

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



AION

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie | 21-22



2014-2015 | Napoli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 21-22

2014-2015 Napoli

Progetto grafico e impaginazione

Massimo Cibelli - Pandemos Srl

ISSN 1127-7130

Quarta di copertina: Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. BS1423, kylix a figure rosse del Chaire Painter, particolare (da A. Mitchell, *The Greek Vase-Painting and the Origins of visual Humour*, Cambridge 2009)
(rielaborazione grafica M. Cibelli)

Comitato di Redazione

Irene Bragantini, Matteo D'Acunto, Antonella De Carlo, Fabrizio Pesando

Segretari di Redazione: Matteo D'Acunto, Marco Giglio

Direttore Responsabile: Fabrizio Pesando

Comitato Scientifico

Carmino Ampolo, Ida Baldassarre, Vincenzo Bellelli, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Mariassunta Cuzzo, Bruno d'Agostino, Cecilia D'Ercole, Stefano De Caro, Riccardo Di Cesare, Werner Eck, Arianna Esposito, Patrizia Gastaldi, Maurizio Giangiulio, Michel Gras, Emanuele Greco, Michael Kerschner, Valentin Kockel, Nota Kourou, Xavier Lafon, Maria Letizia Lazzarini, Irene Lemos, Alexandros Mazarakis Ainian, Dieter Mertens, Claudia Montepaone, Wolf-Dietrich Niemeier, Nicola Parise, Athanasios Rizakis, Agnès Rouveret, Giulia Sacco, José Uroz Sáez, Alain Schnapp, William Van Andringa

I contributi sono sottoposti, nella forma del doppio anonimato, a *peer review* di due esperti, esterni al Comitato Scientifico o alla Redazione

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione. Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

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

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

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

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

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

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

INDICE

NOTA KOUROU, <i>Mortuary Practices in Early Iron Age Aegean. Family Rituals and Communal Rites</i>	p.	9
FERNANDO GILOTTA, <i>Frammenti di una cerimonia in musica a Gordion</i>	»	31
CLAUDIO GIARDINO – CESARE D'ANNIBALE, <i>Pizzica Pantanello (Metaponto): la più antica testimonianza di attività metallurgiche dall'Italia meridionale</i>	»	47
ELENA GAGLIANO, <i>Difendere l'ordine con ogni arma. Uso e "abuso" dello schema iconografico dell'Aristogitone di Kritios e Nesiotes</i>	»	65
MARIA ELENA GORRINI, <i>Il cosiddetto cratere di Partenopeo del Civico Museo Archeologico di Milano</i>	»	85
MARCO GIGLIO (con contributi di Emanuela Auzino e Marcello Gelone), <i>Un santuario salutare dal territorio di Neapolis: Agnano</i>	»	105
STEFANO STRUFFOLINO, <i>Bolli anforari rodii da Tauromenion</i>	»	137
SERGIO CASCELLA, <i>Una coppa in Terra Sigillata Italica dall'Antiquarium di Tindari</i>	»	151
GIUSEPPE CAMODECA, <i>[- Pi]narius (?) Castus, console nel dicembre di un anno di Antonino Pio: una intricata questione nata da un'erronea lettura di AE 1999, 546 Aesernia</i>	»	159
ANTONELLA DE CARLO, <i>La carriera di un nuovo procurator ducenarius di età domiziana: L. Aurelius L. f. Gal. Flaccus Sempronius Hispanus</i>	»	169
<i>Rassegne e recensioni</i>		
BRUNO D'AGOSTINO - CLAUDIA MONTEPAONE, J.-L. Durand, <i>La ricerca di un senso 'dall'interno'</i>	»	181
VINCENZO BELLELLI, recensione di Augusto Ancillotti - Alberto Calderini - Riccardo Massarelli (a cura di), <i>Forme e Strutture della Religione nell'Italia mediana antica. Forms and Structures of Religion in Ancient Central Italy</i> . Atti del III Convegno internazionale dell'Istituto di Ricerche e Documentazione sugli Antichi Umbri (Perugia - Gubbio, 21-25 settembre 2011), Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2016	»	190
MARIA CECILIA D'ERCOLE, recensione di Annick Fenet, <i>Les dieux olympiens et la mer: Espaces et pratiques culturelles</i> , avec préface de Madeleine Jost, Collection de l'École française de Rome 509, École française de Rome, Roma 2016	»	196
<i>Abstracts degli articoli</i>	»	201

DIFENDERE L'ORDINE CON OGNI ARMA. USO E "ABUSO" DELLO SCHEMA ICONOGRAFICO DELL'ARISTOGITONE DI *KRITIOS* E *NESIOTES**

Elena Gagliano

Introduzione

L'importanza degli schemi iconografici nella comunicazione non verbale antica è stata oggetto di numerosi studi e di intelligenti riflessioni che hanno il merito di aver in parte chiarito i meccanismi mnemonici alla base di un sistema complesso di rimandi visivi, evocativi di valori e concetti che, più o meno consciamente, il fruitore antico era in grado di associare a quelli che oggi gli storici dell'arte chiamano "tipi"¹. È stato notato come uno *schema* iconografico potesse essere adattato a contesti anche molto diversi da quello per il quale era stato creato, allo scopo di richiamare alla memoria, talvolta anche parodicamente, l'originale e il sistema di valori che esso veicolava, attualizzandolo e rinnovandone il potenziale comunicativo.

Tra i tanti soggetti che sono stati ripetutamente studiati per interpretare e comprendere la risemantizzazione di schemi iconografici attraverso l'adattamento a contesti differenti, posto importante occupa quello dei Tirannicidi di *Kritios* e *Nesiotes*

(fig. 1)², gruppo scultoreo bronzeo realizzato nel 477/6 a.C. per essere esposto al centro di quello che era da poco diventato il *meson* politico della città di Atene: l'*agora* del *Kerameikos*³. La centralità anche fisica del gruppo statuario, posto lungo il percorso processionale della più importante festa di Atene, le Panatenee⁴, fece sì che da subito lo *schema* delle loro iconografie, nei cui attributi è stata recentemente riconosciuta la volontà di indentificare Armodio e Aristogitone con i "sacrificatori" del tiranno che avevano ristabilito l'ordine sociale dopo un periodo di disordine, sia stato «riproposto ogni qualvolta si volessero rappresentare i liberatori da una tirannide e l'istaurarsi di un regime democratico»⁵.

L'oinochoe di forma VII cosiddetta di *Eurymedon*

Tra le citazioni del monumento, il cui carattere politico è indubbio⁶, deve essere annoverata la rappresentazione vascolare di un uomo nudo, quasi

* Questo breve articolo non sarebbe mai stato scritto se, dopo aver casualmente parlato dell'intuizione da cui il lavoro di ricerca è cominciato all'amico e collega Santo Privitera, lui non mi avesse ripetutamente spronata a metterla "nero su bianco". Di questo, e di molto altro, gli sono infinitamente grata. Ringrazio poi la prof.ssa Angela Pontrandolfo e il prof. Emanuele Greco per aver avuto la pazienza di leggere questo scritto, durante le diverse fasi di elaborazione, e di commentarlo con suggerimenti di cui ho fatto tesoro, e il prof. Matteo D'Acunto per i preziosissimi consigli.

¹ Sull'argomento si vedano le fondamentali riflessioni in Lissarrague 1987; Lissarrague 1990a; Lissarrague 1990c; Lissarrague 2001; Lissarrague – Schnapp 1981, oltretutto il recente Catoni 2005.

² Sui Tirannicidi cfr. da ultimi Azoulay 2014 e R. Di Cesare, in Greco 2014, pp. 1075-1082. Sull'utilizzo dei due schemi iconografici cfr. Langlotz 1951; Shefton 1960; Ermini 1997; Schmidt 2009 e Tosti 2012.

³ Sulla data della nascita dell'*agora* del *Kerameikos* cfr. Greco 2014, pp. 895-917.

⁴ Gli autori antichi ricordano che le statue bronzee degli uccisori del tiranno si trovavano nell'orchestra. Sulla loro posizione vd. da ultimi R. Di Cesare in Greco 2014, pp. 1075-1082 e Osanna 2014, p. 22. Per la raccolta delle fonti letterarie relative cfr. *LTUA*: 'Agora', 'Tirannicidi', 'Statue dei' s.v.

⁵ Tosti 2012, p. 91.

⁶ Hölscher 1998, pp. 158-160, definì il gruppo statuario il più importante "monumento politico" dell'Atene classica.

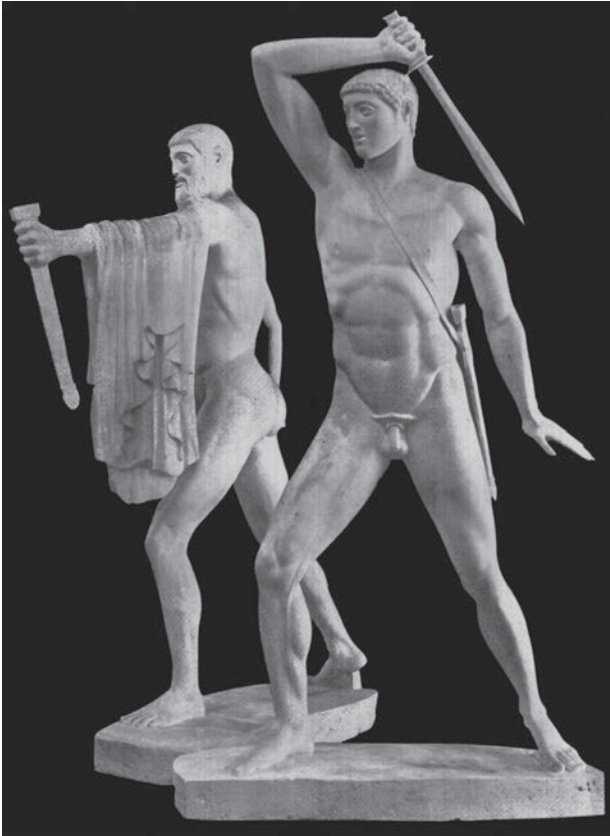


Fig. 1 - Calco in gesso della copia del gruppo bronzeo dei Tirannicidi attribuito a Kritios e Nesiotes. Roma, Museo dell'Arte Classica, Università di Roma 'La Sapienza' (rielaborazione da Giglioli 1950, tav. XXI).

contemporanea al gruppo scultoreo, fino ad oggi sottovalutata immeritabilmente, tanto perché prova del valore paradigmatico che il gruppo scultoreo da subito assunse, quanto perché felice testimonianza di quella “satira politica” che negli stessi anni trovava espressione, oltre che nelle arti figurative, nella commedia⁷. Il supporto è un’oinochoe di forma VII⁸ realizzata ad Atene, decorata da un ceramografo della cerchia del Pittore di Trittolemo tra il 470 e il 460 a.C. e oggi conservata ad Amburgo (fig. 2)⁹. Il vaso, edito nel 1975, è stato al centro di un annoso dibattito in merito all’interpretazione della scena rappresentata, che si compone di due soli personaggi maschili su sfondo neutro, il primo dei quali, come anticipato, è un uomo barbato nudo che incede con un ampio

passo e ha il braccio sinistro proteso in avanti semi-coperto da un mantello allacciato intorno al collo, mentre con la mano destra impugna il suo membro; il secondo uomo, davanti al primo, è raffigurato in abiti chiaramente orientali e, piegato in avanti, assume una posizione di evidente sottomissione.

La decorazione del vaso si caratterizza come una scena omoerotica, la cui lascivia è enfatizzata dall’iscrizione posta tra i due personaggi che comincia vicino alla bocca del primo e scende lungo una linea obliqua per terminare all’altezza dei piedi del secondo, EYPYMEΔON EIM[-] KYBA[---] HEΣTEKA (fig. 3), e che ha spesso attirato l’attenzione della critica. Già l’editore del vaso nel 1975, sulla base del senso dell’iscrizione, integrò la terza parola con l’*hapax* κυβάδε e tradusse «sono Eurymedon, sto piegato in avanti», riconoscendo il personaggio chiamato Eurymedon in quello vestito in abiti orientali che ritenne un Persiano intento (anche) a presentare se stesso¹⁰. Di parere contrario altri, a partire dalla Pinney¹¹, che, integrando la terza parola come Κυβάδας, considerò più verosimile l’ipotesi che il nome Eurymedon, un nome greco attestato ad Atene¹², fosse da riferirsi al personaggio nudo, parodia di un eroe epico, e che Kybadas altro non fosse che il “nome parlante” parodico dell’orientale, per lei uno Scita, sul modello di quelli attribuiti a personaggi della medesima etnia nei testi comici¹³. L’iscrizione andrebbe dunque interpretata come una sorta di doppio “fumetto”, da riferirsi in parte al personaggio incedente (Eurymedon *eimi*), in parte all’arciere (Kybadas *hesteka*)¹⁴. Per l’identificazione di Eurymedon con la personificazione della battaglia vinta dagli Ateniesi nel 466 a.C., già proposta da Schauenburg, depone, invece, l’interpretazione che della scena ha proposto Amy

¹⁰ Schauenburg 1975, pp. 103-121.

¹¹ Pinney 1984, p. 182.

¹² Pinney 1984, p. 181, che sembra più propensa a non vedere nel nome Eurymedon un’allusione alla battaglia vinta contro i persiani alla foce dell’omonimo fiume, anche in considerazione della probabilità che il vaso sia antecedente alla battaglia stessa (cfr. in particolare la nota 9).

¹³ In sostanziale accordo con l’ipotesi della Pinney (cfr. nota *supra*), in relazione alla lettura dell’iscrizione, Kilmer 1993, pp. 128-129; Kilmer 1997, pp. 137-138; Smith 1999, pp. 128-141; Smith 2011, pp. 128-141. Per la ricorrenza di nomi terminanti in -ας nella commedia cfr. Peppler 1902, p. 41.

¹⁴ Sulla diffusione tra VI e V sec. a.C. delle iscrizioni “a fumetto” cfr. da ultima Catoni 2010, pp. 200-201. Per una riflessione in merito cfr. Smith 1999, pp. 139-140.

⁷ Cfr. *infra*.

⁸ Classificazione di Beazley. Da ultima Puritani 2009b.

⁹ Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. BA 1107. Il vaso fu pubblicato per la prima volta in Schauenburg 1975. Per ulteriore bibliografia cfr. *infra*. Nonostante il contesto di rinvenimento sia ignoto, recentemente Puritani 2009b, pp. 41-47, ne ha ipotizzato la provenienza dall’Italia centrale.

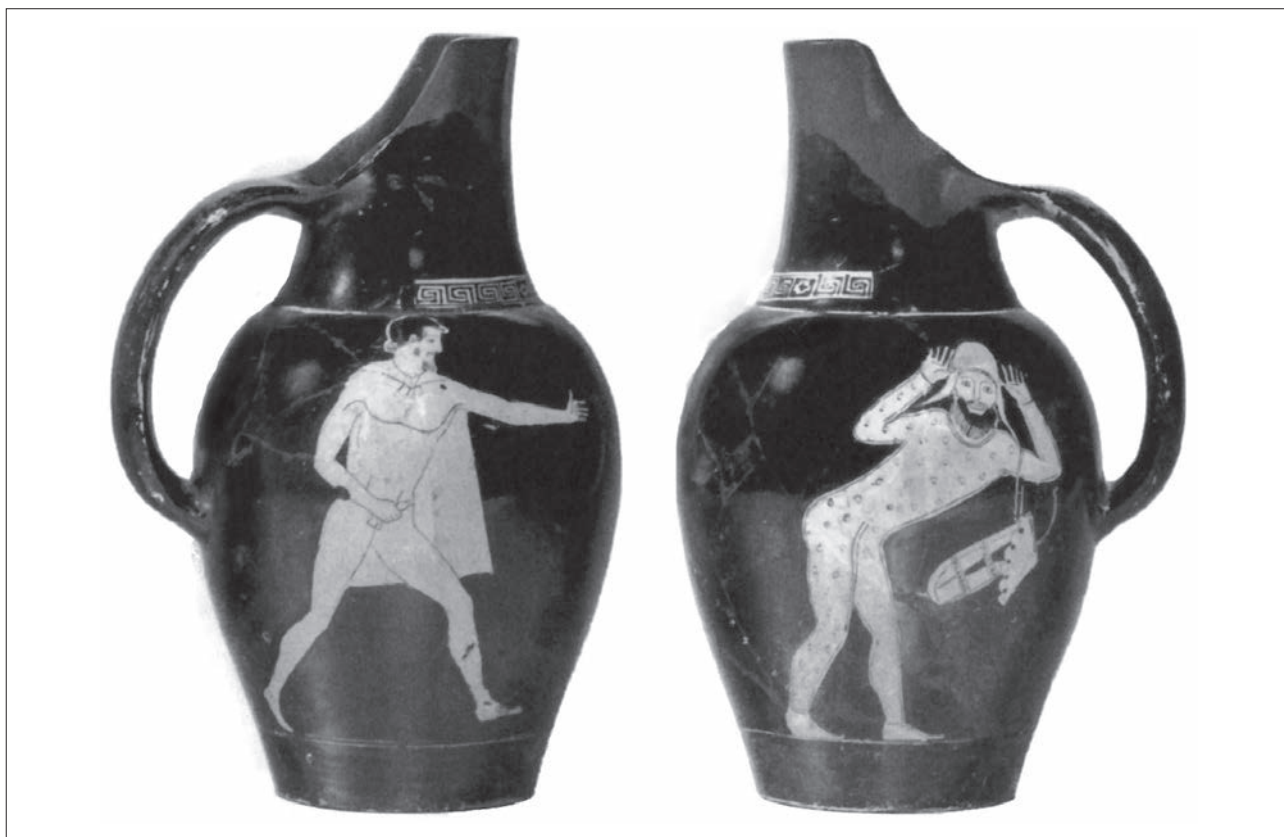


Fig. 2 - Oinochoe tipo VII. Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe (rielaborazione da Puritani 2009a, figg. 5-6).

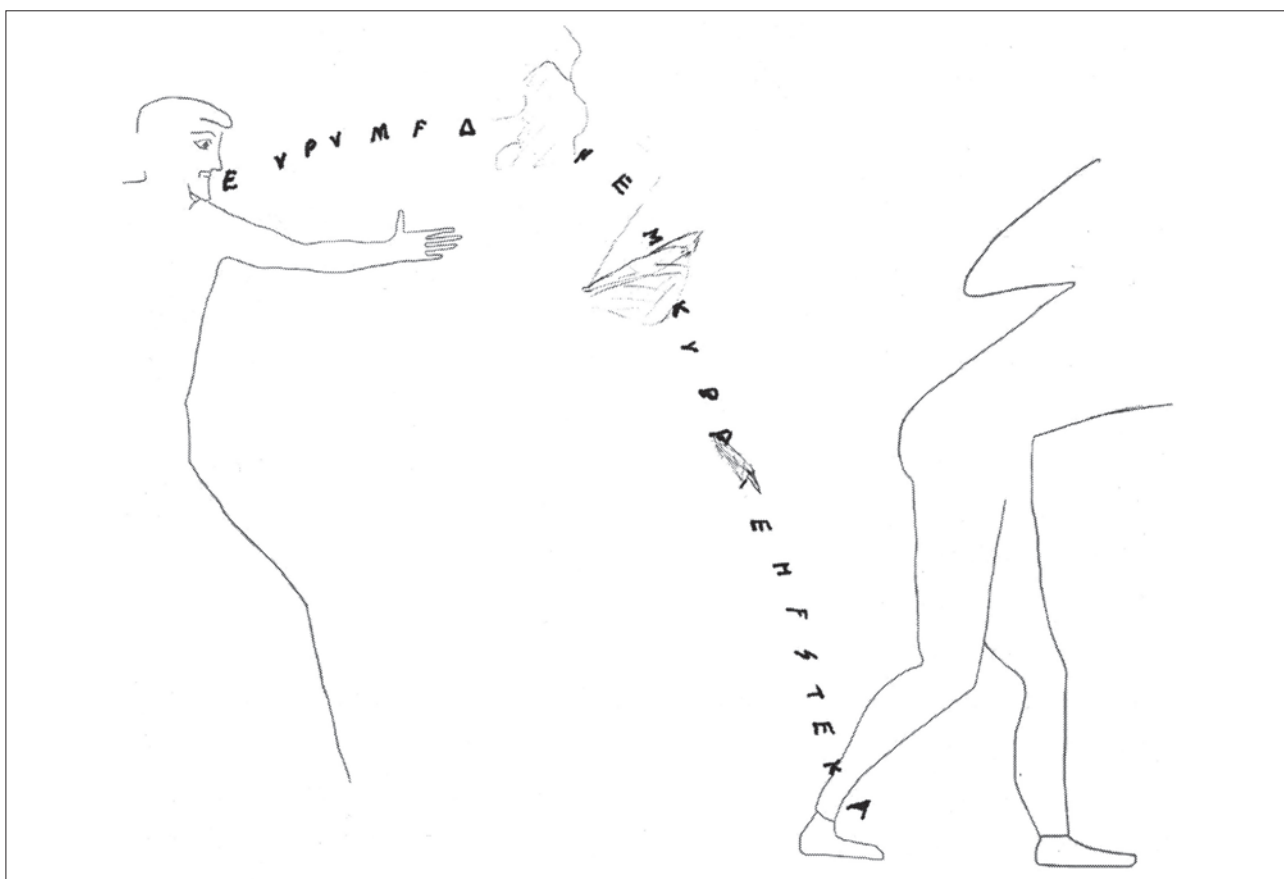


Fig. 3 - Oinochoe di Eurymedon, disegno dell'iscrizione (rielaborazione da Miller 2010, fig. 12.18).

Smith, la quale vi ha riconosciuto l'intenzionale rappresentazione parodica della superiorità dei Greci sui barbari orientali¹⁵. Più recentemente Laura Puritani ha richiamato l'attenzione sull'etimologia dell'antroponimo *Eurymedon* che ella non solo interpretò, riprendendo ipotesi precedenti¹⁶, come composto di *eury* (dall'aggettivo εὐρύς, largo) e *médon* (ὁ μῆδος, il Persiano), nome parlante dal sapore boccaccesco, ma propose anche di leggerci una voluta ambiguità; non quindi un riferimento esplicito al personaggio nudo, attivo, né a quello vestito in abiti orientali, passivo, ma un intenzionale gioco allusivo in grado di garantire libertà di interpretazione al fruitore¹⁷. Medesima ambiguità nell'iscrizione è ipotizzata da Margaret Miller che ha proposto una resituzione diversa della seconda parte dell'iscrizione, da leggersi κύβδα ἐφέστηκα. Il verbo ἐφίστημι, letteralmente 'essere in posizione', sarebbe da intendersi come una metafora osceana, se riferito al personaggio vestito all'orientale, o un'allusione alla posizione tipica dei rematori impiegati nelle triremi, se riferito al personaggio nudo¹⁸. Secondo la Miller, infatti, l'uomo in abiti orientali sarebbe insindacabilmente un Persiano¹⁹, mentre nel personaggio nudo sarebbe da riconoscere non già un Greco di pieno diritto, bensì un uomo di modesti mezzi, caratterizzato iconograficamente come un lavoratore in quanto impiegato in una trireme come rematore, per questo legato alla guerra contro i Persiani e, più nello specifico, alla battaglia dell'Eurimedonte.

La tendenza generale di interpretare l'arciere come un Persiano, nonostante il minuzioso esame iconografico della Pinney²⁰, è elusa solo da David Braund che nel 2006 vi ha riconosciuto uno Scita e ha avanzato una proposta prosopografica non priva di audacia per il personaggio nudo, di cui ha accettato l'ormai consolidata identificazione con l'*Eurymedon* che si presenta nella prima parte dell'iscrizione.

Partendo da *Eurymedon* del demo di *Myrrinous*, generale morto nel 413 a.C. in Sicilia e padre di Speusippo, il nipote di Platone (figlio della sorella) suo successore all'Accademia, Braund ha proposto di considerare l'*Eurymedon* dell'oinochoe di Amburgo un esponente del medesimo *genos*, arrivando fino ad ipotizzare che potesse trattarsi del padre di uno *Speusis*²¹ incaricato ad Atene dopo la battaglia di Salamina²² di organizzare il corpo degli arcieri sciti²³, categoria a cui, dunque, appartarrebbe l'arciere rappresentato sul vaso. L'ipotesi dello studioso inglese vedrebbe nella scena il riferimento esplicito a un personaggio specifico, legato, per il tramite del figlio *Speusis*, all'arruolamento degli arcieri sciti²⁴, noti anche come "*Speusinioi*"²⁵, in un corpo speciale di polizia che sembra esser stato istituito poco dopo il 480 a.C. Tale corpo ebbe, a quanto è possibile intuire dalle citazioni che ne fecero gli autori antichi, funzione di polizia urbana e fu incaricato del mantenimento dell'ordine pubblico soprattutto durante le assemblee, di cui doveva garantire il corretto svolgimento²⁶.

Un inedito Aristogitone

Dei due protagonisti della scena, quello a nostro avviso maggiormente degno di attenzione è il personaggio nudo, che sembra trarre ispirazione, come anticipato, da una delle immagini più significative

²¹ *Speusis* è considerato dall'autore un diminutivo di *Speusippos*, cfr. Braund 2006, p. 110.

²² Le sole fonti a riportare esplicita notizia dell'istituzione del corpo di polizia sono And. 3, 5, *et* Aesch. 2, 173; allusioni e citazioni indirette si trovano nel *corpus* aristofaneo. Cfr. Braund 2005 *et infra*.

²³ Le fonti che lo citano sono Pollux 8, 131-132; Suid., 'τοξόται' s.v.; *Sch. Ar., Ach.* 54; *et* Phot., 'τοξόται' s.v.

²⁴ Lo stesso *Eurymedon* potrebbe avere, secondo Braund 2006, pp. 112-113, un legame diretto con la Grecia settentrionale, al confine con la Tracia, esplicitato dal ceramografo nella resa del pesante mantello, apparentemente non di stoffa, ma di pelle o pelliccia; cfr. *infra*. Il dettaglio iconografico era già stato notato da Raack 1981, pp. 69-70, e Pinney 1984, p. 181, che avevano richiamato l'attenzione anche su un ulteriore "tratto di alterità" di *Eurymedon*: la barba e le basette, dettagli che, seppur opportunamente evidenziati, non erano stati ritenuti sufficienti a inficiarne l'identificazione con un Greco. Cfr. Wannagat 2002, pp. 64-69. Cfr. Pavlopoulou 1997.

²⁵ Pollux 8.132; Suid., 'τοξόται' s.v.; *EM*, 'Τολόται' s.v.

²⁶ Sugli arcieri sciti ad Atene nel V sec. a.C., cfr. da ultimi soprattutto Tuci 2004; Tuci 2005; e per una sintesi Mayor *et al.* 2014, pp. 449-453.

¹⁵ Smith 1999 e Smith 2011, pp. 128-141, che, come già Schauenburg 1975 e Miller 1997, p. 13, interpreta l'arciere come un generico "orientale". Medesima interpretazione in Wannagat 2002 e Shapiro 2012, p. 162, mentre per Miller 2010, pp. 307-316 si tratterebbe di un Persiano.

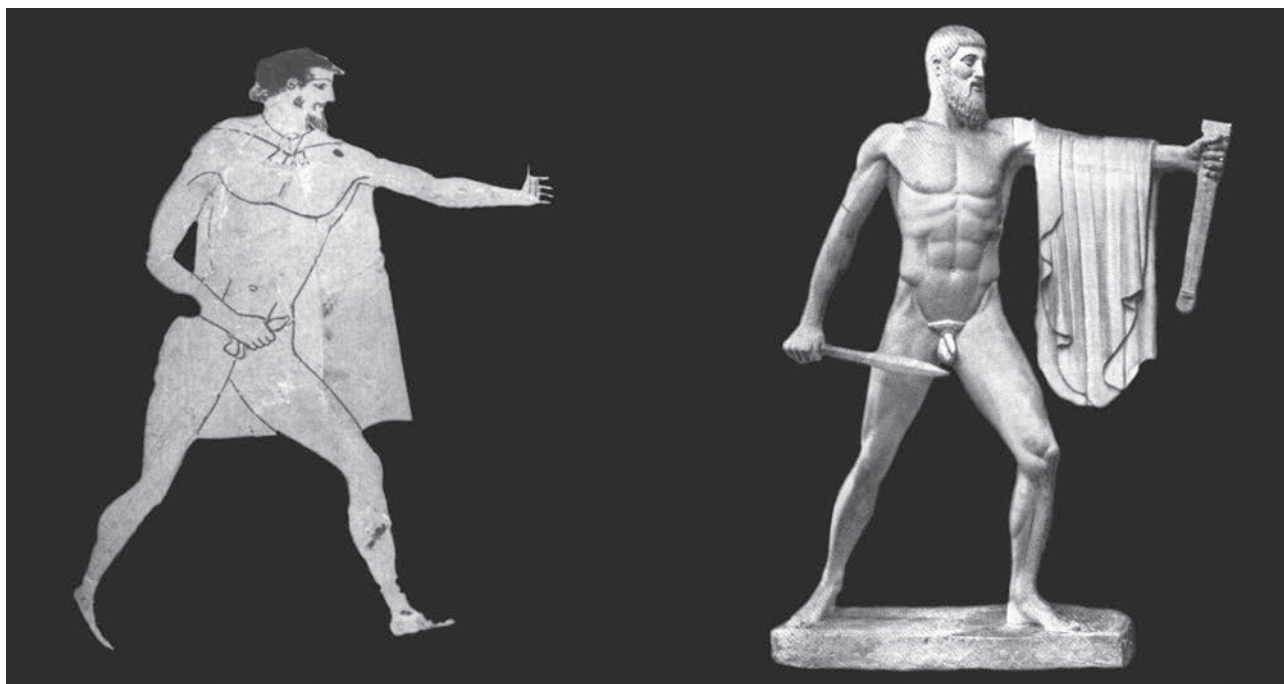
¹⁶ Lissarrague 1998, p. 953.

¹⁷ Puritani 2009b, pp. 41-47. Similmente Mitchell 2009, p. 85.

¹⁸ Miller 2010, pp. 335-338.

¹⁹ Miller 2010, pp. 307-316.

²⁰ Pinney 1984.



³² La figura che sembra aver maggiormente catalizzato l'attenzione degli osservatori antichi e, di conseguenza, più frequentemente citata, sembra esser stata quella del giovane Armodio; cfr. Langlotz 1951; Shefton 1960; Ermini 1997; Schmidt 2009 e Tosti 2012.

desimo (fig. 4)³³, con la gamba sinistra avanzata nell'atto di fare un passo molto ampio, la destra sensibilmente arretrata con il tallone sollevato da terra, il braccio sinistro disteso e portato in avanti, come la gamba corrispondente, a fronte del destro più arretrato nell'atto di impugnare l' "arma" con cui "colpire" l'antagonista³⁴. Anche la caratterizzazione fisica del protagonista della scena dipinta sul vaso riproduce apparentemente quella di Aristogitone: si tratta di un uomo maturo, perciò barbato, caratterizzato come *erastes*, l'educatore che, nel rapporto omoerotico, aveva ruolo attivo³⁵. La barba di *Eurymedon* risulta, però, a ben vedere diversa da quella di Aristogitone: è stato giustamente notato come essa sia lunga sul mento e risulti sparsa, disposta in ciocche disordinate, sulla guancia in modo da risultare molto più simile a quella che nell'iconografia caratterizza gli uomini di umili origini, piuttosto che i cittadini di pieno diritto. Tuttavia la scelta di rappresentarlo nello schema iconografico di Aristogitone, oltre alla composizione stessa della scena, palesa che in *Eurymedon* sia da riconoscersi non solo il vincente dei due "contendenti", ma anche il rappresentante della "legittimità", di Atene.

La figura del Tirannicida sembra aver avuto già in nuce le premesse al suo adattamento a una scena dalla connotazione fortemente satirica, ma che, nella sostanza, non ne modificava radicalmente la se-

mantica, tanto che anche le differenze riscontrabili tra la scultura e la sua riproduzione pittorica sono minime: all'*himation* adagiato sul braccio sinistro di Aristogitone, quasi a voler celare alla vista degli osservatori il gesto che con la mano destra si accingeva a compiere³⁶, si sostituisce in *Eurymedon* un mantello allacciato intorno al collo che ricade dietro la schiena e oltrepassa solo in parte il limite del busto della figura, quel tanto che basta a coprire l'arma impugnata, non più la spada, significativamente tenuta dal Tirannicida all'altezza del bacino, ma il fallo. Il mantello, apparentemente pesante, più simile alla pelle o alla pelliccia che alla stoffa, come sembrerebbero suggerire i due lembi allacciati sotto il collo, molto somiglianti a due zampe, sembra un "tratto di alterità" ulteriore da aggiungersi a quello della barba. Già notati dalla Pinney, che non li ritenne sufficienti a inficiare l'identificazione di *Eurymedon* con un Greco, i due dettagli iconografici sono stati, come anticipato, più recentemente associati alla caratterizzazione degli uomini poveri e dei lavoratori³⁷. Indipendentemente dall'identificazione del personaggio, ciò che appare abbastanza evidente è la volontà di non caratterizzarlo come un *polites* di pieno diritto, nonostante lo schema iconografico (quello tipico del "punitore" Aristogitone di cui - anche nella posizione nella quale tiene l' "arma" - può essere considerato citazione umoristica) lo connoti insindacabilmente come un "rappresentante" della *polis* e dei suoi valori. La potenza comunicativa di questa parodia è tale da restituire, di riflesso, all'osservatore contemporaneo l'impressione che già la posizione dell'arma da taglio alluda metaforicamente al ruolo attivo di Aristogitone nel rapporto omoerotico e al potenziale pedagogico di tale ruolo, quello stesso potenziale pedagogico, parte fondamentale della *paideia* ateniese³⁸, che venne sfruttato dal pittore vascolare per evocare ironicamente il ruolo civilizzatore che la propaganda filellenica non tardò ad attribuire ai Greci dopo le vittorie sui Persiani di Maratona, Salamina e, so-

³³ Sull'origine dello schema iconografico di Aristogitone nell'ultimo quarto del VI sec. a.C. come identificativo dell'oplita greco cfr. da ultima Tosti 2012, p. 86, n. 42. Accettando l'ipotesi, ulteriore e sottile gioco parodico potrebbe essere letto nel richiamo al rango oplitico della figura di *Eurymedon*, il solo ad aver accesso ai simposi, verosimilmente fino alla riforma dell'efebia su modello dell'*agoge* spartana voluta da Licurgo. Cfr. Lissarrague 1990b, pp. 97-149, che interpreta la presenza sulla ceramica attica degli "altri" rispetto agli opliti; e Vidal-Naquet 2006, pp. 125-146.

³⁴ Pur non avendo riconosciuto la corrispondenza tra lo schema iconografico di *Eurymedon* e quello di Aristogitone, già Smith 1999, p. 137, notava che «*Eurymedon's* most important attribute is his phallos, the symbol of male power. The erect phallos emphasizes that *Eurymedon's* pursuit of the archer is sexual; that he grasps it as a weapon adds to the explicit sexual threat an implicit military idea... And the Greeks' manly weapons (phallos on the former; hoplite spear on the latter) contrast with the Persian's bow-a cowardly weapon, as it is the weapon that kills from afar». Cfr. Kilmer 1993, p. 107; Miller 1995, p. 40; e Arafat 1997, p. 102.

³⁵ Thuc. VI, 54, 2-3, facendo risalire l'uccisione di Ipparco a una contesa erotica tra l'ucciso e Aristogitone, connota quest'ultimo come *erastes*. Sul ruolo di *erastes* ricoperto da *Eurymedon* cfr. Miller 2010, pp. 337-338. Sull'equilibrio dei rapporti omoerotici tra *eromenoi* ed *erastai* cfr. Bonfante 1989.

³⁶ Così Fehr 1984.

³⁷ Miller 2010. Cfr. *supra*, n. 24 *et infra*.

³⁸ Sull'importanza dei rapporti pederastici nella *paideia* ateniese di età arcaica, sul codice etico che li regolava e sulla loro sopravvivenza dopo l'avvento della democrazia cfr. il recente Catoni 2010, pp. 70-84, con bibliografia precedente.

prattutto, di Platea³⁹. Questo stesso processo metaforico, d'altro canto, è proprio della commedia attica, nei testi della quale non è infrequente riscontrare ambiguità semantica nella parola *xiphos*, letteralmente 'la spada', ma spesso utilizzata per alludere al membro virile⁴⁰. Tale ambiguità è significativamente associata da Aristofane nella *Lisistrata*⁴¹, proprio alla figura di Aristogitone, quando il corifeo cita il primo verso di un celebre *skolion*⁴² dichiarando esplicitamente di voler abbattere, come l'illustre predecessore, la Tirannide che Lisistrata e le altre donne avevano isituito ad Atene:

Ἀλλὰ ταῦθ' ὕφηναν ἡμῖν, ὄνδρες, ἐπὶ τυραννίδι.
Ἄλλ' ἐμοῦ μὲν οὐ τυραννεύσουσ', ἐπεὶ φυλάζομαι
καὶ «φορήσω τὸ ξίφος» τὸ λοιπὸν «ἐν μύρτου
κλαδί», ἀγοράσω τ' ἐν τοῖς ὅπλοις ἐξῆς
Ἀριστογείτονι,
ὥδέ θ' ἐστήξω παρ' αὐτόν· αὐτὸ γάρ μοι γίγνεται
τῆς θεοῖς ἐχθρᾶς πατάξαι τῆσδε γραδὸς τὴν γνάθον⁴³.

Si trattava, tuttavia, di una tirannide diversa da quella dei Pisistratidi che, come il pubblico sapeva bene, andava abbattuta con un'arma diversa da quella impugnata dalla statua che le parole del corifeo certamente evocavano nella memoria degli spettatori, ateniesi e anateniesi frequentatori di Atene. Se dunque nel 411 a.C., anno di rappresentazione della *Lisistrata*, la spada di Aristogitone era sicuramente leggibile come metafora oscena, la realizzazione sull'oinochoe di Amburgo di una figura che ci sembra chiaramente riprodurre parodicamente lo schema iconografico del tirannicida barbato, non consente di escludere che la medesima associazione

metaforica fosse nota ad Atene a pochi anni dall'esposizione della statua bronzea nell'*agora*.

È già stato notato come la coincidenza dell'anno di dedica del gruppo scultoreo di *Kritios* e *Nesiotès* con quello di istituzione della Lega delio-attica possa essere letta come la volontà ateniese di sovrapporre al vecchio nemico, la tirannide dei Pisistratidi, il nuovo nemico identificato nel Gran Re⁴⁴. Una simile risemantizzazione di un monumento che dal momento stesso della dedica divenne simbolo dei valori democratici di cui Atene si dichiarava propugnatrice e garante, nel passato come nel presente, sembra esser stata favorita anche dall'assenza nel gruppo scultoreo della figura del vinto, Ipparco, che consentì flessibilità nell'interpretazione e libertà di espressione a scultori e pittori che scelsero di citare i due Tirannicidi adattandone gli schemi iconografici a contesti differenti. Il caso qui preso in esame appare emblematico anche da questo punto di vista: non solo, infatti, l'adattamento dell'iconografia di Aristogitone alla rappresentazione di *Eurymedon* evoca il ruolo di educatore, ma la caratterizzazione fisica dell'arciere, un barbato uomo maturo, connota quest'ultimo senza possibilità di fraintendimento non come un comune (e legittimo) *eromenos*⁴⁵, ma come un disprezzabile "maturo" *katapygon*⁴⁶. Si

⁴⁴ Al ruolo di civilizzatori che la tradizione attribuiva ai Tirannicidi alludono certamente anche i numerosi canti conviviali in loro onore, la cui epoca di composizione non è nota. Alcuni di essi dovettero circolare già nel V sec. a.C., come dimostra il fatto che Ar., *Ach.* 980 li cita. Sull'ipotesi che possano avere avuto una valenza culturale, cfr. Shear 2012a; Shear 2012b. Ne sono noti quattro: *PMG* 893-896. Cfr. da ultimo Azoulay 2014, pp. 67-72.

⁴⁵ Da segnalare il fatto che l'oinochoe di Amburgo, con la sua allusione esplicita a un rapporto omoerotico *a tergo*, rappresenta un'eccezione nel panorama iconografico attico. Cfr. Kilmer 1993, p. 22, e Smith 1999, p. 139.

⁴⁶ La caratterizzazione barbata del personaggio soccombente contrasta con la sua necessità di "educazione", di *paideia*, a cui evidentemente allude la scena nel suo complesso, e di conseguenza connota il personaggio negativamente. Sull'uso dell'offesa *katapygon*, definizione qui utilizzata convenzionalmente, e le sue connotazioni cfr. Talcott 1936; Milne – von Bothmer 1953; Dover 1989, pp. 111-124, 142-143; Salomonson 1975; Siebert 1978, p. 118; Lombardo 1985; la recente sintesi in Catoni 2010, pp. 212-215; e, da ultimo, Robson 2014. La connotazione negativa del sostantivo composto è resa certa dall'uso che ne fece Aristofane, a cavallo tra V e IV sec. a.C. Cfr. Ar., *Ach.* 79, 664; *Eq.* 639; *Nu.* 529, 909, 1023; *V.* 84, 687; *Lys.* 137, 776; *Th.* 200 e relativi *scholia*. La parola, le cui più antiche attestazioni sono le iscrizioni graffite del Monte Imetto datate al VII sec. a.C., ricorre spesso, sempre graffita, su vasi rinvenuti nei pozzi dell'*agora* del *Kerameikos* (sui pozzi dell'*agora* cfr. da ultimo Scafuro 2015, con bibliografia precedente). Per i vasi con iscrizioni pederastiche dall'*agora*, da ultimo cfr. Lear 2008.

³⁹ Si ricordi il ruolo fondamentale di Erodoto nella diffusione della retorica opposizione ideologica di grecità e barbarie. Cfr. da ultimo Dmitriev 2015, con bibliografia precedente.

⁴⁰ Cfr. Mastromarco 1985, *passim*.

⁴¹ L'Argomento colloca la messa in scena della commedia nell'anno dell'arcontato di Callia e, nonostante non menzioni l'agone durante il quale gareggiò, per i temi trattati di carattere panelenico è verosimile che si trattasse delle Grandi Dionisie, alla presenza quindi di un pubblico comprendente sia cittadini ateniesi che stranieri.

⁴² Sugli *scholia* dei Tirannicidi cfr. Taylor 1991, pp. 26-34.

⁴³ Ar., *Lys.* 630-635: «Tutto questo, cittadini, è una trama per la tirannide. Ma non ce la faranno ad averci in loro potere: starò in guardia "e porterò la spada avvolta in un ramo di mirto". Starò armato in piazza, come Aristogitone, vicino alla sua statua. Mi vien voglia di dare un pugno in faccia a questa vecchia maledetta» (trad. it. Paduano 1981, pp. 128-129).

tratta apparentemente della materializzazione visiva, quasi della personificazione, dell'inversione di quei valori che, nonostante fossero propri della società aristocratica, continuavano ad avere non solo per le altre *poleis*, ma anche per la Atene democratica, un fortissimo connotato identitario che ideologicamente con le Guerre Persiane era stato difeso combattendo e vincendo gli "invertiti" orientali.

Ciò premesso, non possono essere ignorati alcuni dettagli iconografici che, per quanto minuti, non hanno mancato di suscitare interesse in chi ha studiato la scena e che sembrano rendere parzialmente ambigua tanto la figura di *Eurymedon*, quanto quella del *katapygon*.

Molte sono state le proposte identificative dei due personaggi, a partire dalla già citata tendenza a riconoscere in *Eurymedon* la personificazione della battaglia vinta da Cimone, a quelle più recenti che proponevano di considerarlo un ateniese legato all'arruolamento del corpo di polizia degli "*Speusinoi*", sulla scorta dell'identificazione dell'orientale in uno Scita, o un rematore ingaggiato sulle triremi, protagonista "invisibile" delle vittorie ateniesi. Seppur quest'ultima proposta, per ammissione della stessa Margaret Miller che l'ha formulata, risulti alquanto ardita, ha l'indubbio pregio di essere la sola, oltre a quella della Pinney, a tenere in adeguata considerazione tutti i dettagli iconografici di cui si è fatto cenno: il particolare tipo di barba e il mantello.

Per quanto riguarda, poi, il personaggio chinato, anch'egli presenta una serie d'incongruenze iconografiche che ne rendono complessa la comprensione. Veste, infatti, una sorta di tuta intera maculata con maniche e pantaloni lunghi, indossa un copricapo con guanciali aperti e appuntiti ed è caratterizzato come un arciere dalla faretra con arco e frecce che porta appesa al braccio sinistro⁴⁷, tanto che potrebbe sembrare accostabile alle più antiche rappresentazioni di arcieri sciti sui vasi attici⁴⁸. A ben vedere, tuttavia, sembra indossare un copricapo di foggia

"orientale" nella morbidezza del materiale più simile alla *tiara* persiana che all'alto e rigido copricapo scitico⁴⁹, mentre nella faretra ha un "arco dritto", in luogo del più tipico "arco doppio" degli Sciti. Il gesto che compie con le braccia, poi, di difficile interpretazione, viene generalmente spiegato come l'enfaticizzazione parodica di quello, tipicamente femminile, di supplica, spesso riprodotto in scene di stupro⁵⁰, oppure come un'audace visione prospettica, che vedrebbe l'arciere con le mani e la faccia appoggiati o, per meglio dire, schiacciati contro un muro, rappresentati come se fossero visti attraverso il muro stesso⁵¹: si tratta, ad ogni buon conto, di un gesto non certo nobilitante. I due dettagli iconografici del copricapo e dell'arco, seppur non sembrano sufficienti a ritenere impossibile l'associazione mnemonica anche al tipo noto dell'arciere scita, che, per altro, anche nella versione canonica (con arco e copricapo tipicamente scitici), è stato talvolta interpretato come un "generico barbaro"⁵², debbono essere adeguatamente notati in quanto possono essere il riflesso della volontà di caricare anche que-

⁴⁹ Da ultima Miller 2010, 307-316 che interpretò il personaggio come un Persiano. L'ibridazione tra elementi iconografici caratterizzanti gli orientali è abbastanza frequente e attestata a partire dall'ultimo quarto del VI sec. a.C. (cfr. Lissarrague 1990b, pp. 127-141). Se per Miller 2010, pp. 307-316 e Cohen 2012, pp. 469-475, un dettaglio iconografico come quello del copricapo potrebbe essere indicativo dell'identità etnica del personaggio rappresentato da una scena, non bisogna dimenticare che esistono non pochi dubbi e ambiguità in merito: chi ammette, ad esempio, la veridicità storica del *logos* di Scile in Hdt. IV, 78-80 da cui emerge abbastanza chiaramente la percezione che gli Ateniesi avevano di una sorta di *koinè* traco-scita nelle terre che affacciano sulla costa nord-orientale del Mar Nero (che quindi dovevano essere tra loro confondibili), lo colloca proprio nella prima metà del V sec. a.C. (cfr. da ultimi Biondi 2011 e Vulpe 2012, con bibliografia precedente).

⁵⁰ Così Smith 1999; Mitchell 2009, pp. 85-86. L'attribuzione all'arciere barbato di un gesto di supplica tipicamente femminile accresce l'effetto comico-grottesco della scena.

⁵¹ L'interpretazione già proposta dalla Pinney 1984, p. 182, è stata recentemente ripresa da Lloyd Llewellyn-Jones nel corso del suo intervento 'Reviewing Space, Context and Meaning: The Eurymedon Vase Again', durante il recente convegno *Greek Art in Context*, tenutosi ad Edimburgo dal 7 al 9 aprile 2014, i cui atti sono in corso di stampa.

⁵² Sull'identificazione degli arcieri sciti genericamente come "gli altri", i "non-atenesi" cfr. soprattutto Lissarrague 1990c; Lissarrague 2001, pp. 30-84; Barringer 2004; Osborne 2004; Ivantchik 2006; Shapiro 2009. *Contra* da ultimi Mitchell 2009, pp. 84-86; Cohen 2012, pp. 469-475; Mayor *et al.* 2014, pp. 449-453. Analoga ambiguità in merito agli attributi è stata notata nella caratterizzazione del personaggio nudo, che per la foggia del mantello e della barba sembra avvicinarsi all'iconografia dei Traci o dei prestatori d'opera. Cfr. *infra*.

⁴⁷ La caratterizzazione come arciere non può esser ritenuta casuale: l'arco e le frecce venivano infatti considerate (almeno dalla retorica) armi vili, barbare, perché utilizzate a distanza eludendo lo scontro diretto. Cfr. Eurip., *HF* 151-203. Per una discussione del problema cfr. Lissarrague 1984; Lissarrague 1990b, pp. 97-123.

⁴⁸ Per una rassegna recente delle attestazioni cfr. Ivantchik 2006. Per la descrizione dell'abbigliamento tipico degli arcieri sciti cfr. Hdt. VII, 64, 2.

sta figura di una certa ambiguità semantica. Seppur sia sempre sembrata innegabile una consapevole allusione all'antagonismo Greci vs Persiani, forse anche con particolare e intellegibile riferimento alla battaglia dell'Eurimedonte del 466 a.C., la caratterizzazione del personaggio soccombente che mostra ben evidenti molti caratteri iconografici che connotano gli Sciti⁵³ sarebbe banalizzata se considerata esclusivamente generica rappresentazione di un "orientale". A questo proposito non priva d'interesse sembra la coincidenza cronologica della decorazione del vaso e dell'istituzione ad Atene del già citato corpo di vigilanza degli arcieri sciti. Pur con tutte le dovute cautele che l'uso della storia eventuale come categoria interpretativa delle immagini richiede, nel caso dell'oinochoe di *Eurymedon* l'influenza del contesto storico di produzione del vaso e dell'impatto visivo, e di conseguenza evocativo, di alcune immagini reali con cui il ceramografo aveva quotidiano confronto, sembra evidente. Se da un lato, dunque, come si è visto, la figura nuda evoca chiaramente, parodiandola, la statua di Aristogitone esposta nel 477/6 a.C. nell'*agora* del *Kerameikos*, il *katapygon* a cui si avvicina sembra poter evocare, attraverso la rappresentazione caricaturale, uno di quegli schiavi pubblici da poco incaricati di preservare l'ordine in area urbana. Pur non volendo escludere che il gioco parodico includa anche un più generico riferimento agli "orientali" *tout court*⁵⁴, lo snobbismo culturale tipicamente ateniese⁵⁵ che sembra aver ispirato il ceramografo che decorò il vaso di *Eurymedon* ci pare che potrebbe aver trovato radici anche nella sua esperienza quotidiana. Il ruolo degli arcieri sciti, incaricati di mantenere l'ordine pubblico anche durante le assemblee, sembra essere stato tutt'altro che marginale e la presenza in città di arcieri sciti non dovette passare inosservata, se si considera l'attenzione che riservarono loro i commediografi, Aristofane *in primis*, che spesso li introdussero sulla scena dove si

distinguevano per le spiccate peculiarità: stoltezza, ignoranza, lentezza di comprendonio, tendenza alla "nullafacenza", nonché risibile modo di parlare⁵⁶. Quest'ultima caratteristica, enfatizzata dalla parodia, acquista particolare interesse alla luce delle promettenti prospettive di ricerca a cui sembrano aver aperto la strada alcuni studi recenti, sia di carattere storico letterario⁵⁷, sia comparativi, di carattere linguistico e iconografico, questi ultimi condotti da un'*équipe* americana su alcuni vasi attici recanti le cosiddette *nonsense inscriptions*⁵⁸ in associazione a figure di Sciti o di Amazzoni. I risultati dell'indagine, seppur parziali, sembrano dimostrare con discreta coerenza, il senso di molte delle iscrizioni studiate, che non sarebbero lettere graffite in ordine casuale, ma traslitterazioni in caratteri greci di parole in lingue caucasiche e indo-arie, verosimilmente parlate nella regione anticamente nota come Scizia. Il legittimo dubbio che ne deriva circa l'effettiva coscienza linguistica di taluni ateniesi che, seppur non sia certo che comprendessero il senso, sembra fossero in grado di riconoscere il suono di alcune parole anelleniche⁵⁹ e di trascriver-

⁵⁶ Sull'argomento cfr. Tuci 2005. In relazione all'ironia si noti, per inciso, la rappresentazione caricaturale dei due personaggi, vestiti alla maniera scitica con l'aggiunta della corazza, rappresentati sull'oinochoe di forma VII all'incirca contemporanea a quella di *Eurymedon*, attribuita al Pittore delle oinochoai di Bruxelles ed oggi conservata a Londra, al British Museum (cfr. Schauenburg 1975, tav. 26.1-2; Puritani 2009b, cat. A.8, tav. 12). Si tratta di un personaggio incedente di profilo che porta un "arco doppio" (arma tradizionalmente associata all'iconografia degli Sciti) appeso alla spalla sinistra, su cui appoggia la mazza sorretta con la mano corrispondente, mentre con la destra tiene una verga. Sul lato B il personaggio, seppur vestito come il primo, sembra caratterizzato come mazziere: mancano infatti le altre armi. Quest'ultimo, però, è oltremodo interessante per la posizione frontale a gambe aperte che assume, tipica dei satiri che, unita al fatto che siede su un asino, sembra connotarlo come una caricatura (sulla posizione frontale a gambe aperte cfr. da ultimo Lissarrague 2013, pp. 75-76).

⁵⁷ Sulla rivalutazione della presenza in scena degli Sciti vd. soprattutto Hall 2006, pp. 225-254. A tal proposito Mayor *et al.* 2014, p. 489, in conclusione dell'intervento dichiaratamente preliminare, auspicano uno studio comparativo approfondito della prosodia dei discorsi diretti degli Sciti nella commedia, affine a quello proposto per la fonetica delle *nonsense inscriptions*. Cfr. *infra*.

⁵⁸ Sulle *nonsense inscriptions* cfr. Wachter 2001; Immerwahr 2006; Immerwahr 2007, pp. 153-174; Pappas 2012; Mayor *et al.* 2014.

⁵⁹ Mayor *et al.* 2014. Da segnalare la coerenza tra il presunto significato delle (ex) *nonsense inscriptions* con le raffigurazioni vascolari a cui si riferiscono, che, a quanto dichiarano gli autori del contributo, non sarebbero state rese note al linguista durante il lavoro di decifrazione delle epigrafi per non influenzarne l'interpretazione. *Contra* Ivantchik 2009.

⁵³ Da notare che il copricapo caratteristico delle rappresentazioni del costume scita rinvenute nel territorio dell'antica Scizia, ad esempio quelle sul noto vaso aureo dal Kul'Oba, conservato all'Ermitage di San Pietroburgo (inv. KO ii) e attualmente in mostra presso il Museo dell'Acropoli di Atene, è molto simile a quello dipinto sull'oinochoe di Amburgo.

⁵⁴ A questo proposito non devono essere dimenticati i due particolari dell'arco e del copricapo. Cfr. *supra*.

⁵⁵ Cfr. Halliwell 1990, p. 72.

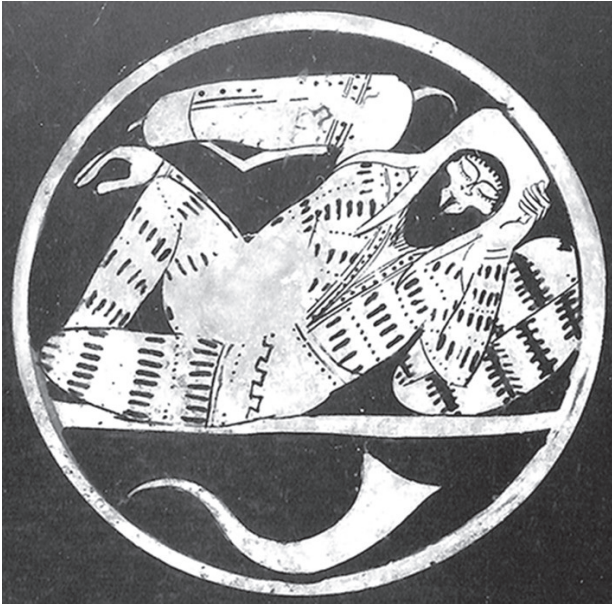


Fig. 5 - Fondo della kylix a f.r. (rielaborazione da Mitchell 2009, 83, fig. 31).

le in alfabeto greco, non consente di condividere aprioristicamente la categoricità di pensiero con cui alcuni hanno affermato da un lato l'assenza di riscontri che provassero l'effettiva presenza di Sciti ad Atene⁶⁰, dall'altro la genericità dell'iconografia degli arcieri sciti sulla ceramografia attica di VI e di V sec. a.C. e la necessità di considerarli indistintamente "orientali"⁶¹. La possibilità di considerare le rappresentazioni di Sciti ispirate a una componente etnica realmente presente ad Atene già nel VI sec. a.C. è, al nostro fine, oltremodo importante perché, se confermata, pur non inficiando in alcun modo il riconoscimento del ruolo di "altri" che i non-greci avevano nell'iconografia attica, costituirebbe il precedente, numericamente consistente, della conscia allusione sul vaso di *Eurymedon* anche a un reale arciere scita, verosimilmente membro del corpo di polizia da poco istituito. D'altronde l'ipotesi della volontà di taluni ceramografi di rendere riconoscibili gli Sciti *a latere* dell'allusione a generici "orientali" sembra trovare conferma nel soggetto della decorazione della vasca di una kylix a figure rosse, di poco precedente all'oinochoe di *Euryme-*

don, oggi conservata a Basilea (fig. 5)⁶². Si tratta di un personaggio in abbigliamento "orientale" dormiente e verosimilmente ubriaco, come sembra suggerire il corno pоторio abbandonato di fronte a lui⁶³. Proprio l'allusione all'ubriachezza dovette richiamare alla memoria dell'osservatore antico, così come di quello moderno, la retorica, ormai topica nel V sec. a.C., dello *skythizein*, il bere vino puro alla maniera degli sciti⁶⁴ e far riconoscere nel personaggio (anche) uno Scita. Si tratta pur sempre di indizi, certo, ma significativi e che obbligano, a nostro avviso, a tenere in adeguata considerazione nell'interpretazione «the arrival in Athens of actual Scythian policemen, which must have strengthened the ethnic associations with this type of attire»⁶⁵.

Dalla produzione alla fruizione

Nonostante l'apparente semplicità e linearità della scena rappresentata sull'oinochoe di Amburgo, la sua interpretazione si è rivelata molto più complessa di quanto non ci si aspettasse e non può dirsi soddisfacente se, tenuto in considerazione il contesto di produzione, prescinde da quello di ricezione.

Il piccolo vaso è, come altri trentanove recentemente studiati da Laura Puritani, un'oinochoe di forma VII. Tali vasi, in tre casi rappresentanti scene apparentemente evocative delle Guerre Persiane⁶⁶, furono tutti realizzati ad Atene tra il 470 e la fine del V sec. a.C. e, secondo la studiosa, destinati esclusivamente all'esportazione verso l'Etruria, regione dove sono stati trovati tutti gli esemplari di cui è noto il contesto di rinvenimento, nonché originaria di quello che già Luigi Donati aveva individuato come antecedente morfologico: le "*Plumpe Kan-*

⁶² Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. BS1423, del Chaire Painter.

⁶³ Cfr. da ultimo Mitchell 2009, pp. 82-84.

⁶⁴ Cfr. Anacr. fr. 33 Gentili. Sull'argomento Cerri 1991; Catoni 2010, pp. 251-287, con bibliografia precedente.

⁶⁵ Ivantchik 2006, pp. 248-249.

⁶⁶ Oltre all'esemplare di cui ci si sta occupando si tratta di uno conservato al British Museum (Puritani 2009b, cat. n. A.8, tav. 12) e uno ai Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco (Puritani 2009b, cat. n. A.17, tav. 18). Cfr. *infra*.

⁶⁰ Così Welwei 1974.

⁶¹ Così dal ultimo Shapiro 2009, con bibliografia precedente. Cfr. *supra* nota 15.

ro tra la metà del VI e l'inizio del V sec. a.C.⁶⁷. Alla luce del rapporto tra produzione e committenza, già la Puritani, giustamente, si interrogava in merito all'opportunità o meno di attribuire un valore politico pregnante alle scene riprodotte su questi vasi da simposio e all'effettiva intellegibilità delle stesse da parte dei destinatari degli oggetti. In particolare la domanda ha senso nel caso dell'oinochoe di *Eurymedon*, se la si interpreta in chiave politica, sia come allusione alla vittoria dei Greci sui barbari⁶⁸ e alla sovrapposizione ideologica tra questa e la cacciata dei Pisistratidi del 514-511 a.C.⁶⁹, sia come riferimento parodico a questioni di politica interna.

Come interpretare, dunque, la scelta del ceramografo di sfruttare in senso parodico l'importante iconografia del tirannicida? Orgoglio cittadino? Snobbismo culturale? *Divertissement* di un artigiano dalla mente particolarmente brillante? O vera e propria propaganda politica?

La scarsa conoscenza dei rapporti politici tra l'Atene pre-periclea e le città etrusche non consente, ci pare, di prendere posizione in merito al rapporto decoratore/committente/fruttore e all'eventuale risemantizzazione etrusca del sistema di immagini attiche; inoltre la frequente associazione, notata dalla Puritani, delle oinochoai di forma VII alla sfera femminile⁷⁰, rende ancor più problematico formulare ipotesi. Vi è, infine, un ultimo ostacolo allo studio della ricezione dell'immagine in ambito etrusco: l'ignoranza del contesto di rinvenimento. L'immissione del vaso sul mercato antiquario da provenienza ignota ha significato la perdita della

possibilità di studiare nel suo complesso il corredo funerario di cui verosimilmente l'oinochoe faceva parte e di istituire un rapporto dialettico tra le diverse iconografie scelte per l'autorappresentazione del defunto, che consentisse di comprenderne la logica assemblativa. L'analisi dei contesti di rinvenimento noti di oinochoai VII a Spina, infatti, ha rivelato la tendenza alla duplice presenza di tale forma vascolare per ciascun corredo caratterizzata, in genere, da un richiamo tematico o decorativo⁷¹, certo ipotizzabile, ma non verificabile, anche per l'ignoto contesto da cui proviene l'oinochoe di *Eurymedon*.

In assenza di tali dati, ogni tentativo di interpretazione della percezione di un'immagine così profondamente legata alla cultura che la ha prodotta sarebbe viziata e arbitraria, dunque vana⁷², né sembrano derivare apporti utili all'interpretazione dal fatto che la maggior parte dei vasi rappresentanti Sciti realizzati ad Atene già nel VI sec. a.C. sembra sia stata destinata al mercato etrusco⁷³. A questo proposito va notato che, se in parte è condivisibile l'opinione di Osborne che ritenne improbabile l'influenza della committenza sui ceramografi attici che scelsero di rappresentare arcieri sciti su vasi destinati al mercato etrusco, è comunque significativo il fatto che la metà delle rappresentazioni di questo soggetto sui vasi attici catalogati da Lissarrague che non siano stati acquisiti dal mercato antiquario, provenga da Vulci⁷⁴. Pur non potendo in questa sede proporre un'interpretazione del fenomeno, esso è senza alcun dubbio degno di nota e consente, se non di inserire l'oinochoe di *Eurymedon* tra le manifestazioni di una vera e propria prassi culturale, almeno di considerarla rispondente a una particolare predilezione per il soggetto da parte degli Etruschi, indipendentemente dal fatto che fossero in grado di riconoscere gli Sciti come tali o che li considerassero generici barbari.

Se sulla ricezione ultima delle immagini nulla di più può essere aggiunto, il contesto culturale di produzione ci è noto e, unitamente alla scelta del mo-

⁶⁷ Sulla diretta discendenza dell'oinochoe tipo VII dalla "*Plumpe Kanne*" cfr. Donati 1993, pp. 239-263; Puritani 2009b, pp. 87-105. Sulla produzione di forme destinate esclusivamente al mercato etrusco nel VI sec. a.C. cfr. da ultimi Tosto 1999 e Reusser 2002 (che non include le oinochoai di forma VII).

⁶⁸ Puritani 2009a; Puritani 2009b.

⁶⁹ L'uccisione di Ipparco non corrispose, infatti, alla fine della tirannide del fratello Ippia. Al contrario i due tirannicidi, sacrileghi uccisori di un uomo in un'area sacra della *polis* durante la più importante festa cittadina, le Panatenee, furono giustiziati. Sappiamo da Thuc. VI, 57, 4 che Armodio fu ucciso immediatamente, mentre Aristogitone riuscì a fuggire, ma fu catturato e ucciso poco dopo. L'uccisione di Ipparco, inoltre, causò l'inasprimento della tirannide di Ippia e, forse, una vera e propria *stasis* che sostanzialmente continuò fino al 511/0 a.C., anno di rientro ad Atene degli Alcmeonidi, grazie all'aiuto di Sparta, che ripresero il potere in città e attuarono quella politica di riforme che portò all'istituzione della democrazia. Cfr. Hdt. V, 62-65; Thuc. VI, 59, 4; [Arist.] *Ath. Pol.* 19, 3-6.

⁷⁰ Puritani 2009b, p. 121.

⁷¹ Cfr. Puritani 2009b, pp. 116-123.

⁷² Sull'importanza dei contesti nello studio dei corredi funerari etruschi cfr. Massa-Pairault 2007.

⁷³ Osborne 2004, pp. 48-49.

⁷⁴ Osborne 2004, 49. Puritani 2009b, *passim*, esclude che le oinochoai VII siano produzioni destinate all'esportazione verso un unico centro, per via della varietà dei luoghi di rinvenimento.

dello della figura di *Eurymedon*, l'Aristogitone di *Kritios* e *Nesiotes*, e alla sua inedita contestualizzazione umoristica funzionale alla ridicolizzazione di un "orientale", in cui sembra che fosse possibile riconoscere anche uno degli arcieri sciti, contemporaneamente all'ufficializzazione del loro ruolo ad Atene, consente, a nostro avviso, di attribuire alla scena un significato politico, onde politico vada inteso nel suo significato letterale⁷⁵.

La scelta del soggetto di questo, tutto sommato, umile vaso da simposio rappresenta per noi indubbia testimonianza dell'immediata ricezione dell'iconografia dei Tirannicidi di *Kritios* e *Nesiotes* e della subitanea acquisizione di quel valore paradigmatico che ha conservato per tutto l'evo antico, certamente favorito dall'esistenza di un culto deputato ad Armodio e Aristogitone⁷⁶. Tale culto, stando a una recente ipotesi⁷⁷, sarebbe stato istituito nel 507 a.C., anno di dedica del primo gruppo dei Tirannicidi realizzato dallo scultore Antenore⁷⁸, e officiato durante le Panatenee nel giorno dell'anniversario dell'uccisione di Ipparco, il 28 del mese di *Hekatombaion*. Pur senza entrare nel merito della questione, sembra tuttavia importante riflettere sul fatto che, se è verosimile che l'istituzione del culto risalga alla fine del VI sec. a.C., fu solo a partire dal 480 a.C. che Armodio e Aristogitone divennero i simboli della difesa dell'ordine e della libertà, non più solo quella dall'oppressione dei tiranni (in realtà verosimilmente una lotta tra *gene* rivali per la prevaricazione dell'uno sull'altro), ma da qualunque minaccia esterna, *in primis* quella bellica persiana. Il processo di affermazione della retorica dell'eterna lotta grecità vs barbarie, è stato inevitabilmente accompagnato dalla lenta, ma inesorabile chiusura in una sorta di autarchia culturale che sembra trovare proprio (anche) in questo vaso una precoce ed efficace manifestazione visiva. I barba-

ri, con i loro modi rozzi, rischiavano di imbarbarire gli ateniesi; tra questi particolarmente "pericolosi" dovettero sembrare proprio gli Sciti, stabilmente presenti ad Atene⁷⁹ e da poco incaricati dalla città, dopo la battaglia di Platea, di svolgere vari compiti di polizia urbana, tra cui la vigilanza sul corretto svolgimento delle assemblee (organi fondamentali della democrazia ateniese) e del mantenimento dell'ordine negli spazi pubblici, inclusa, ovviamente, l'*agora*⁸⁰.

In considerazione di ciò, dunque, non si può escludere che il ceramografo, con la scenetta grottesca rappresentata sull'oinochoe, abbia volutamente alluso tanto ai Persiani, quanto agli Sciti e non abbia voluto semplicemente far ridere sfruttando *topoi* comici verosimilmente ben noti già nella prima metà del V sec. a.C., ma anche affermare con orgoglio la "vulnerabilità" degli orientali, degli "altri", fossero essi Persiani vinti sul campo di battaglia, o arcieri sciti facenti parte di quel corpo di polizia da poco istituito ad Atene. La scena sembra dunque sintetizzare graficamente, con una sublime efficacia, chi doveva sottomettersi e chi sottomettere, chi essere dominato e chi dominare⁸¹. La sovrapposizione di convenzioni parodiche è evidente: alla derisione degli Sciti, ormai topica ad Atene⁸², le cui stoltezza e ignoranza dovevano essere combattute e vinte, sembra affiancarsi una più generica allusione all'inversione dei valori genericamente attribuita ai

⁷⁹ Sembra da considerarsi più che probabile la presenza di Sciti ad Atene a partire almeno dal 570 a.C.: non solo li si trova rappresentati già sul cratere François, collaboratori, non antagonisti, dei Greci nell'uccisione del cinghiale Calidonio (Barringer 2004), e, come cavalieri, tra gli *anathemata* dell'acropoli arcaica (a partire da Wernicke 1891 e Helbig 1897, molti li ritennero legati a vario titolo ai Pisistratidi, *contra* soprattutto Vos 1963; Lavelle 1992 e recentemente Barringer 2004), ma a ciò devono essere aggiunte le considerazioni avanzate in seguito alla recente decifrazione delle *nonsense inscriptions* (Mayor *et al.* 2014).

⁸⁰ A tal proposito degna di nota è l'informazione fornita da *Sch. Ar., Ach.* 54 dove si legge: εἰσὶ δὲ οἱ τοῦτοι δημόσιοι ὑπηρέται, φύλακες τοῦ ἄστεος, τὸν ἀριθμὸν χίλιοι, οἵτινες πρότερον μὲν ὥκουσιν τὴν ἀγορὰν μέσσην σκηνοποισούμενοι, ὕστερον δὲ μετέβησαν εἰς Ἀρεῖον πόντον...

⁸¹ La connessione concettuale tra penetrazione anale e l'esercizio del potere è stata particolarmente enfatizzata da Davidson 1997, p. 170.

⁸² Alla luce degli sviluppi comici successivi, sembra probabile che la traslitterazione di parole anelleniche sui vasi attici avesse già nel VI sec. a.C. intento parodico. Cfr. Mayor *et alii* 2014. Per la parodia degli arcieri sciti nelle Tesmofoiazuse di Aristofane cfr. soprattutto Tuci 2005; Hall 1989; Braund 2005; Hall 2006, pp. 225-254.

⁷⁵ Già la Puritani (2009b, p. 135) sosteneva «Angesichts der geringen Resonanz des Skythen- oder Perserthemas in der etruskischen Kunst ist es wahrscheinlich, dass die Verbeitung der attischen Darstellungen allein auf die Initiative der attischen Vasemaler und nicht auf ein besonderes Interesse der Käufer zurückzuführen ist».

⁷⁶ All'esistenza del culto alludono diverse fonti raccolte e commentate in Shear 2012b, pp. 36-42.

⁷⁷ Shear 2012a; Shear 2012b.

⁷⁸ Paus. I, 8, 5. Sul gruppo di Antenore cfr. Moggi 1971 e, da ultimo, Azoulay 2014, pp. 39-54, oltretutto raccolta delle fonti con commento in *DNO I*, nn. 382-388.

barbari orientali e, forse, un'allusione alla vittoria contro i Persiani del 466 a.C., esplicitata nel nome del protagonista della scena.

Conclusioni

La scelta delle iconografie riprodotte sull'oinochoe di Amburgo il cui soggetto è certamente ironico e in grado di accattivare qualunque fruitore, incluso quello che non era in grado di comprenderne appieno la polisemia, sembra dunque da riconnettersi strettamente alla temperie culturale ateniese del terzo quarto del V sec. a.C. e, in particolare, al "mondo delle immagini" che la caratterizzava. Se da un lato è cosa certa che non possa essere considerato casuale che a pochi anni dalla conclusione del conflitto con i Persiani, Atene abbia consolidato il preesistente culto dei Tirannicidi e, anche grazie alla dedica/consacrazione del gruppo bronzeo realizzato da *Kritios* e *Nesiotes* nel *meson* della *polis*, lo abbia definitivamente consacrato come un culto civico, politico a tutti gli effetti⁸³, altrettanto significativo sembra il fatto che proprio negli stessi anni un anonimo ceramografo abbia citato parodicamente, su una modesta oinochoe, la statua di Aristogitone in atto di sottomettere un arciere dai tratti e dagli abiti chiaramente orientali.

Alla luce di quanto esposto non sembra inverosimile che il ceramografo che dipinse l'oinochoe di *Eurymedon* intendesse proporre riferimenti visivi immediatamente intellegibili agli ateniesi, da un lato citando ironicamente una delle statue già divenute simbolo di libertà e di *kosmos*⁸⁴, dall'altro raffigurando caricaturalmente "l'altro", volontariamente ambiguo in modo che potesse rievocare tanto i persiani sconfitti (anche) presso l'Eurimedonte, quanto gli arcieri sciti, incaricati dalla *polis* di preservare l'ordine nella quotidianità urbana. Impossibile è accertare se l'allusione agli arcieri sciti celi

anche una polemica tutta ateniese in merito all'istituzione dell'ordine sbeffeggiato perché composto di soli schiavi barbari, ai quali, *de facto*, si affidava metonimicamente la democrazia. Non sembra ostare alla "lettura politica" della scena nemmeno la scelta di un supporto decisamente umile, oltretutto destinato all'esportazione: con "lettura politica" non si intende, ovviamente, caricare l'oggetto di una programmaticità propagandistica ispirata da una fazione piuttosto che da un'altra, ma molto più banalmente considerarne il soggetto un riflesso degli "umori politici" circolanti ad Atene. Il processo mnemonico selettivo sarebbe simile, *mutatis mutandis*, a quello oggi sotteso all'annuale creazione di nuove statuette del presepe di tradizione napoletana, che certo non vengono commissionate da politici e personaggi che hanno avuto un ruolo eminente nell'anno che si intende celebrare, ma sono dichiaratamente ad essi ispirati e ne riflettono la popolarità enfatizzandone i tratti peculiari attraverso la caricatura.

Per quanto riguarda, invece, la realtà culturale a cui sembra sia stata destinata la produzione dell'oinochoe di *Eurymedon* e di tutte le oinochoai di forma VII, non si tratta, come si è visto, di quella ateniese che ha ispirato il ceramografo, ma di quella etrusca. Il contesto sociale etrusco era profondamente ellenizzato, quindi in grado di comprendere l'ironia e parte dell'ideologia d'ispirazione della rappresentazione⁸⁵, ma non sappiamo fino a che punto conscio della realtà urbana ateniese e in possesso degli strumenti culturali per decrittare completamente l'immagine. Tale immagine, come si è cercato di mettere in evidenza, non si limitava a esplicitare la sottomissione dei barbari (invertiti, quindi potenziali sovvertitori dell'ordine, del *kosmos*) ai Greci attraverso la metafora sessuale, ma enfatizzava tale metafora mediante il parallelismo esplicito tra *Eurymedon* e Aristogitone. Proprio la "similitudine" istituita tra il Tirannicida e il protagonista della scena omoerotica caricava la rappresentazione di un ulteriore valore simbolico-satirico, oltre a quello dato dalla sottomissione fisica di un rappresentante di tutti "gli altri" orientali, qualun-

⁸³ Non è possibile escludere che il culto di Armodio e Aristogitone, prima del 477/6 a.C., sia stato un culto gentilizio. Anche le numerose versioni circolanti ad Atene tra V e IV sec. a.C. riguardo la fine della tirannide e la nascita della democrazia riflettono equilibri di potere molto poco definiti e una realtà sociale molto più variegata di quanto la storiografia successiva non abbia lasciato intendere. Cfr. da ultima Shear 2012a e soprattutto Shear 2012b, pp. 42-52, con bibliografia precedente.

⁸⁴ Cfr. Shear 2012b, pp. 36-37; Tosti 2012, p. 80.

⁸⁵ Per una recente riflessione sulla ricezione delle immagini attiche in contesto etrusco tra VI e V sec. a.C. cfr. Massa-Pairault 2007 e Giuman 2007.

que fosse il loro ruolo, addirittura a un “rappresentante” degli ateniesi e non a un ateniese di pieno diritto: l’evidente allusione alla funzione pedagogica dell’*erastes Eurymedon/Aristogitone*⁸⁶. Il fatto che la sua caratterizzazione fosse, come quella dell’orientale, esplicitamente ambigua tanto da rendere legittima la sua identificazione in un umile “prestatore d’opera”, o comunque non in un *polites* di pieno diritto, non inficia il suo ruolo di detentore e por-

tatore di quei valori “democratici” difesi e ristabiliti dai Tirannicidi. Al contrario, tale iconografia ribadisce ancor più esplicitamente che fossero proprio i *politai* ateniesi i reali detentori di quei valori e che solo loro potessero vigilare su di essi e insegnarli, eventualmente anche attraverso dei “rappresentanti”, per difenderli, ad ogni costo e con qualunque “arma”.

⁸⁶ Da notare il particolare iconografico centrale nell’adattamento dell’iconografia e che consente di riconoscere l’intenzione di equiparare *Eurymedon* a un cittadino ateniese nel pieno della sua legittimità e integrità: il fallo. Seppur, infatti, sia rappresentato in erezione, esso è caratterizzato da dimensioni modeste e dalla presenza del prepuzio a coprire il glande, la cui esibizione era, per gli ateniesi, tratto di barbarie legato alla circoncisione, tipico di esseri liminari come i Satiri o, al limite, riservato in casi eccezionali, a scene lascive di carattere simposiale (cfr. le scene erotiche rappresentate sulla vasca della kylix a figure rosse di *Phintias* della fine del VI sec. a.C., oggi a Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 80.AE.31). Sull’argomento cfr. Hodges 2001.

Abbreviazioni bibliografiche

- Arafat 1997 = K. W. Arafat, 'State of the Art – Art of the State. Sexual Violence and Politics in Late Archaic and Early Classical Vase-Painting', in S. Deacy – K.F. Pierce (a cura di), *Rape in Antiquity*, London 1997, pp. 97-121.
- Azoulay 2014 = V. Azoulay, *Les Tyrannicides d'Athènes. Vie et mort de deux statues*, Paris 2014.
- Barringer 2004 = J. M. Barringer, *Skythian Hunters on Attic Vases*, in C. Marconi (a cura di), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*, Leiden – Boston 2004, pp. 13-25.
- Biondi 2011 = E. Biondi, 'Gli Sciti tra ellenofilia ed ellenofobia (Hdt. IV 78-80)', in *Mediterraneo Antico* 14, 2011, pp. 373-390.
- Bonfante 1989 = L. Bonfante, 'Nudity as a Costume in Classical Art', in *AJA* 93/4, 1989, pp. 543-570.
- Braund 2005 = D. Braund, 'Pericles, Cleon and the Pontus: the Black Sea in Athens c. 440-421', in D. Braund (a cura di), *Scythians and Greeks*, Exeter 2005, pp. 80-99.
- Braund 2006 = D. Braund, 'In Search of the Creator of Athens' Scythian Archer-Police: Speusis and the "Eurymedon Vase"', in *ZPE* 156, 2006, pp. 109-113.
- Catoni 2005 = M. L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.
- Catoni 2010 = M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.
- Cerri 1991 = G. Cerri, 'Ebbrezza dionisiaca ed ubriachezza scitica nel pensiero greco tra VI e V sec. a.C. (Anacreonte ed Erodoto)', in *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco, vol. II*, Palermo 1991, pp. 121-131.
- Cohen 2012 = B. Cohen, 'The Non-Greek in Greek Art', in T.J. Smith – D. Plantzos (a cura di), *A Companion to Greek Art*, London 2012, pp. 456-480.
- Davidson 1997 = J. N. Davidson, *Courtesan and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, New York 1997.
- Dmitriev 2015 = S. Dmitriev, 'Herodotus, *Isonomia*, and the Origins of Greek Democracy', in *Athenaeum* 103/1, 2015, pp. 53-83.
- DNO = S. Kansteiner *et alii* (a cura di), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen, I-V*, Berlin 2014.
- Donati 1993 = L. Donati, 'Dalla Plumpe- alla Schnabelkanne nella produzione ceramica etrusca', in G. Matzke (a cura di), *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, 'Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici 1989', Roma 1993, pp. 239-263.
- Dover 1989 = K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge 1989² (1 ed. 1978).
- Ermini 1997 = A. Ermini, 'Il "passo" di Armodio e il "passo" di Aristogitone. Echi e riprese del gruppo dei Tirannicidi nella ceramica attica', in *BdA* 101-102, 1997, pp. 1-24.
- Fehr 1984 = B. Fehr, *Die Tyrannentöter. Oder: Kann Man der Demokratie ein Denkmal Setzen?*, Frankfurt 1984.
- Friedländer-Hoffleit 1948 = P. Friedländer – H.B. Hoffleit, *Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse From the Beginnings to the Persian Wars*, Berkeley 1948.
- Giglioli 1950 = C. Q. Giglioli, 'Cronache del Museo dei gessi dell'Università di Roma', in *ArchCl* 2, 1950, pp. 82-84.
- Giudice – Panvini 2007 = F. Giudice – R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, vol. IV, 'Atti del convegno internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa', Roma 2007.
- Giuman 2007 = M. Giuman, 'Lo sguardo oltre il nemico. Processi percettivi e immagine del barbaro nell'Ate-ne del secondo quarto del V sec. a.C.', in Giudice – Panvini 2007, pp. 123-134.

- Greco 2014 = E. Greco (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C. Tomo 3***. Quartieri a Nord e a Nord-Est dell'Acropoli e Agora del Ceramico, SATAA 1.3*-3**, Atene – Paestum 2014.
- Hall 1989 = E. M. Hall, 'The Archer Scene in Aristophanes' Thesmophoriazusae', in *Philologus* 133, 1989, pp. 38-54.
- Hall 2006 = E. M. Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006.
- Halliwell 1990 = S. Halliwell, 'The Sounds of the Voice in Greek Comedy', in E. Craik (a cura di), *"Owls to Athens": Essays on Classical Culture presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, pp. 69-79.
- Helbig 1897 = W. Helbig, 'Eine Heerschau des Peisistratos oder Hippias auf einer schwarzfigurigen Schale', in *AbhMünch* 2, 1897, pp. 259-320.
- Hodges 2001 = F. M. Hodges, 'The Ideal Prepuce in Greece and Roma: Male Genital Aesthetics and their Relation to Lipodermos, Circucision, Foreskin Restoration and the Kynodesme', in *BHM* 75, 2001, pp. 375-405.
- Hölscher 1998 = T. Hölscher, 'Images and political Identity: the case of Athens', in D. Boedeker – K. Raaflaub (a cura di), *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-century Athens*, Cambridge 1998, pp. 153-183.
- Immerwahr 2006 = H. Immerwahr, 'Nonsense Inscriptions and Literacy', in *Kadmos* 45, 2006, pp. 136-172.
- Immerwahr 2007 = H. Immerwahr, 'Aspects of Literacy in the Athenian Ceramicus', in *Kadmos* 46, 2007, pp. 153-198.
- Ivantchik 2006 = A. I. Ivantchik, '"Scythian" Archers on Archaic Attic Vases: Problems of Interpretation', in *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 12, 2006, pp. 197-271.
- Ivantchik 2009 = A. I. Ivantchik, 'К вопросу о скифском языке (On the Problem of the Scythian Language)', in *ВДИ* 2, 2009, pp. 62-88.
- Kilmer 1993 = M. F. Kilmer, *Greek Erotica on Attic red-figure vases*, London 1993.
- Kilmer 1997 = M. F. Kilmer, 'Rape in early red-figured Pottery: Violence and Threat in homo-erotic and hetero-erotic Contexts', in S.C. Deacy – K.F. Pierce (a cura di), *Rape in Antiquity*, London 1997, pp. 132-140.
- Langlotz 1951 = E. Langlotz, 'Bemerkungen zu der Aufstellung der Tirannenmördergruppe', in *Gymnasium* 56, 1951, pp. 20-26.
- Lavelle 1992 = B. M. Lavelle, 'Herodotus, Skythian Archers and the Doryphoroi of the Peisistratids', in *Klio* 74, 1992, pp. 112-129.
- Lear 2008 = A. Lear, 'Kalos-Inscriptions', in A. Lear – E. Cantarella (a cura di), *Images of ancient Greek Pederasty: Boys were their Gods*, London 2008, pp. 164-173.
- Lissarrague 1984 = F. Lissarrague, 'Autour du guerrier', in C. Bérard et al. (a cura di), *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris 1984, pp. 35-48.
- Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, 'Voyages d'images: Iconographie et aires culturelles', in *REA* 89, 1987, pp. 261-269.
- Lissarrague 1990a = F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual*, Princeton 1990.
- Lissarrague 1990b = F. Lissarrague, *L'autre guerrier: Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris – Rome 1990.
- Lissarrague 1990c = F. Lissarrague, 'Le peintre du Pithos ou l'image illisible', in *CronCatania* 29, 1990, pp. 99-105.
- Lissarrague 1998 = F. Lissarrague, 'L'immagine dello straniero ad Atene', in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società. 2. Una storia greca. II. Definizione*, Torino 1998, pp. 937-958.
- Lissarrague 2001 = F. Lissarrague, *Greek Vases: The Athenians and their Images*, New York 2001.
- Lissarrague 2013 = F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C.)*, Paris 2013.

- Lissarrague – Schapp 1981 = F. Lissarrague – A. Schnapp, 'Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?', in *Le Temps de la Réflexion* 2, 1981, pp. 275-297.
- Lombardo 1985 = M. Lombardo, 'Nuovi documenti su Pisticci arcaica, II. Il Graffito', in *PP* 223, 1985, pp. 294-307.
- LTUA = E. Greco – E. Gagliano (a cura di), 'Lexicon Topographicum Urbis Athenarum ad ἄστυ perti-nens', in E. Greco *et al.* (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dall'ori-gine al III secolo d.C., Tomo 5**, *Lexicon Topographicum Urbis Athenarum ad ἄστυ pertinens adiecto indice tomorum I-IV*, Atene – Paestum 2015, pp. 1661-2010.
- Massa-Pairault 2007 = F. H. Massa-Pairault, 'La domanda di ceramica attica e l'autorappresentazione dei *principes*. Alcune riflessioni', in Giudice – Panvini 2007, pp. 45-56.
- Mastromarco 1985 = G. Mastromarco (a cura di), *Aristofane, Commedie, Vol. I*, Milano 1985.
- Mayor *et al.* 2014 = A. Mayor – J. Colarusso – D. Saunders, 'Making Sense of Nonsense Inscriptions associated with Amazons and Skythians on Athenian Vases', in *Hesperia* 83, 2014, pp. 447-493.
- Meritt 1936 = B. D. Meritt, 'Greek Inscriptions', in *Hesperia* 5, 1936, pp. 355-430.
- Miller 1995 = M. C. Miller, 'Persians: the Oriental Other', in *Source. Notes in the History of Art* 15, 1995, pp. 39-44.
- Miller 1997 = M. C. Miller, *Athens and Persia in the fifth Century BC. A Study in cultural Receptivity*, Cam-bridge 1997.
- Miller 2010 = M. C. Miller, 'I am Eurymedon: tensions and ambiguities in Athenian war imagery', in D. M. Pritchard (a cura di) *War, Democracy and Culture in Classical Athens*, Cambridge 2010, pp. 304-338.
- Milne – von Bothmer 1953 = J. Milne – D. von Bothmer, 'Katapygon, katapygaina', in *Hesperia* 22, 1953, pp. 215-224.
- Mitchell 2009 = A. Mitchell, *The Greek Vase-Painting and the Origins of visual Humour*, Cambridge 2009.
- Moggi 1971 = M. Moggi, 'In merito alla datazione dei Tirannicidi di Antenor', in *AnnPisa* 1, 1971, pp. 17-63.
- Osanna 2014 = M. Osanna, 'Pace e libertà: Pausania e l'arredo scultoreo dell'Agorà di Atene', L.M. Calìo – E. Lippolis – V. Parisi (a cura di), *Gli Ateniesi e il loro modello di città. Seminari di storia e ar-cheologia greca I*, 'Roma, 25-25 giugno 2012', *Thiasos Monografie* 5, Roma 2014, pp. 237-250.
- Osborne 2004 = R. Osborne, 'Images of a Warrior. On a Group of Athenian Vases and their Public', in C. Mar-coni (a cura di), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*, Leiden – Boston 2004, pp. 41-54.
- Paduano 1981 = G. Paduano (a cura di), *Aristofane, Lisistrata. Traduzione, note e commento di Guido Padua-no*, Milano 1981.
- Pappas 2012 = A. Pappas, 'More than Meets the Eye: The Aesthetics of (Non)sense in ancient Greek Sympo-sium', in I. Sluiter – R.M. Rosen (a cura di), *Aesthetic Value in Classical Antiquity, Mnemosyne Suppl.* 305, Leiden 2012, pp. 71-111.
- Pavlopoulou 1997 = A. Pavlopoulou, 'The Greek mythological Tradition on Heroes and the Heroization of the Thracian Kings', in *Ancient Thrace II*, Komotini 1997, pp. 161-173.
- Peppler 1902 = C. W. Peppler, *Comic Terminations in Aristophanes and the Comic Fragments*, Baltimore 1902.
- Pinney 1983 = G. F. Pinney, 'Achilles Lord of Scythia', in W. G. Moon (a cura di), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983, pp. 127-146.
- Pinney 1984 = G. F. Pinney, 'For the Heroes are at Hand', in *JHS* 104, 1984, pp. 181-183.
- PMG = D. L. Page (a cura di), *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962.
- Puritani 2009a = L. Puritani, 'Immagini attiche in Etruria. Il caso delle oinochoai di tipo VII', in M. Harari *et al.* (a cura di), *Icone del mondo antico, Un seminario di storia delle immagini*, 'Pavia, Collegio Ghislieri, 25 novembre 2005', Roma 2009, pp. 119-128.

- Puritani 2009b = L. Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII. Produktion und Rezeption im Spannungsfeld zwischen Attika und Etrurien*, Frankfurt am Main 2009.
- Raaflaub 2000 = K. A. Raaflaub, 'Zeus Eleutherios, Dionysos the Liberator, and the Athenian Tyrannicides: anachronistic Uses of fifth-century political Concepts', in P. Flensted-Jensen – T. H. Nielsen – L. Rubinstein (a cura di), *Polis & Politics: Studies in ancient Greek History presented to Mogens Herman Hansen on his sixtieth Birthday, August 20, 2000*, Copenhagen 2000, pp. 249-275.
- Raaflaub 2003 = K. A. Raaflaub, 'Stick and Glue: the Function of Tyranny in fifth-century Athenian Democracy', in K. A. Morgan (a cura di), *Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in ancient Greece*, Austin 2003, pp. 59-93.
- Raeck 1981 = W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, Bonn 1981.
- Reusser 2002 = C. Reusser, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, Zürich 2002.
- Robson 2014 = J. Robson, 'Slipping One in: the Introduction of obscene lexical Items in Aristophanes', in S. Douglas Olson (a cura di), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Göttingen 2014, pp. 29-50.
- Salomonson 1975 = J. M. Salomonson, 'Ein geformtes Glas mit griechischer Inschrift aus einem nordafrikanischen Grabfund', in *BABesch* 50, 1975, pp. 237-245.
- Scafuro 2015 = M. Scafuro, *L'area tra il Kolonos Agoraios e l'Areopago dall'XI al VI sec. a.C. Contesti e aree funzionali*, SATAA 8, Atene – Paestum 2015.
- Schauenburg 1975 = K. Schauenburg, 'EYPYMEΔON EIMI', in *AM* 90, 1975, pp. 97-121.
- Schmidt 2009 = S. Schmidt, 'Images of Statues on Attic Vases: the Case of the Tyrannicides', in V. Nørskov – J. Hannestad – C. Isler-Kerényi – S. Lewis (a cura di), *The World of Greek Vases, AnalRom Suppl.* 41, Roma 2009, pp. 219-237.
- Shapiro 2009 = H. A. Shapiro, 'The Invention of Persia in Classical Athens', in M. Eliav-Feldon – B. Isaac – J. Ziegler (a cura di), *The Origins of Racism in the West*, Cambridge 2009, pp. 57-87.
- Shapiro 2012 = H. A. Shapiro, 'Attic Heroes and the Construction of the Past', in J. Marincola – L. Llewellyn-Jones – C. Maciver (a cura di), *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras. History without Historians*, Edinburgh 2012, pp. 160-182.
- Shear 2012a = J. L. Shear, 'Religion and the Polis: The Cult of the Tyrannicides at Athens', in *Kernos* 25, 2012, pp. 27-56.
- Shear 2012b = J. L. Shear, 'The Tyrannicides, their Cult and the Panathenaia: A Note', in *JHS* 132, 2012, pp. 107-119.
- Shefton 1960 = B. B. Shefton, 'Some iconographic Remarks on the Tyrannicides', in *AJA* 64, 1960, pp. 173-179.
- Siebert 1978 = G. Siebert, 'Signatures d'artistes, d'artisans et des fabricants dans l'antiquité classique', in *Ktéma* 3, 1978, pp. 111-131.
- Smith 1999 = A. C. Smith, 'Eurymedon and the Evolution of political Personifications in the early Classical Period', in *JHS* 119, 1999, pp. 128-141.
- Smith 2011 = A. C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden – Boston 2011.
- Talcott 1936 = L. Talcott, 'Vases and kalos-names from an Agora Well', in *Hesperia* 5, 1936, pp. 333-354.
- Taylor 1991 = M. W. Taylor, *The Tyrant Slayers. The heroic Image in fifth Century B.C. Athenian Art and Politics*, Salem 1991².
- Tosti 2012 = V. Tosti, 'Il sacrificio del tiranno. Nascita e sviluppo della posa dei tirannicidi nell'iconografia attica', in *ASAtene* 90, s. III, 12, 2012, pp. 77-96.
- Tosto 1999 = V. Tosto, *The black-figure Pottery signed NIKOSTHENES EPOIESEN*, Amsterdam 1999.
- Tuci 2004 = P. A. Tuci, 'Arcieri sciti, esercito e democrazia nell'Atene del V secolo a.C.', in *Aevum* 78/1, 2004, pp. 3-18.

- Tuci 2005 = P. A. Tuci, 'Gli arcieri sciti nell'Atene del V secolo a.C.', in M. G. Angeli Bertinelli – A. Donati (a cura di), *Il cittadino, lo straniero, il barbaro, fra integrazione ed emarginazione nell'antichità*, 'Atti del I incontro Internazionale di Storia Antica, Genova, 22-24 maggio 2003', *Serta Antiqua et Medievalia* 7, Roma 2005, pp. 375-390.
- Vidal-Naquet 2006 = P. Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano 2006 (I ed. francese, Paris 1981).
- Vos 1963 = M. F. Vos, *Scythian Archer in Archaic Attic Vase-Painting*, *Archaeologia Traiectina* 6, Groningen 1963.
- Vulpe 2012 = A. Vulpe, 'Herodotus and the Scythian Problem in Romania', in *Dacia* n.s. 56, 2012, pp. 47-75.
- Wachter 2001 = R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford 2001.
- Wannagat 2002 = D. Wannagat, 'Eurymedon eimi – Zeichen von ethnischer, sozialer und Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr.', in R. von den Hoff – S. Schmidt (a cura di), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jhdts. v. Chr.*, Stuttgart, 2002, pp. 51-71.
- Welwei 1974 = K.-W. Welwei, *Unfreie in antiken Kriegsdienst*, Wiesbaden 1974.
- Werinicke 1891 = K. Werinicke, 'Die Polizeiwache auf der Burg von Athens', in *Hermes* 26, 1891, pp. 63-67.

strengthening the hypothesis of a transmission from the Balkans to southern Italy. The Balkans are rich in copper resources and with evidence for some of the earliest metallurgical developments where the alloying of copper and tin is already attested from the fifth millennium BC.

The oldest evidence for the appearance of copper artifacts and metallurgical activities in Italy is to be found especially in central Italy, specifically in Tuscany, Marche and Abruzzo region. Here in conjunction with copper artifacts, metallurgical activities including the alloying of copper can be detected from the recovery of crucibles and slag dating from the end of the fifth millennium to the first half of the fourth millennium BC (Neto-via Verga near Sesto Fiorentino, Tuscany and Santa Maria in Selva, Abruzzo). Later are the presumed slag recovered with Eneolithic ceramics at Pianura Chiusa di Fiumedinisi in the Peloritani, Sicily. Archaeometrical analyses revealed that the supposed “copper slag” from the Acropolis of Lipari was not related to metallurgical processes.

In Basilicata a copper artifacts from a Neolithic tomb (Matinelle near Matera) attests to the participation of southern Italian Neolithic societies in the metal trade as well.

The confirmation of metallurgical activities at Pantanello attests to the interconnections that links this site to these other Italian regions as one of the earliest manifestations of metal technology. Although removed from copper sources the coastal location of the Pantanello site played a key role as a gateway community for the arrival of ingots for the manufacture of copper objects and subsequently in the transmission of technology and commerce linking it to a broader seafaring network of contacts in the Mediterranean.

ELENA GAGLIANO, *Difendere l'ordine con ogni arma. Su un uso umoristico dello schema iconografico dell'Aristogitone di Kritios e Nesiotes*

The focus of this paper is an early humoristic reproduction of the iconographical *schema* of the *Aristogeiton* sculpted by *Kritios* and *Nesiotes*. The

figure is painted on a little jug, the so-called ‘*Eury-medon oinochoe*’, produced in Athens probably for the Etruscan market, but decorated with a scene which is authentically Athenian. The meaning of this particular use of the iconography, an adaptation of the *Aristogeiton schema* in a homoerotic scene, can be understood only looking at the decoration of the jug as a whole, and ‘reading’ together the ‘tyrannicide’ with the Scythian archer who is depicted as an evident succumbed antagonist.

MARIA ELENA GORRINI, *Il cosiddetto cratere di Partenopeo del Museo Archeologico di Milano*

The paper reconsiders a calyx crater (Milan Archaeological Museum, St. Inv. 6873) which is ascribed to the Lycurgus Painter and so is dated to the first half of the 4th c. BCE. The vase appeared on the Milan antiquities market at auction in 1963, without any indication of provenance. In spite of this, new researches has linked it to the Peucetia area of Apulia. We will analyse the iconography of the depictions on both sides of the crater in order to establish a possible theatrical medium between the myth and the vase depiction, and to attempt an iconological reading of the scenes. Lastly, we hypothesize a possible context for the vase and its message.

MARCO GIGLIO (con contributi di Emanuela Auzino e Marcello Gelone), *Un santuario salutare dal territorio di Neapolis: Agnano*

Le terme romane di Agnano sono uno dei complessi archeologici più vasti del territorio di Neapolis, situate al confine tra quest'ultima e Puteoli, lungo l'asse viario che collegava i due centri. L'area fu occupata intensamente a partire dall'età augustea, in una zona in cui già esisteva un insediamento in epoca ellenistica.

Il complesso archeologico delle Terme di Agnano è composto da quattro distinte aree archeologiche (complesso di età ellenistica, Grotta del Cane, complesso termale di età romana, ponte di età roma-

*Finito di stampare nel mese di luglio 2017
presso la Tipolitografia Evergreen, Salerno
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*

AION

Nuova Serie | 21-22



ISSN 1127-7130