

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

XV

Napoli 1993

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Ilaria D'Ambrosio

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

I contributi vanno redatti in due copie, in cartelle di 30 righe, ciascuno di 65 battute. Di essi 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 14,5 x 21,5; 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. 25 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'Istituto Universitario 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, quest'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.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; in tutti gli altri casi vanno adoperate le virgolette doppie « ».

Per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato.

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.; diametro: diam.; dottore/dottoressa: dott.; eccetera: ecc.; edizione: ed.; *et alii*: *et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lung.; 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*.

a Georges Vallet

« Vedete che, secondo una mia vecchia fissazione, associo sempre... i dati dell'archeologia e le conclusioni storiche, ribadendo, senza riprendere un'annosa discussione, che tutte le fonti archeologiche, come le fonti filologiche, dovrebbero essere a monte a disposizione di chi deve fare un quadro storico ».

In queste righe contenute nella relazione conclusiva del 26° Convegno di Taranto (*Lo Stretto crocevia di culture*, Napoli 1993, p. 731) scritte poco più di un anno fa, si può ritrovare, sotto quell'apparenza fintamente semplicistica, il grande tema di fondo della ricerca storico-archeologica degli ultimi cinquant'anni, quello al quale totalmente si informa la biografia scientifica di Georges Vallet.

A poche settimane dalla Sua scomparsa, mentre ancora emozioni ed incredulità si accompagnano al rimpianto per gli affetti e la simpatia che seppa sempre suscitare, vorrei qui ricordare, nel modesto tentativo di esemplificare la portata profondamente innovativa della Sua ricerca e del Suo impegno intellettuale, alcuni capisaldi, specialmente negli studi sulla colonizzazione greca in Occidente. G. Vallet vuol dire innanzitutto Megara Hyblaea ed in questa impresa il Suo nome è indissociabile da quello del Suo grande compagno ed amico F. Villard. Megara è stato e rimane il cantiere pilota nella storia delle ricerche sulla città greca, per la capacità che i suoi indagatori hanno sempre avuto di storicizzare le scoperte, di farne (merito loro) dei paradigmi, al confronto con i quali è impossibile sottrarsi, a cominciare dalle fondamentali definizioni di spazio pubblico e spazio privato (l'*agora* arcaica, le case) in una città fondata alla fine del secolo VIII a.C., fino alle classificazioni della ceramica in base alle associazioni di un sito privilegiato (le lucerne arcaiche e le celebri coppe ioniche Vallet-Villard) che sono diventati veri e propri fossili-guida nella esplorazione delle stratificazioni arcaiche nel Mediterraneo.

Con la tesi alla Sorbonne, *Rhégion et Zancle*, pubblicata a Parigi nel 1958, il Vallet entra nel novero dei grandissimi studiosi della colonizzazione, proponendo, secondo le prospettive della 'storia totale', una sintesi mirabile tra rigore filologico applicato a *tutti* i documenti disponibili ed interpretazione storica avanzatissima non solo sulle città calcidesi ma su

tutto l'Occidente al di là ed al di qua dello Stretto, ciò che gli permise, per la prima volta dopo T. J. Dunbabin, di porre le basi scientifiche di una discussione storicamente aggiornata sul commercio greco di età arcaica e classica (argomento su cui tornerà più volte in seguito, con grande onestà intellettuale e disponibilità al confronto, per rivedere e aggiornare le Sue stesse posizioni, alla luce dei progressi della ricerca). Mentre l'esplorazione di Megara (con il progetto del parco e del Museo ed il lungo e meticoloso allestimento con G. Voza delle sale megarasi del nuovo Museo di Siracusa) costituiranno, con la Sua incessante attività di organizzatore culturale e di editore (fondazione del Centre J. Bérard a Napoli e Direzione dell'École française de Rome) un impegno ininterrotto per tutta la Sua vita, nel 1967 al VII Convegno di Taranto (istituzione di cui era uno dei padri fondatori e che lo ha visto a lungo protagonista di indimenticabili dibattiti) Vallet pronuncia la celeberrima relazione su *La Cité et son territoire*.

Non è eccessivo affermare che oggi, a distanza di oltre un quarto di secolo, evento quanto mai raro nella storia della ricerca in epoca recente, il testo di G. Vallet (in *Atti Taranto 7*, 1967, Napoli 1968, pp. 67-142) resta in larghissima parte insuperato.

Fino ad allora non sistematico come campo di interessi scientifici (lo studio della campagna non attirava per niente gli archeologi, eccettuati forse solo Adamesteanu ed Orlandini in Italia) il problema della terra fu affrontato dal Vallet con la raccolta scrupolosa di una massa enorme di documenti divisa in centinaia di contributi sparsi ma soprattutto, nel momento del riordino della materia, con una impareggiabile presentazione problematica.

Fu in quella occasione che il Vallet formulò la interpretazione 'politica', quella che sarà la più accreditata in seguito, sull'origine dei grandi santuari extraurbani ed in generale mise le basi per lo studio dei rapporti tra culti, divinità e installazioni legate all'uso dello spazio agrario, con straordinaria esemplificazione e discussione di numerosi casi particolari.

Ma soprattutto è stata la relazione del Vallet (insieme a quella di un altro Suo grande Amico e nostro indimenticabile Maestro, Ettore Lepore) a porre le basi di tutti gli studi che oggi si compiono sulla città, sulla *chora* e sulla storia particolare ed originale che caratterizza l'esperienza coloniale greca in Occidente, sotto questo profilo.

Verso la fine di novembre del 1989, durante la pausa di un colloquio al Centro J. Bérard di Napoli, ricordo di aver proposto ad Entrambi di organizzare un nuovo convegno sui problemi della terra. Mi fu data la medesima, affettuosa, risposta: alla fine degli anni '60 il confronto tra marxismo e strutturalismo forniva un quadro intellettuale di riferimento. Oggi un convegno su quel tema sarebbe solo un «aggiornamento quantitativo».

EMANUELE GRECO

INDICE

M. Botto, I bronzi di produzione orientale del tumulo F di Satrium	p.	9
S. Bruni, Su un calice eburneo misconosciuto	»	23
N. Lubtchansky, La valse tragique des cavaliers sybarites selon Aristote	»	31
A. Pelosi, Premessa per la ripresa dell'indagine nel settore nord-orientale di Cuma	»	59
G. Aversa, Una cassetta « con elementi della trabeazione dorica » dal museo archeologico statale di Crotone	»	77
C. Rescigno, L'edificio arcaico del santuario di Marica alle foci del Garigliano: le terrecotte architettoniche	»	85
G. Paolucci, Due krateriskoi etruschi a figure nere da Camporsevoli sul monte di Cetona	»	109
R. Robert, Rites de protection et de défense. A propos des ossements d'un chien découverts au pied du rempart de Paestum (<i>Appendice</i> , Etude ostéologique di M. Leguilloux)	»	119
A. M. D'Onofrio, Le trasformazioni del costume funerario ateniese nella necropoli pre-soloniana del Kerameikos	»	143
L. Gallo, Le leggi suntuarie greche e l'alimentazione	»	173
P. Cillo, La 'cetra di Tamiri': mito e realtà musicale	»	205
P. Vidal-Naquet, Il canto del cigno di Antigone. A proposito dei versi 883-884 della tragedia di Sofocle	»	245
D. Allgöwer, Antiochos I ^{er} de Commagène entre sceptre et diadème	»	257
P. Ruby, Types et fonctions dans les typologies céramiques archéologiques. Quelques problèmes et quelques propositions	»	289

Attività del Dottorato di Ricerca in Archeologia

A. Salerno, Revisione della tomba Brinson: lo scavo » 323

M. Maiello, Tipologie insediative e organizzazione territoriale in
età arcaica e classica: Sala Consilina » 329

Recensioni

P. Gastaldi: M. Carmen Vida Navarro, 'Warriors and weavers:
sex and gender in Early Iron Age graves from Ponteca-
gnano', in *The Accordia Research Papers*, 3, 1992 » 341

M. L. Napolitano, *Héraclès, d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, 'Actes de la Table Ronde de Rome, Académie Belgica-École Française de Rome, 15-16 septembre 1989', Bruxelles-Rome 1992 » 345

Riassunti degli articoli » 361

I BRONZI DI PRODUZIONE ORIENTALE DEL TUMULO F DI SATRICUM *

MASSIMO BOTTO

I reperti in questione provengono dalla tomba a camera 2 inglobata nel cosiddetto tumulo F, individuato ad un km. a nord-ovest della porta principale dell'insediamento di Satricum, in corrispondenza della strada per Ardea¹. La tomba presenta più deposizioni. All'esterno della camera, lungo una specie di corridoio a L. giacevano tre defunti di sesso maschile, mentre all'interno, a giudicare dalla presenza di tre puntali bronzei di lancia, doveva essere sepolto almeno un quarto individuo (fig. 1.1). Le deposizioni esterne sono ovviamente successive a quella interna, dal momento che precludono l'accesso alla camera. La loro seriorità è comunque confermata dalla prevalenza delle armi in ferro rispetto a quelle in bronzo, infatti, solo il defunto a nord-ovest aveva una lancia guarnita in bronzo.

Altri indizi permettono di affermare che fra le deposizioni esterne le due collocate sul lato ovest precedevano quella di sud. Per queste tre sepolture i corredi funerari risultano analoghi: uno o due aryballoi, una o due patere baccellate in bronzo, una o due oinochoai in bronzo, un tripode. La lacuna più ampia nella documentazione deriva dal fatto che non è quasi mai possibile stabilire la precisa relazione fra deposizione ed oggetto di corredo. Sicura è l'attribuzione al defunto disposto sul lato sud di due reperti alquanto particolari; si tratta di un corno patorio e di una coppa di bronzo a doppia parete di produzione nord-siriana (fig. 2). All'interno della camera, invece, erano collocati un supporto bronzeo a doppia bulla con base troncoconica, almeno due tripodi ed una delle quattro anfore a spirali inserite nell'inventario.

La datazione del complesso si basa sulla ceramica d'importazione ed è compresa fra il secondo e l'inizio dell'ultimo quarto del VII secolo a.C. Fra i pezzi

* Vorrei rivolgere un sentito ringraziamento a S.F. Bondi e B. d'Agostino che hanno letto e discusso il manoscritto di questo articolo; alla disponibilità e cortesia di M.A. Rizzo si devono le fotografie dei pezzi analizzati.

¹ Per un recente riesame della tomba e dei corredi in essa rinvenuti cfr. i contributi di G. Colonna, F. Canciani e G. Bartoloni in *CLP*, pp. 337-342.

LA 'CETRA DI TAMIRI': MITO E REALTÀ MUSICALE¹

PAOLA CILLO

Lo studio di uno strumento singolare costituisce l'oggetto del presente lavoro: una realtà musicale documentataci solo attraverso le testimonianze vascolari, legata ad un cantore trace di memoria omerica, rappresenta in maniera eccellente un esempio di quella che è stata puntualmente definita come la 'prospettiva mitica della musica greca'².

La vicenda del cantore e citaredo Tamiri, qual'è passata in rassegna dai ceramografi attici del V secolo, si presenta difficilmente scindibile dalla parabola lungo la quale si dispiegò la vita dello strumento in questione; tuttavia una trattazione distinta, compiuta per il mito e l'ᾠργανον, pensiamo si renda necessaria, al fine di verificare l'esistenza o meno di un collegamento reale, in un intreccio complesso di suggestioni e proiezioni mitiche da un lato, e di ben precisi eventi di natura drammatica e musicale dall'altro.

UN MITO MUSICALE 'TRACE': TAMIRI E LE MUSE

L'Atene del decennio 470/60 a.C. si presenta in una fase piuttosto delicata della sua politica estera: i rapporti con la 'circostrizione trace' dominano, assieme alla questione persiana, la prima metà del V secolo. La Tracia disponeva di un ricco entroterra, che, se conquistato, avrebbe offerto nuovi spazi al commercio

¹ Il presente articolo è tratto dalla mia tesi di laurea in Archeologia e Storia dell'arte greca, discussa nel dicembre 1992 presso l'Università di Lettere e Filosofia di Firenze. Esprimo sentiti ringraziamenti al prof. L. Beschi, sotto la cui guida è stata condotta la ricerca. L'articolo in questione non si propone lo scopo di esaminare in maniera esaustiva il mito di Tamiri, ma di indagarne il significato nel periodo e nel luogo di maggiore fortuna iconografica, nell'Atene di V secolo. Preziosissima è stata la collaborazione del sig. Alessandro Mangione (Museo di Paleontologia e Geologia dell'Università di Firenze), da cui sono state eseguite le tavole con gli strumenti musicali.

² Cfr. L. Beschi, 'La prospettiva mitica della musica greca', in *MélRome*, 103, 1991, pp. 35-50.

attico; dopo le spedizioni condotte da Cimone contro i possedimenti del Chersoneso tracio³ e nella pianura del basso Strimone⁴, nell'estate del 465 a.C. un'altra operazione militare fu tentata, per occupare la regione delle 'Nove Vie', che controllava l'accesso alle miniere del Pangeo, punto nevralgico della situazione. Tale tentativo si risolse in un terribile massacro dei 10000 coloni, per la maggior parte ateniesi, a Drabesco, da parte delle tribù tracie⁵.

La risonanza per un evento del genere ad Atene dovette essere notevole, ed è proprio in questo clima anti-trace, con Cimone alla guida della politica estera ateniese, che ha la sua reviviscenza il mito del ben noto cantore trace Tamiri avversario delle Muse, nella forma drammatica portata in scena da Sofocle, il *Thamyras*⁶.

Un secondo evento, di carattere religioso-culturale, al fine di inquadrare i protagonisti della 'sfida' sofoclea, è costituito dall'introduzione in Attica del culto delle Muse, importato dalla Beozia, attorno alla metà del secolo⁷. Ad Atene statue delle Muse si trovavano nel tempio di Dioniso Melpomene, mentre un altare era a loro consacrato al bordo dell'Illisso⁸.

Il cantore trace è dunque il protagonista di una delle primissime tragedie sofoclee, il *Thamyras*, composta nella prima fase della drammaturgia sofoclea, stando alla notizia della *Vita Sophoclis*⁹, secondo cui nel *Thamyras* e nella *Nausikaa* il tragico si sarebbe cimentato anche nei panni dell'attore; attività giovanile e presto abbandonata, a causa della propria *μικροφωνία*. Una data precisa non può essere fornita per la tragedia, ma considerando il *terminus post quem* della prima regia e vittoria sofoclea del 468, con il *Triptolemos*¹⁰, una datazione intorno agli anni 465/460 sembra probabile¹¹.

³ Plut., *Cim.*, 14.

⁴ Thuc., IV, 102.

⁵ Thuc., *ibidem*.

⁶ 'Θαμύρας' sarebbe la forma attica per 'Θάμυρις', attestata per la tragedia sofoclea dalla maggior parte della tradizione. Per l'uso delle varie forme presso le diverse mitografie, cfr. *RE*, IX, s.v. *Thamyris*, coll. 1236-1237 (Gebhard). Per una raccolta delle testimonianze letterarie, cfr. ancora *RE*, s.v. *Thamyris*, coll. 1236-1245, e Roscher, s.v. *Thamyras*, coll. 464-474 (Höfer).

⁷ Secondo la *Vita Sophoclis*, Sofocle stesso fondò un'associazione in onore delle Muse, che Trendall-Webster (Trendall-Webster 1971) datano intorno al 450 a.C., data dalla quale partono gli agoni per gli attori. I due studiosi pensano infatti ad una vera e propria scuola drammatica più che ad una società a sfondo letterario; ciò sembra confermato dal fatto che nel passo della *Vita*, l'affermazione dell'autore riguardo a tale compagnia, segue la sezione sulla recitazione, rendendo plausibile l'idea di una scuola di attori addestrati da Sofocle. Inoltre, Aristofane, nelle *Thesmophoriazuseae*, 41, parla di una Compagnia di Muse che aiuta Agatone a comporre i suoi cori, alludendo forse all'*equipe* drammatica.

⁸ Paus., I, 2, 5; I, 19, 5.

⁹ *Vita Sophoclis* 4, 5.

¹⁰ Plin., *NH*, XVIII, 65; Plut., *Cim.* 8.

¹¹ Webster (Webster 1969, pp. 6-7), ritiene la tragedia fra i primissimi drammi, mentre

Del dramma rimangono solo *disiecta membra*, attestati da autori posteriori, che non ci permettono di ricostruirne il contenuto puntuale¹²; tuttavia ben dieci scene vascolari raffiguranti il mito di Tamiri, comprese fra il 460 ed il 420/10 a.C., appaiono senz'altro come la diretta risposta iconografica alla sollecitazione drammatica sofoclea¹³.

La figura del musico trace era negli anni attorno al 460 inserita anche nel grande dipinto polignoteo della Lesche degli Cnidi a Delfi, la *Nekyia*; la descrizione di Pausania¹⁴ ci mostra qui un Tamiri nell'atteggiamento prostrato del dopo-punizione, con la *lyra* rotta ai suoi piedi, in netto contrasto con la figura del pio Orfeo, nell'atto di suonare beatamente la *kithara* sotto un salice¹⁵.

Un parallelo fra le mitografie che hanno trattato la leggenda di Tamiri e tali documenti iconografici, conduce immediatamente ad un dato sorprendente: alla dilazione nei secoli delle fonti letterarie, dall'VIII secolo alla tarda romanità, corrisponde invece il concentrarsi delle figurazioni vascolari conservate nello spazio di soli cinquant'anni. Tale constatazione reca in sé tutta la misura dell'importanza che il mito di Tamiri dovette assumere nel V secolo, arricchito di significati e problematiche 'attualizzate'; riuscire ad evidenziare i significati che si celano dietro la massa intricata di frammenti e citazioni mitografiche, costituisce l'obiettivo di questo studio, che privilegerà l'aspetto iconografico, senz'altro il veicolo più possente per la diffusione del mito nel periodo considerato.

Il mito di Tamiri non è una vicenda che Sofocle introduce in questo momento, ma ha un suo retroterra letterario che risale ad Omero¹⁶. Questi, con una digressione di 6 versi all'interno del Catalogo delle Navi, presenta brevi ma pregnanti accenni alla vicenda del Trace: a Dorion, teatro della scena, le Muse incontrano Tamiri, che, 'εὐχόμενος νικησέμεν', viene mutilato e privato dell'arte del canto. L'accecamento, che diviene la punizione canonica per il bardo in epoca posteriore, sembra difficilmente interpretabile dal 'πῆρόν θεσαν' ome-

A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, Milano 1984, I vol. p. 358, pensa che gli esordi di Sofocle drammaturgo poterono cadere all'incirca nel tempo in cui egli cessò di recitare.

¹² Per la raccolta e numerazione dei frammenti del *Thamyras*, si fa riferimento all'edizione del Pearson (Pearson 1963, pp. 176-184). Cfr. anche la recente raccolta dei frammenti dei tragici greci di Radt (S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, voll. IV, Göttingen 1977), che annovera un nuovo frammento, dato come incerto, il 239a, che recita φῶνιξ.

¹³ Per un elenco dei vasi illustranti la vicenda iconografica di Tamiri, cfr. Marcadé (Marcadé 1982, p. 223). I vasi, tutti attribuiti a ceramografi di spicco nel panorama della ceramica attica del V secolo a.C., sono stati studiati all'interno di singole monografie sui pittori, ma mai in una comparazione di tipo generale, con riguardo all'iconografia del cantore trace.

¹⁴ Paus. X, 30, 8.

¹⁵ Per la ricostruzione del dipinto, operata secondo le indicazioni del periegeta, cfr. il disegno di C. Robert, 'Die Nekyia des Polygnot', in *Hallischen Winkelmannsprogramm* 16, 1892; per una nuova ricostruzione e analisi della *Nekyia*, cfr. M.D. Stansbury-O'Donnell, 'Polygnot's Nekyia. A reconstruction and analysis', in *AJA* 94, 1990, pp. 213-235.

¹⁶ Hom., *Il.* II, vv. 594-600.

rico¹⁷, e, al contrario, ascrivibile alla tragedia sofoclea, considerando che tale tipo di mutilazione poteva ben essere esplicita sul palcoscenico. Inoltre l'accecamento è la forma canonica di punizione della *hybris* nel V secolo, e la cecità rappresenta in Sofocle una metafora potente, sia verbale che visuale, per mostrare i limiti umani¹⁸. Pur non potendo evincere una tale problematica dagli scarni frammenti sofoclei, sembra tuttavia molto probabile che il tragico ereditasse da Omero l'accento sulla *hybris* di Tamiri, il mortale che aveva preteso di superare la fonte stessa della sua ispirazione musicale.

Tre delle raffigurazioni vascolari, le più antiche, sembrano molto congiunte alla *fabula* sofoclea, ed un loro esame ha apportato nuova luce intorno ai protagonisti della sfida; le due *hydriai* 'gemelle' Vaticano 16549 (fig. 20.1) e Napoli 81531, ascrivibili entrambe al Pittore della Phiale¹⁹, si presentano come i caposaldi per l'identificazione di Tamiri e relativa vicenda teatrale. Già prese in considerazione nella pubblicazione dedicata alle illustrazioni della tragedia greca dal Trendall e dal Webster²⁰, le due raffigurazioni, con un'identica composizione, ma ritmo invertito, si integrano per una comprensione migliore: le Muse, sprovviste di strumenti musicali sul vaso del Vaticano, presentano un corredo musicale composto da cetra a culla ed *auloi* sull'*hydria* napoletana. Ancora, in quest'ultima figurazione non compaiono le iscrizioni, presenti invece sul vaso vaticano, che attestano la forma attica del nome di Tamiri, ΘΑΜΥΡΑΣ, e costituiscono un primo punto di contatto con il dramma sofocleo. Al di sopra della testa delle due Muse è iscritto XOPONIKA, da intendersi piuttosto come plurale che singolare dorico, che ci dà la certezza di un coro composto da Muse²¹.

Un frammento del *Thamyras* sofocleo, il 245P, dal coinvolgente ritmo musicale, dalla vivida immagine del 'morso folle della musica che coglie alla gola', sembra da ricollegarsi ad un terzo personaggio, un 'simpatizzante', che magni-

¹⁷ Schol. Ven. A: 599a) πηρὸν θέσαν· ὅτι πηρὸν οὐ τυφλὸν τὰ πεδέξαντο οἱ νεώτεροι, ἀλλὰ τῆς ὥδης πηρὸν· τί γὰρ ἦν αὐτῷ βλαβερόν κιδναρωδῶ ὄντι εἰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐστηρῆθη; (*Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, a cura di H. Erbse, Berlin 1964, pp. 311-312). V. Leaf, *The Iliad*, London 1900, nel commento ai versi, e F. Doederlein, *Homerisches Glossarium*, Wiesbaden 1967, p. 237, n. 812 pensano ad una traduzione da intendersi come impotente o nel senso di βλαψίφρων, privato del senno. Sull'argomento, cfr. anche W. Whallon, 'Blind Thamyras and blind Maeonides', in *Phoenix* 18, 1964, pp. 9-12.

¹⁸ Cfr. lo studio di R.G.A. Buxton, 'Blindness and limits: Sophokles and the logic of myth', in *JHS* 100, 1980, pp. 22-37.

¹⁹ Cfr. la recente monografia di Oakley 1989, con riguardo alle pp. 20-22, che trattano delle nostre due *hydriai*, classificate da Beazley rispettivamente in ARV² 1020, 92, e 1020, 93.

²⁰ Trendall-Webster 1971, pp. 69-70.

²¹ D. Sutton, *The lost Sophokles*, New York-London 1984, pp. 138-139, ha posto obiezioni ad un coro composto da Muse, motivando tale obiezione con la difficoltà di un coro tragico di Muse, visto che il loro numero era fissato a nove. Al contrario, sappiamo che è proprio del dramma attico che un coro di dodici — in Eschilo — possa rappresentare cinquanta Danaidi, o un coro di quindici — in Sofocle — possa rappresenare cinque madri dei Sette contro Tebe o, per l'appunto, nove Muse.

ficava l'arte di Tamiri²². Qui sulle *hydriai* gemelle una terza figura, accompagnata da iscrizione EUAION, compare nelle fattezze di una donna anziana che corre, con il ramoscello levato, ad incoronare il Trace. Le mitografie posteriori ci illuminano sulla possibile esegesi del personaggio: si dovrebbe trattare di Argiope, la madre del cantore, che è ormai opinione concorde dovesse rappresentare un'importante figura drammatica nell'azione. Ella è colta nell'atteggiamento di pregante/supplicante, nell'atto di stornare il destino funesto dal capo del figlio, secondo l'esatta lettura datane dalla Froning²³. Il volto di Argiope è molto simile su entrambe le *hydriai*, con il naso marcatamente curvo e la fronte solcata, e sembra ripetuto nella maschera rappresentata su un rilievo di IV secolo a.C., a Copenhagen²⁴.

Ancora dunque un richiamo alla scena, confermato dall'iscrizione al di sopra del capo della donna; EUAION è nome che compare su dieci altri vasi del periodo, talvolta con l'aggiunta di 'ΑΙΣΧΥΛΟΥ', altre con la semplice acclamazione di 'ΚΑΛΟΣ'²⁵. Di un *Euaion* figlio di Eschilo, τραγικός, abbiamo notizia dalla Suda²⁶; molto probabilmente fu anche attore, ed impersonò sulla scena sofoclea differenti ruoli, fra cui appunto l'anziana Argiope.

Raffigurazioni legatissime al palcoscenico, dunque; e la figura cardine dell'azione, il cantore Tamiri, da noi finora trascurato, non tradisce la lettura teatrale delle due immagini. Il suo costume trace presenta gli alti stivali con le stringhe, le *embades*, che entreranno a far parte del consueto abbigliamento degli attori tragici solo alla fine del V secolo; precedentemente si osservano nella ceramica a proposito di Tamiri e di *Lyssa*, la raffigurazione di quest'ultima ispirata anche, molto probabilmente, ad una tragedia²⁷. Inoltre abbiamo notizia dal lessicografo Polluce²⁸ di una maschera per il nostro cantore, annoverata fra gli ἔσκεινα πρόσωπα, avente un occhio azzurro ed uno scuro. Ciò sarebbe frutto di un espediente del teatro antico per mostrare l'accecamento che avveniva sulla scena: l'attore era sempre di profilo e con mossa abile dopo l'accecamento poteva presentare l'altra metà della maschera²⁹.

Non abbiamo la certezza che tale maschera facesse parte dell'attrezzatura drammatica sofoclea, né che nelle nostre immagini vascolari Tamiri sia raffigu-

²² Webster (Webster 1969, p. 175), ha designato questo terzo personaggio come simpatizzante.

²³ Froning 1971, p. 77.

²⁴ Trendall-Webster 1971, p. 70; il rilievo di marmo è a Copenhagen N.C. 233, inv. 465, bibliografia in T.B.L. Webster, 'Monuments illustrating Tragedy and Satir Play', 2ª ed., in *BICS*, suppl. 20, 1967, p. 34, contrassegnato da Webster con la sigla AS4.

²⁵ Webster 1969, p. 205.

²⁶ Suid., s.v. Αἰσχύλος.

²⁷ T.B.L. Webster, *Greek Theater Production*, London 1956, p. 37.

²⁸ Poll., IV. 141. La notizia è confermata anche dallo schol. ad Hom. B 595, e dallo scolio al Reso v. 916, che parla di un occhio bianco anziché azzurro.

²⁹ Vedi Pearson (Pearson 1963, pp. 177-178), a proposito di tale spiegazione già fornita dal Lessing, che citava il passo di Quintiliano 11, 3, 74. Cfr. anche la maschera proveniente

rato mascherato. Ma la sua posizione costantemente di profilo destro, confortata anche da una precedente *hydria* del pittore dei Niobidi³⁰, cambia drasticamente sul notissimo vaso ad Oxford (fig. 19.2)³¹, unica testimonianza della punizione avvenuta. Tamiri mostra in questo caso allo spettatore il profilo sinistro, confermando, mi sembra, in maniera inequivocabile, l'utilizzo della maschera scenica già nel teatro sofocleo.

I parallelismi osservati fra le due *hydriai* del pittore della Phiale, ascrivibili al 450/440 a.C., e la scena teatrale, si presentano dunque stringenti; si trattava soltanto di *excerpta* del dramma di Sofocle, oppure riproducevano una tavoletta votiva, dedicata dal poeta, probabilmente vittorioso con il *Thamyras*?

La testimonianza della *Vita Sophoclis* sul ruolo primario che Sofocle avrebbe giocato sulla scena, 'per il qual motivo fu dipinto con la *kithara* nella *Stoà Poikile*, trova una conferma nel passo di Ateneo, che ripete la notizia sulla *performance* del tragico³². L'ipotesi di Hauser riguardo ad un *pinax* votivo³³, presunta offerta dello stesso Sofocle per la vittoria, si presenta come ipotesi molto suggestiva, e supportata, anche se non in maniera del tutto esplicita, dal passo della *Vita*, nonché da raffigurazioni così aderenti all'uso scenico.

Tuttavia un'altra *hydria*, precedente di una quindicina di anni rispetto ai vasi esaminati, e praticamente contemporanea alla messa in scena del *Thamyras*, rappresenta un fattore di estremo interesse. Si tratta di un'*hydria* di collezione privata³⁴, attribuibile alla mano del pittore dei Niobidi, o ad uno dei suoi più stretti seguaci, che allarga lo schema compositivo a più figure di Muse, quasi tutte corredate musicalmente. Sono presenti gli *xoana*, statuette che accompagnano sempre il percorso iconografico di Tamiri nelle prime raffigurazioni, la cui presenza qui, oltre che sui due vasi del Pittore della Phiale, tende presumibilmente a contestualizzare un luogo sacro, con delle effigi arcaizzanti.

Un elemento importante dell'*hydria* del pittore dei Niobidi, è costituito da un tripode su colonnetta, il cui significato, parzialmente indagato da Marcadé, cercheremo di precisare.

Questo piccolo tripode non trova parallelo nei sontuosi tripodi delfici, né si può minimamente accostare ai grandi tripodi, assi della composizione, in scene

da una tomba del *Dipylon*, in A. Lesky, 'Die Maske des Thamyras', in *AnzWien* 100, 1951, pp. 101-111, con le due metà del viso differenti, per le diverse espressioni: il sopracciglio sopraelevato della metà destra doveva esprimere grande agitazione.

³⁰ *Hydria* attica appartenente a collezione privata, pubbl. da Marcadé (Marcadé 1982, pp. 223-229, figg. 1-4).

³¹ *Hydria* Oxford 530, ARV² 1061, 152.

³² *Vita Sophoclis*, 5; Ath., *Deipn.*, I, 20.

³³ Hauser 1905, p. 35 ss. Negli studi più recenti, l'ipotesi è stata elusa (Froning 1971, pp. 75-86), oppure rifiutata (Oakley 1988, p. 21, nota 109). In questo esame si ritiene tuttavia di poter ripartire dall'ipotesi del *pinax*, dando fede al passo della *Vita*, sì di autore anonimo, ma di valore superiore a quello consueto nelle biografie antiche.

³⁴ *Hydria* pubblicata da Marcadé 1982, pp. 223-229, figg. 1-4; cfr. anche M. Prange, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt*, Frankfurt am Main 1989, p. 122.

in cui il ditirambo sembra aver giocato gran parte³⁵. Pausania, IX, 31, 3, afferma che nel bosco delle Muse c'erano tripodi dedicati alle divinità musicali, di cui il più antico era quello offerto da Esiodo, che l'aveva conquistato a Calcide sull'Euripo, per una vittoria nel canto. Quindi di fatto il tripode diventa un accessorio del santuario delle Muse, anche se attraverso una dedica loro fatta, e non un collegamento iniziale con la loro sfera culturale, come nel caso di Apollo e Dioniso³⁶. Il tripode rappresenterebbe dunque un accessorio abbinato alle Muse, contrassegno della presenza di una contesa in un contesto di culto; in tale direzione tale elemento può fungere da tramite, quasi da *vox media*, fra l'accessorio del santuario delle Muse, e la consacrazione della vittoria drammatica del poeta Sofocle.

L'ipotesi del *pinax* votivo si riaffaccia qui, avvalorata dalla datazione sensibilmente più alta, che presenta la raffigurazione come scena direttamente dipendente dal dramma.

In quale rapporto tuttavia si deve intendere l'*hydria* di collezione privata rispetto ai due vasi gemelli? L'elemento fondamentale di differenziazione fra le tre figurazioni è costituito dalla figura di Argiope, che manca nell'ultimo caso, e può forse fornirci la chiave per l'interpretazione.

Le due *hydriai* del pittore della Phiale, con una così grande abbondanza di particolari scenici e descrittivi, sarebbero state un sovrappiù e un dettaglio troppo filologico per un *pinax* celebrativo. Come Trendall e Webster ottimamente suggeriscono³⁷, questi vasi potevano essere stati commissionati per i *symposia* dell'associazione drammatica che Sofocle fondò in onore delle Muse intorno al 450, data dalla quale partono anche gli agoni per gli attori. Euaion poteva essere membro di tale società in quanto attore, e difatti le due *hydriai* gemelle, specie quella Vaticana, si presentano come una celebrazione soprattutto dell'attore Euaion, e si spiegano molto meglio come offerta in un circolo di tal tipo, piuttosto che come filiazione del *pinax*.

Nell'*hydria* del pittore dei Niobidi, al contrario, l'atmosfera che domina il riquadro è solenne, propria di una celebrazione in atto, meno festosa rispetto ai due vasi gemelli, meno parallela allo svolgimento dell'azione teatrale, più riassuntiva ed essenziale nei suoi elementi, probabilmente più consona ad una tavoletta votiva di tal tipo³⁸.

³⁵ Il valore dei tripodi in funzione coregica è sistematicamente indagato dalla Froning sulla ceramica attica (Froning 1971).

³⁶ Cfr. E. Reisch in *RE*, s.v. *Dreifuss*, coll. 1686-1696; K. Schwendeman, 'Der Dreifuss', in *JdI* 36, 1921, pp. 151-185.

³⁷ Trendall-Webster 1971, p. 70.

³⁸ Marcadé avanza l'ipotesi, considerata l'alta datazione dell'*hydria*, che già altre tragedie avessero dovuto affrontare il tema nella prima metà del V secolo (Marcadé 1982, p. 229, nota 19). Invero lo scoliasta al Reso, v. 916, afferma che 'παρά Αίσχύλῳ δὲ τὰ περὶ Θάμυριν καὶ [τὰς μούσας ἀκριβέσ]τερον ἀφήγηται'; non essendosi conservato il titolo di un tale dramma, Höfer (in Roscher, s.v. *Thamyras*, col. 472) ha pensato che forse il mito di

Dunque tre *hydriai* ugualmente connesse alla tragedia, ma con delle differenze interne giustificate dalla diversa destinazione; la datazione sembra confermare tutto ciò, visto il lasso di tempo di una quindicina d'anni tra la possibile rappresentazione del dramma e la fondazione della compagnia, che corrisponde benissimo alla distanza cronologica fra i tre vasi.

Il preciso accenno dell'anonimo autore della Vita sofoclea alla rappresentazione nella *Stoa Poikile* in relazione al *Thamyras*, in quella che è stata definita una 'galleria cimoniana'³⁹, pone l'accento sui rapporti che legavano il tragico al grande uomo politico. Tali relazioni non sono esplicitamente attestate, ma vari passi di autori antichi sembrano adombrare stretti rapporti, come ad esempio la testimonianza plutarca sulla prima vittoria sofoclea, assegnatagli da giudici eccezionali, quali Cimone ed i suoi luogotenenti⁴⁰. Ancora i suoi rapporti con membri dell'*entourage* culturale di Cimone, quali Ione di Chio ed Archelao, al quale il tragico aveva scritto un poema elegiaco, sono ben noti dalle fonti⁴¹. Tutto questo giustifica un collegamento al circolo aristocratico, colto, filospartano, che durante la prima metà del V secolo era guidato da Cimone, e che annoverava tra le sue fila anche illustri non-ateniesi, quali Polignoto. Una stretta collaborazione fra il maestro di Taso e Sofocle nell'attività a Delfi e ad Atene, è inquadrabile da una serie di indizi: in più occasioni, come nel Sacco di Troia della *Stoa Poikile*, nell'*Ilioupersis* delfica, nella 'Nausicaa che lava accanto al fiume', Polignoto aveva dipinto scene che erano probabili filiazioni da drammi sofoclei⁴². La sua paternità del supposto *pinax* legato al *Thamyras* della *Poikile*⁴³, rappresenta solo un'ipotesi, confortata unicamente dall'altra rappresentazione di Tamiri che Polignoto presentò nella *Nekyia* delfica⁴⁴; ma quel che emerge con forza da tutto ciò, è di certo l'inserimento dei tre grandi protagonisti della vita del tempo, rispettivamente politica ed artistica, in un'unica temperie politica e culturale, con una scelta mai casuale, ma sempre ben coordinata, dei temi e dei canali propagandistici.

Tamiri potrebbe aver trovato posto nella 'Λυκούργεια' eschilea. Tuttavia le raffigurazioni riconosciute come pertinenti a tale dramma, raccolte dal Trendall (Trendall-Webster 1971, p. 49, tav. III, 13-16), dimostrano che solo l'episodio principale, la pazzia di Licurgo, ha attratto i ceramografi. Non certo un episodio marginale, quale poteva essere quello di Tamiri, richiamato forse soltanto per un confronto di opposizione alle divinità, da parte di un personaggio di stessa provenienza etnica di Licurgo.

³⁹ Kébric 1983, p. 56, nota 116.

⁴⁰ Pl. *Cim.*, VIII, 7, 8.

⁴¹ Ath., 16, 603 ss.

⁴² Webster 1969, p. 201.

⁴³ L'ipotesi della paternità polignotea fu avanzata da Hauser (Hauser 1905, p. 35); la *Stoa Poikile* fu finita attorno al 462/1, seguendo la datazione della L.H. Jeffery, 'The battle of Oinoe in the Stoa Poikile: a problem in greek Art and History', in *BSA* 60, 1965, p. 41, e le altre pitture di Polignoto ad Atene furono probabilmente dipinte prima dell'ostracismo di Cimone, cfr. T. Zielinsky, *Iresione*, Paris 1936, p. 448 e J.S. Boersma, *Athenian Building Policy from 561/0 to 405/4 B.C.*, Groningen 1970, p. 55.

Questa digressione rispetto al nostro 'percorso vascolare' si è resa necessaria per inquadrare meglio l'atmosfera, ed evidenziare come i rapporti tesi con la regione trace, nell'ambito di una politica culturale cimoniana, potrebbero aver dato impulso alla prima espressione drammatica del mito.

Proseguendo il nostro percorso diacronico intorno alla vicenda iconografica di Tamiri, troviamo nell'ultimo trentennio del V secolo un fiorire ancora maggiore di testimonianze vascolari, che presentano singoli punti di contatto con le prime rappresentazioni e dunque con il dramma sofocleo, ma che introducono anche forti elementi innovativi.

La raffigurazione dell'anfora dell'Hermitage⁴⁵ è sempre stata considerata in blocco con le scene presenti sulle *hydriai* del pittore della Phiade⁴⁶. Tuttavia la resa di un Tamiri barbato, nell'atto di suonare la *kithara*, circondato da quattro figure femminili senza attributo alcuno, rappresenta un *unicum* nell'iconografia del cantore, e non basta la generica somiglianza dell'abbigliamento, con *zeirá*, *embades* ed *alopekís*, per accomunare questa alle precedenti figurazioni. Mancano inoltre gli *xoana*, che rappresentano un elemento costante per l'ambientazione della sfida. Oltretutto la datazione del vaso stesso si presenta molto controversa, dato il cattivo stato di conservazione: Beazley la assegna infatti ai tardi manieristi II, indeterminati, mentre Greifenhagen parla di un *terminus post quem* fissato al 440 a.C.⁴⁷, per le notevoli somiglianze che la disposizione dei personaggi presenta con il cratere di Berlino, con Orfeo fra i Traci⁴⁸.

Per quel che possiamo evincere dalla comparazione con la restante iconografia vascolare, sembra di trovarci di fronte ad un motivo isolato, prodotto da un ceramografo che ha operato riprendendo vari dati da più fonti, creando una composizione in cui i singoli elementi non possono, per la natura dell'insieme, fornire spunti per una comprensione migliore del mito; né l'anfora dell'Hermitage sembra inserirsi in alcuno dei filoni che veniamo delineando: tragedia sosoclea, *pinax* votivo, vasi celebrativi.

Lo strumento che compare nelle mani di Tamiri è costituito questa volta dalla *kithara*, e ci pone il problema di quale ὄργανον effettivamente il musico

⁴⁴ Riguardo alla datazione della *Nekyia*, e in generale per l'attività di Polignoto ad Atene e a Delfi, cfr. il recente contributo di Kébric 1983.

⁴⁵ Anfora a collo Hermitage 711 (ex Coll. Campana), ARV² 1123, 6.

⁴⁶ Disegni della sola figura di Tamiri, in rapporto alle due raffigurazioni del pittore della Phiale, sono riportati da Hauser (Hauser 1905, p. 39, fig. 8) e L. Séchan, *Etude sur la tragedie grecque*, Paris 1926, p. 196, fig. 23). Greifenhagen (Greifenhagen 1976, pp. 25-27, fig. 24) fornisce l'unico disegno completo in nostro possesso delle due scene del vaso, auspicando che l'anfora, dopo un buon restauro, sia pubblicata con nuove fotografie. L'unica fotografia, che riproduce la sola figura di Tamiri, è pubblicata da K. Zimmermann, 'Thraker Darstellungen auf Griechischen Vasen', in 'Actes du II Congrès International de Thracologie', 1980, vol. I, p. 438, fig. 4, e dimostra il pessimo stato di conservazione del vaso.

⁴⁷ Greifenhagen 1976, pp. 25-27, fig. 24.

⁴⁸ Cratere a colonnette Berlino 3172, ARV² 1103, 1 (I).

suonasse nel dramma sofocleo. Le due *hydriai* del pittore della Phiade presentavano il Trace con la *lyra*, Pausania descrive la figura nella *Nekyia* con la *lyra* gettata ai suoi piedi, contrapponendola di fatto ad Orfeo, che, nel livello superiore, suonava la *kithara*. Inoltre in un frammento del *Thamyras*, il 245P, il terzo personaggio 'simpatizzante' esclama di 'essere posseduto dalla *lyra* e dai canti che Tamiri compone con arte straordinaria', mentre nel fr. 244P la disperazione del dopo-punizione si esprime nella rottura della '*lyra* dalle corde tese'. Emerge da tutto ciò la figura di un Tamiri *λυρωδός*; le testimonianze della *Vita Sophoclis* e di Ateneo, parlano sì di un Sofocle che suonava la *kithara*, ma si tratta di fonti molto posteriori, che presumibilmente avevano ormai in mente l'immagine di un Tamiri citaredo, quale si diffuse nell'ultimo quarto del V secolo. La figura, infatti, di un Tamiri perfettamente abbigliato come un citaredo ateniese, inserito in un contesto agonistico dal sapore quotidiano, con una Musa *νικηφόρος* ed il giudice di gara, rappresenta la grande novità del cratere spinetico attribuito a Polion (fig. 21.1)⁴⁹. La scena, a differenza delle precedenti, estese ad un massimo di quattro personaggi, è decisamente slargata ed ampliata, come se le quinte del palcoscenico, ruotando, avessero permesso l'immissione del *cast* al completo. Ma, procedendo alla lettura del riquadro, si assiste ad un tale avvicinarsi di elementi nuovi e diversi, da ritenere che non stiamo assistendo ad una nuova edizione del vecchio copione, ma che questo sia stato adoperato solo in grandi linee, per creare una composizione originale, e, soprattutto, 'attuale'.

La Froning ha fornito una precisa esegesi della scena, nonché dell'intero cratere, individuando un archetipo letterario alla base della raffigurazione così piena di novità⁵⁰. Tale archetipo doveva concordare con l'impostazione sofoclea, considerando la presenza degli *xoana* e di Argiope, sempre nella funzione di importante figura drammatica; ma l'introduzione della figura di Apollo, separato da Tamiri da un sontuoso tripode ad altezza d'uomo, in chiara funzione di arbitraggio, nonché la resa del musico sfidante con l'abito del citaredo ateniese ed una poderosa *kithara* da concerto, sono introduzioni che comportano una nuova resa drammatica.

La Froning propone un archetipo letterario in forma di ditirambo, escludendo una rappresentazione drammatica, in cui ci si aspetterebbe un Tamiri in abbigliamento trace, come lo rappresentò Sofocle: il sontuoso tripode, collocato nel punto-chiave della composizione, offre un valido supporto alla tesi ditirambica, rivelando la sua natura di monumento coregico⁵¹. A differenza del tripode della

⁴⁹ Cratere a volute Ferrara 3033, T. 127, ARV² 1171, 1.

⁵⁰ Froning 1971, pp. 75-86.

⁵¹ Il ditirambo ipotizzato come archetipo letterario, s'intende nella forma 'mimetica' che lo caratterizza nella seconda metà del V secolo, prendendo le mosse dal noto ditirambografo del *Marsia*, Melanippide. Il confronto più vicino per il nostro tripode è istituito dalla Froning (Froning 1971, p. 24), con il cratere a volute 1093, coll. Jatta, con la raffigurazione di

raffigurazione del pittore dei Niobidi, che costituiva un tutt'uno con l'ara e gli *xoana*, qui il solenne tripode è completamente staccato rispetto all'altare e alle statuette, verso cui Argiope indirizza la sua preghiera.

Un terzo elemento di novità non è stato preso in considerazione dalla Froning: Argiope orante ha del tutto mutato aspetto, rispetto all'anziana figura vista in precedenza. La distanza è tale da legittimare un dubbio sull'identificazione, ma il suo atteggiamento di supplica non autorizza alcun'altra supposizione: siamo senz'altro di fronte alla madre del cantore, ma mutata nell'aspetto, sia per l'età, decisamente molto abbassata rispetto all'anziana figura del pittore della Phiale. Una formulazione molto simile all'Argiope del cratere spinetico è offerta dall'*hydria* ad Oxford, datata al 430/420, che rappresenta il tragico momento della punizione: la figura che si strappa i capelli, alla destra del cantore, non può anche in quel caso essere letta diversamente, nonostante i tatuaggi che la caratterizzano come una donna trace. Tuttavia sull'*hydria* di Oxford si assiste probabilmente ad una contaminazione con l'iconografia di Orfeo, dal momento che si nota un sorprendente parallelo con l'anfora a Brooklyn con la morte del cantore⁵², precedente di una quindicina di anni il nostro vaso. Identica è infatti la posizione delle braccia aperte dei due musicisti, con il sinistro abbassato e il destro leggermente alzato, quasi a formare un angolo ottuso. Anche la *lyra*, che normalmente Orfeo brandisce per difendersi dall'attacco delle donne tracie furibonde, è qui rovesciata, come se gli fosse appena sfuggita di mano; la figura femminile che incalza Orfeo è tatuata proprio al pari dell'Argiope di Oxford.

Nel caso del cratere di Polion la marcata connotazione trace di Argiope si aggiunge invece ad altrettanto importanti peculiarità, sì da attribuire a questa scena un ruolo di 'spartiacque' nella vicenda iconografica del cantore, imputabile presumibilmente ad una trattazione variata del mito nel teatro. Tale funzione è osservabile soprattutto considerando le rappresentazioni vascolari di fine secolo.

Riguardo a ciò, non è condivisibile l'affermazione della Froning, secondo la quale, anche nei vasi di fattura meidiaca, Tamiri è connotato alla stessa maniera delle prime raffigurazioni, come 'trace'. Al contrario, il musico è abbigliato con chitone leggero abbottonato sul davanti, spariscono la *zeirà*, l'*alopekès*, mentre si mantengono gli alti stivali, che però erano entrati ormai a far parte dell'abbigliamento di un giovane ateniese alla moda.

Gli elementi orientali, contrariamente ad Orfeo, non appaiono così sviluppati in Tamiri, mentre vengono soprattutto sottolineati i capi relativi alla professione musicale citaredica, quali il chitone manicato⁵³.

Marsia del pittore di Cadmo, dove ugualmente un tripode, in funzione coregica, rappresenta l'asse della composizione.

⁵² Anfora a collo Brooklyn 59.34, attribuita al pittore dei Niobidi, in K. Zimmermann, 'Tätowierte Thrakerinnen auf Griechischen Vasenbildern', in *JdI* 95, 1980, p. 174, fig. 14.

⁵³ W. Raack, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens in 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, Bonn 1981, pp. 87-88.

Inoltre, il cratere di Polion inaugura una serie di raffigurazioni 'felici', nelle quali non solo l'atmosfera, bensì tutto il contesto si modifica, con l'inserimento di Tamiri in riunioni musicali, con altri celebri musicisti del mito e poeti. È questo il caso della pisside frammentaria rinvenuta ad Atene nei pressi dell'*Olympieion*, datata al 420, attribuita dal Beazley alla maniera del pittore di Meidias (fig. 22.2)⁵⁴: Tamiri, abbigliato in chitone leggero annodato da una cintura di cuoio punteggiata, è inserito in una riunione musicale, al fianco di Museo, delle Muse e di Apollo, che, contrassegnato dall'arco nella mano sinistra e un ramo di alloro nella destra, sembra certo interpretabile come l'Apollo Pizio. La composizione, che molto probabilmente si concentrava sul gruppo delle quattro Muse circondanti Tamiri, si presenta come una singolare riunione delle divinità musicali con i due bardi del mito, e la sua eccezionalità fa ipotizzare alla Philippaki un'offerta ad Apollo nel *Pythion* vicino all'*Olympieion*⁵⁵. Notevole si presenta, ai fini del nostro *excursus* iconografico, l'integrazione del musicista Tamiri in una celebrazione ateniese, che nulla accenna riguardo a scontro e ostilità. Una cetra di notevoli dimensioni, dai bracci in corno, di cui sono sottolineate le segmentazioni, accompagna il musicista trace, strumento a lui costantemente abbinato in queste raffigurazioni di fine secolo, e convenzionalmente definita come 'cetra di Tamiri'⁵⁶. L'alternarsi degli strumenti abbinati al Trace, dalle prime scene contraddistinte dalla *lyra*, al fugace episodio della *kithara*, fino alla frequente comparsa del 'suo' strumento, trova una certa rispondenza in quanto le fonti letterarie ci testimoniano riguardo alle qualificazioni dell'abilità musicale di Tamiri. Due filoni principali si delineano: da una parte emerge una figura di primo piano nella citarodia, secondo la testimonianza di Platone nelle *Leggi*, di Pausania e dello Pseudo-Plutarco⁵⁷; un secondo filone riguarda all'attività del musicista è meno dichiarato, più sottile, ma è affermato con esplicitazione e competenza da Platone che, nello *Ione*, in relazione al nome di Tamiri fa corrispondere l'espressione 'οὐδὲ ἐν κithαρῶνι', mentre per Orfeo è detto 'οὐδὲ ἐν κithαρῶνι'. Anche Dione Crisostomo parla di lui come esponente della 'κithαρῶνις', ma la esplicitazione propria dell'arte citaristica, senza possibilità di confusione, ci è fornita da Plinio 'Cithara sine voce cecinit Thamyras primum'⁵⁸.

A queste due versioni, apparentemente discordanti, l'analisi iconografica può apportare qualche luce, nel cambio di strumento che abbiamo notato, che può sottendere una variante mitica: sappiamo che le Muse sottraevano a Tamiri

⁵⁴ Pisside frammentaria Atene 19636, *Paralipomena* 479, 91 bis; la B. Philippaki, 'ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ ΕΧΙΑΑΣΜΟΣ', in *Studies in honour of T.B.L. Webster*, II vol., Oxford 1988, pp. 89-95, pensa, contrariamente all'attribuzione di Beazley, ad un ceramografo più vicino al pittore di Eretria.

⁵⁵ B. Philippaki, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁶ Tale denominazione si deve al Wegner (Wegner 1949, pp. 45-46), che notava il frequente ricorrere dello strumento in alcune raffigurazioni di Tamiri.

⁵⁷ Pl., *Lg.*, 829E; Paus. X, 7, 2; Plu., *De Mus.*, 1132A.

⁵⁸ Pl., *Ion* 533B; D. Chr., XII, 21; Plin., *NH*, VII, 204.

l'arte del canto, mutilazione sottolineata da Omero ben due volte nell'arco di sei esametri, e poi ripresa in più passi mitografici. Poteva il musicista esercitare ancora il virtuosismo mutilo rimastogli su uno strumento solista, in un'alternativa di compensazione all'esclusione definitiva dal campo della *mousiké*? Tale proposta può rappresentare una possibile chiave di lettura, da approfondire nella seconda sezione dello studio, incentrata sulla 'cetra di Tamiri'.

Simile situazione di differente ricezione del mito da parte di un artista di questo periodo, possiamo riscontrare sulla *lekythos* ariballica da Ruvo⁵⁹, attribuita alla mano del pittore di Meidias. La figura di Tamiri rappresenta qui il centro della scena; contrassegnato da iscrizione 'ΘΑΜΥΡΙΣ' è abbigliato con una veste con ampie bordure e ricami, che non sembra richiamarsi ad un costume specificatamente 'trace', quanto piuttosto ad una veste citaredico/scenica. Le figure femminili con attributi musicali che lo attorniano, sono senz'altro da identificarsi in Muse, di cui tre reggono *lyrai*, mentre una ha in mano un *volumen*.

Alla sinistra di Tamiri un gruppo di tre donne, disposto verticalmente a semicerchio, accompagnate da tre Eroti, è stato al centro di varie proposte di lettura della scena⁶⁰. La figura più in basso, sottolineata da una veste ampia e sontuosa e da un'acconciatura particolarmente curata, circondata com'è da Eroti, è facilmente leggibile come Afrodite, accompagnata da Peithò, divinità della persuasione d'amore; i soggetti con cerchia di Afrodite ed Eroti sono consueti per il ceramografo e la sua cerchia, ma ciò che ha destato perplessità, sin dalle prime interpretazioni ottocentesche, concerne la figura superiore della triade femminile. L'iscrizione 'ΣΑΟ' ha subito fatto pensare a Saffo, la poetessa lesbica, considerando che anche sul vaso calatoide di Monaco⁶¹, il nome si trova iscritto senza la Π -ΣΑΦΟ-. Vari tentativi sono stati fatti per dimostrare la modernità dell'iscrizione scomoda, vani, perché le lettere appaiono con certezza antiche.

Le varie obiezioni legate all'interpretazione della figura come Saffo, tuttavia, più che il merito dell'iscrizione, sembrano concernere in massima parte le difficoltà di una connessione esistente tra Saffo, Tamiri e le Muse, nonché il tutto con la cerchia di Afrodite. La rappresentazione del musicista e della poetessa insieme, solo come unione di due mondi musicali, accanto alla connessione fra amore e musica, è stata scartata dai vari studiosi dell'argomento, tesi soprattutto a leggere la scena come 'la sfida di Tamiri con le Muse', senza alcuna considerazione alla differente ricezione del mito da parte dei ceramografi del periodo⁶².

⁵⁹ *Lekythos* ariballica Ruvo 1538, Coll. Jatta; ARV² 1314, 16.

⁶⁰ Un ampio dibattito si è sviluppato a partire dalla metà dell'800, con l'intervento di A. Michaelis, *Thamyras und Sappho auf einem Vasenbilde*, Leipzig 1865, di A. Furtwängler 1874, pp. 33-34 e G. Jatta, 'La gara di Tamiri con le Muse', in *RömMitt* 3, 1888, pp. 239-253.

⁶¹ Vaso calatoide Monaco 2416, ARV 385, 228, attribuito al pittore di Brygos.

⁶² Furtwängler (1874) ha preferito identificare la figura discussa in una terza componente del corteggio di Afrodite, Paregoros: la triade 'amorosa' esprimerebbe il movente psicologico del cantore, sotto il quale impulso si compie l'azione. Tamiri sarebbe difatti assistito

L'identificazione della figura di Saffo è di massima importanza per l'esegesi della scena: contesa di Tamiri con le Muse, oppure adunanza musicale di poeti al cospetto delle divinità musicali? Un epigramma attribuito a Platone⁶³ ci può fornire la chiave per l'accostamento di sfere diverse, che verso la fine del V secolo erano molto probabilmente divenute patrimonio letterario ed iconografico. Ἐννέα τὰς Μούσας φασὶν τινες · ὥς ὀλιγώρως / ἦνίδε καὶ Σαπῶν Λεσβόθεν ἡ δεκάτη recita l'epigramma, permettendoci una più chiara lettura della scena, in quanto Saffo, la decima Musa, non stonerebbe più al fianco delle divinità musicali e del cantore, in un'adunanza musicale paragonabile a quella della pisside ateniese. Inoltre ci sono conservati vari frammenti di Saffo⁶⁴, con dediche alla cerchia di Afrodite, alle Muse, e ad Apollo, che artisti colti e raffinati quali i pittori della cerchia meidiaca potevano ben avere in mente.

Inoltre altri elementi sembrano smentire il fatto che ci troviamo in presenza della contesa, quali: l'Erote sulla spalla sinistra di Saffo, che le indica entusiasticamente Tamiri; Afrodite che ascolta con manifesta compiacenza.

Ancora le due Muse all'estremità destra alzano le destre, in segno molto probabilmente di assenso. L'atteggiamento di Apollo, che volta le spalle a Tamiri, è stato interpretato come sintomo di freddezza e avversione nei confronti di Tamiri⁶⁵; ma confrontando il dio con le altre due rappresentazioni con il cantore, possiamo dire che qui Apollo non sembra minimamente in atteggiamento di arbitraggio, come sul cratere spinetico di Polion. La sua posizione di spalle ripete quella dell'Apollo Pizio sulla pisside ateniese: anche qui il dio regge il ramo-scoglio di alloro, ben diverso dal tronco, al quale Apollo si appoggia sul cratere di Polion, nell'attitudine dell'arbitro. Sulla pisside la posizione centrifuga del dio, con lo sguardo rivolto in basso, non ha trovato una più precisa interpretazione a causa della frammentarietà del vaso, mentre qui una risposta può essere fornita dal colloquio gioioso con la Musa in basso alla sua destra.

Il percorso iconografico riguardante la vicenda di Tamiri si completa con due figurazioni di identico ambito cronologico, della mano di seguaci meidiaci. La scena rappresentata su un'*hydria* da New York⁶⁶, molto rovinata, vede Tamiri attorniato da sette Muse ed Eroti, in una composizione che, per la circolarità dei personaggi che ruotano attorno alla figura centrale del musico, trova compara-

dalle divinità della cerchia erotica, nella sua aspirazione al possesso corporale delle Muse, stando ad una tarda versione del mito, attestata da Eust., 298,40; Conon VII; Apollod., I, 4,2. La lettura della figura come Paregoros appare di fatto una forzatura, visto che la divinità della consolazione amorosa è una figura piuttosto in ombra, mentre qui la sua caratterizzazione denota una personalità di rilievo. Inoltre il suo nome sarebbe molto difficilmente ricavato dalle tre lettere ΣΑΟ.

⁶³ Epigramma IX, 506 dell'*Anthologia graeca*, attribuito a Platone.

⁶⁴ Frr. 127, 128, 208 (Loeb e Page).

⁶⁵ La L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford 1987, p. 57, afferma che il gesto della mano sinistra del dio, con l'indice che sporge, potrebbe suggerire disapprovazione.

⁶⁶ *Hydria* New York 16.52, ARV² 1321, I.

zione nella *pelike* newyorkese, raffigurante Museo tra Muse ed Eroti⁶⁷. Tamiri, abbinato all'ormai immancabile strumento con i bracci segmentati e mossi da protuberanze, veste un mantello abbottonato sul davanti, bordato a fasce bianche e nere, e calza stivali di uno strano tipo appuntito, quasi a 'babbuccia'. Ad un quadro limitato a pochi personaggi, con Tamiri al centro circondato da due Muse (iscr. EPA[T]Ω, KA[E]Ω) si ritorna nella *lekythos* conservata a Basilea⁶⁸.

Tamiri al centro, con la ghirlanda sui riccioli fluenti, è riccamente abbigliato, con il chitone manicato, decorato con asterischi ai bordi, e gli alti stivali del tipo consueto a stringa. La figura del giovane citaredo è qui riassunta nei tratti essenziali dell'abito — il chitone manicato ormai divenuto professionale — e nella sottolineatura della bellezza e gioventù del mitico Trace.

Il passaggio dal cratere di Polion a contemporanee raffigurazioni di 'reinserimento' in riunioni festose di Muse, Eroti, poeti, dimostra una integrazione a tutti gli effetti nel patrimonio greco di un motivo e di un mito prima considerato più ai margini di tale immaginario. Ma come mai proprio questa figura, precedentemente presentata come totalmente 'straniera', è stata poi gradualmente inserita nel mondo attico nelle vesti del giovane citaredo ateniese?

Una risposta univoca non può essere fornita, ma senz'altro tale 'esperimento' ha a che vedere con la sua particolare vicenda di ὕβριστης nei confronti delle Muse, nonché con l'etnico trace del musico.

Il nome di Tamiri è stato interpretato come un *nomen agentis*, dal momento che Esichio considera il sostantivo 'θάμυρις' sinomico di 'πανήγυρις', che significa 'adunanza di tutto il popolo, riunione solenne'⁶⁹. Secondo tale etimologia, dunque, Tamiri sarebbe il rappresentante delle adunanze popolari, fornendo una possibile spiegazione del suo scontro con le Muse, al di là del motivo generico della *hybris*.

Una memoria pre-omerica del conflitto fra la musica sacrale e lo sviluppo della musica in senso profano sarebbe, secondo la Von Scheliha⁷⁰, alla base della vicenda di Tamiri, che per primo avrebbe esercitato la sua arte fuori dal santuario, nelle adunanze festive e presso le corti principesche. Questo potrebbe aver rappresentato il sostrato della leggenda in epoca pre-omerica, da cui si evince una struttura mitica di rottura con la tradizione; nel V secolo, nel momento in cui tutti i miti, perduta la loro primordiale dinamica e genuinità arcaica, subiscono un processo di distillazione e depurazione, la leggenda di Tamiri potrebbe essere

⁶⁷ *Pelike* New York 37.11.23, ARV² 1313.

⁶⁸ *Lekythos* Basilea BS 462; la *lekythos* non è classificata da Beazley. Bibl.: CVA Basel III, 59, tav. 35.

⁶⁹ Hsch. II, 300; per una diversa etimologia ed interpretazione del nome, cfr. V. Georgiev, 'Orpheus und Thamyras', in 'Primus Congressus Studiorum Thracicorum', Serdicae 1972, pp. 246-247.

⁷⁰ R. Von Scheliha, *Vom Wettkampf der Dichter. Der musische Agon bei den Griechen*, Amsterdam 1987, pp. 23-25.

stata modificata ed attualizzata in maniera funzionale al tipo di messaggio di cui viene fatta portavoce.

Tamiri, avversando le divinità musiche, ha avversato l'ispirazione, il sublime che è presente nella *mousikè*; le Muse l'hanno punito, ma non ucciso. La sua punizione corrisponde ad un'esclusione, all'abbandono della *mousikè* come arte *eleuthera*, per un altro ambito, quello della *technè*, che le Muse non negano, ma che non patrocinano come parte costitutiva della tradizione musicale ellenica.

Le Muse, difatti, acquistano nella vita ateniese di V secolo un rilievo molto maggiore rispetto al passato: sono le *ἐπιστάται* della *paideia* ellenica. Molteplici rappresentazioni vascolari dell'ultimo trentennio del secolo, le vedono protagoniste di scena di 'iniziazione' alla *mousikè* di giovanissimi musicisti, nei quali si riconoscono i futuri emuli delle Muse⁷¹, fra cui Museo, rappresentato in tali raffigurazioni come un giovinetto greco⁷², in maniera molto simile alla pisside ateniese prima osservata.

Anche Tamiri viene presentato come giovane musicista, ma la sua valenza di figura protagonista dell'agone, lo esclude da questo tipo di raffigurazioni: non a caso i ceramografi sono restii a rappresentare il coronamento di un musicista professionista da parte di una Musa, segnando una netta demarcazione fra i due ambiti, di cui ritroviamo un'eco nelle parole che Socrate, nel Protagora, rivolge ad Ippocrate: « Τούτων γάρ σὺ ἑκάστην οὐκ ἐπὶ τέχνῃ ἔμαθες, ἀλλ' ἐπὶ παιδείᾳ, ὡς τὸν ἰδιώτην καὶ τὸν ἐλεύθερον πρέπει »⁷³.

Non a caso Pausania in altri termini, ma ugualmente decifrabili, opera una netta distinzione fra Tamiri, inserito nella lista dei vincitori delfici, ed Orfeo, che non partecipò all'agone, seguito nella sua condotta da Museo⁷⁴. In questa testimonianza, tenendo in mente quello che già è stato constatato nell'esame iconografico, Tamiri appare il capostipite di una categoria reale di citaredi, che si cimentavano gareggiando, anche in vista di ricompense, compito che non poteva essere assolto né da Orfeo, né da Museo, in quanto figure rappresentative dell'ideale, di una dimensione 'apollinea' della musica.

L'esempio di Tamiri, abilissimo nella citarodia tanto da oltrepassare i limiti consentiti, avrebbe dunque rappresentato al contempo, per il giovane musicista ateniese, un esempio di abilità, di bellezza, ma anche un monito perenne a non

⁷¹ A. Queyrel, 'Les Muses à l'école: images de quelques vases du Peintre de Calliope', in *Antk* 31, 1988, pp. 99-101) esamina alcune rappresentazioni vascolari, che raffigurano l'educazione musicale dei giovani ateniesi attorno al 430 a.C., simbolicamente collocata sotto la protezione delle Muse. Tali rappresentazioni testimoniano in maniera evidente la concezione ellenica della *paideia*, per cui i giovani allievi, non più accostati a veri e propri maestri, sono allegoricamente assistiti dalle divinità musiche, che li guidano e li dirigono verso quel 'sano' apprendimento della musica, che Aristotele teorizzerà nella sua *Politica* (VIII, 1341 A).

⁷² *Kylix* Londra, Victoria and Albert Museum 666.64, vedi Queyrel, *op. cit.*, tav. 20, 5; *kylix* Ferrara 6631 T 293 VP, sempre in Queyrel, tav. 21, 1.

⁷³ Pl., *Prt.*, 312b.

⁷⁴ Paus. X, VII, 2.

valicare il limite. Ciò spiega anche il fatto che non si verifichi mai, nelle fonti letterarie, un accostamento all'altro sfidante dell'antichità, Marsia. Eppure anche la leggenda del satiro raggiunse fortuna letteraria ed artistica nella seconda metà del V secolo, soprattutto con il ditirambo *Marsia* di Melanippide⁷⁵. Le due vicende mitiche scorrono parallele nei loro sviluppi, ma mai accostate: Tamiri appartiene evidentemente ad un'altra sfera, e nella sua *hybris* rappresenta un esempio ammonitore, sì, ma sempre un paradigma, che chiunque intraprendesse l'ascesa alla carriera musicale, nell'Atene di V secolo, aveva ben presente davanti agli occhi.

Le numerose raffigurazioni agonistiche di giovanetti intenti alla *performance* musicale sulla 'cetra di Tamiri'⁷⁶, in agoni che troviamo sulla ceramica attica circoscritti all'ultimo trentennio del secolo, offrono tutta la portata di un 'evento nuovo', che ha per protagonista questo strumento, a cui non sarà fuori di luogo dedicare un esame a parte.

La stretta connessione fra tale *ὄργανον* e la figura di Tamiri in un periodo di grandi innovazioni musicali, foriere di altrettanto intensi contrasti, illumina il musicista leggendario di una luce attualizzata rispetto alla mitica *hybris* omerica e sofoclea. L'affermazione di Damone, rielaborata da Platone, secondo la quale « Le nuove mode musicali devono essere evitate, affinché non mettano in pericolo le istituzioni e le leggi dello Stato »⁷⁷, sottende un forte contrasto fra le tendenze innovative della seconda metà del secolo ed un ferreo conservatorismo musicale. Chi, fra i musicisti leggendari, poteva rappresentare in maniera migliore la natura di tale conflitto, del Trace già precedentemente innovatore e precursore dei nuovi spazi e contenuti della musica, la cui struttura melodica, ormai liberata dal vincolo del 'genere', prendeva a prestito forme melodiche da tutta la gamma delle forme musicali⁷⁸?

Una parola ancora merita l'etnico di Tamiri, che pur attenuato e modificato nelle raffigurazioni vascolari, viene continuamente ribadito dalle mitografie. Perché proprio un Trace viene fatto portatore di tali messaggi? Ciò trova risposta nel complesso rapporto del mondo greco con quello trace: per la mentalità ellenica, l'etichetta 'trace', spesso scelta dagli autori antichi per mettere in evidenza l'origine straniera di una divinità, assume la valenza di 'differente', 'fuorilegge', in una parola 'destabilizzante'⁷⁹.

⁷⁵ Cfr. J. Boardman, 'Some Attic Fragments: Pot, Plaque, Dithyramb', in *JHS* 76, 1956, pp. 18-25; Froning 1971, pp. 29-44.

⁷⁶ *Pelike* Sofia 18112; *stamnos* Firenze 4006; *stamnos* Musei Vaticani 16556; *pelike* Atene 1469; *pelike* Atene 1183; *oinochoe* Villa Giulia 5250; *oinochoe* Monaco 2471.

⁷⁷ Pl., *R.* 4.424 (= fr. 14 Lasserre).

⁷⁸ Riguardo alla 'rivoluzione' musicale della seconda metà del V secolo, cfr. Barker 1984, pp. 93-98; Gentili 1988, pp. 9-12; Marzi 1988, pp. 264-272.

⁷⁹ Illuminante si presenta, a questo proposito, l'articolo di I. Chirassi Colombo, 'The Role of Thrace in Greek Religion', in 'Primus Congressus Studiorum Thracicorum', *Thracia* II, Serdicae 1974, pp. 71-80, sul ruolo della Tracia nella religione e nel pensiero greco.

Non si tratta però di un rapporto civiltà/barbarie, quale è quello che contraddistingue tutta la classicità ed è raffigurato insistentemente nelle battaglie mitiche che ornano fregi e frontoni templari, il quale rapporto viene forse tradotto 'musicalmente' nello scontro di Apollo e Marsia. Nel caso del mondo trace si osserva invece, accanto ad una costante inimicizia, una relazione altrettanto costante fra due poli opposti, un continuo riferimento ad una 'controparte', ad un 'rovescio della medaglia' del mondo greco. L'inserimento dunque della figura di Tamiri nel mondo ellenico, e al contempo la sua valenza di personaggio scomodo e destabilizzante di una realtà musicale che va conservata inalterata a tutti i costi, rappresenterebbe lo scontro fra tendenze conservatrici ed innovatrici, riguardo a prassi che dietro la superficie 'tecnica' occultavano divergenze di carattere strutturale della società greca, e attica in particolare.

'CETRA DI TAMIRI' O KITHARA TRACIA?

Una serie di raffigurazioni vascolari attiche, cronologicamente ascrivibili alla seconda metà del V secolo, ripropongono lo schema usuale dell'agone citaredico⁸⁰, con tutti gli elementi che denotano il concorso pubblico: il citaredo, in posizione stante, si erge in posa solenne su un *béma* di due o più gradini. Una o due *Nikai* lo circondano, nell'atto di recare le tenie della vittoria, o la *phiale* libatoria. Come terzo elemento caratterizzante, interviene una figura maschile, solitamente barbata, che impugna un lungo bastone, e rappresenta con molta probabilità il giudice di gara.

Nessuna novità, dunque, rispetto alla numerosa iconografia agonistica, che costella la produzione ceramica a partire dalle figure nere; l'elemento di massima innovazione è al contrario rappresentato dall'*organon* sul quale viene eseguita la *performance* musicale, una cetra di forma ibrida, che mutua componenti morfologiche dai tre principali strumenti a corda ellenici, quali la *kithara*, il *barbitos* e la *lyra*. La sua improvvisa comparsa sulla ceramica attica a figure rosse, con fugaci apparizioni nella prima metà del V secolo, ed un progressivo intensificarsi negli anni 430/410 a.C., specie in scene agonistiche, costituisce un frammento della vita musicale del tempo ancora poco indagato.

L'individuazione di tale strumento ibrido è ascrivibile all'opera del Wegner⁸¹, che notava il suo frequente ricorrere in alcune raffigurazioni del musico Tamiri;

⁸⁰ Cfr. p. 221, nota 76; un elenco piuttosto completo degli esemplari appartenenti a questa tipologia, hanno offerto la Talcott e la Philippaki (Talcott-Philippaki 1956, pp. 49-50), pubblicando un frammento di cratere a calice o a campana proveniente dalla Pnice. A tale elenco pensiamo di aggiungere gli strumenti che appaiono sulla *pelike* Sofia 18112, ARV² 1544,9, attribuita al pittore di Epimedes, come lo *stamnos* Musei Vaticani 16556, ARV² 1039 (7), 1679; pur non rappresentando degli esemplari compiuti, sembrano inserirsi infatti, come discusso più avanti, nell'evoluzione tipologica della 'cetra di Tamiri'.

⁸¹ Wegner 1949, pp. 45-46.

non essendoci pervenuto il nome originario dello strumento, lo studioso proponeva la denominazione convenzionale di *Thamyris-kithara*, senza però indagare più a fondo l'eventuale significato da attribuire a questo ricorrente abbinamento. Nella scarsa attenzione dedicata negli anni più recenti a studi d'iconografia musicale, terreno ancora poco praticato nel mondo classico, talvolta viene completamente ignorata l'individuazione di uno strumento a sé stante, con peculiarità proprie, ed una sua denominazione, seppur convenzionale⁸². Esaminare tutti i contesti in cui tal tipo di cetra appare, costituirà l'obiettivo principe di questo studio, teso ad evidenziare la possibile area di formazione dello strumento, nonché il ruolo giocato nella società attica che ha prodotto questi documenti.

La confusione terminologica fra *lyra* e *kithara* per quanto riguarda lo strumento 'di Tamiri', sembra in massima parte dipendere da una mancata omogeneità di pareri sugli elementi che caratterizzano i due *ὄργανα*⁸³. Invero, rispetto alla classificazione di Sachs e Von Hornbostel che dovrebbe rappresentare un punto abbastanza fermo negli studi organologici⁸⁴, comprendere lo strumento qui in esame sotto la specie dei cordofoni a giogo e a cassa, quali la *kithara*, ci appare come la migliore collocazione, considerato che il risuonatore non mostra per niente l'aspetto di un guscio naturale, o in ogni modo un'imitazione di questo⁸⁵.

Sin dalla prima individuazione della 'cetra di Tamiri', veniva sottolineata la 'perifericità' dello strumento da parte del Wegner, il quale ipotizzava un collegamento con la *kitharis* asiatica, menzionata nel *Ciclope* di Euripide⁸⁶, senza però dare ulteriori precisazioni. Un qualche supporto a tale suggerimento ha fornito la Roberts⁸⁷, che rilevava la raffigurazione molto simile al tipo 'di Ta-

⁸² Tale è infatti il caso dello studio del Paquette (Paquette 1984) sulle rappresentazioni vascolari, greche e magno-greche, di strumenti musicali: nessuna distinzione è osservata fra i vari tipi di *kitharai*, raccolti tutti sotto la voce *cithare*, tranne che per la *cithare en berceau*, isolata e studiata a parte.

⁸³ La Roberts (Roberts 1974, p. 16 ss.), esprime una certa perplessità di fronte alla classificazione dello strumento quale *kithara*, operata dal Wegner. La Roberts afferma che la parola *kithara* normalmente contraddistingue uno strumento con i bracci cavi, che formano la continuazione della cassa di risonanza. Da questa considerazione la studiosa rileva la difficoltà di ritenere l'*ὄργανον* di Tamiri una *kithara*, considerato il fatto che i suoi bracci sono manifestamente entità solide e separate, fissate al di sotto della superficie, piuttosto che ai lati della cassa di risonanza. Ancora, il Vorreiter (Vorreiter 1983, p. 112) definisce lo strumento *Thamyris-lyra*, senza alcuna altra precisazione.

⁸⁴ All'interno di un più generale studio di etno-musicologia, Sachs e Von Hornbostel hanno, nel 1914, elaborato questa classificazione (in G. Tintori, *Gli strumenti musicali*, I vol. Torino 1971).

⁸⁵ Pur considerando, dunque, lo strumento 'di Tamiri' fra le *kitharai*, si preferisce adottare la denominazione più generica di *cetra*, dal momento che il silenzio delle fonti letterarie non ci autorizza ad utilizzare la qualificazione del termine puntuale *kithara*, che ha una precisa corrispondenza nell'iconografia.

⁸⁶ Wegner 1949, p. 46, richiama il passo di Euripide, *Cyc.*, vv. 443-444 *ΧΟΡΟΣ*, che così recita: 'λέγ' ὡς Ἀσιάδος οὐκ ἂν ἦδιον ψόφον/ κithάρας κλύομεν ἢ Κύκλωπ' ὀλωλότα'.

miri', di una cetra su di un rilievo della residenza del re egizio Amenhotep IV a Tell el-Amarna: tali strumenti, suonati alla corte del re egizio, non erano difatti indigeni, bensì importati da regioni vicine all'Asia, al tempo del Nuovo Regno.

Tuttavia ad un esame, anche superficiale, della cetra di Tell el-Amarna pubblicata dalla Roberts in un disegno⁸⁷, la distanza rispetto a tutti gli esemplari della nostra tipologia appare evidente: la differenza più notevole è rappresentata dallo sviluppo in altezza dell'esemplare egizio. La lunghezza delle corde, e la proporzione bracci/cassa lo rendono più simile al *barbitos*: in maniera analoga a questo, difatti, i bracci raggiungono il massimo della curvatura pressoché alla sommità, assumendo poi un tratto differente sia dal *barbitos* che da ogni altra *lyra* o *kithara*, in quanto si concludono con la traversa, senza proseguire poi al di sopra di essa. Inoltre l'esemplare egizio si differenzia anche per la conformazione 'a blocco unico' della cassa e dei bracci, quando, nel caso del nostro strumento, proprio la distinzione delle due parti sembra giocare un ruolo notevole. Né tali differenti caratteristiche possono essere spiegate sulla base di un'evoluzione temporale, in quanto il solo elemento comune, costituito dalle intaccature laterali nella parte inferiore dell'*eccheion*, non rappresenta indice di parentela fra i due strumenti.

Quello della Roberts rappresenta l'unico tentativo di rintracciare un archetipo per lo strumento di Tamiri, e dunque una sua area di formazione; rigettando quest'ipotesi all'esame dei fatti, il ricercare la provenienza del tipo in altra area che non sia quella attica, l'unica in cui ci sia testimoniato, sembra per ora impraticabile. Nessuno strumento proveniente dall'ambito egeo presenta infatti tali caratteristiche⁸⁹, né la tipologia qui in esame si ritrova nel mondo attico in periodo precedente al 470 a.C., mostrando di richiamarsi a strumenti prodotti

⁸⁷ Roberts 1974, p. 16 ss.

⁸⁸ Il disegno è presentato nella fig. a degli strumenti. È il primo, contrassegnato dallo O e fuori dalla restante numerazione romana, in quanto non viene incluso nella tipologia propria, ma viene in ogni caso presentato perché in discussione. Le altre raffigurazioni, al contrario, sono numerate in ordine cronologico, in modo da poter seguire l'evoluzione del tipo 'di Tamiri', ed è a queste che faremo costantemente riferimento durante la descrizione dello strumento (numeri romani, I-II etc.). Gli esemplari presentati nelle tre tavole non sono riportati in scala, né raffigurati nella precisa inclinazione rispetto alle figure; il loro valore è puramente documentario, al fine di mettere in evidenza l'evoluzione della tipologia, e costituire un raffronto iconografico alla descrizione presente nel testo.

⁸⁹ Vedi Aign 1963, tavola a p. 379, dove sono raccolti i disegni di *lyrai* e *kitharai* provenienti dall'area egea, dal 3500 ca. fino al 700 a.C. In una recente pubblicazione di M. L. West, *Greek Music*, Oxford 1992, pp. 55-56, l'autore propone una parentela fra la *Thamyras kithara* ed una particolare *lyra*, dipinta su un frammento di *dinos*, dalla Vecchia Smirne (cfr. Maas-Sneyder 1989, p. 42, fig. 1). Ma il frammento non sembra mostrare alcuna somiglianza con la nostra cetra: si tratta di uno strumento a blocco unico, con una cassa di risonanza limitata ad una piccola mezzaluna. L'unico elemento affine può essere costituito dall'andamento semicircolare dei bracci, che non appare comunque un indice sufficiente di parentela.

in periodo arcaico o geometrico⁹⁰. Al contrario, osservando che le raffigurazioni della nostra cetra fissano il tipo solo molto più tardi rispetto al nascere della grande *kithara*, è ipotizzabile in via del tutto provvisoria una variante, con caratteristiche di maggiore maneggevolezza e praticità, del vecchio strumento da concerto⁹¹.

DESCRIZIONE

Dello strumento possediamo soltanto le vedute frontali; in nessun caso la cetra è rappresentata dalla parte posteriore o di profilo, in modo da poter valutare la profondità della cassa di risonanza. In alcuni casi tale spessore può essere stato sottolineato dai ceramografi tramite una doppia linea, come è il caso delle cetre V (fig. a) e IX (fig. b).

La 'cetra di Tamiri' prende a prestito varie caratteristiche dagli altri tre strumenti a corda, quali la *lyra*, la *kithara* ed il *barbiton*: soprattutto nel confronto con quest'ultimo è analogo il montaggio fra bracci e giogo, osservabile specialmente nella cetra II. La forma della parte superiore dei bracci e l'aggancio di questi alla traversa richiama infatti il sistema di attacco del *barbiton*, ma nel nostro caso i *pêcheis* sono corti rispetto alla larghezza complessiva dello strumento.

Le dimensioni della 'cetra di Tamiri' rappresentano una misura intermedia fra la *lyra* e la *kithara*, a giudicare dal rapporto approssimativo con le figure stanti nell'atto di suonare: l'altezza media dello strumento si aggira intorno ai 61.8 cm., partendo da un minimo di 50 fino ad un massimo di 78 cm.. Mettendo a confronto i 20 strumenti raffigurati nelle tavole, le differenze saltano all'occhio fortemente, per cui il primo problema è costituito dall'esame dell'evoluzione della tipologia, in modo da ritrovare poi gli elementi comuni ai vari esemplari, le caratteristiche che ne possano permettere l'identificazione.

Le raffigurazioni coprono un arco di tempo di 60/70 anni, dal frammento tardo-arcaico della collezione Campana (fig. a, nr. I), sino alle elaborazioni più dettagliate dell'ultimo quarto di secolo. Il frammento di Firenze⁹² permette di intravedere solo una metà dello strumento, con una cassa di risonanza che si allontana sia dal carapace della *lyra* che dalla forma trapezoidale della *kithara*: presenta invece una morfologia affiancabile alle formulazioni, posteriori di almeno

⁹⁰ Questo è infatti il caso della *Wiegenkithara* così denominata da Wegner (Wegner 1949, pp. 30-31), che rappresenta nel V secolo una formulazione rielaborata dell'antica *phorminx*, ma è chiaramente affine a questa tipologia senza alcuna soluzione di continuità.

⁹¹ Approfondiremo tale ipotesi nell'esame delle raffigurazioni, puntando l'attenzione sulle destinazioni possibili della 'cetra di Tamiri', in relazione alle sue caratteristiche.

⁹² Si tratta del frammento di un cratere, appartenente alla collezione Campana a Firenze (CVA Firenze I, tav. 13, n. 239).

un trentennio, della cetra nr. III (fig. a) su uno *stamnos* fiorentino⁹³, come anche degli strumenti rappresentati su una *pelike* da Brezovo⁹⁴ e su uno *stamnos* vulcente⁹⁵ (nn. IV e V della fig. a). Soprattutto i tre ultimi esemplari destano interesse, in quanto tutti cronologicamente contemporanei, attorno al 440 a.C., con caratteristiche simili ai tipi successivi, ma non in forma identica e compiuta. Sembra di assistere alla fase di preparazione e di elaborazione di una cetra ibrida, la cui formulazione verrà codificata solo posteriormente, nell'ultimo quarto del secolo. Le differenze principali riguardano soprattutto la formulazione della cassa di risonanza, che mostra una conformazione più solida e massiccia rispetto al più agile e snello *echeion* di fine secolo.

Una caratteristica che accomuna gli esemplari esaminati alla restante tipologia sembra essere l'apertura di fori circolari alle due estremità della zona centrale, che mancano quasi del tutto sulla *kithara*. In alcuni casi, poi, come negli esemplari IX, X (fig. b), XVII (fig. c), altrettanti cerchi colorati in nero appaiono sul margine superiore dell'*echeion*, lungo tutto il profilo; tali cerchi sono raffigurati in un caso, nell'esemplare XIV (fig. c), sulla parte inferiore della cassa, subito sotto la cordiera. L'estrema ricercatezza decorativa dell'*echeion* è in più di un'occasione messa in evidenza, come nel caso dell'accuratissima resa dello strumento XI (fig. b) su una *lekythos* a Ruvo⁹⁶, dove una serie di spirali circonda lo spazio riservato al ponticello. Ancora sull'esemplare XVI (fig. c), il ceramografo, nel disegno del margine superiore della cassa, ha sottolineato un motivo a doppie linee semicircolari, dove forse potevano aprirsi delle fessure. La necessità che l'aria contenuta nella cassa entrasse in relazione con l'esterno doveva essere sentita fortemente, soprattutto in uno strumento di fattura relativamente 'semplice', non dotato del complesso meccanismo di assemblaggio che caratterizza la *kithara*⁹⁷.

Nella 'cetra di Tamiri' la costante sottolineatura da parte dei ceramografi degli elementi circolari non sembra spiegabile come semplice motivo decorativo, quanto piuttosto potrebbe essere indicativa di una precisa funzionalità di questi a livello sonoro. Ipotizzare la funzione delle svariate aperture circolari quali fori armonici può sembrare azzardato, ma c'induce a suggerirlo il fatto che questo strumento doveva possedere una sonorità non indifferente, considerati soprattutto i contesti agonistici in cui veniva suonato. Che tipo di comunicazione potesse poi intercorrere fra il risuonatore ed i bracci, rappresenta un dato dif-

⁹³ *Stamnos* Firenze 4006, ARV² 1062, 1 (5), attribuito da Beazley in un primo momento al pittore di Kleophon, successivamente a Polignoto o a ceramografi della sua cerchia.

⁹⁴ *Pelike* Sofia 18112, ARV² 1044, 9, attribuita al pittore di Epimedes.

⁹⁵ *Stamnos* Musei Vaticani 16556, ARV² 1039 (7), 1679, attribuito al pittore di Peleo.

⁹⁶ *Lekythos* ariballica Ruvo 1538, discussa nelle pp. 217 s.

⁹⁷ La *kithara* in effetti non mostra alcuna apertura sull'*echeion*, se non in rarissimi casi; ma tale apparente difetto di fattura poteva essere, a detta del Paquette (Paquette 1984, p. 93), ovviato dall'apertura della cassa all'altezza del taglio o dei bracci, inserendosi nell'intricata meccanica della *kithara*.

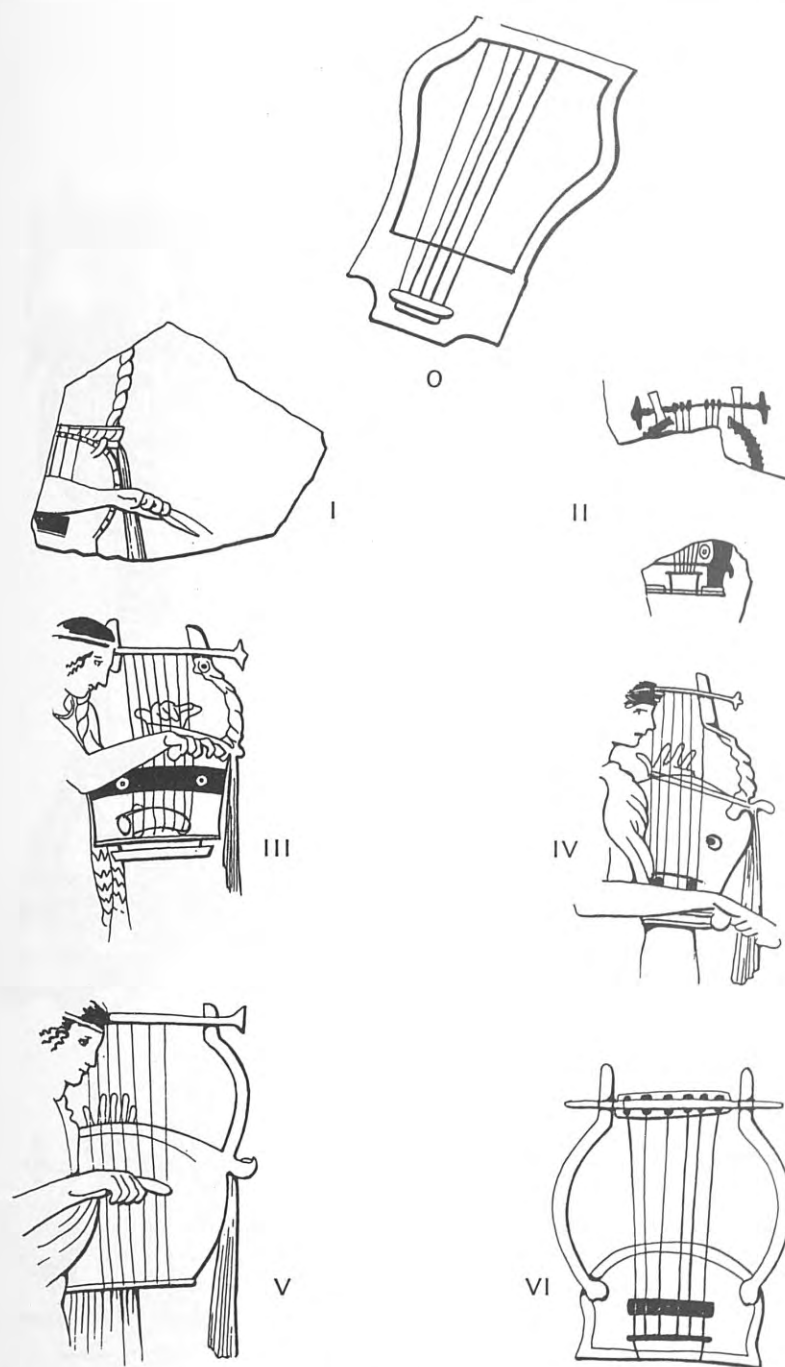


Fig. a: O. cetra di Tell el-Amarha. I. Firenze, Museo Archeologico, coll. Campana. II. Atene, Museo Nazionale 15190. III. Firenze, Museo Archeologico 4006. IV. Sofia, Museo Plovdiv 18112. V. Roma, Musei Vaticani 16556. VI. Oxford, Ashmolean Museum 530 (disegni di A. Mangione).

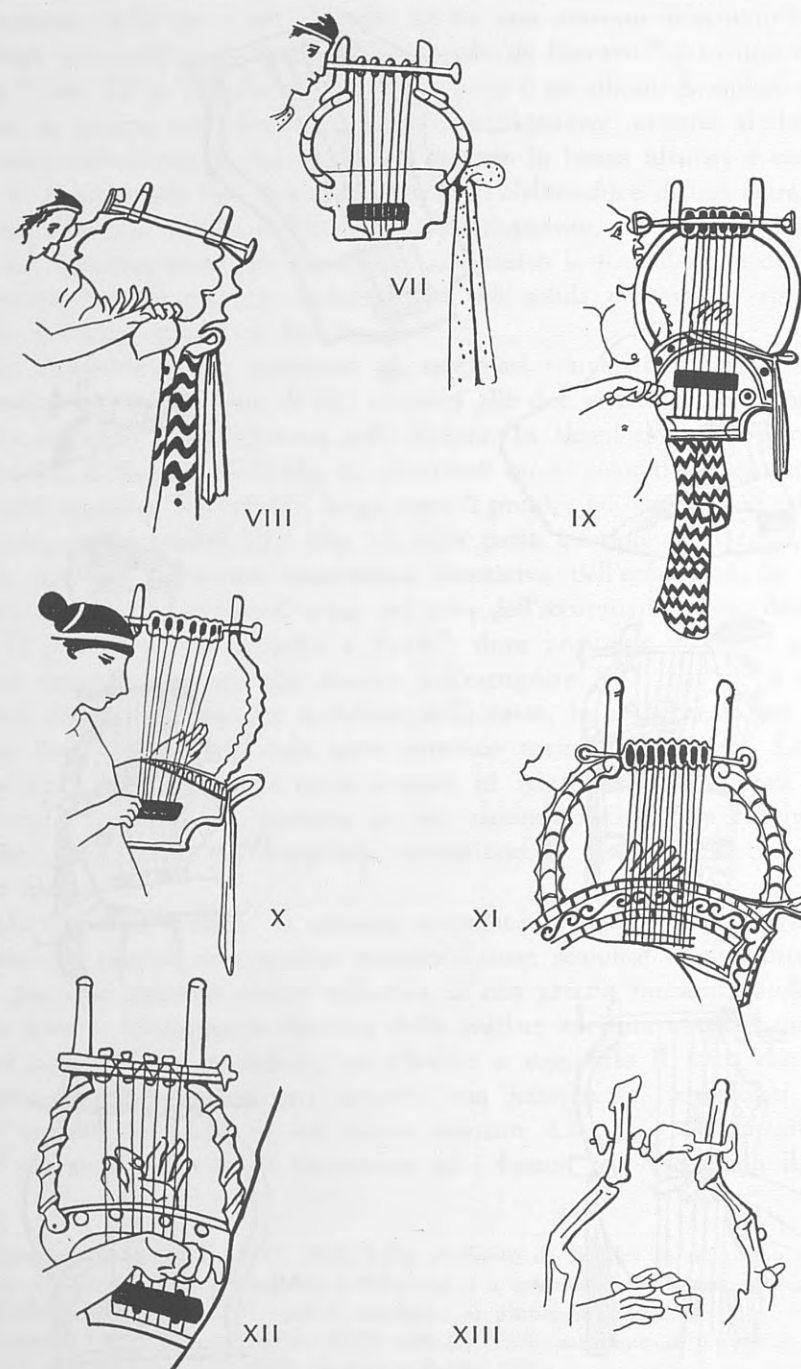


Fig. b: VII. Atene, Museo Nazionale 1469. VIII. Atene, Museo Nazionale 1183. IX. New York, Metropolitan Museum of Art 25.78.66. X. Ferrara, Museo di Spina 3033, VT 127. XI. Ruvo, Coll. Jatta 1538. XII. Atene, Museo Nazionale 19636. XIII. New York, Metropolitan Museum of Art 16.52 (disegni di A. Mangione).

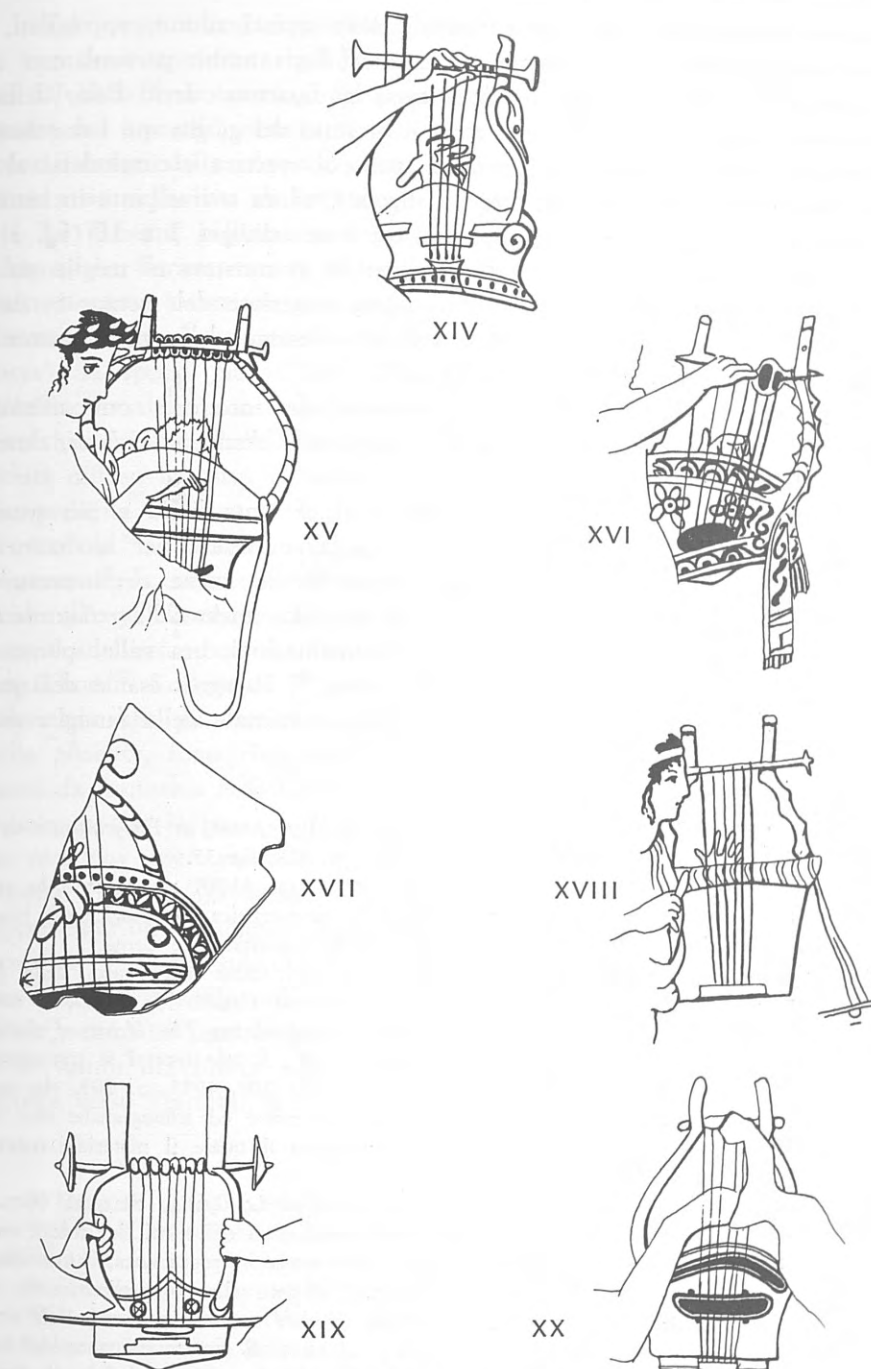


Fig. c: XIV. Basilea, Antikenmuseum BS 462. XV. Roma, Villa Giulia 5250. XVI. Monaco, Antikensammlungen 2471. XVII. Atene, Museo dell'Agorà P139. XVIII. San Pietroburgo, Hermitage (senza numero). XIX. Heidelberg 26.90. XX. Palermo, Museo Nazionale 65.482 (disegni di A. Mangione).

facilmente comprensibile dalle raffigurazioni, dove questi ultimi, appoggiati, o meglio inseriti nell'*ecbeion*, presentano una morfologia molto particolare.

L'andamento dei montanti che dalla cassa si dipartono verso l'alto delinea un semicerchio, che tende a chiudersi poco al di sotto del giogo; qui i due bracci terminano la loro curvatura riavvicinandosi, per poi sveltare e concludersi al di sopra della traversa, con delle barrette rettangolari, talora sovradipinte in bianco, forse sottintendendo l'utilizzo dell'avorio⁹⁸, come nei disegni I e II (fig. a) e XII (fig. b). Soprattutto in quest'ultimo esemplare si constata al meglio sia la divisione fra la parte inferiore e la terminazione superiore del montante, sia il diverso impiego dei materiali, che c'introduce all'esame delle protuberanze e sporgenze caratteristiche di questo strumento⁹⁹.

Si tratta indubbiamente di corna di animale, elemento che non costituisce sorpresa, considerato il largo uso dei *κέρατα* che contraddistinguono le *lyrai*, almeno in periodo classico¹⁰⁰.

Ma, mentre nella *lyra* il corno impiegato si presenta liscio e più sottile, facendo pensare alla capra o al montone¹⁰¹, quello utilizzato per la 'cetra di Tamiri' è segmentato, talvolta raffigurato come tortile, come negli esemplari I, III, IV (fig. a). I ceramografi non sono del tutto d'accordo nella raffigurazione di queste caratteristiche, puntando ora sulle segmentazioni, ora sulle sporgenze, ma sempre sottolineando la particolarità del *κέρας*¹⁰², l'attento esame del quale ci porta a stabilire l'appartenenza di questo ad un animale della famiglia delle antilopi, l'orice, indigeno solo in Africa¹⁰³.

⁹⁸ Cfr. Paquette 1984, p. 93, che alla nota 2 cita M. Emmanuel, in *Encyclopédie de la Musique, Histoire de la Musique*, Paris 1931, s.v. Grèce, p. 428, fig. 35.

⁹⁹ La Talcott e la Philippaki (Talcott-Philippaki 1956, pp. 49-50) ribattezzano lo strumento *horned citara*, puntando l'attenzione proprio sulla caratteristica morfologica dei bracci, resi con evidenti segmenti e protuberanze, che imitano le rugosità delle corna.

¹⁰⁰ L'opinione prevalente, secondo la quale per la costruzione dei bracci della *lyra* furono dapprima usate corna di capra, sostituite in periodo classico da legno, è sostenuta da T. Reinach in *DarSag*, VI, s.v. *lyra*, p. 1439; S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece*, London 1978, pp. 190 e 244; Paquette 1984, p. 146. A tale ipotesi si contrappone A. Belis, 'A propos de la construction de la lyre', in *BCH* 109, 1985, p. 203, che nega una tale evoluzione, basandosi sulle prime testimonianze letterarie ed iconografiche che, raffigurando la lignea *phorminx*, negano il presupposto secondo il quale il materiale naturale avrebbe preceduto le parti fabbricate.

¹⁰¹ Philostr., *Im.* I, 10, dice che 'τὸ μὲν γὰρ κέρας αἰγὸς ἰξάλου ποιηταί φασιν...'.
¹⁰² Riguardo alle differenti formulazioni offerte dai ceramografi dei tratti del corno, colgo l'occasione per chiarire un punto che non è stato sottolineato in precedenza; tutto quello che possiamo ricostruire intorno alla cetra di Tamiri è affidato alle sole informazioni che ci vengono dai vasi, ed a questi diamo fede in assenza di altre testimonianze. Ma tale situazione non può permetterci di scavalcare ogni cautela, e dunque di non tener conto del fatto che i ceramografi mostrano spesso imprecisioni e aggiunte personali nella resa di singoli particolari di altri strumenti musicali, quando poi queste inesattezze non siano dovute ad una reale mancanza di conoscenza dell'oggetto raffigurato.

¹⁰³ Cfr. J.E. Newby, 'Aridland Wildlife in Decline: the case of the Scimitar-horned Oryx', in *Conservation and Biology of Desert Antelopes*, London 1989, pp. 146-153.

Tale osservazione rimarrebbe isolata, e frutto di una lontana somiglianza, se non fosse confortata dal passo erodoteo sulla fauna nord-africana, presente nel IV libro¹⁰⁴. Lo storico, nel passare in rassegna gli animali che popolano il 'paese dei nomadi', nominando gli orici, dice che con le loro corna si costruiscono i bracci della *phoenix*, nome di strumento musicale che ritroviamo menzionato sia nella lista di ὄργανα di Ateneo, che in quella di Polluce¹⁰⁵.

La Roberts, nell'esaminare gli elenchi di strumenti ancora non identificati, afferma che l'orice, varietà di antilope africana, possiede delle corna lunghe e diritte; questa asserzione si presenta riduttiva rispetto alla realtà, dal momento che esistono varie specie di orice, fra le quali l'orice bianco (*oryx gazella leucoryx*), la specie più diffusa nell'antichità, dalle caratteristiche rilevate dalla Roberts, ha dimensioni piuttosto modeste. Si distacca al contrario in maniera parecchio evidente l'orice 'dalle corna a sciabola' (*oryx gazella dammah*), nell'antichità diffuso in tutto il Sahara settentrionale, dall'Africa occidentale all'Egitto, che presenta delle corna leggermente arcuate verso l'esterno, proprio a forma di sciabola¹⁰⁶. L'inserimento, operato da Erodoto, dell'animale in un elenco concernente la fauna dell'Africa settentrionale, si giustifica maggiormente pensando all'*oryx dammah*, indigeno solo in Africa, e di dimensioni molto superiori a quelle dell'orice bianco, dimensioni che di fatto vengono esaltate nel paragone con il bue¹⁰⁷. Collegando il passo erodoteo con i documenti musicali pervenutici, osserviamo che gli esemplari di uno strumento identificabile nella *lyra* fenicia, nella *phoenix*, sono rintracciabili in alcune monete del I secolo d.C., provenienti da Antiochia e da Gerusalemme¹⁰⁸. Precedentemente non è accertato alcuno strumento che si possa identificare con la *phoenix*, quando invece conosciamo un *terminus post quem* certo per l'esistenza di tali *lyrai* fenicie negli anni intorno al 450 a.C., cui risale il viaggio in Cirenaica di Erodoto, il cui libro IV rappresenta un commento piuttosto fedele¹⁰⁹. Il tipo di corno segmentato si trova nel V secolo soltanto impiegato per la 'cetra di Tamiri'. Inoltre, mentre per i casi di *phoenix* raffigurati su monete di I secolo a.C. le corna, lunghe e diritte, sembrano proprio appartenere all'orice bianco, nei nostri numerosi esempi la curvatura dei bracci a metà della loro lunghezza, appare ripetere le corna arcuate verso l'esterno, a forma di sciabola, dell'*oryx dammah*.

¹⁰⁴ Hdt., IV, 192: '...καὶ ὄρυες, τῶν τὰ κέρατα τοῖσι φοῖνιξι οἱ πήκεες ποιεῦνται...'.
¹⁰⁵ Ath., XIV, 637; Poll., IV, 59. Per l'interpretazione della φοῖνιξ come *lyra*, vedi Roberts 1974, p. 30 e Vorreiter 1983, pp. 54-56, tavv. XIV/2, XV/1 e 2.

¹⁰⁶ Cfr. Newby, *op. cit.* a nota 103, pp. 146-153.
¹⁰⁷ Il passo erodoteo IV, 192, dopo ποιεῦνται continua fra parentesi: 'μέγαθος δὲ τὸ θηρίον τοῦτο κατὰ βούν ἐστι...'. Per l'interpretazione dell'animale come l'orice dalle corna a sciabola, vedi anche M. Masseti, 'La fauna del Norte de Africa en el V siglo a. J.C.', in *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n. extra 1988, pp. 149-162.

¹⁰⁸ Vedi Vorreiter 1983, tavv. XIV/2, XV/1 e 2.
¹⁰⁹ Cfr. W. How e J. Wells, *A commentary on Herodotus with introduction and appendixes*, Oxford 1957, pp. 5-6; Vorreiter 1983, p. 56.

L'importanza dunque delle nostre raffigurazioni, con i bracci dalle connotazioni morfologiche più aderenti alla descrizione erodotea, e praticamente le uniche contemporanee a questa, non deve però portarci direttamente all'ipotesi di una identificazione: difatti la *phoenix* viene presentata come uno strumento estraneo all'area greca da un contemporaneo agli eventi che trattiamo, mentre la nostra cetra s'inserisce in contesti e situazioni strettamente legati al mondo attico.

Inoltre la somiglianza, per quanto stretta, di uno degli elementi che compongono i due strumenti, non può giustificare l'identificazione, quanto piuttosto gettare una luce intorno alle modalità costruttive del nostro strumento, che riprese dalla *lyra* fenicia la particolarità dei montanti in corno d'orice per adattarli ad una cassa ideata autonomamente, con buona probabilità, in terra attica, in un'originale opera di liuteria che seguiva forse, in parallelo, i nuovi esiti musicali della seconda metà del V secolo. Se siamo nel giusto nel ritenere i bracci della nostra cetra come formati dal *κέρας* dell'orice, tale elemento c'induce a pensare che l'impiego di tali corna, non immediatamente reperibili in Grecia, non fosse dettato esclusivamente da un criterio di natura estetico/ornamentale, bensì da un'esigenza di maggiore funzionalità dello strumento. Quest'impressione è accresciuta dalla particolare morfologia delle corna dell'orice, che sono cave al loro interno, per cui i due bracci potevano allora, con buona probabilità, ripetere il compito dei *pécheis* lignei della *kithara*, anch'essi cavi al loro interno, fungendo da propagatori della sonorità¹¹⁰. Ai robusti e piuttosto tozzi bracci dell'ὄργανον da concerto, la 'cetra di Tamiri' contrapponeva così i più agili e leggeri *κέρατα*, che, cavi al loro interno, segmentati e con successivi accrescimenti, avrebbero potuto presentare delle modificazioni e ampliamenti a livello sonoro e timbrico.

Le nuove potenzialità che uno strumento così attrezzato poteva offrire dovevano essere enormi, e perfettamente coerenti con le informazioni che gli autori antichi ci hanno lasciato a proposito dei virtuosissimi e delle sperimentazioni che costellarono la vita musicale dello scorcio del V secolo¹¹¹. Anche per un altro elemento la nostra cetra sembra seguire tale sviluppo, esplicitando a livello iconografico quel processo d'incremento del numero delle corde testimoniato nelle fonti letterarie¹¹².

¹¹⁰ Sulla funzione acustica del corno, Arist., *Aud.*, apud Ps. Porph. in *Ptol. Harm.*, Düring 70, 25: '...καὶ τὰ χαλκία καὶ τὰ κέρατα συνηχοῦντα ποιεῖ τοὺς ἀπὸ τῶν ὀργάνων φθόγγους σαφεστέρους...'. Anche *Thphr.* apud Ps. Porph. in *Ptol. Harm.*, Düring 64, 8: '...τὰ μὲν γὰρ ὑπὸ κέρας καὶ τὰ σὺν τῷ χαλκώματι περιηχητικώτερα, ἅτε τοῦ ἤχου ἔσου περὶ πᾶν γινόμενου'.

¹¹¹ Riguardo alla rivoluzione musicale del tardo V secolo, cfr. nota 78.

¹¹² Si ricordi a questo proposito il frammento elegiaco di Ione di Chio, fr. 6 Diehl, che parla di 'ἐνδεκάχορδε λύρα', come anche gli *Excerpta ex Nicom.*, cap. 4, — in *Musici Scriptores Graeci*, a cura di K. Von Jan, Leipzig 1895, p. 274 — testimoniano dell'introduzione di un undicesima corda: '...Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος τὴν ἐνδεκάτην...', attribuendola al noto ditirambografo della metà del V secolo. Di dodici corde parla invece lo Pseudo

Un esempio di una vera e propria moltiplicazione avviene nello strumento XI (fig. b), il cui numero di corde, non chiaramente leggibile, dovrebbe oscillare fra le undici e le dodici¹¹³. Tale esemplare si presenta come un *unicum*, a nostra conoscenza, non solo per la tipologia delle 'cetre di Tamiri', ma anche all'interno di tutta la documentazione iconografica in nostro possesso, riguardante gli strumenti con corde di uguale lunghezza¹¹⁴; una singola raffigurazione non può portarci ad affermare l'esistenza di una cetra di undici/dodici corde, ma l'accuratezza con cui il ceramografo ha sottolineato l'eccezionale numero, sembra sottintendere l'uso, seppur raro, di uno strumento così attrezzato.

L'aggiunta di nuove corde, così come la fattura dei bracci in corno d'orice, rispondeva a criteri di natura funzionale: implicava infatti, oltre a nuovi rapporti di consonanza, frazionamenti di intervalli e melodie ricche di passaggi cromatici ed enarmonici, propri dei virtuosismi professionistici.

Sin qui l'esame morfologico, che ha condotto a constatazioni interessanti al fine di delineare una possibile collocazione della nostra cetra all'interno del panorama musicale del periodo; l'esame delle scene in cui lo strumento appare, apporterà ulteriore spunto di riflessione, soprattutto considerando che i contesti da esaminare, apparentemente diversificati, presentano rapporti e suggestivi collegamenti fra loro.

L'ambientazione mitologica racchiude una delle prime raffigurazioni dello strumento, su una *kylix* ateniese (fig. 19.1)¹¹⁵, con Orfeo che, assalito dalle donne di Tracia, brandisce l'ὄργανον in sua difesa; l'estrema frammentarietà del vaso impedisce di conoscere la caratterizzazione che veniva data al bardo.

Nel vaso ateniese abbiamo l'unico esempio, nella ceramica attica, dell'abbinamento fra il personaggio e lo strumento 'di Tamiri', considerato che il

Plutarco nel *De Musica*, 1141e, riportando un passo del poeta comico Ferecrate, che attribuiva l'eccezionale incremento di corde prima a Melanippide, poi, in un brano successivo — sempre *De Mus.* 1142a — allo stesso Timoteo da Mileto. È interessante, in quest'ultimo passaggio, notare la formulazione: 'κἄν ἐντύχηι ποὺ μοι βαδίζούσῃ 'μόνη' / ἀπέδυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα', dove l'espressione μόνη si riferisce con buona probabilità alla musica soltanto strumentale, senza l'accompagnamento della voce, vedi Barker 1984, p. 237, nota 203. L'oscillazione fra le undici e le dodici corde, così come la confusione fra gli innovatori, frutto di versioni diverse che si sono mescolate fra loro, è però indice di una tradizione generalizzata, secondo la quale tale incremento avvenne in un periodo circoscritto al 450/430 a.C.

¹¹³ Vorreiter 1983, tav. XXXVII/1, ne fornisce un disegno con 12 corde; Paquette 1984, p. 94, parla al contrario di 11 corde. Personalmente ne ho contate 12, ed è questo il numero che inserisco nella tavola.

¹¹⁴ Maas-Sneyder 1989, p. 154, affermano che nessuna testimonianza di una *kithara* di undici corde è offerta dalle rappresentazioni vascolari, non considerando lo strumento della *lekythos* ariballica da Ruvo, di cui pur offrono un particolare a p. 161, 11a. L'affermazione della mancanza di evidenze archeologiche per un tale strumento, conduce le studiose ad interpretare il frammento sopra citato di Ione di Chio come riferito ad un'arpa, interpretando 'lyra' come strumento dalle molte corde.

¹¹⁵ *Kylix* a fondo bianco Atene 15190, ARV² 860, 2, attribuita al pittore di Pistoxenos.

percorso iconografico di Orfeo, durante tutto il V secolo, è accompagnato musicalmente dalla *lyra*, suo strumento per eccellenza¹¹⁶.

Per ritrovare lo strumento in un'ambientazione mitica che sia chiaramente intellegibile, dobbiamo aspettare 40/50 anni: di scena non è più Orfeo, bensì proprio Tamiri, che, spogliato della marcata caratterizzazione trace delle prime raffigurazioni, ha abbandonato la *lyra* per il nuovo strumento, d'ora in poi frequentemente abbinatogli¹¹⁷. Dunque l'introduzione della cetra nelle mani di Tamiri avviene nel momento in cui egli ha già mutato il suo aspetto, per indossare i capi relativi alla professione citaredica, che possiamo riscontrare nelle contemporanee scene agonistiche.

Risulta difficile dopo tale constatazione, accettare senza riserve la tesi più diffusa, e particolarmente sostenuta dalla Mass e dalla Sneyder, secondo le quali la 'cetra di Tamiri' era considerata dal mondo ateniese uno strumento trace, o con connessioni comunque tracie¹¹⁸. L'associazione con il mondo trace veniva supportata dalle studiosi, attraverso l'inserimento, fra le raffigurazioni, della *pelike* newyorkese con un 'terzo cantore trace', Museo, circondato da Muse e dalla cerchia di Afrodite¹¹⁹. Lo strumento non è invero minimamente inseribile nella nostra tipologia, in quanto si tratta di una canonica *kithara* da concerto, la cui unica particolarità è rappresentata dalla cassa di dimensioni ridotte, quasi fosse tagliata.

Anche questo aggancio viene dunque a cadere confermandomi nell'impressione di un preconcetto sull'area di provenienza della 'cetra di Tamiri', preconcetto che, già non supportato da alcuna evidenza, e respinto sul piano tecnico, dimostra la sua fallacia anche attraverso l'osservazione delle scene e dei personaggi mitici. La componente etnica che dovrebbe emergere appunto dal collegamento con i mitici Traci, rimane al contrario in ombra, oscurata da altri fattori ben più significativi sulla natura della relazione strumento/personaggio, com'è a questo punto intuibile dal collegamento con le scene agonistiche precedentemente prese in considerazione.

La mancanza di iscrizioni puntuali e le disparate provenienze, non permettono deduzioni certe riguardo alla festività che comprendeva tali concorsi. Ma i vasi in esame sono tutti sicuramente attici, e i più importanti agonisti mu-

¹¹⁶ Vedi F.M. Schoeller, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Freiburg 1969, p. 21. Dobbiamo aspettare la prima metà del IV secolo per ritrovare, non più in area attica, bensì italiota, la figura di Orfeo abbinata ad uno strumento molto vicino al tipo 'di Tamiri', ma più precisamente definibile come 'poliglotta'. Si tratta dello *skyphos* apulo Heidelberg 26.90 (CVA Heidelberg II, p. 36, tav. 74, 3), esemplare XIX della fig. c degli strumenti, la cui cassa di risonanza, pur presentando la tipica decorazione a cerchi, mostra nella parte superiore una terminazione triangolare, che richiama piuttosto alcuni esemplari di *kithara*.

¹¹⁷ Cfr. pp. 218-219.

¹¹⁸ Maas-Sneyder 1989, pp. 146-147.

¹¹⁹ *Pelike* New York 37.11.23, ARV² 1313.

sicali che si tenevano ad Atene facevano parte delle celebrazioni panatenaiche. Queste prevedevano per gli agoni musicali la presenza dell'*aulós*, e quella dello strumento principale a corde, la *kithara*; tali informazioni, di natura sia epigrafica che letteraria¹²⁰, ci vengono confermate a livello iconografico dalle molteplici raffigurazioni di citaredi impegnati sull'*ὄργανον* dei virtuosi¹²¹.

Che ci fossero dei concorsi per la *lyra* è documentato sia a livello letterario che iconografico¹²², ma tali gare si svolgevano nell'ambito della *paideia*, com'è chiaramente visibile dalle raffigurazioni vascolari, che non presentano gli elementi caratterizzanti il concorso ufficiale. Tali motivi, al contrario, si ritrovano a partire dalla metà del secolo, solo nelle scene raffiguranti la 'cetra di Tamiri', e nessun altro strumento a corda, eccettuata la *kithara*: la loro importanza ed il loro numero, concentrate come sono nel breve arco di 40/50 anni, ci autorizza, nonostante il silenzio delle fonti, a ritenere a buon diritto tali raffigurazioni specchio fedele degli agoni pubblici.

Le scene si possono suddividere in due gruppi, cronologicamente distinti, e i cui partecipanti presentano delle differenziazioni. Alla fascia di periodo più alto, cioè poco dopo la metà del secolo, appartengono le scene di citaredi accompagnati da più *Nikai*. In particolare nel caso della *pelike* da Brezovo¹²³, ben quattro *Nikai* circondano il giovane *Alkimachos*, il cui nome è iscritto superiormente. Nei restanti vasi del periodo¹²⁴, non si trova una tale solennità e celebrazione, ma la presenza di due *Nikai* sembra in ogni caso sottolineare il

¹²⁰ IG II² 2311; Pl., Lg. 764.

¹²¹ Webster 1972, pp. 162-164, nella sezione dedicata ai concerti, riporta una serie di raffigurazioni con suonatori di *kithara*, su vasi a figure nere e rosse; ma non si tratta di un elenco esaustivo, soprattutto per il periodo che ci interessa, la seconda metà del V secolo. Rilevante è il recente contributo di H. Kotsidu 1991, in merito proprio agli agoni musicali panatenaici in periodo arcaico e classico. Nelle pagine finali della pubblicazione, la Kotsidu raccoglie le raffigurazioni di agoni musicali, in probabile contesto panatenaico, comprese tra il 530 e la fine del V secolo, elenco comprensivo della bibliografia più recente. Lo studio della K. non precisa però alcuna differenza fra gli strumenti usati, e annovera le scene agonistiche con 'cetra di Tamiri' nel registro finale, senza alcuna puntualizzazione di carattere organologico.

¹²² Aeschin., C.T. 10, 10, riportando le norme di Solone riguardanti l'insegnamento, menziona, con le feste di Hermes che avevano luogo nelle palestre, le feste in onore delle Muse, che erano organizzate nelle scuole: '...καὶ περὶ Μουσείων ἐν τοῖς διδασκαλείοις καὶ περὶ Ἑρμείων ἐν ταῖς παλαίστραις...'. Sempre Webster 1972, pp. 166-170, presenta una lista di raffigurazioni vascolari con suonatori di *lyra*, fra cui alcune documentano le competizioni scolastiche. Nell'elenco non sono compresi due documenti, estremamente interessanti perché contemporanei alle nostre raffigurazioni, ed entrambi ascrivibili alla mano del pittore di Eretria. Si tratta di due *kylikes*, l'una a Villa Giulia (senza numero), ARV² 1254, 88, l'altra ad Atene, no. 17539, ARV² 1255, 89. H.I. Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità*, trad. it. Roma 1978, p. 191, menziona delle epigrafi con liste di premiati come quelle di Chio, Magnesia e Teo, dove si trova la testimonianza di prove musicali nei concorsi scolastici.

¹²³ La già citata *pelike* Sofia 18112.

¹²⁴ *Stamnos* Firenze 4006 e Roma (Vaticano) 16556.

fatto che i citaredi abbiano già conseguito una vittoria oltre alla presente¹²⁵. Il loro aspetto è decisamente giovanile e sono tutti e tre caratterizzati dall'assenza di barba¹²⁶, ma la loro statura ed i tratti somatici alquanto virili li differenziano dai partecipanti all'agone dell'ultimo quarto di secolo, segnatamente contraddistinti come fanciulli¹²⁷ (figg. 21.2, 22)). In queste ultime raffigurazioni troviamo una sola Nike, indice della prima performance vittoriosa dei giovani musici, agli inizi dell'esperienza agonistica.

Ora, la differenziazione evidenziata tra questi due gruppi di raffigurazioni, risulta tanto più interessante alla luce di quanto detto nelle sezione tecnica, a proposito dell'evoluzione dello strumento. La comparsa dei citaredi fanciulli coincide in pieno con gli esemplari indicati come *canonizzazioni della 'cetra di Tamiri'*, suggerendoci un'introduzione dello strumento, fissato nelle sue caratteristiche principali, all'interno degli agoni panatenaici. Proprio investigando nel campo dei concorsi ufficiali, al fine di ritrovare un ambito ed una destinazione per il nostro strumento, l'iscrizione IG II² 2311 fornisce una notizia interessante riguardo alle categorie dei concorrenti agli agoni musicali. In testa sono elencati i *kitharodoi*, per i quali erano disposti 5 premi, seguiti dagli *ándres aulodoi*, con premi minori; seguono gli *ándres kitharistai*, mentre chiudono la lista gli *auletai*. Dalla menzione di agoni per *aulodoi* e *kitharistai* uomini, il Reisch per primo ipotizzò la presenza nelle suddette gare di altrettanti *paides*¹²⁸,

¹²⁵ Sempre Webster 1972, p. 163. M. A. Tiverios, Παναθηναϊκή εικονογραφία, VII τόμος της Θρακικής επιτηρίδας, Komotini, 1987/90, p. 284, a proposito del cartere Londra E460, pensa che in quel caso le due Nikai non si riferiscano a due vittorie distinte, visto la loro differente grandezza, ma servano ad esaltare maggiormente la vittoria del citaredo. La Kotsidu 1991, p. 121 ritiene il motivo delle due Nikai non sufficiente ad ipotizzare una duplice vittoria, a meno che non compaiano dei precisi accenni, quali ad esempio le iscrizioni che confermano le quattro vittorie del citaredo Alkimachos sulla pelike a Sofia.

¹²⁶ M. F. Vos, 'Aulodic and auletic contests', in *Enthousiasmos, Essays on Greek and Related Pottery presented to S. M. Hemelrijk*, Amsterdam 1986, p. 124 e p. 127 pone in evidenza come proprio il confronto fra barbati ed imberbi possa adombrare differenti categorie agonistiche.

¹²⁷ Ci riferiamo alla pelike Atene 1469, ARV² 1084, 17, attribuita al pittore di Kassel; pelike Atene 1183, ARV² 1123, 1, attribuita al pittore di Atene 1183; oinochoe Villa Giulia 5250, ARV² 1212, I, attribuita al pittore di Shuvalov; oinochoe Monaco 2471, ARV² 1324, 39 (31), attribuita alla cerchia meidiaca; coperchio di lekanis Hermitage (senza numero), non considerata da Beazley, disegno in Paquette 1984, p. 101, fig. 1.

¹²⁸ E. Reisch, *De musicis Graecorum certaminibus*, Vindobonae 1885, p. 19; sulla ricostruzione dell'iscrizione, cfr. E. Preuner, 'Amphiaraiia und Panathenaia', in *Hermes* 57, 1922, p. 92; A. Mommsen, *Feste der Stadt Athen im Alterthum geordnet nach attischen Kalender*, Leipzig 1898, pp. 65-67; A. W. Johnston, 'IG II² 2311 and the number of Panathenaic Amphorae', in *BSA* 82, 1987, pp. 129-135. Fra tutte le posizioni espresse riguardo alle categorie giovanili, sembra preferibile appoggiare l'ipotesi di H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977, p. 35, che considera l'omissione di tali classi quale frutto dell'organizzazione della lista come rendiconto di premi. Presumibilmente i partecipanti ai concorsi giovanili non erano abbastanza grandi da essere considerati di livello professionale e venivano

portando a paragone una simile lista beotica, datata all'anno 335 a.C., nonché un'iscrizione euboica degli agoni ginnici e musicali, tenutisi in occasione delle feste Artemisie¹²⁹. Nel proseguimento dell'iscrizione 'panatenaica', oltre ai *paides* e agli *ándres*, viene riportata anche la categoria intermedia degli *agbèneioi*, menzionata anche dalla Suda, che opera inoltre un'ulteriore distinzione a proposito dei *paides*, fra il *pais Isthmikos*, più anziano del *pais Pythikos*¹³⁰. La messa a confronto di tali informazioni letterarie con la tradizione agonistica musicale, sulla ceramica a figure rosse della seconda metà del V secolo, conduce ad un dato sorprendente: in nessuna delle scene in cui il musico è rappresentato con la grande *kithara*¹³¹, potremmo rinvenire un ricordo di tali concorsi giovanili. Ciò è visibile nella corporatura, come nella discriminante della barba, caratteristiche che al contrario vengono enfatizzate nella resa dei giovani citaredi che gareggiano con la 'cetra di Tamiri', nell'ultimo quarto di secolo. Le raffigurazioni dei giovani musici sembrano d'altronde corrispondere a pieno alle età calcolate per le varie categorie¹³²: i *paides Isthmikoí* andavano dai 14 ai 17 anni, e gli *agbèneioi* dai 17 ai 20 anni.

D'altronde l'esame delle caratteristiche morfologiche della 'cetra di Tamiri', ha messo in luce uno strumento più agile e maneggevole rispetto alla grande *kithara*: dimensioni minori di circa una quindicina di centimetri, unite al fatto della composizione dei bracci in corno, anziché in legno, sembrano certo implicare un minor peso ed una maggiore maneggevolezza¹³³. Tale accresciuta funzionalità poteva ben essere, allora, diretta ad una categoria di fruitori quali i *paides* e gli *agbèneioi*, giovani che non avevano ancora raggiunto la maturità, e che potevano avvicinarsi all'esperienza agonistica con uno strumento di tipo semplificato rispetto al grande *organon* da concerto¹³⁴.

premiati con corone di olivo che, non avendo specifico valore, non era necessario che fossero ricordate in un catalogo di tal tipo.

¹²⁹ IG VII 414, rinvenuta ad Oropo; IG XIII 9, 189, col. 340.

¹³⁰ Suid., s.v. *Panathenaia*.

¹³¹ Anfora nolana Musei Vaticani 16533, ARV² 1058, 119; cratere a calice Londra E460, ARV² 1041, 2; cratere a campana Ferrara 3112, ARV² 1163, 31; cratere a campana New York 21.88.73, ARV² 1029, 20; cratere a campana Bologna 314, ARV² 1163, 30.

¹³² Sulla base dei nomi ricorrenti a distanza di un certo numero di anni nelle liste delle Asklepieia di Cos, T. Kleese, *Zur Geschichte der Gymnischen Agone an griechischen Festen*, Leipzig-Berlin, 1918, p. 48 ha calcolato gli intervalli di età che dovevano esserci fra le classi. Sull'argomento vedi anche recentemente P. Frisch, 'Die Klassifikation der παῖδες bei den griechischen Agonen', in *ZPE* 75, 1988, pp. 179-185.

¹³³ Le misure sono usate calcolate approssimativamente in proporzione all'altezza dei suonatori stanti, vale a dire, nella maggioranza dei casi, i musici su podio. Su 9 campioni di figura in piedi con lo strumento, è stata calcolata un'altezza media di 61,8 cm., da un minimo di 50 cm., nella pelike Atene 1469, ad un massimo di 78 cm. nel cratere a campana New York 25.78.66. Nelle raffigurazioni di agone l'altezza media scende a 57,48 cm.; dal confronto di tali misure con quelle della *kithara*, l'osservazione sulla maggiore maneggevolezza del nostro *organon* diviene tangibile.

Inoltre fra le nostre raffigurazioni non troviamo mai né scene di gineceo, né di insegnamento, che potrebbero essere due destinazioni ipotizzabili per le caratteristiche semplificate dello strumento; ciò si spiega proprio con il fatto che la nostra cetra era ormai divenuta patrimonio dell'agone. A questo punto, il collegamento fra Tamiri ed il 'suo' *organon*, non appare più un abbinamento prettamente formale, senza alcuna motivazione, ma acquista una sua consistenza e significato: come già sottolineato precedentemente¹³⁵, tale personaggio assumeva gradualmente, nel corso della seconda metà del V secolo, tratti sempre più 'attici' legati all'ambito dell'agone citaredico. La figura mitica del giovane e bel Trace poteva ben costituire il capostipite ed il rappresentante leggendario dei giovani musicisti, ed al contempo un paradigma ammonitorio a non valicare il limite anzitempo, che poteva, per ipotesi, essere anche quello del passaggio di grado, per l'agone più celebre e redditizio della *kithara*. Raffigurando lo strumento 'giovane' nelle mani di Tamiri, questo collegamento veniva subito reso esplicito ed immediatamente comprensibile all'osservatore dell'epoca.

È interessante notare come l'abbinamento strumento/personaggio, che si verifica sempre nell'ultimo quarto del V secolo sulla ceramografia attica, non si riproponga sui vasi italoti. Difatti, su un cratere a calice proveniente da Himera¹³⁶, è la figura di Apollo ad imbracciare l'*organon* 'di Tamiri'¹³⁷: la formulazione che ne viene fornita è senz'altro frutto di un'interpretazione 'locale', specie per quanto riguarda i bracci, mentre la morfologia dell'*echeion* è affiancabile ai restanti esemplari. Dunque in area italota, ed in periodo più tardo di un trentennio, questo strumento viene riproposto, parzialmente mutato nella morfologia, 'desemantizzato', e per di più isolato rispetto ad altre formulazioni di strumenti a corde, che riscossero maggior favore.

Una raffigurazione a parte, nelle scene che prevedono la 'cetra di Tamiri', reca il cratere a campana attribuito a Polion, conservato al Metropolitan Museum¹³⁸ (fig. 22.1): i tre satiri/attori avanzano suonando tre cetre di imponenti

¹³⁴ Ricercando un qualche accenno delle fonti a tale differenziazione di agoni si nota un generale silenzio da parte degli autori antichi. Tuttavia, nella sezione dedicata al tipo di insegnamento musicale di cui dotare i giovani, ed alla differenza fra professionismo e dilettantismo. Aristotele, *Pol.* VIII, 1341 a, fornisce una testimonianza, piuttosto esplicita. «...questo risultato (un apprendimento sano della musica) si raggiunge quando si evita di sottoporre i giovani alle fatiche che richiede la preparazione per una gara artistica, o quando non si pretende di insegnare ad essi i virtuosismi tecnici che hanno preso voga negli agoni, che ora stanno passando nel campo della paideia». Il passo, se anche non presenta alcun riferimento esplicito ai concorsi panatenaici, sembra però testimoniare tali aggiunte di concorsi, un'introduzione con tutta probabilità legata ad ambiente attico.

¹³⁵ Cfr. pp. 216-217.

¹³⁶ Cratere a calice Palermo 65482, datato al I quarto del IV secolo a.C., ed attribuito al pittore di Himera (A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, London 1970, p. 35, tav. VII, 4).

¹³⁷ Esemplare nr. XX della fig. c degli strumenti.

¹³⁸ Cratere a campana New York 25.78.66, ARV² 1172,8, attribuito a Polion.

dimensioni, muovendosi ritmicamente ed accompagnandosi con il canto. Il contesto dell'azione rappresentata è fornito dall'iscrizione apposta superiormente, che designa i satiri quali 'cantori panatenaici'¹³⁹. La raffigurazione del vaso, datato al 420 a.C., è stata molto studiata, in quanto rappresenta un vero e proprio spaccato del teatro greco, in un momento di grandi innovazioni e inversioni di tendenze. La lettura in chiave ditirambica del coro di satiri, supportata da una testimonianza di Lisia¹⁴⁰, è stata confutata sulla base della mancanza di attestazioni riguardo a costumi indossati nei ditirambi, nonché dell'assenza di tradizioni che attestino la presenza di satiri/cantori all'interno del coro ditirambico¹⁴¹.

L'alternarsi di argomenti a favore e contro l'interpretazione ditirambica, costituisce senza dubbio la chiave ermeneutica della raffigurazione; tuttavia, il nostro studio, incentrato sullo strumento, ci permette di capovolgere i termini del problema, e guardare la scena in un'ottica diversa, che tenga conto degli altri contesti esaminati.

Prima di tutto è da sottolineare l'estrema attenzione che il ceramografo ha riservato alle caratteristiche della cetra, e soprattutto la dovizia di particolari con cui ha sottolineato le varie posizioni che i satiri assumono nel suonarla¹⁴², indice presumibilmente di quanto lo strumento fosse entrato a far parte della vita ateniese, sì da essere portato anche sulla scena teatrale. L'iscrizione che designa i satiri quali 'cantori panatenaici', risulta poi, ai fini del nostro studio, molto importante, in quanto fornisce lo sfondo, non tanto per individuare il tipo di dramma rappresentato, quanto piuttosto per confermarci la connessione, a questo punto molto stretta, fra lo strumento e il festival panatenaico. È proprio nel confronto con le altre scene agonistiche che questa va letta: nel parallelo fra l'agone ed il palcoscenico, l'accentuata vecchiaia dei satiri contrasta con gli acerbi citaredi, le movenze ritmiche e le bocche aperte dei cantori costituiscono l'opposto delle teste sempre un po' reclinate dei giovani musicisti, che niente accennano riguardo ad un accompagnamento vocale. Intendendo l'iscrizione come direttamente collegata allo strumento, e sottolineando i contrasti, volutamente ricercati, fra i giovani citaredi e i partecipanti al coro, può essere conseguita una chiave di lettura 'alternativa' per la complessa raffigurazione.

¹³⁹ La parola usata, 'ΟΙΔΟΙ', viene adoperata da Platone, *Lg* 800e, per descrivere i membri di un coro.

¹⁴⁰ Ipotesi di Messerschmidt 1932, pp. 129-132, che si basava su una testimonianza di Lisia, *Or.* XXI, par. 1, 2, il quale menziona una *performance* ditirambica alle Piccole Panatenee, nel 409/8 a.C.

¹⁴¹ Vedi Froning 1971, p. 24; riguardo alla possibilità che, già agli inizi del V secolo, il ditirambo potesse essere danzato da satiri in costume, cfr. A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, p. 34, che porta a testimonianza lo *stamnos* Louvre 10574, e la *lekythos* Londra B560, dove sono rappresentati cori di satiri, molto probabilmente impegnati in una rappresentazione ditirambica.

¹⁴² Tutti i movimenti dell'accarezzamento delle corde con il plectro sono documentati: la mano destra dei satiri è rispettivamente al di sopra del ponticello, al di sotto di questo, mentre la terza figura sembra aver appena terminato il movimento del *krouein* con il plectro.

L'elemento caricaturale sarebbe allora fortemente accentuato, facendoci propendere per l'ipotesi della messa in scena di un dramma satiresco¹⁴³; tuttavia il movimento ritmico con cui i satiri accompagnano la loro recita, c'induce a considerare quanta parte la musica dovesse avere nella drammatizzazione, caratterizzare questo che era proprio del *dithyrambos mimetikòs* della fine del V secolo. Inoltre la notizia di uno scolio al *Pluto* aristofaneo¹⁴⁴, seconda la quale nel *Ciclope* di Filosseno¹⁴⁵, Polifemo entrava in scena vestito da mandriano, con una grande borsa sul dorso, suonando la *kithara*, induce ad ipotizzare la presenza di un elemento caricaturale, che poteva ben costituire uno degli elementi innovativi delle nuove rappresentazioni ditirambiche.

Ritrovare la 'cetra di Tamiri' in un contesto ditirambico non costituisce, fra l'altro, elemento nuovo, in quanto già alla base della raffigurazione del cratere spinetico di Polion un ditirambo era stato discusso¹⁴⁶. La scarsissima quantità di testimonianze non ci permette di avanzare ipotesi riguardo al ruolo dello strumento in connessione con le correnti musicali del tempo; tuttavia compaiono segnali significativi, quali la presenza di un esemplare, nella nostra tipologia, dotato di numerose corde, che s'inserisce nelle innovazioni musicali contemporanee¹⁴⁷. Inoltre è degno di nota l'inserimento dello strumento in contesti teatrali, come anche l'abbinamento ad altri ὄργανα: sul cratere newyorkese sopra esaminato, un auleta in abito professionale attende l'arrivo del coro dei satiri. Non è raffigurato nell'atto di suonare gli *aulói*, per cui possiamo forse immaginare che il suo strumento avesse solo valore di intermezzo¹⁴⁸.

Un altro esempio troviamo nel cratere spinetico attribuito a Polion, dove, nella fascia inferiore, sul lato sinistro della scena, tre Muse recano rispettivamente l'arpa triangolare, la 'cetra di Tamiri' e l'*aulós*, una triade strumentale che probabilmente consentiva al nuovo ditirambo di fine secolo possibilità melodiche ed espressive particolarmente ampie¹⁴⁹.

¹⁴³ E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund 1951, p. 227, ipotizzava una parodia comica nella quale anche l'uso delle strane cetre doveva concorrere ad aumentare l'effetto del ridicolo. M. Biber, *The history of the Greek and Roman theater*, 2ª ed., Princeton 1961, p. 6, suggeriva la possibilità di una raffigurazione tratta dalla commedia *Satyroi* di Cratino; la Froning (Froning 1971, p. 24) pensava ad un dramma satiresco, simile alle *Isthmiai* di Eschilo, con i Satiri partecipanti all'agone festivo panatenaico.

¹⁴⁴ Schol. Ar., *Pl.*, vv. 290 ss.

¹⁴⁵ Filosseno apparteneva alla nuova generazione di ditirambografi, che aveva portato in auge forme originali dell'antico canto culturale, sviluppando molto elementi drammatici e ritmici; riguardo alle innovazioni del nuovo ditirambo cfr. H. Schönewolf, *Der jungattischen Dithyrambos*, Giessen 1938, passim.

¹⁴⁶ Vedi Froning 1971, pp. 75-86.

¹⁴⁷ Vedi p. 233.

¹⁴⁸ Messerschmidt 1932, p. 129.

¹⁴⁹ Cfr. D. Restani, 'Dionysos tra αὐλός e κιθάρα: un percorso di iconografia musicale', in *Dionysos, Mito e Mistero*, 'Atti del Convegno Internazionale', Comacchio, Novembre 1989, p. 382.

Notevole si presenta il fatto che, mentre la Musa arpista e l'auleta non suonano i loro strumenti, la citarista è invece raffigurata nel toccare le corde, pizzicandole con la mano sinistra, mentre nella destra regge il plettro, unica figura nella scena impegnata nell'accompagnare la *kithara* del citaredo.

Ancora, sul coperchio di *lekanis* all'Hermitage, è raffigurata una *performance* di due strumenti suonati simultaneamente che richiama la pratica dell'*enaulos kithárisis*, cioè della citaristica accompagnata dall'*aulós*, introdotta da Lisandro di Sicione nel VI secolo a.C.¹⁵⁰. È interessante notare come questo passo sia accompagnato da un'altra informazione, che testimonia, sempre per opera di Lisandro, l'introduzione di sostanziali innovazioni nell'assolo di cetra, tendendo le corde così da ottenere suoni più alti e più forti¹⁵¹.

A tali notizie sono collegabili le linee dell'iscrizione IG II² 2311, che menzionavano le diverse categorie partecipanti agli agoni musicali. Non per tutte le classi si parlava di concorsi per *andres*, bensì soltanto per gli *aulodoí* ed i *kitharistai*: dunque solo le corrispondenti categorie giovanili dovevano cimentarsi in questi particolari tipi di agoni. Queste constatazioni portano molte conseguenze, in quanto può farsi luce la prospettiva di trovarci, nel caso della 'cetra di Tamiri', al cospetto di uno strumento sul quale venivano praticate le sperimentazioni virtuosistiche, senza accompagnamento del canto; il collegamento con Tamiri accennato precedentemente, fornisce degli indizi tali da poter suffragare questa ipotesi. Le due versioni, apparentemente discordanti, di un Tamiri valente citaredo, che contrasta con la figura di primo esponente della *κιθάρις*¹⁵², trovano una conferma iconografica nel cambio di strumento che avviene nell'ultimo quarto di secolo, e ci portano ad immaginare una variante drammatica, sviluppatasi forse all'interno della *performance* ditirambica accennata dalla Froning. Il giovane Tamiri, che aveva osato tanto, subiva senz'altro, a causa della sua *hybris*, una netta sconfitta ed una netta punizione, che non lo vedeva però, come nella *Nekyia*, affrontare il destino di un completo perdente. Sottrattagli l'arte del canto, gli era concesso tuttavia lo strumento del citarista, su cui esercitare il virtuosismo mutilo rimastogli, come il passaggio dal cratere di Polion a contemporanee raffigurazioni di 'reinserimento' rende evidente.

L'esame dei contesti per il nostro strumento, ha dunque messo in evidenza una molteplice varietà di situazioni: alle raffigurazioni agonistiche che presentavano la cetra come strumento solista, si aggiungono scene di *synaulia*, dimostrando così svariate possibilità ed usi del nostro ὄργανον, a dispetto dell'assenza di testimonianze letterarie e dell'esiguità del materiale iconografico.

¹⁵⁰ Philoch., *FHG I*, 395; Ath. XIV, 638a.

¹⁵¹ G. Comotti, 'Gli strumenti musicali nelle raffigurazioni delle ceramiche del Museo Archeologico Nazionale di Ferrara', in *Lo Specchio della Musica*, Bologna 1988, p. 47; per una diversa interpretazione dell'*enaulos kithárisis*, cfr. A. Barker, 'The innovations of Lysander the kitharist', in *CQ* 32, 1982, pp. 266-269.

¹⁵² Vedi p. 216-217.

Tutto questo può forse trovare una risposta nel fatto che, se effettivamente la 'cetra di Tamiri' fu così legata alle innovazioni musicali della seconda metà del V secolo, tale rivoluzione creò un nuovo stile, anche con molti seguaci. Ma la 'giovane Musa' di Timoteo, pur iniziando un grande rivolgimento nel sistema musicale tradizionale, ebbe breve vita, incapace di coprire da sola l'ampio spazio riservato alla musica nelle cerimonie pubbliche, così come nell'attività privata¹⁵³. Forti resistenze e tenaci appigli cancellarono quasi completamente quelli che erano stati i protagonisti della rivoluzione musicale, tali anche da far cadere in oblio qualsiasi testimonianza sul nome di uno strumento, pur amato e celebrato negli agoni, quale la 'cetra di Tamiri'.

Abbreviazioni supplementari:

- Aign 1963 = B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Diss. J. W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 1963.
- Barker 1984 = A. Barker, *Greek Musical Writings. The Musician and his art*, Cambridge 1984.
- Froning 1971 = H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971.
- Furtwängler 1874 = A. Furtwängler, *Eros in der Vasenmalerei*, München 1874.
- Gentili 1988 = B. Gentili, 'Metro e ritmica nella dottrina degli antichi', in *La Musica in Grecia*, Bari-Roma, 1988, pp. 5-25.
- Greifenhagen 1976 = A. Greifenhagen, *Alte Zeichnungen nach unbekannten griechischen Vasen*, München 1976.
- Hauser 1905 = F. Hauser, 'Nausikaa', in *ÖJb* 7, 1905, pp. 32-41.
- Kebric 1983 = R. B. Kebric, 'The Paintings of the Cnidian Lesche at Delphi and their historical context', in *Mnemosyne*, suppl. 80, 1983.
- Kotsidu 1991 = H. Kotsidu, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit Eine historisch-archäologische Untersuchung*, München 1991.
- Maas-Sneyder 1989 = M. Mass e J. Sneyder, *Stringed instruments of ancient Greece*, New Haven-London 1989.
- Marcadé 1982 = J. Marcadé, 'Une représentation précoce de Thamyra et les Muses dans la céramique attique à figures rouges', in *RA* 1982, pp. 223-229.
- Marzi 1988 = G. Marzi, 'Il «Decreto» degli Spartani contro Timoteo', in *La Musica in Grecia*, Bari-Roma 1988, pp. 264-272.
- Messerschmidt 1932 = F. Messerschmidt, 'Bühnenbild und Vasenmalerei', in *RömMitt*, 47, 1932, pp. 122-151.
- Oakley 1989 = J. H. Oakley, *The Phiale Painter*, Mainz am Rhein 1989.
- Paquette 1984 = D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984.

¹⁵³ Marzi 1988, p. 268.

- Pearson 1963 = A. C. Pearson, *The fragments of Sophokles*, Amsterdam 1963 (ristampa I ed. 1917).
- Roberts 1974 = H. Roberts, *Greek Stringed Instruments, 700-200 B.C.*, Ph. D. diss. Univ. of Reading 1974.
- Roscher = W. H. Roscher, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*.
- Talcott-Philippaki 1956 = L. Talcott-B. Philippaki, 'Figured pottery. Small objects from the Pnyx', in *Hesperia*, suppl. 10, 1956, pp. 1-77.
- Trendall-Webster 1971 = A. D. Trendall-T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- Vorreiter 1983 = L. Vorreiter, *Die schönsten Musikinstrumente des Altertums*, Frankfurt am Main 1983.
- Webster 1969 = T. B. L. Webster, *An introduction to Sophokles*, London 1969.
- Webster 1972 = T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, London 1973.
- Wegner 1949 = M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949.

R. ROBERT, Rites de protection et de défense. A propos des ossements d'un chien découverts au pied du rempart de Paestum.

In a test excavation carried out in 1991 in the northern bastion of the Porta Marina in Paestum, the bones of a large male dog were brought to light. It had been buried contemporaneously with the filling up of a pit cut into the travertine bank, probably at the same time that the door was built. The burial is therefore dated to the first years of the Latin colony. The absence of other organic remains rules out the hypothesis that it was a refuse pit. One must conclude that we are dealing here with a rite connected to the foundation of a key element of Paestum's defenses.

An examination of Greek and Latin sources shows that, while blood-shedding sacrifices apparently were not a part of Roman rites of sacrifice, dog sacrifices, on the other hand, are attested on occasion of ceremonies aiming at the restoration of the cohesion of a threatened social group, and generally addressing themselves to deities who guaranteed the security of this group, *i.e.* frontier-guarding or warlike gods. Thus, in Rome, the *Lares Praestites* or Faunus, in honor of whom a dog was sacrificed at the end of the *Lupercalia* ceremonies, are often represented in the company of this animal. In Sicily, one remarks the presence of several dog-accompanied heroes: Adranon, Crimisos, maybe Diomedes, whose weapons were kept in the temple of Athena in Luceria. In the latter sanctuary, more specifically, dogs protected Greeks against the Barbarians. This protecting function would seem to justify the presence in Paestum of a rite involving the burial of a dog at the same time that the colony still had reason to fear revolts of the Sabellian or Lucanian-Greek populations.

A. M. D'ONOFRIO, Le trasformazioni del costume funerario ateniese nella necropoli pre-soloniana del Kerameikos.

The Proto-Attic necropolis of the Kerameikos has been described by scholars as an agglomeration of chaotically superimposed burials, closely packed together because of shortage of space. Accordingly, no attempt has been made to reveal the criteria underlying their spatial organization. The author, through a general re-examination of the components of the Proto-Attic burial ritual, shows that the continuous stratification of the funerary infrastructures of this cemetery is a consequence of the very nature of these structures, ephemeral sites of lavish funerary ceremonies, deliberately re-enacted *in situ* within the individual plots even at a few years' distance.

The author also stresses the importance that wine consumption must have had in the course of the funerary rites, on the grounds both of the specific destination of craters as *semata* and of the presence of the *ampelos* among the charred

material of the *pyrai*, of the offering trenches and of the offering places. Finally, she indicates the weak points in the interpretation of the built tombs as imitations of *oikoi*, and suggests instead that they could have had the function of a ritual platform, a sort of altar, in keeping with the marked heroic connotations of these burials (also expressed by their selectiveness, as other scholars have observed, with regard both to the number and to the sex—mainly male—of the deceased).

L. GALLO, Le leggi suntuarie greche e l'alimentazione.

An examination of the little evidence we have on Greek sumptuary laws shows that, in the Greek as in the Roman world, these laws, both in the Archaic period and in later times, were also concerned with alimentary practices, an important vehicle, among the aristocracy, for the ostentatious use of wealth and for drawing a following of *clientes*. Greek legislators imposed restrictions on wine consumption, as the unrestrained behavior induced by drunkenness had the effect of emphasizing the superiority of the aristocrat within the community. They also attempted to limit the sumptuousness of banquets and the exhibition of refined and expensive food on festive occasions which, by favoring the squandering of wealth and stressing social differences, has destabilizing consequences on the stability of the *polis*. The peculiar organization of the Spartan *sysitia*, with their simple and uniform regime, can be interpreted as the result of a transformation in a sumptuary key of the earlier practice of commensality, reflecting the life style of the Greek aristocracies of the Archaic period, as the data at our disposition show.

P. CILLO, La 'cetra di Tamiri': tra mito e realtà musicale.

During the V century, the myth of Thamyras enjoyed a great popularity, as is borne out by the Sophoclean tragedy *Thamyras*, which has reached us in a fragmentary state, and also by numerous paintings on vases, all datable to the same, rather short period, unlike the literary sources, which span several centuries.

On figured vases of the last three decades of the V century B.C., the figure of Thamyras is gradually stripped of its Thracian connotations, in favor of an assimilation to the iconography of Athenian musicians, characterized by a *organon* which is known as «Thamyras chitara». This instrument is smaller and therefore less unwieldy than the great *kithara*, and has oryx-horn arms instead of wooden ones. It was certainly played during the Attic musical competitions, the most important of which were celebrated during the Pan-Athenian festivals, and is represented in the hands of young, beardless individuals, which suggests that

it was played by *paides* and *agéneioi*. Its absence in gynaeceum and teaching scenes suggests, furthermore, that it had become exclusive of these competitions. Its connection to the character of Thamyra could hence be interpreted as a warning not to transcend certain limits.

The «Thamyra cithara» is also featured in synaulia and dithyrambic scenes, revealing a connection to the numerous musical innovations that were introduced in the course of the V century. These innovations were later to be met with such virulent hostility as to cause the name of «Thamyra cithara» to fall into oblivion.

P. VIDOL-NAQUET, Il canto del cigno di Antigone. A proposito dei versi 883-884 della tragedia di Sofocle.

In verses 883-884 of *Antigone*, the action takes place as if the mournful songs (*aoidàs kai godùs*) of the dying person were, metaphorically, those of the swan. The image of the swan song as a dirge is found in *Agamemnon* (1443-47), in connection with Cassandra's death. It is also found in a famous page of *Phaedon* (85e-85b), and is possibly implicitly present in the *Antigone*. An excellent occasion to reflect on the role of birds in Greek tragedy in general and, more specifically, in *Antigone*.

D. ALLGÖWER, Antiochos I^{er} de Commagène entre sceptre et diadème.

Through the analysis of Commagene's archaeological and epigraphical data (particularly taken from Eski Kale and Nimrud Daghsites) the Author points out the Antiochus' political design: an iconographical language, built up with greek cultural elements and parthian ones, emphasizes the structure and legitimation of dinastic power.

P. RUBY, Types et fonctions dans les typologies céramiques archéologiques. Quelques problèmes et quelques propositions.

The article illustrates the functional approach used in typology and, more specifically, in pottery typology. The main criticism directed against the functional approach is that, from an archaeological point of view, it is not possible to determine the function of objects if one lacks other sources of information, e.g. texts and ethnographical data. The author objects that this reproach arises from a confusion between function and usage: the former is determined by the intrinsic characteristics of the object (geometrical, physical and semiotical, as J.-C. Gardin has pointed out) and can be qualified as *tendency*, according to the

terminology of prehistoric ethnology, while the latter depends exclusively on the extrinsic characteristics of the object (chronological, geographical and cultural), and is classifiable as *fact*, in the sense defined by Leroi-Gouhran. The functional approach is only concerned with the determination of the function of an object, not of its usage. After describing the principles of this approach, the author details the different operations aiming at the definition of the functional classes to be submitted to descriptive analysis according to a divisive approach. He then deals with the problems posed by the different typological approaches, beginning by illustrating the merits and the shortcomings of, respectively, analytic functional typologies and paradigmatic typologies, then pointing out the proximities between the Anglo-Saxon functional approach and the one presented here. Finally, he goes into problems of terminology and the question of usage. He concludes his presentation by stressing that studies of style could profit from the functional approach described here.

FIG. 18

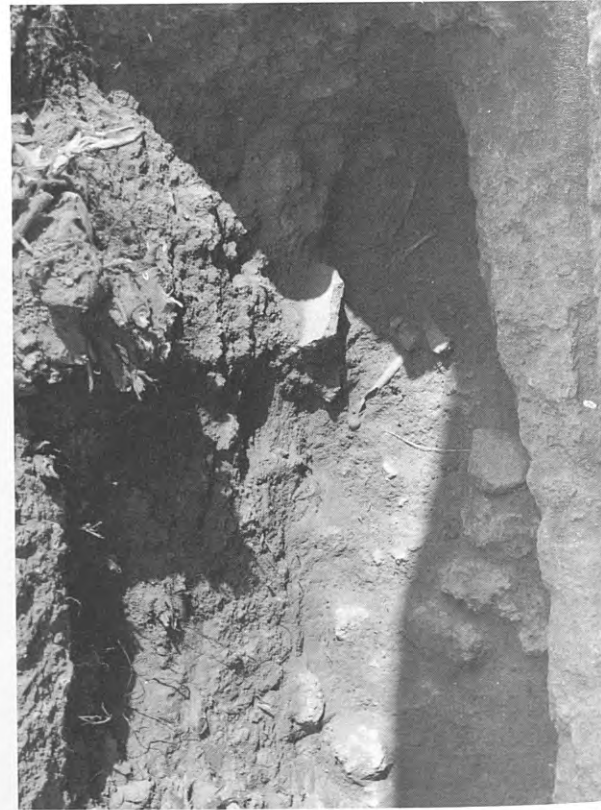
R. ROBERT



2



1



3



4

5

1. Vue du bastion nord. 2. Excavation du rocher. 3. Vue du sondage et des ossements du canidé. 4. Monnaie de Ségeste (425-409 av. J.-C.) (D'après Franke-Himmer, pl. 71). 5. Monnaie de Ségeste (410 av. J.-C.) (D'après Franke-Himmer, pl. 70).

P. CILLO

FIG. 19



1

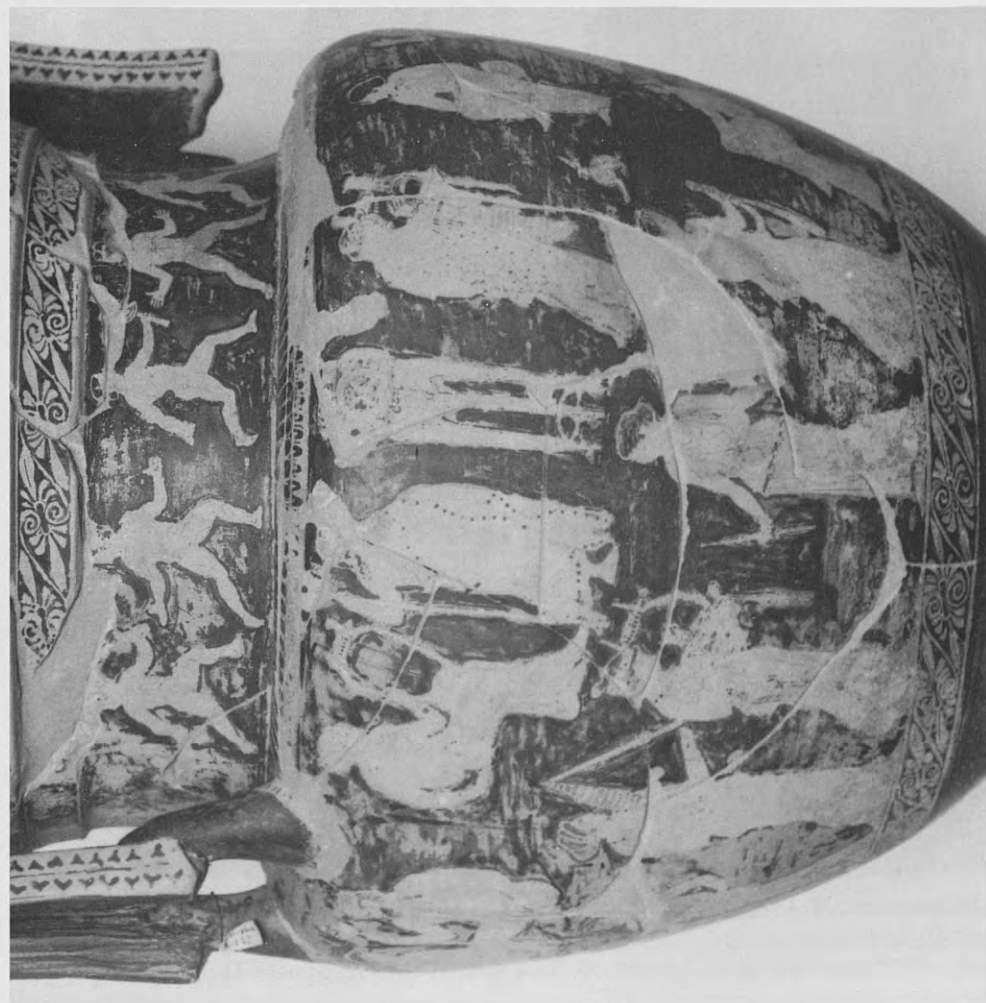


2

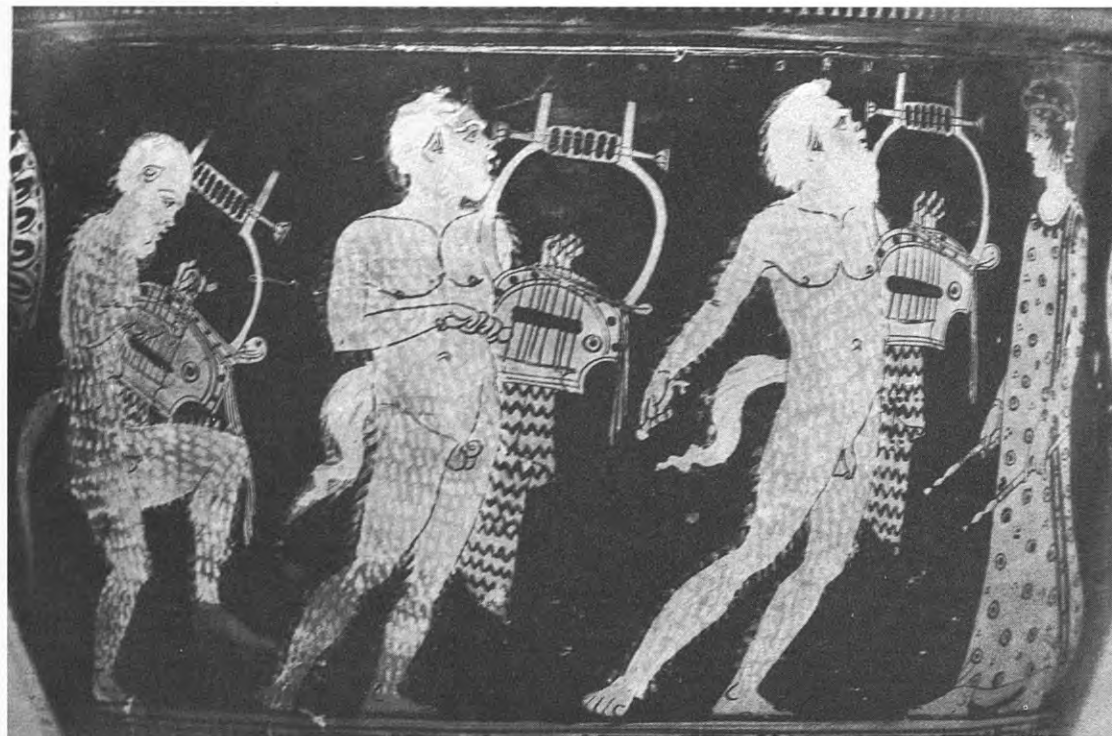
1. Atene, Museo Nazionale 15190 (Foto rilasciata dal Museo Nazionale di Atene).
2. Oxford, Ashmolean Museum 530.



1. Roma, Musei Vaticani 16549. 2. Atene, Museo Nazionale 1469 (Foto rilasciata dal Museo Nazionale di Atene).



1. Ferrara, Museo di Spina 3033, VT 127 (Foto rilasciata dal Museo Archeologico di Ferrara). 2. Roma, Villa Giulia 5250 (Foto rilasciata dalla Soprintendenza Archeologica dell'Etruria Meridionale, neg. 1569).



1



2

1. New York, Metropolitan Museum d'Art 25.78.66. 2. Atene, Museo Nazionale 19636 (Foto rilasciata dal Museo Nazionale di Atene).



1

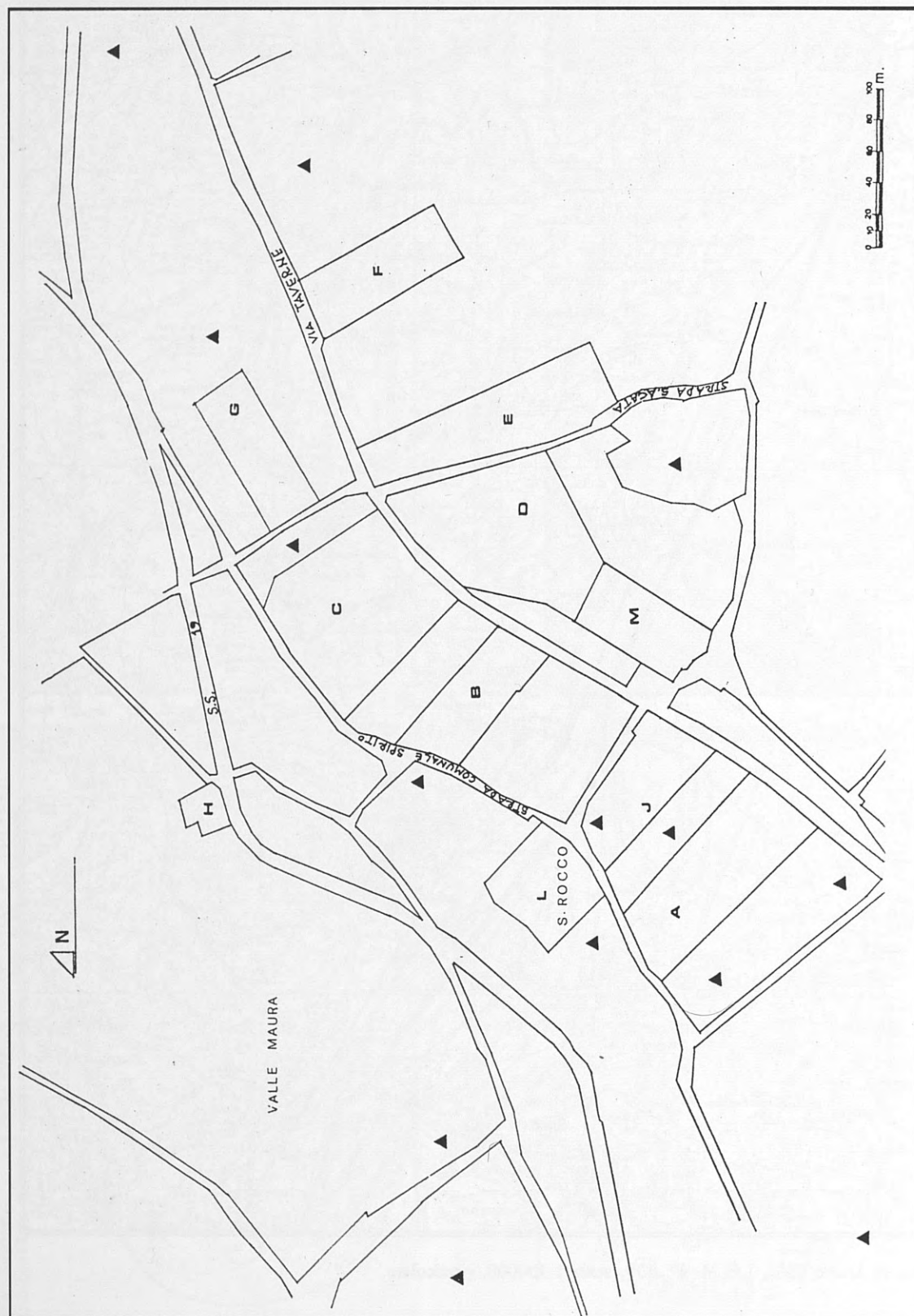


2



3

1. Dexiôsis entre Mithridate I^{er} Kallinikos et Mithra-Apollon à la station II à Arsamée du Nymphée (Waldmann 1991, fig. 18). 2. Dexiôsis entre Antiochos I^{er} et Apollon-Mithra au Nemrud Dag (Waldmann 1973, photo XXII.3). 3. Horoscope du lion. Terrasse ouest du Nemrud Dag (Waldmann 1973, photo XV.2).



Sala Consilina. Necropoli S. Rocco. A, B, C...: vecchi scavi. ▲ : scavi dagli anni '70.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE MCMXCIV
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI