



GIROLAMO VISCONTI

Il riscatto del corpo di Ettore nella ceramografia attica

*Ma gli Dei, fidi custodi
de' giuramenti, testimon ne sieno,
che se Giove l'onor di tua caduta
mi concede, non io sarò spietato
col cadavere tuo, ma renderollo,
toltene solo le bell'armi, intatto a'
tuoi.
Tu giura in mio favor lo stesso.*

*Il. XXII, 254-257
trad. V. Monti*

1. Una particolare ambasceria

Nel repertorio iconografico dei ceramografi attici la presenza di temi ispirati alle gesta troiane è rilevante. Contrariamente a quanto si possa immaginare non molto numerose sono invece le scene derivanti direttamente dal poema omerico, probabilmente per la difficoltà di comporre temi figurati di maggiore complessità. In compenso vasta è la presenza di scene tratte dagli altri poemi del ciclo troiano, soprattutto l'*Ilioupersis*, l'*Aithiopsis* e le *Ciprie*.¹

Tuttavia alcuni episodi omerici ebbero una certa fortuna, probabilmente per l'immediatezza del messaggio e la semplicità compositiva. Tra questi vi è l'ambasceria di Priamo ad Achille per la restituzione del corpo di Ettore, raccontata nell'intero libro XXIV e ultima scena del poema. Si tratta di un episodio isolato dal resto della storia che racchiude in sé un'esperienza quasi magica suggerita dalla notte che fa da sfondo all'intera azione.² Protagonisti del libro, più che gli uomini, sono gli dei stessi, che con il loro volere decidono la buona riuscita dell'impresa di Priamo e la restituzione del cadavere su cui, ormai da diversi giorni, infieriva Achille. L'attimo che maggiormente ha colpito l'immaginario dei ceramografi è ovviamente il principale, quello in cui Priamo, grazie all'aiuto di Hermes, entra nella tenda di Achille e lo supplica di restituirgli il corpo dell'amato figlio, primo per valore tra i Troiani.³ L'ambientazione è affascinante, Achille è seduto, ha appena finito di cibarsi e di bere vino, ha ancora la tavola imbandita ed è

¹ F.K. Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen 1967, 38-39; M. Torelli, *Le immagini dell'Iliade*, in A. Bottini - M. Torelli (a cura di), *Iliade*, Milano 2006, 98.

² Si cfr. M.G. Ciani (a cura di), *Il riscatto di Ettore (Iliade XXIV)*, Venezia 1990, 23-24.

³ *Il.* 468-672.



solo (soltanto due compagni dentro la tenda, stanno in disparte). Priamo irrompe inaspettatamente nella tenda e baciandogli le ginocchia lo supplica grandemente di accettare i doni in cambio del corpo del figlio. È sicuramente una scena molto efficace; in essa i due protagonisti risaltano entrambi per caratteristiche opposte e si misurano in un contrasto che il poeta saggiamente descrive con l'immagine parlante di un Achille nel pieno della vitalità ed un Priamo consunto e tragico.

La storia unisce due mondi diversi che tuttavia risultano avere molti punti d'incontro: il simposio e la diplomazia. L'ambasceria di Priamo ad Achille rappresenta (insieme a quella di Fenice, Odisseo e Aiace) il primo esempio di accoglienza diplomatica in ambiente simposiale. Come noto, il simposio greco arcaico e classico, seppur interpretabile come vero e proprio festino, è una necessaria pratica di coesione sociale. Il prender parte alle riunioni basate sul mangiare e bere comune è una forma di partecipazione alla cosa pubblica, tra *politai* ci si sente decisamente un *polites*. Come in un gioco di specchi è proprio il *polites* che ha diritto di partecipare al convito, consolidando, tra una coppa di vino e l'altra, la propria posizione sociale.⁴ In un ambiente così elitario e chiuso ai bassi strati sociali, non poteva che essere onorifica l'eccezione, l'introduzione al gruppo di un ospite straniero, spesso con funzione diplomatica. Non è un caso quindi che l'uso dell'ambientazione conviviale nel ricevere ambasciatori sia frequente e riccamente attestata dalle fonti.⁵ Uno dei più celebri esempi è forse quello degli ambasciatori persiani giunti da Aminta di Macedonia. In essa l'onore dell'ammissione al simposio si trasforma nell'estrema richiesta dei Persiani di far partecipare le mogli e le sorelle dei Macedoni.⁶ Un'impudenza a cui Alessandro, il futuro Filelleno, risponderà con un ingegnoso stratagemma: travestitosi da donna, insieme ad alcuni compagni, ucciderà tutti gli ambasciatori.⁷ La vicenda si chiuderà (per paradosso) diplomaticamente, con nozze riparatrici.

Gli esempi sarebbero tanti, mi preme qui ricordare solo uno tra i più belli della letteratura greca. Mi riferisco a quello organizzato dai Greci guidati da Senofonte per gli ambasciatori dei Paflagoni, nel quale ritroviamo tutte le caratteristiche di un normale simposio classico adattato al campo di battaglia, dalle *kelinai* improvvisate con sacchi di foglie, all'intrattenimento spontaneamente offerto dai soldati.⁸

⁴ È una caratteristica che accomuna anche altre civiltà. In Persia ad esempio la classe nobiliare più elevata era quella dei "commensali" (δομτράπεζοι: Xen. *An.* I 8, 25); la loro posizione di comando trova una conferma nella possibilità di mangiare e bere con il Re dei Re.

⁵ Si veda D.J. Mosley, *Envoys and Diplomacy in Ancient Greece*, Wiesbaden 1973, 79-80.

⁶ Hdt. V 17-21. Lo stesso racconto lo ritroviamo, in modo pressoché identico, nell'epitome di Giustino a Pompeo Trogo, (Iust. 7, 3). Probabilmente il luogo in cui avvennero i fatti si può identificare con Aegae, l'antica capitale del regno macedone, riconosciuta nell'attuale Verghina, famosa per le tombe reali scoperte da Andronikos (M. Andronikos, *Verghina. The Royal Tombs*, Atene 1984). Afferma Nenci che, con molta probabilità, i Persiani non usavano farsi accompagnare dalle proprie mogli durante i banchetti, almeno così sembra attestarci un racconto di Plutarco (Plut. *Symp.* 613 a). Vi è una similitudine, quindi, con le usanze greche, per le quali era disdicevole far partecipare le donne ai convivi, eccetto, ovviamente, le etere. Si potrebbe quindi pensare che Erodoto abbia voluto accentuare il cattivo comportamento degli ambasciatori, i quali, non solo si macchiano di cupidigia, ma anche di falsità (si veda G. Nenci (a cura di), *Erodoto*, V, Milano, pp. 00 n. 18). L'aneddoto aggiungerebbe inoltre alla causa macedone una prova in più di "grecità": il senso di ripugnanza che conquista il giovane Alessandro Filelleno sembra, infatti, del tutto "ellenico".

⁷ Si tratta di uno stratagemma ricorrente nell'aneddotica greca, lo usano per esempio gli Spartani per uccidere dei Messeni o gli stessi Messeni per abusare delle sacerdotesse spartane: Paus. IV 4, 2.

⁸ Xen. *An.* VI 1. Gli ambasciatori stupiscono davanti alle numerose danze armate, fino ad una pirrica eseguita da una danzatrice. Questa esibizione fa porre ai Paflagoni la domanda se anche le donne combattano tra i Greci, i quali scherzosamente rispondono affermativamente. Sulla pirrica, danza spesso



Se la possibilità dell'esistenza del simposio in epoca omerica è ancora fonte di discussione, sembra però attestato un momento legato solo al bere e posteriore al pasto vero e proprio.⁹ Come il simposio greco, il banchetto omerico era luogo di coesione sociale per i nobili achei che lo usavano in modo diversificato, come occasione di riunione politica e decisionale o di semplice svago. Le analogie confluiscono quindi anche nella funzione diplomatica, come chiaramente ci mostra l'episodio del libro IX dell'*Iliade*, in cui agli ambasciatori viene allestito un banchetto che li possa ristorare e durante il quale si possa discutere. Nell'*Iliade* sembra però meno evidente la distanza tra il momento del cibo e quello del bere, forse per una più antica collocazione temporale rispetto all'*Odissea*, dove è più chiara la presenza di una riunione simile al simposio greco.¹⁰

L'accoglienza data da Achille, pur essendo temporalmente il primo esempio di ambasceria in ambiente conviviale, è da considerarsi del tutto differente. Anzitutto l'ambasciatore Priamo arriva all'improvviso, grazie all'aiuto di Hermes, e nello stato di *akletos*, malgrado l'eroe acheo fosse conscio dell'imminente visita poiché istruito dalla madre Teti.¹¹ Cosa più importante, l'ambientazione simposiale non crea, come normalmente dovrebbe fare, un avvicinamento tra l'ambasciatore e il ricettore dell'ambasciata, ne accentua invece le distanze. Achille tronante sul proprio seggio da banchetto è diametralmente opposto a Priamo digiuno da giorni.¹² La distanza tra i due nemici viene quindi così evidenziata e, non a caso, una volta placati gli animi, grazie anche al ricordo suscitato da Priamo di Peleo, padre di Achille, un riavvicinamento è possibile sempre attraverso la tavola. Un banchetto viene allestito per Priamo, ed è

eseguita durante il simposio sia dagli uomini che dalle donne, J.C. Poursat, *Les représentations de danse armée dans la céramique attique*, «BCH» XCII (1968), 550-615.

⁹ Malgrado la presenza costante del banchetto in Omero, non si può che notare come esso si differenzi dal simposio arcaico e classico. Il Von der Mühl arrivò addirittura ad affermare che Omero non conoscesse il simposio, legando questa sua ignoranza al fatto che sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea* non è mai presente Dioniso, dio del bere per eccellenza e quindi indissolubile dalla realizzazione del simposio (P. Von der Mühl, *Ausgewählte Kleine Schriften*, Basel 1976, 483 e ss.). L'influenza del pensiero di Wilamowitz è evidente: il dio greco non poteva risalire oltre il VII secolo a.C., anni in cui venne introdotto da genti barbare (U. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, Berlin 1932, 61 e ss.). Oltretutto si riscontravano anche altre incongruenze forti col simposio greco, come la presenza delle donne, la posizione assisa e la compresenza del bere e del mangiare senza che vi fosse fra i due una distinzione di tempo. Il Bielohlawek si accorse che una separazione di momenti esisteva già nel banchetto omerico. Una parte successiva sembra, infatti, essere dedicata al solo bere e alla conversazione: K. Bielohlawek, *Gastmahl- und Symposionsleben bei griechischen Dichtern. (Von Homer bis zur Theognissammlung und Kritis)*, «WS» LVIII (1940), 13 e ss. Omero usa poi spesso, per distinguere evidentemente una successiva fase, la frase formulare αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο cioè "quando furono sazi di cibo e bevande" (II, I 469). (si consulti anche sull'argomento M. Wecowski, *Homer and the origins of the symposion*, in F. Montanari (a cura di), *Omero tremila anni dopo*. Atti del Convegno di Studi (Genova, 6-8 luglio 2000), Roma 2004, 625-638). Sicuramente forti sono le differenze che si notano leggendo il banchetto che Omero descrive nei suoi poemi e quello invece che conosciamo dagli scritti di Senofonte, Platone e dalla rappresentazione che la ceramica ci tramanda. Analizzando però con attenzione si nota come un momento distinto esistesse, caratterizzato sia dalla presenza del bere come azione fondamentale ma anche dall'intrattenimento che era ornamento del simposio stesso. Ed è proprio l'intrattenimento ad essere, a mio parere, la linea d'unione tra il simposio omerico e quello propriamente greco. Esso, infatti, differenzia il convito greco dal semplice mangiare in comune, è un superfluo che diventa necessario, e non soltanto crea l'atmosfera adatta per una riunione, ma la rende riconoscibile distanziandola dal normale cibarsi proprio di tutti i giorni.

¹⁰ G. Colesanti, *Il simposio in Omero*, «MD» XLIII (1999), 62-63.

¹¹ *Il.* XXIV 128 e ss.

¹² *Il.* XXIV 624 e ss.



questa volta un sincero gesto del Mirmidone, il quale per altro aveva appena finito di mangiare.¹³

Ragionando ancora da un punto di vista diplomatico vediamo come il vecchio re non sia certo il tipo ideale di ambasciatore a cui di solito è d'obbligo un bell'aspetto e prestanza fisica.¹⁴ Ma d'altronde non possiamo non sottolineare come l'ambasceria di Priamo sia in realtà necessariamente una farsa, in cui i protagonisti recitano una parte già scritta. È un po' il *topos* di tutto il poema omerico, in cui ogni cosa è data, dall'esito di una singola azione, all'intero destino di un uomo. Sia Achille che Priamo sono coscienti che qualsiasi cosa diranno il riscatto avrà comunque luogo poiché è Zeus stesso ad averlo ordinato ed è stabilito dal fato che ciò si compia. Per questo l'eroe acheo sembra maggiormente arrogante e mostra tutta la sua istintività quando intimorisce Priamo minacciandolo apertamente di poter comunque contrastare il volere di Zeus.¹⁵ La presenza del divino si percepisce in ogni particolare, e lo stesso discorso di Priamo non nasce da una brillante scelta di approccio oratorio, ma è un canovaccio suggeritogli da Hermes stesso, prima dell'arrivo alla tenda. Insomma, siamo davanti ad un teatro in cui attori sono gli uomini e registi gli dei.

In questa prospettiva la *pietas* dell'eroe è riscontrabile solo successivamente alla restituzione del corpo, quando dunque il ruolo delle divinità cessa e i protagonisti sono liberi di agire secondo la propria volontà. Un tale spirito pietoso contraddistingue Achille da far quasi dimenticare a Priamo di essere all'interno dell'accampamento dei nemici, fino all'intervento di Hermes, che ristabilisce l'ordine delle cose secondo il volere di Zeus.¹⁶

2. *Corpus* ceramico

Il "riscatto del corpo di Ettore" è il soggetto della raffigurazione di un numero abbastanza consistente di opere greche e magnogreche. In generale sono due le tradizioni letterarie che hanno ispirato la scelta figurativa: una è, appunto, quella omerica, che maggiormente ci tocca, in cui il riscatto viene rappresentato nel momento dell'ambasceria di Priamo e nella supplica all'eroe acheo.¹⁷ In questa classe ligi al testo omerico furono gli artisti di età augustea che cercarono di seguire, senza errori o aggiunte, il racconto del libro XXIV.¹⁸ L'altra tradizione è quella che deriva

¹³ Non è inusuale, come di primo acchito potrebbe sembrare, per l'epoca omerica l'organizzazione di un nuovo banchetto, di poco successivo ad un altro appena terminato. È un modo di onorare gli ospiti, la necessità del nutrirsi ricade dunque in secondo piano. Molti sono gli esempi in Omero, specialmente nell'Odissea: *Od.* III 390 e ss. e VII 136 e ss.

¹⁴ L. Piccirilli, *L'invenzione della diplomazia nella Grecia antica*, Roma 2002, 23-28.

¹⁵ *Il.* XXIV 565-570.

¹⁶ *Il.* XXIV 683-688.

¹⁷ Si cfr. F. Ghedini, *Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica*, «AntTard» V (1997), 253 e ss., in particolare la parte dedicata al "Riscatto" con riferimento specifico alla tradizione tardoantica della rappresentazione.

¹⁸ È possibile ritrovare la scena in una serie di produzioni artistiche diverse, dagli affreschi, alle gemme, alle lucerne (persino in un vetro portuense: M. Floriani Squarciapino, *Il riscatto del corpo di Ettore in un vetro portuense*, «StudMisc» XXII (1976), 75-83). In epoca medio-imperiale soprattutto nei sarcofagi di produzione neoattica: P. Lisand de Bellefonds, *Le rachat du corps d'Hektor: un thème favori sur les sarcophages attiques*, «AK» XXV (1982), 124-136; Ghedini, *Achille "eroe ambiguo"*, cit., 255.



probabilmente da Eschilo e che ci è stata tramandata da autori più tardi.¹⁹ Si descrive qui il momento della pesatura del corpo di Ettore, posto su di una bilancia alla quale fa da contrappeso il riscatto portato da Priamo. È una tradizione che compare in età classica con vasta fortuna nei secoli posteriori²⁰ e che predilige mettere in mostra il lato iroso e impietoso di Achille.

Limitandoci alla ceramografia attica, che è lo specifico del nostro studio, ritroviamo venti vasi, che abbracciano un'epoca che va dalla prima metà del VI secolo alla metà del V a.C.; la tradizione attestataci è quella omerica con un'unica eccezione.

Le figure nere sono di poco superiori a quelle rosse, includendo in totale undici vasi. La forma più ricorrente è l'anfora, che conta cinque esemplari, seguita dalla *lekythos*, tre vasi, una *hydria* globulare, una coppa di Siana²¹ e un cratere a colonnette. A questi dovremmo probabilmente aggiungere un'anfora di Boston che è stata riconosciuta come una parodia del riscatto di Ettore.²² La preponderanza dell'anfora potrebbe suggerire un legame col mondo del vino, il cui punto di contatto sarebbe l'ambientazione simposiale della scena. D'altra parte la *lekythos*, vaso funerario per eccellenza, si adatta benissimo alla rappresentazione funebre, in cui il corpo senza vita di Ettore rimane il punto visivo focale e maggiormente toccante.

Il primo vaso in ordine cronologico²³ è un'anfora tirrenica conservata al Louvre e proveniente da Caere, databile intorno al 570-560 a.C (nr. 1).²⁴ Come noto le anfore tirreniche, prodotte in Attica, vengono completamente dedicate al mercato etrusco. Il nostro esempio ci dà quindi indirettamente la certezza che l'episodio fosse conosciuto e diffuso anche in ambito tirrenico.²⁵

¹⁹ L'opera di Eschilo da cui deriva questa tradizione è *La Frigia*, una tragedia chiamata anche *Il riscatto di Ettore*. Tra gli autori più tardi si veda: Lykophr. 270; Hyg. *fab.* 106 (M. Roussel, *Biographie légendaire d'Achille*, Amsterdam 1991, 334 e ss).

²⁰ La prima opera attestataci è un rilievo da Melos conservato a Toronto e databile intorno alla metà del V secolo a.C., *LIMC*, s.v. *Achilleus*, n. 662.

²¹ La coppa frammentaria (nr. 3) non è stata pubblicata. Appartenuta a Ludwig Curtius, ne apprendo notizia dalla citazione del Johansen, il quale riporta anche una breve descrizione (*The Iliad*, cit., 137). Sembra che il racconto fosse trattato come nei quasi coevi bronzi argivo-corinzi: Priamo era posizionato alla destra di Achille e, quest'ultimo, rappresentato stante e non disteso su di una *kline*.

²² Per l'ultima anfora, quella con la parodia del mito, si veda: B.A. Brownlee, *A Black-Figure Parody of the Ransom of Hector*, «RA» (1989), 3-21.

²³ Contemporaneamente alla creazione di quest'anfora, lo stesso tema veniva utilizzato per decorare uno specchio in bronzo corinzio. I personaggi sono tutti raccolti in poco spazio: Achille stante sulla sinistra, poi Priamo e infine Hermes; ai loro piedi giace il corpo senza vita di Ettore. La dettagliata iconografia mostra come anche l'autore corinzio seguisse la versione omerica dell'episodio (Johansen, *The Iliad*, cit., 49-51, fig. 7).

²⁴ Conservata a Paris, Musée du Louvre, numero inv. E843, lato B con corteo di uomini: J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956, 95, 7; J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 34, 36; T.H. Carpenter - T. Mannack - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989², 25A; Sakowski, *Darstellungen von Dreifusskesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit*, Frankfurt 1997, 409-410, figg. 53-54.

²⁵ Il problema della paternità d'opera di questi vasi non è ancora del tutto certo, tuttavia si è quasi universalmente propensi a riconoscere le anfore tirreniche come particolari prodotti delle botteghe ateniesi del secondo quarto del VI secolo a.C. (si veda in generale J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, 36 e ss.; T.H. Carpenter, *The Tyrrhenian Group: Problem of Provenience*, «OJA» III (1984), 45-56). Gli studi chimici sulla ceramica sembrano d'altronde confermare questa origine (J. Kluiver, *The "Tyrrhenian" Group. Its Origin and the Neck-Amphorae in the Netherlands and Belgium*, «BABesch» LXVII (1992), 73). L'ipotesi di una fabbrica etrusca non è però ancora del tutto abbandonata (si veda B. Ginge, *New Evaluation of the Origins of Tyrrhenian Pottery: Etruscan Precursors of Pontic Ceramics*, in T. Christiansen - M. Melander (Eds.), *Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1987, 201-



Notiamo subito, da un'analisi strettamente iconografica, la presenza di schemi che divengono pressoché immutati nei vasi posteriori, comprese le figure rosse. Soprattutto la figura imponente e centrale di Achille, recumbente sulla *kline*, ancora assorto nel simposio che giungerà di lì a poco ad una brusca fine.²⁶ Un forte anacronismo caratterizza questa rappresentazione, che ci ricorda più quelle di simposio che si andavano proprio allora diffondendo nella ceramica attica dopo essere nate in quella corinzia.²⁷ Sappiamo bene infatti da Omero che i banchettanti stavano seduti e non distesi sui letti; i ceramografi dell'epoca avevano quindi perso memoria di questo precedente costume conviviale.²⁸ Così nel passo corrispondente Omero scrive Ἀχιλλεύς ἴζεσκε cioè Achille sedeva, avendo appena finito di bere e mangiare e con la tavola ancora imbandita davanti.²⁹ L'eroe ha la brocca nella mano, la *trapeza* risulta invece vuota, enfatizzando probabilmente ancora di più il distacco temporale, in una raffigurazione che sembra più vicina al simposio arcaico piuttosto che a quello omerico dove il bere e il mangiare dividevano un unico momento.

Priamo (similmente a tutte le altre raffigurazioni posteriori) arriva da sinistra, vecchio, sconvolto dal dolore, va incontro ad Achille. Il re dei Mirmidoni è invece rappresentato nella piena maturità, cosa suggeritaci dalla barba folta che gli incornicia il volto. Lo stile delle figure è tozzo, il disegno è eseguito con forte impatto visivo ma

210). Sulla diffusione e distribuzione della ceramica attica in Etruria e sul recepimento di certi soggetti si veda C. Reusser, *Vasen für Etrurien, Verbreitung und Funktionen Attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, Zürich 2002; A. Avramidou, *Attic Vases in Etruria: Another View on the Divine Banquet Cup by the Codrus Painter*, «AJA» CX (2006), 574-577.

²⁶ Achille possiede, tra gli eroi, quasi l'esclusiva di essere rappresentato a banchetto, questo l'accomuna a Eracle e Dioniso. Non soltanto nell'episodio del riscatto, anche nel lutto per Patroclo, in cui per la maggior parte delle rappresentazioni Achille è assiso, capita di ritrovarlo talvolta recumbente, si veda ad esempio: LIMC, s.v. *Achilleus*, n. 478, intorno al 550 a.C.

²⁷ Per una generale analisi della rappresentazione del simposio si veda soprattutto J.M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII au IV siècle avant J.C.*, Roma 1982; P. Schmitt - A. Schnapp, *Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet*, «RA» I (1982), 57-74; F. Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari 1989.

²⁸ Nella società romana arcaica, così come in quella greca, non si conosceva l'uso di mangiare sdraiati. Non esisteva neanche un ambiente dedicato solamente al banchetto. Da un passo di Ovidio, che probabilmente si rifà a Varrone, appare chiaro che i pasti venivano consumati seduti attorno al fuoco su sgabelli o su panchine costruite attorno ai muri (Ov. *fast.* VI 301 e ss.). Sull'argomento, A. Zaccaria Ruggiu, *More regio vivere. Il banchetto aristocratico e la casa romana di età arcaica*, Roma 2003, 29-36. Nell'*Odisea*, come suggerisce Musti, troviamo i primi cenni riguardo l'uso del mangiare sdraiati. Lo notiamo sia nella descrizione del modo di mangiare dei Proci, sia nei pranzi imbanditi da Circe agli eroi destinati ad essere trasformati in maiali. In questi casi, infatti, si fa menzione a dei *klismoi* distinti dai *thronoi*, vere e proprie sedie (Od. X 253). Sembra quindi si possa pensare ad una posizione intermedia nel modo di desinare, a metà tra la posizione reclinata e lo stare seduti (D. Musti, *Il simposio*, Roma-Bari 2001, 20). La prima fonte a parlarci di banchettanti distesi, intorno alla seconda metà del VII sec. a.C., è Alcmane, il quale descrive una festa spartana con sette letti in cui dovevano distendersi i convitati: Alkm. fr. 55 Diehl, si cfr. O. Murray, *L'uomo e le forme della socialità*, in J.P. Vernant (a cura di), *L'uomo greco*, Roma-Bari 1991, 226 e ss.; M. Nafissi, *La nascita del Kosmos*, Napoli 1991, 206-226. Poco più tardi ritroviamo le testimonianze di due tra i più grandi lirici greci: Alceo e Saffo. Alla fine del VII sec. a.C. è databile un frammento di Saffo in cui si fa probabilmente menzione di un banchetto culturale prettamente femminile: ἐν κλίβαι μαλακῆι κατακείμενον ἔμπλεον ὄντα πίνοντα γλυκύν οἶνον ὑποτρόγοντ ἐπεβίθους (Saffo V 93, v. 22-24 sul quale J.M. Dentzer, *Aux origines du banquet couché*, «RA» II (1971), 245). Probabilmente le prime regioni della Grecia ad assimilare ed utilizzare la raffigurazione del banchettante recumbente sono quelle anatoliche, influenzate dai regni d'Oriente. Precisamente le prime attestazioni le ritroviamo nella Ionia asiatica (M. Guarducci, *Bryaktes, un contributo allo studio dei banchetti eroici*, «AJA» LXVI (1962), 273-284).

²⁹ Il. XXIV 470-475.



sicuramente con non rigorosa naturalezza.³⁰ L'anfora è attribuita al Pittore Castellani che caratterizza le sue pitture con personaggi dalle grosse teste e dalle corte gambe, caratteristiche di una maniera che bada più all'espressività e al racconto piuttosto che all'anatomia.³¹ Osservando bene il nostro soggetto si nota immediatamente quella che sembra essere una paradossale dimenticanza o forse un azzardo del ceramografo o del committente. Manca infatti Ettore, il personaggio su cui tutta la scena ruota e che è presente in tutte le raffigurazioni dei vasi posteriori, senza eccezione. Ma il Pittore Castellani segue con più dedizione la tradizione letteraria che racconta come Achille nasconda il figlio al padre per evitare che quest'ultimo possa, alla vista del corpo senza vita, provare un dolore troppo forte.³² La rappresentazione di Ettore nei successivi vasi dava modo alla scena di essere immediatamente leggibile dai fruitori, enfatizzava poi il *pathos* generale proprio attraverso la presenza del cadavere ormai irrinunciabile.

Ettore è finalmente presente, ancora bello come fosse vivo,³³ nell'*hydria* del Pittore di Londra B76³⁴ che affronta il tema con una notevole fantasia, arricchendo la scena con particolari iconografici non presenti nel testo omerico (nr. 2).³⁵ Appare poi per la prima volta un altro protagonista dell'episodio, Hermes, raffigurato qui con gli attributi a lui consoni, il caduceo ed il berretto da viaggio, senza però i calzari alati.³⁶

In questi primi due vasi notiamo dunque la presenza di uno schema iconografico che rimarrà pressoché invariato nella tradizione ceramografica ateniese e che presenta Achille disteso sulla *kline* e Priamo alla sua sinistra, in piedi nell'atto di pregare.

Con i vasi successivi il corpo di Ettore occupa un posto preminente, al centro, sotto la *kline* di Achille.³⁷ È un cambiamento importante che, pur non seguendo il testo

³⁰ La mancanza di naturalezza nelle proporzioni delle figure delle anfore tirreniche ha portato Carpenter a ipotizzare la collocazione delle botteghe ceramiche ad Atene fuori dal Ceramico, in un luogo in cui ai ceramografi non era consentito conoscere i modelli iconografici attici in voga nell'epoca (Carpenter, *The Tyrrhenian Group*, cit., 54).

³¹ D. Bothmer, *The Painters of "Tyrrhenian" Vases*, «AJA» XLVIII (1944), 161-170; J. Klavier, *The Five Later "Tyrrhenian" Painters*, «BABesch» LXXI (1996), 6 e ss.

³² Così Omero: «Non farmi sedere (parla Priamo), prediletto da Zeus, fino a che Ettore giace sulla tenda senza che nessuno si curi di lui, ridammelo presto, che io lo veda con i miei occhi» (*Il. XXIV* 553-555, trad. it. M.G. Ciani). Priamo quindi rifiuta di sedersi e richiede il corpo del figlio in modo tale da poterlo vedere con i propri occhi, se ne deduce che non poteva essere certamente in sala. Più in là si legge ancora: «E l'eroe chiamò le schiave e ordinò che lavassero e poi ungessero d'olio il cadavere, ma prima lo fece portare lontano, perché Priamo non lo vedesse» (*Il. XXIV* 582-584, trad. it. M.G. Ciani). La mancata presenza del corpo viene in questo modo giustificata con il forte impatto emotivo che Priamo avrebbe potuto subire vedendolo.

³³ Il corpo di Ettore, pur esposto da molti giorni, non si decompone per volere degli dei, come lo stesso Hermes riferisce a Priamo (*Il. XXIII* 184 e ss. e *XXIV* 411 e ss.).

³⁴ Zurigo, *Offentliche Sammlungen*, numero inv. 4001, provenienza non id., 560 a.C. Beazley, *Paralipomena*, cit., 32.1; H.P. Isler, *Un'idria del pittore di Londra b76 con il riscatto di Ettore*, «NAC» XV (1986), 95-129; Carpenter, *Beazley*, cit., 23; H.A. Shapiro, *Myth into Art, Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994, 39-40, fig. 23.

³⁵ Si veda anche Isler, *Un'idria*, cit., 116; Shapiro, *Myth into Art*, cit., 40.

³⁶ Shapiro, *Myth into Art*, cit., 39, i due personaggi barbuti ed anonimi sono stati interpretati da Isler come Autodemonte ed Alcimo, i compagni di Achille che Omero ci descrive all'interno della tenda (Isler, *Un'idria*, cit., 116).

³⁷ In un recente e in molti punti interessante articolo, Marta Pedrina ha messo in relazione la collocazione del corpo di Ettore sotto la *kline* con l'incombente minaccia di un'azione antropofaga di Achille. A mio parere l'ipotesi nel suo sviluppo pecca d'eccessivo intellettualismo e si basa su di un tipo di logica troppo complessa per produttori e committenti. Credo invece che la scelta sia dettata esclusivamente da una metodologia di composizione che necessariamente tende a posizionare il cadavere nel punto focale della rappresentazione, in maniera ovviamente da fargli acquisire, in tal modo, uno



omerico, esalta la scena. Si crea un evidente contrasto tra Achille, a simposio e quindi nel pieno della propria vitalità, e Ettore, disteso senza vita, una particolarità che non doveva passare inosservata ai convitati cui questi vasi erano destinati.³⁸ Attestatoci già in un cratere a colonnette a Firenze (n. 6),³⁹ e in un'anfora, ancora una volta, del Pittore di Londra B76 (nr. 3), ritroviamo questa variazione nell'anfora di Kassel (n. 7),⁴⁰ databile intorno al 540 a.C. ed attribuita al Gruppo E, in cui Priamo sembra proprio indicare Ettore, quasi a rimproverare Achille e le sue mani assassine per avergli strappato il figlio migliore.

Anche il corteo del riscatto ispira i ceramografi, come riscontriamo nell'anfora di Toledo (n. 8)⁴¹ in cui un efebo,⁴² un personaggio al seguito di Priamo, è intento a portare un tripode. Il tripode è quindi unico simbolo, insieme a tre *phialai*, di una schiera di doni di valore portati per placare l'ira del Pelide.⁴³ Lo stesso tipo di *phiale* è ostentato da Achille, quasi a volere evidenziare la non necessità dei doni di Priamo;⁴⁴ si tratta però di uno schema iconografico tipico dei singoli recumbenti, presenti nei vasi a figure nere e

specifico messaggio (si veda M. Pedrina, *Tra supplica e oltraggio, tra "beau mort" e "belle mort". Segni, gesti e posture nel riscatto del corpo di Ettore*, «Iconografia» (2006), 231-239).

³⁸ B. Fehr, *Kouroi e Korai, Formule e tipi nell'arte arcaica come espressione dei valori*, in S. Settis (a cura di), *I Greci*, II, 1, Torino 1996, 814-818. Per quanto possa sembrare paradossale il legame tra morte e banchetto è estremamente forte non soltanto in Grecia, in Etruria e nel mondo romano, ma anche nell'antico Egitto di cui Erodoto racconta come durante il banchetto un simulacro venisse portato sopra una bara per ricordare la limitatezza della vita umana con il consiglio di godere adesso dei piaceri del bere e del mangiare (Hdt. II 78).

³⁹ Firenze, Museo Archeologico Nazionale, numero inv. 98903, attribuito a Lydos o Nearchos, lato B satiro e cigno, intorno al 560-550 a.C.: M. Cygielman, *Un cratere attico a figure nere da Vetulonia*, in G. Copecchi (a cura di), *In memoria di Enrico Paribeni*, Roma 1998, 133-140. Si tratta di un'opera trattata abbastanza sommariamente in cui la figura di Achille diventa quasi stilizzata, tutta avvolta com'è nelle coperte. Difficilmente attribuibile ad "un grande maestro", ma piuttosto alla sua cerchia, ritroviamo comunque una notevole sobrietà di composizione e la scena si completa nei soli tre personaggi principali.

⁴⁰ Conservata a Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen, numero inv. T 674, lato B con Eracle in lotta con il Leone Nemeo, da Vulci: *CV4*, Germany 35, Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen, 1, tav. 21, 43; Beazley, *Paralipomena*, 56.31 bis; Carpenter, *Beazley*, cit., 36; *LIMC*, s.v. *Achilleus*, n. 645.

⁴¹ Conservata a Toledo, Museum of Art, numero inv. 72.54, intorno al 520 a.C., attribuita al Pittore di Rycroft, lato B con partenza del guerriero sul carro: *CV4*, USA 17, Toledo, Museum of Art, tav. 4, 2; *LIMC*, s.v. *Achilleus*, tav. 122; Shapiro, *Myth into Art*, cit., 40, fig. 24; AA.VV. *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, II, Oxford 1985, fig. 15.

⁴² La figura dell'efebo, questa volta senza tripode e con una *phiale* in meno, ritorna anche nella *lekythos* di Edimburgo attribuita all'omonimo pittore e di qualche decennio posteriore (nr. 9). La scena, la cui colonnina ambienta al coperto, perde in *pathos* e acquista in eleganza. Tutti i personaggi indossano ricche vesti decorate, anche lo stesso Ettore, normalmente nudo, sembra portare un gonnellino ricamato, proprio come quello dell'efebo. Sembra di stare davanti ad un incontro tra nobili, piuttosto che ad un momento di forte impatto emozionale. Conservata a Edimburgo, National Museums of Scotland, numero inv. 1956.436, databile intorno al 510-500 a.C.: *CV4*, Great Britain 16, Edinburgh, National Museums of Scotland, tav. 14, nn. 1-4, 16; *LIMC*, 1, s.v. *Achilleus*, tav. 122, n. 644; Beazley, *Paralipomena*, 217.19; Boardman. *Athenian Black*, cit., figg. 241.1-2; Carpenter, *Beazley*, cit., 120.

⁴³ *Il. XXIV 238* e ss. Quello del riscatto di un uomo o una donna, sia vivi che morti, attraverso dei δώρα, è un tema ricorrente. La stessa *Iliade* inizia con l'episodio di Crise, giunto a Troia con grandi doni per riportare in patria la figlia Criseide in mano ad Agamennone (*Il. I 7* e ss.). Sull'argomento si veda P. Ducrey, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Paris 1985, 233-235 e E. Schedi-Tissinier, *Les usages du don chez Homère, vocabulaire et pratiques*, Nancy 1994, 206-209.

⁴⁴ Shapiro, *Myth into Art*, cit., 41.



rosse.⁴⁵ Il giovinetto sostituisce quello che nell'Iliade era il vecchio Ido, il collegamento tra i due sta nella fragilità del loro corpo, poiché nessun guerriero poteva accompagnare Priamo alla tenda.⁴⁶

Concludendo proprio con l'anfora di Toledo, si riscontra una forte novità iconografica, non priva di conseguenze. La figura di Achille è infatti d'improvviso ringiovanita, la barba scompare e i capelli si raccolgono in trecce,⁴⁷ la figura è resa con maggiore potenza, nel pieno della sua bellezza giovanile. È questa la classica figura dell'eroe omerico, giovane e bello, che si diffonde di lì in poi in tutta l'arte greca e che avrà il suo culmine nelle statue policletee.⁴⁸ Per la nostra epoca siamo in presenza di una fase ancora di passaggio in cui questa nuova figura coesiste con quella matura propria dell'epoca più arcaica.

Passiamo adesso alle figure rosse: in totale abbiamo nove vasi, tre *kylikes*, uno *skyphos*, una *hydria*, un frammento di *stamnos*, un cratere a calice, uno a campana e uno a colonnette.⁴⁹ Già dalle forme ci accorgiamo del cambiamento, spariscono sia le anfore che le *lekythoi*, i vasi adesso presenti sono tutti legati al mondo del simposio, per la maggior parte vasi potori.⁵⁰ Il tema viene quindi recepito soprattutto come particolare scena simposiale, ed in questo troviamo una conferma nello schema iconografico che è sicuramente del tutto simile alla produzione di ceramica con temi conviviali. Sembra quindi meno importante il legame col mondo funebre, anche se la scelta di un più stretto rapporto col simposio ha tuttavia aumentato il contrasto e quindi messo in rilievo la figura di Ettore stesso.

Il primo vaso in ordine cronologico è una *kylix* di Oltos che possiamo collocare intorno al 520 a.C., pochi anni dopo l'anfora di Toledo (n. 12).⁵¹ Achille, pur

⁴⁵ Si cfr. ad esempio per le figure nere: *CVA*, Russia 1, Moskow, Pushkin State Museum of Fine Arts, tav. 28, n. 1, 27; per le figure rosse: *CVA*, Italia 13, Firenze Museo Archeologico Nazionale, tav. 39, n. 1, 40.

⁴⁶ *Il. XXIV* 171-187.

⁴⁷ Le trecce portate lunghe sono un segno di giovane età, l'*hebe* si riconosce proprio attraverso i capelli e la barba ancora corta o assente (J.P. Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano 2000, 60). Nell'Atene classica, in particolare, i capelli venivano tagliati per simboleggiare il passaggio dall'efebia all'età adulta (si veda: P. Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero, forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano 2006, 128). Seguendo l'*Iliade*, d'altronde, Achille avrebbe dovuto avere i capelli corti, pochi giorni prima dell'incontro con Priamo taglia, infatti, la propria bionda chioma per dedicarla a Patroclo durante gli onori funebri dell'amico (*Il. XXIII* 141).

⁴⁸ Si cfr. Dentzer, *Le motif du banquet*, cit., 117; Torelli, *Le immagini*, cit., 103. Non soltanto Achille subisce questa evoluzione iconografica: anche Dioniso da maturo e barbuto verrà rappresentato, sia pur nella seconda metà del V secolo a.C., come un giovane imberbe (C. Vatin, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Paris 2004, in particolare 36-37). Sarebbe interessante capire quanto anche la produzione letteraria e teatrale abbia influenzato l'iconografia dei nostri ceramografi; si pensa ad esempio che l'Achille velato e triste possa essere derivato dalla figura presente nelle tragedie di Eschilo o comunque da poemi anteriori a cui il tragediografo si è riallacciato (si veda, ancora L. Sechean, *Études sur la tragédie grecque, dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1967 (prima edizione 1926), 38-57).

⁴⁹ Un altro vaso, un frammento di *kantharos* conservato al Paul Getty Museum (numero inv. 87.ae.82, attribuito al Pittore di Brygos), potrebbe riportare la nostra scena. Non mi è stata possibile la visione e l'archivio Beazley on-line (vaso numero 28899), dal quale ricevo la notizia dell'esistenza, dà il soggetto come non certo.

⁵⁰ Soprattutto le *kylikes* e lo *skyphos* sono vasi tipicamente da simposio, sono quelli che maggiormente troviamo in mano ai simposiasti durante un convito. Come il cratere, così lo *stamnos* doveva servire per miscelare il vino con l'acqua, che veniva trasportata attraverso le *hydriae*.

⁵¹ Conservata a Monaco, Antikensammlung, numero inv. 2618, da Vulci. Tondo con giovane seduto e incoronato: A. Bruhn, *Oltos, and early red-figure vase painting*, Copenhagen 1943, fig. 33; J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963², 1622; Beazley, *Paralipomena*, 327; LIMC, III, s.v.



conservando il retaggio dell'aspetto maturo, è indiscutibilmente un ricco cittadino a simposio con la coppa in mano, un personaggio che si troverebbe sicuramente a proprio agio, e non risulterebbe fuori luogo, tra i convitati della *kylix* di Berlino sempre dello stesso ceramografo.⁵² Ancora più semplice la scena del tondo della *kylix* di Makron (490 a.C. circa) in cui troviamo soltanto il corpo di Ettore ed Achille sulla sua *kline* (n. 15).⁵³ Al di là della distanza dal racconto, lo spirito poetico rende il tutto essenziale. Un modo diverso ma altrettanto vero di seguire il testo omerico.⁵⁴

La rappresentazione delle armi, che s'impone anche nelle figure rosse, in un'epoca in cui ormai erano assenti dalle scene di simposio, si giustifica con il valore che esse assumono all'interno del racconto omerico.⁵⁵ Attributo di Achille diventa la *machaira* che allude allo stesso tempo alla fase del banchetto, e quindi al taglio della carne, ma soprattutto all'ira del Pelide, la cui volubilità rende l'arnese sempre potenzialmente pericoloso. È indicativo che lo spazio solitamente occupato nelle rappresentazioni vascolari dalla custodia dell'*aulos* venga adesso caratterizzato dalla spada appesa poco sopra l'eroe. Questi attributi, oltre le ovvie correlazioni simboliche che li associano al racconto, possono essere diventati tipicamente "achillei" se è possibile riconoscere proprio Achille nella figura interpretata come Dioniso di una *kylix* di Madrid.⁵⁶

Il capolavoro della serie è probabilmente lo *skyphos* di Vienna, attribuito al Pittore di Brygos.⁵⁷ Il pittore affronta il tema con notevole fantasia iconografica e grande capacità stilistica (n. 16). Sulla *kline* Achille, giovane, bello e superbo, si volta dalla parte opposta a Priamo, un gesto di superiorità che tende a sminuire l'importanza del riscatto

Briseis, tav. 137, n. 31; LIMC, I, s.v. *Achilleus*, tav. 123, n. 656; Carpenter, *Beazley*, cit., 165; J.B. Carter - S.P. Morris, *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, 453, figg. 28.5-6.

⁵² Numero inv. 4221, Bruhn, *Oltos*, cit., fig. 38.

⁵³ Paris, Musée du Louvre, numero inv. g 153, all'esterno il sacrificio di Polissena: N. Kunisch, *Makron*, Mainz 1997, 67, fig. 30, 169, tav. 61, n. 169; Beazley, *ARV*, 460.14, 481; L. Burn - R. Glynn, *Beazley Addenda*, Oxford 1982, 120; Carpenter, *Beazley*, cit., 244. Di poco successiva l'*hydria* del Pittore Kleophrades (n. 13), la cui scena si concentra nelle tre figure principali, all'estremità le armi contese sono poggiate vicino la *kline*: conservata a Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, numero inv. 1972.40, databile intorno al 500 a.C. (Beazley, *Paralipomena*, 324.1bis; Carpenter, *Beazley*, cit., 157). Soltanto pochi frammenti rimangono di un cratere attribuito sempre al Pittore di Kleophrades (n. 14), il quale dimostra così un'affezione particolare al tema. I pochi resti del vaso sono significativi per il riconoscimento: la testa di Ettore morto con una gamba di *kline* ed un pannello femminile, la testa di Achille, una parte di braccio, forse di Priamo. Anche dal poco che ci rimane, si nota un'estrema eleganza di disegno attraverso la quale vengono create raffinate figure tipiche della fine arte di Kleophrades (Atene, Museo del Ceramico, numero inv. 1977-a-g, 500-490 a.C. circa: LIMC, I, s.v. *Achilleus*, tav. 122, n. 654; Beazley, *Paralipomena*, 340; Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1942, 186.45).

⁵⁴ Si veda anche D.C. Kurtz (Ed.), *Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley*, Oxford 1989, parte dedicata a Makron da 84.

⁵⁵ Dentzer, *Le motif du banquet*, cit., 109; O. Touchefeu-Meynier, *L'humiliation d'Hector*, «Mètis» V (1990), 162.

⁵⁶ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, numero inv. 11676, attribuita al Pittore di Londra E2, databile intorno al 490 a.C. (*CVA*, Spain 2, Madrid Museo Arqueológico Nacional, tav. III IC, n. 1.2 a-c; Beazley, *ARV*, 390.5; LIMC, IV, s.v. *Herakles*, n.1504, tav. 545; S.R. Wolf, *Herakles beim Gelage: eine Motiv. u. Bedeutungsgeschichtl. Unters. d. Bildes i.d. archaisch-frühklassischen Vasenmalerei*, Köln 1993, figg. 72-73).

⁵⁷ Conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum, numero inv. 3710, intorno al 490 a.C., proveniente da Caere. La bibliografia relativa al nostro *skyphos* è molto vasta, ne riporto qui soltanto un parziale elenco: A. Furtwangler - K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Munich 1904, tav. 84; *CVA*, Austria 1, Wien, Kunsthistorisches Museum, tav. 35-37, 2; Sechean, *Études sur la tragédie*, cit., 53, fig. 17; Beazley, *ARV*, 380.17; LIMC, I, s.v. *Achilleus*, n. 659a, tav. 124; A. Cambitoglou, *The Brygos Painter*, Sidney 1968, tavv. 11-12; Beazley, *Paralipomena*, 366-368; Dentzer, *Le motif du banquet*, cit., tav. 21, fig. 113; Ducrey, *Guerre et guerriers*, cit., 234, fig. 155; Carpenter, *Beazley*, cit., 227.



e ad esaltare il carattere permaloso dell'eroe. È un contrasto che, come giustamente osserva Fehr, non è presente nell'*Iliade*, in cui Omero anzi descrive nell'incontro un riavvicinamento tra i due personaggi, nato dalla comune condizione di dolore.⁵⁸ Come nel vaso di Oltos, anche qui non vi è differenza tra la sua figura e quella coeva dei giovani a simposio, il giovinetto coppiere alla sua destra, fornito di mestolo, è lo stesso efebo che tiene la testa a dei simposiasti intenti a vomitare nei tondi di altre due *kylikes* del pittore.⁵⁹ La centralità del personaggio è però abbandonata, lo ritroviamo infatti decentrato verso destra, il posto principale è occupato da Priamo, elegantissimo con le sue vesti ricamate ed i suoi calzari orientali, identico a quello sull'altare della *kylix* del Louvre, ma questa volta sconvolto dalla paura per la morte imminente.⁶⁰

Non vi è nulla di gerarchico in questo mutamento iconografico, lo spazio acquistato sulla sinistra serve infatti ad introdurre un nuovo elemento, la processione dei giovani recanti i doni utili a placare l'ira del Pelide e far restituire il corpo di Ettore.⁶¹ Dimentico del racconto omerico, il Pittore di Brygos fa seguire il re troiano da quattro personaggi portatori di vasi, ceste e *phialai* in dono all'acheo. Siamo davvero in presenza di un'ambasceria di tipo orientale, quella che vediamo rappresentata soprattutto nei rilievi assiri, in cui al re banchettante vengono portati una serie infinita di doni.⁶² È stato anche ipotizzato che questa scelta iconografica potesse essere dettata dalle origini del Pittore di Brygos stesso, il cui nome suggerisce di riconoscere ascendenze tracie o orientali.⁶³ Questa particolare iconografia non lascia posto a Hermes che non è effettivamente presente nella scena.⁶⁴

⁵⁸ Fehr, *Kuroi e korai*, cit., 814-818.

⁵⁹ Una *kylix* a Copenhagen, National Museum, numero inv. 3880, con scene di *komos* all'esterno, l'altra *kylix* all'Antiquarium di Berlino, proveniente da Capua, numero inv. F 2309, anche qui *komos* all'esterno. Il tema del simposio sembra essere molto caro al Pittore di Brygos che lo utilizza per decorare soprattutto le *kylikes* ma anche diversi vasi plastici.

⁶⁰ Paris, Musée du Louvre, numero inv. G 152, da Vulci: Beazley, *ARV*, 245, 1.

⁶¹ Questa stessa processione potrebbe già apparire nella *kylix* di Oltos, ma non mi sembra così chiara la relazione del lato B, con cavalieri e una donna portatrice di una cassa, con la scena principale.

⁶² Soprattutto il sarcofago di Ninive offre spunti interessanti. Achille sembra proprio ispirarsi alla figura del re Assurbanibal. La somiglianza non si limita alla scelta iconografica di un uomo recumbente a cui vengono portati in processione i doni, ma anche alla presenza delle spoglie del nemico. Così nel rilievo di Ninive vi è la testa di Te Umman appesa ad un albero e la scena si trasforma prendendo le sembianze di «un banquet de victoire»: Dentzer, *Le motif du banquet*, cit., 152.

⁶³ Cambitoglou, *The Brygos*, cit., 28. La firma *Brygos* appare su un buon numero di vasi; in realtà ritroviamo sempre la formula *Brygos epoiesen*, mai *egrapsen*; quest'ultima avrebbe offerto la certezza della creazione della pittura e non solo della struttura del vaso. Potrebbe quindi trattarsi del vasaio più che del ceramografo. Questo fatto genera, a volte, una certa confusione, poichè lo stesso pittore è citato come Brygos o, forse con maggiore accuratezza, Pittore di Brygos (si veda sempre Cambitoglou, *The Brygos*, cit., 7).

⁶⁴ Certi elementi presenti nello *skyphos* di Vienna vengono nello stesso tempo assimilati e maggiormente elaborati nella coppa di New York intorno al 480 a.C. (nr. 17). La cerchia del ceramografo è quella del Pittore di Brygos e da quest'ultimo deriva il tema della processione di doni, che in questo caso si allarga a giro fino a comprendere tutto il tondo della *kylix*. Una lunga serie di ragazzi e ragazze portano doni di ogni tipo, *hydriae*, *phialai*, persino un'armatura (per cui si veda C. Isler-Kerényi, *Achille e Atene*, «Iconografia» (2006), 132 la quale mette in discussione l'autenticità del vaso). Conservata a New York, Shelby White and Lion Lavy Collections, numero inv. 204333: *LIMC*, I, s.v. *Achilleus*, n. 661, tavv. 124-125; Beazley, *ARV*, 399, 1650; Carpenter, *Beazley*, cit., 230; Shapiro, *Myth into Art*, cit., 43-44, fig. 25-27; Carter, *The Ages of Homer*, cit., 454-455, figg. 28.7-9. La manifesta senilità del re è ovviamente evidenziata per accentuare il contrasto col giovane eroe. Questo stesso espediente viene utilizzato nei vasi con l'uccisione del re da parte di Neottolemo, in cui tra i due personaggi vi è questa distanza generazionale che tende a marcare l'empietà del gesto. *Il. XXIV* 599 e ss. Shapiro nota l'assenza di alcuni elementi che caratterizzavano la figura di Priamo nella raffigurazione esterna (*Poet and Painter: Iliad 24 and the Greek Art*



Concludiamo con il cratere (n. 19), che comporta sicuramente qualche problema interpretativo.⁶⁵ Nei suoi punti generali il tema è trattato con la solita iconografia. Achille però ha ora in mano una spada ed uno stempiato Priamo gli si fa incontro toccandogli il mento, un gesto parlante e pietoso. Difficilmente riconoscibile è d'altronde il personaggio sull'estrema sinistra. Si tratta di una donna dalla testa bassa, remissiva, è tenuta per mano dal dio Hermes che sembra voglia offrirgliela all'eroe acheo. Difficilmente possiamo identificarla con Briseide, restituita prima della morte di Ettore, mentre non si può escludere l'ipotesi di una schiava che, come il tripode portato dal ragazzino, simboleggia, in un unico bene, il ricco riscatto portato.⁶⁶ Non si spiega però perché sia Hemes stesso a tenerla per un braccio, un atto che sembra elevare la donna ad un ruolo più importante. Da una tradizione che fa capo a Dictis Cretensis sappiamo però che Priamo offre Polissena e Andromaca come riscatto per far restituire il corpo del figlio.⁶⁷ Achille inoltre dovrebbe essersi innamorato proprio della giovane, vista alla fontana durante l'agguato a Troilo, un fatto che probabilmente sta alla base dei racconti delle *Cypriae*.⁶⁸

L'ipotesi della Tuna-Norling,⁶⁹ anche se affascinante, è difficilmente confermabile. La mancanza di caratterizzazioni utili al riconoscimento del personaggio rende ostica l'identificazione con Polissena. La tradizione che la vuole ostaggio per il fratello è altresì abbastanza tarda e la prima attestazione della sua presenza è probabilmente quella di Filostrato.⁷⁰ Soltanto l'ipotesi di una versione più antica del mito con Polissena parte attiva e decisiva della trattativa potrebbe offrire un appiglio al riconoscimento della giovinetta nell'immagine femminile. Potrebbe essere sempre la figlia di Priamo il personaggio secondario dell'anfora del Pittore di Rycroft (nr. 8). Questa supposizione si concentra sulla *hydria* che la *kore* tiene, un attributo che è tipicamente di Polissena e che richiama l'episodio dell'agguato a Troilo. Episodio che, come è stato giustamente sottolineato,⁷¹ ha un fondamentale riscontro col mondo del sacrificio. Così il corpo di Ettore allude anch'esso in un certo modo al sacrificio umano, immolato com'è all'ira di Achille, compensazione della perdita dell'amico Patroclo.

of Narrative, «NAC» XXIII (1994), 23-49 in particolare 28-29 per l'iconografia della *kylix* del Pittore di Fourteen Brygos). Ad esempio, sparisce il bastone da viaggio, non vi è più carne sulla *trapeza* e inoltre i due personaggi sembrano ora osservarsi reciprocamente, quando prima lo sguardo di Priamo pareva evitare quello d'Achille. Si mette in evidenza altresì la particolarità di avere due momenti distinti di un solo racconto in una stessa opera; un modo di rappresentare che sembra usuale più per un'opera tardo-ellenistica che per una del 480 a.C. I confronti però, come notato da Shapiro, esistono. Ne aggiungerei uno, la coppa di Douris a Karlsruhe (Badisches Landesmuseum numero inv. 70/395) in cui le tre scene sembrano collegate cronologicamente da tre fasi successive.

⁶⁵ Tekirdag, Muzesi, numero inv. 1855, intorno al 480 a.C., lato B frammentario con combattimenti di guerrieri. Attribuito alla prima fase del Pittore di Syleus: Y. Tuna-Norling, *Hector's Ransom on a Krater from Tekirdag*, in R.F. Docter - E.M. Moormann (Eds.), *Classical Archaeology towards the third Millennium: Reflections and Perspectives*, Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology (Amsterdam, July 12-17 1998), Amsterdam 1999, 418-420.

⁶⁶ *L'Iliade* non menziona schiave tra i doni che Priamo porta ad Achille su carri trainati da muli. Non è certo impossibile però un'invenzione del committente o del ceramografo stesso o l'ispirazione da qualche poema non tramandati.

⁶⁷ Tuna-Norling, *Hector's Ransom*, cit., 419.

⁶⁸ M. Robertson, *Troilo and Polixene: Notes on a Changing Legend*, in J. Descoedres (Ed.), *Eumousia, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, Sidney 1990, 64.

⁶⁹ Tuna-Norling, *Hector's Ransom*, cit.

⁷⁰ *Her.* XIX 11 (da Serv. *Aen.* III 321) si veda: Roussel, *Biographie*, cit., 365.

⁷¹ Si veda L. Cerchiai, *La machaira di Achille: alcune osservazioni a proposito della "Tomba dei tori"*, «AION(archeol)» II (1980), 25 e ss.



3. Un'analisi sulla ricezione: tra ceamografi e fruitori

La realizzazione di un *corpus*, per quanto più possibile completo, porta sempre a risultati interessanti dettati da una visione di insieme che lo studio del singolo vaso non potrebbe svelarci. Nel nostro caso troviamo un grosso limite nella mancanza di importanti dati che avrebbero potuto suggerirci spunti utili alla comprensione della ricezione del motivo. Mi riferisco propriamente ai contesti di rinvenimento che risultano pressoché ignoti.

Un'analisi dei pochi elementi a disposizione sembra essere però abbastanza indicativa di una tendenza che dovremmo considerare più ampia. Solo di nove fra i venti vasi totali conosciamo la provenienza, due da Caere, due da Vulci, uno da Vetulonia, due da Atene, uno da Naukratis e uno da Tekirdag (odierna Turchia). Malgrado la parzialità del dato, non stupisce che sia l'Etruria ad essere maggiormente presente. Non soltanto il forte influsso di ceramica attica negli scambi mercantili può spiegare questa concentrazione, anche il soggetto raffigurato ha svolto la sua parte nella scelta di una particolare tipologia.

L'Etruria è stata sempre permeabile alla ricezione della cultura ellenica e i temi omerici hanno avuto uno sviluppo precoce come forma di rappresentazione delle *élites* sociali. Non a caso le prime attestazioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sono inquadrabili in area etrusca, e mi riferisco ad esempio al famosissimo cratere di Aristonotos trovato a Caere databile alla metà del VII secolo a.C. Ancora più antico potrebbe essere il cratere biconico della necropoli di Monte Abatone, sempre a Caere, in cui nei personaggi raffigurati si è voluto riconoscere Menelao ed Elena.⁷² Non ci stupisce trovare quindi la prima attestazione del nostro racconto proprio a Caere, in cui evidentemente così importante era la tradizione omerica. Proprio intorno agli anni in cui collochiamo la produzione della nostra anfora tirrenica, in Etruria nasce questo nuovo utilizzo del mito che si lega maggiormente alla classe dirigente, vera detentrica, attraverso l'immedesimazione, della tradizione mitica.⁷³ Lo stesso Pittore Castellani caratterizza un cratere trovato a Vetralla con un'altra scena in cui protagonista è Achille: l'agguato a Troilo.⁷⁴ È proprio questo mito ad avere larghissima diffusione in area tirrenica e ad essere rappresentato in una multiforme varietà di espressioni artistiche. L'attestazione in vasi ancora del VII secolo a.C. ci conferma una precoce ricezione dell'agguato,⁷⁵ rappresentazione che contiene una grande varietà di tematiche che si connettono anche al sacrificio del giovane Troilo intorno a cui ruota il destino dell'intera sua stirpe.⁷⁶

Un altro sacrificio, quello di Polissena, è stato riconosciuto nel "cratere dei Gobbi", sempre da Caere, nel quale ritroviamo una donna portata a spalla da un uomo verso una specie di altare a gradini, ma anche una rappresentazione parallela con un corteo di animali verso lo stesso tipo di ara su cui sta seduto un uomo. Se la presenza di altri temi che possiamo legare alla figura di Achille (Chirone?) ci autorizza a cercare

⁷² M. Martelli, *Prima di Aristonotos*, «Prospettiva» XXXVIII (1984), 10 e ss.

⁷³ M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994, 46-47.

⁷⁴ J.G. Szilagyi, *Ceramica etrusco-corinzia figurata, 1, 630-580 a.C.*, Firenze 1992, 85.

⁷⁵ Si cfr. ad esempio Menichetti, *Archeologia del potere*, cit., 68-69 con due esempi ancora di epoca orientalizzante: un'*oinochoe* conservata a Parigi ed un'anfora di bucchero sottile dalla tomba Calabresi di Tarquinia.

⁷⁶ L'esempio più rappresentativo è forse quello della Tomba dei tori con un programma figurativo carico di elementi simbolici (si veda a riguardo F.H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milano 1992, 80 e ss.).



proprio nel mito del personaggio la spiegazione del fregio figurato, non inverosimile risulta il riconoscimento con Polissena sacrificata sulla tomba del Pelide.⁷⁷ Per altro, questa teoria di animali verso l'uomo assiso, che è quasi sicuramente un sacrificio, sembra avere spunti comuni con la scena del riscatto, in cui, come detto, Achille seduto è il ricettore della processione dei doni. Malgrado questa attestata predilezione per l'eroe Achille in particolare e per la guerra troiana in generale, non si conosce nessuna riproduzione del mito del riscatto nell'arte etrusca.⁷⁸

Ma quale senso dobbiamo dare al tema del riscatto del corpo di Ettore, o meglio, quale significato in esso trovava il compratore, etrusco o greco che sia, e ancora, quale messaggio poteva veicolare questa rappresentazione?

Dovremmo certo riconoscere come fondamentali due linee semantiche differenti, una fa capo ad Achille, l'altra al simposio. Se guardiamo il vaso dal punto di vista di un nobile etrusco, in un modo generale che sia valido sia per l'epoca ancora pienamente arcaica che per la prima classica, non si può non pensare ad un'identificazione col personaggio Achille. Conosciamo la complessità del Pelide, il cui cangiante carattere si prestava a differenti tipologie di comportamento; nel nostro caso però, ciò che veniva maggiormente alla luce, era la *pietas* dell'eroe evidenziata dal commosso legame col padre e dalla clemenza per i vinti. Proprio lo *status* di vincitore, evidenziato dal corpo senza vita del nemico ucciso, allettava sicuramente il proprietario del vaso che avrebbe esposto l'oggetto in un convito ai *pares* o deposto nella propria tomba come eterno *sema*. È una tendenza generale, come sottolinea la Massa-Pairault, quella dell'esaltazione di un singolo eroe, portatore di un messaggio generale di "eroismo" e di uno particolare, che si riallaccia alla genealogia stessa del nobile.⁷⁹

La diffusione della scena si giustifica anche e soprattutto grazie all'iconografia di Achille che è innegabilmente quella del simposiasta, quando però la rappresentazione del simposio stesso prevede un numero maggiore di partecipanti. Il caso di un uomo solo recumbente ci riporta invece verso una sfera eroica propria spesso di Dioniso o del defunto eroicizzato.⁸⁰

Siamo in un periodo (580 a.C.) in cui la diffusione del tema simposiale è testimoniata soprattutto dalle lastre fittili di rivestimento dei palazzi italici, tra cui spicca Murlo, in cui il simposio si riallaccia ad una tradizione prettamente ellenica dove l'assenza delle donne è regola imprescindibile.⁸¹

Un clima in cui l'autorappresentazione della classe dirigente italica si mostra attraverso il mito e l'immagine sociale, in una sintesi che trova nella tradizione greca un ottimo strumento celebrativo.

Il vaso del Pittore di Brygos è magistrale (n. 16). In esso il tema del simposio trova una prima manifestazione nella forma stessa, lo *skyphos*, che insieme alla *kylix* e al cratere è il vaso per eccellenza conviviale, per completarsi poi nell'elegantissima figura di Achille, vero e proprio *dominus* della raffigurazione. In questa così spiccata esaltazione

⁷⁷ Menichetti, *Archeologia del potere*, cit., 71.

⁷⁸ M. Von Mehren, *The Trojan Cycle on Tyrrhenian Amphore*, «ActaHyp» IX (2002), 50.

⁷⁹ Massa-Pairault, *Iconologia e politica*, cit., 94-95. Si legga anche, sempre della stessa autrice, *La domanda di ceramica attica e l'autorappresentazione dei principes. Alcune riflessioni*, in F. Giudice - R. Panini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma 2007, 45 e ss.

⁸⁰ Si veda in generale: M. Guarducci, *Bryaktes, un contributo allo studio dei banchetti eroici*, «AJA» LXVI (1962), 273-284; B. Neutsch, *Der Heros auf der Kline*, «MDAI(R)» LXVIII 1961, 150-163; L.R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1970.

⁸¹ M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, 95.



dell'ideale eroico aristocratico, naturale pendant si trova nel lato B, in cui una sfilza di guerrieri è immortalata nel momento del riposo, in una cornice elitaria caratterizzata da figure davvero raffinate. In questo modo si spiega maggiormente la voluta dissonanza con il testo omerico, che, come detto, avrebbe richiesto un Achille seduto. Nel rappresentare l'eroe recumbente infatti si crea una immediata immedesimazione con la scena raffigurata.

Non escludo che in Grecia lo stesso tema possa aver rivestito significati diversi. Tuttavia l'aspetto conviviale rimane ineludibile e fondamentale, legato com'è anche in Grecia alla manifestazione di una classe sociale specifica, che per l'epoca a cui i vasi ivi rinvenuti appartengono (intorno al 500 a.C.), dobbiamo riconoscere nelle ricche famiglie ateniesi a capo della città post-clistenica.

Nell'immaginario dei maestri ateniesi che questi vasi produssero e che come il Pittore di Brygos operarono nel V secolo a.C., la vicenda poteva avere un piano di lettura differente per il quadro politicamente complesso nel periodo del conflitto tra la Grecia e i Persiani.

L'ambasceria dei Troiani-Persiani, sconfitti nell'episodio e con destino di totale rovina, ha il suo corrispettivo nell'Achille vittorioso e nella sua identificazione con il popolo greco. A tale significato rinvia l'opera di Vienna, i cui legami iconografici col mondo orientale sono stati già messi in evidenza precedentemente. In essa Priamo appare davvero come il "Re dei Re", in una metamorfosi che sembra essere presente nell'opera eschilea e che è alla base della costruzione del personaggio teatrale.⁸² Giustamente il Boardman scrive, descrivendo la famosa *hydria* Vivenzio, che i ceramisti del tempo trovavano nella guerra iliaca un ottimo supporto per trasferire le proprie esperienze belliche e quindi le proprie tragedie.⁸³ Una dimensione che sebbene tragica nel suo svolgersi, può facilmente mutarsi nell'esaltazione della vittoria, soprattutto all'indomani della battaglia di Maratona prima e di Platea dopo.

Ma il corpo di Ettore, martoriato dalle vessazioni di Achille, rappresenta soprattutto una macroscopica violazione del maggiore dei diritti di ogni uomo, il diritto alla sepoltura. *L'Iliade* è un poema di racconti, ma è soprattutto un poema di valori, un prontuario sul mantenimento dell'onore; sicuramente datato, ma nella sua sostanza ancora valido per la Grecia d'epoca arcaica. Achille va contro un principio basilare che, pur se lontano, o meglio completamente estraneo agli dei, viene riconosciuto tale anche da essi. Non vi sono leggi nell'*Iliade*, non come le intendiamo noi, vi sono valori non scritti ai quali spesso fanno da garanti gli dei stessi.⁸⁴ Così viene restituita la figlia a Crise per volontà di Apollo che considera empio l'atto di Agamennone, così ancora Briseide deve tornare ad Achille, poiché non si sottraggono i doni fatti per puro piacere personale. Ma spesso azioni sacrileghe vengono commesse, Priamo viene ucciso, inerme sull'altare, Cassandra subisce violenza, il piccolo Astianatte viene impietosamente scaraventato via, sono gesti che suscitano sgomento.

⁸² Si cfr. L. Massei, *Problemi figurativi di episodi epici*, «SCO» XVIII (1969), 170; M.C. Miller, *Priam, King of Troy*, in Carter - Morris (Eds.), *The Ages of Homer*, cit., 450-451.

⁸³ J. Boardman, *The Kleophrades Painter at Troy*, «AK» XIX (1976), 3-18, in particolare 14-15.

⁸⁴ Si veda sull'argomento L. Ceccarelli, *L'eroe e il suo limite. Responsabilità personale e valutazione etica nell'Iliade*, Bari 2001, il quale mette in dubbio il reale contrasto con una legge morale, essendo uso in tutta l'*Iliade* non restituire il corpo ai nemici ed anzi darlo in pasto ai cani (71). Ma il volere dare in pasto alle bestie il corpo del nemico battuto indirettamente ci dà l'idea di quanto fosse importante il seppellimento del cadavere. Come dire, che la maggior offesa che si può arrecare è proprio la negazione di una sepoltura. Non vi è dubbio poi che, in ogni caso, il comportamento dell'eroe acheo vada oltre ogni limite immaginabile.



Nel “Riscatto di Ettore” compaiono valori primordiali che toccano ogni essere vivente e che d'altronde risultano ancora più pregnanti quando ci si confronta con la figura dell'eroe troiano. Egli rappresenta infatti un eroe, e non è una banalità sottolinearlo: ha combattuto per la sua città, per suo padre e ha difeso suo fratello, ha inoltre sempre sacrificato agli dei (*Il. XXIV* 69) e deve quindi avere una sepoltura. Non solo, Ettore sa che combattendo contro Achille andrà incontro a morte sicura, ma ugualmente accetta il proprio destino nella consapevolezza che una fama duratura sarà per sempre legata al suo nome e che in un unico combattimento, anche se ultimo, realizzerà lo scopo di ogni grande eroe: la gloria.⁸⁵ È il medesimo ideale che spinge Achille a scegliere una vita breve ma gloriosa e che lo porta a negare questa possibilità al nemico, attraverso la deturpazione del cadavere. Così Sarpedone, su cui infierivano gli Achei rendendolo quasi irriconoscibile (strappandogli quindi quella parte di gloria dovuta ad un valoroso come lui) viene portato via da Apollo, che lo lava e lo riporta in Licia dove potrà avere degna sepoltura ed eterna fama.

La scelta di un *kalòs thánatos* è fondamentale, percorrere questa strada porta senza eccezioni ad una vita breve e intensa. Bisogna morire giovani per mostrarsi nel massimo dello splendore, anche il corpo senza *psyché* merita, infatti, di essere ammirato, non solo per le giuste proporzioni del fisico, ma anche per l'esempio che rappresenta per chiunque ne voglia emulare le gesta; è quello che succede allo stesso Ettore, il cui corpo viene lodato dai soldati presenti al momento della sua morte (*Il. XXII* 370). In un certo senso invecchiare diventa un'onta, così come anche la morte naturale, poiché nessuna ispirazione può suscitare la vista del corpo di un vecchio. Quindi bisogna martoriare e sfigurare il nemico se è giovane e bello, renderlo irriconoscibile agli occhi di tutti. È il massimo della vergogna per chi aveva appena realizzato il desiderio tanto bramato di morire sul campo, combattendo poi, nel nostro caso, contro il più forte degli uomini.

Un'ideologia quella della “bella morte” che sopravvive per molti secoli, come percepiamo da numerosi versi attribuiti a Simonide, che riecheggiano ancora vivide immagini di giovani caduti in battaglia per la gloria dei posteri.⁸⁶ Secondo Pausania poi, successivamente alla battaglia di Platea, gli Spartani e gli Ateniesi non si accontentarono di una sepoltura comune ma vollero tombe individuali che mantenessero il ricordo delle gesta di singoli individui. Spesso gli epitaffi erano stati creati proprio con l'utilizzo di versi di Simonide.⁸⁷

Un eroe senza sepoltura è un eroe che non verrà ricordato, non gli sarà tributato un *kléos áphthion*, la gloria scemerà velocemente col tempo.⁸⁸ Priamo in tale situazione è di certo la figura vincente di questa storia. Il vecchio re è disposto a tutto pur di poter dare onore al figlio, porta ad Achille una serie infinita di doni, non curandosi della perdita materiale. Rischia anche la propria vita e, pur se assicurato dagli dei sulla sua incolumità, non va certamente con animo tranquillo nell'accampamento degli Achei. È lui quindi l'esempio da seguire, non Achille, così accecato dal dolore da dimenticarsi l'etica che ogni buon eroe deve saper rispettare.⁸⁹ Volutamente si è parlato di esempio,

⁸⁵ Vernant, *L'individuo*, cit., 36.

⁸⁶ Un'epigramma sul tema è ad esempio l'VIII (per cui si veda L. Bravi, *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma 2006, 4).

⁸⁷ Si veda sempre l'epitaffio citato *supra*, n. 86, e le pagine dedicate da Bravi al commento (*Gli epigrammi*, cit., 54-57).

⁸⁸ Si cfr. J.P. Vernant, *La morte eroica nell'antica Grecia*, Genova 2007, 21.

⁸⁹ Il gesto, seppur in sé generoso, non penso possa essere esattamente riportato all'altruismo di Achille, il quale probabilmente senza un intervento divino non avrebbe mai consentito la restituzione del



poiché sicuramente l'immagine doveva assolvere una funzione *paideutica*, indirizzata soprattutto ai giovani che proprio durante il simposio ricevevano la prima formazione nel passaggio all'età adulta.⁹⁰

L'opera del Pittore di Brygos è particolarmente significativa (nr. 16). La forma scelta è lo *skyphos*, ed è stato sottolineato lo stretto legame tra l'utilizzo di questa forma e gli efebi.⁹¹ Questi ultimi bevevano proprio da questo vaso potorio e attraverso la lettura delle immagini imparavano il modo giusto di agire secondo le norme sociali.

Ad un certo punto questi messaggi devono aver perso consistenza, se la produzione di vasi cessa intorno al 470 a.C. Nuovi valori cominciano a farsi strada, in sostanza un nuovo modo di concepire l'eroismo. Non è più encomiabile esaltare le gesta di un uomo, il sapersi distinguere con atti estremi nella ricerca di una bella morte che possa perpetuare il ricordo attraverso il sepolcro. Non è più l'uomo il punto focale di questa nuova Atene, ma la *polis*.

Che valore educativo poteva adesso avere un tema come il riscatto del corpo di Ettore? Probabilmente nessuno, o poco più. Non si muore più per se stessi ma per la patria, si richiede adesso spirito di sacrificio ed obbedienza, nella ricerca di una perfetta amalgamazione con la città.⁹²

Manifesto di questo nuovo modo di pensare è di certo il *Logos epitaphios* per i caduti del primo anno della Guerra del Peloponneso. Pericle col suo discorso si fa specchio della nuova Atene: una tomba comune accoglierà le spoglie combuste di guerrieri appartenenti ad una stessa *phyle*, non ha importanza il singolo se non nell'appartenenza ad una collettività che ha dimostrato di difendere con la morte.⁹³

Alla svolta politica corrispose una "rivoluzione" ideologica che rovesciò il rapporto tra l'individuo e la guerra, in una prospettiva che identificava l'impegno personale con il bene collettivo. L'etica aristocratica, che indirizzava verso valori di un eroismo vissuto all'ombra del *basileus*, cede il passo a un'organizzazione di tipo democratico. In Grecia dal V secolo a.C. si diffonde l'uso di segnare i luoghi delle battaglie, in cui i combattenti caddero, attraverso tombe comuni poste a perenne ricordo, venendo annullata la visibilità delle imprese dei singoli. Quest'usanza scema sintomaticamente con il finire della democrazia e il nascere dei regni ellenistici.⁹⁴

Questa rivoluzione ideale ha un ben sostanziale riscontro nella nuova organizzazione dell'esercito e nella nascita dell'oplitismo. Con la falange oplitica ogni soldato ricopre una posizione ben precisa che è tenuto a mantenere per rafforzare la coesione del gruppo e non lasciare spazi aperti. Il valore del singolo sta nel rimanere il più possibile all'interno di questo sistema e confondersi e amalgamarsi con gli altri opliti. Gran danno alle sorti della battaglia sarebbe la smania di protagonismo di qualcuno. Si muore per la *polis* dunque, è questo il miglior modo di cessare l'esistenza, è questa l'unica vera fonte di gloria.

corpo (si veda, con idea però opposta: G. Zanker, *Beyond Reciprocity: The Akhilleus-Priam Scene in Iliad 24*, in C. Gill - N. Postlethwaite - R. Seaford (Eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford 1998, 73-92.

⁹⁰ Su quest'ultimo aspetto molto varia è la letteratura, si consulti: J.N. Bremmer, *Adolescents, Symposion, and Pederasty*, in O. Murray (Ed.), *Symptotica, a Symposium on the Symposion*, Oxford 1990, 135-148.

⁹¹ S. Batino, *Skyphos attico, dall'iconografia alla funzione*, «Quaderni di Ostraka» IV (2002), 235 e ss.

⁹² O. Longo (a cura di), *Tucidide, Epitaffio di Pericle per i caduti del primo anno di guerra*, Venezia 2000.

⁹³ Per l'epitaffio si consulti sempre Longo, *Tucidide*, cit.

⁹⁴ Così Euripide nelle *Troiane*. *Andate, chiudete nella terra questo fanciullo. Bastano ormai gli ornamenti dovuti ai morti. Poco importa a loro di esequie solenni: onori vani che appartengono ai vivi* (1248-1250, trad. it. E. Cetrangolo). Nessuna importanza hanno quindi gli onori funebri, che sono un mero palliativo per i vivi.



L'ultima attestazione del riscatto del corpo di Ettore nella ceramografia attica la ritroviamo in un vaso attribuito a Polygnotos, un frammento di cratere a calice del 440 a.C (nr. 20).⁹⁵ Come il primo vaso il cerchio si chiude in Etruria, provenendo anche questo da Vulci. L'insieme di più temi troiani rende però meno evidente il messaggio del singolo episodio, ingabbiato da una molteplicità di racconti. Sembra certo che il ceramografo si sia ispirato alla trilogia di Eschilo su Achille, testimoniataci anche dal modo di trattare il tema del riscatto, in cui spicca il carro con muli atto a portare i doni, finora mai presente.⁹⁶ Perde peso dunque la tradizione omerica, si diffonde invece la nuova iconografia che prende forza dalla celebrità della trilogia di Eschilo. Proprio intorno al 440 a.C., quasi un passaggio di testimone, nasce la raffigurazione incentrata sul peso del corpo e con punto focale quindi nella bilancia.⁹⁷ Un mutamento che va a colpire, non solo la rappresentazione, ma soprattutto il messaggio trasmesso, perdendosi valori come la *pietas*, il perdono e la riconciliazione che costituivano la base del racconto omerico. Questa rivoluzione iconografica, è bene sottolinearlo, non soppianderà la vecchia ma coesisterà per vari secoli, sino alle ultime attestazione figurative del mito che si collocano intorno al IV secolo d.C.⁹⁸

Girolamo Visconti
Università degli Studi di Palermo
Dip. di Beni Culturali
Viale delle Scienze-Ed.12
Facoltà di Lettere e Filosofia
90128 Palermo
gigivisconti@libero.it
on line dal 23.05.2010

CATALOGO

1. Anfora tirrenica (fig. 1)

Paris, Musée du Louvre, inv. E843

da Caere, 570-560 a.C

Pittore Castellani, lato B: corteo di uomini.

Bibl.: *CVA*, France 1, Paris, Musée du Louvre, tav. III Hd 4.1-9, 4; J.D. Beazley, *ABV*, 95, 7; T.H. Carpenter - T. Mannack - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 25; A. Sakowski, *Darstellungen von Dreifusskesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der klassischen Zeit*, Frankfurt 1997, 409-410, figg. 53-54.

⁹⁵ Vienna, Universität und Professor Franz V. Matsch, numero inv. 505, *CVA*, Germany 5, Wien Universität und Professor Franz V. Matsch, tav. 24; Beazley, *ARV*, 1030, 33; *LIMC*, I, s.v. *Achilleus*, n. 660;

⁹⁶ Gli altri temi presenti sono: la morte di Patroclo e il lutto di Achille, la consegna delle armi da parte di Teti: S.B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, London 1995, 250-252.

⁹⁷ Per uno dei primi esempi, databile intorno proprio al 440 a.C., si veda J.W. Graham, *The Ransom of Hector on a New Melian Relief*, «AJA» LXII (1958), 313-319 con differenze sostanziali nella scelta iconografica: Achille in piedi, Priamo velato, un attendente e la bilancia al centro del rilievo.

⁹⁸ Si veda anche G. Grassigli, *L'ultimo Achille. Per una lettura dell'Achille tardoantico*, in A. Bottini - M. Torelli (a cura di), *Iliade*, Milano 2006, 124-137.



2. Hydria (fig. 2)

Zurich, Offentliche Sammlungen, inv. 4001

Prov. non id., 560 a.C.

Pittore di Londra B76

Bibl.: J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 32.1; H.P. Isler, *Un'idria del pittore di Londra b76 con il riscatto di Ettore*, «NAC» XV (1986), 95-129; T.H. Carpenter - T. Mannack - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 23; H.A. Shapiro, *Myth into Art, Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994, 39-40, fig. 23.

3. Anfora

Collezione privata

Prov. non id., 560 a. C.

Pittore di Londra B76, Fregio inferiore: Cavalieri

Bibl.: J.M. Padgett, *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*, London 2004, n. 81; M. Pedrina, *Tra supplica e oltraggio, tra "beau mort" e "belle mort". Segni gesti e posture nel riscatto del corpo di Ettore*, in «Iconografia» (2006), 232, Fig. 1.

4. Coppa di Siana

Non id.

Prov. non id., 560-550 a.C.

Bibl.: F.K. Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen 1967, 137.

5. Anfora Fr. (fig. 3)

Oxford, Ashmolean Museum, inv. G131.30

Da Naukratis, 550-540 a.C.

Bibl.: *CVA*, Great Britain 9, Oxford, Ashmolean Museum, II, tav. III H 2.18.

6. Cratere a colonnette

Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 98903

Prov. non id., 560-550 a.C.

Nearchos

Bibl.: G. Capecchi (a cura di), *In memoria di Enrico Paribeni*, I, Roma 1998, 135, fig. II, tavv. 30-33.

7. Anfora (fig. 4)

Kassel, Staatliche Museen, inv. T674

Prov. non id., 550-540 a.C.

Gruppo E, lato B: Eracle e il Leone Nemeo

Bibl.: *CVA*, Germany 35, Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen, 1, tav. 21, 43; J.D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 56.31 bis; *LIMC*, s.v. *Achilleus*, n. 645; T.H. Carpenter - T. Mannack - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 36.

8. Anfora (fig. 5)

Toledo, Museum of Art, inv. 72.54

Prov. non id., 520 a.C.

Pittore di Rycroft, lato B: Carro con guerrieri

Bibl.: *CVA*, USA 17, Toledo, Museum of Art, tav. 4, 2; *LIMC*, s.v. *Achilleus*, tav 122; AA.VV. *Greek Vases in the J.Paul Getty Museum*, II, Oxford 1985, fig. 15; H. A. Shapiro, *Myth into Art, Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994, 40, fig. 24.

9. Lekythos (fig. 6)

Edimburgh, National museum of Scotland, inv. 1956.436

Prov. non id., 510-500 a.C.



Bibl.: CVA, Great Britain 16, Edinburgh, National Museums of Scotland, tav. 14, nn. 1-4, 16; J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 217.19; J. Boardman, *ABV*, figg. 241.1-2; LIMC, 1, *s.v. Achilleus*, tav. 122, n. 644; T. H. Carpenter - T. Mannack, - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 120.

10. *Lekythos*

Athens, National Museum, inv. cc889

Prov. Koropi (Attica), 500 a. C.

Bibl.: CVA, Greece 1, Athens National Museum, tav IIIH 7.4-5; LIMC, 4, *s.v. Hecabe*, tav. 282, n. 32.

11. *Lekythos*

Non id. (mercato d'arte, Roma?)

Prov. non id. 500-490 a.C.

Pittore di Sappho

Bibl.: LIMC, *s.v. Hector*, n. 89; C. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris 1936, n. 227.40.

12. *Kylix* (fig. 7)

München, Antikensammlungen, inv. 2618

Da Vulci, 520 a.C.

Oltos, int. Efebo incoronato

Bibl.: A. Bruhn, Oltos, and Early red-Figure Vase Painting, Copenhagen 1943, fig. 33; J. D. Beazley, *ARV*, 1622; J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 327; LIMC, I, *s.v. Achilleus*, tav. 123, n. 656; LIMC, III, *s.v. Briseis*, tav. 137, n. 31; T. H. Carpenter - T. Mannack, - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 165; J. B. Carter - S. P. Morris, *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, 453, figg. 28.5-6.

13. *Hydria* (fig. 8)

Cambridge, Harvard Univ., Arthur M. Sackler Museum, inv. 1972.40

Prov. non id. 510-500 a.C.

Pittore di Kleophrades

Bibl.: J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 324.13bis; LIMC, I, *s.v. Achilleus*, tav. 123, n. 655; T. H. Carpenter - T. Mannack, - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 15

14. *Cratere a calice fr.*

Athens, Kerameikos Museum, inv. 1977-ag

Da Atene, 500 a.C.

Pittore di Kleophrades

Bibl.: J. D. Beazley, *ARV*, 186.45; J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 340; LIMC, I, *s.v. Achilleus*, tav. 122, n. 654.

15. *Kylix* (fig. 9)

Paris, Musée du Louvre, inv. G153

Prov. non id., 490-480 a.C.

Makron, Esterno: Sacrificio di Polissena

Bibl.: J. D. Beazley, *ARV*, 460.14, 481; LIMC, I, *s.v. Achilleus*, tav. 124, n. 658; L. Burn - R. Glynn, *Beazley Addenda*, Oxford 1982, 120; T. H. Carpenter - T. Mannack, - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 244; N. Kunisch, *Makron*, Mainz, 1997, 67, fig. 30, tav. 61.

16. *Skyphos* (fig. 10)

Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. 3710



Da Caere, 490-480 a.C.

Pittore di Brygos

Bibl.: A. Furtwangler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Munich 1904, tav. 84; CVA, Austria 1, Wien, Kunsthistorisches Museum, tav. 35-37, 2; J. D. Beazley, *ARV*, 380.17; L. Sechean, *Etudes sur la tragédie grecque, dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1967, 53, fig. 17; A. Cambitoglou, *The Brygos Painter*, Sidney 1968, tavv. 11-12; J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971, 366-368; LIMC, 1, s.v. *Achilleus*, n. 659a, tav. 124; J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII au IV siècle avant J. C.*, Roma 1982, tav. 21, fig. 113; P. Ducrey, *Guerre et Guerriers dans la Grece Antique*, Paris 1985, 234, fig. 155.

17. *Kylix*

New York, Shelby White e Leon Lavy Collection, inv. 204333

Prov. non id., 480 a.C.

Pittore di Fourteenth Brygos

Bibl.: J. D. Beazley, *ARV*, 399, 1650; LIMC, I, s.v. *Achilleus*, n. 661, tavv. 124-125; T. H. Carpenter - T. Mannack, - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 230; H. A. Shapiro, *Myth into Art, Poet and Painter in Classical Greece*, London 1994, 43-44, fig. 25-27; J. B. Carter - S. P. Morris, *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, 454-455, figg. 28.7-9.

18. *Stamnos fr.*

Paris, Musée du Louvre, inv. cp10822

Prov. non id., 480-470 a.C.

Pittore di Pan

Bibl.: J. D. Beazley, *ARV*, 552.22; L. Burn – R. Glynn, *Beazley Addenda*, Oxford 1982, 126; T. H. Carpenter - T. Mannack, - M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, 257.

19. *Cratere a colonnette*

Tekirdag Muzesi, inv. 1855

Da Tekirdag, 480-470 a.C.

Pittore di Syleus

Bibl.: Y. Tuna-Norling, *Hector's Ransom on a Krater from Tekirdag*, in R.F. Docter - E.M. Moormann (eds.), *Classical Archaeology towards the third Millenium: Reflections and Perspectives, Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology (Amsterdam, July 12-17 1998)*, Amsterdam 1999, 418-420.

20. *Cratere a campana*

Vienna, Universität und Professor Franz V. Matsch, inv. 505

Da Vulci, 440-430 a.C.

Polygnotos

Bibl.: CVA, Germany 5, Wien Universität und Professor Franz V. Matsch, tav. 24; J. D. Beazley, *ARV*, 1030, 33; LIMC, I, s.v. *Achilleus*, n. 660.

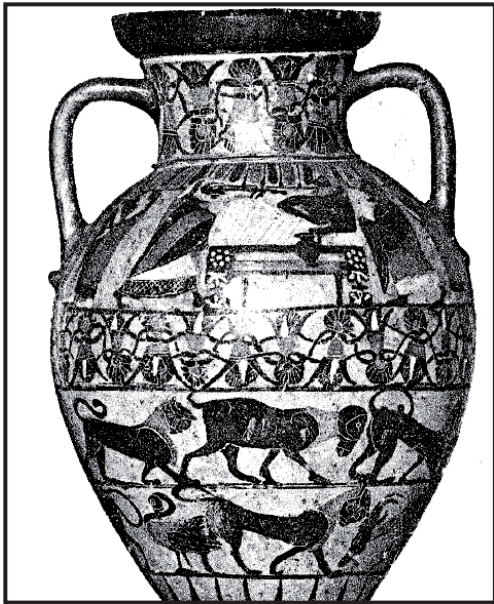


Fig. 1 (da *CVA*, France 1, Paris Musée du Louvre, tav. III Hd 4.1)



Fig. 2 (da archivio Beazley on-line, numero 350209)

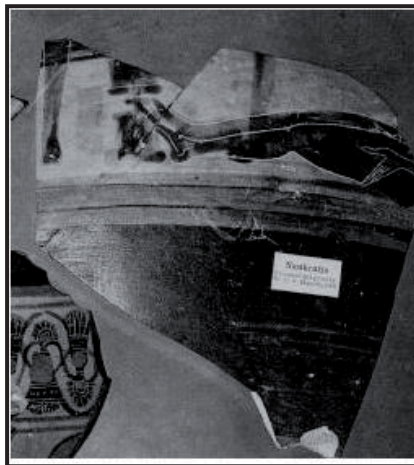


Fig. 3 (da *CVA*, Great Britain 9, Oxford, Ashmolean Museum, II, tav III H 2.18)



Fig. 4 (da *CVA*, Germany 35, Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen, 1, tav. 21, 43)



Fig. 5 (da *CVA*, USA 17, Toledo, Museum of Art, tav. 4)



Fig. 6 (da *CVA*, Great Britain 16, Edinburgh, National Museums of Scotland, tav. 14, n. 2)



Fig. 7 (da *LIMC*, I, s.v. *Achilleus*, tav. 123, n. 656)

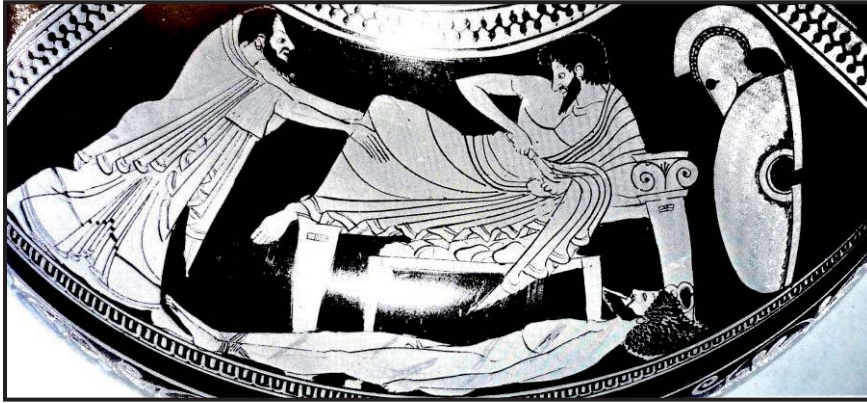


Fig. 8 (da *LIMC*, I, s.v. *Achilleus*, tav. 123, n. 655)



Fig. 9 (da *LIMC*, I, s.v. *Achilleus*, tav. 124, n. 658)



Fig. 10 (da *CVA*, Austria 1, Wien, Kunsthistorisches Museum, tav. 35)