

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie 17 - 18

Le rotte di Odisseo Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino

a cura di Matteo D'Acunto e Marco Giglio



2010-2011 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 17 - 18

Prima di copertina: Foto tratta da *Ithaca - Through the Eyes of Spyros Meletzis*, Odyssey Network / Municipality of Ithaca (da un'idea di Claudio Pensa e Mariella Estero)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie 17 - 18

Le rotte di Odisseo
Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino

a cura di Matteo D'Acunto e Marco Giglio



2010-2011 Napoli

Comitato di redazione

Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Anna Maria D'Onofrio,
Luigi Gallo, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretario di redazione: Matteo D'Acunto

Direttore responsabile: Fabrizio Pesando

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

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

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

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

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

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

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

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

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

Abbreviazioni

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

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

INDICE

Ida Baldassarre, Luca Cerchiali, Emanuele Greco, Le rotte di Odisseo	pp.	III
Bibliografia di Bruno d'Agostino	»	IX

SEZIONE 1: POPOLI E CIVILTÀ DELL'ITALIA ANTICA

1 - Gli Etruschi	»	3
2 - Tombe della Prima Età del Ferro a San Marzano sul Sarno	»	27
3 - L'ideologia funeraria nell'Età del Ferro in Campania: Pontecagnano. Nascita di un potere di funzione stabile	»	63
4 - Popoli e Civiltà dell'Italia Antica: la Campania	»	73
5 - Riflessioni sulla cronologia dell'Età del Ferro in Italia	»	103

SEZIONE 2: I PRINCIPI E LA NON-CITTÀ DEGLI ETRUSCHI

6 - Dinamiche di sviluppo delle città in Etruria meridionale	»	111
7 - Grecs et indigènes sur la côte thyrrénienne au VIIe siècle. La transmission des idéologies entre élites sociales	»	117
8 - I principi dell'Italia centro-tirrenica in Epoca Orientalizzante	»	129
9 - La non- <i>polis</i> degli Etruschi		137
10 - Military Organization and social Structure in Archaic Etruria	»	143
11 - Delfi e l'Italia tirrenica: dalla protostoria alla fine del periodo arcaico	»	157
12 - La kotyle dei Tori della Tomba Barberini	»	165
13 - Bianchi Bandinelli e l'arte etrusca	»	175

SEZIONE 3: I GRECI E L'OCCIDENTE

14 - Dal Submiceneo alla cultura geometrica: problemi e centri di sviluppo	»	185
15 - La cultura orientalizzante in Grecia e nell'Egeo	»	211
16 - Pitecusa e Cuma tra Greci e Indigeni	»	223
17 - I primi Greci in Etruria	»	231

SEZIONE 4: IDEOLOGIA FUNERARIA

18 - Funerary Customs and Society on Rhodes in the Geometric Period. Some Observations	pp.	239
19 - Les morts entre l'object et l'image (con A.Schnapp)	»	249
20 - L'archeologia delle necropoli: la morte e il rituale funerario	»	255

SEZIONE 5: L'IMMAGINARIO: TRA GRECI ED ETRUSCHI

21 - Aube de la cité, aube des images?	»	269
22 - Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente	»	277
23 - Appunti in margine alla Tomba François di Vulci	»	285

SEZIONE 6: L'ARCHEOLOGIA COME METODO E COME POLITICA

24 - Tecniche dello scavo archeologico: introduzione al volume di Ph. Barker	»	297
25 - The Italian Perspective on theoretical Archaeology	»	307
26 - Le strutture antiche del territorio in Italia	»	315
27 - Per un progetto di archeologia urbana a Napoli	»	351
Abbreviazioni bibliografiche	»	363

LE ROTTE DI ODISSEO

Fare il ritratto di una persona è cercare le parole che ha scritto, le storie che ci ha raccontato, le idee che ci ha trasmesso, i percorsi che ha seguito, dove anche le sue illusioni sono entrate come fatti reali; per questo la scelta di scritti di Bruno d'Agostino che qui si presenta, pur nella frammentarietà che la scelta ha imposto, sembra possedere la vivida icasticità di un ritratto, con le sue luci e le sue ombre, più vero di quello che potrebbe scaturire da una classica biografia la quale infatti, bugiarda per vocazione e convenzionale per obbligo, raggiunge liberamente la sua verità più profonda solo proponendo la semplice lettura in sequenza dei testi qui raccolti: essi sono sufficienti a documentare la varietà e la specificità dei campi di interessi dell'autore, la sua volontà di leggere il mondo antico su molteplici livelli e in molteplici linguaggi, cogliendo nello sterminato deposito di segni che quel mondo ci ha lasciato, un nuovo modo di "fare storia"; essi sono anche una testimonianza di come la conoscenza scientifica, per chi sia animato da questa volontà di ricerca, non è mai assoluta ed ha sempre nuove frontiere per orizzonte: si fa il giro intorno al mondo per sciogliere l'enigma dell'inizio, senza garanzia che ci si arrivi, ma con la sicurezza che la strada diventi di per sé significativa.

In questa prospettiva, tutte le ricerche qui documentate, sia che esplorino le civiltà dei primi abitanti dell'Italia antica o approfondiscano la struttura e la organizzazione del mondo etrusco, o indaghino il rapporto dei Greci col mondo italico, spostano concretamente e sperimentalmente il discorso su diversi terreni, si aprono in molteplici direzioni, puntando sui tessuti culturali, sulla trasversalità delle possibili letture, sulla incidenza concreta delle aree geografiche e delle condizioni storiche, in un equilibrio acrobatico tra documentazione e interpretazione, dal momento che in ogni scienza lo strumento della conoscenza e l'oggetto della conoscenza si condizionano e si verificano a vicenda.

Alla ampiezza territoriale e cronologica degli interessi, corrisponde l'interessato

approfondimento di tutte le forme di espressione delle civiltà esaminate, la accanita esplorazione della struttura dei linguaggi, capace di illuminare dall'interno e in ogni frammento le ragioni profonde delle singole forme espressive.

Ogni forma culturale infatti, sia a livello individuale che a livello sociale, nelle dimensioni del rito e del mito, è manifestazione di particolari atteggiamenti mentali, rivelatori di realtà storiche non altrimenti recuperabili del mondo antico: l'approfondimento delle conoscenze in questo campo si trasforma in illuminanti pagine di storia della mentalità come hanno dimostrato le ricerche dell'autore nel campo della ideologia funeraria e in quello delle espressioni dell'immaginario.

Gli oggetti depositi nella tomba col morto, così come la struttura stessa della tomba nelle sue diverse parti, sono sistemi di segni funzionali ad un messaggio che è possibile decifrare attraverso uno studio sistematico delle regole che governano il sistema stesso: nonostante la absolutezza della morte e il silenzio muto imposto dal cadavere, anche la tomba diviene in tal modo il luogo di un discorso vivificante e per noi illuminante, come queste ricerche ci illustrano.

Se l'immaginario è un processo di metaforizzazione e visualizzazione del pensiero, è chiaro che le immagini, costruzione dell'immaginario sociale, sono un importantissimo campo da esplorare e interrogare: esse mettono in scena il sistema di valori delle società e ne possono esprimere le tensioni, anche se per noi è sempre difficile decifrare l'iconografia che ne raffigura la ritualità; negli studi specifici qui documentati la individuazione della articolata varietà delle strategie con cui il mondo etrusco rifunzionalizza l'immaginario greco apre uno sterminato scenario di conoscenze sul carattere selettivo dell'immaginario figurato, in quanto prodotto storicamente comprensibile solo se inserito nelle sue coordinate storiche.

Concepire l'archeologia come ricerca storica e non come disciplina tecnico-professionale, aprirsi alle nuove metodologie, funzionali all'approfondimento delle conoscenze: è il futuro auspicato per la ricerca archeologica nella presentazione del primo numero della Rivista "Dialoghi di Archeologia". Bruno d'Agostino è certamente tra quelli della sua generazione il più aperto ad accogliere le innovazioni tecnologiche che hanno stravolto il nostro tempo.

Non è una novità se si considera che Bruno ha sempre guardato più ai giovani che non ai suoi coetanei, sempre motivato dal ferreo bisogno di essere aggiornato, di non sentirsi scavalcato dal tempo che avanza inesorabilmente, rottamando anche il presente, insieme al passato prossimo.

Ed ecco che un bel giorno Bruno attiva un suo indirizzo Skype, ci pensate? Vengono i brividi a pensare che Lucio Magri si rifiutava di apprendere l'uso del bancomat o del telefonino. E non per caso cito un uomo politico ed un pensatore che è stato a lungo un fondamentale punto di riferimento nel pensiero progressista del XX secolo, cui Bruno si è ispirato con ferma convinzione, direi senza soluzione di continuità.

E che cosa ha scelto come presentazione, come logo del suo indirizzo Skype?

Un proverbio latino, *ubi dubium ibi libertas*, che la dice lunga sullo stato attuale del suo modo di 'guardare al mondo' e ovviamente sullo studio di quel mondo antico cui dedica la sua intelligente attenzione da oltre mezzo secolo.

Se si tiene presente la biografia intellettuale di Bruno d'Agostino quel proverbio assume significati che, al di là di una generica fede nella ragione, esprimono anche lo sgomento di chi ha perso punti di riferimento, certezze, una fede politica tradita dai suoi impresentabili interpreti, un vuoto nel quale si insinuano l'incredulità ed il dubbio.

Ha un rapporto tutto questo con la sua attività scientifica che (fortunatamente per noi) continua anche dopo quello stupido limite che chiamiamo pensione o, peggio ancora, quiescenza?

Si può citare un episodio a tal riguardo. Nel corso di un recente convegno storico-antropologico, a Napoli, Bruno ha espresso, quasi con fastidio, la sua avversione nei confronti dell'uso, ormai definibile abuso, della storiografia contemporanea che si dedica alla definizione delle identità e della ormai ben nota, fritta e rifritta, almeno dal punto di vista archeologico, *ethnicity*.

Il dubbio apre la strada allo scetticismo: esistono sempre limiti *quos ultra citraque nequit consistere rectum*; insomma nella stagione attuale sembra prevalere la moderazione in un intellettuale che abbiamo sempre classificato come uno dei più tenaci manichei del nostro tempo.

È una storia antica ormai. Risale appunto al tempo dei Dialoghi di Archeologia, la Rivista fondata e diretta da Ranuccio Bianchi Bandinelli cui faceva riferimento un gruppo di Amici (detto semplicemente 'il gruppo') di cui Bruno era uno degli intellettuali di punta. Viene rabbia a pensare che, se si interroga un giovane al di sotto del 40 anni, nel 99% dei casi ti viene risposto che ignora l'esistenza di quella Rivista, che pure ha segnato una stagione fondamentale nel modo di concepire lo studio dell'antico ed il rapporto (e qui stava una delle grandi novità) tra intellettuali e società, tra ricerca e politica della ricerca, che non faceva sconti a nessuno, nemmeno alla sinistra cui apparteneva il maggior numero di adepti del gruppo. Anzi la sinistra fu oggetto (in un dibattito alla Fondazione Basso) di

critiche pesanti per il ritardo (che novità?) con cui guardava al mondo circostante.

Bruno era tra i Robespierre del gruppo in quella e tante altre occasioni; ci limitiamo a ricordare lo scontro durissimo con Bianchi Bandinelli ed il PCI favorevoli alla regionalizzazione della gestione dei BBCC ed il resto del mondo (e cioè noi... e si perché gli 'altri' erano inesistenti ed irrilevanti ed a quel tempo si nascondevano ... ma preparavano il rientro alla grande, come puntualmente non molto dopo è accaduto, anche grazie alle croniche divisioni che sono nel DNA della sinistra).

Tema che andava a fare coppia, per la contiguità dell'argomento, contro la dilagante tendenza ad elevare a sistema il dilettantismo dei cosiddetti gruppi spontanei, associazioni di volontariato degli archeologi della domenica che infestavano il Paese e contro i quali fu combattuta una battaglia senza sosta che, se non sortì tutti gli effetti sperati, per lo meno riuscì ad arginare il fenomeno, lasciandone la soluzione (anzi la non soluzione) alla confusione del tempo presente.

Piace ricordare, in quegli stessi anni '70, di Bruno d'Agostino, la titanica impresa che lo portò alla fondazione dell'archeologia classica all'Oriente nel Dipartimento di cui fu a lungo direttore ed alla creazione del dottorato 'Fra Oriente e Occidente' che nacque con l'apporto intellettuale di quel grande ed indimenticabile studioso ed uomo che fu Maurizio Taddei.

Ma qui dobbiamo parlare soprattutto degli 'Annali' la rivista del Dipartimento che Bruno ha fondato e diretto per 30 anni e che possiamo ritenere il prodotto di un intellettuale che fa ed organizza ricerca con un orizzonte amplissimo, tanto da aver favorito l'inserimento della Rivista tra i più prestigiosi periodici del panorama internazionale.

Qual era (e speriamo continui ad essere) il senso di quella operazione? Senza dubbio AION non è concepibile senza l'esperienza dei Dialoghi. Da lì bisogna partire per capire innanzitutto l'insoddisfazione profonda di tutta una generazione ('68 e seguenti) che non si riconosceva nell'accademia ingessata che sapeva di muffa come gli oggetti dei suoi interessi e che naturalmente esprimeva la cabina di comando nella quale si selezionavano i vincitori di concorso. Ma sul piano generalmente storiografico, si trattava di recuperare gli anni perduti a causa dell'oscurantismo del ventennio e preparare tutta una generazione nata dopo la guerra a farsi carico di assumere con responsabilità la gestione del patrimonio archeologico nazionale, ma anche nel saperlo valorizzare sul piano culturale confrontandosi con le più avanzate scuole di pensiero di altri Paesi.

Al momento del passaggio dai Dialoghi agli Annali (siamo ormai alla fine degli anni '70) Bruno sceglie il parigino *Centre de Recherches comparées* di Vernant, Vidal-Naquet,

Detienne e Loraux (con tanti altri) come interlocutore privilegiato. Nasce così il Centro Studi sull'ideologia funeraria che produce convegni, incontri, seminari e quella massa di contributi che a giusto titolo sono da considerare fondativi di un modo di studiare l'antico innestando nella *arida humus* di un'archeologia, tradizionalmente asettica, la linfa della storia antropologica e delle scienze sociali che andavano sempre più a confrontarsi (e viceversa) con gli studiosi più avveduti del mondo antico.

Ma Bruno d'Agostino non ha mai dimenticato di essere stato ispettore e soprintendente e mantiene a lungo in vita il bisogno di tornare alla terra, allo scavo. Questa volta il punto di riferimento è il mondo anglosassone che ha inventato il matrix di cui Bruno si fa convinto assertore. E non solo. Poco dopo (ma con un decennio di ritardo) da Londra arriva l'archeologia urbana; e Napoli, la città natale, quella nella quale Bruno lavora ora come professore ordinario di Etruscologia, offre una irripetibile occasione di sperimentarne l'approccio negli anni tumultuosi degli interventi straordinari dopo il terremoto dell'80. Bruno esplora con acribia e minuzia (financo esasperante) l'acropoli di Neapolis a S. Aniello. Esperienza, modo di concepire l'organizzazione del cantiere, la raccolta e l'archiviazione e la gestione di una massa enorme di dati (*toute information...*) che trasferisce, da maestro, ai suoi allievi a Pontecagnano e finalmente a Cuma, *palaiotaton ktisma*, uno dei siti più sospirati e agognati di tutta l'archeologia dell'Occidente greco alla cui esplorazione ed alla pubblicazione dei dati si dedica ancora oggi.

La scelta dei suoi contributi (una parte significativa, ma pur sempre una parte, che deve incoraggiare alla lettura del resto) riflette la molteplicità non tanto e solo degli interessi quanto del lavoro intellettuale che normalmente ad un certo punto della biografia intellettuale della maggior parte degli studiosi (Bianchi Bandinelli raccontava la barzelletta dell'archeologo che comprava libri ed avanzava nella carriera, finché, diventato ordinario, vendeva la biblioteca!) si 'fossilizza' nel solo lavoro organizzativo (la gestione del 'potere' di quelli che noi, quando avevamo 20 anni, chiamavamo mandarini). Bruno d'Agostino, da par suo, ha saputo e sa mantenere vivo ed inestinguibile il piacere dello studio e della ricerca che le sue pagine continuano a trasmettere fornendo un esempio elevato dell'uso rigoroso della ragione, che, in fondo, al di là della inevitabile caducità delle interpretazioni, più di ogni altro apporto, è ciò che contraddistingue uno scienziato vero. Proporre una raccolta dei suoi scritti ha il significato di un investimento sul futuro. Significa offrire ai lettori, e soprattutto ai più giovani, l'opportunità di confrontarsi, attraverso un'edizione selezionata dei suoi studi, con la produzione di uno dei protagonisti della ricerca archeologica

italiana e internazionale: con un pensiero del tutto attuale per rigore scientifico e tensione metodologica.

Proprio in funzione del lettore si è scelto di organizzare la raccolta in sezioni tematiche: è sembrato opportuno associare sintesi di alta divulgazione (ad es., **1.1** e **6.24**), saggi che precorrono filoni di ricerca poi molto in voga (e non sempre con risultati convincenti) nel dibattito nazionale e internazionale come quelli dedicati all'interazione culturale, alla nozione attiva di ideologia e alla formazione dell'identità etnica (ad es., **1.2-4**, **2.7**), e, infine, articoli pubblicati in sedi non facilmente accessibili per renderli disponibili ad un pubblico di non soli specialisti.

Ne scaturisce il *fil rouge* di un percorso scientifico in cui si avverte la responsabilità dell'esercizio della conoscenza e della costruzione del sapere, a partire dall'obbligo intellettuale di una chiarezza rigorosa perché le domande non sono mai banali, i contenuti mai neutrali e l'archeologia, che ha l'ambizione di ricostruire le strutture del mondo antico, può costituire una delle lenti con cui l'uomo contemporaneo riflette sulla propria condizione, nella responsabilità concreta delle pratiche culturali e politiche.

Nella varietà degli argomenti trattati emergono alcune linee guida che strutturano la ricerca: la conoscenza approfondita della produzione materiale nelle sue coordinate cronotipologiche indispensabili per descrivere i tempi e le modalità dei ritmi di sviluppo delle produzioni antiche; la capacità di integrare fonti storiche e archeologiche, rispettandone l'autonomia attraverso la decodificazione di logiche e codici di pertinenza; l'apertura verso l'antropologia culturale filtrata dalla mediazione critica del marxismo, con la centralità attribuita alla nozione di cultura come strategia di identità sociale, la valorizzazione del ruolo strutturale dell'ideologia, l'insistenza sul tema della relazione culturale tra i diversi come processo interattivo contro ogni meccanica acculturazione e, infine, ma non ultima, l'idea dell'archeologia come pratica politica e civile che non deve sottrarsi alle responsabilità di servizio nei confronti di una comunità democratica.

Su queste linee guida il lettore, se vorrà, potrà a sua volta organizzare il proprio percorso, moltiplicando la rete delle relazioni istituibili tra le diverse sezioni tematiche, magari proprio a partire dalla sequenza non puramente cronologica degli articoli proposta dall'edizione accuratissima di Matteo D'Acunto e di Marco Giglio: nel seguirla emerge la logica di un percorso intellettuale coerente perché pronto a rimettersi in gioco, a cercare ancora altre domande che poi non saranno le ultime.

SEZIONE 5: L'IMMAGINARIO: TRA GRECI ED ETRUSCHI

22. SCRITTURA E ARTIGIANI SULLA ROTTA PER L'OCCIDENTE*

[p. 75] Con Carlo De Simone, nella fraterna amicizia - antica come gli anni della nostra giovinezza - ho condiviso anche la passione per Itaca, luogo della memoria. Nel rendere omaggio allo studioso, mi è sembrato naturale ritornare con l'amico lungo rotte a noi care.

Lo spunto per queste riflessioni nasce dalla lettura dell'ultimo libro di A. Snodgrass¹: si condividano o no fino in fondo le sue conclusioni relative al rapporto tra Omero e gli artisti, non si può non riconoscere che esso pone su un livello più elevato e criticamente fondato la riflessione sull'iconografia del periodo geometrico.

Rimandando a un'altra occasione la discussione che il libro merita, vorrei riprendere qui solo un aspetto: quello relativo alla scarsa presenza di iscrizioni dipinte nella ceramica, anche quando l'uso della scrittura incomincia a diffondersi tra la metà dell'VIII e i primi decenni del VII sec.

Io credo che Snodgrass abbia ragione quando sostiene che, avessero o no la capacità di leggere e scrivere, comunque gli artigiani dell'epoca non possono essere rimasti totalmente estranei all'uso

della scrittura²; ciò non significa naturalmente che essi dovessero essere tutti alfabetizzati, a prescindere dal ruolo e dal luogo. Quando, riprendendo una idea di Robertson, egli accenna al carattere centrale dell'artigiano che crea e dipinge i vasi nel periodo geometrico, chiaramente egli ha in mente i pittori dello stile del Dipylon e la Atene dell'VIII sec.

Lasciando per il momento da parte questi distinguo, che torneranno utili in seguito, mi sembrano comunque convincenti entrambe le motivazioni che egli adduce per spiegare l'assenza di iscrizioni sui vasi di stile geometrico: la volontà "arcaizzante", che si manifesta anche in alcune scelte iconografiche³, e il desiderio di affidare per intero la fruizione dell'immagine alla appercezione della composizione, lasciando libero lo spettatore di «costruire storie intorno alle immagini», come del resto fa Omero quando descrive lo scudo di Achille⁴.

Se si vuole, un punto debole nella costruzione di Snodgrass, sta proprio nella sua ipotesi di fondo. Egli sottolinea la differente condizione del ceramista rispetto al cantore: il primo intento a costruire *ex novo* un linguaggio figurativo, mentre il poeta poteva contare su cinque secoli di tradizione epica. La necessità di "inventare" una tradizione iconografica avrebbe spinto il pittore a puntare tutto

* 'Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente', in S. Marchesini - P. Poccetti (a cura di), *Linguistica è storia - Sprachwissenschaft ist Geschichte. Scritti in onore di Carlo De Simone - Festschrift für Carlo De Simone*, Pisa 2003, pp. 75-84.

¹ Snodgrass 1998. Il libro è il coronamento di una lunga riflessione sui temi iconografici e iconologici.

² Snodgrass 1998, p. 160, ma cfr. anche pp. 50 ss., 101.

³ Si veda ad esempio la frequente rappresentazione di "eroi" con lo scudo bilobato, già da tempo caduto in desuetudine.

⁴ Snodgrass 1998, p. 161.

sulla composizione, accettando così di limitare la sua capacità espressiva. Se ho ben compreso il pensiero dell'illustre studioso, mi sembra che questa impostazione faccia riemergere - in un'opera così avanzata e innovativa - un involontario residuo evolucionista. Non è il caso di ricordare che stile e tipi sono intrinseci all'espressione artistica e non possono condizionarla, ma piuttosto ne sono condizionati⁵ o in ogni caso esiste tra questi aspetti un rapporto dialettico.

A mio avviso, il discorso di Snodgrass funziona, a condizione di riconoscere, come suggerisce la Ahlberg-Cornell⁶ e come del resto si evince dal suo stesso discorso, che la scelta del mezzo stilistico dipenda da un sostanziale disinteresse dell'artigiano per [p. 76] l'aspetto "narrativo" (nel senso di raccontare una storia determinata): nella poesia e nei vasi, l'oggetto della rappresentazione è comunque lo stesso mondo cantato da Omero, che il ceramista illustra in immagini "tipiche", e il cantore dell'epica - per le sue esigenze espressive - individualizza e storicizza. Proprio dalla lettura del libro di Snodgrass questa differente "formularità" emerge con tutta chiarezza.

L'uso della scrittura è dunque estraneo a questo tipo di poetica, se inteso come un supporto interpretativo alla rappresentazione, e rimane sostanzialmente estraneo alla ceramografia dell'epoca anche in altre funzioni, salvo a diventare esso stesso oggetto autonomo di rappresentazione, come in un oinochoe da Itaca, sulla quale ritorneremo in seguito⁷.

Da questo caso occorre distinguere alcune altre rare eccezioni, nelle quali il testo dipinto è la firma dell'artigiano autore del vaso. Poiché si tratta di oggetti molto noti⁸, ci si limiterà a fornire solo la bibliografia essenziale:

⁵ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, 1955, trad. it. Torino 1962, pp. 29 ss.

⁶ G. Ahlberg-Cornell, *Myth and Epos in early Greek Art - Representation and Interpretation*, SIMA, Jonsered 1992, p. 179.

⁷ V. *infra* nota 20.

⁸ Cfr. da ultimo Guarducci *EG* III, pp. 471 ss.: "Firme di artisti". Su alcune delle iscrizioni cui si farà riferimento nel corso di questa nota sono ritornati di recente M. L. Lazzarini e A. C. Cassio, in G. Bagnasco Gianni - F. Cordano (a cura di), *Scritture Mediterranee tra il IX e il VII sec. a. C.*, Milano 1998.

1 - Pithekoussai (Ischia) - Frammento di cratere di produzione locale (fig. 1) dalla loc. Mazzola, con iscrizione retrograda [-]ινος μ' ἐποίεσε. Anteriore al 700 ca. a.C.⁹.

2 - 'Candelieri' di fabbrica locale (fig. 5) da Aetos (Itaca) con iscrizione intorno al collo καλικλέας ποίασε. Secondo Robertson e la Benton, l'alfabeto è una variante locale dell'Acheo¹⁰.

3 - [p. 77] Dinos di Smirne con iscrizione dipinta sull'orlo: Istrokles¹¹.

4 - Cratere di Aristonothos¹².

5 - Frammento di cratere dall'isola di Naxos con iscrizione ...αφσεν¹³.

6 - Aryballos ovoide protocorinzio d'imitazione, a Boston, con iscrizione di Pyrrhos¹⁴.

In tutti questi casi è evidente una intenzione ostentatoria: le firme sono infatti collocate in posizione di grande evidenza, a complemento della zona figurata. Il carattere enfatico di questa collocazione è reso più evidente dal contrasto con l'unica iscrizione dipinta di natura diversa: εξ θεῶ¹⁵ su un cratere euboico rinvenuto nella celebre tomba della coppa di Nestore a Pithekoussai; questa è infatti situata sul piede del vaso, quasi nascosta all'interno dello spartito decorativo.

Si tratta dunque di enunciazioni forti, che sembrano voler esibire ad un tempo l'orgoglio dell'artigiano e la sua competenza scrittoria che, a un livello cronologico così antico, deve ritenersi tutt'altro che scontata. Sotto questo profilo l'aryballos di Pyrrhos rappresenta il caso limite, dal momento che la firma è l'unica decorazione che campeggia

⁹ Powell 1991, pp. 128 s. n. 10; Bartoněk - Buchner 1995, p. 177 B1, Abb. 43. G. Buchner annota che, rispetto alla datazione al 700 ca. indicata da A. Johnston ('The Extent and Use of Literacy: The archaeological Evidence', in *The Greek Renaissance of the eighth Century B.C.*, pp. 63-68, spec. 64 fig. 4) si deve presumere che il frammento sia un po' più antico.

¹⁰ Robertson 1948, pp. 88 s. n. 534 tavv. 38-39, 107 ss.; Benton 1953, p. 328 nota 506; Jeffery 1961, pp. 230 ss. n. 2, tav. 45; Guarducci *EG* I, pp. 275 s. n. 2 fig. 126. 3; Powell 1991, pp. 139 s. n. 33.

¹¹ Guarducci *EG* I, pp. 270 ss., n. 11 fig. 123; Powell 1991, pp. 140 s. n. 35.

¹² Jeffery 1961, pp. 239 ss. n. 24.

¹³ Guarducci *EG* III, p. 473 fig. 186.

¹⁴ Johansen 1923, p. 171 fig. 113, note 6-8; Jeffery 1961, pp. 82, 88, n. 22 tav. 6; Guarducci *EG* III, pp. 477 s. nota 5.

¹⁵ Bartoněk - Buchner 1995, p. 177 n. 44.

sul corpo del vaso.

È per lo meno singolare che le due tra le firme più antiche provengano da luoghi come Pithekoussai e Aetos, che segnano tappe essenziali nella rotta verso l'Occidente. La spiegazione del fenomeno sembra da ricercare nella condizione degli artigiani in questi particolari insediamenti¹⁶. Per adoperare le parole di M. Giangiulio¹⁷, il loro distacco dalle casate aristocratiche consentì lo sviluppo di momenti competitivi e di "scatti" dell'autocoscienza professionale, più difficili e rari nelle *poleis* aristocratiche della madrepatria. Anche le altre iscrizioni dello stesso tipo provengono da aree esterne alle grandi *poleis* agrarie della Grecia propria, dove la marginalità dell'artigiano doveva essere più forte.

In tutti questi casi, l'uso della formula ἐποίησε indica che le figure del ceramista e del decoratore sono in questo momento ancora indistinte. La prima comparsa della figura autonoma del decoratore risale alla metà del VII ed è documentata dal già citato frammento di cratere di Nasso¹⁸.

A Pithekoussai come a Itaca, colpisce l'interesse per la scrittura, al quale si accompagna il gusto per l'epica. Famoso è il caso della coppa di Nestore¹⁹; meno famoso quello di Aetos, con l'oinochoe conica di fabbrica locale con iscrizione che corre sul ventre da sinistra a destra]μάλιστα ἠὸν[...ξ]έν-Φος τε φίλος καὶ π[ι]στὸς ἑτάϊρος²⁰. A Itaca il caso non è isolato, come documenta un'altra oinochoe di fabbrica locale da Aetos (Itaca) con breve iscrizione di lettura incerta²¹.

Il riferimento all'epica è realizzato, nei due testi leggibili, in maniera diversa: nella coppa di Nestore, l'iscrizione si pone in una sorta di contrappunto ironico con il testo omerico. Per quella di Itaca si è supposto che essa conservi - piuttosto che un

epigramma [p. 78]- una piccola parte di un poema sconosciuto²². Eppure non è sfuggita l'analogia tra questo testo e quello di uno dei graffiti attici dal Monte Imetto, su un frammento di coppa che - proprio per questa somiglianza con l'iscrizione di Itaca - è stato datato da R. Young all'inizio del VII sec.²³.

Nell'oinochoe di Itaca, il legame tra l'iscrizione e il vaso è diretto: qui come per l'altra oinochoe di Aetos, come del resto per le firme d'artista sopra ricordate, l'iscrizione si identifica con la decorazione del vaso. Si può dire che il vaso rifletta su sé stesso, sulla propria funzione, come sembra voler suggerire la sua immagine riprodotta in pittura sul suo fondo. La sua funzione, attraverso il trascorrere del vino di coppa in coppa, è quella di consolidare legami di *pistis* tra *hetairoi*: siamo dunque anche in questo caso nel mondo del simposio, cosa che del resto è probabilmente vera per la stessa oinochoe del Dipylon²⁴.

Lo scenario relativo a questo importante monumento è stato ricreato con maestria dal Powell: «il compositore delle parti metriche dell'iscrizione deve essere stato un poeta orale, un *oidos* come Omero ... perché il linguaggio è omerico e i cantori di versi Omerici sono *oidoi*». Egli è chiamato ad intervenire, come Demodokos nella reggia di Alcino, quando i convitati alla δαίς sono invitati a dimostrare la loro abilità nella danza. Come Alcino tiene a sottolineare (*Od.* VIII, 248 ss.): αἰεὶ δ' ἡμῖν δαίς τε φίλη κίθαρίς τε χοροί τε. Beninteso, la δαίς non è ancora il simposio come il χορός non è il *komos*. Ma nessuno potrebbe negare il legame che esiste tra queste situazioni.

Nell'oinochoe del Dipylon, come in quella di Itaca, un *oidos* ha creato i versi: non possiamo dire se lo abbia fatto per l'occasione. Molto probabilmente si trattava di versi inseriti in un testo più ampio, ma ricorrenti in maniera formulare in contesti analoghi a quelli evocati dal canto, come sembra dimostrare l'analogia tra l'iscrizione di Itaca e quella dell'Imetto.

Non sono un epigrafista (e me ne rammarico):

¹⁶ d'Agostino 1973a; Mele 1979; Giangiulio 1981.

¹⁷ Giangiulio 1981, p. 153 nota 5, che cita Mele 1979, pp. 70-71.

¹⁸ V. *supra* n. 5 nota 13.

¹⁹ Hansen 1983, pp. 252 s. n. 454; Powell 1991, pp. 163 ss. n. 59; Bartoněk - Buchner 1995, pp. 146 ss. n. 1: il vaso è di fabbrica greco-orientale; l'iscrizione è di tipo euboico.

²⁰ Robertson 1948, pp. 79 ss. n. 490, tav. 34; Jeffery 1961, pp. 230 ss. n. 1, tav. 45; Hansen 1983, pp. 251 s. n. 453; Powell 1991, pp. 148 ss. n. 46.

²¹ Robertson 1948, pp. 79 ss. n. 529 tav. 32; Jeffery 1961, p. 231 n. 1.

²² Hansen 1983, pp. 251 s. n. 453.

²³ Jeffery 1961, p. 69 n. 5.

²⁴ Hansen 1983, pp. 239 s. n. 432; Powell 1991, pp. 158 ss. n. 58.

stando alla bibliografia, sembra comunque che – nei versi dipinti o graffiti su vasi nel contesto della δαίς e del simposio – la mano che ha tracciato i segni fosse euboica. La cosa è fuori discussione per la coppa di Nestore, e per il suo *pendant* da Eretria²⁵, ma è anche probabile per l'iscrizione sull'oinochoe di Aetos, come suggerisce la Jeffery per la forma caratteristica del lambda²⁶. Perfino sull'oinochoe del Dipylon, l'iscrizione che conserva il più antico documento letterario greco è stata probabilmente tracciata da un forestiero: forse un visitatore proveniente dall'Eubea, come propone il Powell riprendendo una suggestione della Jeffery²⁷.

Lo stesso quadro si ripropone almeno per alcune tra le firme di artigiano: oltre a quella di ...inos sul cratere di Pithekoussai, bisogna infatti aggiungere forse anche quella di Pyrrhos sull'aryballos di Boston, che la Guarducci propone di attribuire a Cuma²⁸. A favore dell'origine dei due vasi da uno stesso ambiente potrebbe essere invocato il fatto che in entrambi, e solo in essi in quest'epoca, il vaso medesimo si riconosce come fonte dell'enunciazione²⁹. Più difficile è il caso di Aristonothos. L'assegnazione della firma a un alfabeto euboico coloniale è solo una suggestione della Jeffery³⁰, che propone di attribuire il vaso a Cuma. Di fronte alla mancanza di elementi epigrafici dirimenti, non può non pesare, in questo caso, l'ipotesi della Guarducci, che propone di assegnare il vaso a [p. 79] Siracusa³¹. Come ha infatti a suo tempo rilevato lo Schweitzer³² nel magistrale articolo dedicato al cratere ceretano, sono notevoli i debiti di Aristonothos verso l'ambiente della Sicilia nord-orientale.

²⁵ A. W. Johnston - A. K. Andriomenou, 'A Geometric Graffito from Eretria', in *BSA* 84, 1989, pp. 217-220.

²⁶ Jeffery 1961, p. 230.

²⁷ Powell 1991, p. 162 n. 107. La Jeffery (1961, p. 16) pensava a un Greco di Al Mina.

²⁸ V. *supra* nota 14.

²⁹ Questo carattere è reso evidente dalla presenza del pronome (μ') che si pone come oggetto ἐποίησε.

³⁰ Jeffery 1961, pp. 239 ss. n. 24. La Guarducci (*EG* III p. 477), pur riconoscendo che mancano elementi decisivi, propende invece per Siracusa.

³¹ Guarducci *EG* III, p. 477.

³² Il quadro a suo tempo tracciato dallo Schweitzer ha trovato ulteriori conferme nei rinvenimenti successivi all'articolo stesso.

Se dunque la spinta ad apporre la firma in posizione enfatica su un vaso nacque probabilmente in ambienti, come Pithekoussai e Itaca, per le circostanze socio-economiche alle quali si è in precedenza accennato, quest'uso fu favorito dal *feeling* che in ambito euboico si era stabilito tra la scrittura e il vaso, sullo sfondo del simposio. Anche la elaborazione culturale del simposio trova in quest'ambiente le sue precoci attestazioni. Infatti, proprio alla luce della iscrizione sulla coppa di Nestore, O. Murray è giunto a supporre che l'affermazione di questo costume in Grecia dovesse retrodatarsi agli ultimi decenni dell'VIII sec.³³ Il problema viene riproposto in maniera inquietante da una straordinaria tomba di guerriero da Eretria, databile al secondo quarto del IX sec. e pubblicata solo in questi giorni³⁴: infatti, con una scelta eccezionale per il mondo greco³⁵, il suo corredo comprende l'intero servizio per il consumo del vino, con almeno un cratere, l'oinochoe e lo skyphos³⁶.

Quest'uso della firma e della stessa scrittura come parte essenziale della decorazione del vaso travalica rapidamente lo stretto ambito euboico; nella stessa Itaca, esso coinvolge l'ambiente locale: il "candeliere" di Kallikleas reca infatti una iscrizione in alfabeto encorio di tipo acheo. Probabilmente l'esempio euboico ha funzionato come modello culturale anche in casi come il cratere di Aristonothos, radicandosi – sia pure in misura modesta – in ambiti marginali rispetto al mondo greco.

Questa nota si potrebbe concludere qui: forse è opportuno tuttavia chiedersi ancora quale criterio abbia guidato i primi artigiani nella scelta dei vasi sui quali apporre la loro firma. Il problema non si pone per il cratere di Aristonothos, dove il programma iconografico – strutturato e complesso – giustifica di per sé l'orgoglio dell'autore³⁷. Tuttavia,

³³ Murray 1994.

³⁴ Blandin 2000. Purtroppo si tratta di una tomba scavata in maniera incompleta, senza poter stabilire l'esatta posizione degli oggetti nella deposizione.

³⁵ Cfr. Murray 1994; ad esempio i crateri non compaiono normalmente nelle tombe a Lefkandi: cfr. Blandin 2000, p. 137 nota 14 né in quelle di *Pithekoussai I*.

³⁶ Questo nuovo dato non deve indurre a conclusioni affrettate, ma è solo la spia della necessità di riaffrontare gli aspetti archeologici del problema.

³⁷ Da ultimo M. Menichetti, *Archeologia del potere*, Milano

fatte le debite proporzioni, anche nei due casi più antichi, di Pithekoussai e Itaca, il soggetto della scena figurata è inusuale, e non trova confronto in alcun altro vaso dell'epoca.

Il caso pitecusano (fig. 1) è più semplice³⁸: a prescindere da fantasiose elucubrazioni³⁹, sia l'editore che gli altri studiosi hanno suggerito di riconoscerci «la testa barbata di un essere alato, forse una sfinge» (Orlandini): è una strana testa⁴⁰, con le trecce che discendono sui due lati e una sorta di «corona», o forse un piumaggio che la sormonta. La posizione di prospetto, con le ali spiegate, conviene forse più a una sirena che a una sfinge, e la sua duplice natura potrebbe essere evocata dalla strana forma «a becco d'uccello» della parte inferiore del volto.

Nessuno si è chiesto che cosa rappresentasse la linea arcuata circondata di puntini [p. 80] dipinta a sinistra del busto, al di là di quella che potrebbe essere ancora parte della figura alata⁴¹. Non conosco nessun motivo decorativo che le assomigli; non posso invece fare a meno di pensare all'aplustre di una nave, in una stilizzazione simile a quella adottata su di un frammento di Lefkandi⁴², più antico di almeno un secolo.

Più elaborata è l'altra rappresentazione di nave dallo stesso sito⁴³, sulla quale – sarà un caso? – incombono due uccelli. Ma il confronto iconografico più calzante mi sembra offerto dall'anfora cerehana (figg. 3-4) eponima del Pittore della Sirena-*Assurattasche*, edita dalla Martelli⁴⁴, e databile al

630 ca. a.C.: la somiglianza è tale da far supporre che le due scene possano dipendere da un modello comune, nonostante la notevole distanza cronologica che le separa. Se dunque nel frammento pitecusano si deve riconoscere proprio una sirena, non può sfuggire la suggestione di un rapporto con le tradizioni mitiche più antiche della Campania grecoizzata. Sfinge, o piuttosto sirena, l'essere mitico si distingue per la sua posizione di prospetto dalle figure che hanno un mero valore decorativo, e si configura come soggetto impegnativo e colto per la produzione dell'epoca.

Più elusiva è la scena sul «candeliere» di Itaca (fig. 5). Prima di descriverla, vale forse la pena chiarire le circostanze del rinvenimento. Secondo il Robertson⁴⁵, i pochi esemplari di questo singolare tipo di vaso proverrebbero da un tempio. La Benton⁴⁶, in base a un suggerimento del Dunbabin, pensa ad un sacello di Odisseo. Queste ipotesi si fondavano sull'assunto che l'intero complesso dei materiali rinvenuti ad Aetos tra i muri 6 e 7 derivasse dallo scarico di depositi votivi provenienti dall'area del tempio. Oggi, quando la stessa localizzazione del tempio viene rimessa in discussione, sembra preferibile prescindere da questa suggestiva cornice, e affidarsi unicamente all'analisi iconografica.

Come è noto, la fascia che comprende la firma di Kallikleas è collocata in bella mostra, al passaggio dalla decorazione lineare del collo alla zona figurata. Questa occupa quasi [p. 81] per intero il corpo del vaso; i motivi sono resi a figure nere, con dettagli incisi. Sotto l'ansa è una figura femminile nuda, seduta su uno strano supporto. Essa è rivolta verso sinistra, le gambe ritratte e rese come un unico volume; il braccio sinistro è avanzato e piegato, mentre il destro, filiforme, si allunga fino a portare la mano, resa ad incisione, a contatto con i glutei. Una linea orizzontale incisa, leggermente arcuata, separa questa parte dal resto del corpo, ingenerando il sospetto che l'artigiano volesse rappresentare la figura seduta entro un bacino sostenuto forse da un basso tripode. L'unico tratto distintivo di que-

del *nostos* odissaico. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante', in *Prospettiva* 50, 1987, pp. 4-14, figg. 17-20, che suppone una derivazione diretta dagli *Assurattaschen*.

⁴⁵ Robertson 1948, pp. 88 ss.

⁴⁶ Benton 1953, p. 328.

1994, pp. 50 s.

³⁸ Per una buona riproduzione del frammento, cfr. P. Orlandini, 'Le arti figurative', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano 1983, pp. 328-554 (p. 332-3, fig. 282, foto); G. Buchner, 'Recent Work at Pithekoussai (Ischia, 1965-71)', in *AR* 1970-71, p. 67 fig. 8 (disegno).

³⁹ Come quella di E. Peruzzi, 'Le scimmie di Pithecussa', in *PP* 47, 1992, pp. 115-126.

⁴⁰ Non sono certo che la testa sia barbata: la campitura nera al di sotto del volto potrebbe rappresentare il collo. Ma non mancano, in Oriente, sfingi e sirene barbute.

⁴¹ L'estremità dell'altra ala?

⁴² V.R. d'A. Desborough, in J. Boardman *et alii*, *Lefkandi I. The Iron Age*, Oxford 1980, p. 267, tavv. 247 (918), 284 (11).

⁴³ M. Popham, 'An early Euboean Ship', in *OJA* 6/3, 1987, pp. 353 ss.

⁴⁴ M. Martelli, 'Del Pittore di Amsterdam e di un episodio

sta figura sono i seni, con il contorno e il capezzolo incisi, che stanno a sottolineare la sua natura femminile e la sua nudità.

Il carattere grottesco del personaggio ha indotto il Robertson a identificarlo con una scimmia⁴⁷: io credo che l'ipotesi non regga, poiché non conosco scimmie rappresentate con marcati caratteri femminili, e per di più sedute su un supporto. A volte le figure di comasti possono assumere atteggiamenti simili a quello della "signora" itacese, e in una resa semplificata possono confondersi con scimmie, ma l'accostamento è improponibile, anche perché l'elaborazione del motivo, tipica della ceramica corinzia, è successiva al "candeliere" di Itaca⁴⁸. Nel nostro vaso, la povertà [p. 82] dello stile si spiega immaginando che per questa figura il modesto pittore itacese⁴⁹ non disponesse di modelli.

Non è un caso se, nel motivo araldico che forma la parte principale del fregio figurato, la resa diviene più decorosa, e quasi più compassata: è evidente infatti la dipendenza da modelli protocorinzi, con qualche traccia di influenze cretesi⁵⁰. La scena si compone di due sfingi, sedute e contrapposte, ai lati di un motivo vegetale complesso, nel quale deve riconoscersi l'albero della vita. Le sfingi hanno il volto risparmiato, in *outline*, mentre l'albero della vita è reso con una pennellata sottile e regolare, enfatizzata da una linea mediana incisa. Anche

⁴⁷ Robertson 1948, pp. 107 ss. (p. 111). Egli ricorda che questa identificazione è stata ripresa da W. C. McDermott, *The Ape in Antiquity*, Baltimore 1938 (*non vidi*). Una scimmia seduta in una posa che ricorda vagamente quella del vaso di Itaca, su un frammento di anfora a rilievo da Tinos, cfr. N. M. Kontoleon, *Aspects de la Grèce préclassique*, Paris 1970, p. 30 tav. 18. 1.

⁴⁸ Cfr. p. es. il fregio sul labbro dell'anfora inv. 16618 con Centauromachia di Eracle, dalla necropoli arcaica di Eretria: E. Sapouna-Sakellarakis, *Eretria*, Atene 1995, pp. 80 s. fig. 61. Sui comasti cfr. A. Seeberg, *Corinthian Komos Vases*, BICS Suppl. 27, 1971.

⁴⁹ Il Robertson riconosce altre opere della stessa mano tra i vasi di Aetos.

⁵⁰ La dipendenza del vaso dallo stile protocorinzio, affermata dal Robertson, in BSA 43, 1948, p. 110, è invece negata recisamente da Benton 1953, p. 328 n. 506. Agli elementi di influenza cretese già rilevati dal Robertson si può forse aggiungere la terminazione "a fior di loto" delle code delle sfingi, cfr. Johansen 1923, p. 59 figg. 37-39.

questa convenzione grafica, che desta l'irritazione del Robertson, è un chiaro indizio della ascendenza protocorinzia del motivo⁵¹.

Essa è confermata dal tipo stesso dell'albero: formato da motivi curvilinei contrapposti, impilati l'uno sull'altro in un aereo fiore di loto, esso trova confronto in aryballoi del Protocorinzio Antico⁵². Si tratta di una resa innovativa, che interviene in un momento in cui il motivo, di origine orientale⁵³ ha già una sua tradizione nella ceramografia greca.

In Oriente, il motivo delle sfingi ai lati dell'albero della vita ha una lunga tradizione, sulla quale è tornato in varie occasioni il Barnett⁵⁴. In particolare egli ha sottolineato l'importanza che vasi come la coppa d'argento da Tell Qatiné⁵⁵ certamente hanno avuto nella diffusione dello schema in Occidente. L'immagine della sfinge si diffonde nella ceramografia greca a partire dalla fine dell'VIII sec.⁵⁶, e solo dal secondo quarto del VII secolo⁵⁷ ricorre la sua rappresentazione seduta; a questa data si deve attribuire anche il nostro vaso, come dimostra tra l'altro il profilo delle teste dei due es-

⁵¹ P. 110: «the repulsive technical device of emphasising a thin line of paint by incising a thin line down the middle of it»: ma cfr. l'oinochoe protocorinzia in Boardman 1998, fig. 167.

⁵² Boardman 1998, fig. 166. 1-2, dell'Evelyn Painter = C. W. Neef, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987, C3 p. 66 fig. 15a.

⁵³ Barnett 1957, pp. 243 ss.; P. P. Kahane, 'Ikonologische Untersuchungen zur griechisch-geometrischen Kunst', in *AntK* 16, 1973, pp. 114-138. In Attica una nuova formulazione del motivo compare con il Pittore Stathatos (LG IIb, 720-700 a.C.) insieme a un nuovo bestiario, che comprende leoni, capri alati e centauri; spesso questi si dispongono in schema araldico ai lati dell'albero: Coldstream 1968, pp. 62 ss.; Rombos 1988, pp. 41 ss. Sulla storia del motivo, cfr. N. Kourou, 'The sacred Tree in Greek Art. Mycenaean versus Near Eastern Traditions', in S. Ribichini - M. Rocchi - P. Xella (a cura di), *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca*, Monografie Scientifiche CNR - Serie Scienze Umane e Sociali, pp. 31-53.

⁵⁴ Barnett 1975, pp. 85 ss.; H.W. Catling, *Cypriot Bronzework in the Mycenaean World*, Oxford 1964, pp. 196 s. n. 14 tav. 29c, d, e. La stessa associazione si riscontra anche in ambito miceneo: cfr. F. H. Stubbings, *Mycenaean Pottery from the Levant*, Cambridge 1951, tav. 9.6.

⁵⁵ Barnett 1957.

⁵⁶ Rombos 1988, pp. 244 ss.; Johansen 1923, pp. 130 ss.; Zapheiroupolou 1985, pp. 56 ss.

⁵⁷ Johansen 1923, pp. 130 ss.; Zapheiroupolou 1985, p. 57.

seri mitici, che trova confronto nella produzione corinzia dell'epoca⁵⁸.

Il vero problema consiste, naturalmente, nello stabilire se tra la figura femminile situata sotto l'ansa, dovuta all'invenzione dell'artigiano itacese, e il gruppo composto dalle sfingi e dall'albero della vita intercorra un nesso: questo non può certo essere "narrativo", dal momento che il gruppo araldico ha un carattere "formulari", chiuso. Vale tuttavia la pena di osservare che, in due kotylai protocorinzie da Perachora⁵⁹, proprio nel periodo al quale si data il "candelieri" di Itaca, si vedono figure femminili che interagiscono [p. 83] con sfingi: nella kotyle n. 394 una donna tocca il mento di una sfinge in gesto di supplica; nella n. 397 invece una sfinge seduta nella stessa posa di quella di Kallikleas leva la zampa, in un gesto di colloquiale deferenza, verso una figura femminile seduta. Nel fregio trovava posto una seconda sfinge. In entrambi i casi le donne sono vestite, e quindi l'analogia con la scena di Itaca è molto generica. Le kotylai di Perachora ci aiutano tuttavia almeno a comprendere donde Kallikleas abbia tratto lo spunto per accostare soggetti privi di evidenti relazioni tra loro.

Col beneficio dell'inventario si può infine ricordare che, nell'unica coppa attica tardo-geometrica nella quale compare l'immagine delle sfingi affrontate⁶⁰, queste sono inserite, come determinativo simbolico, in una scena di corteo cerimoniale, al quale assiste una figura femminile in trono. Fatte

salve le differenze di stile, il soggetto non era dunque molto diverso da quello della kotyle Perachora n. 397.

Sulla base di queste suggestioni, mi viene in mente un'ipotesi ardita: esiste nella tradizione greca una figura femminile nuda, seduta su un supporto inconsueto; è la Pizia, che – seduta sul tripode – parla con la voce di Apollo⁶¹. Come è noto si tratta di un soggetto quasi del tutto assente nell'iconografia greca, perché protetto da un riserbo quasi misterico⁶², e tuttavia ben presente nell'immaginario antico. Se per avventura quest'ipotesi cogliesse nel segno, l'accostamento della figura alle sfingi comporrrebbe una scena analoga a quella delle due kotylai di Perachora sopra ricordate ma si tratta di una mera ipotesi, non essenziale all'economia del discorso.

Resta comunque il fatto che, proprio per la sua originalità, la scena tradisce una notevole ricercatezza: l'artigiano vi ha apposto la sua firma certo di avere fatto il suo piccolo sfoggio di cultura e di ermetica erudizione. E proprio questo carattere accomuna il "candelieri" di Itaca al cratere di Pithekoussai: la possibilità che un artigiano firmi la sua opera [p. 84] resta un fatto eccezionale, possibile solo lontano dalle *poleis* aristocratiche della madrepatria: in qualche modo essa si giustifica per l'importanza del soggetto che vi si rappresenta. Ed eccezionale rimarrà ancora, fino al volgere del VII secolo, l'accesso degli artigiani alla scrittura.

(2003)

⁵⁸ F. Croissant, 'Tradition et innovation dans les ateliers corinthiens archaïques: Matériaux pour l'histoire d'un style', in *BCH* 112, 1988, p. 91-166, spec. 99 s., fig. 15-17, *si parva licet...* La datazione coincide con quella proposta da Benton 1953, che accosta la resa del volto delle sfinge ai profili dei volti negli aryballoi H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, tavv. 10-11.

⁵⁹ H. Payne – T. J. Dunbabin *et alii*, *Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia*, vol. II, Oxford 1952, pp. 57 s., tav. 21. Entrambe le kotylai sono frammentarie e lacunose: il senso generale della scena pertanto ci sfugge.

⁶⁰ B. Borell, *Attisch geometrische Schalen*, Mainz am Rhein 1978, pp. 8, 62 n. 24 tav. 20.

⁶¹ Sull'argomento cfr. G. Sissa, *La verginità in Grecia*, Bari 1992, pp. 9 ss.

⁶² Cfr. F. Lissarrague, 'Delphes et la céramique', in *Delphes cent ans*, pp. 53, 67.



Fig. 1. Ischia. Museo - Frammento di cratere di produzione locale con figura di sirena. Fig. 2. Lefkandi - Frammento con prora di nave (da *Lefkandi I*). Figg. 3-4. Milano. Museo Civico. Anfora da Cerveteri - Rappresentazione di nave e sirena (da Martelli 1987). Fig. 5. Vathy (Itaca). Museo - "Candelieri" di fabbrica locale con sfingi affrontate (da Robertson 1948).

Impaginazione per conto di PANDEMOS srl.:
S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, Padova.
Finito di stampare nel mese di giugno 2012
da Tipolitografia Incisivo, Salerno.

ISSN 1127-7130