Retel-Laurentin, *Divination et rationalité*, Paris 1974.
- Vetta 1996 = M. Vetta, 'Convivialità pubblica e poesia per simposio in Grecia', in *Quaderni Urbina di Cultura Classica*, n.s. 54, n. 3, 1996, pp. 197-209.
- Vetta 2001 = M. Vetta, *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Roma 2001.
- Vojatzi 1982 = M. Vojatzi, *Frühe Argonautenbilder*, Würzburg 1982.
- Vokotopoulou 1987 = J. Vokotopoulou, 'Ανασκαφικές έρευνες στην Χαλκιδική', in *AEMΘ* 1, 1987, pp. 279-293.
- Vokotopoulou 1993 = J. Vokotopoulou, 'Αρχαϊκό ιερό στη Σάνη Χαλκιδικής', in *Αρχαία Μακεδονία V, Ανακοινώσεις κατά το Πέμπτο Διεθνές Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 10-15 Οκτωβρίου 1989*, Athina 1993, pp. 179-236.
- Vokotopoulou 2001 = J. Vokotopoulou, 'Greek Colonisation in the Littoral of Chalcidice and lower Macedonia', in J. Vokotopoulou (a cura di), *Ηπειρωτικά και Μακεδονικά Μελετήματα 2*, Athina 2001, pp. 739-762.
- Wachter 2001 = R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford 2001.
- Will 1995 = E. Will, *Korinthiaka: recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinth des origines aux guerres médique*, Paris 1955.

ADRIANO LA REGINA, *Un aspetto del rituale funerario nel Lazio arcaico: la morte in guerra o lontano dalla patria*

Special ritual forms were provided among the laws of the Twelve Tables for the burial of those who died in war or in a foreign land. In these circumstances the mortal remains were brought back to the dead person's homeland after cremation, and a second funerary rite was allowed. Cremation burials in Rome and other Latin communities dated between the eighth and fifth centuries BC archaeologically confirm this custom. The same funerary ritual is found in Greece, where it had arrived from Hittite Anatolia in the late Bronze Age.

STEFANO GARBIN, *Alcuni esempi di ceramica proto-geometrica dall'acropoli di Koukounaries, Paros: considerazioni preliminari*

The site of Koukounaries lies on the SW side of the contemporary Naoussa, in the island of Paros (Greece). It was a fortified acropolis in the 12th cent. BC, lasting as settlement from PG to Early Archaic times.

This brief report is dealing with some examples of PG fine ware from the so called Upper Plateau, where a Protogeometric and then a Geometric settlement were built upon the previous Mycenaean complex.

The most significant amount of PG pottery was found in dumping pits from levels stretching below houses of Geometric times. The ceramics from 3 of these deposits (namely cups, skyphoi, craters and amphorae) suggests strong artistic and commercial relations with Attica, besides a noteworthy local production. Yet, an interesting connection with the euboean environment is suggested even earlier of the Sub-protogeometric phase.

The wealth of this fine pottery, namely of the drinking vessels, confirms the power of the strong families of the protogeometric community, involved in trade operations both with Euboea and Athens.

Keeping always in mind that we are dealing with a settlement, the evidence from Koukounaries will

offer a new insight in the study of the Parian Protogeometric, and of the Aegaeon Protogeometric as well.

VICKY VLACHOU, *A new Protoattic amphora from Marathon. The regional pottery workshop and the short-distance mobility of artisans in early Attica*

The small burial ground excavated in the modern area of Skaleza at Marathon (Attica) has provided for the first time in this region evidence for the circulation and local production of early Protoattic pottery. The new Protoattic amphora gives a physical expression to the close interconnections emerging in the Athenian pottery production, heralding a longer tradition of mobility and interplay of craftsmen and workshops between Athens and the rest of Attica. The series of vessels used during the funerary rituals at Marathon clearly demonstrate the strong ties of this region to Athens. Most vessels seem to have been locally produced, although their form and decoration point to the activity of Athenian potters and painters. Synergies, interconnections and the mobility of potters and painters working during the late 8th and the early decades of the 7th cent. BC look to have been much more influential on regional pottery productions in Attica and beyond.

MARTINA D'ONOFRIO, *Un altro epos: una rilettura del cosiddetto cratere degli Argonauti del Museo Archeologico di Salonicco*

Despite its fragmentary state, the Argonauts' Krater in the Archaeological Museum of Thessaloniki is one of the most impressive vases ever produced in a Corinthian workshop. Dated to ca. 560 B.C., the krater is decorated with the depiction of two episodes related to Argonauts' encounter with the blind king Phineus in Thrace: the pursuing of the Harpies by the Boreads and the very intriguing representation of Jason healing Phineus' eyes in the presence of the Dioskouroi. This latter episode is not attested in any literary source and we don't know any other representation of it on artefacts from the

Ancient World. All the four Corinthian vases decorated with depictions of Argonauts' adventures are in fact very peculiar and the study of their iconography allows for discussions concerning the interconnected dynamics between the epic poetry formation and the creation of a particular image in vase-painting. The analysis of the Argonauts' Krater iconography, together with a new discussion about the inscriptions labelling its figures and an examination of the literary sources on the various versions of Phineus' story, shed new light on the meaning of its figurative program.

ALBIO CESARE CASSIO, *Nomi di persona sul Cratere degli Argonauti di Salonicco*

Some of the personal names on the Thessaloniki crater are misspelled, and Jason's name is written with a rare graphic convention. A fresh examination of the names on the crater does away with earlier misreadings, and shows that their spelling is neither conditioned by literary texts nor influenced by the writing habits of a non-Corinthian craftsman.

FRANCESCO NITTI, *L'acropoli di Cuma: le ricerche archeologiche di Ettore Gabrici del 1910 nel santuario della terrazza inferiore*

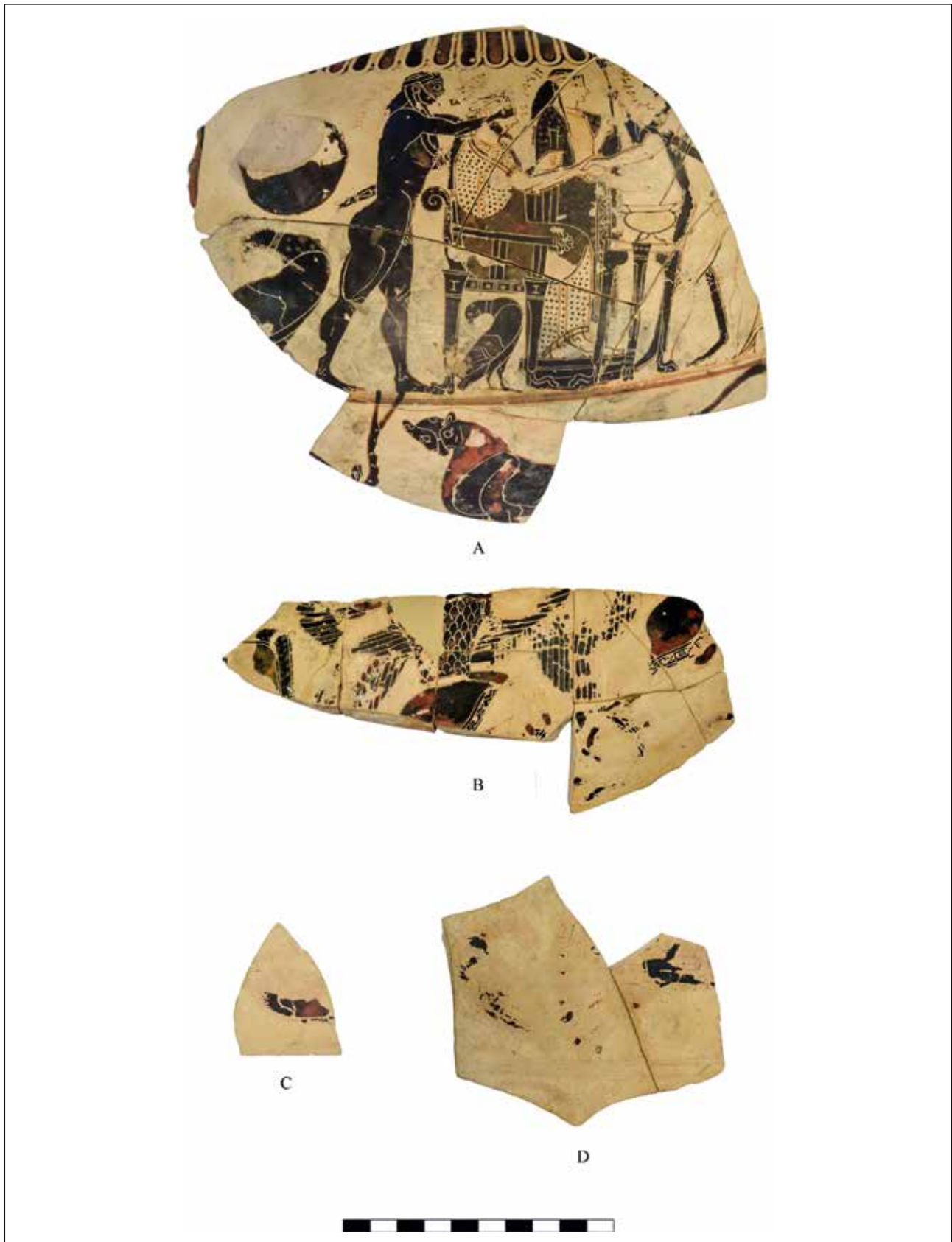
In 1910 Ettore Gabrici conducted the first state-commissioned excavation on the lower terrace of the acropolis of Cuma, the seat of the so-called sanctuary of Apollo. The aim of these excavations was to find evidences of early indigenous occupation. The excavation method consisted of opening trenches, identifying the different archaeological layers and stopping only at the natural soil or when the investigated strata were clearly disturbed. All the finds from this campaign were collected in boxes and stored in the National Archaeological Museum of Napoli. Remarkably, the results of this excavation were almost forgotten for more than a century and only few finds have been published until now. The purpose of this article is to present the reconstruction of the archaeological activities, based

on a copy of the excavation journal preserved in the archive of Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Napoli, as well as to show a selection of finds of the Protohistoric and Early Archaic period. The analysis of materials shows that the lower terrace of the acropolis of Cuma was occupied from the end of the Bronze Age and the beginning of the Early Iron Age. The typology of pottery of this period (consisting for the most part in storage vessels, like jars and small amphorae) clearly refers to a settlement area. A crucial change in the history of the site was determined by the Greeks' arrival around the middle of the VIII century B.C. The indigenous settlement was destroyed and the acropolis of Cuma became the seat of the Greek gods. Greek materials, from Late Geometric II, testify to the transformation of the lower terrace. The Author suggests that some of these finds could be interpreted as the earliest votive offerings of the sanctuary. Very interesting is also a series of architectural terracottas that clearly show the monumentalization of the sanctuary between the end of the VII century and the end of VI century B.C.

CLAUDIA LAMBRUGO, *Gela: la necropoli arcaica. Paesaggio funerario, rituali, società e "piccoli principi"*

This paper focuses on the results of a recent new examination of the Archaic cemeteries of Gela (founded in Sicily in 689 BC), containing mainly 7th and 6th century burials. Although it mainly deals with an excavation carefully scheduled and directed at the very beginning of the 20th century by Paolo Orsi himself, whose strictness in unearthing and registering the finds is well known, two main difficulties had to be faced and, if possible, solved. The first is strongly connected to the current laws at the end of the nineteenth century for antiquities and archaeological diggings. The second has to do with the different way of approaching *data* from *necropoleis*.

The research has revealed how the funerary scenario of Archaic Gela is characterized by a relative lack of expensive burial rites and rich grave goods, a well-known tendency observed in almost all Sicilian cemeteries, which in Gela resembles a singular



Cratere degli Argonauti, 560 a.C. ca. Museo Archeologico di Salonicco (Collezione S. Andreadis); inv. n. MΘ 23656. Foto di F. Nitti.

The rights of the depicted monument belong to the Greek Ministry of Culture and Sports (Law 3028/2002). The Corinthian column krater MΘ 23656 pertains to and is under the jurisdiction of the Archaeological Museum of Thessaloniki. Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Resources Fund.

*Finito di stampare nel mese di giugno 2020
presso l'Industria Grafica Letizia, Capaccio (SA)
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*