

Tradizioni regionali, botteghe e stili d'arte

di *H. Alan Shapiro*

Edizione di riferimento:
in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca*, I. *Formazione*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1996

Indice

1.	Scultura libera e scultura architettonica	6
2.	La decorazione ceramica	13

Con l'aprirsi del mondo greco ai contatti con l'Egitto e il Vicino Oriente nel tardo VIII e nel VII secolo a. C., alla scarsità e relativa uniformità della cultura materiale che aveva segnato il periodo geometrico succedette una fase di sperimentazione artistica, contrassegnata dalla nascita di scuole artistiche originali e distinte nella maggioranza delle *poleis* greche.

Nel corso del VII secolo, ciascuna regione del mondo greco cominciò ad assumere un profilo culturale distinto. Il fenomeno è attestato nel modo forse più evidente dalle differenziazioni riscontrabili nei dialetti letterari dei primi poeti lirici, che adottano elementi del locale idioma parlato: greco ionico, dorico o eolico. Analogamente, nel campo delle arti figurative, già all'inizio del XX secolo gli studiosi tedeschi moderni forgiarono il concetto di *Kunstlandschaft*, che afferma l'esistenza in ciascuna regione della Grecia di uno stile artistico proprio e univoco¹. Le caratteristiche precipue di tali stili sarebbero determinate in parte dai tratti culturali ritenuti connaturati alle differenti razze greche (austerità e militarismo fra i Dori di Sparta e della Laconia, lusso e amore per il bello fra gli Ioni delle isole e dell'Asia Minore, e così via), e in parte dal grado di penetrazione in ciascuna regione dell'influenza mediorientale durante il periodo «orientalizzante» del VII secolo². Poiché questa fu anche l'epoca delle grandi ondate di colo-

nizzazione, il concetto di *Kunstlandschaft* potrebbe essere esteso, per esempio, alle città greche del Mediterraneo occidentale, laddove gli stili regionali erano considerati in termini di amalgama fra lo stile importato dalla madrepatria greca e l'influenza delle tradizioni locali (italiche, puniche o altre)³.

A un livello piú pratico, tuttavia, occorre notare che la maggior parte delle scuole locali tese a indirizzarsi in funzione della materia prima maggiormente disponibile o di migliore qualità: marmo, pietra calcarea, bronzo o argilla (terracotta). Buona parte delle tecniche impiegate nell'arte greca classica furono inventate (o mutate dall'esterno) e quindi gradualmente perfezionate nel corso dei secoli VII e VI, ivi comprese le tecniche per la realizzazione di grandi sculture su pietra dura, il getto del bronzo, la pittura in affresco e la decorazione vascolare a figure nere e rosse.

La documentazione scritta di quel periodo non è in grado di fornirci piú di una manciata di nomi di artisti, ma la loro denotazione geografica, unitamente alle capacità e alle tecniche per cui andavano famosi, collima con i dati dei reperti archeologici.

Il piú grande di questi nomi, lo scultore quasi leggendario che divenne il prototipo di tutti i primi artisti greci e assurse a emblema della creatività stessa delle arti figurative, fu Dedalo⁴. Sebbene in alcune versioni della sua leggenda se ne indichi il luogo di nascita ad Atene⁵, il fatto che il nome di Dedalo venga per lo piú associato a Creta riflette forse il primato dell'isola nelle capacità sia di recezione dell'influenza mediorientale, sia di sviluppo delle tradizioni indigene della scultura di grandi dimensioni in pietra e bronzo.

Nella generazione successiva a Dedalo, gli scultori piú noti alla tradizione greca furono i fratelli Dipeno e Scilli, definiti ora figli ora allievi di Dedalo⁶. Benché fossero cretesi di nascita, gli incarichi di realizzare statue di

culto o di altro genere li condussero a operare soprattutto nel Peloponneso, a Sicione e Cleone nell'area di Corinto⁷, ad Argo e nella vicina Tirinto⁸. È assai probabile che essi, ovunque si recassero, reclutassero allievi che a loro volta contribuirono a istituire scuole locali in tutto il Peloponneso e altrove. Così, per esempio, un certo Dorykleides di Sparta, indicato come loro allievo, realizzò una statua per il tempio di Era a Olimpia⁹, mentre un paio di suoi allievi, Tecteo e Angelione, furono gli autori della celebre statua di Apollo oggetto di culto a Delo¹⁰.

1. *Scultura libera e scultura architettonica.*

Prima di dedicarsi alla scultura in pietra o in bronzo, i Greci si avvalsero in modo predominante del legno, soprattutto per la realizzazione di quelle antiche raffigurazioni votive degli dèi note sotto la denominazione di ξόανα¹¹: di piccole dimensioni, in molti casi queste statue erano lavorate rozzamente e derivavano la loro importanza religiosa più dall'antichità delle origini che non dal pregio artistico. Fu Dedalo a scolpire lo ξόανον di Afrodite che Arianna donò a Teseo e che quest'ultimo consacrò nel santuario di Apollo a Delo¹².

Per l'VIII secolo i traffici commerciali fenici in tutto il Mediterraneo¹³ e la presenza di artigiani fenici sull'isola di Creta sono attestati nel grande ritrovamento di splendidi scudi e altri oggetti di bronzo finemente lavorati nella grotta del monte Ida¹⁴. La tradizione mitologica parla di una genia di abili artigiani – i Dattili del monte Ida – che scoprirono la natura del ferro e del bronzo e l'uso del fuoco nella metallurgia¹⁵. Prima dell'invenzione della fusione in bronzo, fiorì per un breve periodo la tecnica nota come σφυρήλατον, consistente nella battitura con il martello di lamine di bronzo su una

sagoma di legno fino a produrre una figura quasi a grandezza naturale; i primi esempi di questa tecnica sono stati ritrovati nel tempio di Apollo a Drero, nell'isola di Creta, un edificio risalente alla metà del VII secolo¹⁶. Delle tre figure, quella di Apollo è la più grande, mentre le due figure femminili sono con tutta probabilità sua madre Leto e sua sorella Artemide.

Negli studi moderni Dedalo ha dato il proprio nome a uno stile di scultura su calcare sviluppatosi nel VII secolo e che ebbe probabilmente origine a Creta, donde si diffuse rapidamente ad altre scuole nella Grecia continentale e nelle Cicladi¹⁷. La Dama di Auxerre, ora conservata al Louvre, è il miglior esempio giunto fino a noi di stile dedalico, caratterizzato da corpi racchiusi in vesti elaborate e aderenti, e da volti triangolari con occhi grandi e sporgenti e chiome spesse e pesanti a mo' di parrucca: un'impressione di monumentalità tuttavia smentita dalla minuscola statura della statuetta (65 cm). Indubbiamente monumentale (e forse un po' più antica) è la statua offerta al santuario di Delo dalla famiglia di una donna di Nasso, Nicandre. Non è chiaro se la statua rappresenti Nicandre che, come ci dice l'iscrizione incisa sulla sua coscia, fu uccisa dalle «micidiali frecce di Artemide», o piuttosto la dea stessa, che condivideva con il fratello la sacra isola di Delo e forse a quei tempi era addirittura considerata più importante di lui¹⁸. La maggior parte delle statue dedaliche, compresa una testa di calcare rinvenuta a Micene, ritraggono figure femminili e sono di grandi dimensioni: esse precedono di circa mezzo secolo l'inizio della serie delle figure maschili monumentali note come kouroi.

Lo stile dedalico, tuttavia, si manifesta anche in alcune statuette di bronzo massiccio del VII secolo, come per esempio quella offerta da Mantiklos a Delfi: è sensibilmente più grande delle figurine in bronzo di uomini e animali prodotte in tutto il mondo greco fin dalla metà

dell'VIII secolo (altezza dell'esemplare conservato: 20 cm), ma manca ancora un secolo alle prime statue in bronzo a grandezza naturale.

Come indicano le fonti letterarie citate sopra, molte delle migliori opere delle varie scuole locali finivano nei grandi santuari panellenici: Delfi e Olimpia¹⁹ anzitutto, ma anche Delo e l'oracolo di Dodona nella Grecia nord-occidentale. Di queste statue di grandi dimensioni del VI secolo offerte nei santuari ne sopravvivono oggi pochissime²⁰. Fra le meglio conservate figurano una sfinge di marmo in cima a un'alta colonna a Delfi, offerta dalla popolazione di Nasso (l'isola le cui cave furono fra le prime a essere sfruttate) e una Nike di calcare proveniente da Delo, opera di un noto scultore della metà del VI secolo, Archermo di Chio²¹. Oltre a queste, possiamo spesso trovare esempi delle varie scuole locali fra le piccole offerte in bronzo e le sculture architettoniche in marmo e calcare che ornavano i molti templi e tesori che attiravano visitatori e pellegrini presso i santuari.

Nella lavorazione del bronzo, fra le scuole peloponnesiache che fiorirono nel VI secolo figurano quelle di Corinto, Argo e Sicione nel nord, e quella di Sparta nel sud²². Bronzetti di fine fattura erano prodotti anche nella remota e montagnosa Arcadia²³. Oltre ai siti panellenici, consistenti materiali, generalmente classificati di produzione locale, sono venuti alla luce in numerosi grandi santuari nelle città-stato più grandi e prospere: ricordiamo il santuario di Era a Samo, quello di Artemide a Efeso e l'Acropoli di Atene, cittadella e santuario di Atena.

La decorazione dei templi con rilievi scolpiti fu introdotta in Grecia, di nuovo sotto influenza orientale, durante il VII secolo, congiuntamente all'adozione della pietra come materiale di costruzione. È possibile che ancora una volta l'avanguardia sia stata costituita da Creta, come possiamo rilevare dal tempio di Prinià, con

la sua sfilata di cavalieri sul dado e sui fregi dell'architrave dell'ingresso. Nella prima metà del VI secolo, tuttavia, è soprattutto nelle città del Peloponneso e nelle loro colonie (oltre che ad Atene) che lo sviluppo dell'ordine dorico fu accompagnato da due tipologie caratteristiche di decorazione scultorea: frontoni nei timpani triangolari della parte anteriore e posteriore, e metope quadrate lungo il fregio sovrastante le colonne²⁴.

Il più antico frontone scolpito conosciuto risale al primo o secondo decennio del VI secolo e decorava un tempio di Artemide nella colonia corinzia di Corcira²⁵. A parte la sorprendente monumentalità delle sue dimensioni (la Gorgone centrale misura più di 3 m d'altezza), il frontone di Corcira introduce anche un elemento precipuamente greco, vale a dire il vivo interesse per la tradizione mitologica: la nascita dei figli di Medusa, Pegaso e Crisaore, al centro e, forse, scene di una battaglia fra gli dèi olimpici e i Titani negli angoli, con pantere in vista frontale negli spazi intermedi²⁶. Una generazione dopo, analoghe combinazioni di animali, esseri umani e creature fantastiche affollavano i frontoni del primo tempio monumentale dedicato ad Atena, edificato sull'Acropoli di Atene²⁷. Verso la metà del VI secolo, peraltro, scultori ateniesi avevano anche realizzato, sebbene su scala molto più modesta (per edifici probabilmente destinati a essere piccoli tesori), i primi frontoni contenenti la raffigurazione di un'unica storia. In uno di questi si presenta la lotta di Eracle contro l'Idra, in un altro forse una scena di culto ambientata sull'Acropoli stessa²⁸.

Metope con decorazione dipinta sono attestate fin dal 630 circa sul tempio di Termo in Etolia²⁹, ma la prima serie di metope scolpite giunte fino a noi appartiene a un edificio di Delfi fatto probabilmente costruire dagli abitanti di Sicione nel secondo quarto del VI secolo³⁰. I soggetti rivelano un vivo interesse per la mitologia (la

nave Argo, Europa sul toro, i Dioscuri che fanno razzia di bestiame, la caccia al cinghiale calidonio), ma manca ogni unità tematica.

Ci volle ancora piú di mezzo secolo prima che le metope scolpite cominciassero a diffondersi nella Grecia continentale, ma nel frattempo questa tipologia fu entusiasticamente adottata da alcune colonie greche della Sicilia e della Magna Grecia. A Selinunte, una colonia fondata da Corinto, uno dei templi piú antichi, noto solo con la denominazione C e datato intorno al 550, possedeva una serie di metope in calcare a rilievo talmente alto da farle apparire tridimensionali³¹. Anche qui la scelta dei soggetti è diversificata (Perseo che decapita la Medusa, Eracle e i Cercopi, il carro di Apollo) e priva di un tema unificatore. Presso Foce del Sele, tuttavia, in un santuario di Era argiva, sopravvivono non meno di 38 metope di arenaria provenienti da un tempio o da un tesoro, tali da suffragare l'ipotesi di un loro raggruppamento in svariati «cicli» distinti, tra i quali le imprese di Eracle e la guerra di Troia³².

Il fregio continuo ebbe probabilmente origine sui templi monumentali ionici che furono edificati intorno alla metà del VI secolo in centri greci orientali come Samo, Efeso e Didima, ma non ne è sopravvissuto quasi nessuno. Per trovarne un esempio ben conservato dobbiamo tornare a Delfi, in un piccolo tesoro costruito dall'isola cicladica di Sifno e, grazie a circostanze storiche, databile con precisione agli anni 530-525 a. C.³³. È chiaro che l'intera lunghezza di ciascuno dei quattro lati era dedicata a un unico soggetto, anche se in due casi la sua individuazione è incerta. I due lati meglio conservati raffigurano una gigantomachia e una battaglia omerica sul corpo di un eroe caduto, con gli dèi olimpici che osservano la scena³⁴. L'unico frontone sopravvissuto mostra la lotta di Eracle e Apollo per il tripode delfico, con Zeus in veste di arbitro, una scelta insolitamente felice vista la colloca-

zione dell'edificio³⁵. La raffinatezza dei fregi e del frontone, unitamente alla presenza di acroteri figurativi a ciascun vertice dell'edificio e di un paio di colonne a foggia di donne riccamente abbigliate («cariatidi») sulla facciata occidentale, illustrano la ricchezza ornamentale dello stile ionico nella fase della sua massima fioritura.

Il mezzo secolo che intercorre fra la costruzione del tesoro dei Sifni e l'invasione della Grecia da parte di Serse, nel 480/479, vide il fiorire in Grecia dell'attività edilizia, con una decorazione scultorea in marmo che rappresenta il punto massimo dello stile arcaico. Fra i principali progetti figurano la ricostruzione del tempio di Atena Poliade ad Atene, con un frontone marmoreo raffigurante la dea che prende parte alla lotta contro i giganti³⁶; l'edificazione del piú importante tempio di Apollo a Delfi, noto come «Alcmeonide» perché la nobile famiglia ateniese contribuì a finanziarne il completamento, compreso un frontone marmoreo sulla facciata est³⁷; la costruzione di un altro tempio dedicato ad Apollo nella città di Eretria, sull'isola di Eubea, il cui frontone, che illustra il rapimento della regina delle Amazzoni Antiope da parte dell'eroe ateniese Teseo, indica l'esistenza di forti legami politici fra Eretria e la capitale dell'Attica negli anni intorno al 500³⁸; l'edificazione del tempio di Aphaia (forse una manifestazione locale di Atena) sull'isola di Egina, con due versioni di una battaglia della guerra di Troia sui frontoni, chiaramente scolpite a distanza di una ventina d'anni l'una dall'altra³⁹; e, infine, la costruzione da parte degli Ateniesi di un tesoro a Delfi per commemorare la vittoria di Maratona del 490. È da quest'ultimo edificio che ci proviene la prima serie ben conservata di metope scolpite nella Grecia continentale dopo il tesoro dei Sicioni, che risale a quasi un secolo prima: vi si celebrano sia Eracle che Teseo, il quale, per associazione, è così elevato al rango dell'amato eroe panellenico⁴⁰.

2. *La decorazione ceramica.*

La decorazione ceramica del periodo tardo geometrico (c. 750-700 a. C.) aveva acquisito in tutto l'Egeo una sorta di koinè basata su moduli ornamentali e su un limitato repertorio di tipologie figurative sviluppati ad Atene⁴¹. Dopo il 700, tuttavia, l'egemonia dell'Attica cominciò a declinare quando la regione fu colpita da una fase di carestia, forse determinata dalla siccità, e di spopolamento⁴². Questo fenomeno, combinato con l'influsso di motivi decorativi del Vicino Oriente, che avevano forse nei tessuti il loro veicolo principale, stimolò il fiorire in tutta la Grecia di un'ampia varietà di scuole locali di produzione ceramica, ciascuna contraddistinta da forme e stili altamente distintivi e talora assolutamente peculiari. La ceramica del VII secolo, nota sotto la denominazione collettiva di «orientalizzante»⁴³, è caratterizzata da notevole sperimentazione e originalità di forme, tecniche decorative, uso del colore (dopo il piatto monocromatismo della ceramica geometrica) e da grande inventiva nella narrazione figurativa. È vero che molti animali, mostri e creature mitiche furono mutuati dal Vicino Oriente (per esempio le sfingi, i grifoni, le sirene, i leoni, i tori), ma non si trattò mai di copia pedissequa, bensì di rimodellazione e assimilazione in contesti affatto greci.

Alcuni laboratori producevano esclusivamente per il consumo locale, altri entrarono in concorrenza sul mercato d'esportazione. Quanto a successo commerciale, al primo posto troviamo la città di Corinto, che riforniva in particolare gli Etruschi e i coloni greci dell'Italia meridionale e della Sicilia. La ceramica protocorinzia (c. 725-640) si specializzò in forme di dimensioni ridotte (flaconi per oli e profumi, coppe per bere) di foggia delicata e decorate con grande precisione miniaturistica⁴⁴. Sullo sfondo giallognolo dell'argilla corinzia potevano

venir applicati numerosi colori, che creavano un effetto di allegria e vivacità, e conferivano al pezzo quasi l'aspetto di un gioiello. L'elemento più ricorrente dello stile protocorinzio sono file di animali e mostri, con sottili decorazioni astratte negli spazi liberi, ma vi fu un pittore che si cimentò con un soggetto eroico, raffigurando Bellerofonte che combatte la Chimera (un'opportunità per ritrarre due creature fantastiche, la Chimera, appunto, e il cavallo alato di Bellerofonte, Pegaso)⁴⁵. Attorno al 640-630, il capolavoro della pittura vascolare corinzia, il Vaso Chigi, rappresenta il culmine dello stile policromo, nonché un tentativo di conseguire una monumentalità di concezione entro i confini della tecnica miniaturistica⁴⁶. Il fregio principale ci fornisce la più antica ed esaustiva descrizione visiva della falange di opliti, da poco introdotta negli apparati bellici dei Greci, mentre i fregi accessori giustappongono motivi vecchi e nuovi, compresa la più antica versione dipinta su vaso del giudizio di Paride⁴⁷. Questa breve fase «di transizione» fu seguita dal corinzio arcaico (c. 625-600 a. C.): le esigenze di un mercato sempre più ingordo determinarono lo sviluppo di una produzione di massa di ceramica policroma ma di scarsa ispirazione, e il declino della qualità dell'ornamentazione pittorica⁴⁸.

Altre scuole originali di produzione ceramica sorsero su alcune isole delle Cicladi, nel Dodecaneso e nell'Egeo settentrionale. A Rodi e a Chio, figure minuziose di animali su fondo bianco decoravano forme ceramiche caratteristiche, come il calice a Chio e l'*oinochoe* a Rodi⁴⁹. Un'isola delle Cicladi – Melo, si riteneva un tempo, ma più probabilmente Paro – produceva una serie di enormi vasi dipinti a tinte vivaci noti come anfore di Melo⁵⁰. La loro decorazione figurativa, sorprendentemente sofisticata, comprende complesse narrazioni delle nozze di Eracle, Apollo e Artemide, nonché duelli di ispirazione epica.

Vasi di tali dimensioni avevano con tutta probabilità la funzione di stele tombali o di urne cinerarie, analogamente a quelli del tardo geometrico. Una tradizione di vasi ancora piú grandi decorati a rilievo anziché dipinti ebbe un breve periodo di fioritura nel VII secolo, soprattutto a Creta, nelle Cicladi e in Beozia, nella Grecia centrale⁵¹. L'esemplare piú bello, rinvenuto a Mykonos e prodotto nella prima metà del VII secolo (intorno al 670), offre una stupefacente panoramica narrativa della caduta di Troia: sul collo l'immagine del cavallo di legno (si tratta praticamente dell'unica raffigurazione sopravvissuta di questo motivo in tutta l'arte greca) e sul corpo una serie di piccole illustrazioni della distruzione della città racchiuse in pannellini quadrati simili a metope⁵².

In Attica, all'inizio del VII secolo il tardo geometrico comincia a evolvere nel protoattico, in un primo tempo a ritmo quasi impercettibile: sulla superficie del vaso comincia gradualmente a crescere il rapporto tra figure umane e animali e motivi geometrici. Poi, di colpo, su un piccolo numero di vasi sparsi un po' per tutta l'Attica e sulla vicina isola di Egina compare uno stile figurativo originale e fuori dei canoni⁵³, il cui pezzo piú rappresentativo è la monumentale anfora a collo separato utilizzata a Eleusi intorno al 670 per la sepoltura di un bambino⁵⁴. Nelle dimensioni essa richiama i vasi funerari del tardo geometrico, ma la monumentalità delle figure dipinte non ha alcun riscontro nell'arte precedente. È nuovo anche l'ambizioso approccio alla narrazione mitologica, che combina due storie non collegate: sul collo l'accecamento di Polifemo da parte di Odisseo e dei suoi uomini, sul corpo Perseo che sfugge all'ira delle Gorgoni dopo aver ucciso la loro sorella Medusa. Si tratta di due fra le piú antiche scene mitologiche facilmente riconoscibili dell'arte greca; entrambe le storie saranno tra le piú frequentate nel repertorio della pittura vascolare arcaica, ma la freschezza e la forza nar-

rativa che si riscontrano qui non avranno pari. Non c'è molto su questo vaso che si possa indicare come specificamente «orientalizzante», a parte alcuni degli ornamenti di riempimento e l'ispirazione per le teste delle Gorgoni, che deriva dai calderoni di bronzo con la raffigurazione di musci di animali.

A rivelarci con tutta evidenza un approccio ideativo diverso sono gli inusuali vasi funerari disposti lungo le sepolture del VII secolo nel Ceramico di Atene, nei quali in luogo della pittura decorativa troviamo figure plastiche di serpenti e di donne in lamento⁵⁵. Intorno all'ultima parte del secolo, i ceramisti ateniesi avevano ideato un nuovo tipo di stele tombale: una spessa placca rettangolare dipinta che poteva venir sospesa sulla tomba, da sola o in serie⁵⁶. Ma l'ultimo quarto del secolo vede anche la rinascita in Attica del vaso funerario monumentale, ora in una nuova varietà di forme, fra cui l'anfora a corpo panciuto che diventerà il segno distintivo della ceramica arcaica a figure nere⁵⁷. Benché praticata a Corinto da due generazioni, fu introdotta ad Atene in questi anni anche quella che noi indichiamo come «vera» ceramica a figure nere: silhouette a vernice nera sullo sfondo chiaro dell'argilla, con tutti i contorni e i dettagli evidenziati per mezzo di incisioni.

Il primo pittore vascolare attico ad adottare lo stile a figure nere con una personalità artistica ben definita fu attivo negli ultimi due decenni del VII secolo: deriva il proprio soprannome, pittore di Nesso, dal suo capolavoro, un'anfora a collo separato che, per la monumentalità delle dimensioni e della concezione, richiama l'anfora di Eleusi di mezzo secolo prima. Con quest'ultima, essa condivide addirittura il soggetto dipinto sul corpo, le Gorgoni all'inseguimento di Perseo. Ma ora che questo mito si è ormai consolidato nel repertorio degli artisti, essi lo possono raffigurare meno alla lettera, in toni più allusivi, tanto che, per esempio,

qui non compaiono né lo stesso Perseo, né Atena che interviene in suo soccorso. Sul collo del vaso è raffigurato Eracle che uccide il centauro Nesso, il cui nome è tuttavia riportato nella forma attica (NETOΣ), in una tra le prime iscrizioni con funzione di «didascalia» delle figure rinvenuta su un vaso attico (benché invece questa consuetudine fosse già invalsa a Corinto – sul Vaso Chigi, per esempio – e su un vaso protoattico sia forse individuabile l'indicazione del nome dell'eroe Menelao)⁵⁸.

Con il pittore di Nesso giunge a piena maturità la tecnica delle figure nere, che prosegue poi sostanzialmente immutata per quasi un secolo. Non restava dunque che ampliare il repertorio delle forme vascolari caratteristiche di Atene (alcune come adattamento della tradizione corinzia, altre di ispirazione locale) e arricchire la varietà e la ricercatezza dei temi narrativi mitologici. Verso la fine del primo quarto del VI secolo, sale alla ribalta il primo pittore ateniese che firma le proprie opere, Sofilo⁵⁹. Una delle sue forme preferite era il *dinos*, un grosso vaso da vino quasi sferico, privo di manici e poggiante su un'alta base. Molte scene di Sofilo, anche se dipinte in uno stile miniaturistico che richiama la ceramica corinzia, hanno una certa grandiosità epica che attesta forse l'influenza dei poemi di Omero e di altri poeti epici, che ormai circolavano ampiamente in Grecia. Due dei suoi *dinoi* raffigurano la processione di tutti gli dèi e le dee alle nozze di Peleo e Teti (l'accolta più splendida della tradizione mitologica)⁶⁰, e un altro una scena tratta direttamente dal libro XXIII dell'*Iliade*, la corsa dei carri ai giochi funebri in onore di Patroclo.

Tutti questi sviluppi – il preciso stile miniaturistico di derivazione corinzia, il crescente interesse per il mito e l'epica, l'ampio uso di firme e altre iscrizioni – raggiungono il loro culmine nel capolavoro dello stile attico a figure nere, il Vaso François⁶¹. Realizzato nel decen-

nio 570-560, è un cratere a volute (in origine una forma corinzia) firmato dal vasaio Ergotimo e dal pittore Clizia. Ciascun lato possiede non meno di sei fregi giustapposti, con un solo soggetto che si dipana attorno all'intero vaso: le nozze di Peleo e Teti, il tema ideato un decennio prima da Sofilo. Gli altri soggetti non costituiscono un «programma» coerente⁶², ma offrono piuttosto una sorta di enciclopedia delle storie più diffuse in Grecia in quel tempo, come per esempio la caccia al cinghiale calidonio e la lotta dei Lapiti contro i Centauri, accanto a temi di interesse più specificamente ateniesi: Teseo e i giovani Ateniesi che giungono a Creta come tributo sacrificale al re Minosse.

Il Vaso François fu rinvenuto in una tomba etrusca e appartiene alla prima generazione di vasi attici a essere massicciamente esportata in Occidente e in molte altre regioni del Mediterraneo. La domanda apparentemente insaziabile da parte degli Etruschi stimolò la fioritura di una manifattura ateniese di qualità, dapprima nella tecnica a figure nere e poi, a partire dal 530 a. C. circa, anche in quella a figure rosse⁶³.

Negli anni centrali del VI secolo (c. 560-530), tre artisti di temperamento molto diverso portarono la tecnica a figure nere alla sua massima espressione. Lido – il cui nome indica forse un immigrato dalla Lidia ad Atene nel periodo dell'ascesa al potere di Creso – si cimentò con l'intera varietà delle forme vascolari, decorando ogni sorta di vaso, da piccole coppe per bere fino a enormi crateri⁶⁴. Realizzò numerosi vasi di foggia inusuale destinati alla consacrazione sull'Acropoli e fu forse uno dei primi artigiani a consacrare egli stesso dei pezzi ad Atena nel suo ruolo di Ergane, patrona degli artigiani. Lido rivela un interesse eclettico per scene tratte sia dal mito sia dalla quotidianità, ma nella sua opera scorgiamo per la prima volta la crescente popolarità del dio Dioniso, il cui dono agli uomini – il vino – veniva con-

servato, servito e bevuto in vari tipi di vasi decorati a figure nere⁶⁵.

Anche Amasi, a giudicare dal nome, era straniero ad Atene: forse proveniva dall'Egitto, anche se il suo stile, al pari di quello di Lido, è prettamente ateniese⁶⁶. Può darsi che entrambi gli artisti fossero giunti ad Atene molto giovani e qui avessero appreso la loro arte, oppure che si trattasse di Ateniesi che si servivano di quei soprannomi per ragioni a noi ignote. Amasi era un vasaio che probabilmente decorava egli stesso i propri pezzi, anche se non possediamo una firma che lo confermi e ci riferiamo invece a lui come al Pittore di Amasi. Con la sua opera, l'anfora a corpo panciuto con pannello trapezoidale decorato raggiunge quella perfezione di armonia ed equilibrio che è per noi sinonimo di arte greca. Il Pittore di Amasi dipinse anche numerosi pezzi di più piccole dimensioni, riproponendo lo stile miniaturistico di Exechia, ma con una precisione e una delicatezza di incisione prima sconosciute⁶⁷.

Un collega leggermente più giovane di Amasi, Exechia, ebbe una carriera artistica leggermente più breve (c. 550-530), ma caratterizzata da innovazione e da colpi di genio che sembrano trascendere i limiti di questa forma artistica molto formalizzata e convenzionale⁶⁸. Come Sofilo prima di lui, Exechia seppe cogliere la grandiosità della poesia eroica, ma con una visione intensamente personale e introspettiva che anticipa di un secolo le riflessioni dei tragediografi ateniesi sulla tradizione epica⁶⁹. Alla varietà dei crateri che i vasai ateniesi avevano mutuato da Corinto, Exechia ne aggiunse uno, il cratere a calice⁷⁰. Con i manici poco evidenti e spostati verso il basso, e la bocca leggermente svasata, questa forma offriva una grande «tela» rettangolare sulla quale i pittori della generazione successiva avrebbero potuto dispiegare le loro composizioni più ambiziose.

Con l'uso virtuosistico dell'incisione da parte di Exechia, la forma artistica a figure nere, con la sua esasperata stilizzazione, raggiunse l'apice della perfezione. Per proseguire nella loro crescita creativa, i pittori vascolari avrebbero quindi avuto bisogno di una nuova tecnica: intorno al 530 vide così la luce la tecnica a figure rosse, nella quale le figure venivano lasciate nell'arancio naturale dell'argilla, su uno sfondo ricoperto di una ricca vernice nera; i dettagli erano disegnati con una miscela più densa della stessa vernice, forse applicata con un pennello finissimo. L'inventore di questa tecnica fu forse un allievo di Exechia, noto come il Pittore di Andocide, che sfoggiò la propria abilità creando una piccola serie di vasi – i cosiddetti bilingui – con un lato decorato a figure nere e l'altro a figure rosse⁷¹.

Il successo dei vasi a figure nere ateniesi sul mercato d'esportazione intorno alla metà del VI secolo frenò notevolmente la produzione di ceramiche di qualità in altre città, in particolare Corinto, che in tempi precedenti avevano avuto un'intensa attività commerciale. All'inizio del secolo, prima di essere espulsi dal mercato, i vasai di Corinto avevano dato prova di un ultimo guizzo di creatività, segnato dalla comparsa di ambiziose scene mitologiche su grandi crateri, forse a imitazione dell'opera di maestri attici come Sofilo e Clizia⁷². Eppure l'egemonia dei vasai e pittori ateniesi non giunse mai a dar vita a una nuova *koinè* arcaica, come quella che si era affermata con il tardo geometrico, e numerose scuole locali, sia pure unite dalla comune adesione ai fondamenti della tecnica a figure nere, riuscirono a mantenere un'identità distinta. Così, in Beozia, i vasai si specializzarono nella produzione di numerose forme altamente caratteristiche, come per esempio il *kantharos* e il *kothon* a tripode, in seguito imitati ad Atene⁷³. I vasai della Laconia disponevano di un'argilla di qualità che alla cottura originava un colore fine e delicato, men-

tre i pittori svilupparono uno stile forte, vigoroso e preciso che seppero tradurre in composizioni magistrali all'interno di coppe per bere⁷⁴. Solo nell'isola di Eubea troviamo pittori arcaici che imitano volutamente gli stili ateniesi, con una tale aderenza che non sempre l'occhio moderno è in grado di distinguere le differenze⁷⁵.

Alla fine del VI secolo, ad Atene la tecnica a figure nere era stata ormai abbandonata da tutti i pittori più valenti e innovativi, che erano ora attratti dalla maggiore libertà, raffinatezza e naturalismo della nuova tecnica a figure rosse. Nessuna delle scuole locali di ceramica al di fuori dell'Attica, tuttavia, riuscì con successo nella transizione alle figure rosse, sicché nel V secolo la storia della pittura vascolare sarà dominata come mai prima, fin dai tempi del geometrico, da Atene.

¹ E. LANGLOTZ, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Nürnberg 1927; A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung der klassischen Antike*, München 1953.

² T. J. DUNBABIN, *The Greeks and Their Eastern Neighbours*, London 1957; E. AKURGAL, *The Art of Greece: Its Origins in the Mediterranean and the Near East*, New York 1968; K. SCHEFOLD, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Berlin 1967.

³ T. J. DUNBABIN, *The Western Greeks*, Oxford 1948; E. LANGLOTZ, *Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien*, München 1963 [trad. it. *L'arte della Magna Grecia*, Roma 1968].

⁴ J. J. POLLITT, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990², pp. 13-15; S. P. MORRIS, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992.

⁵ PAUSANIA, 9.3.2; DIODORO SICULO, 4.76.1.

⁶ POLLITT, *The Art* cit., pp. 19-20.

⁷ PLINIO, *Naturalis historia*, 36.9; PAUSANIA, 2.15.1.

⁸ *Ibid.*, 2.22.5; CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico*, 4.42.

⁹ PAUSANIA, 5.17.1-2.

¹⁰ *Ibid.*, 2.32.5; cfr. PLUTARCO, *Opere morali*, 1136a.

¹¹ A. A. DONOHUE, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta 1988; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e Sphyrelata*, Roma 1980.

- ¹² PAUSANIA, 9.40.3; PLUTARCO, *Vita di Teseo*, 21.1.
- ¹³ U. GEHRIG e H. G. NIEMEYER, *Die Phoinizier im Zeitalter Homers*, Mainz 1990.
- ¹⁴ H. HOFFMANN e A. E. RAUBITSCHKE, *Early Cretan Armorers*, Mainz 1972.
- ¹⁵ DIODORO SICULO, 5.64.3-5.
- ¹⁶ PAPADOPOULOS, *Xoana e Sphyrelata* cit., pp. 77-87; C. C. MATTSCH, *Greek Bronze Statuary*, Ithaca 1988, pp. 40-44.
- ¹⁷ R. J. H. JENKINS, *Daedalyca*, Cambridge 1936.
- ¹⁸ H. GALLET DE SANTERRE, *Délos primitive et archaïque*, Paris 1958.
- ¹⁹ C. MORGAN, *Athletes and Oracles: The Transformation of Olympia and Delphi in the Eighth Century*, Cambridge 1990.
- ²⁰ Per un'eccezione, i kouroi Cleobi e Bitone, cfr. in questo volume il saggio di B. Fehr.
- ²¹ J. FLOREN, *Die griechische Plastik: Die geometrische und Archaische Plastik*, München 1987, pp. 335-40.
- ²² C. ROLLEY, *Les bronzes grecs*, Fribourg 1983, pp. 85-105.
- ²³ U. HÜBINGER, *On Pan's Iconography and the Cult in the Sanctuary of Pan on the Slopes of Mount Lykaion*, in R. HÄGG (a cura di), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Athens-Liège 1992, pp. 189-207.
- ²⁴ B. S. RIDGWAY, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton 1977, pp. 187 sgg. Per Prinià cfr. L. PERNIER, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», I (1914), pp. 18-111, e RIDGWAY, *The Archaic Style* cit., p. 257, secondo il quale il fregio dei cavalieri dovrebbe essere tolto dal tempio e collocato in un recinto separato nel τέμενος.
- ²⁵ G. RODENWALDT, *Korkyra. Archaische Bauten und Bildwerke*, Berlin 1939-40.
- ²⁶ J. L. BENSON, *The Central Group of the Corfu Pediment*, in *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold*, Basel 1967, pp. 48-60.
- ²⁷ I. BEYER, *Die Reliefigiebel des alten Atena-Tempels der Akropolis*, in «Archäologischer Anzeiger», 1974, pp. 639-51.
- ²⁸ J. BOARDMAN, *Greek Sculpture: The Archaic Period*, London 1978, pp. 176-78.
- ²⁹ M. ROBERTSON, *Greek Painting*, Geneve 1959, pp. 47-51.
- ³⁰ G. SZELIGA, *The Composition of the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi*, in «American Journal of Archaeology», XC (1986), pp. 297-305.
- ³¹ L. GIULIANI, *Die archaischen Metopen von Selinunt*, Mainz 1979; V. TUSA, *Le sculture in pietra in Selinunte*, Palermo 1984.
- ³² P. ZANCANI MONTUORO e U. ZANOTTI BIANCO, *Heraion alla Foce del*

Sele, Roma 1951-54; F. VAN KEUREN, *The Frieze from the Hera I Temple at Foce del Sele*, Rome 1989.

³³ ERODOTO, 3.57, sulla scoperta di miniere d'argento a Sifno e sulla successiva distruzione dell'isola ad opera di Policrate di Samo; BOARDMAN, *Greek Sculpture* cit., pp. 190-97.

³⁴ E. SIMON, *Ikonographie und Epigraphik. Zum Bauschmuck des Siphnierschatzhauses in Delphi*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LVII (1984), pp. 1-22; V. BRINKMANN, *Die aufgemalten Namensbeischriften and Nord- und Ostfries des Siphnierschatzhauses*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», CIX (1985), pp. 77-130.

³⁵ B. S. RIDGWAY, *The East Pediment of the Siphnian Treasury: A Reinterpretation*, in «American Journal of Archaeology», LXIX (1965), pp. 1-5.

³⁶ K. STÄHLER, *Zur Rekonstruktion und Datierung des Gigantomachiegiebels von der Akropolis*, in *Antike und Universalgeschichte. Festschrift H. E. Stier*, Münster 1972, pp. 88-112.

³⁷ RIDGWAY, *The Archaic Style* cit., pp. 205-10.

³⁸ E. TOULOUPA, *Ta enaetia glypta tou naou tou Apollonos Daphnephrou sten Eretria*, Ioannina 1983.

³⁹ D. OHLY, *Die Aegineten*, München 1976.

⁴⁰ K. HOFFELNER, *Die Metopen des Athener Schatzhauses. Ein neuer Rekonstruktionsversuch*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», CIII (1988), pp. 77-117.

⁴¹ J. N. COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery*, London 1968.

⁴² J. M. CAMP, *A Drought in the Late Eighth Century*, in «Hesperia», XLVIII (1979), pp. 397-411.

⁴³ E. SIMON e R. HAMPE, *The Birth of Greek Art*, London 1980, pp. 158-72.

⁴⁴ H. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, pp. 1-27; K. FRIIS JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, Paris 1923.

⁴⁵ K. FITTSCHEN, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969, pp. 157-61.

⁴⁶ E. SIMON, M. HIRMER e A. HIRMER, *Die griechischen Vasen*, München 1981, pp. 48-50.

⁴⁷ H. VON STEUBEN, *Frühe Sagen Darstellungen in Korinth und Athen*, Berlin 1968, pp. 56-59.

⁴⁸ J. L. BENSON, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, Basel 1953, pp. 100-9.

⁴⁹ A. A. LEMOS, *Archaic Pottery of Chios*, Oxford 1991; C. KARDARA, *Rhodiaki Aggeiographia*, Athina 1963.

⁵⁰ D. PAPASTAMOS, *Melische Amphoren*, Münster 1970.

⁵¹ J. SCHÄFER, *Studien zu den griechischen Reliefpithoi des 8.-6.*

Jahrhunderts v. Chr. auf Kreta, Rhodos, Tenos, und Boiotien, Kallmünz 1957.

⁵² M. ERVIN, *A Relief Pithos from Mykonos*, in «Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον», XVIII (1967), pp. 37-75.

⁵³ S. P. MORRIS, *The Black and White Style*, New Haven 1984.

⁵⁴ G. E. MYLONAS, *O protoattikos amphoreus tis Elefsinos*, Athinai 1955.

⁵⁵ K. KÜBLER, *Kerameikos*, VI. *Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1959.

⁵⁶ J. P. BROOKLYN, *Attic Black-Figure Funerary Plaques*, Diss. University of Iowa, 1981.

⁵⁷ S. PAPASPYRIDIS-KAROUZOU, *Aggeia tou Anagyrountos*, Athinai 1963.

⁵⁸ MORRIS, *The Black and White Style* cit., pp. 5-6, tavola 7.

⁵⁹ G. BAKIR, *Sophilos*, Mainz 1981.

⁶⁰ D. WILLIAMS, *Sophilos in the British Museum*, in «Greek Vases in the J. Paul Getty Museum», I (1983), pp. 9-34.

⁶¹ M. CRISTOFANI e altri, *Il vaso François*, in «Bollettino d'Arte», serie speciale, I (1982).

⁶² A. F. STEWART, *Stesichoros and the François Vase*, in W. G. MOON (a cura di), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983, pp. 53-74, ne sostiene invece l'esistenza.

⁶³ J. D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley 1986².

⁶⁴ M. A. TIVERIOS, *O Lydos kai to ergo tou*, Athinai 1976.

⁶⁵ T. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford 1986.

⁶⁶ S. KAROUZOU, *The Amasis Painter*, Oxford 1956; J. BOARDMAN, *Amasis: The Implications of his Name*, in *Papers on the Amasis Painter and his World*, Malibu 1987, pp. 141-52.

⁶⁷ D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter and his World*, Malibu 1985.

⁶⁸ J. BOARDMAN, *Exekias*, in «American Journal of Archaeology», LXXXII (1978), pp. 11-25.

⁶⁹ J. M. HURWIT, *The Art and Culture of Early Greece*, Ithaca 1985, pp. 259-72.

⁷⁰ O. BRONEER, *A Calyx-Krater by Exekias*, in «Hesperia», VI (1937), pp. 468-86.

⁷¹ B. COHEN, *Attic Bilingual Vases and their Painters*, New York 1978.

⁷² PAYNE, *Necrocorinthia* cit., pp. 43-66.

⁷³ K. KILINSKI II, *Boeotian Black-Figure Vase-Painting of the Archaic Period*, Mainz 1990.

⁷⁴ C. M. STIBBE, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Amsterdam 1972.

⁷⁵ H. A. SHAPIRO, *Two Black-Figure Neck-Amphorae in the J. Paul Getty Museum: Problems of Workshop and Iconography*, in «Greek Vases in the J. Paul Getty Museum», IV (1989), pp. 11-32.