

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16



2008-2009 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 15 - 16

Prima di copertina: statuetta fittile da Ialysos (*Museo Archeologico di Rodi*).

Quarta di copertina: scarabeo da Monte Vetrano, faccia inferiore (foto Soprintendenza Archeologica Salerno).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16

2008 - 2009 Napoli

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

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

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

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

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

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

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

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

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

Abbreviazioni

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

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

INDICE

CH. MALAMUD, Entendre et voir avec Jean-Pierre Vernant	p. 9
D. RIDGWAY, Nicolas Coldstream e l'Italia	» 17
P. GUZZO, Tucidide e le isole, tra Fenici e Greci	» 21
M. D'ACUNTO, Una statuetta fittile del Geometrico Antico da Ialysos	» 35
PH. ZAPHIROPOULOU, The tumulus necropolis at Tsikalario on Naxos	» 49
P. CHARALAMBIDOU, The pottery from the Early Iron Age necropolis of Tsikalario on Naxos: preliminary observations	» 57
M. CIVITILLO, Sulle presunte "iscrizioni" in lineare A e B da Itaca	» 71
J.K. JACOBSEN - S. HANDBERG - G.P. MITTICA, An early Euboean pottery workshop in the Sybaritide	» 89
L. CERCHIAI - M.L. NAVA, Uno scarabeo del <i>lyre-player group</i> da Monte Vetrano (Salerno)	» 97
M.A. RIZZO, I sigilli del Gruppo del Suonatore di Lira in Etruria e nell'agro falisco	» 105
R. BONAUDO, In rotta per l'Etruria: <i>Aristonothos</i> , l'artigiano e la <i>metis</i> di Ulisse	» 143
B. D'AGOSTINO, Il valzer delle sirene	» 151
F. CROISSANT, Le premier kouros Parien	» 155
L. CHAZALON - JÉRÔME WILGAUX, Violences et transgressions dans le mythe de Térée	» 167
A. LUPA - A. CARANNANTE - M. DELLA VECCHIA, Il muro di Aristodemo e la cavalleria arcaica	» 191
G.L. GRASSIGLI, La voce, il corpo. Cercando Eco	» 207

RASSEGNE E RECENSIONI

L. CERCHIAI, The Frustrations of Hemelrijk - a proposito della recensione di J.M. Hemelrijk a R.Bonaudo, <i>La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane</i> , Rome 2004	» 219
F. PESANDO, L'ombelico dell'archeologo. Breve nota su J. Dobbin - P. Foss, <i>The World of Pompeii</i> , London-New York 2007, J. Berry, <i>The complete Pompeii</i> , London 2007 e M. Beard, <i>Pompeii. The Life of a Roman Town</i> , London 2008	» 222
M.A. CUOZZO, rec. a V. Nizzo, <i>Ritorno ad Ischia - Dalla stratigrafia della necropoli di Pithekoussai alla tipologia dei materiali</i> , Napoli 2007	» 224

H. TRÉZINY, rec. a B. d'Agostino, F. Fratta, V. Malpede, <i>Cuma. Le fortificazioni. 1. Lo scavo 1994-2002, AIONArchStAnt Quad. 15</i> , Naples 2005	p.	231
M. BATS, rec. a M. Cuozzo, B. d'Agostino, L. Del Verme, <i>Cuma. Le fortificazioni. 2. I materiali dai terrapieni arcaici. AIONArchStAnt Quad. 15</i> , Naples 2006	»	233
I. BALDASSARRE, rec. a <i>Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque, Musée du Louvre (10 et 27 mars 2004)</i> sous la direction de S. Descamps-Lequime, Musée du Louvre, Paris 2007	»	237
A. TADDEI, rec. a Claude Vibert-Guigue, Ghazi Bisheh, <i>Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne</i>	»	241
RIASSUNTI	»	244

IN ROTTA PER L'ETRURIA: *ARISTONOTHOS*, L'ARTIGIANO E LA *METIS* DI ULISSE*

RAFFAELLA BONAUDO

Lo statuto dell'artigiano in Grecia sembra condizionato anche nel lungo periodo da una ambiguità strutturale che ne investe, da una parte, il ruolo sociale, dall'altra lo statuto metaforico e che, come ha dimostrato B. d'Agostino, è possibile riconoscere ed inquadrare al livello del paradigma mitico; tale ambiguità sembra superata solo dopo Solone, quando sulla ceramica diventeranno ricorrenti le firme degli artigiani, praticamente assenti nel periodo precedente¹. Allo stesso tempo, la pubblicazione del libro di A. Snodgrass ha riaperto il dibattito sul ruolo degli artigiani nella diffusione dei valori e del patrimonio immaginario legati all'epica omerica, per altra via diffusi da aedi e cantori².

In Etruria è, forse, possibile cogliere un'eco di questa ambiguità che, tuttavia, sembra qui approdare a soluzioni diverse. Capacità scrittorie e

conoscenza dell'*epos* omerico caratterizzano, infatti, la realizzazione del celebre cratere di *Aristonothos* (fig. 1): il vaso, rinvenuto in una sepoltura ceretana e databile intorno alla metà del VII sec. a.C.³, presenta un complesso programma decorativo sul quale si è soffermata l'attenzione degli studiosi, che si inserisce pienamente nel clima di relazioni instauratosi nel Mediterraneo all'indomani della prima colonizzazione greca. Su uno dei lati è raffigurato uno scontro navale tra due imbarcazioni tipologicamente differenti, in cui sono state riconosciute una nave greca e una etrusca e che, piuttosto, prescindendo dalla controversa identificazione degli equipaggi (Greci/Etruschi; Etruschi/Siracusani), sembra alludere ai pericoli del mare sullo sfondo dei difficili equilibri realizzatisi nel Mediterraneo d'età coloniale.

* Il presente contributo sviluppa alcune suggestioni nate da uno studio presentato al XVII International Congress of Classical Archaeology (AIAC Congress), *Meetings Between Cultures in the Ancient Mediterranean - Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico*, Roma, 22-26 Settembre 2008, in corso di pubblicazione *on-line* (Bonaudo c.s.). Desidero ringraziare il prof. M. Harari per le osservazioni mosse in quella sede e alle quali spero di poter qui rispondere almeno in parte. L'approfondimento che qui si presenta non sarebbe stato possibile senza le sollecitazioni, i suggerimenti e gli spunti che ha sottoposto alla mia attenzione L. Cerchiai, che, ormai da tempo, non si è ancora stancato di dedicarsi con affetto alla mia formazione. Particolarmente proficue sono state per me le chiacchierate con M. Menichetti e M. D'Acunto, che mi hanno generosamente messo a disposizione le loro specifiche competenze. Un ultimo grazie va a B. d'Agostino e a P. Gastaldi che, oltre ad aver

discusso con me di alcune problematiche, mi hanno permesso con estrema pazienza e affetto di pubblicare questo contributo.

¹ d'Agostino 2001 con bibliografia relativa, in particolare F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia*, Roma 1980.

² A. Snodgrass, *Homer and the artists*, Cambridge 1998 (già in parte anticipato in 'Homer and the Greek Art', in I. Morris - B. Powell (a cura di), *A new companion to Homer*, Leiden-New York-Köln 1997). Cfr. anche, rispetto al dibattito, B. d'Agostino, 'Alba della città, albe delle immagini' e A. Snodgrass, 'Descriptive and Narrative Art at the Dawn of the Polis', in E. Greco (a cura di), *Alba della città, albe delle immagini? Da una suggestione di Bruno d'Agostino*, Atene 2008, pp. 9-20 e 21-30.

³ Roma, Musei Capitolini, inv. 172 (già Coll. Castellani); Martelli 1987, pp. 263-265, L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, pp. 96-114, Dougherty 2003, Izzet 2004, tutti

Sull'altro lato del vaso (fig. 2) è dipinto il celebre episodio omerico dell'accecamento del Ciclope da parte di Odisseo: cinque uomini nudi e barbati, armati di spada a tracolla, spingono da sinistra un palo ad accecare Polifemo, seduto sulla destra e sbilanciato mentre con la mano prova ad allontanare la punta dal volto. L'ultimo dei guerrieri è rappresentato di spalle, puntellato alla grotta, forse per imprimere al palo un movimento rotatorio. Alle spalle del Ciclope si erge una rastrelliera per il formaggio sulla quale è sovrapposta in orizzontale una coppa; tra i Greci e Polifemo e al di sopra della rastrelliera si sviluppa l'iscrizione con la firma dell'artigiano.

In un recente contributo ho provato a dimostrare come lo schema iconografico adottato sul cratere ceretano sottolinei la *agriotes* del Ciclope non in quanto tale, ma inserendolo all'interno di un universo destrutturato che coinvolge le pratiche dell'ospitalità, in particolare in relazione al consumo del vino⁴. A differenza delle raffigurazioni coeve dell'episodio⁵, mancano sul vaso di *Aristonothos* elementi che caratterizzino immediatamente Polifemo sotto il segno del mostruoso: il Ciclope non si distingue dagli assalitori né per la taglia maggiore né per la presenza di particolari somatici di natura ferina. E, tuttavia, fin da questo momento cronologico già la posizione potrebbe



Fig. 1. Cratere di Aristonothos: scontro navale (Roma, Musei Capitolini, inv. 172) (da Martelli 1987).

costituire una marca iconografica significativa: Polifemo è, infatti, semisdraiato al suolo⁶ e solleva leggermente una gamba assumendo una posizione che nella tradizione arcaica diventa caratteristica dei satiri⁷, alludendo in maniera non equivoca allo stato d'ebbrezza, mentre i suoi ospiti stanno in piedi di fronte a lui. Ancor più significativa, in questo senso, sembra inoltre la posizione della coppa, che non è esibita verso gli ospiti, ma nascosta alle spalle del Ciclope, in posizione orizzontale e, quindi, non funzionale alla bevuta, ma quasi con-

con bibliografia e inquadramento dell'opera. Particolarmente significativo ed ancora valido B. Schweitzer, 'Zum Krater des Aristonothos', in *RM* 62, 1955, pp. 78-106, per l'analisi filologica degli elementi decorativi e morfologici e per la ricostruzione della carriera dell'artigiano.

⁴ Bonaudo c.s. Il testo omerico insiste molto sull'assenza di *themis* per connotare la *sauvagerie* dei Ciclopi e, in particolare, Odisseo stesso si appella alla *xeineion themis* nel rivolgersi al suo improbabile ospite (*Od.* IX, 268). Sul problema dell'ospitalità nel poema, G.A. Privitera, 'L'alternativo ritmo di morte e ospitalità nelle avventure di Odisseo', in *GIF*, 43, 1991, pp.

3-19, *Id.*, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Torino 2005. In questo senso la descrizione dell'isola dei Ciclopi si pone in forte opposizione rispetto a quella dei Feaci, stabilitisi a Scheria proprio per fuggire i Ciclopi, come sottolineato tra gli altri in Dougherty 2003, pp. 43-47 e Mauduit 2006, pp. 116-129.

⁵ Anfora protoattica, Eleusis, Mus., *LIMC* s.v. *Kyklopes* 17 (= *Odysseus* 94); cratere protoargivo, Argos, Mus. C. 149, *LIMC* s.v. *Odysseus* 88.

⁶ In *Od.* IX, 372 si usa il verbo *anaklinesthai*.

⁷ Bonaudo c.s. con bibliografia.



Fig. 2. Cratere di Aristonothos: l'accecamento di Polifemo (Roma, Musei Capitolini, inv. 172) (da Martelli 1987).

nessa in un nesso sintagmatico alla rastrelliera per il formaggio: Polifemo beve da solo, consumando puro sia il latte appena cagliato⁸ sia il vino offerto da Odisseo, associandoli entrambi ad un banchetto di carne umana⁹. Nell'immagine del cratere, dunque, l'atteggiamento del Ciclope contrasta con le norme dell'ospitalità: proprio la prossimità del mostro all'umano fa emergere in maniera più evidente la sua *sauvagerie*; l'orrore provocato dal suo comportamento è percepito con tanta maggiore evidenza in quanto si configura come una deviazione dalle norme che regolano la vita sociale¹⁰ ed è per questo motivo che Polifemo merita espressamente la definizione di *agrios*¹¹.

L'incontro con l'altro assume, dunque, in relazione all'episodio raffigurato sul cratere un'importanza straordinaria ed un valore paradigmatico¹²,

⁸ *Od.* IX. 244-249.

⁹ *Od.* IX. 296-297; 343 ss.

¹⁰ Mauduit 2006, pp. 109-136.

¹¹ *Od.* II, 19; IX, 215, 494. L'interpretazione potrebbe assumere maggiore evidenza se messa in relazione con la raffigurazione dello stesso episodio sempre in Etruria sul pithos *white-on-red*, New York, Coll. Fleischman. Sul pithos il Ciclope indossa una veste a rete di tipo cerimoniale e siede su uno sgabello dalle gambe modanate, «con un totale stravolgimento della natura del personaggio... che può difficilmente essere casuale» (Micozzi 2005, p. 262). Ancora una volta, tuttavia, i particolari iconografici svelano l'universo destrutturato rispetto alle pratiche ospitali in cui si muove Polifemo, che beve anche qui da solo, senza porgere la coppa e attingendo direttamente dall'anfora il vino non mescolato, cfr. Bonaudo c.s. Dubbi sull'autenticità del vaso sono stati avanzati ancor più in seguito all'esame condotto da F. Gaultier sulla pisside della stessa classe a Parigi con la nascita di Atena, in K. Geppert - F. Gaultier, 'Zwei Pasticcini und ihre Folgen. Die Bildmotive der Caeretaner Pyxiden D 150 und D 151 im Louvre', in *Der Orient und Etrurien. Zum Phänomen*

e la relazione con le pratiche connesse all'ospitalità e all'offerta del vino acquista maggiore pregnanza se si valorizza, come recentemente suggerito, l'uso funzionale che il cratere riveste nel corso del simposio¹³. L'episodio di Polifemo si configura in questo senso come un ammonimento: il vino deve essere mescolato con l'acqua per evitare di incorrere nell'errore del Ciclope e soccombere.

L'osservazione permette di riconoscere una relazione

non casuale tra le differenti componenti del prodotto vascolare che tenga conto allo stesso tempo del programma iconografico e della forma funzionale, offrendo la possibilità di inquadrare correttamente il contesto del consumo del vaso e di precisare l'universo culturale della committenza.

D'altra parte, se questo è vero, è necessario interrogarsi sulla possibilità che esista un apporto attivo dell'artigiano alla realizzazione dell'opera e alla creazione di un patrimonio immaginario condiviso con la committenza, esplicitato attraverso l'apposizione della firma sul vaso.

L'iscrizione rientra all'interno di un formulario canonico, che prevede il nome dell'artigiano seguito dal verbo *poieo*¹⁴, secondo un uso che in questo periodo allude probabilmente alla coincidenza del ceramista con il ceramografo¹⁵. Analogamente

des Orientalisierens im westlichen Mittelmeerraum, 10-6. Jh. v. Chr. 'Akten des Kolloquiums, Tübingen 12-13. Juni 1997', Pisa 2000, pp. 211-218. Non così per esempio Micozzi 2005, p. 256, con bibliografia precedente ed inquadramento del vaso all'interno della produzione *white-on-red*. Sugli aspetti legati alla rappresentazione di episodi omerici nella produzione etrusca orientalizzante, in relazione alle dinamiche coloniali nel bacino del Mediterraneo e alla tradizione omerica, Bonaudo c.s.

¹² Così, per diversi motivi, in particolare Martelli 1987, p. 264; M. Torelli, 'La religione', in *Rasenna*, Milano 1986, pp. 171-172; M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994, pp. 50-51; Dougherty 2003; Izzet 2004.

¹³ Izzet 2004, pp. 203-207.

¹⁴ Per l'uso di *epoisen* invece di *epoiesen*, Gallavotti 1980, pp. 1029-1031; Wachter 2001, pp. 29-30, con bibliografia.

¹⁵ Jeffery 1961, pp. 58 ss.; d'Agostino 2003, con bibliografia. Sulle firme degli artigiani etruschi in età arcaica, G. Colonna, 'Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale', in *RM* 82, 1975, pp. 181-192.

alle altre iscrizioni coeve, la firma è posta a complemento della zona figurata, in una posizione di grande evidenza ad «esibire a un tempo l'orgoglio dell'artigiano e la sua competenza scrittoria che, a un livello cronologico così antico, deve ritenersi

tutt'altro che scontata»¹⁶, ancor più in presenza di un programma iconografico così strutturato e complesso come quello del cratere ceretano.

E, tuttavia, il nome stesso dell'artigiano sembra svelare alcune peculiarità che richiedono un esame approfondito ed un corretto inquadramento sia rispetto al contesto storico in cui il vaso si inserisce sia in relazione all'articolato programma rappresentato.

L'identificazione dell'artigiano come *Aristonothos* è stata recentemente messa in dubbio da R. Wachter¹⁷, che, partendo dal presupposto che nell'*omicron* barrato vada riconosciuto un *phi*, ha avanzato la lettura *Aristomphos*, un nome non altrimenti attestato, che risulterebbe un composto di *aristos* con *omphé*, canto. La lettura proposta potrebbe essere particolarmente suggestiva, se se ne valorizzasse la relazione con l'immagine epica, ma non sembra necessaria. L'uso dell'*omicron* barrato al posto dell'*omicron* con la croce per il *theta* non è isolato¹⁸ e ricorre, per esempio e, forse, non a caso, nella coeva iscrizione cumana di *Tataie*¹⁹.

Le osservazioni proposte sembrano, dunque, confermare la lettura *Aristonothos*: il nome, ugualmente privo di ulteriori attestazioni²⁰, si configura come un composto ossimorico di *aristos* con *nothos*, a significare con una buona dose di autoironia, «il migliore dei mezzo sangue»²¹.

Alcuni studiosi hanno provato ad interpretare il nome in chiave realistica come allusione alla condizione semiservile dell'artigiano²²; recentemente

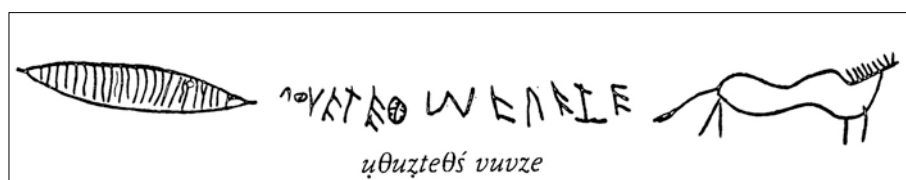


Fig. 3. Aryballos di bucchero dalla T. 1 di Volusia: iscrizione (da G. Colonna in *REE* 56, 1991) e proposta di lettura (da D.F. Maras, 'Note sull'arrivo del nome di Ulisse in Etruria', in *StEtr* 65-68, 2002).

V. Izzet ha, invece, avanzato alcune proposte interpretative, in stretta connessione con l'immagine rappresentata. Secondo la studiosa il nome *Aristonothos*, collocato in posizione enfatica tra la schiera dei Greci e Polifemo, segnerebbe allo stesso tempo una cesura e una sorta di mediazione tra Odisseo (*aristos*) e il Ciclope (*nothos*); nello stesso modo in cui l'artigiano iscrive il nome *Aristonothos* per unire insieme due entità incompatibili, egli usa l'accecamento di Polifemo per mettere insieme due universi differenti di elementi ugualmente incompatibili: divino e mortale, civilizzato e barbaro²³.

È possibile proporre una lettura differente che non prescinda dalla scena dipinta sul vaso. *Aristonothos* non rientra nella tipologia dei nomi parlanti, come quelli *ex arte* di *Eugrammos*, *Euclieir* e *Diopos*, che, giunti in Italia al seguito di Demarato, sono collocati dalla tradizione mitistorica nello stesso contesto cronologico²⁴, o come quelli un po' più recenti di *Kleitias* ed *Ergotimos*, che firmano il cratere François. Esaminando questo vaso, M. Torelli ha valorizzato la posizione della firma dei due artigiani, che si ripete due volte sulla superficie figurata, enfatizzando, nella complessa architettura, due momenti di lettura del programma, il punto di partenza e l'*akmè* del racconto mitico, finalizzato ad esaltare i legami e i valori della genealogia²⁵. Allo stesso modo, ma con esiti differenti, *Aristonothos* firma la scena dell'accecamento²⁶, autoproclamandosi con un nome parlante che sottolinea il carattere

¹⁶ d'Agostino 2003.

¹⁷ Wachter 2001, pp. 29-30.

¹⁸ Jeffery 1961, pp. 136, 188; Gallavotti 1980, pp. 1013 ss.

¹⁹ Gallavotti 1980, *ibid.* con bibliografia.

²⁰ Izzet 2004, pp. 196-197, con bibliografia.

²¹ M. Torelli, *Storia degli Etruschi*, Roma - Bari, p. 134.

²² Per esempio, F.-H. Pairault-Massa, *Iconologia e politica nell'Italia antica*, Milano 1992, p. 19.

²³ Izzet 2004, pp. 200-201.

²⁴ Sui *nomina ex arte* e sulle tradizioni relative alla *inventio artium* in particolare in relazione alla coroplastica, M. Torelli, in *Studi in onore di F. Magi* (Nuovi Quaderni Ist. Arch., Perugia), Perugia 1979; Id., 'Polis e "palazzo". Architettura, ideologia

e artigianato greco in Etruria tra VII e VI sec. a.C.', in *Architecture et société de l'archaïsme grec à la fin de la République romaine* 'Actes Colloque International, Roma 2-4 Dicembre 1980', Paris-Rome 1983, pp. 471-495, con bibliografia. Sulla tradizione pliniana dell'invenzione della *plastice* cfr. anche L. Cerchiai, 'A proposito degli *artifices* pliniani (Pl., N.H., XXXV, 152)', in M. Borghi Jovino (a cura di), *Tarquinius e le civiltà del Mediterraneo*, 'Atti Convegno internazionale, Milano 2004', Milano 2006, pp. 297-306.

²⁵ M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Verona 2007.

²⁶ Sull'importanza della posizione delle firme vascolari sulla ceramica attica figurata, per orientare ed enfatizzare la lettura



Fig. 4. Anfora calcidese con l'uccisione di *Rhesos* (Malibu, Getty Mus. 96.AE.1) (da J.B. Carter, S.P. Morris, *The ages of Homer. A tribute to E.T. Vermeule*, Austin 1998).

eccellente di non avere genealogia. L'iscrizione sembra, in questo senso, istituire una relazione paradigmatica tra *Aristonothos* e Odisseo, che vince Polifemo in quanto *Outis/Nessuno*, in virtù di una *metis* che non scaturisce dal sangue.

Un'eco della percezione di Odisseo in Etruria come paradigma mitico dell'artigiano si può cogliere se si accetta la lettura fornita da D.F. Maras dell'iscrizione incisa prima della cottura su un aryballos di bucchero da una tomba di Volusia, nel territorio veiente, databile alla fine del VII sec. a.C., in cui il vasaio si proclama discendente di *Uthuzte*, il nome etrusco di Odisseo (fig. 3)²⁷. L'iscrizione si colloca nella posizione centrale di un fregio ornamentale, di cui costituisce parte integrante, composto di due elementi figurati di stile sub-geometrico lineare, una barca vista dall'alto e un cavallo.

È possibile chiedersi se non sia possa instaurare una relazione puntuale tra Odisseo e i due elementi figurati, che vada oltre l'allusione al celebre stragemma per prendere Troia e al *nostos*. Nei poemi

omerici non compare il cavallo montato: l'animale è, piuttosto, funzionale al tiro del carro da guerra²⁸ e, tuttavia, ciò non impedisce che si riconoscano nel racconto epico animali dotati di particolari caratteristiche e che ad essi si attribuisca esplicitamente il valore di *agalma*²⁹. L'unica eccezione di cavallo montato è costituita dalla razza dei cavalli di *Rhesos* compiuta da Odisseo e Diomede nel corso della scorreria notturna (fig. 4)³⁰. Odisseo organizza l'assalto dividendosi i compiti con Diomede: a questo uccidere i Traci, a lui occuparsi dei cavalli³¹. Tuttavia, il suo comportamento tradisce apparentemente una scarsa familiarità dell'eroe con gli animali: sciolti i cavalli, li lega insieme con cinghie e li spinge fuori battendoli con l'arco, senza prendere la frusta dal carro³². L'inadeguatezza di Itaca all'allevamento dei cavalli è, del resto, ricordata in un passo della *Telemachia*³³, in cui, sempre all'interno del cerimoniale connesso allo scambio di doni, Telemaco rifiuta l'offerta dei cavalli da parte di Menelao, proprio a causa delle caratteristiche

dell'immagine, F. Lissarrague, *'Epiktetos egraphen: the writing on the cup'*, in S. Goldhill, R. Osborne (a cura di), *Art and text in Ancient Greek Culture*, Oxford 1994, pp. 12-27.

²⁷ D.F. Maras, 'Note sull'arrivo del nome di Ulisse in Etruria', in *StEtr* 65-68, 2002, pp. 237-249; l'iscrizione è stata pubblicata da G. Colonna in *REE* 56, 1991, n. 42.

²⁸ N. Lubtchansky, *Le cavalier Tyrrhénien. Représentations équestre dans l'Italie archaïque*, Rome 2005, pp. 14-16.

²⁹ A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, heros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris 1981, pp. 169-178.

³⁰ *Il. X*, 355 ss. L'episodio è rappresentato raramente e, per l'età arcaica, solo sull'anfora calcidese Malibu, Getty Mus. 96.AE.1 (riprodotta in J.B. Carter, S.P. Morris, *The ages of*

Homer. A tribute to E.T. Vermeule, Austin 1998): Diomede è ritratto mentre sta per sgozzare *Rhesos*; in analoga attitudine Odisseo, che si distingue iconograficamente dal compagno solo per l'attributo della faretra, sta per trafiggere un altro dei Traci, mentre sulla base del registro sono dipinti i corpi degli altri undici compagni di *Rhesos*, tra i quali si muovono i cavalli. Particolarmente interessante per l'interpretazione dell'episodio qui seguita, oltre all'attributo dell'arco di Odisseo, il fregio di giovani cavalieri che corre sulla spalla del vaso.

³¹ *Il. X*, 480-481.

³² *Il. X*, 498-501. È solo Diomede a pensare di impossessarsi dei carri, ma viene dissuaso da Atena (503-514).

³³ *Od. IV*, 600 ss.

dell'isola: nessuna isola è buona per i carri o ricca di prati, Itaca meno di tutte. E, però, nel corso del suo *exploit* antierico, Odisseo riesce a trafugare i cavalli in silenzio, li fa passare tra i cadaveri dei Traci senza farli imbizzarrire, li guida con destrezza, prima di partire al galoppo e istituisce in questo modo il paradigma mitico della tattica del cavaliere, fondata sul ricorso alla prudenza e alla *metis* che, unite alle capacità guerriere di Diomede, conducono a buon fine l'impresa³⁴, ancor più perché messa sotto il segno di Atena, la divinità della quale M. Detienne ha valorizzato il ruolo nelle operazioni di doma dei cavalli, in particolar modo grazie all'invenzione del morso³⁵.

La stessa perizia mostrata nella conduzione del cavallo lega Odisseo alla nave e ne fa l'eroe della *plane*. Rispetto alla navigazione si misura la distanza che separa l'eroe, ma allo stesso tempo anche i Feaci e quanti non siano *agrioi*, dai Ciclopi. Il testo omerico insiste, infatti, sul fatto che uno dei caratteri specifici della loro *sauvagerie* derivi dal non conoscere la carpenteria nautica, nonostante abitino un'isola dotata di ottimi approdi³⁶. Rispetto alla doma del cavallo e all'uso della nave si concretizza lo scarto tra Odisseo e Polifemo: il primo, nonostante abiti un'isola non adatta all'allevamento di questi animali, riesce grazie alla sua prudenza a governarli; l'altro rinuncia, invece, ad utilizzare il mezzo principale attraverso il quale è possibile incontrare gli uomini e i loro borghi. Ed è proprio in quanto uomo di mare, nel senso tecnico³⁷, che Odisseo vince il Ciclope: non è, forse, un caso, infatti, che il palo adoperato per accecare Polifemo sia paragonato al trapano di un asse navale³⁸ e che Polifemo, accecato e adirato, qualifichi Odisseo come *oligos*, *outidanos*, *akikys*³⁹. Lontano dagli eroi iliadici, Odisseo si configura piuttosto come un eroe di tipo diverso, connesso alla *metis*, al mare, allo scambio, all'artigianato, richiamando in un certo senso la contraddizione e l'ambiguità di fondo che connota lo statuto dell'artigiano mitico per eccellenza che è Efesto,

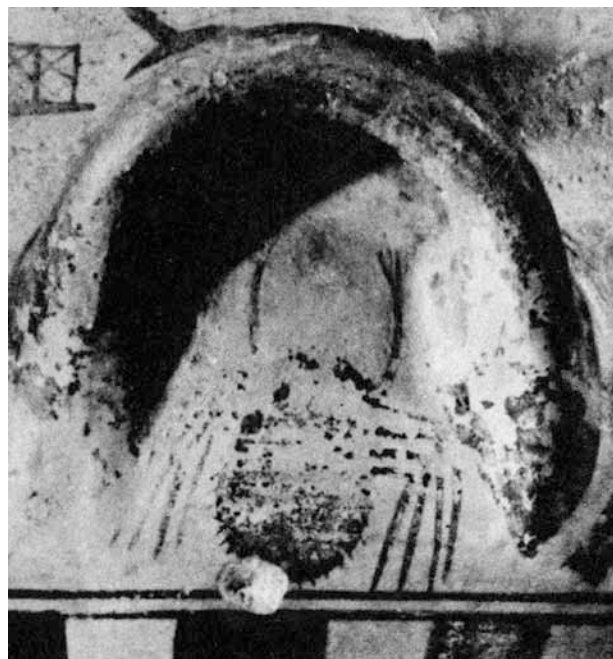


Fig. 5. Cratere di Aristonothos: particolare dell'ansa (da CVA Musei Capitolini II, Italia 39).

combattuto tra la sua sapienza e la deformità del suo corpo⁴⁰.

Una conferma in questa direzione può venire se si prova ad attribuire un valore non semplicemente decorativo ai motivi secondari. Sotto le anse del cratere di *Aristonothos* è, infatti, dipinto un granchio (fig. 5): come ha dimostrato M. Detienne, l'animale, caratterizzato da un movimento obliquo e dalle estremità ricurve, che assumono le stesse caratteristiche e lo stesso nome delle tenaglie del fabbro, si configura come un doppio di Efesto⁴¹: l'immagine sembra in questo senso precisare la lettura della scena, enfatizzandone gli aspetti più propriamente legati ad un sapere e ad una *metis* di tipo artigianale, quale è quella di Odisseo nell'ideare lo stratagemma del palo per accecare il Ciclope.

Le osservazioni proposte permettono, forse, di recuperare, dunque, un ulteriore messaggio sotteso alla composizione del programma decorativo del cratere di *Aristonothos* e istituiscono una relazione

l'attività dell'aedo, F. Bertolini, 'Odisseo aedo, Omero carpentiere: *Odissea* 17. 384-385', in *Lexis* 2, 1988, pp. 145-164.

³⁸ *Od.* IX, 383-388.

³⁹ *Od.* IX, 515.

⁴⁰ d'Agostino 2001, pp. 42-44.

⁴¹ M. Detienne, 'I piedi di Efesto', in M. Detienne - J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Bari 1999, pp. 194-207.

³⁴ L. Cerchiai, Recensione a N. Lubtchansky, *Le cavalier Tyrrhénien. Représentations équestre dans l'Italie archaïque*, Rome 2005, in *AIONArchStAnt*, n.s. 11-12, 2004-2005, p. 364.

³⁵ M. Detienne, 'Il morso magico', in M. Detienne, J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Bari 1999, pp. 139-159.

³⁶ *Od.* IX, 125 ss.

³⁷ Sul vocabolario connesso alla carpenteria per indicare anche

non casuale tra i due lati del vaso. È evidente, tuttavia, che il messaggio formulato da *Aristonothos* diventi pienamente comprensibile solo se si presuppone «il clima di straordinaria “apertura” verso lo straniero vigente a quell’epoca» a Cerveteri e nelle altre città etrusche e latine⁴², favorito dai legami strettissimi con l’ambiente euboico coloniale⁴³.

È in questo ambito marginale rispetto al mondo greco che, grazie alla progressiva acquisizione dell’autocoscienza professionale, gli artigiani, affrancati dai legami di subordinazione dalle casate aristocratiche della madrepatria, potevano più facilmente apporre la firma sul proprio vaso, grazie alle circostanze socio-economiche favorevoli e al “feeling che in ambito euboico si era stabilito tra la scrittura e il vaso, sullo sfondo del simposio”⁴⁴.

Abbreviazioni supplementari:

- | | |
|-----------------|---|
| Bonaudo c.s. | = R. Bonaudo, ‘Eroi in viaggio: Odisseo dalla Grecia in Etruria’, in <i>Meetings Between Cultures in the Ancient Mediterranean - Incontri tra Culture nel Mondo Mediterraneo Antico</i> , “Atti del XVII International Congress of Classical Archaeology (AIAC Congress), Roma, 22-26 Settembre 2008”, in corso di pubblicazione <i>on-line</i> . |
| d’Agostino 2001 | = B. d’Agostino, ‘Lo statuto mitico dell’artigiano nel mondo greco’, in <i>AIONArchStAnt</i> , n.s. 8, 2001, pp. 39-44. |
| d’Agostino 2003 | = B. d’Agostino, ‘Scrittura ed artigiani sulla rotta per l’Occidente’, in S. Marchesini - P. Poccetti (a cura di), <i>Linguistica e storia. Sprachwissenschaft ist Geschichte. Scritti in onore di Carlo De Simone</i> , Pisa 2003, pp. 75-84. |
| Dougherty 2003 | = C. Dougherty, ‘The Aristonothos Krater. Competing stories of conflict and collaboration’, in C. Dougherty e L. Kurke (a cura di), <i>The cultures within ancient culture. Contact, conflict, collaboration</i> , Cambridge 2003, pp. 35-56. |
| Gallavotti 1980 | = C. Gallavotti, ‘La firma di Aristonothos e alcuni problemi di fonetica greca’, in Philias Charin. <i>Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni</i> , Roma 1980, pp. 1011-1031. |
| Izzet 2004 | = V. Izzet, ‘Purloined letters: the Aristonothos inscription and krater’, in K. Lomas (a cura di), <i>Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in honour of B. Shefton</i> , Leiden-Boston 2004, pp. 191-210. |
| Jeffery 1961 | = L.H. Jeffery, <i>The local scripts of Archaic Greece</i> , Oxford 1961. |
| Martelli 1987 | = M. Martelli (a cura di), <i>La ceramica degli Etruschi</i> , Milano 1987. |
| Mauduit 2006 | = C. Mauduit, <i>La Sauvagerie dans la poésie grecque d’Homère à Eschyle</i> , Paris 2006. |
| Micozzi 2005 | = M. Micozzi, ‘White-on-red. Miti greci nell’Orientalizzante etrusco’, in B. Adembri (a cura di), <i>AEIM-NESTOS. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani</i> , Firenze 2005, pp. 256-266. |
| Wachter 2001 | = R. Wachter, <i>Non-Attic Greek Vase Inscription</i> , Oxford 2001. |

⁴² G. Colonna, ‘La cultura orientalizzante in Etruria’, in G. Bartoloni *et alii* (a cura di), *Principi etruschi tra Mediterraneo e Europa* ‘Catalogo della mostra’, Bologna 2000, p. 61.

⁴³ A questo stesso ambito territoriale riconduce i caratteri epigrafici dell’iscrizione Jeffery 1961, pp. 239 ss.

⁴⁴ d’Agostino 2003.

beginning of the 7th century and belong to female burials of high status as it is revealed by the objects of personal adornment (belt, golden, electrum and bronze *fibulae*, jewellery, weaving tools).

The recurring presence in the contexts containing Lyre Player seals of several objects (repoussé gold leaf bullae, *faïence* scarabs and figurines, *Vogelperlen*, *fibulae* with birds) which are especially attested in some areas of the Eastern Mediterranean, particularly on Rhodes, seems to identify the island as the producing center of most of these types of objects and probably also their main carrier toward West.

Very interesting are also the other seals from the group coming from Etruria (figg. 37-39), with images representing articulated cult scenes or rare depictions of lions or fishermen. To them we can add two more examples from the antiquarian market (Figs. 40, 42), and a new specimen from Tarquinia (Fig. 41), whose belonging to the Group is, however, highly questionable on the base of their material, iconography and style.

R. BONAUDO, *In rotta per l'Etruria: Aristonothos, l'artigiano e la metis di Ulisse*

The study examines the status of the craftsman in Etruria during the Recent Orientalizing, moving from the famous crater of *Aristonothos*, with the blinding of Polyphemus, an Homeric epic theme, associated at the same time to the signature of the vase-painter. The analysis of the iconographical scheme emphasizes the *agriotes* of the Cyclops world, especially related to his unstructured drinking wine behaviour, stating the context of the krater consumption and the cultural universe of the client. On this way, the study tries to examine the active role of the artisan for the creation of an imaginary shared with the client and expressed through the signing. The analysis of the name of the craftsman, which is not in the type of the *nomina ex arte*, establishes a paradigmatic relationship between *Aristonothos* and *Odysseus*, who wins Polyphemus as *Outis*, *None*, using a *metis* that doesn't come from the blood but seems to be related to a specific knowledge and craftsmanship. Far from the heroes of the Iliad, Odysseus appears as a different type of hero, connected with the *metis*, the sea, the trade, the craft, recalling the contradiction and ambiguity characteristic of

the mythical artisan *Hephaestus*. The connection seems emphasized on the *Aristonothos* krater by the presence under the handles of a crab, the animal which represents the double of the god, as shown by M. Detienne.

B. D'AGOSTINO, *Il valzer delle Sirene*

In 1989, reporting on an archaic sanctuary found recently in Sani of Halkidiki, I. Vokotopoulou presented a sherd of a figured vase showing three winged beings with female head, torso and legs and bird body, holding each other by hands.

Moving from the famous protoattic amphora of Eleusis, She interpreted the figures as the Gorgons. Comparing this image with other archaic ones, the A. instead proposes to identify them with the Sirens. If this proposal may be shared, the image appears as the oldest document of an already known 'Western' tradition fixing in three the number of the Sirens, against the consolidated one, according to which the Sirens are always two.

F. CROISSANT, *Le premier kouros parien*

In his earlier research on the beginnings of Cycladic female statuary, the author points out that three Parian korai – the first known – were offered in the Delian Artemision at around 570 B.C. However, no Parian kouroi are known before 550/540 B.C. This male statuary must have been created in the workshops of Paros to satisfy a new demand, after the Naxian sculptors retired from Delos. Doesn't this type represent a direct descendant of the female type created in the 2nd quarter of the century? Published in 2004, an unfinished kouros torso discovered in Paros seems to support this theory. He shows the same structure recognised in Parian kouroi, excepting one unusual feature: the right arm is folded up and applied to the chest, similar but symmetrical to that seen on Parian korai, especially the korai from Cyrene. Comparing this unfinished kouros with the korai from Cyrene and the kouros which were discovered in the same place shows their similar structure and indicates that they were made at around the same time. Thus, the Parian torso must be interpreted as one of the earliest attempts, quite isolated, to adapt the female type to a new male figure.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2009
dalle **Edizioni Lul**
Via G. Galilei, 38 - Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

