

ANNUARIO

DELLA

SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE

E DELLE

MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE

VOLUME XCII

SERIE III, 14

2014



SAIA
2016

Direttore

Emanuele Greco

Comitato scientifico

Vladimiro Achilli (Università degli studi di Padova)

Giorgio Bejor (Università degli studi di Milano)

Renata Cantilena (Università degli studi di Salerno)

Filippo Carinci (Università “Ca’ Foscari” Venezia)

† Gianfranco Fiaccadori (Università degli studi di Milano)

Mario Lombardo (Università degli studi di Lecce)

Emanuele Papi (Università degli studi di Siena)

Edoardo Tortorici (Università degli studi di Catania)

Claudio Varagnoli (Università degli studi di Pescara)

Alessandro Viscogliosi (Università degli studi di Roma “La Sapienza”)

Tutti gli articoli della Rivista sono sottoposti a revisione da parte del comitato di redazione e di *referees* anonimi, di cui si pubblica qui di seguito l’elenco completo:

N. Allegro; C. Ampolo; S. Andreou; S. Angiolillo; R. Auriemma; I. Baldini; M. Benzi; J. Bonetto; K. Bouraselis; F. Camia; J. Camp; A. Cannavò; F. Carinci; A. Cazzella; A. Chaniotis; F. Cordano; Th. Corsten; F. Croissant; N. Cucuzza; F. D’Andria; M. Del Freo; S. De Maria; M. Di Branco; R. Di Cesare; D. Elia; C. Gasparri; E.F. Ghedini; M. Giangiulio; M. Gras; A. Hermary; T. Hölscher; K. Kotsakis; N. Kourou; S.D. Lambert; E. Lanzillotta; E. La Rocca; †V. La Rosa; E. Lippolis; F. Lissarrague; F. Longo; L. Marangou; G. Marginesu; M. Menichetti; D. Mertens; M.E. Micheli; P.M. Militello; M.C. Monaco; C. Morgan; L. Moscati Castelnuovo; A. Moustaka; A. Muller; M. Osanna; W.D. Niemeier; O. Palagia; D.S. Palermo; A. Pontrandolfo; L. Porciani; M. Petropoulos; Y. Pikoulas; S. Privitera; F. Prost; A. Rizakis; J.B. Rutter; A. Sacconi; S. Santoro; A. Schnapp; F. Slavazzi; G. Steinhauer; R. Stroud; T. Tanoulas; M. Tiberios; I. Touratsoglou; P. Valavanis; A. Viscogliosi; E. Voutiràs; P. Warren; E. Zanini; P. Zanker

Segretaria di redazione

Elena Gagliano

Progetto grafico

Angela Dibenedetto

Impaginazione

 Edizioni Lucy Braggiotti

SOMMARIO

AA.VV. 1914-2014. Per i cento anni dell'Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente 1

E. Greco Sullo *σχῆμα* di Thuri: venti anni di ricerche con Silvana Luppino 1

STUDI ATENIESI

V. E. Dimitriou L'Acropoli di Atene durante il Neolitico Finale e il Bronzo Antico. Lo studio *ex novo* dei ritrovamenti dello scavo Levi sul pendio Sud: rapporto preliminare 15

E. Gagliano Hermes *Propylaios* (e le *Charites*) sull'Acropoli di Atene 33

C. Di Nicuolo *Kallias* il *Balaneus*. Una stele funeraria attica del Martin von Wagner Museum di Würzburg (IG II-III² 11804), con scheda epigrafica di F. Camia 69

A. Ottati Dal Pentelico a Tivoli. Alcune osservazioni su programma decorativo, marmi e officine nell'arredo statuario dell'*Odeion* di Villa Adriana 99

131

STUDI SPARTANI

M. Lupi I cinque *lochoi* dell'esercito spartano (e quelli argivi)

STUDI CRETESI

C. Devoto Cnosso: considerazioni sulla cronologia delle prime emissioni monetali 139

P. Militello Un nuovo frammento di tavoletta in lineare A da Festòs (PH 54) 155

MISCELLANEA

A. Correale Un cratere a calice a figure rosse da Efestia (Lemno) 169

R. Perna Ricerche ad *Hadrianopolis* e nella valle del Drino (Albania): alcune considerazioni sulle trasformazioni dell'insediamento e del territorio dall'età ellenistica a quella bizantina, sulla base delle indagini condotte dal 2011 al 2015 195

RASSEGNE

A. Bertelli Considerazioni sui luoghi di culto eroico in Grecia. A proposito del recente contributo di B. von Mangoldt 263

A. Salzano I porti militari nel mondo greco. Tra territorio e pensiero politico 271

RECENSIONI

- C. De Gregorio M.B. COSMOPOULOS, *The Sanctuary of Demeter at Eleusis. The Bronze Age I-II*, (THE ARCHAEOLOGICAL SOCIETY AT ATHENS LIBRARY 295-296), Athens 2014, vol. I (I-XIX; 478 pp.) + vol. II (288 pp.; 82 tavv.), ISBN 978-11-070-1099-4 281
- E. Gagliano F. LISSARRAGUE, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, (L'HISTOIRE ET SES REPRÉSENTATIONS), Paris 2013, 315 pp., ISBN 978-27-132-2384-6 285
- A. Ottati C. INGLESE - A. PIZZO, *I tracciati di cantiere di epoca romana. Progetti, esecuzioni e montaggi*, Roma 2014, 223 pp., ISBN 978-88-492-2848-9 290

UN CRATERE A CALICE A FIGURE ROSSE DA EFESTIA (LEMNO)

Il cratere a calice attico a figure rosse di seguito discusso è stato rinvenuto in occasione delle campagne di scavo condotte dalla Scuola Archeologica Italiana di Atene nell'Edificio dell'Istmo ad Efestia¹. In questa sede saranno esaminate la morfologia e la decorazione del vaso e ne sarà proposta l'attribuzione al Pittore di Trittolemo, un artigiano vascolare attivo negli *egasteria* ateniesi del periodo tardo arcaico.

La testimonianza getta nuova luce sulla presenza di ceramica attica a figure rosse a Lemno e la lettura contestuale delle evidenze in cui essa si colloca contribuisce a chiarirne la fruizione nell'ambito di un edificio sacro di età arcaica frequentato dalla comunità di Efestia fino al termine del primo quarto del V secolo a.C.

LA FORMA

Il cratere a calice di Efestia², mancante del piede e di circa metà della vasca, presenta un corpo piuttosto slanciato che prosegue nel labbro distinto e sormontato da un orlo a profilo arrotondato e lievemente svasato (Fig. 1, a). Il diametro massimo del vaso è di 39 cm mentre l'altezza conservata è di 31,02 cm. Il rapporto approssimativo di 1:1 tra le due grandezze³ restituisce una forma piuttosto squadrata, tipica dei crateri a calice⁴ dell'avanzato primo quarto del V secolo a.C.

Il vaso ha, nel complesso, dimensioni inferiori a quelle normalmente ricorrenti negli esemplari noti per questo periodo e replica le misure di un gruppo di crateri a calice attribuiti al Pittore di Berlino⁵. L'insieme dei frammenti ricongiunti (Fig. 1, b-d) restituisce un'ampia porzione di una faccia del vaso, identificata convenzionalmente come lato A, della parete sopra una delle anse e di una piccola sezione dell'altra faccia (lato B).

¹ Sono particolarmente grata al Prof. E. Greco, Direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene, per la fiducia accordatami nell'affidarmi lo scavo e lo studio complessivo dell'Edificio dell'Istmo di Efestia e per i suoi costanti stimoli alla ricerca. Lo studio si è avvalso dei mezzi e delle strutture della SAIA, in virtù dei quali mi è stato possibile soggiornare e lavorare in Grecia. Un sentito ringraziamento al restauratore, sig. Giovanni Riccardi, che ha pazientemente contribuito a ricomporre il vaso e alla sig. Giusy Stelo che si è occupata della documentazione grafica dei reperti lemnii qui presentati. Ringrazio i *referees* per i puntuali suggerimenti forniti. Le fotografie del vaso, da me realizzate, sono di proprietà della SAIA. L'Edificio dell'Istmo è stato indagato tra il 2005 e il 2015: GRECO *et alii* 2005, 944, 953-954; GRECO *et alii* 2006, 981-988, 994-995; GRECO *et alii* 2009, 1201-1215; CORREALE 2008; EAD. 2010

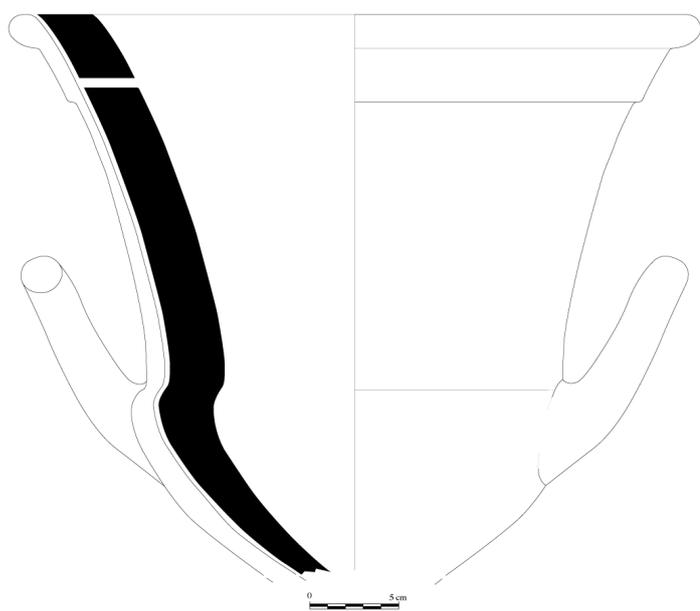
² Hep 10.32. Argilla depurata di colore rosa-arancione (5YR6/6 *reddish yellow*). La vernice nera e liscia è di buona qualità anche se si presenta parzialmente arrossata sull'orlo mentre all'interno vira localmente verso il verdastro; si notano piccole abrasioni sull'orlo e scheggiature sulla parete sopra l'ansa. Del cratere possediamo settantasei frammenti di cui quarantasei sono stati ricongiunti, mentre altri trenta

(solo in parte aggregati tra loro) non sono ricomponibili. Al fine di agevolare la ricostruzione parziale del vaso e la sua documentazione grafica sono state inserite tre integrazioni provvisorie in gesso. Il vaso, che attende un restauro definitivo, è attualmente conservato nei depositi del Museo Archeologico di Myrina.

³ Integrando anche le ipotetiche dimensioni del piede mancante, la misura del diametro dovrebbe superare di poco l'altezza del vaso.

⁴ Per la forma cf. MOORE 1986, 26-27; EAD. 1997, 26-30 (con bibliografia); FRANK 1990; TSINGARIDA 2003; HUBER 1992; EAD. 2008.

⁵ Siracusa 15205 (ARV² 205, 121; BAPD 201930; ARIAS 1941: altezza 42,5 cm) e Acropoli di Atene 2732 (ARV² 205, 119; BAPD 201928): questi due crateri sono definiti "small pots" in ROBERTSON 1992, 75; si aggiunga anche il cratere di Oxford V 291 (ARV² 205, 122; BAPD 201931; BEAZLEY 1927: altezza 38,6 cm e diametro di 39,6 cm) con misure molto simili alle nostre. Nel complesso le dimensioni ridotte di questi vasi variano tra 39/40 cm del diametro e 38/39 cm dell'altezza, mentre in genere i crateri a calice contemporanei o più antichi hanno un'altezza generalmente compresa tra 44/46 e 50 cm.



a



c



b



d

Fig. 1 - a-d. Cratere a calice di Efestia (foto autore)



Fig. 2 - Cratere di Efestia, particolare della decorazione sull'orlo (foto autore)

LA DECORAZIONE

Sotto l'orlo del cratere corre una fascia di coppie di palmette oblique e contrapposte, collegate da girali a doppia spirale (Fig. 2). Questo tipo di fregio è attestato per la prima volta sugli orli di crateri a calice del Pittore di Kleophrades⁶ e del Pittore di Berlino⁷. Negli spazi di risulta tra il petalo centrale delle palmette e le girali si dispongono due piccole foglie incise prima della cottura e coperte dalla vernice nera⁸. Nel punto di unione tra il labbro e la parete concava si conservano le tracce di una linea sovradipinta di rosso in corrispondenza della quale, all'interno del vaso, è una sottile banda a risparmio. All'attaccatura delle anse corre un giro di linguette, un ornamento occasionale nella decorazione dei crateri a calice del primo quarto del V secolo a.C. osservabile solo su esemplari del Pittore di Troilo e del Pittore di Tyszkiewicz⁹.

Il corpo del vaso è decorato con una scena processionale che ci proietta nell'atmosfera del *komos*. Il corteo è organizzato in due gruppi di figure disposti sui due lati del contenitore: tre personaggi maschili si posizionano sulla faccia meglio conservata (lato A), distribuiti con equilibrio reciproco nello spazio frontale e senza invadere la zona in corrispondenza delle anse; un'analoga sistemazione figurativa può essere convincentemente supposta anche per l'altra faccia del vaso, nonostante la scarsità dei frammenti disponibili impedisca di restituirne i dettagli.

Il gruppo dei comasti del lato A è composto, a partire da sinistra, da un giovane che procede verso destra mentre suona il doppio flauto (Fig. 3). Egli indossa un mantello a pieghe rigonfie che dalle spalle ricade ai lati del corpo fino ai polpacci. L'indumento ha un lato bordato da una banda nera. Sulla testa è una corona di fiori rossi ed al polso sinistro è appesa la custodia dello strumento in pelle maculata, un accessorio comune nella pittura a figure rosse del periodo arcaico¹⁰. Le gambe sono lievemente piegate in un movimento di danza: quella sinistra è avanzata mentre quella destra è arretrata con il tallone sollevato dal suolo.

⁶ Louvre G 162 (ARV² 186, 47; BAPD 201699) e Basilea (ARV² 187, 48; BAPD 201700); cf. MOORE 1997, 29, n. 20. Il tipo di decorazione è utilizzato anche sulle *hydriai* Napoli 81699 (ARV² 189, 74; BAPD 201724) e Basilea (ARV² 189,73; BAPD 201721).

⁷ Firenze 4226 (ARV 145; BAPD 14485) e Cincinnati (ARV² 215, 10; BAPD 202136). Lo stesso tipo di decorazione anche sulla *neck-amphora* Louvre G201 (ARV² 201, 63; BAPD 201871), sulla *louthrophoros* Tübingen S101580 (ARV² 215, 8; BAPD 202134) e sull'*hydria* Copenhagen 2696 (ARV² 210, 181, 1634; BAPD 201999).

⁸ Il particolare decorativo non sembra avere confronti; esso potrebbe essere frutto di un ripensamento del pittore forse originariamente orientato a inserire piccole foglie a

risparmio tra i petali delle palmette, secondo una consuetudine diffusa sugli orli dei crateri a calice di diversi artigiani (in molti casi però le foglie erano distribuite intorno a palmette racchiuse entro girali) come per esempio Euphronio (Louvre G 33, ARV² 14, 4; BAPD 200666), il Pittore di Kleophrades (Copenhagen 13365, ARV² 185, 32; BAPD 201684) o il Pittore di Achille (OAKLEY 2004).

⁹ Pittore di Troilo: Copenhagen 126 (ARV² 297, 11; BAPD 203078); Pittore di Tyszkiewicz: Boston 97, 368 (ARV² 290, 1; BAPD 202631). L'ornamento sarà più frequente sui crateri del secondo e terzo quarto del V secolo a.C.: cf. MOORE 1997, 30, n. 30.

¹⁰ BOARDMAN 1992, 219.



Fig. 3 - Cratere di Efestia, lato A: auleta
(foto autore)



Fig. 4 - Cratere di Efestia, lato A: comasta adulto
(foto autore)

La seconda figura (Fig. 4) è un uomo adulto, barbuto e cinto di ghirlanda¹¹ in movimento verso destra ma con la testa di profilo rivolta verso il musicista. Egli è avvolto in un *himation* raccolto su spalla e braccio sinistro con pieghe oblique che scendono fin sotto i polpacci e con lunghi archi che segnalano i movimenti orizzontali della stoffa intorno al bacino. Il busto, scoperto nella parte destra, è lievemente di scorcio. Il braccio destro piegato solleva un bastone fornito di impugnatura a T, mentre il braccio sinistro è steso in avanti con il palmo della mano rivolto verso il basso.

Del terzo personaggio, orientato verso sinistra in direzione dei compagni, si conservano solo parte dei piedi, le gambe panneggiate ed il braccio destro teso in avanti; con la mano afferra l'ansa di una *kylix*. Dalla posizione delle gambe si intuisce che il busto perduto dovesse essere inclinato all'indietro: il piede destro, incrociato con quello sinistro dell'uomo barbuto, è avanzato rispetto al resto del corpo e la gamba è leggermente piegata; l'arto sinistro, percettibile sotto le pieghe del mantello, è invece flesso ed il calcagno è sollevato.

Sull'altro lato del vaso, a partire da destra, si conserva la parte inferiore di una figura maschile che procede in questa direzione (Fig. 5). Il ginocchio destro avanzato funge da baricentro del corpo, mentre l'arto sinistro è molto arretrato e tocca il suolo con la punta del piede. L'accento del profilo dell'addome sembra sottintendere una torsione del busto rispetto agli arti inferiori. Il personaggio probabilmente era applicato in un passo di danza con braccia aperte in croce e *krotala* tra le mani, come provato dal ritaglio di uno dei due strumenti conservato a destra, ad una certa distanza dalla figura (Fig. 1, d). Un mantello a larghe pieghe, con le estremità ricadenti ai lati della gamba sinistra, è steso verosimilmente sul braccio sinistro. La terminazione di un nastro a vernice rossa diluita scende lungo l'addome e la coscia destra¹².

Un frammento riconducibile al lato B restituisce elementi per l'ubicazione di altre due figure (Fig. 6, a). La prima, plausibilmente posta al centro della scena, è adombrata dal lembo inferiore sinistro di un mantello bordato di nero¹³. Del secondo personaggio, procedente verso destra, si

¹¹ La corona è riconoscibile dall'iridescenza della vernice nera in corrispondenza dalla sovradipintura rossa ormai scomparsa.

¹² Per la restituzione iconografica della figura cf. *infra*.

¹³ Un lettore anonimo ha suggerito di attribuire questo elemento al danzatore con i *krotala* che, occupando a suo avviso la parte centrale della parete, lascerebbe poco spazio ad un

terzo personaggio. Per disposizione ed orientamento, tuttavia, le due nappe terminali del lembo in questione sembrano pertinenti all'estremità inferiore sinistra di un mantello dall'andamento grossomodo verticale, il cui panneggio, a giudicare dai resti del contorno esterno, potrebbe aver avuto uno sviluppo lievemente obliquo verso destra: si vedano per esempio gli analoghi – sebbene ribaltati – elementi sulla



Fig. 5 - Cratere di Efestia, lato B: comasta con i *krotala* (foto autore)

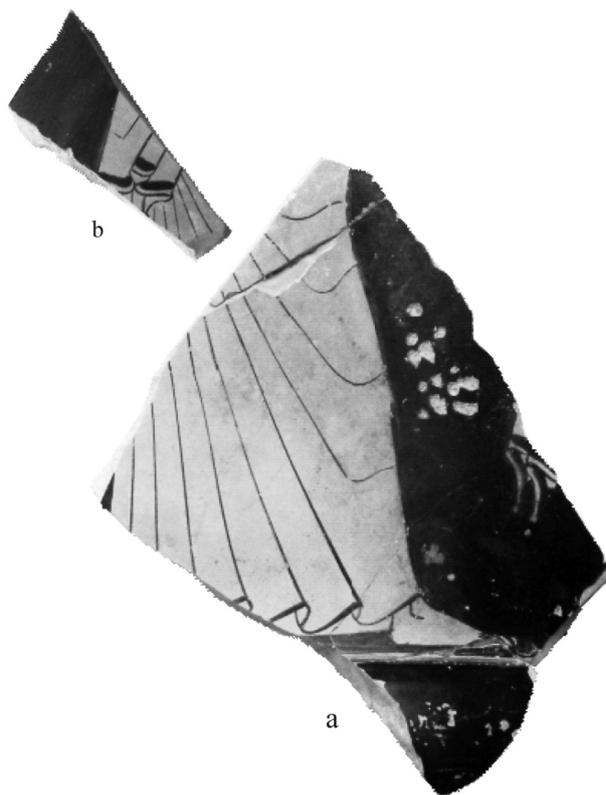


Fig. 6 - Cratere di Efestia, lato B: a) lembo di *himation* e personaggio ammantato; b) risvolto di *himation* (foto autore)

conserva invece la porzione inferiore dell'*himation* che arriva fino alle caviglie e il piede destro. Ad esso, posizionato al margine sinistro della scena, è inoltre riconducibile un altro frammento¹⁴ (Fig. 6, b) recante l'orlo bordato di nero di un *himation* sovrapposto a un pannello a pieghe oblique raggruppate.

Le caratteristiche formali e stilistiche esortano a sistemare l'opera nel periodo della seconda generazione dei pittori a figure rosse. La resa dei particolari anatomici è infatti lineare e l'impostazione generale della scena esprime un'evoluzione nella restituzione delle figure più realistica, aperta a posture vivaci sebbene l'espressività dei visi resti ancora limitata. I dettami stilistici del tempo si esprimono nel profilo dei volti di ispirazione severa, nel disegno tondeggiante del mento, nell'acconciatura maschile a calotta e nell'assenza dell'incisione intorno alla testa, sostituita ormai dalla linea a risparmio. L'angolo interno dell'occhio si sta aprendo e le pupille sono protese in avanti; le narici non sono più disegnate ad arco come nei Pionieri e le clavicole hanno perso gli uncini terminali. Nel complesso gli arti sono rappresentati ancora di profilo e l'uso dello scorcio è molto contenuto, mentre l'impiego del colore è ridotto al rosso dei fiori delle corone dei convitati e del nastro del danzatore con i *krotala*. Anche la linea a rilievo è presente in maniera selettiva¹⁵

neck-amphora Cambridge GR24.1937 (ARV² 362, 15; BAPD 203806) e sulla coppa Asmolean Museum 1942.262 (ARV² 364, 42; BAPD 203834). Nel caso del mantello del danzatore con i *krotala*, invece, i resti del pannello in primo piano presuppongono un bordo inferiore più articolato (come segnalato anche dalla presenza dall'ampia piega angolare posta in alto) con l'estremità destra – quella probabilmente più lunga – ricadente in corrispondenza del polpaccio sinistro ed una progressiva risalita delle pieghe verso sinistra fino a terminare sul supposto braccio teso. Per questi motivi il lembo di mantello bordato di nero ed il danzatore con i *krotala* sembrerebbero incompatibili. In riferimento alla posizione, il danzatore è situato sulla porzione sinistra della parete: lo strumento cade in linea con l'attac-

catura dell'ansa. In ogni caso, solo un accurato restauro del vaso potrà fornire nuovi indizi per stabilire l'effettiva disponibilità di spazio per la collocazione del gruppo ternario o l'eventuale riformulazione sia dell'iconografia che del numero delle figure.

¹⁴ Il primo frammento (fig. 6, a) è 14 x 11 cm; il secondo (fig. 6, b) è 7 x 2,50 cm. Sulla ricostruzione iconografica cf. *infra*.

¹⁵ La linea a rilievo, non sempre regolare, è utilizzata in gran parte del contorno delle figure, nei particolari di volti (sopraccigli, occhi, guancia, orecchie), dita e articolazioni delle caviglie, nei margini dell'*aulos*, nelle pieghe dei mantelli (nei cui orli inferiori si inspessisce), nel contorno delle girali, nel cuore delle palmette sull'orlo e nelle linguette

come pure la vernice diluita, utilizzata per la resa realistica della peluria sul volto del giovane auleta, dei riccioli sulla fronte del comasta adulto, della pelle della custodia e dei rari particolari anatomici interni come per esempio l'arco addominale dell'uomo barbuto.

Il tema

Con l'avvento della tecnica a figure rosse e fino al 450 a.C. circa si registra nella produzione vascolare ateniese il dilagare di cortei di festanti che si recano o tornano da un simposio danzando a ritmo di musica e agitando in giochi di equilibrio vasi e strumenti musicali¹⁶. I *komoï*, spesso ambientati anche all'interno di un *andron*, possono assumere la forma di sfilate calme e solenni o di riunioni confuse e chiosose, ma offrono sempre grande risalto al canto, alla danza e alla musica. I convitati possono mostrarsi nudi, secondo la tradizione iconografica arcaica delle figure nere, o indossare mantelli, calzare stivali e accompagnarsi con bastoni¹⁷. Le nuove immagini ampliano il tradizionale repertorio figurativo legato al simposio comparando perlopiù su vasi pertinenti a tale conteso.

Il tema, tuttavia, sembra relativamente poco pubblicizzato sui crateri a calice del Gruppo dei Pionieri e, ancor meno, dei pittori della generazione successiva. Negli esemplari più antichi la scena, posta sempre sul lato secondario del vaso, è composta da nutriti gruppi di comasti ripresi in danze piuttosto movimentate. Ad Euphronios si deve una delle prime scene di *komos* su un cratere a calice¹⁸: in essa almeno sei giovani danzatori nudi cinti di corone sono accompagnati da un auleta ed impegnati in gesti sfrenati e in giochi di equilibrio. L'atmosfera simposiaca è richiamata dall'oltre su cui si stende uno dei convitati.

Giovani e adulti festanti in compagnia di un auleta, vestiti con corti mantelli e recanti vasi tra le mani compaiono su un cratere a calice conservato ad Agrigento attribuito al Gruppo di Pezzino¹⁹ e su un esemplare di Epiktetos a Villa Giulia²⁰ in cui però lo strumento musicale è rappresentato

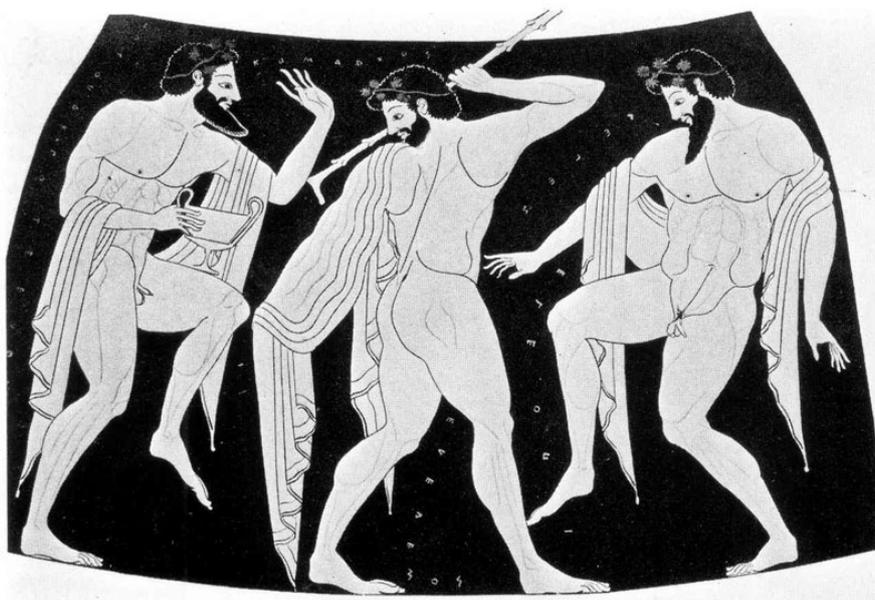


Fig. 7 - Anfora di Euthymides (BOARDMAN 1992, fig. 33, 2)

sulle anse. Un segmento di linea a rilievo è tracciato per errore sul polpaccio destro dell'auleta e la linea della spalla del danzatore barbuto è continua anche in corrispondenza del bastone. Il disegno delle figure è realizzato con un tratto di vernice più largo. Sopra l'ansa, in particolari condizioni di luce, si nota una zona originariamente riservata, delimitata da un largo tratto di vernice (Fig. 5), campita in una fase avanzata della lavorazione. Le tracce dello schizzo preliminare in corrispondenza delle gambe dell'auleta, dei danzatori con la *kylix* e con i *krotala* e della figura ammantata del lato B documentano le correzioni intervenute in corso d'opera.

¹⁶ Sull'iconografia del *komos* cf. GREIFENHAGEN 1929; GHIRON-BISTAGNE 1976; BRON 1988; SMITH 2014. Sulla frequenza del *komos* nel periodo 525-475 a.C. cf. SMITH 2014; GIUDICE-GIUDICE 2009, fig. 12,5.

¹⁷ SMITH 2014, cui si rimanda (nota n. 16) per una sintesi bibliografica sui cortei 'anacreontici' (in particolare KURTZ – BOARDMAN 1986, 56-61) e sui pittori (Pittore di Brygos, Douris, Makron) che introducono una certa varietà di abbigliamento comastico nei loro lavori.

¹⁸ Louvre G 110 (ARV² 14, 3; BAPD 200065).

¹⁹ Agrigento C 1956 (ARV² 32, 2; BAPD 200177).

²⁰ Museo di Villa Giulia (ARV² 77, 90; BAPD 200617).

da una lira e tra i vasi portati in processione figura anche un *kantharos* in relazione con il tema dionisiaco trattato sul lato principale del contenitore.

Su altre grandi forme vascolari dello stesso periodo ritroviamo anche *komoi* meno frenetici, come per esempio su un'*hydria* di Phintias²¹ dove si possono osservare tre pacati comasti che si accompagnano con un auleta e sono equipaggiati con gli stessi oggetti che ritorneranno poi sul cratere di Efestia: mantelli, bastoni, vasi e *krotala*. Sulle anfore viene preferito lo schema a tre figure di cui il bel vaso a collo continuo di Euthymides conservato a Monaco (Fig. 7) è un esempio²²: di tre massicce figure di danzatori, la centrale agita un bastone come nel cratere di Efestia; manca il musicista, ma il clima vivace e festante è assicurato dai salti di danza compiuti dagli altri due gaudenti.

Resti di un *komos* anacreontico compaiono sul lato secondario di un solo cratere a calice del Pittore di Kleophrades al National Museum di Copenhagen²³. L'artista sceglie infatti l'anfora come supporto prediletto per il tema, forma sulla quale perpetua lo schema euthidimeo a tre figure e l'atmosfera pacata di Phintias: sul vaso di Würzburg²⁴ per esempio i comasti, incluse le donne, si abbandonano a movimenti accennati solo attraverso i piegamenti delle ginocchia, rimanendo sempre con i piedi ben piantati a terra.

Contemporaneamente il Pittore di Berlino renderà popolare la riduzione della scena figurata a due o un solo comasta generalmente distribuiti su ambedue i lati di anfore, *pelikai*, *oinochoai*, crateri a campana e a volute, ma non di crateri a calice²⁵. La lezione del ceramografo sarà replicata sull'unico esemplare di cratere a calice sul quale ritorna il *komos* in questo periodo: un vaso del Pittore di Eucharides conservato a Siracusa (Fig. 8) sul quale un uomo con mantello, bastone e *skyphos* e una donna che suona la lira si oppongono ad un ragazzo ammantato visto di schiena²⁶. Diversamente dai Pionieri, qui il corteo è ormai posato e composto e lo spettatore deve ricorrere alla giustapposizione delle figure distribuite sui due lati del vaso per ricostruire la scena completa.



Fig. 8 - Cratere a calice del Pittore di Eucharides (rielaborazione da ARIAS 1941)

²¹ Monaco 2422 (*ARV*² 24, 8; *BAPD* 200127).

²² Monaco 2307 (*ARV*² 26, 1; *BAPD* 200160).

²³ Copenhagen 13365 (*ARV*², 185, 32; *BAPD* 201684).

²⁴ Würzburg HA 120 (*ARV*² 181, 1; *BAPD* 201654).

²⁵ A titolo esemplificativo cf. l'anfora Malibu S80.AE.327 (*ARV*² 200, 51; *BAPD* 201837), la *pelike* Madrid 11200 (*ARV*² 204, 112; *BAPD* 201920), il cratere a volute Cam-

bridge AE4 (*ARV*² 206, 127; *BAPD* 9028353).

²⁶ Siracusa 49295 (*ARV*² 228, 19; *BAPD* 202207). Il tema del *komos* è trattato da questo pittore anche su altri due crateri a calice, ma limitato alla vasca inferiore: Louvre G 163 (*ARV*² 227, 12; *BAPD* 202217) e Napoli M 1202 (*ARV*² 127, 13; *BAPD* 202218).

In questo momento il tema acquisisce invece grande popolarità sui crateri a colonnette su cui spesso si recupera la composizione a tre figure sperimentata sulle anfore dei pittori precedenti ed i comasti sono saltuariamente ripartiti sulle due facce del vaso²⁷.

Il *komos* sul cratere a calice di Efestia risente delle sperimentazioni figurative sopra tracciate; in esso si possono notare sia la ripartizione della scena sui due lati del vaso, propagata nel periodo tardo arcaico in particolare dal Pittore di Berlino, che la raffigurazione a gruppi di tre comasti di più antica tradizione.

UN VASO DEL PITTORE DI TRITTOLEMO

La mano che ha dipinto il cratere a calice di Efestia è quella del Pittore di Trittolemo²⁸, un artista attivo ad Atene nel primo quarto del V secolo a.C. che, pur essendo stato addestrato da decoratori di coppe, ha dipinto anche vasi di grandi dimensioni²⁹ sui quali ha realizzato alcune tra le opere più raffinate della sua maturità stilistica.

L'esecuzione dei dettagli anatomici, il trattamento dei panneggi, la composizione figurativa e i motivi decorativi giustificano l'attribuzione.

Per le teste e i volti dell'auleta e del comasta adulto basterebbe citare anche solo il gruppo di simposiasti sulla coppa Berlino F2298³⁰, le cui teste disegnate "in serie" mostrano la stessa acconciatura a massa compatta con fitti riccioli ad uncino sulla fronte e sul collo (Fig. 9, a-b). All'espressione calma dell'adulto di Efestia (Fig. 9, c), alla barba orlata di frangia e ai baffi sottili sono comparabili inoltre le teste di Achille e Ulisse sullo *stamnos* di Basilea³¹; o il profilo di Apollo su uno *stamnos* del Louvre³² (Fig. 9, d) – con trattamento simile dell'orecchio – o del convitato che gioca a *kottabos* sul vaso Richmond³³; o la figura centrale nella scena della partenza del guerriero sul lato B della coppa del Museo Gregoriano³⁴.

Le similitudini tra il musicista di Efestia e il giovane auleta sulla già citata coppa di Berlino (Fig. 9, e-f) non si limitano solo alla forma della testa ma riguardano anche la gota gonfia e ben arrotondata, alla cui estremità inferiore si conservano tracce della peluria, e le dita lunghe e sottili che sorreggono il doppio flauto. Testa e dita sono inoltre paragonabili con quelle dei musicisti ritratti sulle coppe di Firenze e di Tarquinia³⁵ e di un giovane ammantato davanti ad un altare su una coppa di Londra³⁶, in cui è identico anche il tratteggio dell'orecchio.

Nell'ambito di questo primo *corpus* di raffronti possono essere accostati inoltre i larghi nasi quasi diritti con la punta tagliata, il ciuffo dei capelli sulla fronte, le narici ad S allungata, i lunghi sopraccigli sottili ed arcuati, il labbro pendente verso il basso, il trattamento delle clavicole. Peculiare nel Pittore di Trittolemo è anche la sottile fascia a risparmio che contorna le orecchie dei personaggi presente anche sul cratere di Efestia, come pure le articolazioni delle caviglie rese con un semplice uncino.

Le seguenti comparazioni sostanzieranno l'attribuzione del cratere al Pittore in questione e nel contempo supporteranno tentativi di ricostruzione di panneggi e pose lacunose. Su una piccola *oinochoe* conservata a Berlino³⁷ una donna in processione con cesta rituale sulla testa (Fig. 10, a)

²⁷ Si v. i crateri a colonnette di Myson con tre o una sola figura di comasta su un solo lato del vaso - come per esempio sul cratere Civita Castellana (ARV² 239, 23; BAPD 202372) o New York 07.286.73 (ARV² 240,45; BAPD 202394) - o con gruppi di comasti su ambedue le facce del contenitore (Varsavia 200452, ARV² 243, 5; BAPD 202441); si v. anche i crateri a colonnette del Pittore di Tyszkiewicz (a titolo esemplificativo: Villa Giulia 8346, ARV² 290, 5; BAPD 202636) o del Pittore di Siracusa 23510, in una caso con scene di *komos* su ambedue i lati (Madrid 11043, ARV² 510, 2; BAPD 205724).

²⁸ ARV² 360-367, 1648, 1708; PARALIPOMENA, 364-365; ADDENDA¹, 110; ADDENDA², 222-223; GUY 1974; ID. 1981, KNAUER 1973; ID. 1976; ID. 1996; ID. 1997; ROBERTSON 1992, 15; 112-115; 143-145; BOARDMAN 1992, 139-140; WILLIAMS 1993 (con bibl. precedente), NEER 1997 (con bibl. precedente), PFISTERE-HAAS 2010; LEZZI-HAFTER 2002; MONACO 2000, 84; 140; 213.

²⁹ All'artista si devono *stamnoi*, *pelikai*, *hydriai*, *oinochoai*, crateri a colonnette, crateri a volute e un solo cratere a calice.

³⁰ ARV² 364, 52; BAPD 203844.

³¹ Basilea BS477 (ARV² 361, 1; BAPD 203796).

³² Louvre CP10834 (ARV², 361, 3; BAPD 203794).

³³ Richmond 79.100 (BAPD 7537).

³⁴ Museo Gregoriano 165371 (ARV² 364, 49; BAPD 203841).

³⁵ Firenze 11B9 (ARV², 366, 84; BAPD 203876); Tarquinia ARV² 365, 60, BAPD 203852. Dita sinuose accostabili a quelle del cratere di Efestia si possono osservare anche sulla coppa Louvre G311 (ARV² 365, 54; BAPD 203846).

³⁶ Londra (BAPD 7456): le guance degli auleti sulle coppe Berlino F2298 e Londra mostrano come sarebbe potuta essere la bassetta del suonatore sul cratere di Efestia.

³⁷ Berlino 2189 (ARV² 363, 27; BAPD 203818).

UN CRATERE A CALICE A FIGURE ROSSE DA EFESTIA (LEMNO)



a



b



c



d



e



f

Fig. 9 - *a-b*. Coppa Berlino F2298 (rielaborazione da GREIFENHAGEN 1962); *c*. Cratere di Efestia: particolare del comasta adulto; *d*. *Stamnos* Louvre CP10834: particolare di Apollo (rielaborazione da ROCCOS 1992); *e*. Cratere di Efestia: particolare dell'auleta; *f*. Coppa Berlino F2298: particolare dell'auleta (rielaborazione da GREIFENHAGEN 1962)



Fig. 10 - a. *Oinochoe* Berlino 2189 (rielaborato da KALTSAS - SHAPIRO 2009); b. *Stamnos* Basilea BS477 (rielaborazione da SLEHOFFEROVA 1988)

indossa un mantello simile a quello dell'auleta sul cratere di Efestia; il panneggio con larghi e sinuosi orli ha come unico elemento decorativo un lato bordato da una banda nera, una convenzione presente su molte opere del Pittore di Trittolemo³⁸. La caratteristica disposizione delle ampie pieghe sul collo della donna, oltre che nell'auleta di Efestia è osservabile anche nel mantello di Ulisse seduto a colloquio con Achille sullo *stamnos* di Basilea³⁹ (Fig. 10, b). Gli *himatia* della donna di Berlino, di Ulisse e anche di un altro auleta sul tondo della coppa Luovre G 311⁴⁰ suggeriscono inoltre come ricostruire lo sviluppo dei lembi anteriori non conservati del mantello dell'auleta di Efestia, con ogni probabilità terminati all'altezza dell'addome (Fig. 3).

L'abbigliamento del comasta barbuto di Efestia ha una controparte su una *oinochoe* conservata a Londra⁴¹ (Fig. 11) sulla quale un suonatore di lira indossa un mantello che lascia scoperta la parte destra del torso e ricade sul braccio sinistro creando lo stesso gioco di regolari pieghe oblique, di increspature orizzontali, disegnate con lunghe curve in qualche caso spezzate, e di orli sinuosi terminanti con due piccole nappe laterali. Anche Dioniso sulla coppa Louvre G 250⁴² assume una posizione iconografica che ricorda quella del nostro comasta. In ambedue i casi è visibile il risvolto del mantello dietro la schiena bordato di nero come sul nostro cratere.

Per la ricostruzione del danzatore con la *kylix* è utile il confronto con Phoinix nell'ambasceria ad Achille sullo *stamnos* di Basilea⁴³ (Fig. 12, a). Sebbene la postura dell'anziano tutore non sia del tutto sovrapponibile a quella del danzatore di Efestia, analoga potrebbe esser stata la sistemazione del mantello sulla spalla ed il risvolto appoggiato sul braccio sinistro. Medesima modalità anche per l'*himation* del re Acrisio che, sul cratere a calice di S. Pietroburgo⁴⁴, sovrintende all'abbandono della figlia Danae (Fig. 13): qui il re ha in comune con il danzatore di Efestia la posizione del braccio destro teso in avanti. L'ipotesi ricostruttiva è suffragata inoltre dal ricorrere del tipo iconografico in pittori stilisticamente vicini all'autore del cratere di Efestia: su una coppa del Pittore della Dokimasia conservata a New York⁴⁵ un comasta ha il braccio destro teso in avanti mentre il mantello, appoggiato sull'arto sinistro, scende lungo il corpo con pieghe a linee spezzate in corrispondenza della gamba destra lasciando intuire il profilo degli arti piegati nella danza (Fig. 12, b).

³⁸ Il dettaglio, riconoscibile già su alcune coppe di Onesimos, è utilizzato anche da Douris, dal Pittore di Brygos e dalla sua 'Cerchia'; è presente inoltre sui crateri a calice del Pittore di Troilo e di Tyszkiewicz.

³⁹ Cf. *supra*, n. 31.

⁴⁰ Cf. *supra*, n. 35.

⁴¹ Londra, *market* (ARV² 363, 25; BAPD 203816).

⁴² ARV² 365, 58; BAPD 203850.

⁴³ Cf. *supra*, n. 31.

⁴⁴ S. Pietroburgo 637 (ARV² 360, 1; BAPD 203792).

⁴⁵ Metropolitan Museum 06.1021.18 (ARV² 413, 15; BAPD 204497).



Fig. 11 - *Oinochoe* di Londra (rielaborazione da MINERVA 2008)



Fig. 12 - *a.* *Stamnos* Basilea BS477 (rielaborazione da SLEHOFEROVA 1988); *b.* Coppa del Pittore della Dokimasia, Metropolitan Museum (rielaborazione da RICHTER 1936)

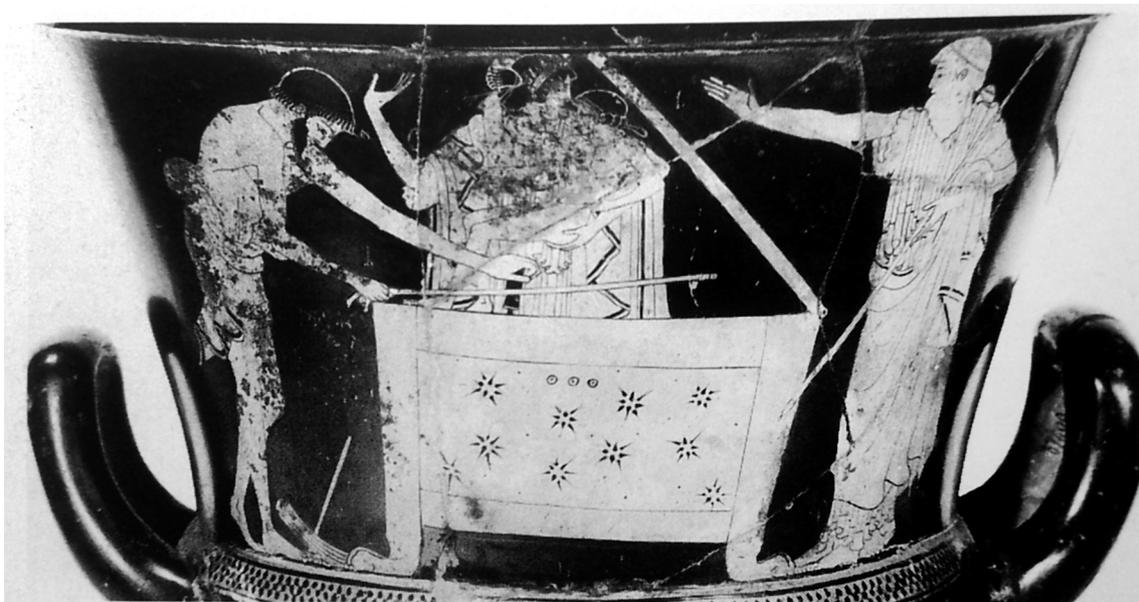


Fig. 13 - Cratere a calice di S. Pietroburgo (rielaborazione da REEDER 1995)

È notevole la somiglianza tra ciò che resta del danzatore con i *krotala* posto all'estremità destra del lato B del cratere di Efestia ed un giovane comasta nel tondo di una delle prime coppe del Pittore di Trittolemo a Boston⁴⁶ (Fig. 14). Si noti la stessa resa delle gambe, con polpacci e ginocchia ben definiti, dei glutei e della parte inferiore del profilo dell'addome. Anche il lungo nastro rosso che dal capo scende lungo la schiena del comasta di Boston è citato nella traccia rossa sul ventre del danzatore di Efestia, così come il mantello appoggiato sul braccio sinistro riflette l'analogo, ma lacunoso, indumento sul cratere⁴⁷. Propongo di ricostruire una visione di spalle del torso del danzatore di Efestia affine a quella del comasta di Boston, giustificata dall'ampia falcata e dall'avanzamento dell'arto destro rispetto al sinistro⁴⁸. Sul cratere però il danzatore ha ambedue le braccia aperte in uno slancio ritmico accompagnato dal suono dei *krotala*. L'attitudine a raffigurare uomini, e non solo donne, che eseguono passi di danza al ritmo di *krotala*⁴⁹ è ormai invalsa nella generazione del Pittore di Trittolemo e begli esempi si possono osservare nel Pittore di Brygos e nel Pittore della Fonderia, quest'ultimo particolarmente vicino al nostro ceramografo⁵⁰.

Un'altra *oinochoe* del Pittore di Trittolemo in una collezione privata di Ginevra⁵¹ (Fig. 15) ci aiuta a ricostruire l'iconografia della figura che doveva occupare l'estremità sinistra del lato B del cratere di Efestia. Sull'*oinochoe* il soggetto è un maestro di musica che, avvolto nel mantello ad eccezione del braccio destro ed appoggiato ad un bastone curvo, si contrappone ad un ragazzo che suona la lira. Non siamo in grado di dire se il personaggio ammantato di Efestia si accompagnasse con un bastone come l'uomo sull'*oinochoe* di Ginevra, eppure la disposizione piramidale degli orli bordati di nero del risvolto dietro la schiena, le pieghe oblique del drappeggio e le curve in corrispondenza della gamba avanzata confermano l'accostamento. L'iconografia si ripete in altri personaggi ammantati del Pittore come per esempio nell'efebo a sinistra sul lato B della coppa Louvre G 138 con la processione delle Apaturie o in Poseidone sul lato B della *pelike* Copenhagen 2695⁵².

Sebbene separate, le figure dei due lati del cratere di Efestia vanno lette in continuità: giustapponendo mentalmente i due quadri si ottiene il senso di un'unica sequenza processionale festante

⁴⁶ Boston 13.81 (ARV² 366, 83; BAPD 203875).

⁴⁷ Sul vaso efestio, però, il lembo in primo piano è in parte più lungo.

⁴⁸ V. anche il tondo della coppa Lipsia 781.03 (ARV² 364, 51; BAPD 203843) e il secondo comasta a sinistra all'esterno della coppa Firenze AB5 (ARV² 421, 80; BAPD 204625). La postura non è inusuale ed è già stata eseguita in precedenza dal Pittore di Epeleios (Basilea BS463, ARV² 146, 16; BAPD 201304), da artisti alla sua maniera e da Onesimos (Boston 95.27, ARV² 325, 76; BAPD 203223).

⁴⁹ Un giovane con i *krotala* anche nel tondo di una coppa da Adria (ARV² 365, 55; BAPD 203847).

⁵⁰ Pittore di Brygos: Philadelphia 52 A (AVR² 420, 60; BAPD 204605). Pittore della Fonderia: Berlino 3198 (ARV² 402, 13; BAPD 204354).

⁵¹ Ginevra, privato (AVR² 363, 26; BAPD 203817).

⁵² Louvre (ARV² 365, 61; BAPD 203853) e Copenhagen (ARV² 362, 19; BAPD 203810); in questi casi i soggetti considerati hanno un'asta verticale nella mano destra.

UN CRATERE A CALICE A FIGURE ROSSE DA EFESTIA (LEMNO)



Fig. 14 - Coppa Boston 13.81 (riabilitazione da CASKEY - BEAZLEY 1931-63)



Fig. 15 - *Oinochoe* di Ginevra (rielaborazione da DÖRIG 1975)

precedente verso destra, instradata dal danzatore che scandisce un ampio passo di danza al ritmo dei *krotala* e conclusa dal giovane auleta che regola l'andamento dei compagni, catturandone anche l'attenzione visiva. Il *komos* si svolge all'esterno come suggerito sia dalla mancanza di attributi per un'ambientazione al chiuso sia dal carattere gioioso della processione che si sta indirizzando verso un unico fulcro: il luogo in cui si terrà il simposio. È evidente che il divertimento dei personaggi ruota intorno al vino che di lì a poco consumeranno, richiamato nel gesto di sollevare la *kylix*, e alla musica emessa dall'auleta che sollecita i convitati a dirigersi ordinatamente e a passo di danza verso il simposio.

Su centosessantadue opere attribuite al Pittore⁵³ – in cui l'artista spazia dei temi mitologici, alle preparazioni atletiche, alle lezioni di musica e ai simposi – almeno dodici vasi⁵⁴ decorati in diversi momenti della sua carriera sono dedicati al *komos*. Su uno *skyphos* frammentario di Atene⁵⁵ datato intorno al 480 a.C. gli elementi superstiti di una scena processionale ricordano il corteo di Efestia per i lunghi panneggi e la cadenza del passo. Alquanto diverse invece sono le immagini poco curate e di *routine* conservate sul più tardo cratere a colonnette del Museo di Villa Giulia (Fig. 16)⁵⁶: un *komos* di cinque figure nude, tra cui una donna, raffigurate in una danza dai gesti arcaizzanti si distribuisce sui due lati del vaso secondo una procedura che, come abbiamo già sottolineato, sovente si applica su questo tipo di forma. Nonostante le divergenze, l'incrocio dei piedi dell'uomo a sinistra e della donna, la testa della donna rivolta indietro e vista di profilo con il mento contro la spalla, nonché la posizione delle gambe del comasta a destra del lato A ricordano comunque l'organizzazione figurativa del cratere di Efestia.

Se da una parte i personaggi sul nostro cratere riportano alla mente il repertorio figurativo, gli atteggiamenti e i temi ricorrenti in artisti più o meno contemporanei del nostro pittore - come il Pittore di Brygos e i ceramografi della sua "Cerchia", Makron o il Pittore di Antifonte⁵⁷ - dall'altra le posture non eccessivamente agitate delle figure, riprese con i piedi sempre aderenti al suolo⁵⁸, nonché la monumentalità e la solennità con cui esse emergono sulla superficie nera del vaso, non possono che derivare dai maestri dei grandi vasi del periodo tardo arcaico.



Fig. 16 - Cratere a colonnette Museo di Villa Giulia 50532 (rielaborazione da MINGAZZINI 1971)

⁵³ Il dato è ricavato dall'Archivio Beazley (*BAPD*) consultato nel novembre 2015.

⁵⁴ Uno *skyphos*, nove coppe e due crateri a colonnette.

⁵⁵ Atene A5366 (*BAPD* 12941).

⁵⁶ Museo di Villa Giulia 50532 (*ARV*² 361, 11; *BAPD* 203802).

⁵⁷ A titolo esemplificativo si confrontino i *komoi* su alcune coppe attribuite a questi artisti: Berlino F 2309 (*ARV*² 373,

46, *BAPD* 203944: in particolare il gruppo di tre convitati disposti a 'V' al centro del lato con il suonatore di *barbitos*); Lipsia T 527 (*ARV*² 413, 14, *BAPD* 204496); Copenhagen 3880 (*ARV*² 373, 36, *BAPD* 203934); Basilea (*ARV*² 402, 14, *BAPD* 204355); Berkeley 8.3222 (*AVR*² 466, 107, *BAPD* 204789); Aleria 2092 A (*BAPD* 9403).

⁵⁸ Cf. *supra*, n. 24.

LE DECORAZIONI COMPLEMENTARI

Fin dall'invenzione del cratere a calice, intorno al 530-520 a.C., le affollate raffigurazioni sulle pareti del vaso erano state separate da elementi ornamentali secondari posti sopra le anse ed estesi anche sulla vasca inferiore⁵⁹. Il Pittore di Kleophrades ed il Pittore di Berlino rinnovarono lo schema e, accanto alla modalità tradizionale⁶⁰, riprodussero anche scene ridotte a due o addirittura una sola figura tracciata su ciascun lato del vaso, collegate per il tema ma separate da ampie zone nere sopra le anse⁶¹. Essi optarono inoltre per la vasca inferiore verniciata di nero, separata da quella superiore da una più semplice cornice ornamentale⁶².

Questi principi decorativi si evidenziano anche sul cratere di Efestia che non presenta ornamenti sopra le anse né sulla vasca inferiore: i due gruppi di comasti si muovono sul fondo nero del vaso calpestando sottili ed intermittenti linee a risparmio riproducenti il suolo⁶³, riecheggiando in tal modo le immagini fluttuanti in spazi non delimitati rese popolari dal Pittore di Berlino.

Anche sul cratere a calice di S. Pietroburgo⁶⁴ (Fig. 13), considerato uno dei capolavori del Pittore di Trittolemo, i due momenti della vicenda di Danae – il concepimento di Perseo e l'abbandono in mare dell'eroina e del figlio dentro una cesta di legno – sono separati da zone vuote; le figure inoltre si stagliano sulla superficie nera del vaso privo di ornamenti sull'orlo, secondo una preferenza compositiva sperimentata anch'essa dal Pittore di Berlino su un cratere dall'Acropoli di Atene⁶⁵.

Per quanto riguarda la decorazione dell'orlo del cratere lemno, va sottolineato che le coppie di palmette oblique a cinque petali, con foglia centrale allungata e dall'estremità aguzza, si ritrovano, anche se in formato ridotto, sul collo di una *pelike* conservata a S. Pietroburgo⁶⁶ attribuita alla fase matura del Pittore di Trittolemo. Si è già notato che le prime attestazioni di questo tipo di fregio sono su lavori del Pittore di Kleophrades e del Pittore di Berlino datati intorno tra 490 e 480 a.C.⁶⁷. Anche la cornice di linguette all'attaccatura delle anse del cratere lemno riconduce allo stesso ambito: come si è detto gli unici riscontri noti sono su vasi ornati dal Pittore di Troilo e dal Pittore di Tyszkiewicz, artisti in forte correlazione stilistica o anche tecnica con i due maestri ceramografi⁶⁸.

Le decorazioni complementari dei vasi sono reputate dagli studiosi sintomatiche di un pittore o di un laboratorio e possono proporre connessioni di fabbrica tra coloro che le utilizzano. Consi-

⁵⁹ Lo schema, impiegato sia nei primi esemplari a figure nere di Exechias (per es. Atene AP1044, *ABV* 672, 4; *BAPD* 310401) e dei pittori a lui contemporanei che in quelli a figure rosse di Psiax (Louvre CA 5950: *BAPD* 43091) e di Epiktetos (Villa Giulia: *ARV*² 77, 90, *BAPD* 200617), fu riformato da Euphronios tramite l'inserimento di elaborate decorazioni floreali sia nello spazio sopra le anse che su gran parte della vasca inferiore (BOTHMER 1990).

⁶⁰ Crateri con quadri figurativi separati da decorazioni floreali alla maniera di Euphronios sono: Louvre G 48 (*ARV*² 185, 33; *BAPD* 201685) e Copenhagen 13365 (*ARV*² 185, 32; *BAPD* 201684) (500-490 a.C.) per il Pittore di Kleophrades; Atene 2472 + Londra E 459 (*ABV*² 205, 117; *BAPD* 201926) per il Pittore di Berlino.

⁶¹ Pittore di Kleophrades: Tarquinia RC 4196 (*AVR*² 185,35; *BAPD* 201687). Pittore di Berlino: Oxford V291 (*ARV*² 205, 122; *BAPD* 201931), Siracusa 15205 (*ARV*² 205, 121; *BAPD* 201930), Firenze 4226 (*ARV*² 145; *BAPD* 14485); nei casi di Oxford e Siracusa inoltre la riduzione compositiva e la mancanza di ornamenti sopra le anse si associa con le già citate dimensioni ridotte del vaso (cf. *supra*, n. 5). La tendenza a ridurre gli elementi decorativi sarà ripresa anche da Eucharides (cf. *supra*, n. 26 e fig. 8: Siracusa 49295 e Louvre G 163) e dal Pittore di Palermo 1108 (Palermo V 771, *ARV*² 298, 1, *BAPD* 205093).

⁶² Riprendendo un espediente già presente in Epiktetos e Psiax: cf. *supra*, n. 56.

⁶³ Una decorazione simile è presente su un cratere a calice di Myson a Londra E 458 (*ARV*² 239, 16; *BAPD* 202164) e sull'esemplare del Pittore di Troilo a Copenhagen (cf. *supra*, n. 9), dove però le figure calpestano una spessa linea a risparmio.

⁶⁴ Cf. *supra*, n. 44.

⁶⁵ Atene 2.732E (*ARV*² 205, 119; *BAPD* 201928); la stessa modalità decorativa è anche in Myson: cf. *supra*, n. 63.

⁶⁶ S. Pietroburgo NB 3425 (*ARV*² 362, 20; *BAPD* 203811); palmette a cinque petali sono anche sul vaso Richmond (cf. *supra*, n. 31).

⁶⁷ Cf. *supra*, nn. 6-7: per ambedue i pittori le palmette hanno in genere sette petali di cui quello centrale ha estremità aguzza o arrotondata; sul cratere di Firenze 4226 del Pittore di Berlino il fregio è presente anche tra la vasca inferiore e quella superiore con palmette a cinque petali simili a quelle del cratere di Efestia; a cinque petali, ma con estremità arrotondata, sono anche le palmette oblique sulla *neck-amphora* Louvre G 201 (*ARV*² 201, 63; *BAPD* 201871) dello stesso pittore. Fregi con palmette oblique a sette petali sono inoltre sul già citato cratere di Siracusa del Pittore di Eucharides (cf. *supra*, n. 24 e fig. 8), sullo *psykter* Monaco J 753 (*ARV*² 385, 228; *BAPD* 204129) attribuito alla tarda attività del Pittore di Brygos o al Pittore della Dokimasia (ROBERTSON 1992, 118) e sull'anfora Bruxelles R 303 (*ARV*² 249, 6; *BAPD* 202485) e l'*hydria* Parigi 440 (*ARV*² 252, 51; *BAPD* 202896: palmetta a cinque petali) del Pittore di Syleus. Il tipo di fregio diviene piuttosto comune sui crateri a calice del secondo e del terzo quarto del V secolo a.C. nella variante a sette o otto petali, di cui il centrale ha estremità aguzza: cf. per esempio MOORE 1997, 29, nn. 266, 269, 287.

⁶⁸ Cf. *supra*, n. 9. Sulle connessioni d'officina tra il Pittore di Troilo e il Pittore di Kleophrades cf. ROBERTSON 1992, 127; sulla derivazione dello stile floreale e figurativo del Pittore di Tyszkiewicz dai Pittori di Berlino e di Kleophrades: *ibid.* 128. La ghiera di linguette inoltre evoca la corona

derato quanto detto sopra, il cratere di Efesia si pone, almeno dal punto di vista stilistico, in rapporto con le tradizioni che fanno capo alle produzioni del Pittore di Kleophrades e del Pittore di Berlino, le cui scelte compositive maturarono evidentemente in un contesto produttivo che li vide operare non lontano l'uno dall'altro ed esercitare una notevole influenza sui pittori contemporanei o di poco più giovani. Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, la scelta da parte del Pittore di Trittolemo di operare su un vaso di dimensioni ridotte rispetto alla maggioranza degli esemplari dell'epoca potrebbe marcare una più stretta contiguità con i lavori del Pittore di Berlino⁶⁹.

LA CRONOLOGIA

Il Pittore di Trittolemo operò ad Atene tra il 490 e il 470 a.C. riuscendo ad intessere una fitta rete di connessioni stilistiche e produttive con i più importanti laboratori artigianali dell'epoca⁷⁰, al punto da essere considerato dagli studiosi un vero e proprio artigiano itinerante⁷¹. Beazley ha sostenuto che "his early vases are all cups"⁷². Nella fase matura della sua attività invece si dedicò ad un'ampia varietà di grandi forme.

Pur rivelando connessioni stilistiche remote con Douris e, più tardi, con il Pittore di Brygos e la sua "Cerchia"⁷³, egli sviluppò una personalità artistica autonoma contraddistinta da un disegno spiccatamente arcaico rimasto immutato anche quando i suoi contemporanei già manifestavano gli influssi stilistici del primo classicismo: ciò è evidente, per esempio, sulla *pelike* di Rheneia il cui lato secondario fu decorato dal Pittore dell'Angelo Volante nella sua maniera tarda⁷⁴. Nella fase matura inoltre ebbe connessioni tecniche e stilistiche con l'officina del Pittore di Pan, come dimostrano due *stamnoi* conservati al Louvre⁷⁵. R. Guy⁷⁶ ha identificato nel primo periodo classico (intorno al 470 a.C.) un ultimissimo momento della carriera del Pittore durante il quale decorò quasi esclusivamente coppe, ritornando così alla forma preferita all'inizio della sua attività quando operava nell'officina di Euphronios.

La resa stilistica globale delle figure e la cura del disegno sul cratere di Efesia ci riconducono alle opere dalla prima maturità, allontanandoci dagli ultimi lavori del pittore in cui spesso i particolari del viso sono trascurati, la linea a risparmio intorno alle orecchie è molto ridotta e i panneggi semplificati perdono l'armonia severa delle pieghe, come accade per esempio sulla *pelike* del Getty Museum⁷⁷ datata intorno al 470 a.C. o sul lato B del cratere a colonnette di Lound⁷⁸ o su una coppa al British Museum con la raffigurazione di una lezione di musica⁷⁹ dell'ultimissima fase del pittore.

Sul cratere di Efesia inoltre la linea a rilievo è ancora di buona qualità e i bordi inferiori dei panneggi sono disegnati con un contorno sottile che comincia a schiacciarsi, ma non ha ancora raggiunto lo spessore che si evidenzia, per esempio, nei mantelli delle figure sulla già citata *pelike* del Getty Museum o anche nei bordi inferiori degli *himatia* su uno dei due *stamnoi* del Louvre⁸⁰ probabilmente decorato nell'officina in cui lavorò anche il Pittore di Pan.

Sulla base di quanto appena detto, considerate anche la composizione figurativa, le caratteristiche morfologiche del vaso e la decorazione secondaria, il cratere di Efesia potrebbe essere datato a poco dopo il 480 a.C.

⁶⁹ Cf. *supra*, n. 5. Anche il già citato cratere a calice di Siracusa del Pittore di Eucharides è di dimensioni ridotte (*CVA* Siracusa Museo Archeologico Nazionale 1, III, I, 7, tav. 9,3: altezza massima 33,3 cm) ed anche questo artista sembra abbia risentito dell'influenza sia stilistica che tecnica del Pittore Berlino (cf. ROBERTSON 1992, 119-121). Dimensioni ridotte si riscontrano anche nel cratere a calice del Pittore di Palermo 1108 (cf. *supra*, n. 61: *CVA* Palermo Museo Nazionale 1, III, I, C, tav. 33, 1-3: diametro 36,5; altezza 37,6), ispirato per stile e disposizione figurativa al Pittore di Berlino.

⁷⁰ Avviò la sua attività come decoratore di coppe nell'officina di Euphronios (coppe: *ARV*² 363, 35; *ibid.* 364, 43 e 45, 50-51), dove entrò in contatto con Onesimos e, più direttamente, con il giovane Douris che affiancò occasionalmente anche nella successiva fase del sodalizio con Python (coppe *ARV*² 365, 59 e 61). Collaborò con Brygos (coppa *ARV*² 364, 49), ma anche con Hieron (ROBERTSON 1992,

113), Charinos (cf. *supra*, n. 31) ed Hermotimos (*alabastron* Louvre CA2575, *ARV*² 363, 29; *BAPD* 203820).

⁷¹ ROBERTSON 1992, 108.

⁷² *ARV*², 360.

⁷³ Ebbe stretti legami in particolare con il Pittore della Fonderia, cui è accomunato anche dall'aspetto itinerante.

⁷⁴ Mykonos 7 (*ARV*², 362, 21): cf. ROBERTSON 1992, 113.

⁷⁵ Louvre CP 10834 (*ARV*² 361, 3; *BAPD* 203794); Louvre CP 10835 (*ARV*² 361, 5, *BAPD* 203798): cf. ROBERTSON 1986; *Id.* 1992, 113.

⁷⁶ GUY 1981: lo studioso ipotizza che il Pittore di Londra E 99 (*ARV*² 788) rappresenti in realtà la tardissima fase del Pittore di Trittolemo; cf. WILLIAMS 1993.

⁷⁷ Malibu 86.AE.195 (*ADDENDA*² 222; *BAPD* 275939).

⁷⁸ *ARV*² 361, 9; *BAPD* 203800.

⁷⁹ Londra 1864.10-7.81 (*ARV*² 788, 1; *BAPD* 209699).

⁸⁰ Louvre CP 10835: cf. *supra*, n. 75.

IL CONTESTO

Il contesto di rinvenimento del cratere a calice è un edificio arcaico situato alle pendici meridionali del promontorio sul quale sorge l'insediamento anellenico di Efestia, funzionale allo svolgimento di banchetti sacri in onore di una divinità femminile che, sulla base delle evidenze archeologiche, è assimilabile alla Grande Dea eponima di Lemno (Fig. 17).

Indagato negli anni 2005-2015 dalla Scuola Archeologica Italiana di Atene⁸¹, l'edificio risulta composto da quattro ambienti adiacenti a pianta rettangolare, con asse maggiore orientato in direzione NE-SW⁸². Con il fronte posteriore innestato nel pendio, la struttura era rivolta verso l'istmo di terra che collega il promontorio di Efestia al resto dell'isola e l'accesso ad almeno tre degli ambienti (A1, A2, A3) doveva avvenire dai fronti meridionali di cui non si è conservata traccia.

Nell'ambiente più orientale, completamente aperto verso E e con una bassa piattaforma in pietra lungo la parete W, pur non mancando le tracce della condivisione dei pasti, appare prevalente il consumo del vino. I tre ambienti più occidentali invece sono ampie sale, solo in parte corredate di allestimenti lungo le pareti (A2), destinate al consumo dei pasti accompagnato dalla distribuzione del vino, ma anche allo stoccaggio di liquidi e derrate e alla conservazione di vasi e oggetti rituali, in parte anche votivi.

Tracce di un focolare sono state rinvenute nella zona centrale dell'ambiente A3, mentre una più estesa *eschara* con diverse stratificazioni di cenere era ubicata nel settore orientale dell'ambiente A4. Molti resti faunistici provengono soprattutto dai tre ambienti più occidentali.

I dati ad oggi disponibili ci suggeriscono che l'Edificio dell'Istmo fu fondato probabilmente tra la fine del VII e gli inizi del VI secolo a.C. e fu mantenuto in uso fino al termine del primo quarto del V secolo a.C. circa, quando un evento violento e simultaneo ne determinò la distruzione. Le tracce di una rioccupazione dell'area risalgono alla metà circa del IV secolo a.C. quando alle spalle dei resti della struttura furono installati almeno due periboli funerari di tipo attico. Sebbene ridotti di volume dai successivi interventi monumentali, una parte consistente dei crolli degli elevati si è preservata in giacitura primaria in almeno tre (A2, A3, A4) dei quattro ambienti dell'edificio.

Il cratere a calice discusso in questo lavoro è stato recuperato dal settore NE del crollo rinvenuto nell'ambiente A3⁸³, insieme con un apprezzabile numero di reperti tra i quali almeno altri tre individui appartenenti alla stessa classe: un secondo cratere a calice e due coppe con tondo interno figurato⁸⁴.

Del secondo cratere a calice, proveniente nello specifico dal settore meridionale del crollo, sono stati ritrovati tre frammenti non ricongiunti pertinenti alla vasca inferiore verniciata di nero⁸⁵ (Fig. 18). La decorazione accessoria è costituita da una cornice a risparmio con un meandro continuo corrente a sinistra delimitato in alto e in basso rispettivamente da due e una linea sottile a vernice nera. Tra la cornice e l'attacco della parete concava si dispone una banda sovradipinta di rosso. Sul frammento più grande, all'estremità destra del meandro, si conserva la traccia dell'attacco dell'ansa verniciata di nero. Nella zona di maggiore espansione della vasca è un foro passante riempito di piombo.

Per caratteristiche morfologiche e tipo di decorazione l'esemplare va collocato nel primo quarto del V secolo a.C. Già utilizzato dai Pionieri, il motivo a meandro semplice corrente verso sinistra è introdotto per esempio sulla vasca inferiore del cratere a calice del Pittore di Kleophrades conservato a Ginevra⁸⁶ con la scena del ritorno di Efesto. Anche il Pittore di Berlino utilizza il meandro semplice come base per figure singole disposte su *hydriai*, anfore e crateri a campana⁸⁷, ma in questi casi il fregio è sempre corrente verso destra.

⁸¹ Cf. *supra*, n. 1

⁸² Durante la campagna di scavo del 2015 è stato rimesso in luce l'angolo nord-est di un quinto ambiente (A5) con pavimento lastricato posto all'estremità occidentale dell'edificio.

⁸³ I frammenti del vaso sono stati recuperati durante le campagne di scavo 2010 e 2012.

⁸⁴ Di questi reperti sarà esaminato in questa sede solo il secondo cratere a calice; la discussione sulle coppe è rimandata ad un articolo in preparazione dedicato alla ceramica attica dall'Edificio dell'Istmo.

⁸⁵ Le tre pareti sono ricomposte da nove frammenti recu-

perati durante le campagne di scavo del 2009 e del 2012 (Inv. Hep 09.153). Il frammento più grande (Fig. 18 b) è 13 x 10 cm; il secondo è 9,5 x 4,5 cm; il terzo è 8 x 5 cm. L'argilla è di colore rosa scuro (2.5 YR 6/6) con zone violacee e arancioni; la vernice è lucida con numerosi graffi sulla superficie interna probabilmente connessi alla lavorazione relativa a un foro passante.

⁸⁶ ARV² 185, 31; BAPD 201683; 500 a.C.

⁸⁷ Per es.: *Hydria* di Oxford, ARV² 210, 172, BAPD 201990; anfora di Monaco ARV² 199, 30, BAPD 202838; Anfora panatenaica di Monaco ARV² 198, 12, BAPD 201819; cratere a campana di Parigi ARV² 206, 124, BAPD 201933.

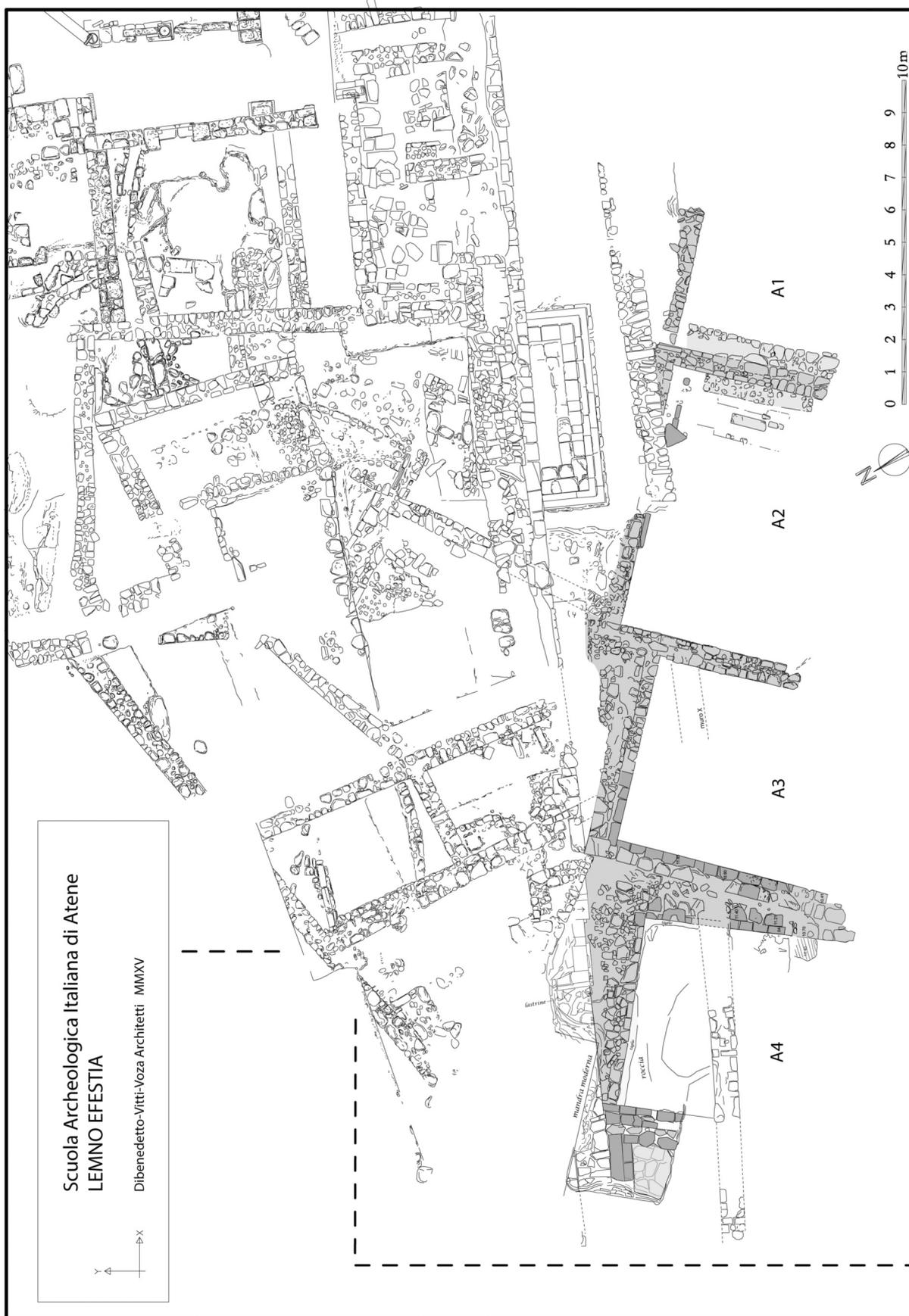


Fig. 17 - L'Edificio dell'Istmo di Efestia (Dibenedetto-Vitti-Voza, SAIA)

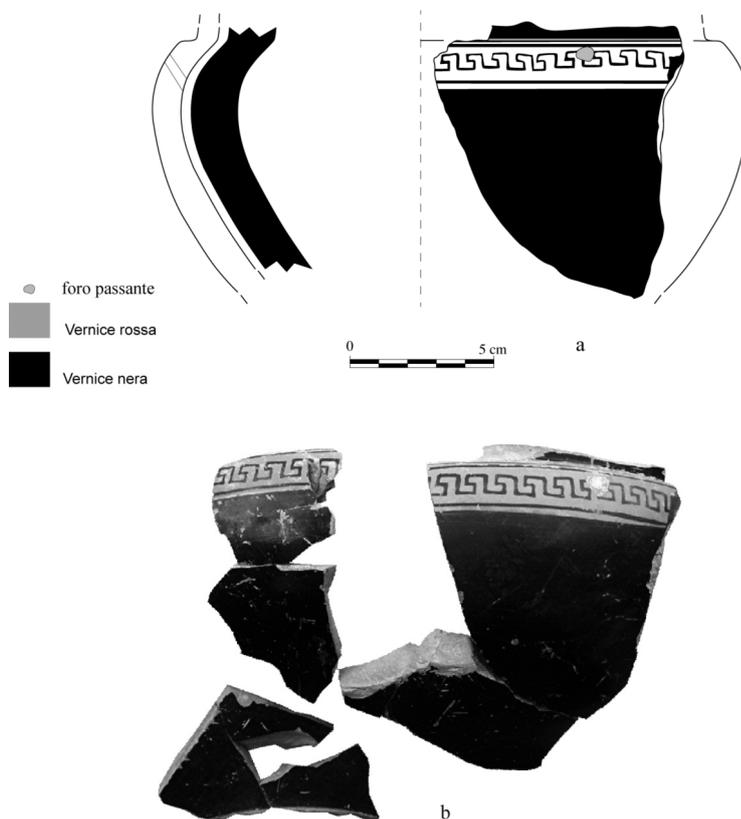


Fig. 18 - Cratere a calice con cornice a meandro dall'Edificio dell'Istmo (foto autore)

I due crateri a calice dell'Edificio dell'Istmo rappresentano i più antichi esemplari di ceramica attica a figure rosse attualmente noti da Efestia⁸⁸ e, allo stato attuale delle nostre conoscenze, in generale da Lemno. Nel caso del cratere figurato, si tratta anche del primo esemplare del Pittore di Trittolemo giunto nell'Egeo settentrionale⁸⁹. Le nuove acquisizioni lemnie sono tanto più considerevoli se rapportate alla scarsa circolazione della più antica (525-480 a.C.) ceramica attica a figure rosse in Grecia continentale ed insulare, dove, solo a partire dal secondo quarto del V secolo a.C., se ne registra una netta crescita delle importazioni⁹⁰. Nel Nord Egeo in particolare il numero di vasi a figure rosse di questa fase è veramente modesto e l'unica *enclave* che al momento fornisce riscontri consistenti e di alta qualità è Taso⁹¹.

La ceramica recuperata dagli strati di crollo dell'edificio⁹² è complessivamente databile tra la fine del VII e i primi due decenni del V secolo a.C. ed include classi di tradizione locale (o regionale) e prodotti importati. Le prime corrispondono al 60% del materiale e comprendono produzioni figurate, ceramica fine da mensa monocroma e vasellame da dispensa decorato a fasce. I reperti si distribuiscono durante tutto il VI secolo e verosimilmente coprono anche il primo quarto del V secolo a.C.

La ceramica importata è costituita sostanzialmente da forme di tradizione attica che, scarsamente attestate nella seconda metà del VI secolo a.C., registrano un incremento, soprattutto per i vasi potori, sul finire del VI-inizi del V secolo a.C. La produzione comprende una percentuale ri-

⁸⁸ Le più antiche attestazioni della classe finora note erano i resti di un'anfora del 460-450 a.C. attribuita al Pittore di Altamura proveniente dagli scavi eseguiti nell'abitato di Efestia tra il 1928 e il 1930 e purtroppo non associabile a contesti o strutture specifici: cf. A. Rizzo in MESSINEO 2001, 313-315, fig. 390.

⁸⁹ Dall'esame delle occorrenze del Pittore di Trittolemo si evince che i vasi erano quasi tutti esportati in occidente (sulle rotte di distribuzione dei vasi del pittore cf. GIUDICE 1989, 57, tav. XXIII; GIUDICE *et alii* 1995) generalmente destinati a contesti funerari. Un minor numero di esemplari

provenienti dalla Grecia continentale (Acropoli e Agora di Atene, Eleusi, Brauron, Vari), dalle isole (Delo, Rodi) e dall'Egitto sono invece indirizzati a santuari e in alcuni casi (Delo e Rodi) a sepolture.

⁹⁰ PALEOTHODOROS 2009.

⁹¹ MAFFRE 2009, con bibliografia precedente.

⁹² La ceramica (90%) è affiancata da *pithoi*, oggetti strumentali e simbolici (4%), reperti organici (6%). Lo studio dei reperti è ancora in corso e la quantificazione delle classi dei materiali non è stata ancora ultimata pertanto le percentuali qui considerate sono suscettibili di variazioni.

dotta di ceramica a figure nere e a figure rosse contro una quantità decisamente più elevata di vasellame a vernice nera.

Dal punto di vista funzionale, i vasi potori sono numericamente preponderanti e, nello specifico, le forme attiche – coppe, *kylikes*, *skyphoi*, coppe monoansate, *stemmed dish* - superano quelle di tradizione locale o nord egea (*karchesia*, boccali, *kantharoi*, ciotole monoansate). Essi primeggiano sia sui vasi per attingere - per i quali è però attestata una prevalenza delle forme di tradizione locale su quelle di tradizione attica - che sui vasi per mescolare, comprendenti sette crateri di produzione o imitazione attica ma non meno di dieci esemplari tra *dinoi* e *stamnoi* locali. Rari sono i piatti e le *lekanides* di diverse produzioni.

La ceramica da dispensa è documentata da una discreta presenza di grosse brocche a fasce di tradizione locale, mentre numerosi sono i recipienti per la manipolazione e la cottura dei cibi (mortai, *lekanai*, *chytrai*, tegami e pentole tripodate). Non mancano anfore da trasporto arcaiche e tardo arcaiche prodotte a Chio, a Lesbo, a Taso, a Corinto e nella caratteristica forma *à la brosse*.

L'aspetto funzionale del vasellame e i possibili reciproci rapporti contestuali ne hanno adombrato destinazioni d'uso coerenti con i "servizi da banchetto". La prevalenza assoluta delle forme potorie, oltre a trovare naturale giustificazione nella pratica dei simposi - marcata d'altra parte dalla presenza di brocche per mescolare e crateri per mescolare - può trovare spiegazione anche in usi collaterali al consumo diretto della bevanda e pertinenti, per esempio, all'assunzione di cibo⁹³ o anche alle libagioni.

Al momento non abbiamo sufficienti indizi per definire meglio l'identità della divinità cui erano tributate le cerimonie conviviali. Tra gli oggetti depositati durante le funzioni si segnalano una statuetta di dea seduta, una figurina di un animale accovacciato (leone?) e numerosi pesi fittili da telaio di cui uno con iscrizione dipinta. È da porre in evidenza inoltre la presenza di un discreto numero di punte di frecce in bronzo e in ferro e di una fibula in bronzo.

Il vasellame impiegato nei rituali poteva avere anche carattere votivo, come esplicitato dai fori di sospensione presenti su almeno un piattello di tradizione attica o dall'attestazione di segni anche alfabetici incisi prima o dopo la cottura di coppe, *skyphoi*, brocchette, *karchesia* e pentole. Sebbene rare, sono state riscontrate anche *lekythoi* attiche a figure nere e un piccolo *corpus* di vasi miniaturistici dal pregnante valore simbolico.

È forte la persuasione che l'Edificio dell'Istmo rappresenti un segmento morfologico-funzionale di un più esteso ed articolato complesso sacro disposto lungo il pendio sud del promontorio di Efestia e non ancora rimesso completamente in luce. La riflessione⁹⁴ scaturisce dall'analogia con gli altri luoghi sacri del sito, l'uno posto sulle pendici del promontorio e l'altro rinvenuto sotto il teatro classico⁹⁵, che oltre a strutture espressamente votate al culto della poliedrica Grande Dea eponima dell'isola - come stipi, aule per le libagioni, sale per riti misterici, ambienti di stoccaggio delle derrate⁹⁶ - comprendono anche una o più unità assegnate al consumo collettivo di cibo, e non solo di vino.

Tale è il contesto in cui si inseriscono i due crateri a calice sopra presentati, oggetti selezionati per forma e immagini dagli ultimi fruitori dell'Edificio dell'Istmo. Il cratere, tanto imprescindibile dall'impiego regolato e sociale del vino da essere anche da solo sufficiente a individuare lo spazio del simposio⁹⁷, nella forma a calice sembra rimandare a raffinate pratiche di consumo della bevanda originate dalle esigenze di una clientela agiata⁹⁸. La presenza di questo tipo di contenitore nel-

⁹³ La presenza di *chytrai* tra i contenitori da fuoco lascia presagire la preparazione di cibo semiliquido forse consumato nelle ciotole monoansate di tradizione locale.

⁹⁴ L'argomento è stato oggetto della mia tesi di dottorato discussa nel 2012 presso l'Università degli Studi di Salerno.

⁹⁵ Per il Santuario sulla Collina una sintesi è in FICUCIELLO 2013, 132-156; per il Santuario sotto il teatro: ARCHONTOUDOU *et alii* 2004.

⁹⁶ L'ipotesi secondo cui nel Santuario sulla Collina di Efestia si debba riconoscere un grande complesso edilizio in cui la diversificazione degli spazi è espressione di una gestione integrata di aspetti sacri e 'politici' affidata ad un'unica autorità politico-religiosa ed in cui i vincoli comunitari si rafforzano attraverso il consumo sociale del vino

è in FICUCIELLO 2013, 155 (con bibliografia precedente).

⁹⁷ LISSARRAGUE 1989.

⁹⁸ In TSINGARIDA 2003 l'autrice analizza il valore particolare del cratere a calice, soprattutto delle prime produzioni, attraverso l'analisi di occorrenze ed usi del vaso in contesti noti. In particolare ella suppone che all'origine della forma, ipoteticamente complementare per funzione e produzione allo *psykter* (DROUGOU 1975), ci fosse una richiesta specifica delle classi agiate ateniesi che disponevano dei mezzi economici per procurarsi non solo vini costosi, come per esempio quello di Chio, rinomato - come pure il vino di Taso - per essere bevuto freddo, ma anche degli strumenti per raffreddare la bevanda e renderne più piacevole la consumazione. Di recente sulla questione anche HUBER 2008,

l'Edificio dell'Istmo conferma quanto noto a proposito della sua diffusione, quantomeno nelle prime generazioni, sia nei contesti di abitato che nei santuari delle regioni del mondo greco e della sua sporadicità, invece, nell'ambito funerario⁹⁹.

L'immagine del *komos* sul vaso del Pittore di Trittolemo, riferita nella percezione greca al momento successivo al pasto ma propedeutico allo stare insieme intorno al vino – i due tempi che scandiscono il banchetto¹⁰⁰ –, amplifica l'idoneità del reperto al contesto di ricezione¹⁰¹, divulgando all'interno dell'edificio sacro valori e norme di comportamento condivisi dalla comunità che vi si riuniva e che esprimeva attraverso le pratiche della commensalità aspetti salienti della propria organizzazione religiosa e sociale. D'altra parte la stessa citazione della musica prodotta con gli *auloi*, connaturata all'immaginario dei *komoi*, è una componente essenziale nelle manifestazioni religiose, in particolare quando vi si svolgono pratiche rituali legate al simposio e al banchetto come per esempio nel *Kabirio* di Chloi, nel territorio di Efestia¹⁰².

Nel ruolo svolto dai due crateri a calice inoltre è evidente anche l'aspetto della consacrazione alla divinità successiva all'utilizzo pratico, confermato non solo dal pregio artistico dei reperti ma anche dalle probabili tracce di restauro antico conservate su uno di essi che sottolineano la volontà di custodire l'oggetto anche se danneggiato.

La funzione primaria dei due vasi, dunque, la loro preziosità, nonché il programma figurativo del cratere del Pittore di Trittolemo e l'immaginario che esso presuppone, permettono di sottolineare il ruolo attivo esercitato dalla committenza locale che, ancora durante il primo quarto del V secolo a.C. ed immediatamente prima della obliterazione definitiva dell'edificio sacro efestio, esprime una pregevole richiesta di ceramica attica figurata, un dato non trascurabile se si pensa che in questo momento l'intera isola di Lemno è ormai sotto il controllo ateniese ed Efestia inizia ad essere teatro di una profonda riorganizzazione culturale e urbanistica gestita dai coloni attici residenti in maniera stanziale nella città¹⁰³.

Annalisa Correale

62 che però aggiunge che l'abbinamento tra il cratere a calice e lo *psykter* non è sempre necessario e che quest'ultimo poteva essere inserito anche in altri tipi di cratere. Si segnala che dall'Edificio dell'Istmo provengono non solo numerose attestazioni di anfore vinarie chiote e tasio ma anche il fondo di un contenitore ipoteticamente identificato come *psykter*.

⁹⁹ Ad Atene, in particolare, il cratere a calice è presente sia sull'Acropoli che nell'Agora ed è adoperato come dedica votiva o come vasellame venduto per essere impiegato nei banchetti; la relativa abbondanza di questa forma a figure rosse tra le dediche votive della rocca ateniese, rispetto per esempio ai crateri a campana, sembrerebbe sottolinearne uno *status* privilegiato forse legato anche al suo innovativo aspetto monumentale; esemplari a figure nere e a figure rosse dell'ultimo quarto del VI secolo a.C. a carattere votivo e dal valore eccezionale provengono dal santuario di Atena *Poliouchos* a Taso, dall'Heraion di Samo, da una tomba monumentale di Farsalo in Tessaglia, dal Tempio C sull'Acropoli di Xanthos in Licia e dall'Acropoli di Morgantina in Sicilia: cf. TSINGARIDA 2003, 105-106. Per i crateri a calice reimpiegati nelle sepolture ad incinerazione di Sicilia e Magna Grecia l'incompletezza dei contesti complica la piena valutazione degli sfaccettati significati del loro utilizzo e degli eventuali tratti distintivi rispetto ad altri tipi di cratere; in Etruria, che invece non sembra essere una destinazione prediletta di questo tipo di cratere almeno nelle fasi più antiche della produzione, gli esemplari ad oggi noti sono stati recuperati soprattutto da contesti funerari (*ibid.*

103-105). Negli ambiti sepolcrali occidentali il cratere in generale è comunque utilizzato secondo codici di comportamento diversificati a seconda della comunità che lo ricepisce e la sua comprensione, pertinente al simbolismo del linguaggio funerario, presuppone altri *iter* interpretativi (PONTRANDOLFO 1995).

¹⁰⁰ SCHMITT PANTEL 1992

¹⁰¹ Immagini di *komoi* ricorrono su alcuni crateri di vari tipi, datati tra VI e secondo quarto del V secolo a.C., provenienti dall'Acropoli di Atene dove la forma, in generale, è plausibilmente funzionale anche a pratiche simposiali oltre che alla consacrazione votiva (PALA 2013). Il tema è presente anche su un cratere a colonnette a figure nere della fine del VI secolo a.C. recuperato nel Santuario di Zeus Megistos di Iasos in Caria (LANDOLFI 2010). I crateri a calice con scene di *komoi* riferibili alle prime produzioni a figure rosse fino al 480 a.C., di cui già si è avuto modo di parlare (cf. *supra*, § *Il tema*), provengono in larga maggioranza (in molti casi non sono verificabili le provenienze né i contesti d'uso) da sepolture indigene ellenizzate d'Occidente.

¹⁰² BESCHI 2001. La musica è un elemento ben integrato nel contesto sacro lemno fin da epoca arcaica considerate le forti connessioni della Grande Dea dell'isola con questa arte: cf. BESCHI 1992.

¹⁰³ Sul tema della riorganizzazione urbanistica di Efestia dopo la conquista operata da Milziade si v. E. Greco, D. Marchiandi, S. Savelli in GRECO-PAPI 2008; GRECO-FICUCIELLO 2010.

ΈΝΑΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΚΑΛΥΚΑΣ - ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΗΦΑΙΣΤΙΑ (ΛΗΜΝΟΣ) - Το άρθρο αυτό εξετάζει έναν ερυθρόμορφο κάλυκα - κρατήρα που βρέθηκε στις ανασκαφές της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών στο Κτήριο του Ισθμού στην Ηφαιστία της Λήμνου. Η μελέτη του σχήματος και της διακόσμησης του αγγείου μας επιτρέπει να το αποδώσουμε στον Ζωγράφο του Τριπτόλεμου, έναν αγγειογράφο που ήταν ενεργός στα αθηναϊκά εργαστήρια κατά την ύστερη αρχαϊκή περίοδο. Το συγκεκριμένο εύρημα ρίχνει καινούριο φως στην παρουσία αττικών ερυθρόμορφων αγγείων στη Λήμνο. Η ανάγνωση του αρχαιολογικού κλειστού συνόλου εύρεσης (μνημειακές ενδείξεις και αντικείμενα που βρέθηκαν μαζί του), μας βοηθά να διασαφηνίσουμε τη χρήση του σε ένα σύνολο ενός ιερού αρχαϊκού κτηρίου που ήταν σε χρήση από τους κατοίκους της Ηφαιστίας μέχρι τα τέλη του πρώτου τετάρτου του 5ου αιώνα π.Χ.

A RED FIGURE CALYX-CRATER FROM HEPHAISTIA (LEMNOS) - This paper examines an Attic red-figure calyx –crater found during the excavations conducted by the Italian Archaeological School of Athens in Isthmus Building at Hephaistia (Lemnos). The study of both the shape and the decoration of the vase enables a conclusion to be drawn on the attribution to the Triptolemos Painter, a vase-painter active in the Athenian *ergasteria* in the late Archaic period.

The piece shed new light on the presence of Attic red-figure vases in Lemnos; the reading of the archaeological context of founding (monumental evidences and objects find with it), helps us to clarify its use in the context of a sacred archaic building frequented by the community of Hephaistia until the end of the first quarter of the V century BCE.

BIBLIOGRAFIA

- ADDENDA¹ = L. Burn - R. Glynn, *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena*, Oxford 1982.
- ADDENDA² = T. H. Carpenter - T. Mannack - M. Mendonca, *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena*, Oxford 1989.
- ARCHONTIDOU A. *et alii* 2004, *Ancient Theater of Hephaestia*, Lemnos.
- ARIAS P. A. 1941, *CVA Siracusa* 1, III.1, tav. 9.3.
- ARV¹ = J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1941.
- ARV² = J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963.
- BEAZLEY J. D. 1927, *CVA Oxford* 1, 19, tav. 21.3.
- BAPD = Beazley Archive Pottery Database (<http://www.beazley.ox.ac.uk>).
- BESCHI L. 1992, 'Una dea della musica a Lemno arcaica', H. Froning - T. Hölscher - H. Mielsch (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz am Rhein, 131-138.
- BESCHI L. 2001, 'Frammenti di *auloi* dal Cabirio di Lemno', S. Böhm - K.-V. von Eickstedt (Hrsg.), *Ithaki. Festschrift für Jörg Schäfer zum 75. Geburtstag am 25. April 2001*, Würzburg, 175-180.
- BOARDMAN J. 1992, *Vasi ateniesi a figure rosse. Periodo arcaico*, Milano.
- BOTHMER D. V. 1990, 'Euphronios: les nouveaux témoignage', *Euphronios, peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* (Paris, 18 septembre - 31 décembre 1990), Paris, 17-24.
- BRON C. 1988, 'Le lieu du *komos*', J. Christiansen - T. Melander (eds.), *Proceedings of the 3rd symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (Copenhagen, August 31- September 4 1987), Copenhagen, 71-79.
- CASKEY L. - BEAZLEY J. D. 1931-63, *Attic Vase Paintings in The Museum of Fine Arts, Boston* 10, Boston, tav. 3, 13.
- CORREALE A. 2008, 'Lo scavo all'esterno della cortina muraria: un nuovo santuario ad Efestia?', E. Greco - E. Papi (a cura di), *Hephaestia 2000-2006. Ricerche e scavi della Scuola Archeologica Italiana di Atene in collaborazione con il Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università di Siena* (Siena - Certosa di Pontignano, 28-29 maggio 2007), (TEKMERIA 6), Atene-Paestum, 75-91.
- CORREALE A. 2010, 'Efestia: santuari arcaici ed evidenze di età classica', *ASAA* 88, 101-112.
- DÖRIG J. 1975, *Art antique. Collections privées de Suisse romande*, Mainz, n° 217 a.
- DROUGOU S. 1975, *Der attische Psykter*, (BEITRÄGE ZUR ARCHÄOLOGIE 9), Würzburg.
- FICUCIELLO L. 2013, *Lemnos. Cultura, storia, archeologia, topografia di un'isola del Nord-Egeo*, (MONOGRAFIE DELLA SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE E DELLE MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE 20, 1/1), Atene.
- FRANK S. 1990, *Attische Kelchkratere. Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefäßform und Bemalung*, Frankfurt am Main.
- GHIRON-BISTAGNE P. 1976, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- GIUDICE F. - GIUDICE I. 2009, 'Seeing the image: Constructing a Data-Base of the imagery on attic pottery from 635 to 300 BC', A. H. Oakley - O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters*, II, Oxford, 48-62.
- GIUDICE F. 1989, *Vasi e frammenti "Beazley" da Locri Epizefiri*, I, Catania.

- GIUDICE F. *et alii* 1995, 'I vasi attici della prima metà del V secolo a.C. in Sicilia: il quadro di riferimento', N. Bonacasa (a cura di), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Aspetti e problemi*, (STUDI E MATERIALI 9), Roma, 115-202.
- GRECO E. *et alii* 2005, 'Hephaestia 2005', *ASAA* 83.2, 929-1000.
- GRECO E. - FICUCIELLO L. 2010, 'Cesure e continuità: Lemno, dai "Tirreni" agli Ateniesi', *ASAA* 88, 149-168.
- GRECO E. *et alii* 2006, 'Hephaestia 2006', *ASAA* 84.2, 963-1024.
- GRECO E. *et alii* 2009, 'Hephaestia. Campagne di scavo 2007-2011', *ASAA* 87.2, 1167-1232.
- GRECO E. - PAPI E. 2008 (a cura di), *Hephaestia 2000-2006. Ricerche e scavi della Scuola Archeologica Italiana di Atene in collaborazione con il Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università di Siena* (Siena - Certosa di Pontignano, 28-29 maggio 2007), (TEKMERIA 6), Paestum-Atene.
- GREIFENHAGEN A. 1929, *Eine attische Schwarzfigurige Vesengattung und die Darstellung des Komos im VI Jahrhundert*, Königsberg.
- GREIFENHAGEN A. 1962, *CVA Berlin Antiquarium* 2, Monaco, tav. 64, 1-2.
- GUY J.R. 1974, *The Triptolemos Painter* (M. A. Thesis), University of Cincinnati.
- GUY J.R. 1981, 'A Ram's-head Rhyton Signed by Charinos', *Arts in Virginia* 21, 2-15.
- HUBER K. 1992, 'Werkstattgesellen. Zur Produktion früher Kelchkratere', I. Wehgartner (Hrsg.), *Euphronios und seine Zeit* (Berlin 19/20 April 1991), Berlin, 57-72.
- HUBER K. 2008, 'Mythos, Epos und "Alltag" Themenwahl für attische Kalchkratere', M. Seifert (Hrsg.), *Komplexe Bilder*, (HASB-BEIHEFT 5), Berlin-Basel, 61-83.
- KALTSAS, N. - SHAPIRO A. 2009, *Worshiping Women, Ritual and Reality in Classical Athens*, Athens- New York, 217, n° 94.
- KNAUER E.R. 1996, 'Two cups by the Triptolemos Painter. New light on two Athenian festivals?', *AA*, 221-246.
- KNAUER E.R. 1997, 'Fragments of a cup by the Triptolemos Painter from the Undset-Blindheim Collection', *AAAH* 9, 17-19.
- KNAUER E.R. 1973, *Ein Skyphos des Triptolemosmalers*, (WINCKELMANNSPROGRAMME DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN 125), Berlin.
- KNAUER E.R. 1976, 'Fragments of a cup by the Triptolemos Painter', *GRBS* 17, 209-216.
- KURTZ D.C. - BOARDMAN J. 1986, 'Booners', *Greek vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 3 Malibu, 35-70.
- LANDOLFI M. 2010, 'Importazioni di ceramiche attiche dal Santuario di Zeus Megistos di Iasos di Caria', S. Fortenulli - C. Masseria (a cura di), *Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell'Italia* (Perugia 14-17 marzo 2007), Perugia, 43-56.
- LEZZI-HAFTER A. 2002, 'Triptolemos-Maler', H. Cancik - H. Schneider - M. Landfester (Hrsg.), *Der Neue Pauly* 12.1, Stuttgart, 830.
- LISSARRAGUE F. 1989, *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari.
- MAFFRE J.J. 2009, 'Coupes attiques à figures rouges trouvées à Thasos', J. H. Oakley - O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters. Volume II*, Oxford, 181-191.
- MESSINEO G. 2001, *Efestia. Scavi Adriani 1928-1930*, (MONOGRAFIE DELLA SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE E DELLE MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE 13), Padova.
- Minerva 2008*= *Minerva The international review of ancient art & archaeology*, march/april 2008, 19, n. 2.
- MINGAZZINI P. 1971, *Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani*, II, Roma, tav. CXXXIX 1/665.

- MONACO M. C. 2000, *Ergasteria: impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal proto-geometrico alle soglie dell'Ellenismo*, Roma.
- MOORE M.B. 1986, *Attic black-figured pottery*, (THE ATHENIAN AGORA 23), Princeton.
- MOORE M.B. 1997, *Attic red-figured and white-ground pottery*, (THE ATHENIAN AGORA 30), Princeton.
- NEER R.T. 1997, *CVA J. Paul Getty Museum* 7, 3, 20.
- OAKLEY J.H. 2004, 'New vases by the Achilles Painter and some further thoughts on the role of attribution', S. Keay - S. Moser (eds.), *Greek art in view. Essays in honor of Brian Sparks*, Oxford, 63-77.
- PALEOTHODOROS D. 2009, 'Commercial network in the Mediterranean and the diffusion of early attic red-figure pottery (525-490 a.C.)', I. Malkin - C. Constantakopoulou - K. Panagopoulou (eds.), *Greek and roman networks in the Mediterranean*, Oxon, 158-176.
- PARALIPOMENA = J. Beazley, *Paralipomena. Addition to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic red-Figure Vase-Painters* (Second Edition), Oxford 1971.
- PFISTERER-HAAS S. 2010, *CVA München* 16, 32, tav. 18.
- PONTRANDOLFO A. 1995, 'Simposio e élites sociali nel mondo etrusco e italico', O. Murray – M. Tecusan (eds.), *In Vino Veritas*, Oxford, 176-195.
- REEDER E.D. 1995, *Pandora. Women in classical Greece*, Baltimora, 270, 74.
- RICHTER G.M.A. 1936, *Red-figured athenian vases in the Metropolitan Museum of Art*, II, New Haven, tav. 45.
- ROBERTSON M. 1986, 'Two pelikai by the Pan Painter', *Greek vases in the J. Paul Getty Museum*, 3, Malibu, 71-90.
- ROBERTSON M. 1992, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge.
- ROCCOS L.J. 1992, 'Marpessa', *LIMC* VI.1, 364-366.
- SCHMITT PANTEL P. 1992, *La cité au banquet. Histoire des repas public dans les cités grecques*, Parigi-Roma.
- SLEHOFEROVA V. 1988, *CVA Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig*, 3, III, I, tav. 23, 1.
- SMITH T.J. 2014, 'Guess who's coming to dinner? Red-figure komasts and the performance culture of Athens', J. H. Oakley (ed.), *Athenian potters and painters*, III, Oxford, 231-241.
- TSINGARIDA A. 2003, 'Les premières productions de cratères en calice: contenu et usages d'une forme nouvelle', P. Rouillard - A. Verbanck-Piérard (éd.), *Le vase grec et ses destins*, München, 99-109.
- WILLIAMS D. 1993, *CVA British Museum* 9, 30-31.

