

ANNALI DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
«L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Sezione filologico-letteraria
AION (filol)

Direttore responsabile
AMNERIS ROSELLI

Comitato scientifico
DAGMAR BARTOŇKOVÁ
ALBIO CESARE CASSIO
GIOVANNI CERRI
JACQUES JOUANNA

Comitato di redazione
GIORGIO JACKSON · LUIGIA MELILLO
LUIGI MUNZI · RICCARDO PALMISCIANO
DOMENICO TOMASCO · ROBERTO VELARDI

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa · Roma, Serra, 2009² (Euro 34,00, ordini a: fse@libraweb.net).



AION

ANNALI DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
«L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO
SEZIONE FILOLOGICO-LETTERARIA

XXXI · 2009



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMX

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax + 39 050574888

★

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription prices are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*).

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net
Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

★

Registrato al nr. 2926 del Registro Periodici del Tribunale di Napoli ai sensi del D.L. 8-2-1948 nr. 47.

I diritti di traduzione, di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi microfilms, microfiches e riproduzione fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

I volumi degli *Annali* possono essere richiesti in scambio da altre Università o istituzioni culturali rivolgendosi all'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Dipartimento di Studi del Mondo classico e del Mediterraneo antico, Palazzo Corigliano, Piazza S. Domenico Maggiore, I 80134 Napoli, tel. +39 0816909712, fax +39 0816909631.

Manoscritti e contributi per la pubblicazione dovranno essere inviati allo stesso indirizzo.

<http://www.iuo.it/dipmcma/pubblicazioni>

★

© Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» 2010.

ISSN 1128-7209
ISSN ELETTRONICO 1724-6172
ISBN 978-88-6227-294-0

SOMMARIO

<i>Ricordo di Luigi Enrico Rossi</i>	9
MATTEO D'ACUNTO, RICCARDO PALMISCIANO, <i>Le ragioni di un'iniziativa</i>	11
RICCARDO DI DONATO, <i>Diacronia di civiltà. Lo Scudo rivisitato</i>	15
LUCA CERCHIAI, <i>I codici della comunicazione</i>	23
ROBERTO NICOLAI, <i>Ἐκφρασις, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna</i>	29
RICCARDO PALMISCIANO, <i>Il primato della poesia sulle altre arti nello Scudo di Achille</i>	47
LIVIO SBARDELLA, <i>Erga charienta: il cantore e l'artigiano nello Scudo di Achille</i>	65
FRANCESCO GUIZZI, <i>Ho visto un re... La regalità nello Scudo di Achille</i>	83
MAURO MENICHETTI, <i>Lo Scudo e le armi magiche della guerra</i>	97
STEFANO AMENDOLA, <i>La luce e lo Scudo tra simbolismo e metallurgia</i>	111
MASSIMO CULTRARO, <i>Echi dal passato: lo Scudo di Achille e la Grecia della tarda Età del Bronzo</i>	125
MATTEO D'ACUNTO, <i>Efesto e le sue creazioni nel XVIII libro dell'Iliade</i>	145
FAUSTO LONGO, <i>Ἄγρορή di Omero. Rappresentazione poetica e documentazione archeologica</i>	199
BRUNO D'AGOSTINO, <i>Qualche riflessione in margine</i>	225
MARIA ARPAIA, <i>Bibliografia sullo Scudo di Achille (1945-2008)</i>	233

A LUIGI ENRICO ROSSI

χαῖρέ μοι... καὶ εἶν Ἄϊδαο δόμοισι

RICORDO DI LUIGI ENRICO ROSSI

QUESTI Atti della giornata sullo Scudo non sono completi. Manca il contributo di Luigi Enrico Rossi, l'amato Chico, perché il 19 settembre scorso la morte ci ha privato della sua voce per sempre. Per comune volontà questi Atti sono dedicati a lui.

Aveva accettato l'invito a partecipare con entusiasmo, perché condivideva lo spirito dell'iniziativa e perché l'argomento lo appassionava. Alcuni di noi hanno fatto il viaggio da Roma con lui con il primo treno e, fra un tè un po' improvvisato (una scatola da viaggio con le preziose foglioline era sempre nella tasca della sua giacca) e molte gustose parole, arrivare è stato un lampo. Chico aveva predisposto una fotocopia con il testo intero dello Scudo, diviso in sezioni, con accanto delle note scritte a mano. Questo era il suo handout, tutto il resto erano i pensieri a cui avrebbe dato voce più tardi. Non aveva un testo scritto e non ha fatto in tempo a produrne uno in seguito, ma ciò non gli ha impedito di lanciare ai partecipanti al Convegno un'idea fulminante, un'altra delle sue: *lo Scudo come sintesi di ogni epos possibile*. Quest'idea veniva al termine di una breve introduzione alle problematiche poste dal passo omerico e ci sarebbe piaciuto vederla sviluppata in un discorso più ampio, ma pur nella sua lapidaria icasticità ci sembra un'idea destinata a germogliare, un'idea in grado di superare molte delle anomalie che il testo presenta.

Purtroppo non sarà più possibile discutere con lui di questo e di mille altri argomenti.

Quel giorno Chico Rossi è stato l'uomo di sempre, brillante e acuto, disposto a parlare con tutti, spiritoso. Per gli studenti che lo conoscevano solo attraverso gli scritti deve essere stato un incontro importante, anche perché, niente affatto intimiditi, gli rivolgevano la parola e Chico aveva una risposta per tutti. La sera è stato uno degli animatori di una cena particolarmente simpatica e a notte quasi fatta ci ha comunicato il suo proposito per la giornata seguente: sveglia prestissimo e gita in taxi (aveva un tassista di fiducia in ogni città) prima a Cuma e poi a Ercolano, e rientro a Roma in serata. Grazie agli amici archeologi un programma così serrato è stato reso possibile, con sua grande soddisfazione. Qualche giorno dopo, per mostrare quanto aveva apprezzato quella giornata, Chico ci ha mandato per posta delle fotografie che aveva scattate nei luoghi visitati con alcune belle frasi sul retro.

Questo libro vuole essere una tardiva, inadeguata risposta a quelle cartoline affettuose.

EFESTO E LE SUE CREAZIONI NEL XVIII LIBRO DELL'*ILIADÉ**

MATTEO D'ACUNTO

1. IL MONDO DELLO SCUDO DI ACHILLE

IL celebre passo del XVIII libro dell'*Iliade*, che descrive la fabbricazione dello Scudo di Achille da parte di Efesto con il suo articolato programma figurativo (vv. 468-608), è oggi generalmente considerato dalla critica come strettamente interrelato al resto del poema,¹ contro l'ipotesi che si trattasse di un'interpolazione, già sostenuta da Zenodoto.²

Infatti, viene istituito un legame indissolubile tra lo Scudo e la vicenda generale del destino di Achille. Lo scudo, assieme alle altre armi fabbricate da Efesto, consente ad Achille di recuperare il suo statuto di eroe: questo è stato compromesso dall'oltraggio subito da Agamennone, che gli ha tolto il *geras* (la sua parte del bottino di guerra), e dalla perdita delle sue armi, strappate da Ettore a Patroclo.³ Inoltre, le armi, forgiate eccezionalmente dal divino artefice per essere degne del migliore tra gli Achei, consentono ad Achille di tornare in battaglia e di compiere il suo *telos*, la *belle mort*, determinata ma non conclusa in tutta la vicenda narrata nell'*Iliade*.⁴

Se, dunque, lo Scudo di Achille è pienamente incardinato nel poema, ne consegue che il suo contenuto storico, culturale ed antiquario non va disgiunto dal resto dell'*Iliade*: deve essere considerato come un capitolo di quell'Archeologia Omerica, inserito nel contesto di quel mondo dai tratti più o meno reali, che si staglia dietro all'*Iliade* monumentale, così come è giunta a noi.

Da lungo tempo la critica ha evidenziato come i temi figurativi descritti sullo Scudo abbiano sostanzialmente il valore di sintesi di un mondo.⁵ Ciò è dimostrato, tra l'altro, dal fatto che tali temi sono compresi in una ben precisa dimensione cosmico-geografica. Il sole, la luna e le costellazioni (vv. 484-489) sono,

* Le traduzioni riportate dei passi dell'*Iliade* sono quelle di G. Cerri, in Cerri – Gostoli 1996.

¹ Cfr. in tal senso tra gli altri Marg 1957, pp. 20-37; Schadewaldt 1959, pp. 370-374; Reinhardt 1961, pp. 401-411; Andersen 1976; Hardie 1985; Menichetti 2006.

² Schol. Ariston. *ad* 483a (IV, 527 Erbse). Cfr. nella critica moderna Bolling 1944, pp. 161-162.

³ Cfr. Di Donato 1996, pp. 232-233.

⁴ Cfr. B. d'Agostino, in questo volume. Sul destino dell'eroe e la *belle mort* vd. Vernant 1982 e Cerchiai 1984.

⁵ Frequentemente citata, non a caso, è la felice definizione di Lessing 1766: «in pochi quadri Omero fece del suo Scudo quasi il ricettacolo della totalità del mondo» («Mit wenigen Gemälden machte Homer seinen Schild zu einem Inbegriff von allem, was in der Welt vorgeht», citato da Schadewaldt 1959, p. 352). Cfr. la discussione delle posizioni critiche assunte dagli studiosi nel corso del tempo e le ipotesi di restituzione grafica dello Scudo di Achille in Schnapp 1996, pp. 122-129.

evidentemente, intesi al centro della rappresentazione ad indicare il cielo.⁶ La corrente circolare dell'Oceano corre lungo il bordo esterno (vv. 607-608). Essi racchiudono in forma simbolica il micro-mondo dello Scudo, equiparato idealmente al disco della terra.⁷

Il sistema iconografico, che la parola del poeta costruisce idealmente sullo Scudo, rappresenta una vera e propria "città delle immagini" ai suoi albori, per usare la felice espressione di Bruno d'Agostino.⁸ Essa è concepita nelle sue molteplici articolazioni, relative sia alla città in guerra (vv. 509-540) che alla città in pace. È costituita da *asty* e territorio.⁹ Il *basileus* vi è rappresentato con lo scettro, simbolo del suo potere regale, e in qualità di proprietario del *temenos basilion* (vv. 550-557). L'*agorè* vi funziona in maniera attiva per la funzione giudiziaria (vv. 497-508), della quale sono protagonisti un giudice (l'ἵστωρ) ed i *gerontes* anch'essi dotati di scettro, assieme agli araldi (i κήρυκες) e al popolo (δῆμος, λαός). La compagine sociale delle scene dello Scudo è chiaramente strutturata per classi di età.¹⁰ Le occasioni festive scandiscono la vita comunitaria con il banchetto ed il sacrificio (vv. 558-560), con il matrimonio (vv. 490-496), con la danza (vv. 494, 571-572, 590-605) accompagnata dalla musica e dal canto (vv. 493, 495, 569-572, 604?). Le attività produttive, seguendo le stagioni dell'anno, si svolgono nel territorio della città: l'aratura (vv. 541-549), la mietitura (vv. 550-560) e la vendemmia (vv. 561-572);¹¹ e poi il pascolo, fino all'estremità del territorio della città, rappresentata dall'*eschatia*, abitata dalle fiere (vv. 573-589).¹² Uno dei nodi centrali nell'interpretazione del passo del xviii libro è la questione del rapporto che intercorre tra il mondo eroico, che domina tutto il poema, e quella rappresentazione, apparentemente ben diversa, del micro-mondo dello Scudo di Achille.

Nel dibattito sono emerse due linee di interpretazione. Secondo una parte consistente della critica, i valori di questo micro-mondo dello Scudo non sarebbero alternativi a quei valori eroici espressi nel resto del poema, ma sarebbero, per così dire, complementari ad essi. Le vicende belliche dell'*Iliade* determinerebbero, per la natura stessa della trama, una focalizzazione sui soli aspetti legati al mondo della guerra. Dunque, il poeta si servirebbe dello Scudo (oltre che delle similitudini) per introdurre un ampio spettro degli altri aspetti caratterizzanti il mondo delle regalità alto-arcaiche, anche in pace: ad esempio, il controllo delle risorse agricole e pastorali. I valori rappresentati sullo Scudo sarebbero

⁶ Cfr. Edwards 1991, pp. 206 e 213.

⁷ Sulla dimensione geografico-simbolica dell'Oceano in questo contesto cfr. Cerri 2007, pp. 30-31.

⁸ B. d'Agostino, in questo volume, pp. 226-227.

⁹ Sul rapporto tra città e territorio nello Scudo di Achille vd. Schnapp 1996, pp. 123-129; Torelli 2006, pp. 26-27; Cerchiai, in questo volume, pp. 23-25.

¹⁰ Il carattere sistematico che assume la presentazione dei protagonisti dei diversi riquadri dello Scudo per classi di età è brillantemente dimostrata nel contributo di L. Cerchiai in questo volume; cfr. anche Menichetti 2006, p. 11.

¹¹ Sulle attività dell'agricoltura vd. Edwards 1991, pp. 221-226.

¹² Sulla rappresentazione dell'*eschatia* nello Scudo vd. Torelli 2006, p. 26.

quelli in cui si riconoscevano le regalità alto-arcaiche e che avrebbero in Achille il loro modello: questa tesi è sostenuta di recente, ad esempio, nella bella analisi dello Scudo proposta da M. Menichetti.¹³

Secondo altri studiosi, lo Scudo rappresenta un mondo almeno in parte diverso, rispetto a quello eroico descritto nel resto del poema. Questa tesi è sostenuta con forza da R. Di Donato, il quale sottolinea, tra gli altri elementi di differenza, che la città in guerra dello Scudo ha perso ogni forma di eroismo ed è diventata solo una terribile strage (specialmente vv. 533-540): il regno della Discordia (Ἔρις), del Tumulto (Κυδοιμός) e della Morte funesta (ὄλοή Κήρ).¹⁴

Forse, la soluzione a quest'apparente aporia nel rapporto tra lo Scudo ed il resto del poema risiede non in una diacronia tra il mondo dello Scudo e la materia epica di altre parti del poema: cioè, per essere più chiari, non nel fatto che lo Scudo rifletterebbe un quadro storico generale più recente, rispetto a quello del resto del poema. Ma, forse, tale differenza è dovuta ad una dialettica interna che si sviluppa tra modelli in gioco nello stesso periodo o in un arco temporale non troppo ampio.

Del resto, come sottolinea Bruno d'Agostino nelle sue conclusioni a questo volume, la stessa figura di Achille appare in una luce contraddittoria nel quadro generale del poema: esaltata nella sua somma virtù eroico-guerriera, che lo porterà alla *belle mort*, è connotata sotto la sfera della *hybris* nel momento in cui uccide i prigionieri troiani e fa scempio del corpo di Ettore. «L'Iliade – dice d'Agostino – ne celebra l'apoteosi ma, al tempo stesso, ne relativizza l'immagine, sancendo la sua appartenenza a un mondo ormai concluso».

Questa dialettica tra modelli ideologici, di cui non solo lo Scudo ma la stessa Iliade si fa portatrice, è possibile immaginarla in un momento di profonda trasformazione storica: quando lo slittamento dei modelli ideologici riflette i cambiamenti socio-politici che portano alla strutturazione delle *poleis* greche.¹⁵ Le trasformazioni politiche, connesse al processo di nascita delle *poleis*, sono processi di lunga durata e caratterizzati da vicende specifiche interne alla storia di ogni singola città. Tuttavia, è opinione comune che un momento critico di tale processo sia il pieno – avanzato periodo geometrico, l'VIII sec. a.C. Secondo I. Morris, è per l'appunto questo secolo che si staglia, in una forma più o meno reale o trasfigurata, dietro al "mondo di Omero".¹⁶

¹³ Menichetti 2006, a cui rimando anche per la discussione della bibliografia più recente.

¹⁴ Di Donato 1996, pp. 235, 241 e 252-253.

¹⁵ Per la posizione critica che pone lo Scudo ed altri passi dell'Iliade alle soglie del fenomeno della nascita delle *poleis* vd. Seaford 1994; Nagy 1997.

¹⁶ Morris 1986: ad es. p. 104 «If the Homeric poems are to inform us about early Greece at all, it will be Greece in the eighth century B.C., and not the Early Dark Age». Le altre tesi più accreditate, discusse per l'appunto nell'articolo di Morris, sono quella di M. Finley e quella di A. Snodgrass. Secondo Finley nei poemi sarebbero rispecchiati i secoli X-IX a.C.: ad esempio, Finley 1978, p. 48 «If, then, the world of Odysseus is to be placed in time, as everything we know from the comparative study of heroic poetry says it must, the most likely centuries seem to be the tenth and ninth». Secondo Snodgrass 1974, invece, i poemi sarebbero una combinazione artificiale di elementi cronologica-

In effetti, nel mondo dello Scudo è ancora presente e centrale la figura di un *basileus*, che deve essere singolo, come sostiene tra l'altro F. Guizzi.¹⁷ Il testo non fornisce indicazione al proposito, ma anche in ragione della precedente scena del giudizio relativo ad un reato di sangue, è possibile che vi si celi una forma di regalità alla maniera alto-arcaica, di un *basileus* su base aristocratica (nella città dei Feaci il *basileus* Alcinoo è affiancato dai dodici *basileis*: *Od.* 6, 53-55; 8, 387-393).¹⁸

Ma nella città dello Scudo vi è posto anche per un' *agorè*, quello spazio strutturato che diverrà il fulcro politico e simbolico della *polis*. Ha dei seggi in pietra e la forma di un cerchio: questo è definito sacro, forse per la presenza di installazioni cultuali ed intendendo che le decisioni che vi si prendono sono poste sotto l'egida divina (vv. 503-504...οἱ δὲ γέροντες / ἤατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ).¹⁹ Il processo, che vi si svolge, prevede sì un ἴστωρ singolo, un giudice finale unico, ma prevede anche una partecipazione attiva dei *gerontes* al giudizio (qui sembra essere descritto, per l'appunto, una sorta di collegio costituito da un *primus inter pares*). Questa partecipazione dei *gerontes* nello Scudo è ancora a carattere consultivo, non decisionale a maggioranza, ma essa prelude evidentemente a quei meccanismi di decisione collegiale che saranno alla base del sistema delle *poleis*. Al giudizio partecipa il popolo o uno specifico gruppo (δῆμος, λαοί), ma non è chiara la sua funzione, se di semplice sostegno all'una o all'altra parte ovvero più attiva.

Pertanto, sono evidenti nello Scudo di Achille dei caratteri ancora, per così dire, "pre-politici", soprattutto nell'immagine del *basileus* e del giudice singoli. Ma diversi aspetti sembrano preludere alla nozione, caratterizzante il sistema della *polis*, della partecipazione al potere decisionale da parte di un gruppo più o meno ristretto di cittadini.

Se è, dunque, nell'VIII sec. a.C. che sembra contestualizzarsi bene il quadro socio-politico dello Scudo, qual è il livello cronologico a cui si riferiscono i modelli archeologici e iconografici evocati nel passo? Se la costruzione dello Scudo presenta una tale coerenza interna da apparire un vero e proprio sistema concepito organicamente, come si presentano i modelli archeologici in esso evocati? Riflettono una "stratificazione", una "sedimentazione" di più fasi, che combina elementi micenei ed elementi alto-arcaici? Ovvero anche il mondo antiquario

mente eterogenei, risultanti dall'intero periodo della composizione della poesia orale, dalla Tarda Età del Bronzo fino al periodo geometrico.

¹⁷ F. Guizzi, in questo volume. Cfr. Carlier 1984, p. 143.

¹⁸ Sul modello politico della città dei Feaci vd. Mossè 1980. Sulle regalità alto-arcaiche, oltre al contributo di Guizzi, e a Carlier (1984, pp. 137 ss. e 1996, pp. 268 ss.), fondamentale è Musti 1988, a proposito del modello della regalità aristocratica.

¹⁹ Per una discussione ed un'ampia bibliografia sul passo, che pone diversi problemi interpretativi, cfr. Edwards 1991, pp. 213-218; A. Gostoli, in Cerri – Gostoli, 1996, pp. 1014-1015; Nagy 1997. Sulle menzioni omeriche dell'*agorà* e su quella dello Scudo vd. Martin 1951, pp. 26 ss.; Kenzler 1999, pp. 31-65 (cfr. la recensione di Longo 2001, pp. 339-341); Fausto Longo in questo volume.

dello Scudo è coerentemente riferibile ad una singola fase e più in particolare al pieno o avanzato periodo geometrico?

Possiamo rivolgerci all'analisi del testo per affrontare queste questioni.

2. EFESTO, LA SUA BOTTEGA, LE SUE "MERAVIGLIE" NEL XVIII LIBRO DELL'ILIADDE

Nel XVIII libro dell'*Iliade* gli episodi della visita di Thetis alla casa di Efesto (vv. 368-467) e la fabbricazione dello scudo per Achille da parte del dio artigiano (vv. 468-608) ci conducono nella bottega del divino artefice ed in quello che, per noi fruitori lontani nel tempo del testo omerico, si configura come una sorta di "museo" di opere eccezionali di metallurgia ed oreficeria.

L'insistenza sui tratti realistici del metallurgo che, operando ad altissime temperature, si deterge il sudore, la descrizione intenzionalmente dettagliata delle tecniche, degli strumenti e dei metalli adoperati, la precisa individuazione delle opere realizzate dallo "sciancato abilissimo" e la descrizione dei temi figurativi dello scudo propongono un messaggio esplicitamente evocativo di una concreta realtà.

Ciò ha reso questo uno dei passi più dibattuti, anche sotto questo aspetto, della cosiddetta Archeologia Omerica. Come al solito, si sono confrontate due tendenze, a volte contrapposte altre volte con mediazioni, che sottolineano i riferimenti ai saperi tecnici dell'Età del Bronzo egea oppure della Grecia geometrica.

Secondo una delle due tendenze della critica, pur caratterizzata da sfumature assai diverse tra i vari studiosi, lo Scudo di Achille nei suoi contenuti antiquari rifletterebbe aspetti diacronici, riferibili, oltre che alla Grecia alto-arcaica anche a quella micenea.²⁰ Si tratta di una tendenza consolidata nell'ambito dell'Omeristica in generale. Essa ritiene che la persistenza di elementi micenei, pur in un quadro generale ascrivibile all'avanzato periodo geometrico, sia il frutto di un lungo processo di sedimentazione storico-culturale dell'*Iliade*: questa sedimentazione sarebbe l'esito tangibile di quel lungo processo di recitazioni orali, che precede la composizione dell'*Iliade* monumentale.²¹

Secondo l'altra posizione critica, lo Scudo di Achille riflette coerentemente, anche per gli aspetti antiquari, il mondo della Grecia del pieno o avanzato periodo geometrico.²² Questa è la posizione sostenuta da K. Fittschen, nel volumetto dell'*Archaeologia Homerica* dedicato allo Scudo di Achille, studio che costituisce ad oggi l'analisi più serrata e completa dei referenti archeologici ed iconografici evocati nel passo omerico: «Sono le opere dell'epoca di Omero ad averlo in-

²⁰ Cfr. in generale Edwards 1991, pp. 200-233; più in particolare Gray 1954, pp. 3-4, per quanto concerne le tecniche metallurgiche (cfr. anche Kirk 1985, p. 8); Lorimer 1954, pp. 486-487; Morris 1989, pp. 522-529, la quale evidenzia il confronto tra il tema dell'assedio alla città nello Scudo (vv. 509-540) e la sua rappresentazione già nell'arte micenea e in un affresco della West House di Akrotiri a Santorini. Cfr. M. Cultraro in questo volume.

²¹ Cfr. ad esempio Snodgrass 1974; Di Donato 1996.

²² Per questa posizione cfr. già Schadewaldt 1959, pp. 357-374.

fluenzato, e più in particolare sia quelle greche che quelle orientali importate, mentre non è possibile stabilire con certezza la sua conoscenza di opere della cultura minoico-micenea. Eventualmente, si può ipotizzare un richiamo alla ricchezza di colori e di materiali dell'arte di questo periodo».²³

Su questa seconda linea interpretativa si pone il mio contributo, in maniera ancora più orientata di Fittschen, anche per ciò che riguarda gli aspetti tecnici: ciò, ovviamente, nella consapevolezza della complessità contenutistica dei poemi omerici, complessità dalla quale tuttavia non è eliminabile la identificazione dei saperi tecnici che il passo documenta, insieme ad una loro cosciente funzionalizzazione.

Nello Scudo la raffinatezza del "gioco" poetico travalica la "presunta" descrizione e si sviluppa in modo marcatamente autonomo, dando vita ai personaggi, facendoli agire, combattere, parlare, cantare, gioire, svelando in tal modo l'intento ideologicamente rappresentativo piuttosto che piattamente e oggettivamente descrittivo. Del resto, le opere di Efesto evocano tratti realistici, ma sono divine e pertanto eccezionali: prendono vita, come le due ancelle d'oro che sostengono il dio zoppo (vv. 417-421) ed i mantici della sua bottega che agiscono da soli al suo comando (vv. 468-473).²⁴

L'episodio inizia con l'arrivo di Thetis alla casa di Efesto, che il dio si è costruito da sé: casa che è definita tra l'altro ἀστερόεις, "risplendente" o "stellata",²⁵ e χάλκεος, "di bronzo" (vv. 368-371):

Così tra loro facevano questi discorsi;
e Teti dai piedi d'argento giunse alla casa d'Efesto
eterna, risplendente, pregiata fra gli immortali,
tutta di bronzo, che s'era fatta lo zoppo con le sue mani.

Analogamente, nel palazzo di Alcinoò i muri sono detti essere di bronzo, le porte d'oro, altre parti d'argento (*Od.* 7, 84-94).

L'immagine proposta nel XVIII Libro dell'*Iliade* e nella città di Scheria dell'*Odissea* sembra evocare un rivestimento e parti architettoniche in bronzo, che, benché eccezionale, non è totalmente frutto della fantasia poetica: rivestito in lamine di bronzo con la rappresentazione di temi mitici era il tempio poliadico di Sparta, per l'appunto quello di Atena Chalkioikos, dalla "casa di bronzo" (tra gli altri, Paus. III, 17, 2-3).²⁶ Nei *realia* archeologici ciò trova riscontro a Cirene, dove in una *favissa* sono state rinvenute delle lamine in bronzo figurate, relative

²³ Fittschen 1973, citazione a p. 17: «Als Anreger haben Werke aus Homers eigener Zeit gedient, und zwar sowohl griechische wie importierte orientalische, während die Kenntnis von Denkmälern der minoisch-mykenischen Kultur nicht mit Sicherheit nachzuweisen ist. Allenfalls in der Technik liesse sich eine Erinnerung an den farblichen und materiellen Reichtum der Kunst jener Zeit vermuten».

²⁴ Su questo aspetto vd. Musti 2008, pp. 18-28. Sulle creature animate di Efesto in Omero, nella letteratura successiva e nelle immagini vd. Pugliara 2000.

²⁵ Sul possibile duplice significato dell'aggettivo vd. Edwards 1991, p. 190.

²⁶ Su cui vd. il commento *ad locum* di Musti – Torelli 1991, pp. 228-229, a cui rimando per la discussione, le fonti antiche e la bibliografia moderna. L'edificio è stato messo in luce negli scavi della missione britannica degli inizi del secolo scorso sull'acropoli di Sparta.

alla decorazione di un edificio templare del VI sec. a.C.²⁷ È probabile che nella Grecia dell'Alto Arcaismo ed arcaica tale tradizione di un'architettura a rivestimenti metallici discenda da prototipi vicino-orientali. Si può ricordare, a tal proposito, la tradizione relativa al mitico tempio di Salomone a Gerusalemme, che sarebbe stato rivestito in lamine d'oro e caratterizzato da alcune parti in bronzo; in bronzo sarebbero state realizzate anche alcune parti del palazzo di Salomone (*Libro dei Re*, 5,15-7,51). Tra i *realia*, che documentano lo sviluppo nel Vicino Oriente di tali sistemi di decorazione architettonica in metallo applicato, sono le lastre di bronzo che decoravano le porte della capitale assira di Balawat, su cui erano rappresentate a rilievo le imprese di Shalmanassar III (858-824 a.C.)²⁸ e quelle sempre in bronzo e figurate che erano fissate alle colonne all'entrata del tempio di Shamash del palazzo di Sargon II a Khorsabad (722-704 a.C.).²⁹ Una acquisizione archeologica di Olimpia può risultare illuminante di tale processo di trasmissione dal Vicino Oriente alla Grecia: si tratta di alcune lastre in bronzo, opera di un artigiano vicino-orientale, recanti rappresentazioni a rilievo: queste lastre erano relative probabilmente, nella loro destinazione primaria, alla decorazione di colonne o porte monumentali, come quelle di Balawat e Khorsabad. Esse risultano essere state successivamente riadattate, per un uso secondario, a delle statue in bronzo, rinvenute per l'appunto in un pozzo presso lo stadio di Olimpia. Tale riuso ha comportato un riassetto delle lamine orientali con altre lamine lavorate *ex-novo* con la tecnica dello *sphyrelaton* ed in stile dedalico: questo secondo intervento è realizzato evidentemente da un artigiano greco, verosimilmente di origine cretese (il riassetto va datato su basi stilistiche, nel terzo quarto del VII sec. a.C.). Lo stile figurativo del gruppo delle lamine vicino-orientali riflette la mano di un metallurgo probabilmente del nord della Siria tra la metà dell'VIII e gli inizi del VII sec. a.C. Potrebbe, dunque, trattarsi della decorazione in bronzo di porte o colonne monumentali, realizzata da un artigiano nord-siriano immigrato in Grecia ovvero di pezzi presi da una delle città del Vicino Oriente e portati in Grecia.³⁰ In ogni caso, questo complesso

²⁷ White 1968; D. White, in Goodchild – Pedley – White 1966-1967, pp. 196-197, tav. 72; *ArchRep* 1971-1972, fig. 4.

²⁸ King 1915.

²⁹ Wilson 1994, pp. 60-67, fig. 2; Finkel – Reade 1996, pp. 244-265, figg. 9-14; Guralnick 2004, pp. 204-207, fig. 19.

³⁰ Borell – Rittig 1998; Seidl 1999; Guralnick 2004. Gli *sphyrelata* di Olimpia costituiscono un *puzzle* archeologico, del quale inevitabilmente alcuni aspetti devono rimanere incerti o altamente ipotetici. Nel testo ho espresso in sintesi la mia opinione, che riprende: 1) da B. Borell, l'attribuzione ad un artigiano cretese della parte greca, ma ne abbassa leggermente la datazione; 2) da U. Seidl, l'attribuzione delle lamine vicino-orientali all'arte metallurgica della Siria Settentrionale; 3) da E. Guralnick, l'ipotesi che le lamine orientali nella loro destinazione primaria fossero applicate alla decorazione di colonne o di porte monumentali. Va osservato che a Creta incontriamo uno stile nord-siriano almeno in parte affine a quello delle lamine di Olimpia nel celebre timpano dall'Antro Ideo, probabilmente opera di un artigiano immigrato nell'isola (Kunze 1931, n. 74, p. 32, tav. 49): questo confronto mi farebbe propendere per l'ipotesi che le lastre di Olimpia possano essere state realizzate da un artigiano nord-siriano immigrato in Grecia (a Creta? questa è infatti anche la patria dell'artigiano autore del secondo assemblaggio), piuttosto che portate via da una città del Vicino Oriente.

sembra documentare una conoscenza diretta da parte della Grecia alto-arcaica di tali sistemi di decorazione architettonica vicino-orientale a lastre in bronzo, quale sembra essere riflessa nei passi omerici.

Nel XVIII libro dell'*Iliade* la bottega di Efesto è immaginata in posizione adiacente o come dipendenza della sua stessa casa, visto che il dio si sposta rapidamente dalla bottega alla sala di rappresentanza dove ospita Thetis (ai vv. 388-393) e viceversa quando ritorna nella bottega per realizzare le armi di Achille (ai vv. 468-469). Ciò ricorda il quadro che emerge dallo scavo di alcuni quartieri metallurgici alto-arcaici ed arcaici: dei quattro ambienti adiacenti scavati nel quartiere di Mazzola a Pithekoussai della seconda metà dell'VIII sec. il solo vano absidato 1 sembra aver svolto la funzione di abitazione, mentre gli ambienti immediatamente adiacenti 2-4 quella di botteghe.³¹ Così nello scavo del quartiere o insediamento a carattere metallurgico di Oropòs (nella parte della Beozia attratta nella sfera di controllo della prospiciente Eubea), accanto ad ambienti ed aree destinate alla esclusiva lavorazione dei metalli, si sviluppano altri ambienti che svolgevano la funzione di abitazione ed ospitavano le altre attività del gruppo di metallurghi ivi residenti.³²

Come è stato ripetutamente osservato, i venti tripodi, che Efesto è intento a realizzare all'arrivo di Thetis, riproducono quello che costituisce l'*agalma* in bronzo per eccellenza della Grecia geometrica (vv. 372-379):³³

Lo trovò (*scil.* Thetis trovò Efesto) che girava tra i mantici tutto sudato,
indaffarato: faceva ben venti tripodi,
che stessero in piedi lungo le mura del livellato salone,
ed alla base di ognuno metteva rotelle d'oro,
perché da soli potessero andare al concilio divino
e poi fare ritorno nella sua casa, meraviglia a vedersi.
Fino a tanto erano pronti, ma non c'erano ancora
le anse ben lavorate: le stava attaccando, batteva i bulloni.

I tripodi rappresentano un oggetto centrale nel sistema dei valori degli eroi omerici:³⁴ sono un *agalma* che entra in gioco nel cerimoniale del dono tra individui di rango;³⁵ sono un premio di virtù guerriera³⁶ e delle gare atletiche;³⁷ sono adoperati per lavare il corpo dell'eroe,³⁸ anche defunto.³⁹

Il passo del XVIII libro non esplicita con quale metallo Efesto realizza i tripodi.

³¹ Buchner 1970-71, pp. 64-67; Ridgway 1984, pp. 105-118.

³² Mazarakis Ainian 2006-2007; Mazarakis Ainian 2007, con la bibliografia precedente.

³³ Sui tripodi geometrici vd. in generale Rolley 1977; Maass 1978; ed in sintesi Coldstream 2003, pp. 334-338.

³⁴ Sul valore simbolico dei tripodi tra Omero ed i *realia* cfr. spec. Papalexandrou 2005.

³⁵ *Od.* 4, 128-129; 13, 4-15; 15, 82-85. Vd. anche *Il.* 9, 121-124: doni di riparazione offerti da Agamemnone ad Achille; *Il.* 24, 232-235: doni per il riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo.

³⁶ *Il.* 8, 287-291.

³⁷ *Il.* 11, 698-701; 22, 162-166; 23, 257-265. 510-513. 700-703.

³⁸ *Il.* 22, 442-446; *Od.* 8, 433-437; 10, 358-367.

³⁹ *Il.* 18, 343-351.

È tuttavia implicito che si tratti del bronzo, poiché il poeta specifica che le ruote che vi appone ai piedi sono d'oro.

Queste ultime ricordano la caratteristica che si incontra in alcuni esemplari relativi ad un tipo di sostegno in bronzo cipriota a quattro lati, recepito anche a Creta tra la fase finale dell'Età del Bronzo e la Prima Età del Ferro.⁴⁰ Ma i tripodi tratteggiati nel passo dell'*Iliade* evocano un prodotto della metallurgia non cipriota, ma greca in senso stretto, visto che la variante del tripode con ruote è attestata in tre esemplari, rinvenuti rispettivamente nella Grotta di Polis ad Itaca (fig. 1), a Palaekastro e ad Olimpia (a cui potrebbero aggiungersi altri pezzi in altri contesti, indiziati dal rinvenimento delle sole ruote).⁴¹ Per questi tre tripodi con ruote una cronologia precisa non può essere stabilita, ma essi sono riferibili tutti ai primi tipi, caratterizzati dai piedi e dalle anse realizzati a fusione.⁴² L'esemplare di Itaca ha ancora caratteristiche piuttosto antiche, in particolare, i piedi a sezione massiccia quadrangolare: al di là delle significative discordanze nelle proposte cronologiche avanzate dai vari studiosi, esso va datato comunque prima della metà dell'VIII sec. a.C. Mentre l'esemplare di Palaekastro e quello di Olimpia appartengono ad un tipo un po' più recente, i cui piedi si presentano a sezione aperta, rispettivamente ad E e a doppio T.

Ma nel passo omerico, dall'evocazione precisa dell'oggetto, l'opera diventa divina, nel momento in cui le ruote la trasformano in una macchina "meravigliosa", che può andare da sola al concilio divino e poi fare ritorno nella sua casa: un θαῦμα ἰδέσθαι!

L'idea che in questo passo il poeta riproponga con precisione la metallurgia greca di epoca geometrica è avvalorata dai particolari della fabbricazione dei tripodi: Efesto è impegnato ad attaccare ai tripodi le anse, definite οὔρατα δαιδάλαα, letteralmente le "orecchie ben lavorate", che richiamano la caratteristica forma circolare aggettante delle anse dei tripodi geometrici. Analogamente, l'aggettivo ὠτώεις, "ad orecchie", è riferito al tripode posto come premio nella gara dei carri in occasione dei giochi funebri in onore di Patroclo (*Il.* 23, 264; 513). È significativo il fatto che con lo stesso aggettivo sia definito il tripode che Esiodo dichiara di aver vinto come premio per aver cantato un inno in occasione dei funerali di Anfidamante a Calcide: dunque, con riferimento ad un episodio reale, che si deve essere svolto alla fine dell'VIII sec. a.C. (*Hes. Op.* 656-657).

Nel passo del XVIII libro tecnicamente molto precisa è anche l'indicazione, secondo la quale il dio artigiano attacca le anse, battendo (evidentemente sulla va-

⁴⁰ Per gli esemplari ciprioti vd. Papasavas 2001, nn. 27-31, pp. XIX, 242-245 *et passim*, figg. 55-60, 61-79, 81-82-85, 87, 173; Karagheorghis 2002, pp. 93 e 98-99, figg. 200 e 203-204. Per quelli cretesi cfr. Boardman 1986, p. 37, fig. 8; Rolley 1977, pp. 115-129; Blome 1982, pp. 25-26, fig. 8, tav. 11.1-2.

⁴¹ Cfr. Rolley 1977, pp. 84-85. Itaca: Benton 1934-35a, n. 3, pp. 58-59 *et passim*, tavv. 11, 13a, 14, 15, figg. 9, 10b e 15; Benton 1934-35b, *passim*. Palaekastro: Benton 1939-40, p. 52, n. 6, fig. 45, tav. 22. Olimpia: Willemssen 1957, n. B 278, p. 2, tav. 50; Maass 1978, n. 105, pp. 156-157.

⁴² Per la classificazione tipologica dei tripodi e la cronologia assoluta vd. Rolley 1977, pp. 15-23 e 105-113; e soprattutto Maass 1978, pp. 105 ss. e 228.

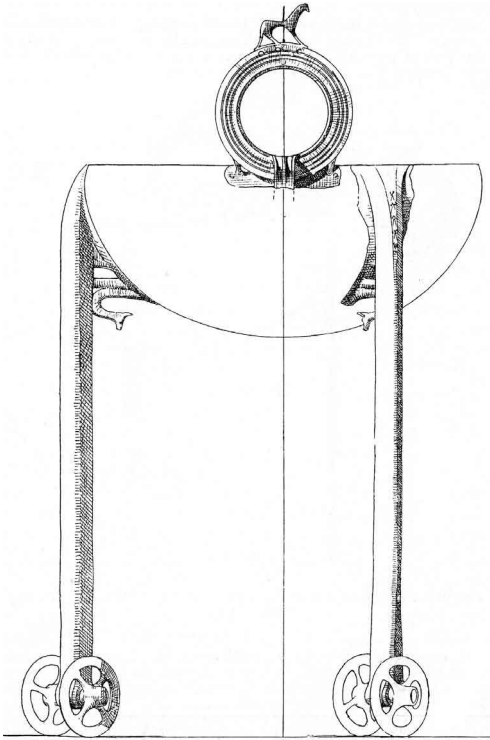


FIG. 1. Polis, Museo, dalla grotta di Polis (Itaca): tripode geometrico a ruote (da Benton 1934-35a).

sca) i bulloni, δεσμούς, letteralmente i "vincoli": il che è caratteristico dei tripodi geometrici, che hanno le anse ed i piedi inchiodati alla vasca (di qui la definizione francese di *trépieds à cuve clouée*).

Nel mondo reale della Grecia alto-arcaica la fabbricazione dei tripodi in bronzo geometrici si esaurisce verso gli inizi del VII sec. a.C. con la fine della produzione dell'ultimo tipo di tripode: quello attico, che raggiunge dimensioni monumentali e nel quale le anse ed i piedi sono realizzati a martello, e le figurine applicate hanno un'altezza anche considerevole.⁴³ La fine della fabbricazione dei tripodi è determinata, evidentemente, dall'esaurirsi della valenza ideologica per le aristocrazie greche di tale oggetto, che permane esclusivamente come reliquia sacra nel culto dell'Apollo Delfico e nel funzionamento dell'oracolo pitico. Come è noto, nel quadro generale del mondo greco il tripode è

sostituito, come oggetto di prestigio, dal calderone di tipo orientale a protomi applicate: esso si afferma all'incirca a partire dall'ultimo quarto dell'VIII sec. a.C., e si sviluppa nel corso del VII ed anche nel VI sec. a.C. con le imitazioni greche.⁴⁴ Va sottolineato il fatto che del tipo del calderone a protomi non è fatta menzione tra i *mirabilia* creati da Efesto nel XVIII libro. Nelle opere della bottega del divino artefice il passaggio dai tripodi geometrici ai calderoni a protomi non è contemplato e sembrerebbe non essere ancora avvenuto: si tratta di un'indicazione che – con tutta la prudenza del caso – potrebbe avere un qualche valore cronologico, come una sorta di *terminus ante quem* alla fine dell'VIII sec. a.C., per i *realia* a cui fa riferimento il poeta nel passo del XVIII libro.

Nel racconto che segue all'incontro con Thetis, Efesto ricorda il suo soggiorno nel seno del mare, ospitato in una grotta dall'oceanina Eurinome e da Thetis, a seguito della caduta dall'Olimpo determinata dall'ostilità della madre Hera (vv. 394-405). Qui il dio lavora, realizzando per le due ninfe *daidala* in metallo, fib-

⁴³ Sul tipo attico vd. spec. Maass 1978, pp. 63-104, figg. 3-6, tavv. 47-56.

⁴⁴ Su cui vd. spec. Herrmann 1966; Herrmann 1979; Rolley 1984, con la bibliografia precedente.

bie, bracciali ricurvi, orecchini e collane: l'artigiano lavora per accontentare le esigenze e le richieste della "committenza", principio al quale risponde anche il divino Efesto, in debito di riconoscenza per l'ospitalità offertagli dalle due dee.

3. LA STRUTTURA DELLO SCUDO DI ACHILLE ED I SUOI MODELLI TRA I REALIA

3. 1. *La disposizione dei metalli e della pasta vitrea*

Su richiesta di Thetis ed in risposta ad un preciso debito di riconoscenza, Efesto forgia le armi per Achille, come una sorta di *antidoron*. La fabbricazione dello scudo con la sua profusione di temi figurativi occupa ampio spazio, iniziando al verso 478 e terminando al 608, laddove pochi versi sono dedicati alla realizzazione della corazza, dell'elmo e degli schinieri (vv. 609-613).

Per la realizzazione dello scudo e delle altre armi Efesto pone sul fuoco *κασσίτερος* (stagno), *χρυσός* (oro), *ἄργυρος* (argento) ed *in primis χαλκός* (vv. 474-477):

Metteva sul fuoco rame puro e stagno,
oro prezioso e argento; quindi poggiava sul toppe
la grande incudine, afferrava con una mano
il pesante martello, con l'altra prendeva le molle.

Il termine *χαλκός* può significare sia il rame che il bronzo: qui probabilmente, trattandosi della fase iniziale del lavoro, si intende il rame, che, assieme allo stagno, forma la lega del bronzo.

Si immagina, chiaramente, che la superficie esterna dello scudo, destinata alle raffigurazioni, sia concepita in bronzo: ciò è dimostrato dal fatto che, a parte l'indicazione iniziale, il termine *chalkòs* non compare più nella descrizione, evidentemente perché si tratta della materia di base; mentre nel caso dello stagno, dell'oro, dell'argento e del *κύανος* viene specificato in relazione a quali figure questi vengano adoperati. Tale considerazione è confermata dal fatto che, come vedremo, lo scudo è costituito da cinque strati sovrapposti: quello centrale è in oro; i due strati più interni, cioè quelli sul lato del portatore, sono in stagno; mentre i due più esterni, quelli sul lato dell'aggressore, sono in bronzo.⁴⁵

La superficie esterna del bronzo è, dunque, impreziosita in alcune figure ed in alcuni oggetti, su cui si vuole catalizzare l'attenzione, attraverso l'aggiunta del metallo prezioso e del gioco della luce su di essi: i due talenti d'oro posti come premio della contesa nel giudizio che si svolge sull'*agorà* (vv. 507-508); Ares ed Atena d'oro, che nella scena di assedio guidano i difensori all'imboscata contro gli assediati (vv. 516-519); il solchi d'oro della scena di aratura (vv. 548-549); i grappoli d'oro e i pali d'argento della vigna, ed il recinto di stagno nella scena della vendemmia (vv. 561-565); i buoi fatti d'oro e di stagno, ed i pastori d'oro nella scena di pascolo (vv. 573-578); ed infine le spade d'oro e i cinturoni d'argento dei giovani danzatori (vv. 597-598).

⁴⁵ Cfr. *infra*, pp. 160-162.



FIG. 2. New York, Metropolitan Museum 74.51.4554, da Kourion (Cipro): coppa fenicio-cipriota in argento dorato (da Karagheorghis 2002).

In questa combinazione cromatica di metalli si è voluto riconoscere un riferimento alla tecnica preziosa micenea degli inserti in metallo prezioso e niello (una sostanza nera), documentata nei celebri pugnali in bronzo del Circolo A di Micene,⁴⁶ di Prosymna,⁴⁷ di Pylos⁴⁸ e di altri siti della Grecia continentale, e in una coppa in argento da Enkomi a Cipro.⁴⁹ Tale opinione, espressa con forza da D. H. F. Gray, è stata accettata da una parte della critica.⁵⁰

⁴⁶ Marinatos – Hirmer 1965, pp. 134-135, tavv. 170 sopra e al centro, xxxv-xxxvii.

⁴⁷ Marinatos – Hirmer 1960, p. 69, tav. xxxviii sotto.

⁴⁸ Marinatos – Hirmer 1960, pp. 69 e 134, tavv. xxxviii sopra e al centro, 171.

⁴⁹ Karagheorghis 2001, p. 39, fig. 68, su cui è rappresentata una serie di bucrani inseriti in motivi fitomorfi.

⁵⁰ Gray 1954, pp. 3-4. Cfr. Kirk 1985, p. 8; Edwards 1991, pp. 202-203. Per una posizione più dubitativa cfr. Fittschen 1973, pp. 5-6 e 17.

In realtà, non è necessario risalire ad oggetti di tanti secoli addietro. Infatti, una metallurgia che si vale di inserti o applicazioni di parti in metalli preziosi è sviluppata nella Prima Età del Ferro nei centri di produzione metallurgica di Cipro e del Vicino Oriente, con cui la Grecia è in stretto contatto. Un pezzo spettacolare è rappresentato, ad esempio, dalla coppa fenicio-cipriota del tesoro di Kourion a Cipro, in argento con le figure rivestite a *silhouette* in lamina d'oro, datata allo scorcio tra l'VIII ed il VII sec. a.C. (fig. 2).⁵¹ Numerose altre coppe fenicio-cipriote, rinvenute a Cipro e in Etruria, sono in argento e hanno delle parti rivestite in lamina d'oro.⁵²

Quanto alla sostanza definita *κύανος*, si tratta probabilmente di pasta vitrea di colore blu scuro. Nello Scudo essa è riferita in forma di aggettivo al fossato della scena di vendemmia (vv. 564-566):

Intorno tirò uno scuro fossato (*κυανέην κάπετον*), ed anche un recinto di stagno (*ἔρκος κασιτέρου*); l'attraversava solo un sentiero, per cui passavano i portatori, allorché vendemmiavano.

Il termine correlato *ku-wa-no* ed i suoi derivati o composti ricorrono già negli archivi in lineare B e testimoniano l'uso e la lavorazione della pasta vitrea nella Grecia micenea.⁵³ Ovviamente, ciò non vuol dire che il passo omerico rifletta una conoscenza dell'artigianato miceneo: vi è una semplice continuità linguistica tra il termine *ku-wa-no*, che designa la pasta vitrea nel mondo miceneo, e *kyanos* in epoca storica. Anche per questa materia, applicata da Efesto sullo scudo di Achille, è opportuno rivolgersi non al confronto con l'arte micenea, ma piuttosto a quello con l'arte cipriota di epoca alto-arcaica. Si può proporre un parallelo con le *appliques* scultoree in bronzo che decoravano uno dei carri deposti nella tomba 79 di Salamina di Cipro (con una cronologia verso la fine dell'VIII sec. a.C.): le statuette di guerrieri in bronzo erano arricchite da pasta vitrea blu sia nella corazza, caratterizzata da inserti a squame, sia negli occhi; le statuette sormontavano delle teste di sfingi, i cui occhi erano realizzati in pasta vitrea bianca.⁵⁴

L'ipotesi che sia proprio Cipro la madre-patria di questa tecnica, che ricorre all'aggiunta nella superficie del bronzo di inserti in materiali preziosi, è suggerita

⁵¹ Markoe 1985, n. Cy8, pp. 177-179 e 256-259; Karagheorghis 2001, pp. 154-155, fig. 321.

⁵² Per gli esemplari rinvenuti a Cipro vd. Markoe 1985, da Idalion, n. Cy1, pp. 169-170 e 242-243; da Idalion, n. Cy2, pp. 170-171 e 244-245; da Kourion, n. Cy12, pp. 180-181 e 263; da Tamassos, n. Cy15, pp. 182-183 e 265. Per quelli dall'Etruria vd. Markoe 1985, da Praeneste (Tomba Bernardini), n. E2, pp. 191 e 278-283; da Cerveteri, n. E6, pp. 194-196 e 292-293; da Cerveteri, n. E7, pp. 196-197 e 294-295; n. E13, pp. 201 e 308-309. Vd. anche la coppa a Cleveland di provenienza sconosciuta Markoe 1985, n. U7, pp. 217-218 e 348-349.

⁵³ Senza poter entrare nel merito delle questioni connesse all'uso del termine in epoca micenea, mi limito a rimandare alla bibliografia: Fittschen 1973, pp. 5-6, note 22-23 con bibliografia precedente; Ventris - Chadwick 1973, p. 340 a n. 239; Chantraine 1999, s.v. *κύανος*, pp. 593-594 e 1412; Nightingale 2002, spec. pp. 50-51 e bibliografia alle note 52-53; Cultraro 2006, pp. 196-199.

⁵⁴ Karagheorghis 1969, figg. 45-46; Karagheorghis 1973, tavv. G e 101-105, 256-257; Karagheorghis 2001, pp. 158-159, fig. 325.

anche da un altro passo dell'*Iliade*: quello che descrive l'armamento di Agamennone nell'XI libro (vv. 19-28).⁵⁵ La sua corazza (anch'essa evidentemente costituita da una base in bronzo) è arricchita, analogamente allo scudo di Achille, da oro, stagno e *kyanos* nero, secondo un partito decorativo assai elaborato. Il poeta dice che questa corazza è stata donata al capo degli Achei dal re cipriota Kinyras:

Hom. *Il.* 11, 19-28

poi s'infilava sul petto la corazza,
che gli aveva donato Cinira un giorno, quale dono ospitale.
Aveva ricevuto a Cipro la grande notizia che gli Achei
erano pronti a salpare verso Troia con le navi.
Perciò gliene fece dono, per far cosa grata al sovrano.
Era placcata a strisce, dieci di smalto nero,
dodici d'oro e venti di stagno;

(vv. 24-26: τοῦ δ' ἦτοι δέκα οἴμοι ἔσαν μέλανος κυάνοιο, / δώδεκα δὲ χρυσοῖο καὶ εἴκοσι κασσιτέροιο / κυάνοιο δὲ δράκοντες ὀρωρέχαιο προτὶ δειρῆν)

serpenti di smalto s'inarcavano al collo
tre da ogni parte, come arcobaleni che il figlio di Crono
poggia sopra la nube, segnale per gli uomini mortali.

L'immagine della corazza di Agamennone è, ovviamente, resa particolarmente elaborata dalla fantasia poetica e dall'opportunità che essa appaia adeguata al sommo rango del capo degli Achei. Ma dietro di essa si potrebbe celare la conoscenza in epoca geometrica di una specifica tecnica metallurgica e di determinate tipologie di armi che venivano ricondotte all'isola di Cipro. È possibile che, a sua volta, Cipro nella Prima Età del Ferro abbia ereditato dalla metallurgia siropalestinese questa tecnica particolarmente elaborata, che ricorre all'aggiunta di inserti preziosi sulla superficie del bronzo.

3. 2. *La tecnica metallurgica*

La tecnica di fabbricazione dello scudo è descritta con rapidità, ma al tempo stesso con precisione e cognizione di causa (vv. 475-477). Il dio lavora sull'incudine. Con una delle due mani (chiaramente la sinistra) tiene tra le pinze il metallo (evidentemente allo stato semi-solido). Con l'altra mano lo lavora col martello: realizza la sua sagoma generale; vi mette intorno un orlo a tre giri; vi applica un balteo d'argento (*ἀργύρεος τελαμών*); vi rappresenta gli elementi decorativi e la profusione dei temi figurativi.

È stato sostenuto che questa descrizione rifletterebbe, piuttosto, una conoscenza dei processi di lavorazione del ferro,⁵⁶ osservazione, a mio avviso, errata.

⁵⁵ Il confronto tra le *appliques* del carro della tomba 79 di Salamina di Cipro e l'armatura di Agamennone è già avanzato da Catling 1977, p. 79; Karagheorghis 2001, pp. 158-159. Per un commento al passo e per un'ideale ricostruzione della corazza vd. Catling 1977, pp. 78-79; Hainsworth 1993, pp. 218-219.

⁵⁶ Gray 1954, pp. 12-13.

In effetti, nella bronzistica greca di epoca geometrica i metallurghi padroneggiano meglio la tecnica della fusione, quanto alle parti più riccamente decorate o figurate: ad esempio, nella realizzazione delle statuette, delle anse e dei piedi dei tripodi (con l'eccezione, come detto, dell'ultimo tipo di tripode, quello attico, in cui anse e piedi sono a martello).⁵⁷ Mentre lo Scudo di Achille sembra riflettere piuttosto quei processi di lavorazione del bronzo e dei metalli preziosi a martello, che producono complesse raffigurazioni a rilievo sbalzato con i particolari interni incisi col bulino: di questa tecnica sono maestri i metallurghi vicino-orientali.⁵⁸

La Grecia alto-arcaica conosce bene queste esperienze artistico-figurative vicino-orientali, attraverso i pezzi "importati" (alcuni dei quali possono essere, più in particolare, il risultato di uno scambio di doni tra signori del Vicino Oriente ed aristocratici greci):⁵⁹ quali le coppe fenicio-cipriote e quelle di fabbrica nord-siriana⁶⁰ ed i finimenti di cavallo nord-siriani.⁶¹ Queste coppe e finimenti di cavallo sono in bronzo o in metalli preziosi e recano una decorazione figurata più o meno complessa, ottenuta con la tecnica dello sbalzo, che consente di rappresentare figure a rilievo più o meno pronunciato: essi sono stati rinvenuti in numerosi centri del mondo greco continentale ed insulare, ma il loro stile permette di riconoscere che sono stati realizzati da artigiani della Siria settentrionale o della Fenicia o di Cipro (figg. 2, 3 e 8).

Ma la metallurgia vicino-orientale è conosciuta dalla Grecia geometrica certamente anche attraverso l'esperienza diretta, rappresentata da botteghe di metallurghi immigrati su suolo greco: ciò è testimoniato dai ben noti casi delle botteghe che producono gli scudi in bronzo di tipo Antro Ideo (fig. 4)⁶² e quella di bronzisti ed orefici della cosiddetta "scuola di Cnosso" (fig. 5).⁶³ Queste botteghe rappresentano nella Creta geometrica delle esperienze artigianali specializzate e di lunga durata, originariamente impiantate da metallurghi provenienti dalla Siria settentrionale, che danno luogo a continuatori *in loco*. Esse hanno un

⁵⁷ Cfr. Rolley 1977, pp. 79-89; Maass 1978, pp. 24-27 e 63-77; Rolley 1986, pp. 22 ss. e 59 ss.; Mattusch 1988, pp. 31 ss.

⁵⁸ Nell'ambito di una bibliografia molto vasta, mi limito a citare semplicemente alcune delle opere a carattere generale sulla metallurgia vicino-orientale della Prima Età del Ferro: Akurgal 1968, pp. 143 ss.; Herrmann 1979; Rolley 1984; Markoe 1985; diversi contributi in Curtis 1988.

⁵⁹ Per le importazioni vicino-orientali in Grecia e le aree di fabbricazione di questi pezzi cfr. in generale Guralnick 1992; Curtis 1994, con ampia bibliografia.

⁶⁰ Su cui vd. in generale Markoe 1985. Per quelle rinvenute a Creta vd. *Anatoliki Mesogheios*, pp. 126 ss. e 247-252; Matthäus 2000, pp. 526 ss., con ampia bibliografia.

⁶¹ Mi limito qui a ricordare le ben note parti di bardature, costituite da frontale e paraguance, rinvenuti a Samos e ad Eretria: su cui vd. Charbonnet 1986; Kyrieleis 1988, con bibliografia relativa ad altri pezzi da altri contesti.

⁶² Su cui vd. Kunze 1931; Blome 1982, pp. 15-23; *Anatoliki Mesogheios*, pp. 114 ss. e 255-256; Stampolidis 2007.

⁶³ Sulla "scuola di Cnosso" vd. spec. Boardman 1967, pp. 57-67; Blome 1982, pp. 10-15, figg. 3-5, tavv. 2, 3, 1-2 e 4; Boardman 2005. Una posizione critica sull'ipotesi che le opere della "scuola di Cnosso" possano essere state realizzate da un gruppo di artigiani immigrati è stata espressa da Hoffman 1997, posizione che io non condivido. Cfr. di recente Kotsonas 2006 per una lucida analisi della questione.

certo impatto, sia dal punto di vista tecnico sia da quello artistico-figurativo, nelle produzioni geometriche locali.

Pertanto, non è di certo sorprendente trovare nel passo dello Scudo una possibile conoscenza e funzionalizzazione di tecniche metallurgiche specializzate di ascendenza vicino-orientale.

3. 3. *Le “cinque fasce”*

La descrizione del processo di fabbricazione da parte dello “sciancato abilissimo” prosegue con dovizia di particolari:

Per prima cosa faceva lo scudo ampio e massiccio
istoriandolo tutto, intorno metteva un orlo bellissimo,
scintillante, a tre giri, vi applicava una cinghia d'argento.
Erano cinque gli strati di questo scudo; e su di esso
tracciava molte figure con arte sapiente (vv. 478-482).

A ragione, quasi tutti i commentatori sono concordi nel ritenere che sia immaginato uno scudo rotondo.⁶⁴ Ciò è dimostrato dal fatto che il dio vi realizza attorno una ἀντιζή τριπλάξ, vale a dire un “orlo circolare a tre giri”, e rappresenta la corrente dell'Oceano, evidentemente circolare, che racchiude le raffigurazioni (vv. 607-608).

Si tratta, dunque, di uno scudo che non si riferisce ai tipi micenei a “otto” o a “torre” (miceneo è invece lo scudo portato da Aiace, che è per l'appunto ἦύτε πύργος: *Il.* 7, 219-223; 11, 485-486; 17, 128).⁶⁵ Lo scudo di Achille, per il fatto di essere tondo ed interamente in metallo,⁶⁶ riflette il tipo che si afferma in Grecia a partire dall'Alto Arcaismo: il tipo tondo compare a partire dal Tardo Elladico IIIc, dal XII sec. a.C. in poi, dopo la caduta dei palazzi micenei, come è testimoniato tra gli altri documenti, dal celebre Vaso dei Guerrieri di Micene.⁶⁷

La critica ha espresso posizioni diverse, circa la maniera nella quale si immagina possano essere disposti i cinque strati, le πέντε πτύχες, con cui Efesto costruisce lo scudo di Achille.⁶⁸ Secondo alcuni, le πέντε πτύχες ripropongono la disposizione sulla superficie bronzea esterna dei temi figurativi in cinque fasce concentriche.⁶⁹ Questa ipotesi viene sostenuta, non tenendo conto dell'evi-

⁶⁴ Cfr. ad esempio Schadewaldt 1959, pp. 357-358; Fittschen 1973, p. 7; Edwards 1991, p. 201; Hubbard 1992; Stansbury – O'Donnell 1995. Invece, una ricostruzione secondo il modello dello scudo tipo Dipyron è quella proposta da A. S. Murray e R. Rylands (riportata in Fittschen 1973, tav. 7a).

⁶⁵ Sui diversi tipi di scudo descritti da Omero vd. Borchhardt 1977a, pp. 1-5. Sugli scudi nel mondo miceneo vd. Borchhardt 1977a, pp. 6-17. Per le rappresentazioni sul Vaso dei Guerrieri di Micene del Tardo Elladico IIIc2 (ca. seconda metà del XII sec. a.C.) vd. Marinatos – Hirmer 1965, p. 147, figg. 232-233.

⁶⁶ Cfr. *infra* pp. 161-162.

⁶⁷ Vd. la discussione e la rassegna dei documenti archeologici di Borchhardt 1977a, pp. 31-44.

⁶⁸ Per un'analisi approfondita e la bibliografia relativa alle opinioni assunte dai vari studiosi vd. Fittschen 1973, pp. 6-7; Edwards 1991, pp. 201-202.

⁶⁹ Cfr. la bibliografia citata da Fittschen 1973, p. 7, nota 28. Tale ipotesi è presa in considerazione anche da Edwards 1991, p. 202. Cfr. di recente Musti 2008, p. 3, nota 1.

denza grammaticale dei versi 480-481: in essi non è istituito alcun nesso sintattico tra le *πτύχες* di cui è fatto lo scudo, al femminile plurale, e l'espressione *ἐν αὐτῷ*, neutro singolare che si riferisce al *σάκος*, allo scudo, su cui Efesto traccia le figure. Altri studiosi hanno espresso una posizione ipercritica, che ritiene un'operazione artificiosa, quella di cercare una concezione coerente dello scudo, visto il carattere poetico del testo.⁷⁰ Infine, secondo altri, le *πέντε πτύχες* si riferiscono ad una sezione, per così dire, stratigrafica dello scudo.⁷¹

A mio avviso, va adottata la terza ipotesi di lettura, poiché è quella che lo stesso testo omerico ci offre. In effetti, il passo del xviii libro al v. 481 non è esplicito su come siano intesi i cinque strati, ma ciò è chiarito da due brani successivi. Nell'ambito del duello tra Achille ed Enea del xx libro (specialmente ai vv. 259-273), la lancia dell'eroe troiano colpisce lo scudo di Achille e trapassa due dei cinque strati, delle cinque *πτύχες*: la lancia attraversa i due strati più esterni che sono in bronzo; è fermata dal terzo in oro, oltre il quale si trovano i due strati più interni, sul lato del portatore, quelli di stagno:

Hom. *Il.* 20, 267-272

Nemmeno allora l'asta pesante di Enea bellicoso
 rompe lo scudo: la trattenne l'oro, dono del dio;
 forò tuttavia due strati, ma tre ne restavano ancora,
 dato che ben cinque strati aveva forgiato lo zoppo,
 due di bronzo, due di stagno all'interno,
 ed uno strato d'oro, su cui si fermò l'asta di frassino.

Dunque, lo scudo di Achille è costituito da cinque strati sovrapposti in profondità, secondo una disposizione, per così dire, a sezione stratigrafica: le due *πτύχες* esterne sono in bronzo; le due interne sul lato del portatore sono in stagno; quella centrale, compresa tra esse, è d'oro.

Questa ricostruzione è confermata dal passo del XXI libro (vv. 164-165), in cui una delle due lance scagliate da Asteropeo contro Achille, anch'essa non passa da parte a parte lo scudo, ma è trattenuta dall'oro: vale a dire lo strato intermedio d'oro trattiene, per una seconda volta, la lancia:

Colpi (*scil.* Asteropeo) con l'una lo scudo (*scil.* di Achille), ma parte a parte
 non lo passò: la trattenne l'oro, dono del dio.

Nonostante l'estrema chiarezza del testo, alcuni critici hanno considerato tale struttura dello scudo di Achille come irrealistica:⁷² tra l'altro, secondo questi

⁷⁰ Ad es. Marg 1957, p. 26.

⁷¹ Ad esempio A. Gostoli, in Cerri – Gostoli 1996, p. 1013.

⁷² M. Edwards (1991, p. 202) ritiene ugualmente possibile che le cinque *πτύχες* possano fare riferimento ai cinque componenti con cui Efesto realizza lo scudo: bronzo, stagno, oro, argento e *kyanos*. Inoltre, secondo lo studioso inglese, il termine *χρυσός*, nel passo del xx (v. 268) ed in quello del XXI libro (v. 165), potrebbe significare lo scudo d'oro e non, come invece appare palese, lo strato d'oro. Secondo K. Fittschen (1973, p. 7) è possibile che lo scudo sia immaginato come costituito da cinque strati in bronzo sovrapposti: si tratta di un'ipotesi che non ha alcun fondamento nel testo.

studiosi, sarebbe inverosimile il fatto che proprio l'oro, metallo debole, fosse in grado di reggere l'urto della lancia di Enea e di Asteropeo. Questa osservazione non mi sembra condivisibile, poiché l'oro, nell'immaginario omerico, è il metallo divino per eccellenza: non a caso, in ambedue gli episodi, l'oro ferma la lancia scagliata dall'avversario, essendo dotato di un potere profilattico divino-magico. Evidentemente, in questo punto prevale nel testo l'elemento simbolico-narrativo su quello dell'evocazione più propriamente realistica: è chiaramente un'operazione artificiosa quella di cercare su questo aspetto una corrispondenza con tipologie di scudi reali. Così come è evidentemente infondata, per le ragioni esposte, l'atetesi dei versi xx, 269-272, già proposta da Aristarco e da altri autori antichi.⁷³

La lettura, secondo cui le *πτύχες* vanno immaginate come sovrapposte in profondità, è del resto confermata dal fatto che il termine *πτύχες* indica questo stesso tipo di disposizione nella descrizione dello scudo portato da Aiace (*Il.* 7, 244-248; cfr. 219-223): esso è formato internamente da una serie di sette strati sovrapposti di pelle di bue e da un ottavo in bronzo, che ne costituisce il rivestimento esterno. Una struttura analoga presentano anche gli scudi di Sarpedonte (12, 294-297) ed Ettore (13, 802-804; cfr. 17, 492-493). Questi scudi, tuttavia, non sono opera del divino artefice: dunque, non sono così elaborati e ricchi di metalli preziosi. Essi non possiedono quella capacità difensiva divina, che viene trasmessa da Efesto alla sua creazione e che si focalizza nello strato interno d'oro, quasi una sorta di cuore divino impenetrabile dello scudo. Efesto non dispiega solo una maestria artigianale straordinaria attraverso la ricchezza del mondo figurativo dello scudo, ma vi infonde anche un afflato divino nella capacità difensiva dell'arma.

Il dio è consapevole che il destino di Achille è segnato e che le armi da lui create non potranno allontanarlo dalla morte crudele, ma le sue armi saranno «tali che ognuno resterà stupito, chiunque le veda fra tanti viventi» (18, 464-467) e ... la ferita mortale non passerà attraverso lo scudo da lui creato.

3. 4. *L'evocazione di modelli reali*

Le *πτύχες* nell'immagine dello scudo di Achille non sono, dunque, le fasce nelle quali il divino artefice dispiega il mondo figurativo dello scudo.

Ciononostante, è chiaro che in uno scudo circolare le raffigurazioni a carattere narrativo, così precisamente articolate in temi distinti, devono essere state immaginate dall'ascoltatore come disposte in fasce concentriche, in anelli che si allargavano progressivamente a partire dai corpi celesti posti al centro: come formavano delle fasce circolari esterne l'Oceano e l'orlo a tre giri, così era senza dubbio immaginato lo sviluppo dei temi figurativi dello Scudo, che si dipanava lungo fasce concentriche interne. L'uditorio del poeta non si doveva perdere in

⁷³ Schol. Ariston. *A ad loc.* 269-272, che secondo Erbse è in definitiva derivato da Aristarco (v, 47-48 Erbse); Schol. Did. (?) *ad loc.* 269-272 (v, 48 Erbse; cfr. sugli scolii Kirk 1985, pp. 42-43). Cfr. le opportune osservazioni di Gostoli 1996, pp. 1013 e 1072-1073; e Edwards 1991, p. 323.



Fig. 3. Londra, British Museum 123053, da Amatunte (Cipro): coppa fenicio-cipriota in argento (da Barnett 1977).

un labirinto di immagini: doveva visualizzare un tipo di organizzazione dei temi narrativi, a lui ben nota, grazie a tipologie di scudi e di altri vasi in metallo, che circolavano nella Grecia geometrica.

In effetti, lo sviluppo di temi narrativi complessi a fasce concentriche è caratteristico della metallurgia vicino-orientale, ma viene comunque recepito nell'arte geometrica greca. Come già detto, la conoscenza di queste forme figurative vicino-orientali da parte della Grecia geometrica avviene certamente attraverso l'arrivo in diverse regioni dell'Egeo e del continente di pezzi eccezionali di "importazione", quali le coppe di fabbrica nord-siriana e fenicio-cipriota, in bronzo e in metalli preziosi.⁷⁴ Cito a titolo esemplificativo una coppa fenicio-cipriota,

⁷⁴ Vd. bibliografia citata *supra* in nota 60.

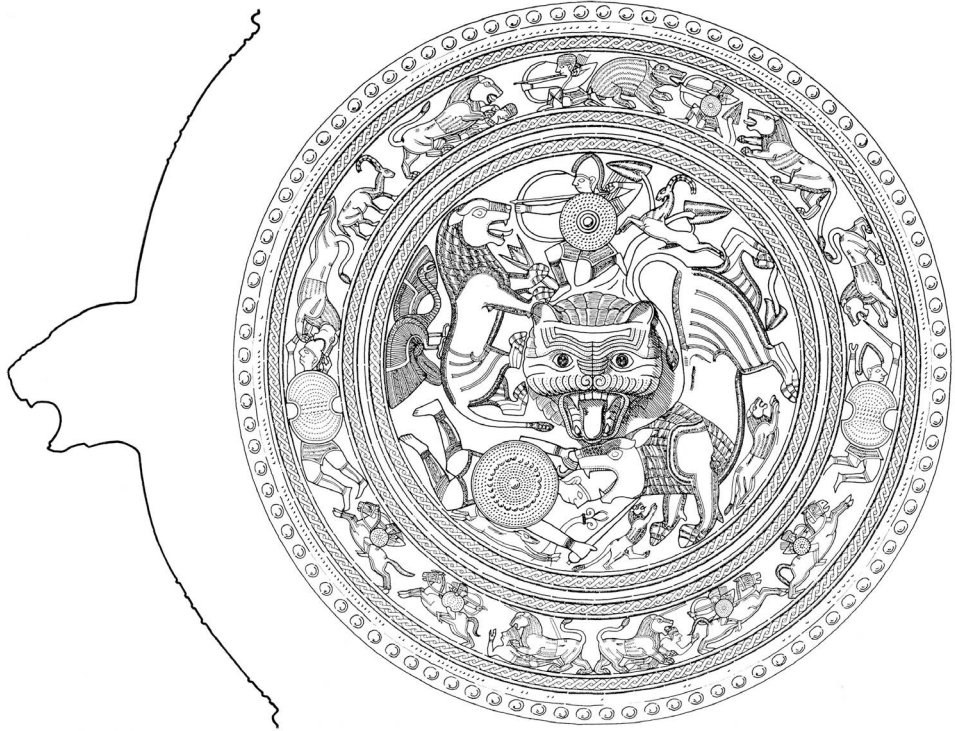


FIG. 4. Antro Ideo, scudo in bronzo (da Kunze 1931).

quella ben nota in argento di Amatunte, datata a mio avviso nel pieno VII sec. a.C. (fig. 3).⁷⁵ Essa dispiega una complessa decorazione a carattere figurativo: la fascia esterna ha un carattere narrativo, incentrato nella scena di assedio ad una cittadella turrita: questa ha come protagonisti dei difensori sulle mura e degli assediati, rappresentati da cavalieri, arcieri e fanti, che aggrediscono la città grazie a due scale appoggiate alle torri esterne; a sinistra della città è una scena di taglio degli alberi da parte di individui dotati di ascia, scena verosimilmente collegata con quella dell'assedio. Nella fascia intermedia e in quella centrale della coppa sono rappresentate figure e motivi egittizzanti.

Ma – come riconosciuto da tempo dalla critica⁷⁶ – è soprattutto il gruppo degli scudi cretesi in bronzo dell'Antro Ideo⁷⁷ a rappresentare il tipo reale più vicino alla “presunta” descrizione omerica. Alcuni scudi di questo tipo sono

⁷⁵ Su cui vd. Barnett 1977, fig. 3, tav. 48.2; Markoe 1985, no. Cy4, pp. 51-52, 172-174, 248-249.

⁷⁶ Cfr. Schadewaldt 1959; Fittschen 1973, pp. 7-10, fig. 1; Edwards 1991, pp. 203-205, fig. 1; Mazarakis Ainian 2000, p. 210, fig. 292; Menichetti 2006, pp. 7-9, fig. 1.

⁷⁷ Su cui vd. spec. Kunze 1931; Blome 1982, pp. 15-23; e da ultimo Stampolidis 2007, con ampia bibliografia.

stati rinvenuti anche nel continente (a Delfi e a Dodona),⁷⁸ ma i ritrovamenti cretesi, in numero particolare nella Grotta dell'Ida che avrebbe dato i natali a Zeus, assicurano che il tipo è elaborato a Creta. Gli scudi dell'Antro Ideo riprendono prototipi di scudi orientali sia per l'organizzazione dei temi figurativi che si sviluppano in fasce concentriche sia per la protome leonina presente al centro in alcuni esemplari⁷⁹ (ma quest'ultima è assente dalla descrizione dello scudo di Achille). Gli scudi dell'Antro Ideo presentano, in un caratteristico stile siriano, una profusione di temi figurativi e narrativi, che attingono al patrimonio iconografico vicino-orientale, riprendendolo e talvolta trasformandolo in chiave greca: sfingi e serpenti, *potniai theron*, combattimenti, sfilate di animali reali e fantastici, scene di caccia al leone e ad altri animali.

Tra di essi è opportuno descrivere brevemente, come esemplificativo delle caratteristiche dell'intero gruppo, l'esemplare dell'Antro Ideo n. 6, il cosiddetto "scudo della caccia" (fig. 4).⁸⁰ Esso è decorato con la caratteristica tecnica virtuosistica vicino-orientale, a martello a rilievo assai pronunciato, che consente di realizzare temi figurativi complessi. Questi sono disposti in due fasce concentriche, che si sviluppano a partire dalla protome leonina centrale e che sono incorniciate da fasce strette decorate da motivi a treccia. Ambedue le fasce figurate presentano diversi gruppi impegnati nella caccia al leone e ad altri animali: i cacciatori, armati di arco e di spada, appiedati e a cavallo, risultano essere vincitori o soccombono all'animale feroce. Lo stile non ha nulla a che vedere con quello geometrico greco corrente, a figure geometrizzate e a *silhouette*, ma riprende per la resa naturalistica delle figure e per la rappresentazione dei particolari, quello corrente in Siria, che conosciamo specialmente grazie agli avori e ai rilievi in pietra.⁸¹ Nello "scudo della caccia" i guerrieri sono in generale armati alla orientale – esemplificativo è l'elmo tronco-conico – ma alcuni di essi portano lo scudo di tipo greco, cosiddetto del Dipylon: ciò dimostra il processo di trasformazione che subiscono le iconografie orientali, in funzione della committenza greca, che usa questi scudi per sottolineare i propri valori ideologici. Lo scudo della caccia è, dunque, esemplificativo di quelle dinamiche che caratterizzano le attività di queste botteghe di metallurghi siriani: esse, impiantate a Creta, operano, riproponendo il virtuosismo tecnico e stilistico della metallurgia della loro madre-patria, ma in funzione delle committenze locali, rappresentate dalle aristocrazie cretesi.

Gli stessi temi trattati, tra cui la caccia al leone, costituiscono una citazione di temi topici di virtù e regalità vicino-orientali, di cui si appropriano le aristocra-

⁷⁸ Per i rinvenimenti di Delfi vd. Amandry 1944-45, n. 8, pp. 45-49, figg. 8-9; *Guide de Delphes. Le Musée*, n. 25, pp. 160-161, fig. 25. Per Dodona vd. Kunze 1931, pp. 211-212 *et passim*, tav. 51d.

⁷⁹ Per i prototipi orientali a protome leonina cfr. da ultimo Stampolidis 2007, pp. 303-305, figg. 36.7-8 e 36.11.

⁸⁰ Kunze 1931, n. 6, pp. 8-12 *et passim*, tavv. 10-20. Beil. 1.

⁸¹ Su cui vd. rispettivamente Barnett 1975 e Orthmann 1971.

zie cretesi,⁸² ma che da soli – ovviamente – non definiscono ideologicamente il mondo greco alto-arcaico.

Anche grazie ai recenti rinvenimenti di Eleftherna, è possibile fissare l'inizio dell'attività di queste botteghe degli scudi dell'Antro Ideo non dopo la fine del IX sec. e per tutto l'VIII,⁸³ attività che conoscerà dei continuatori locali fino alla prima parte del VII sec. a.C.

Pertanto, dietro la "presunta" descrizione omerica dello Scudo di Achille sembra stagliarsi, da una parte, l'evocazione e la conoscenza approfondita di una raffinata tecnica metallurgica che dispiega ampi mezzi figurativi, da un'altra, la nozione di "armi" che usano i mezzi figurativi per rappresentare ben precisi contenuti ideologici: ambedue gli aspetti, di ascendenza vicino-orientale, vengono recepiti ed usati nella Grecia geometrica. Ma questi elementi di ascendenza orientale vengono rifunzionalizzati ed inseriti in un sistema di valori nuovo rispetto a quello d'origine, nel quale si riconoscono le aristocrazie del periodo geometrico.

Come è stato evidenziato, tra gli altri da A. M. Snodgrass, il carattere "realistico" dei personaggi che agiscono nello Scudo, la precisa individuazione in essi da parte del poeta di una ricchezza di particolari nonché di stati d'animo evidenziano una distanza dalle arti geometriche: infatti, nella pittura vascolare e nella plastica geometrica domina la *silhouette* ed una riduzione della figura ai volumi geometrizzati essenziali.⁸⁴ Ciò riflette una maggiore adesione della concezione figurativa dello Scudo allo stile "naturalistico" delle arti vicino-orientali contemporanee? Ovvero sottolinea quella capacità, propria della poesia, di superare i limiti di fissità intrinseci alle arti figurative? Ambedue le risposte possono contenere elementi di verità, poiché ambedue gli aspetti entrano in gioco nella creazione figurativa dello Scudo.

4. LE IMMAGINI: DALL'EVOCAZIONE DELLE ICONOGRAFIE ALLA TRASFIGURAZIONE POETICA

4. 1. *La città in guerra: l'assedio e la razzia*

Nello Scudo di Achille l'evocazione dei *realia* non si limita al riferimento a tecniche metallurgiche e tipologie di armi, ma costella tutto il passo, attraverso quelle che sembrano essere delle vere e proprie citazioni iconografiche: delle sorte di *flash* che fissano un'immagine, la quale doveva evocare nell'ascoltatore un ben preciso schema iconografico, a lui noto e significativo perché ricorrente nell'immaginario figurativo dell'epoca. Ma il discorso poetico non si arresta all'immagine, poiché le sue figure prendono costantemente vita, superando la

⁸² Sulla caccia al leone come tema di regalità vicino-orientale e la sua ricezione da parte delle aristocrazie greche cfr. Cassin 1987; D'Acunto c.d.s.

⁸³ Per i rinvenimenti di Eleftherna vd. Stampolidis 1996; Stampolidis 2007, pp. 300-301.

⁸⁴ Snodgrass 1998, pp. 42-44.

fissità della rappresentazione. Ed è a questo punto che si integrano il discorso iconografico e quello letterario.

Esemplificativo di tale procedimento è lo sviluppo del tema della città in guerra ai vv. 509-540. Esso si incentra all'inizio nella rappresentazione dell'assedio ad una città munita di mura (vv. 509-510):

Stavano intorno all'altra città due schiere di guerrieri
splendenti nell'armi ...

Come è stato osservato, nel passo l'indicazione di due στρατοί sembra riflettere uno schema compositivo di carattere figurativo, che presenta le due schiere, relative allo stesso esercito degli assediati, disposte ai due lati della città.⁸⁵ Questo specifico schema dell'assedio è elaborato nel Vicino Oriente: esso è ben esemplificato dalle numerose scene di assedio sui fregi assiri, quali quelle rappresentate sulle porte bronzee della capitale Balawat.⁸⁶ Lo stesso schema è documentato anche in Grecia su due ben note coppe vicino-orientali: la coppa in bronzo trovata a Delfi di fabbrica siriana, probabilmente dell'VIII sec. a.C.,⁸⁷ e quella già citata in argento di Amatunte a Cipro (fig. 3).⁸⁸ In ambedue i casi, la scena dell'assedio si sviluppa nella fascia circolare esterna, adattandosi al tondo della coppa, secondo quella stessa *Ringkomposition*, che come detto si immagina anche nella concezione dello Scudo. La città assediata è il fulcro della rappresentazione: su di essa sono i difensori armati; l'esercito avversario avanza su unico piano ed è ripartito in due schiere convergenti, così come nell'immagine dello Scudo. Nella coppa di Delfi la città è rappresentata da una struttura con porta al centro ed una trama di elementi perpendicolari (lignei?); essa è difesa da arcieri ed aggredita tramite scale da guerrieri appiedati, arcieri ed un carro tirato da una sfinge. Nella coppa di Amatunte, in particolare, la figura affacciata con la sola testa dalla città fortificata ricorda l'immagine dello Scudo, in cui le spose, i figli e gli anziani sono affacciati dalle mura (vv. 514-515):

Le spose loro ed i piccoli figli facevano guardia
stando sul muro, come anche quelli gravati dagli anni;

La stessa concezione figurativa generale del tema dell'assedio è sviluppata nella rappresentazione a sbalzo e ad incisione sul cinturone in bronzo, deposto in una tomba di guerriero, forse un *basileus*, dalla necropoli di Fortetsa a Cnosso, databile in base al contesto alla fine del IX sec. a.C. (fig. 5).⁸⁹ L'interpretazione iconografica della scena pone non pochi problemi, soprattutto per quanto concerne il modo di rappresentare la città: questa è raffigurata in forma sintetica come un *oikos* che ha al centro una figura maschile (un *basileus*?), che tiene

⁸⁵ Cfr. Edwards 1991, pp. 218-219.

⁸⁶ King 1915.

⁸⁷ Museo di Delfi 4463: *Guide de Delphes. Le Musée*, n. 21, pp. 156-158, fig. 21; Markoe 1985, n. G4, pp. 205-206 e 320-321.

⁸⁸ *Supra* nota 75.

⁸⁹ Brock 1957, n. 1568, pp. 134-135 e 197-199, tavv. 115 e 168. Per una discussione analitica della cintura di Fortetsa vd. D'Acunto, c.d.s., con la relativa bibliografia.

per il polso due figure femminili; la città è difesa su ciascun lato da una fila di arcieri; essa è aggredita da un esercito di avversari, ripartito secondo lo stesso schema in due schiere convergenti, che sono costituite da carri montati da un auriga ed un arciero. È importante sottolineare come anche questo cinturone sia ascrivibile all'attività di una delle botteghe di metallurghi immigrati a Creta, dalla regione del nord della Siria: la "scuola di Cnosso". Ritorna qui quella nozione di armi figurate e narranti, che, come detto precedentemente, è diffusa nel Vicino Oriente, dal nord della Siria fino ad arrivare al lontano Urartu. Tale nozione, ampiamente sviluppata nello Scudo di Achille, sembra dipendere in Grecia, almeno all'inizio nel periodo geometrico, da una ripresa di modelli di armi orientali, come dimostrano anche gli scudi di tipo Antro Ideo. Del resto, lo stesso tema dell'assedio alla città costituisce uno dei temi topici di regalità e virtù guerriera vicino-orientale, come illustrano, ad esempio, le scene di assedio accompagnate dall'esaltazione cronicistica nei fregi assiri.⁹⁰ Questi modelli di ascendenza vicino-orientale sono inseriti e rifunzionalizzati nello Scudo, all'interno di quella "sintesi" che esso costituisce delle attività connotanti e specifiche del mondo delle aristocrazie greche alto-arcaiche.



Fig. 5. Hiraklion, Museo Archeologico, da Fortetsa (Cnosso): cintura in bronzo (disegno, Museo di Hiraklion).

Va precisato che nelle scene di assedio di epoca minoico-micenea non si riscontra un analogo schema compositivo bipartito dell'esercito assediante: nell'affresco della West House di Santorini⁹¹ e nel frammento di *rhytòn* in argento dal sepolcro IV del Circolo A di Micene.⁹² In queste raffigurazioni, assai lontane nel tempo dal mondo di Omero, gli aggressori ed i difensori della città sono rappresentati, secondo una complessa disposizione delle figure nello spazio su molteplici piani. Ciò evidenzia la distanza tra le rappresentazioni dell'Età del Bronzo e l'immagine dello Scudo, che si rivela essere, invece, la citazione di una formula sviluppata nel Vicino Oriente e ripresa in Grecia nel corso della Prima Età del Ferro.

Ritornando alla "città in guerra" nello Scudo, il poeta dopo aver richiamato all'osservatore lo schema iconografico dell'assedio a lui noto, supera la fissità dell'immagine, facendo vivere i suoi personaggi: si osservi, a tal proposito,

⁹⁰ Sull'assedio come tema topico di regalità vicino-orientale e sulla sua ricezione nel mondo geometrico cfr. Cassin 1987; D'Acunto c.d.s.

⁹¹ Per l'affresco vd. Morris 1989, pp. 522-529; Warren 1979, tav. Aa.

⁹² Marinatos – Hirmer 1965, pp. 68 e 135, tav. 174; Fittschen 1978, p. 12, tav. 8a.

l'atteggiamento psicologico di incertezza degli assediati se saccheggiare o dividere in due parti (vv. 510-513); e poi gli assediati che si muovono per tendere un'imboscata agli assediati (vv. 513 e 516-522).

Ma in questo contesto ritorna l'espedito figurativo, nel momento in cui Pallade ed Ares, che guidano gli assediati, sono presentati come ben riconoscibili, per il fatto di essere rappresentati in oro e di dimensioni maggiori rispetto agli altri (vv. 516-519):

... li guidavano Ares e Pallade Atena,
l'uno e l'altra d'oro, e vestivano abiti d'oro,
belli, grandi, armati, e come dei
ben ravvisabili: gli uomini erano molto più piccoli.

La maggiore altezza degli dei rispetto agli uomini è la citazione di quella ben nota convenzione iconografica, sviluppata nell'arte vicino-orientale e greca a partire dal periodo geometrico. Questa può essere esemplificata nell'arte vicino-orientale della Prima Età del Ferro da una serie di coppe levantine che rappresentano una processione ad una divinità seduta di maggiori dimensioni: ad esempio, in una coppa fenicio-cipriota da Idalion a Cipro è rappresentata una processione di figure femminili convergenti sui due lati verso una figura di divinità in trono, la cui altezza da seduta è uguale a quelle delle offerenti stanti.⁹³ Nella pittura vascolare tardo-geometrica una rappresentazione affine la incontriamo su uno skyphos deposto in una tomba della necropoli del Dipylon: in una fila processionale di donne stanti la prima offre una corona ad una divinità o statua di culto seduta di dimensioni nettamente maggiori (fig. 6).⁹⁴ La ripresa dei prototipi orientali è resa evidente anche dalla presenza delle due sfingi. Tuttavia si tratta chiaramente di una reinterpretazione greca del tema, come è dimostrato dal ramo tenuto dalle figure femminili nonché dall'introduzione dei guerrieri armati con la doppia lancia e lo scudo tipo Dipylon. Questa convenzione iconografica, che distingue gli dei dagli uomini e gli eroi, grazie all'altezza, avrà una lunga vita dopo il periodo geometrico. La ritroveremo, tra l'altro, nel fregio orientale del *thesauròs* dei Sifni a Delfi (530-525 a.C.) e nel fregio orientale del Partenone, monumenti nei quali gli dei seduti occupano la stessa altezza dei personaggi stanti: gli eroi combattenti dell'Aithiopsis nel monumento delfico, gli ateniesi offerenti in quello ateniese.

La "città in guerra" dello Scudo riprende il suo carattere narrativo con l'episodio dell'agguato da parte degli assediati all'esterno della città ad una mandria di buoi e alle greggi di pecore, guidate da due pastori (vv. 520-526). Segue l'uccisione dei

⁹³ Markoe 1985, n. Cy3, pp. 171-172 e 246-247; Langdon 2008, p. 171, fig. 3.22. Cfr. la coppa in bronzo Markoe 1985, n. U6, pp. 217 e 346-347. Cfr. anche la coppa in bronzo detta provenire da Sparta, al Louvre: Markoe 1985, n. G8, pp. 328-329, nella quale la maggiore altezza della dea seduta è attenuata dalla presenza dello sgabello.

⁹⁴ Atene, Museo Nazionale 4881, Tomba VI, Dipylon: da ultima Langdon 1998, pp. 169-171, fig. 3.21, con altra bibliografia.



Fig. 6. Atene, Museo Nazionale 4881, da Atene, Tomba vi Dipylon: coppa tardo-geometrica (da Langdon 2008).

pastori e la cattura degli animali da parte degli aggressori (vv. 527-529). Ma gli assediati impegnati in assemblea (discutendo, evidentemente, ancora della questione richiamata all'inizio dell'episodio, ai vv. 510-512), salgono a cavallo ed accorrono sul luogo della razzia (vv. 530-533). Nella sequenza degli eventi di questo episodio, M. Edwards osserva che il poeta potrebbe aver visto immagini giustapposte di un assedio e di una cattura di bestiame; egli avrebbe interpretato quest'ultima come una razzia del bestiame di proprietà degli assediati da parte degli assediati, laddove il contrario sembrerebbe essere più logico: vale a dire, ci si aspetterebbe piuttosto che gli assediati razziassero il bestiame della città assediata nella campagna attorno all'*asty*.⁹⁵ L'osservazione non è certo priva di fondamento: se fosse vera, essa implicherebbe una chiara dipendenza del testo da un modello figurativo.

In ogni caso, anche se non volessimo interpretare la narrazione dello Scudo come il *misunderstanding* di una rappresentazione, la scena della razzia delle

⁹⁵ Edwards 1991, p. 220.

mandrie può costituire un'altra intenzionale citazione di un tema iconografico, noto all'uditorio. Infatti, il tema della razzia di bestiame compare senza dubbio su un'oinochoe tardo-geometrica dall'Agorà di Atene: in un pannello si conserva una serie di cani correnti; in un altro è rappresentato un guerriero elmato che conduce un grande toro; gli si oppongono due uomini, uno dei quali, meglio conservato è raffigurato nell'atto di scagliare una lancia.⁹⁶

A proposito del passo della razzia dello Scudo, vale la pena di richiamare un'altra rappresentazione vascolare tardo-geometrica: quella dipinta su una ormai celebre anfora da Paros, usata come cinerario di un guerriero; essa è deposta in una sepoltura collettiva, un *polyandrion*, assieme a numerose altre, cinerari di caduti evidentemente nella stessa guerra.⁹⁷ Su quest'anfora è rappresentata una scena di combattimento, che pone non poche difficoltà interpretative: i guerrieri vincenti avanzano da sinistra verso destra su cavallo o su carro. Hanno già ucciso tre nemici, che sono rappresentati di minori dimensioni ed in posizione orizzontale. Altri due stanno evidentemente per essere uccisi: l'uno da un grande guerriero armato con lo scudo del Dipylon, l'altro dal carro di destra. Da destra accorrono in aiuto, sembra vanamente, due cavalieri. Come è stato osservato,⁹⁸ la presenza nella scena di un cervo pascente prima del secondo carro suggerirebbe un'ambientazione dello scontro in campagna; inoltre, la concezione generale della composizione farebbe pensare non tanto ad un vero e proprio combattimento, quanto ad un *raid* contro nemici più deboli, ai quali andrebbero in soccorso tardivo dei veri e propri guerrieri. Si tratterebbe di una situazione analoga a quella evocata nel passo dello Scudo (ma, come detto, l'interpretazione dell'anfora di Paros non è univoca).

Dunque, con l'episodio della razzia nello Scudo il poeta, come in altri casi, potrebbe aver citato intenzionalmente un'iconografia nota all'uditorio. Ma, ovviamente, dietro al passo epico ed alle immagini, si profila una pratica reale, che doveva essere adottata in guerra ed in altre situazioni.⁹⁹ Nella stessa *Iliade* una razzia di bestiame da parte di Nestore da giovane dà il via alla guerra tra Pylos e gli Epei nel racconto fatto dallo stesso eroe nell'XI libro (vv. 670-762).¹⁰⁰

⁹⁶ Atene, Agora P 21440: Brann 1962, n. 340, p. 70, tav. 20; Langdon 2008, pp. 256-257, fig. 5.9. La Langdon ricorda come possibile altra rappresentazione tardo-geometrica di razzia di mandrie quella su un cratere, forse opera della stessa bottega del precedente: sono rappresentati cavalli ed un cane intorno al beccuccio ed una fila di tre tori sul lato opposto (Agora P22440: Brann 1962, n. 339, p. 69, tav. 20).

⁹⁷ Sull'anfora vd. spec. Zaphiropoulou 2006; Croissant 2008, figg. 4, 15, 17, 23, 24, 25, 26, 32, 33. Sul *polyandrion* vd. spec. Zaphiropoulou 1999; Zaphiropoulou 2000.

⁹⁸ Zaphiropoulou 2006, p. 276: «a raid to a seemingly peaceful land with armed men rushing against unarmed people in the fields»; Croissant 2008, pp. 50-51: «... et il est probable que la scène, plutôt qu'une "bataille" à proprement parler, évoque en réalité, selon l'expression de Ph. Zaphiropoulou, un "raid" effectué par des soldats contre des paysans sans défense, et auquel tente de riposter un détachement de cavaliers venu à la rescousse. Naturellement, se n'est pas la seule interprétation possible...».

⁹⁹ Sulla razzia in guerra e con possibile valore iniziatico per il guerriero vd. Langdon 2008, pp. 256-258, con altra bibliografia.

¹⁰⁰ Cfr. anche Hes. *Op.* 161-165: la guerra degli eroi combattuta a Tebe a causa delle greggi di Edipo.

L'episodio della razzia in generale ci fa riflettere su come, nel rapporto istituito all'interno dello Scudo tra testo e immagine, dobbiamo sempre tener conto del fatto che ambedue attingono a temi topici della società che sta alle loro spalle: essenzialmente, quella della Grecia geometrica.

Infine, il passo della "città in guerra" nello Scudo si conclude con l'immagine del combattimento presso il fiume, che segue alla razzia. I versi 535-538 ricorrono quasi identici nell'*Aspis* (vv. 156-159). Pertanto, secondo una parte della critica, essi sarebbero nel passo iliadico un'interpolazione successiva, risalendo originariamente alla composizione del poemetto esiodeo o pseudo-esiodeo.¹⁰¹ Anche se dovessimo accettare l'ipotesi di espungere questi versi, l'immagine finale del combattimento sarebbe comunque cruenta e, come detto, senza duelli eroici: i guerrieri dei due eserciti si affrontano con le lance e la scena è popolata dai corpi dei caduti, che sono contesi tra i combattenti. Ancora una volta le immagini create da Efesto assumono tratti vividi, per la capacità delle sue opere di prendere vita: le figure si affrontano e combattono "come uomini veri" (ὡς τε ζῶνι βροτοί, v. 539).

È stato osservato che questa scena dello Scudo ricorda quelle scene di combattimento, popolate di molti guerrieri e morti, che ricorrono nella pittura vascolare tardo-geometrica: celebre è, ad esempio, l'affollata scena di combattimento che popola il cratere di Parigi dipinto dal Pittore del Dipylon nel Tardo Geometrico Ia (ca. 760-750 a.C.).¹⁰² Adesso, il *polyandron* di Paros con i suoi circa centocinquanta morti, sepolti in una tomba collettiva probabilmente di carattere comunitario, ci consente di passare dalla costruzione ideologica delle immagini della ceramica geometrica ad uno squarcio di realtà di una guerra cruenta combattuta dai Parii alla fine dell'VIII sec. a.C.

4. 2. *L'agorà e le scene campestri: costruire le immagini in assenza di immagini*

Se è vero che la citazione di iconografie ben note all'uditorio dà forza immaginifica al discorso poetico della fabbricazione dello scudo da parte del divino artigiano, è, d'altro canto, evidente che l'obiettivo principale del poeta non è certo quello di inseguire il mondo delle immagini dell'arte geometrica (o vicino-orientale), ma è ben altro: quello di tratteggiare l'immagine organica di un mondo, anche in assenza di iconografie contemporanee di riferimento. Del resto, le immagini nell'arte geometrica, con le loro specifiche iconografie, sono, esse stesse, una costruzione mirata ed intenzionalmente parziale, ideologicamente selettiva del mondo dei valori delle aristocrazie all'alba della città.¹⁰³

La scena del giudizio sull'*agorà* (vv. 497-508), come opportunamente sottoli-

¹⁰¹ Lynn-George 1978, pp. 396-405; cfr. Edwards 1991, pp. 220-221.

¹⁰² Parigi, Museo del Louvre 519: Snodgrass 1997, p. 567, tav. 1; Coldstream 2003, fig. 33b. Sulle scene di combattimento nell'arte geometrica vd. Ahlberg-Cornell 1971.

¹⁰³ Cfr. *Alba della città, alba delle immagini?* in part. d'Agostino 2008.

nea B. d'Agostino,¹⁰⁴ è priva di riferimenti iconografici diretti al mondo dell'arte geometrica (e, ovviamente, anche dell'arte del Vicino Oriente, che riflette sistemi politico-giuridici differenti). Il poeta, nel delineare la collocazione ed il contesto di questa scena, assieme ai suoi meccanismi giuridici precisi, non esita a muoversi a prescindere da ogni elemento figurativo, per definire il ruolo centrale che assume l'*agorà* nella società dello Scudo, in quanto luogo politico per eccellenza della città ai suoi albori.

A quanto ci è dato sapere, una scarsa "dipendenza" del poeta dal mondo figurativo della Grecia geometrica sembra riscontrabile anche nella rappresentazione nello Scudo delle stagioni dell'agricoltura (vv. 541-572): l'aratura in primavera, la mietitura d'estate, la vendemmia in autunno. Il poeta le introduce, in quanto essenziali alla costruzione ideologica di un mondo, il quale si rivela essere fondato sulle risorse agricole che la *chora*, attraverso il lavoro da parte dell'uomo, dà alla città.¹⁰⁵

Infatti, non sembra conoscere confronti iconografici l'immagine dell'aratura (vv. 541-549). Gli aratori conducono nel campo avanti e dietro le coppie dei buoi. Li attende alla fine del lavoro una coppa di vino che gli porge un uomo: richiamo al valore sociale del vino e all'importanza dei prodotti della terra. Al termine del quadro ritorna con insistenza il tema della forza vitale dell'immagine artistica, della sua verosimiglianza e dello stupore che essa determina (vv. 548-549):

ἡ δὲ μελαίνετ' ὀπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἔώκει,
χρυσείη περ εὐῶσα· τὸ δὲ περὶ θαῦμα τέτυκτο

S'anneriva la terra dietro di loro, sembrava proprio arata,
benché fosse d'oro: un lavoro meraviglioso!

Analogamente, non conosciamo paralleli iconografici diretti nell'arte della Prima Età del Ferro per le immagini che caratterizzano il complesso quadro, creato dal poeta, nella scena della mietitura (vv. 550-560). I braccianti sono impegnati a falciare il grano, i ragazzi a raccogliere i manelli, i legatori a stringerli in fasci. La scena si svolge nell'ambito di una ben precisa cornice di controllo regale delle risorse economiche di un appezzamento di terra: essa è ambientata nel *temenos basileion* ed al cospetto dello stesso *basileus*. A sancire il termine del lavoro è il cerimoniale del banchetto, preannunciato dal bue che gli araldi arrostiscono. A questo si affianca il pranzo dei braccianti, che è preparato con un impasto di farina. Per trovare un riscontro nell'arte dell'Età del Bronzo all'immagine della mietitura nello Scudo, la critica ha rivolto la propria attenzione al celebre *rhytôn* minoico in steatite decorato a rilievo, cosiddetto "dei mietitori", dalla villa di Haghia Triada.¹⁰⁶ Ma il vaso costituisce un improbabile confronto, per la sua notevole distanza temporale e poiché rappresenta un episodio diverso: proba-

¹⁰⁴ In questo volume, pp. 226-227.

¹⁰⁵ Cfr. Schnapp 1996.

¹⁰⁶ Marinatos – Hirmer 1965, pp. 111-112; Koehl 2006, p. 90, n. 110; Poursat 2008, pp. 234-235, fig. 321.



FIG. 7. Roma, Museo di Villa Giulia 61566, da Praeneste, Tomba Bernardini: coppa in argento dorato, disegno del fondo esterno (da Markoe 1985).

bilmente una cerimonia che sembra legata al periodo della raccolta, forse delle olive piuttosto che della mietitura del grano; al cospetto di un signore e di cantanti accompagnati da un suonatore di sistro, avanzano numerosi personaggi che portano in spalla gli strumenti per la raccolta.

L'unica scena campestre dello Scudo, di cui si conosca un riscontro iconografico vicino nel tempo, è quella della vendemmia (vv. 561-572). Il poeta tratteggia la vigna creata da Efesto con ricchi effetti cromatici, frutto della varietà dei metalli preziosi e in altro materiale riportati sulla superficie: alcuni personaggi sono impegnati nella vendemmia; i ragazzi trasportano l'uva in canestri. La vendemmia è sancita come un'occasione festiva dal canto di un fanciullo, che si accompagna con la cetra, e dalla danza. Il tema ricorre, in effetti, sulla coppa fenicio-cipriota in argento dorato dalla Tomba Bernardini

di Praeneste, che deve essere datata verso gli inizi del VII sec. a.C. (fig. 7).¹⁰⁷ Nell'ultima fascia sul fondo esterno della coppa sono raffigurati diversi episodi. Tra di essi sono presentate due attività del lavoro dei campi: una figura femminile vendemmia, prendendo i grappoli da una vigna, appesa tra due alberi di palma; di fronte ad essa un personaggio maschile è impegnato a zappare.

Nell'arte greca, a mia conoscenza, la più antica rappresentazione giunta a noi di lavoro dei campi è quella di aratura dipinta su un'anfora "melia", rinvenuta e senza dubbio fabbricata a Paros, nel terzo quarto del VII sec. a.C.¹⁰⁸

Certo, futuri rinvenimenti potrebbero cambiare parzialmente il quadro delle nostre conoscenze, suggerendo, eventualmente, che anche nella descrizione dell'aratura e della mietitura il poeta possa essere ricorso a singole "citazioni" iconografiche. Ma il quadro non dovrebbe essere modificato nella sostanza: l'impostazione generale dello Scudo di Achille appare chiaramente orientata verso una concezione delle immagini poetiche, che *non* dipendono in una forma sistematica da quelle del mondo figurativo geometrico e vicino-orientale, ma creano in forma autonoma un sistema "iconografico", il quale è funzionale a rappresentare il sistema di un mondo. Cioè, il poeta non dipende dalle immagini delle arti figurative, ma quanto più gli è possibile le utilizza, manipolandole con straordinaria abilità, attraverso l'evocazione di schemi iconografici noti all'uditorio, che possano dare una maggior forza, per così dire "realistica", alla creazione di Efesto.

4. 3. *Il pascolo e l'evocazione dell'imagerie orientalizzante*

Consideriamo nel passo successivo, quello del pascolo (vv. 573-589), il sottile gioco istituito all'interno del testo tra evocazioni iconografiche e lo sviluppo discorsivo che dà vita ai personaggi. Il poeta descrive una mandria di buoi, evidenziati artisticamente per il fatto di essere di oro e di stagno; questi, guidati dai pastori, essi stessi d'oro, si dirigono al pascolo accompagnati dai cani, lungo un fiume ed un canneto:

Hom. *Il.* 18, 573-578

Poi ci fece una mandria di buoi cornuti:
i buoi erano fatti di oro e di stagno,
dalla stalla, muggendo, si dirigevano al pascolo
lungo un fiume fruscante ed un canneto pieghevole.
Andavano con i buoi quattro pastori d'oro,
e nove cani li seguivano, agili sulle zampe.

Il carattere pastorale della scena è ribadito dalla chiusura dell'episodio con l'immagine di una mandria di pecore al pascolo:

¹⁰⁷ Markoe 1985, n. E3, pp. 191-192 e 284-287.

¹⁰⁸ Zaphiropoulou 2001, figg. 4-7.

Hom. *Il.* 18, 587-589

Poi lo sciancato abilissimo ci fece un grande pascolo
di pecore bianche in una bella valle,
e ci mise stazzi, capanne, recinti.

Ancora una volta, è stato proposto di ricollegare il tema del pascolo nello Scudo a prototipi figurativi dell'Età del Bronzo: in particolare, è stata richiamata la scena pastorale nell'affresco della West House di Santorini.¹⁰⁹ Ma ancora una volta la scena dello Scudo rievoca un ben altro mondo figurativo. Le immagini dei due passi rivisitano, chiaramente, le sfilate di animali dell'arte orientale, riprese nelle produzioni greche a partire dal periodo geometrico:¹¹⁰ buoi, tori, cervi e stambecchi gradienti e talvolta pascenti, leoni, assieme ad animali fantastici quali le sfingi, popolano in forma ripetitiva i repertori iconografici delle arti orientali ed orientalizzanti greche. Cito, a titolo puramente esemplificativo di questo fenomeno artistico di amplissima portata, la coppa in bronzo d'importazione nord-siriana, rinvenuta nella necropoli del Kera-meikos di Atene della seconda metà del IX sec.: qui gli animali, tori, stambecchi, leoni, sono accompagnati da personaggi, come nello Scudo i tori dai pastori (fig. 8).¹¹¹ Frequentemente, le sfilate di animali orientali si stagliano su uno sfondo popolato da motivi vegetali e floreali: è una sottigliezza eccessiva voler riconoscere nel canneto del passo dello Scudo un'evocazione di questi temi fitomorfi di sfondo? Sul versante delle riprese greche delle sfilate orientali di animali mi limito qui a richiamare una coppa attica da Anavyssos del Tardo Geometrico II, che riprende evidentemente le coppe vicino-orientali.¹¹² Ma, come è noto, il tema si afferma in Grecia già a partire dalla fine del IX sec. a.C. nella metallurgia di ascendenza orientale, come negli scudi dell'Antro Ideo e nelle opere della "scuola di Cnosso"; nell'arte vascolare compare già prima della metà dell'VIII sec. a.C.; diverrà il tema di gran lunga più comune delle arti orientalizzanti.¹¹³

Qui nel passo del XVIII libro il poeta trasforma questo tema iconografico formulare, sfruttando le capacità specifiche e la duttilità della poesia, in un episodio a carattere narrativo.

Nello Scudo, alla prima immagine, segue la scena dell'aggressione dei leoni ai buoi:

¹⁰⁹ Morris 1989.

¹¹⁰ Cfr. in tal senso già Fittschen 1973, pp. 13-15.

¹¹¹ Kübler 1954, pp. 237-238, tav. 162; Akurgal 1968, pp. 148-149, fig. 103, tavv. 39-40; Markoe 1985, n. G1, pp. 203 e 312-313.

¹¹² Fittschen 1973, tav. 9b.

¹¹³ Nel Tardo Geometrico I cfr. ad esempio in Attica l'anfora del Pittore del Dipylon del Tardo Geometrico Ia (Coldstream 2008, pp. 37-38, tav. 6) ed in Eubea il cratere del Pittore di Cesnola (New York, Metropolitan Museum, 74.51.965; Coldstream 2008, Tav. 35). Sulle sfilate di animali nell'arte greca ed i loro prototipi orientali cfr. ad esempio Akurgal 1968, pp. 176 ss.; Boardman 1986, pp. 82 ss.



FIG. 8. Atene, dal Kerameikos: coppa in bronzo nord-siriana (disegno, da Akurgal 1968).

Hom. *Il.* 18, 579-584

Due leoni terribili tra i primi buoi
ghermirono un toro muggiante: tra lunghi muggiti
era trascinato via; venivano dietro cani e pastori.

Quelli sbranata la pelle del grosso toro
divoravano viscere e sangue nero; invano i pastori
aizzavano i cani veloci incitandoli.

Si guardavano questi dal dare di morso ai leoni,
ma, venendo vicino, abbaivano e li schivavano.

In questa scena l'immagine iniziale, quella dei due leoni che abbattono il toro riflette da vicino, in una maniera descrittiva, uno schema iconografico formulare vicino-orientale, recepito nelle produzioni orientalizzanti greche e di altre regioni. Lo troviamo rappresentato, ad esempio, in diverse varianti sugli avori siriani da Nimrud¹¹⁴ e nella già citata scena campestre e pastorale della coppa da

¹¹⁴ Barnett 1975, n. S. 72 p. 196, tavv. 42-43.

Praeneste (fig. 7): qui i due leoni, che abbattano il toro, sono attaccati da un arciere a cavallo, mentre a destra due tori procedono accompagnati da un cane. Lo schema del leone che abbatte il toro in Grecia è già documentato negli scudi dell'Antro Ideo.¹¹⁵ Nel passo dello Scudo di Achille dall'evocazione di questo schema iconografico si sviluppa il discorso poetico, senza tuttavia mancare di evocare altri temi dell'*imagerie* orientale-orientalizzante: i leoni trascinano via il toro; i cani e i pastori li inseguono; i leoni sbranano il toro; i pastori aizzano i cani contro i leoni; i cani abbaiano contro, ma non attaccano (vv. 580-586). Il carattere formulare di questa situazione è testimoniato dal fatto che essa ricorre nella similitudine del xvii libro dell'*Iliade* (vv. 61-69), in cui Menelao è paragonato al leone, i suoi avversari ai pastori e ai cani, che si guardano dall'attaccarlo. Lo stretto rapporto, istituito in questo passo dello Scudo, con il mondo figurativo è testimoniato tra l'altro dal confronto con due piccoli gruppi scultorei in bronzo, rinvenuti l'uno a Samos (fig. 9), l'altro nell'Elide (datati attorno al 700 a.C.), nei quali è rappresentata una situazione analoga a quella del finale del passo omerico:¹¹⁶ un "pastore" tenta di strappare un vitello dalle fauci di un leone; nel gruppo di Samos l'individuo affronta il leone con la spada e ha l'elmo in testa, mentre nell'altro ha il petaso; in ambedue i gruppi, a differenza del passo iliadico, il leone è aggredito a sua volta dal cane. Queste due statuette in bronzo sembrano riflettere l'*interpretatio graeca* di uno schema vicino-orientale, come è testimoniato dalla ricorrenza di uno schema analogo nella rappresentazione sulla già citata coppa della tomba Bernardini: qui tra i due tori a destra ed il gruppo dei due leoni che abbattano il toro a sinistra, la scena è completata da un gruppo costituito da un individuo che attacca un leone con la spada, assistito da un cane che aggredisce a sua volta il leone.

Va osservato, a tal proposito, che la sequenza di scene che compare nella fascia inferiore della coppa dalla tomba Bernardini è quella che, più da vicino, riflette l'associazione di alcuni episodi nello Scudo: scena campestre con vendemmia e zappatura, scena pastorale con i tori e l'aggressione dei leoni (alle quali si aggiunge la scena che rappresenta un cacciatore che ritorna dalla caccia con la preda in spalla e davanti ad esso due cavalli pascenti). Ciò non ci porta certo ad immaginare che la coppa possa dipendere dal passo omerico. Dobbiamo, invece, ipotizzare che costruzioni per immagini di carattere topico, come quella della coppa Bernardini e quelle degli Scudi dell'Antro Ideo, potessero essere considerate come una sorta di modello, passibile di essere trasformato all'ennesima potenza nella creazione di Efesto del mondo dello Scudo.

¹¹⁵ Kunze 1931, n. 43, pp. 23-24, tav. 39.

¹¹⁶ 1) Samos, Museo 1269: Langdon 2008, pp. 46-47, fig. 1.9. 2) Coll. G. Ortiz, detta provenire da Pisa (nei pressi di Olimpia): Rolley 1986, pp. 66-67, fig. 35; Rolley 1994, pp. 109-111, fig. 95.



FIG. 9. Samos, Museo Archeologico 1269: gruppo in bronzo tardo-geometrico (da Langdon 2008).

4. 4. *La danza*

Il tema della danza ha un'importanza centrale nella rappresentazione del mondo dello Scudo di Achille. Compare per ben tre volte, accompagnata dalla musica e dal canto, come forma festiva cerimoniale, con cui la comunità sancisce alcuni dei momenti caratterizzanti la sua vita.

Nella prima scena la danza accompagna le nozze:

Hom. *Il.* 18, 491-496

Nella prima [*scil.* città] si celebravano nozze e banchetti, portavano le spose dalle loro stanze alla rocca con le torce accese, dappertutto echeggiava l'imeneo; giovani danzatori volteggiavano, ed in mezzo a loro suonavano flauti e cetre; le donne ammiravano, stando ciascuna sulla porta della sua casa.

Il secondo richiamo al tema della danza è in occasione della festa che accompagna la vendemmia, che segna la fine dell'anno dell'agricoltura e sancisce simbolicamente il valore sociale comunitario del vino:

Hom. *Il.* 18, 567-572

Ragazze e ragazzi dall'animo lieto portavano il dolce frutto in canestri di vimini. In mezzo a loro un fanciullo suonava dolcemente con la cetra melodiosa, e intonava il bel canto di Lino con voce sottile; quelli danzando all'unisono con il battito dei piedi seguivano il canto ed il grido.

Infine, la danza occupa da sola l'intero ultimo episodio dello Scudo, prima dell'immagine dell'Oceano:

Hom. *Il.* 18, 590-605

Poi disegnò una pista di danza lo sciancato abilissimo,
simile a quella che nella grande città di Cnosso
Dedalo fece per Arianna dalla bella chioma.
Vi danzavano giovani e fanciulle desiderabili,
al polso gli uni alle altre tenendo la mano.
Queste avevano vesti sottili di lino, quelli indossavano
chitoni ben lavorati, ancora brillanti d'olio;
le une portavano belle corone, gli altri avevano
spade d'oro appese a cinturoni d'argento.
Talvolta con piede esperto giravano su se stessi
agilmente, come quando la ruota girevole tra le sue mani
il vasaio prova seduto, per vedere se scorre;
altre volte in fila si venivano incontro fra loro.
Molta folla era intorno al bel coro
e ne godeva; tra loro due acrobati,
aprendo la danza, piroettavano al centro.

Lo spazio autonomo concesso alla danza in quest'ultimo episodio ha indotto una parte dei commentatori ad ipotizzare – credo a ragione – che esso occupasse, nella costruzione immaginaria del poeta, l'intera penultima fascia, un intero anello dello Scudo.¹¹⁷

La centralità del tema è chiarita dal fatto che i danzatori sono qui caratterizzati come giovani: come ἡΐθεοι, i maschi “non ancora sposati”, e come παρθένοι, le fanciulle “vergini”. Le vesti e gli attributi che li definiscono, configurano questi danzatori come adolescenti: essi non hanno ancora fatto il passaggio all'età matura e la stessa scena può avere un carattere iniziatico, come ha evidenziato M. Menichetti.¹¹⁸ Il loro futuro ruolo nella società, di spose e di guerrieri, è preannunciato, rispettivamente, dalla bella corona che esse portano, e dalla spada d'oro appesa a cinturoni d'argento portata dai giovani: immagine, quest'ultima, che è sottolineata dal poeta, ancora una volta, attraverso lo stratagemma figurativo, il quale rimanda alla ricchezza di metalli riportati sulla superficie dello scudo nell'ambito della creazione artistica.

In generale, con queste immagini della danza, viene presentata anche la figura femminile sulla scena di un mondo, quale è quello dello Scudo, dominato dalle attività maschili. Essa segue un percorso virtuoso, che la porta dalla condizione ancora di vergine nella scena finale al suo compimento alla condizione di sposa, su cui insiste la scena iniziale. Nella prima scena, infatti, si evidenziano le tappe fi-

¹¹⁷ Cfr. ad esempio la ricostruzione di L. Weniger citata in Fittschen 1973, tav. 7b; Edwards 1991, p. 228; e da ultima la ricostruzione di L. Cerchiali in questo volume.

¹¹⁸ Menichetti 2006, pp. 13-14.

nali di questo percorso: l'immagine delle nozze, accompagnate dal canto nuziale e dalla danza dei *kouroi*; quella delle spose, che vengono portate dalle loro case alla rocca, allontanate dalla loro precedente condizione familiare alla nuova; ed infine il quadro delle donne, che assistono sulla porta della loro casa, immagine che sancisce il punto d'arrivo del percorso, nello statuto di donna sposata legata all'*oikos*.

Sul piano dei possibili riferimenti iconografici, istituiti dal poeta, il tema della danza – come osserva K. Fittschen – è uno di quelli che nello Scudo con più chiarezza dimostra di riflettere il mondo della Grecia geometrica.¹¹⁹

Si tratta, infatti, di uno dei temi più frequenti nella ceramica geometrica: esso appare attorno al 750 a.C. ed è particolarmente ricorrente fino agli inizi del VII sec. a.C.¹²⁰ Nelle rappresentazioni geometriche, in genere, le figure si tengono per mano e sono ripetitive nella posa o organizzate in gruppi di carattere ripetitivo: ciò ricorda l'immagine delle file di danzatori del terzo passo dello Scudo oppure quella del secondo passo, in cui si specifica che i giovani danzano all'unisono, seguendo con i piedi il ritmo del canto. Nei vasi per versare, quali le oinochoai, questa fila di danzatori si può sviluppare lungo tutto il ventre del vaso, come nell'oinochoe attica di Tübingen, datata attorno alla metà dell'VIII sec. (fig. 10).¹²¹ Nei vasi per bere, quali gli skyphoi, la danza può occupare l'intera fascia che si sviluppa ad anello attorno al centro, come in uno skyphos dal Kerameikos, più o meno contemporaneo al precedente.¹²²

Queste raffigurazioni di *choroi* circolari possono essere evocate dall'immagine dell'ultima danza nello Scudo, nella quale ai vv. 599-601 i danzatori girano su se stessi. L'immagine, non a caso, richiama al poeta un parallelo artigianale vascolare di grande impatto visivo, quello della ruota del vasaio, che egli prova tra le sue mani.

Ma nello stesso episodio finale dello Scudo, di seguito, l'immagine della danza si articola e si complica, grazie alla duttilità ed al carattere narrativo della poesia: file di danzatori si vengono incontro fra loro (v. 602).

Diversi aspetti specifici, relativi alle descrizioni della danza nello Scudo di Achille, trovano possibili riscontri nelle rappresentazioni geometriche.

In primo luogo, vale la pena di soffermarsi su una caratteristica generale: il fatto che in due delle tre danze dello Scudo, la seconda e la terza, i giovani, maschi e femmine, danzano insieme. Per quanto ne sappia, resta ancora valida l'osservazione di K. Fittschen che questo costituisce un aspetto specifico delle rappresentazioni greche a partire dal periodo geometrico, mentre sia nelle rappresentazioni di danza vicino-orientali sia in quelle minoiche appaiono figure di sole danzatrici o di soli danzatori.¹²³ Nelle raffigurazioni geometriche maschi

¹¹⁹ Fittschen 1973, pp. 15-16.

¹²⁰ Sulle rappresentazioni di danza nell'arte geometrica fondamentali sono Wegner 1968, pp. 40-84, con un catalogo delle ricorrenze iconografiche; Langdon 2008, pp. 158-233. Sul ruolo della danza nella religione greca vd. Lonsdale 1993.

¹²¹ Tübingen, Institut für Klassische Archäologie, Eberhard-Karls-Universität, 2657: Snodgrass 1998, pp. 64-66, fig. 26; Langdon 2008, pp. 144 ss. fig. 3.10.

¹²² Atene, Museo Nazionale 874: Fittschen 1973, tav. 10b; Langdon 2008, p. 166 ss., fig. 3.20.

¹²³ Fittschen 1973, pp. 15-16. Per le rappresentazioni di danza femminile sulle coppe vicino-orientali



FIG. 10. Tübingen, Institut für Klassische Archäologie, Eberard-Karls-Universität 2657: oinochoe attica tardo-geometrica (da Langdon 2008).

e femmine danzano insieme, in genere per gruppi distinti e uniti, ma anche in posizione alternata.¹²⁴

È quest'ultima, evidentemente, la posizione che è rappresentata, almeno in un caso della danza nello Scudo: al v. 594 si dice che fanciulli e fanciulle danzano, tenendo la mano al polso gli uni alle altre, ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χεῖρας ἔχοντες. Si tratta di un gesto rituale, la cui pregnanza simbolica in questo contesto è evidente. Questo gesto in epoca classica è associato con il simbolismo del "rapimento" matrimoniale.¹²⁵ In Omero esso è introdotto in circostanze di diversa natura, che esprimono comunque un rapporto di dominio / subordinazione tra i protagonisti della scena.¹²⁶ Nel contesto del passo dello Scudo¹²⁷ il gesto potrebbe assumere un significato di dominio, per così dire, di "genere" da parte dei danzatori maschili, nei confronti di quelli femminili. Ma potrebbe esservi pre-

cfr.: quella in bronzo da Idalion a Cipro, New York Metropolitan Museum 74.51.5700 (Markoe 1985, n. Cy3, pp. 171-172 e 246-247); e quella sempre in bronzo detta venire da Sparta, Parigi Louvre AO 4702 (Markoe 1985, n. G8, 207-208 e 328-329). A Cipro cfr. l'anfora in Bichrome III, da Platani (Famagosta): Nicosia, Museo di Cipro 1938/XI-2/3, Karagheorghis 2001, pp. 179-180. Per le rappresentazioni minoiche cfr. il gruppo di statuette fittili da Palaekastro del Tardo Minoico III: tre figure femminili danzano in cerchio al cospetto di un'altra che suona la lira (Marinatos – Hirmer 1965, p. 119, tav. 132 sopra; Warren 1984, pp. 318-319, tav. 35a); ed il gruppo fittile di Kamilari del Tardo Minoico IB, nel quale quattro figure maschili danzano in circolo (Warren 1984, pp. 318-319, tav. 34d; Lefèvre-Novaro 2000; Pursat 2008, p. 225, fig. 294).

¹²⁴ Vd. la tavola delle ricorrenze nella ceramica argiva ed attica in Langdon 2008, pp. 161-162 table 3.2, e 169-170, table 3.3. Una rappresentazione di danza alternata è quella dell'anfora protoattica del Louvre: Fittschen 1973, p. 16, fig. 6. ¹²⁵ Cfr. Jenkins 1983.

¹²⁶ *Od.* XVIII, 257-270, spec. 258: Penelope racconta del momento in cui Odisseo, nell'accomiarsi da lei, le ha stretto il polso e le ha rivolto le ultime parole di raccomandazione, in sua assenza; si tratta, evidentemente, di un gesto simbolico per sottolineare il rapporto matrimoniale che li lega (su cui cfr. Kirk 1949, p. 150; Fittschen 1969, p. 55; Jenkins 1983, p. 140). *Il.* XXI, 489: Hera stringe entrambe le mani sui polsi di Artemis, come forma di superiorità. *Il.* XXIV, 671-672: Achille stringe la destra di Priamo al polso, perché non avesse timori, ma evidentemente anche sottolineando la posizione di superiorità nei confronti del vecchio, che si è presentato come supplice. Per una discussione di questi passi e dell'iconografia del gesto rimando all'attenta analisi di Langdon 2008, pp. 25 ss.

¹²⁷ Sulla cui interpretazione cfr. Kirk 1949, p. 150, nota 67; Lonsdale 1993, p. 214; Lateiner 1995, p. 57; Langdon 2008, p. 27.

sente anche una connotazione più precisa, che introduce, attraverso la gestualità del dominio, forme di “corteggiamento”/iniziazione: esso potrebbe preludere alla ritualità del “ratto” della donna a scopo matrimoniale. In tal senso, le *παρθένοι* sono definite nel passo *ἀλφειύβουαι*, aggettivo raro, che va inteso col significato parlante di “del valore di molti buoi” (v. 593):¹²⁸ esso richiama, dunque, nell'ascoltatore l'immagine del valore “economico” della fanciulla, inteso nell'ambito della sfera matrimoniale, preannunziata nel futuro delle vergini.

L'ipotesi che vede in questo gesto della mano al polso un preludio al “ratto” matrimoniale è suggerita anche dall'analogia istituita dal poeta sul piano mitico: analogia tra la danza nella quale i fanciulli tengono le fanciulle per il polso (vv. 593-594) e l'immagine immediatamente precedente del *choròs*, che Dedalo fece per Arianna a Cnosso (vv. 590-593); quest'ultimo prelude, evidentemente, al rapimento di Arianna da parte di Teseo. Così come è verosimile, anche se non è esplicitato nel testo, che le complesse figure della danza dei fanciulli e delle fanciulle dello Scudo potessero evocare nell'ascoltatore quelle che i giovani ateniesi fecero, insieme a Teseo, a Delos nella danza della *geranos* (Plut., *Thes.* 21, 1-2).¹²⁹ Del resto, il tema del “rapimento” femminile dalla danza ricorre nell'*Iliade* in 16, 179-186: Hermes porta via Polimela, quando la vede danzare nel *choròs* di Artemis, per poi unirsi a lei. Dunque, le fanciulle che danzano nell'ultimo passo dello Scudo, dotate già di una carica “erotica”, come Arianna “dalla bella chioma”, saranno “rapite” in un futuro prossimo dai giovani che danzano con loro, per raggiungere il loro *telos* di donne sposate. Questo sembra essere implicito nella ritualità del gesto dell' *ἐπὶ καρπῶ χεῖρας ἔχοντες*.

Dal punto di vista iconografico, questo gesto è documentato probabilmente in forma esclusiva, a partire da un momento successivo alla fine dell'Età del Bronzo.¹³⁰

Diverse rappresentazioni di questo gesto compaiono già in epoca geometrica: esso esprime sul piano generale una posizione di dominio / subordinazione nel rapporto tra maschio e femmina; in alcuni casi rappresenta, evidentemente, il tema del “ratto” a carattere matrimoniale o erotico. Questo specifico significato assume certamente il gesto nella rappresentazione sul celebre cratere attico a Londra, detto provenire da Tebe: una figura femminile, la cui connotazione erotica è sottolineata dai capelli sciolti e dalla corona che tiene nella mano, è afferrata per il polso da una figura maschile con la testa rivolta verso di lei, ma

¹²⁸ Cfr. la discussione con ampia bibliografia di Edwards 1991, p. 229.

¹²⁹ Cfr. in questo senso Vilatte 1988; Aubriot 1999; Menichetti 2006, pp. 13-14; Musti 2008, p. 27.

¹³⁰ Come dimostra Langdon 2008, pp. 223-230, figg. 4.17-18. Al contrario di quanto precedentemente sostenuto da alcuni studiosi, tale gesto non sarebbe riscontrabile in due celebri rappresentazioni dell'Età del Bronzo: l'anello minoico in oro da Poros e quello da Tirinto; su di essi sono raffigurate delle scene complesse, nelle quali compare una nave in associazione ad una figura femminile vicina ad una maschile. Per l'anello di Poros vd. Evans 1928, fig. 147b; per l'anello di Tirinto, Atene Museo Nazionale 6209, vd. CMS 1, p. 204, n. 180.

nell'atto di salire su una nave, su cui sono impegnate due file di rematori.¹³¹ Come è noto, il cratere continua ad essere al centro della *querelle* classica dell'arte geometrica tra i sostenitori della tesi del *Lebensbild* o del *Sagenbild* (con questo approccio sono state avanzate varie tesi: Arianna e Teseo; Ettore e Andromaca; Elena e Paride o Menelao; Giasone e Medea). Ma, come si tende oggi a sottolineare da parte di vari studiosi, i confini tra le letture spesso non sono netti, in ragione della natura stessa delle immagini geometriche, di carattere paradigmatico e potenzialmente polisemico: esse potevano spesso evocare nell'osservatore ambedue gli aspetti interpretativi, quello mitico e quello simbolico legato alla realtà.¹³²

Analogamente, resta aperta l'interpretazione delle tre figure rappresentate al centro dell'*oikos* nella cintura in bronzo di Fortetsa: qui la figura maschile tiene per il polso ambedue le figure femminili ai suoi lati (fig. 5).¹³³

Un interesse particolare riveste, infine, la rappresentazione sul kantharos attico geometrico di Copenhagen, il quale raffigura sui due pannelli principali una sequenza di temi, che dovevano essere almeno in parte collegati tra loro: due leoni che divorano un uomo, scene di giochi costituite da un pugilato e da un duello di spadaccini, scene di danza con la partecipazione di suonatori di cetra: un singolo danzatore "acrobatico", due danzatori in armi, due danzatrici femminili (fig. 11).¹³⁴ A questi si aggiunge la scena di una figura maschile, che tiene con la mano sinistra per ambedue i polsi una figura femminile: essa ha i seni messi in evidenza e tiene una ghirlanda. Proprio questo particolare ha indotto S. Langdon ad ipotizzare che questa figura si colleghi con le danzatrici rappresentate sul lato destro del pannello, offrendo dunque una lettura alla controverta interpretazione di questo gruppo: la scena rappresenterebbe un "ratto" erotico/matrimoniale dalla danza.¹³⁵ Se tale interpretazione fosse nel giusto, il gesto della mano ai polsi nel contesto del kantharos di Copenhagen si rivelerebbe essere in parte affine a quello dei giovani dell'ultima danza dello Scudo,

¹³¹ London, British Museum 1899.2-19.1: su cui cfr. tra gli ultimi Snodgrass 1998, pp. 33 ss., fig. 13.

¹³² Cfr. in generale d'Agostino 2008; a proposito proprio del cratere di Londra cfr. in tal senso Langdon 2008, pp. 19 ss.

¹³³ Rimando a D'Acunto c.d.s. per le questioni relative all'interpretazione della scena.

¹³⁴ Copenhagen, Museo Nazionale 727: Wegner 1968, n. 99, tav. 6a-b; Ahlberg 1987; Langdon 2008, pp. 197-200, figg. 4.1 e 3.

¹³⁵ Per altre interpretazioni proposte per questo gruppo cfr. Langdon 2008, p. 199: un vincitore in battaglia che prende come preda una concubina ovvero un giudice di gara che pone come premio una donna come in *Il. 23*, 257-265. Temi affini a quelli presentati sul kantharos di Copenhagen, tra cui il "ratto" dalla danza, comparirebbero su due lamine in oro, una della Collezione Stathatos da Koropi, l'altra di Copenhagen, quest'ultima probabilmente pertinente alla stessa sepoltura del kantharos: 1) Copenhagen, Museo Nazionale: Ohly 1953, fig. 19; Langdon 2008, pp. 201 ss., fig. 4.4. 2) Da Koropi (Attica), Atene, Museo Nazionale, Collezione Stathatou: «BSA» 46, 1951, tav. 10; Langdon 2008, pp. 201 ss., fig. 4.5. Per le rappresentazioni successive al periodo geometrico del gesto di afferrare con la mano il polso, nel contesto del "ratto" erotico/matrimoniale cfr.: l'aryballos del Louvre datato nella prima metà del VII sec., in cui Elena è salvata dai Dioscuri dal suo rapitore (Parigi, Louvre CA 617: Langdon 2008, pp. 208-209, fig. 4.9); e l'anfora paria da Neapolis della seconda metà del VII sec. a.C., che rappresenta il ratto di Thetis da parte di Peleo (Langdon 2008, pp. 228-229, fig. 4.19).

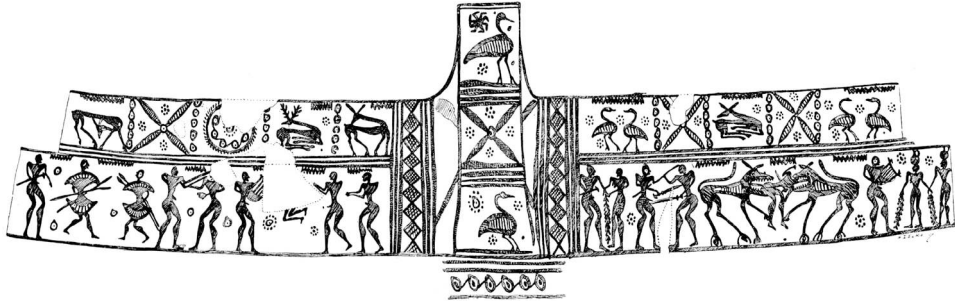


FIG. 11. Copenhagen, Museo Nazionale 727: kantharos attico tardo-geometrico (da Langdon 2008).

anche se in questo secondo caso il “ratto” matrimoniale risulterebbe essere solo evocato, non realizzato.

Altri aspetti significativi accomunano le danze dello Scudo di Achille con le rappresentazioni nell'arte geometrica. In due passi dello Scudo la danza è accompagnata dai musicisti: ai vv. 494-495, essi suonano flauti e *phorminges* (cetre); ai vv. 569-572 un fanciullo suona la cetra e canta; ad essi si aggiungerebbe il verso 604, atetizzato da Aristarco, in cui il “divino aedo” canta, suonando la cetra.

Analogamente, le sfilate di danzatori rappresentate nei fregi della ceramica geometrica sono generalmente accompagnate da musicisti, come nello Scudo: si tratta in genere di suonatori di cetra,¹³⁶ ma vi compaiono anche suonatori di doppio flauto.¹³⁷

Ma l'accompagnamento delle danzatrici da parte di musicisti compare anche nell'arte vicino-orientale, nelle coppe fenicio-cipriote (con la cetra, il doppio flauto, i cembali),¹³⁸ e già nel mondo minoico (con la lira):¹³⁹ si tratta, in questo caso, di un aspetto non esclusivo dell'epoca post-micenea.

Quanto agli attributi che sono riferiti alle danzatrici, le corone, ricordate nel terzo passo dello Scudo (v. 602), queste sono frequentemente tenute nella mano anche dalle fanciulle che danzano nelle rappresentazioni geometriche.¹⁴⁰

¹³⁶ Cfr. ad esempio: 1) la già citata oinochoe attica a Tübingen (*supra* nota 121). 2) Il già citato skyphos dal Kerameikos (*supra* nota 122). 3) L'hydria del Pittore di Anatalos, Atene Museo Nazionale 313 (Brokaw 1963, tav. 33.1-2). 4) L'hydria attica, Cambridge, Museum of Classical Archaeology 345: Wegner 1968, cat. n. 72, tav. 2a. 5) Il kantharos attico da Anavyssos, Atene, Museo Nazionale 14447: Wegner 1968, n. 43, tav. 3a. 6) Il cratere beotico, Basilea, Antikenmuseum BS 406: Wegner 1968, n. 61, tav. 3b. 7) Il pithos beotico dalla necropoli di Pyri, Tebe (Langdon 2008, pp. 182-183, fig. 3.26). 8) Il già citato kantharos attico a Copenhagen, Museo Nazionale 727 (*supra* nota 134).

¹³⁷ Cfr. ad esempio: 1) Anfora da Eretria, Museo di Eretria 3275, FK 2786 (Langdon 2008, pp. 178-179, fig. 3.25). 2) Anfora attica, Düsseldorf, collezione privata (Fittschen 1973, n. 75, tav. 5b).

¹³⁸ Cfr.: 1) Coppa da Idalion a Cipro, New York Metropolitan Museum 74.51.5700 (Markoe 1985, n. Cy3, pp. 171-172 e 246-247). 2) Coppa detta venire da Sparta, Parigi Louvre AO 4702 (Markoe 1985, n. G8, 207-208 e 328-329).

¹³⁹ Vd. il gruppo in terracotta di Palaekastro (*supra* nota 123).

¹⁴⁰ Cfr. ad esempio: 1) hydria tardo-geometrica, Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia 1212 (Blech

Infine, un aspetto della danza dello Scudo è stato ancora di recente richiamato, come possibile riflesso del mondo dell'Età del Bronzo: quello della danza "acrobatica".¹⁴¹ Essa rifletterebe quelle degli "acrobati" delle ben note "tauromachie", praticate e rappresentate soprattutto nel mondo della Creta minoica,¹⁴² ma anche della Grecia continentale micenea.¹⁴³

Tuttavia, ancora una volta, si evidenziano profonde differenze dalle rappresentazioni minoiche, lontanissime nel tempo, nelle quali per l'appunto l'elemento centrale è il toro, assente dalle immagini dello Scudo. Certo, l'isola di Creta doveva avere una importante tradizione nella danza, se Meriones è appellato da Enea come ὀρχηστής, "ballerino" in *Il.* 16, 617-618: anche per questo motivo, oltre che per il riferimento mitico all'opera cretese di Dedalo, l'isola è chiamata in causa nel passo dello Scudo. Questa costituisce l'unica indicazione di una regione specifica del mondo greco, in un mondo, quale è quello del passo omerico, che è intenzionalmente non connotato di indicazioni di località. Questa tradizione cretese nella danza poteva, in effetti, risalire all'Età del Bronzo.¹⁴⁴

Tuttavia, se prescindiamo dal confronto mitico col *choròs* di Cnosso, presentato in maniera significativa come nettamente lontano nel tempo, le danze dello Scudo di Achille hanno le proprie radici nel mondo geometrico: l'ultima danza dello Scudo nel rapporto tra parti "corali" e parti individuali, nelle quali si segnalano i due κυβιστητήρες, "danzatori solisti saltatori", che si girano al centro (vv. 604-606); l'immagine dei giovani danzatori, che ruotano nel primo passo (vv. 494-495); infine, l'immagine della danza esclusivamente corale, all'unisono, dei fanciulli e delle fanciulle del secondo passo (vv. 571-572).¹⁴⁵

Danzatori solisti, che compiono acrobazie, sono introdotti anche nel passo

1982; Langdon 2008, p. 146, fig. 3.11). 2) Il già citato skyphos della Tomba VI del Dipylon (*supra*, n. 94). 3) Anfora da Eretria (*supra* n. 137). 4) Anfora in una collezione privata di Düsseldorf (*supra* n. 137).

¹⁴¹ Cfr. ancora di recente Di Donato 1996, pp. 250-251.

¹⁴² Cfr. in generale, di recente, Younger 1995; Bietak – Marinatos 2007. Per le tauromachie rappresentate sugli affreschi vd.: in generale Immerwahr 1990, *passim*; in particolare per Cnosso vd. Marinatos – Hirmer 1965, p. 92, tav. xvii. Per il gruppo in avorio dorato dal palazzo di Cnosso della fine del Medio Minoico III cfr. Marinatos – Hirmer 1965, pp. 110-111, tav. 97; Poursat 2008, pp. 219-220, fig. 284. Per il *rhytòn* neopalaziale dalla villa di Haghia Triada vd. Marinatos – Hirmer 1965, p. 112, tavv. 106 e 107; Koehl 2006, n. 651, pp. 164-166; Poursat 2008, pp. 235-236, figg. 322-323. Per le rappresentazioni sui sigilli cfr. ad esempio l'esemplare dell'Ashmolean Museum di Oxford AE 2337, da Archanes dal Tardo Minoico IB-II (Poursat 2008, pp. 211-212, fig. 270). Tra le statuette cfr. quella a Londra, British Museum GR 1966.0328.1 (Poursat 2008, p. 216, fig. 276). Cfr. anche la statuetta fittile da Porti in Messarà del Medio Minoico I-II (Marinatos – Hirmer 1965, p. 81, tav. 14 in basso).

¹⁴³ Cfr. l'affresco di Micene, su cui vd. da ultima Shaw 1996, con le relative indicazioni bibliografiche.

¹⁴⁴ Cfr. Edwards 1991, pp. 228-229; Janko 1992, pp. 390-391; Gostoli, in Cerri – Gostoli 1996, pp. 1022-1023.

¹⁴⁵ Sul significato del termine κυβιστητήρες (v. 604/605) come "leaping solo dancers", "danzatori solisti saltatori", e di ἐδίνεον (v. 494) / ἐδίνεσον (v. 606) come "turn", "spin around", "girarsi", "ruotarsi", cfr. Edwards 1991, pp. 213 e 231.

dell'*Odissea* 8, 370-380, in un mondo, quale è quello di Scheria, tutto intessuto di riferimenti ad una società che evoca i processi della nascita della città in Grecia.¹⁴⁶

Danzatori "acrobatici" compaiono in alcune rappresentazioni geometriche.¹⁴⁷ Sul già citato kantharos di Copenhagen un danzatore solista salta con le gambe ripiegate; è accompagnato da un suonatore di cetra e da due personaggi maschili con le mani congiunte, evidentemente nell'atto di battere le mani, scandendo il ritmo (cfr. l'immagine del pubblico che assiste alle *performances* ai vv. 603-606); sullo stesso lato del vaso sono rappresentati due danzatori in armi; infine, sull'altro pannello del kantharos, sono raffigurate sul lato destro probabilmente due "danzatrici" che tengono una ghirlanda in mano ed una hydria in testa, accompagnate da un suonatore di cetra.

Su due frammenti di un unico vaso dall'Heraion di Argos compaiono due file di danzatori, costituite da fanciulle e giovani, che, come di consuetudine, si tengono per le mani, impugnando un ramo: tra le due file un danzatore salta con le gambe ripiegate e le braccia aperte, davanti ad un musicista (?) sul lato sinistro (fig. 12):¹⁴⁸ questa scena ricorda quella finale dello Scudo che combina danza corale e danza solistica.

In un kantharos attico da Anavyssos due danzatori saltano al cospetto di altri giovani, guidati da un suonatore di cetra.¹⁴⁹ Su un diadema in oro attico tardo-geometrico da Koropi di nuovo un danzatore, che salta, è affiancato da un *choròs*.¹⁵⁰

Dunque, un ennesimo aspetto, quello della danza ci porta a considerare come mondo di riferimento dello Scudo di Achille, quello geometrico.

È opportuno, infine, toccare un ultimo aspetto, relativo alle descrizioni di danze nello Scudo. Come è noto, Aristarco atetizzò il verso 604 (ed esso non è riportato nel testo dell'edizione critica oxoniense di D. B. Monro e Th.W. Allen, oggi correntemente adottata):¹⁵¹

τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς / φορμίζων
godendo; in mezzo a loro cantava il divino aedo suonando la cetra

Tuttavia, molti studiosi non mancano di osservare che risulta essere particolarmente strano il fatto che, proprio nell'ultima danza, descritta in maniera così precisa e ritmata, manchi l'accompagnamento sonoro, presente invece nei due

¹⁴⁶ Mossè 1980.

¹⁴⁷ Cfr. d'Agostino in questo volume; già Wegner 1968; Edwards 1991, p. 231.

¹⁴⁸ Atene, Museo Nazionale: Wegner 1968, n. 56, tav. 6d; Langdon 2008, pp. 184-195, figg. 3.27-28 a destra.

¹⁴⁹ Atene, Museo Nazionale: Wegner 1968, n. 43, tav. 3b.

¹⁵⁰ Su cui vd. *supra* nota 135. Quanto alla danza "pirrica", con armati nell'atto di saltare, oltre a quella del kantharos di Copenhagen, si conosce adesso una rappresentazione molto antica, dipinta su un cratere dall'abitato di Syvrita nella Creta centrale, datato in epoca protogeometrica (ca. x – prima metà del ix sec. a.C.): D'Agata – Karamaliki 2002, pp. 352-353, fig. 10.

¹⁵¹ Sulla questione dell'atetesi del passo vd. il contributo di Sbardella in questo volume, con ampia bibliografia.

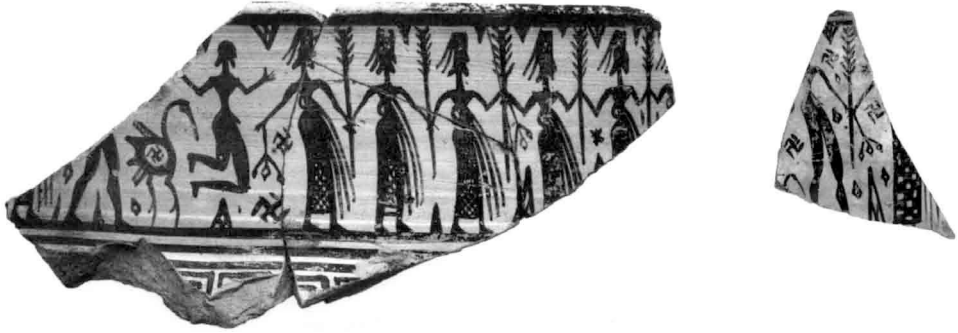


FIG. 12. Dall'Heraion di Argos: due frammenti argivi tardo-geometrici, probabilmente relativi allo stesso vaso (da Langdon 2008).

passi precedenti.¹⁵² Diversi critici si sono pronunciati, pertanto, in maniera più o meno esplicita, a favore della reintegrazione del verso nel testo: in particolare, W. Schadewaldt suggerisce che il cantore possa rappresentare lo stesso "Omero".¹⁵³

Se si dovesse accettare l'ipotesi di reintegrazione, significativamente, in conclusione dello Scudo di Achille, il poeta inserirebbe direttamente la propria immagine. Il *theios aoidòs* sarebbe introdotto nel testo, per così dire, al cospetto del divino artefice Efesto (e del suo *alter ego* mitico Dedalo), in una sorta di dialettica tra protagonisti di forme artistiche diverse: la poesia e l'arte metallurgica a carattere figurativo. Ognuna di esse si rivela essere dotata di un proprio specifico linguaggio artistico.

5. LA CONCEZIONE DEL TEMPO NELLO SCUDO

Gli episodi dello Scudo di Achille sono concepiti secondo un'attenta costruzione dello sviluppo temporale, in una forma narrativa: questa è stata spesso sottolineata dalla critica come una specificità che segna la distanza tra la forma poetica, che costituisce la sostanza dello Scudo, e la forma della descrizione artistica, sotto il cui aspetto il passo viene "illusoriamente" presentato dal poeta. Questo elaborato carattere narrativo/temporale marca indiscutibilmente la differenza di linguaggio tra la costruzione poetica e quella delle immagini.

Di recente A. M. Snodgrass, proprio nel proporre un confronto tra la costruzione del tempo nello Scudo di Achille e quello delle rappresentazioni, ha sottolineato la tecnica creata dall'arte geometrica di rappresentare le sequenze temporali all'interno di una singola immagine, attraverso la concezione "sinottica": questa ricorre ad un'abbreviazione di un intero episodio, selezionando ed

¹⁵² Cfr. Edwards 1991, p. 231; Di Donato 1996, pp. 250-251, n. 87 e Sbardella in questo volume.

¹⁵³ Schadewaldt 1959, p. 367; Reinhardt 1961, p. 402; Marg 1957, p. 30. Il verso era già reintegrato da Wolf 1795, cap. XLIX, n. 49.

accorpendo i particolari più significativi, all'interno di una singola immagine.¹⁵⁴ Si tratta di una tecnica raffinata, specificamente elaborata in funzione delle immagini figurative, ma di essa non vi è traccia nello Scudo.

Qui gli episodi, pur evocando talvolta iconografie specifiche, si sviluppano secondo una tecnica letteraria, basata sul principio dell'unità di tempo e di luogo dell'azione (principio su cui invece non si fonda la concezione "sinottica", la quale può sintetizzare nella stessa immagine tempi e luoghi diversi dello stesso evento). Le singole scene dello Scudo assumono una sequenza narrativa, attraverso il concatenarsi degli eventi nel corso del tempo.

Ma queste sequenze si sviluppano nell'ambito di un lasso di tempo relativamente ristretto, contenuto all'interno del meccanismo di svolgimento del singolo episodio. Due casi esemplificativi di quanto detto sono rappresentati dai vv. 520-526 e 599-602, relativi, rispettivamente, all'episodio della città in guerra ed a quello della danza finale. Nel primo caso, *appena* (δ' ὅτε δή) gli assediati giunsero nel luogo opportuno, si imboscarono; *poi* (δ' ἔπειτα) due scolte stavano separate dal gruppo, in avvistamento; *presto* (δὲ τάχα) arrivò il gregge con i pastori... Nel secondo passo i danzatori *talvolta* (δ' ὅτε μὲν) giravano su se stessi, *altre volte* (ἄλλοτε δ' αὖ) in fila si venivano incontro fra loro.

Rispetto a questo uso sistematico del tempo ravvicinato nello Scudo, spicca un unico caso di proiezione ad una dimensione temporale lontana, ad un tempo passato: si tratta del *choròs* che *una volta* (ποτε) fece Dedalo per Arianna nell'ampia Cnosso, a cui viene paragonato il *choròs* creato da Efesto sullo Scudo (vv. 590-593).

La figura di Dedalo viene qui introdotta per sottolineare ulteriormente gli aspetti artistici eccezionali dello Scudo. Ciò è coerente con l'immagine ricorrente nel testo, secondo la quale le stesse opere di Efesto sono diverse volte richiamate alla sfera semantica del verbo *δαιδάλλω*: *δαιδάλεα* sono le anse dei tripodi ai vv. 378-379; egli fabbricò molti *δαίδαλα* presso Eurinome e Thetis ai vv. 400-403; l'atto di istoriare tutto lo scudo è rappresentato dal verbo *δαιδάλλω* e le figure rappresentate su di esso sono *δαίδαλα* (vv. 478-482); infine, l'elmo che egli realizza è *δαίδαλέην* ai vv. 611-612. Nell'immaginario greco Dedalo è l'*alter ego* di Efesto sul piano mitico, l'artigiano leggendario che, secondo la tradizione (successiva), dà vita e movimento alle figure che crea, come l'Efesto dello Scudo.¹⁵⁵ Già i commentatori antichi avevano giudicato come sconveniente il fatto che nello Scudo il dio facesse un'opera simile al lavoro di un "mortale".¹⁵⁶

Questo apparente paradosso si può provare a spiegare, a mio avviso, in base a considerazioni temporali, insite nella concezione stessa dello Scudo: l'opera

¹⁵⁴ Snodgrass 1998, spec. pp. 40 ss. Ma cfr. d'Agostino in questo volume.

¹⁵⁵ Sulla figura e le tradizioni relative a Dedalo vd. Rizza 1963; Frontisi-Ducroux 1975; Edwards 1991, pp. 228-229; Willers 1996.

¹⁵⁶ Schol. Hom. Il. 18, 591-592a (IV, 564-565 Erbse). Cfr. Edwards 1991, p. 229.

di Efesto riflette sul piano dei contenuti e della rappresentazione un mondo più o meno contemporaneo a quello della concezione poetica del passo; mentre, il mitico *choròs* di Arianna è riconosciuto dal poeta come un monumento lontano nel tempo, chiaramente proiettato in una dimensione temporale che è quella della minoica Cnosso. Certo, Dedalo, in quanto “nome parlante” (da *δαιδάλλω*, “fare con arte”), mitico architetto del labirinto di Cnosso e *πρῶτος εὐρητής* della scultura, è una figura leggendaria di artigiano che non è mai esistita, se non nella dimensione del mito. Tuttavia, l'evocazione della sua opera nel contesto del passo iliadico poteva riecheggiare, in una forma più o meno fantasiosa, le creazioni della Creta minoica, del palazzo di Cnosso, innestandole nell'elaborazione mitica.

Già la critica antica si divideva sull'interpretazione del significato da attribuire al termine *choròs* nel contesto del passo dello Scudo.¹⁵⁷ Anche la critica moderna ha oscillato tra due linee interpretative: la prima, secondo cui il *choròs* è inteso come una *danza*, interpretata a sua volta con diversi possibili significati (quale un'opera d'arte, ad esempio, un rilievo o un gruppo scultoreo o un “meccanismo” di figure); ed una seconda tesi, secondo cui si tratta di una *pista di danza*. In generale, la maggioranza predilige la seconda lettura, che, anche secondo me, sembra essere preferibile, in base a diverse considerazioni.¹⁵⁸ In effetti, il termine *choròs* compare anche in diversi passi dell'Odissea per designare la pista di danza: 8, 260 e 264; 12, 4 e 318.¹⁵⁹ Nello specifico del passo dello Scudo, il fatto che il poeta si riferisse ad un luogo fisico è testimoniato dal parallelo con il *νομός*, il “luogo del pascolo”, che compare nell'immagine precedente al v. 587 e dalla presenza dell'avverbio di luogo *ἐνθα* al successivo verso 593. Inoltre, così come fa nell'*incipit* delle immagini precedenti dello Scudo, anche con quello al v. 590 il poeta doveva rappresentare il luogo nel quale si muovono i personaggi.

Secondo alcuni studiosi, piste di danza di epoca minoica potrebbero essere state il modello di riferimento della menzione nello Scudo: tre piattaforme circolari, messe in luce nei pressi del palazzo di Cnosso, sono state interpretate come possibili piste di danza.¹⁶⁰ Due gruppi di statuette fittili minoici rappresentano un *choròs* circolare di danzatrici, l'uno, e di danzatori, l'altro: in quello di Palaekastro la danzatrici sono accompagnate da una musicista.¹⁶¹ La pista di danza dello Scudo è l'evocazione sul piano mitico di strutture minoiche? Ovvero si tratta di una pura elaborazione mitica dell'opera del leggendario Dedalo?

Si tratta, ovviamente, di quesiti che rimarranno senza risposta. Mentre un aspetto è reso evidente dal testo dello Scudo: è il poeta stesso a stabilire l'appar-

¹⁵⁷ Cfr. Fittschen 1973, pp. 15-16, nn. 70-71 con le relative indicazioni bibliografiche.

¹⁵⁸ Cfr. Marg 1957, p. 42, n. 50; Warren 1984; Edwards 1991, p. 228; Di Donato 1996, pp. 250-251; Lonsdale 1995. *Contra* ad esempio Schadewaldt 1959, p. 484, n. 1; Musti 2008, pp. 22-29.

¹⁵⁹ Secondo Hainsworth, invece, nel passo dell'VIII libro, mentre il *χορός* al v. 260 indicherebbe la pista di danza, quello al v. 264 intenderebbe al contrario la danza (Hainsworth 1982, *ad locum*, p. 275).

¹⁶⁰ Warren 1984, tavv. 30-34a-b; Lonsdale 1995.

¹⁶¹ Su cui vd. *supra* n. 123.

tenenza dell'opera del leggendario Dedalo ad un mondo mitico, confinato in un momento lontano nel tempo, quello della Cnosso minoica. Questo mondo è chiaramente distinto, rispetto a quello che egli presenta in una forma organica, che è quello della città ai suoi albori con le sue strutture politiche e le sue istituzioni ancora regali su base aristocratica. Per essere più chiari, nell'immagine stessa tratteggiata dal poeta esiste un "passato" mitico – quello dell'Età del Bronzo – ed un tempo a lui più o meno vicino – quello della città.

Incontriamo nello Scudo quello stesso modo di presentare alcuni oggetti ed aspetti riconducibili all'Età del Bronzo che è tipico dei poemi omerici: essi sono introdotti all'interno della narrazione, ma sono, al tempo stesso, presentati consapevolmente come relativi ad un passato più o meno lontano. Il caso più celebre è quello della menzione, nell'episodio della *Doloneia* (10, 260-271), dell'elmo a "zanne di cinghiale" (che riflette, per l'appunto, un tipo minoico-miceneo): nell'episodio si dice che l'elmo era passato di mano in mano di diversi eroi e di generazione in generazione, prima che Merione cretese lo desse ad Odisseo.¹⁶²

Dunque, dietro l'evocazione del mondo dello Scudo e dei *realia*, oggetti ed iconografie, trasfigurati dall'immagine poetica, si staglia con nettezza il mondo della Grecia del pieno – avanzato periodo geometrico: questo lo possiamo sostenere, non solo grazie ad una serrata analisi dell' "archeologia omerica" del testo, ma anche in ragione della dimensione del tempo, che ci presenta il poeta stesso.

Chiudiamo la nostra analisi con l'immagine iniziale e quella finale dello Scudo. All'inizio ed al centro stanno il sole, la luna e le costellazioni: sono indicate con precisione le Pleiadi, le Iadi, Orione e l'Orsa detta anche Carro, che «è l'unica a non immergersi nelle acque d'Oceano», in quanto indicatrice del Nord per gli abitanti dell'emisfero settentrionale (vv. 484-489). All'esterno racchiude il mondo dello Scudo la corrente circolare di Oceano (vv. 607-608).

Non è escluso che anche in questi casi il poeta evocasse motivi figurativi che circolavano in epoca alto-arcaica. Nel primo caso, si può richiamare la raffigurazione di una costellazione (Boote?), che compare su un frammento di cratere da Pithekoussai del 700 a.C. ca.:¹⁶³ il passo dello Scudo, assieme ad altri brani omerici ed esiodici, riflette la conoscenza del mondo degli astri, fondamentale tra l'altro per il calendario agricolo e per la navigazione.¹⁶⁴

Nel secondo caso, quello dell'Oceano, è stata richiamata, come possibile parallelo, l'immagine di serpente che circonda le scene concentriche in un'altra coppa fenicio-cipriota dalla Tomba Bernardini di Praeneste.¹⁶⁵ Ma in questo caso l'analogia può riguardare solo la posizione, essendo insostenibile l'ipotesi di un'associazione iconografica tra il serpente ed Oceano.

¹⁶² Sull'elmo a zanne di cinghiale vd. Borchhardt 1977b, pp. 62-63, fig. 9.A1, 11, tav. E1.

¹⁶³ Coldstream – Huxley 1993; Bartonek – Buchner 1995, n. 46, pp. 179-180.

¹⁶⁴ Cfr. Edwards 1991, pp. 211-213; Coldstream – Huxley 1993.

¹⁶⁵ Markoe 1985, n. E2, pp. 190-191 e 278-283; cfr. Edwards 1991, pp. 206 e 232.

Ancora una volta – bisogna ribadirlo – ciò che conta veramente nella scelta del poeta è il tema, che sia funzionale alla sua costruzione della sintesi di un mondo: nel primo e nell'ultimo quadro, le immagini scelte stabiliscono i confini simbolici, cosmici e geografici, alla sua rappresentazione.

6. CONCLUSIONI

Sullo sfondo della Grecia del pieno/avanzato periodo geometrico si stagliano la figura del divino metallurgo Efesto e le sue creazioni nel XVIII libro.

Il mondo della metallurgia ed i suoi procedimenti specifici sono portati con consapevolezza tecnica ed ambientazione realistica sulla scena del poema eroico per eccellenza. Tale scelta non è casuale: l'importanza della metallurgia, come risorsa di potere, appare oggi sempre più chiara nel mondo della Grecia alto-arcaica. Basti pensare all'ambito euboico, che tanta parte ha avuto nell'elaborazione e nella trasmissione dei poemi: il controllo delle risorse metallurgiche e la ricerca delle materie prime nel processo coloniale appaiono con più chiarezza alla luce degli scavi di Oropòs e del quartiere di Mazzola ad Ischia.¹⁶⁶ Nella stessa Eubea una delle due città egemoni ha il nome parlante di Calcide.

Dietro l'Efesto dello Scudo non si staglia una singola categoria di metallurgo, ma una figura "composita", che sembra riassumere alla somma potenza le migliori esperienze metallurgiche che conosce la Grecia geometrica: il dio realizza i tripodi geometrici greci, ma evoca anche le esperienze dei bronzisti vicino-orientali. Questi sono maestri nella tecnica dello sbalzo, degli inserti in materiali preziosi e della composizione di ampie narrazioni. Un ruolo importante nella conoscenza di questa metallurgia virtuosistica di ascendenza vicino-orientale possono avere giocato le esperienze delle botteghe di artigiani orientali immigrati in Grecia e dei loro continuatori locali. Proprio perché eccezionali queste esperienze metallurgiche orientali rispondevano bene all'immagine del divino artigiano.

Attraverso la bronzistica, la Grecia geometrica rappresenta i propri valori: una Grecia che non conosce ancora la scultura monumentale del VII sec. a.C.

Nello scudo, destinato al braccio dell'eroe acheo per eccellenza, il dio vi rappresenta delle scene articolate e ricche di particolari significanti: queste non mancano di riprendere temi topici di virtù vicino-orientali, quale l'assedio, ma li rifunzionalizzano nel proprio sistema di valori, espresso in forma articolata nello scudo. Questa sintesi di un mondo attinge in alcuni casi a temi, oggetti ed iconografie vicino-orientali, ma nei suoi valori interni è coerentemente e, per dirla con più forza, esclusivamente greca. Come dimostra il passo dell'*agorà*, così come l'immagine del *basileus* che gode al cospetto della mietitura nella sua proprietà, si tratta di una Grecia, che dal punto di vista storico si affaccia all'alba della città, quella del pieno/avanzato periodo geometrico.

Nella sua "presunta" descrizione il poeta evoca schemi iconografici noti all'uditorio, ma i suoi personaggi superano la fissità dell'immagine ed iniziano a

¹⁶⁶ Vd. bibliografia citata *supra* alle note 31 e 32.

vivere, ad animare la superficie dello scudo: forse nel senso che la parola tende a fissare l'immagine polisemica ad un significato preciso e quindi a dare un senso diverso a iconografie già presenti nell'immaginario.¹⁶⁷

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

BIBLIOGRAFIA

- G. Ahlberg-Cornell, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971.
- G. Ahlberg, *Games, Play and Performance in Greek Geometric Art: the Kantharos Copenhagen NM 727 Reconsidered*, «ActaArch» 58, 1987, pp. 55-86.
- E. Akurgal, *The Birth of Greek Art*, London 1968 (ed. or. Baden-Baden 1966).
- Alba della città, alba delle immagini? Da una suggestione di Bruno d'Agostino, «Tripodes» 7, Atene 2008.
- P. Amandry, *Petits objets de Delphes*, «BCH» 68-69, 1944-1945, pp. 36-74.
- A. Karetsoy – N. Chr. Stampolidis (Edd.), *Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος – Δωδεκάνησα – Κρήτη, 1605-605 π. Χ.*, (Catalogue Exposition Hiraklion 1998), Hiraklion 1998 (= *Anatoliki Mesogheios*).
- Ø. Andersen, *Some Thoughts on the Shield of Achilles*, «SO» 51, 1976, pp. 5-18.
- M. J. Apthorp, *The Manuscript Evidence of Interpolation in Homer*, Heidelberg 1980.
- D. Aubriot, *Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade*, «Kernos» 12, 1999, pp. 9-56.
- R. D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, Bradford – London 1975².
- R. D. Barnett, *The Amathus Shield-Boss Rediscovered and the Amathus Bowl Reconsidered*, «RDAC» 1977, pp. 157-169.
- A. Bartonek – G. Buchner, *Die ältesten griechischen Inschriften von Pithekoussai (2. Hälfte des VIII. bis 1. Hälfte des VI. Jh.)*, «Die Sprache» 37 (2), 1995, pp. 129-231.
- S. Benton, *Excavations in Ithaca III*, «BSA» 35, 1934-1935, pp. 45-73 (= Benton 1934-1935a).
- S. Benton, *The Evolution of the Tripod-Lebes*, «BSA» 35, 1934-35, pp. 74-130 (= Benton 1934-1935b).
- S. Benton, *Bronzes from Palaikastro and Praisos*, «BSA» 40-41, 1939-1940, pp. 51-59.
- M. Bietak – N. Marinatos, *Taureador Scenes in Tell El-Dab'a (Avaris) and Knossos*, Vienna 2007.
- M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, «Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten» 38, Berlin 1982.
- P. Blome, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz 1982.
- J. Boardman, *The Khaniala Tekke Tombs*, II, «BSA» 62, 1967, pp. 57-75.
- J. Boardman, *I Greci sui mari*, tr. it. Firenze 1986 (ed. or. *The Greeks Overseas*, London 1980³).
- J. Boardman, *The Knossos Tekke Jewellery Hoards*, in R. Gigli (a c. di), *Megalai Nesoi. Studi in onore di G. Rizza*, Catania 2005, pp. 163-166.
- G. M. Bolling, *The Athetized Lines of the Iliad*, Baltimore 1944.

¹⁶⁷ Sulla dialettica tra poesia ed arti figurative, poesia e scultura in epoca arcaica vd. Gentili 2006, *passim*, e di recente il mio contributo D'Acunto 2007.

- H. Borchhardt, *Frühe griechische Schildformen*, in H. G. Buchholz – J. Wiesner (Eds.), *Kriegswesen*, Göttingen 1977a, pp. 1-56 (*Archaeologia Homerica* I E).
- J. Borchhardt, *Helme*, in H. G. Buchholz – J. Wiesner (Eds.), *Kriegswesen*, Göttingen 1977b, pp. 57-74 (*Archaeologia Homerica* I E).
- B. Borell – D. Rittig, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia*, «OlForsch» 26, Berlin 1998.
- E. T. H. Brann, *Late Geometric and Protoattic Pottery*, «Athenian Agora» 8, Princeton 1962.
- J. K. Brock, *Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos*, Cambridge 1957 («BSA» Suppl. 2).
- C. Brokaw, *Concurrent Styles in Late Geometric and Early Protoattic Vase Painting*, «AM» 78, 1963, pp. 63-73.
- G. Buchner, *Recent Work at Pithekoussai (Ischia), 1965-71*, «ArchRep» 1970-71, pp. 63-67.
- P. Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg 1984.
- P. Carlier, *La regalità: beni d'uso e beni di prestigio*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, II 1, Torino 1996, pp. 255-294.
- J. B. Carter – S. P. Morris (Eds.), *The Ages of Homer. A Tribute to E. T. Vermeule*, Austin 1995.
- E. Cassin, *Le semblable et le différent. Symbolisme du pouvoir dans le Proche-Orient ancien*, Paris 1987, pp. 167-213 (*Le roi et le lion*).
- H. W. Catling, *Panzer*, in H. G. Buchholz – J. Wiesner (Eds.), *Kriegswesen*, Göttingen 1977, pp. 74-118 (*Archaeologia Homerica* I E).
- L. Cerchiai, *Geras thanonton. Note sul concetto di belle mort*, «AION (ArchStAnt)» 6, 1984, pp. 36-69.
- G. Cerri, *L'Oceano di Omero: un'ipotesi nuova sul percorso di Ulisse*, in E. Greco – M. Lombardo (a c. di), *Atene e l'Occidente. I grandi temi. Atti del Convegno Internazionale*, Atene, 25-27 maggio 2006, «Tripodes» 5, 2007, pp. 13-51.
- G. Cerri (a c. di), *Omero. Iliade*, comm. di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewaldt, Milano 1996.
- P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, con un supplemento a c. di A. Blanc – Ch. de Lamberterie – J.-L. Perpillou, Paris 1999².
- A. Charbonnet, *Le dieu aux lions d'Erétie*, «AION (ArchStAnt)» 8, 1986, pp. 117-173.
- J. N. Coldstream, *Geometric Greece, 900-700 BC*, London 2003² (London 1977¹).
- J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and their Chronology*, Bristol 2008² (ed. or. London 1968).
- J. N. Coldstream – J. N. Huxley, *An Astronomical Graffito from Pithekoussai*, «PdP» 51, 1996, pp. 221-224.
- F. Croissant, *Batailles géométriques pariennes*, in *Alba della città, alba delle immagini?*, pp. 30-62 (Croissant 2008).
- M. Cultraro, *I Micenei. Archeologia, storia, società dei Greci prima di Omero*, Roma 2006.
- J. Curtis (Ed.), *Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.*, London 1988.
- J. Curtis, *Mesopotamian Bronzes from Greek Sites: the Workshops of Origin*, «Iraq» 56, 1994, pp. 1-25.
- M. D'Acunto, *Ipponatte e Boupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, «RA» 2, 2007, pp. 227-268.
- M. D'Acunto, *The City Siege and the Lion: The Fortetsa Bronze Belt and Quiver between Near Eastern Models and Heroic Ideology*, in Y. Kaiser – W.-D. Niemeier – O. Pilz (Eds.), *Crete in the Geometric Period* (Atti del Colloquio Atene 2006), c.d.s.

- A. L. D'Agata – N. Karamaliki, *Campagna di scavo 2002 a Thronos/Kephala (Creta, Grecia)*, «SMEA» 44 (2), 2002, pp. 347-355.
- B. d'Agostino, *Alba della città, alba delle immagini?*, in *Alba della città, alba delle immagini?*, pp. 9-20 (d'Agostino 2008).
- R. Di Donato, *Omero: forme della narrazione e forme della realtà. Lo Scudo di Achille*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, II 1, Torino 1996, pp. 227-253.
- M. W. Edwards, *The Iliad: a Commentary. Books 17-20*, v, Cambridge 1991.
- H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, Berolini 1969-1988.
- A. Evans, *The Palace of Minos*, London 1921-1936.
- I. L. Finkel – J. E. Reade, *Assyrian Hieroglyphs*, «ZA» 86, 1996, pp. 244-278.
- M. Finley, *The World of Odysseus*, New York 1978 (= 1977²; 1954¹).
- K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969.
- K. Fittschen, *Der Schild des Achilleus*, Göttingen 1973 (*Archaeologia Homerica* II N 1).
- F. Frontisi-Ducroux, *Dédale*, Paris 1975.
- B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al v secolo*, Milano 2006⁴ (1984¹).
- R. G. Goodchild – J. G. Pedley – D. White, *Recent Discoveries of Archaic Sculpture at Cyrene*, «Libya Antiqua» 3-4, 1966-1967, pp. 179-198.
- D. H. F. Gray, *Metal-Working in Homer*, «JHS» 74, 1954, pp. 1-15.
- Aa. Vv., *Guide de Delphes. Le musée*, Paris 1991.
- E. Guralnick, *East to West: Near Eastern Artifacts from Greek Sites*, in D. Charpin – F. Joannès (Edd.), *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien. Actes de la xxxviii^e Rencontre Assyriologique Internationale*, Paris 1991, Paris 1992, pp. 327-340.
- E. Guralnick, *A Group of Near Eastern Bronzes from Olympia*, «AJA» 108, 2004, pp. 187-222.
- J. B. Hainsworth (a c. di), *Omero. Odissea*, II, Libri v-viii, tr. di G. A. Privitera, Milano 1982.
- J. B. Hainsworth, *The Iliad: a Commentary. Books 9-12*, III, Cambridge 1993.
- P. R. Hardie, *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, «JHS» 105, 1985, pp. 11-31.
- H.-V. Herrmann, *Die Kessel der orientalisierenden Zeit. Erster Teil, Kesselattaschen und Reliefuntersätze*, «OlForsch» 6, Berlin 1966.
- H.-V. Herrmann, *Die Kessel der orientalisierenden Zeit. Zweiter Teil, Kesselprotomen und Stabdreifüsse*, «OlForsch» 11, Berlin 1979.
- G. Hoffman, *Imports and Immigrants. Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Ann Arbor 1997.
- Th. K. Hubbard, *Nature and Art in the Shield of Achilles*, «Arion» 2 (1), 1992, pp. 16-41.
- R. Janko, *The Iliad: a Commentary. Books 13-16*, IV, Cambridge 1992.
- I. D. Jenkins, *Is there Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Painting on the Athenian Wedding Ceremony*, «BICS» 30, 1983, pp. 137-145.
- V. Karageorghis, *Salamis. Recent Discoveries in Cyprus*, New York – St. Louis – San Francisco 1969.
- V. Karageorghis, *Salamis. Vol. B. Excavations in the Necropolis of Salamis III*, Nicosia 1973.
- V. Karageorghis, *Cipro. Crocevia del Mediterraneo orientale, 1.600-500 a. C.*, Milano 2002.

- U. Kenzler, *Studien zur Entwicklung und Struktur der griechischen Agora in archaischer und klassischer Zeit*, Frankfurt 1999.
- L. W. King, *Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser, King of Assyria BC 860-825*, London 1915.
- G. S. Kirk, *Ships on Geometric Vases*, «BSA» 44, 1949, pp. 93-153.
- G. S. Kirk, *The Iliad: a Commentary. Books 1-4*, I, Cambridge 1985.
- R. Koehl, *Aegean Bronze Age Rhyta*, Philadelphia 2006.
- A. Kotsonas, *Wealth and Status in Iron Age Knossos*, «OxfJA» 25 (2), 2006, pp. 149-172.
- K. Kübler, *Kerameikos V. Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Berlin 1954.
- E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931.
- H. Kyrieleis – W. Röllig, *Ein altorientalischer Pferdeschmuck aus dem Heraion von Samos*, «AM» 103, 1988, pp. 37-75.
- S. Langdon, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge 2008.
- D. Lateiner, *Sardonic Smile: Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor 1995.
- D. Lefèvre-Novaro, in R. Laffineur – R. Hägg (Edd.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age*. Proceedings of the 8th International Aegean Conference, Liège 1995, «Aegaeum» 22, Göteborg 2000, pp. 89-98.
- G. E. Lessing, *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.
- F. Longo, Recensione a Kenzler 1999, «ASAtene» 79 (1), s. III, 2001, pp. 337-348.
- S. H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore 1993.
- S. H. Lonsdale, *A Dancing Floor for Ariadne (Iliad 18. 590-592): Aspects of Ritual Movement in Homer and Minoan Religion*, in Carter – Morris 1995, pp. 273-284.
- H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London 1950.
- J. M. Lynn-George, *The Relationship of Σ 535-540 and Scutum 156-160 Re-examined*, «Hermes» 106, 1978, pp. 396-405.
- M. Maass, *Die geometrischen DreifüÙe von Olympia*, «Olforsch» 10, Berlin 1978.
- W. Marg, *Homer über die Dichtung*, Münster 1957.
- G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley – Los Angeles – London 1985.
- S. Marinatos – M. Hirmer, *Creta e Micene*, tr. it. Firenze 1965 (ed. or. London – New York 1960).
- R. Martin, *Recherches sur l'agora grecque. Etudes d'histoire et d'architecture urbaines*, Paris 1951.
- F.-H. Massa-Pairault (Ed.), *L'image antique et son interprétation*, Roma 2006.
- H. Matthäus, *Die Idäische Zeus-Grotte auf Kreta. Griechenland und der Vordere Orient im frühen 1. Jahrtausend v. Chr.*, «AA» 2000, pp. 517-547.
- C. Mattusch, *Greek Bronze Statuary. From the Beginnings through the Fifth Century B.C.*, Ithaca – London 1988.
- A. Mazarakis Ainian, *Όμηρος και αρχαιολογία*, Αθήνα 2000.
- A. Mazarakis Ainian, *I primi Greci d'Occidente? Scavi nella Graia Omerica (Oropos)*, «AION (ArchStAnt)» 13-14, 2006-2007, pp. 81-110.
- A. Mazarakis Ainian (Ed.), *Oropos and Euboea in the Early Iron Age*. Atti Colloquio Volos, 2004, Volos 2007.
- M. Menichetti, *Lo Scudo di Achille. Problemi e interpretazioni*, in F.-H. Massa Pairault (Ed.), *L'image antique et son interprétation*, Roma 2006, pp. 7-18.
- D. B. Monro – Th. W. Allen (Edd.), *Homeri opera, Tomus I. Iliadis Libros I-XII continens, Tomus II. Iliadis Libros XIII-XXIV continens*, Oxford 1920³.

- I. Morris, *The Use and Abuse of Homer*, «ClAnt» 5, 1986, pp. 81-138.
- S. P. Morris, *A Tale of two Cities: the Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry*, «AJA» 93, 1989, pp. 511-535.
- C. Mossè, *Ithaque ou la naissance de la cité*, «AION (ArchStAnt)» 2, 1980, pp. 7-17.
- D. Musti, *Recenti studi sulla regalità greca: prospettive sull'origine della città*, «RFIC» 116, 1988, pp. 99-121.
- D. Musti, *Lo Scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Roma – Bari 2008.
- D. Musti – M. Torelli (a c. di), *Pausania. Guida della Grecia. Libro III: la Laconia*, Milano 1991.
- G. Nagy, *The Shield of Achilles. Ends of the Iliad and Beginnings of the Polis*, in S. Langdon (Ed.), *New Light on a Dark Age. Exploring the Culture of Geometric Greece*, Columbia – London 1997, pp. 194-207.
- G. Nightingale, *Aegean Glass and Faience Beads: an Attempted Reconstruction of a Palatial Mycenaean High-Tech Industry*, in G. Kordas (Ed.), *Hyalos, Vitrum, Glass. History, Technology and Conservation of Glass and Vitreous Materials in the Hellenic World (1st International Conference)*, Athens 2002, pp. 47-54.
- W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethischen Kunst*, Bonn 1971.
- N. Papalexandrou, *The Visual Poetics of Power. Warriors, Youths, and Tripods in Early Greece*, Lanham, MD 2005.
- G. Papasavas, *Χάλκινοι υποστάτες από την Κύπρο και την Κρήτη*, Nicosia 2001.
- N. Postlethwaite, *Hephaistos theios aoidòs and the Cretan Dance*, «Eranos» 96, 1998, pp. 92-104.
- J.-C. Poursat, *L'art égéen, I. Grèce, Cyclades, Crète jusqu'au milieu du I^{er} millénaire av. J.-C.*, Paris 2008.
- M. Pugliara, *Le creature animate della fucina di Efesto: i cani, Talos e la sirena. Espedienti e modi per la rappresentazione degli 'automi' del mito nelle attestazioni letterarie e iconografiche*, «Ostraka» 9 (1), 2000, pp. 43-63.
- K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961.
- D. Ridgway, *L'alba della Magna Grecia*, Milano 1984.
- G. Rizza, *Dedalo e le origini della scultura greca*, «CronCatania» 2, 1963, pp. 5-49.
- C. Rolley, *Les trépieds à cuve clouée*, «FdD» 5 (3), Paris 1977.
- C. Rolley, *Les bronzes grecs: recherches récentes*, «RA» 1984, pp. 273-288.
- C. Rolley, *Greek Bronzes*, London 1986.
- C. Rolley, *La sculpture grecque, vol. 1. Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris 1994.
- W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1959.
- A. Schnapp, *Città e campagna. L'immagine della polis da Omero all'età classica*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 1, Torino 1996, pp. 117-163.
- R. Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
- U. Seidl, *Orientalische Bleche in Olympia*, «ZA» 89 (2), 1999, pp. 269-282.
- M. C. Shaw, *The Bull-Leaping Fresco from below the Ramp House at Mycenae: a Study in Iconography and Artistic Transmission*, «BSA» 91, 1996, pp. 167-190.
- A. M. Snodgrass, *An Historical Homeric Society*, «JHS» 94, 1974, pp. 114-125.
- A. M. Snodgrass, *Homer and the Greek Art*, in I. Morris – B. Powell (Edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden – New York 1997, pp. 560-582.
- A. M. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998.

- N. Ch. Stampolidis, *Μία υπόθεση εργασίας, «Αριάδνη»* 8, 1996, pp. 65-69.
- N. Ch. Stampolidis, *The "Shields": an Eleuthernian View to the Idaean Cave*, in Ph. P. Bétantcourt – M. C. Nelson – H. Williams (Edd.), *Krinoi kai limenes. Studies in Honor of Joseph and Maria Shaw*, Philadelphia 2007, pp. 299-314.
- M. D. Stansbury-O'Donnell, *Reading Pictorial Narrative. The Law Court Scene of the Shield of Achilles*, in Carter – Morris 1995, pp. 315-334.
- M. Torelli, *Lo scudo pseudo-esiodico di Eracle*, in F.-H. Massa-Pairault (Ed.), *L'image antique et son interprétation*, Roma 2006, pp. 19-39.
- M. Ventris – J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1973².
- J.-P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in G. Gnoli – J.-P. Vernant (Edd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 45-76.
- S. Vilatte, *Art et polis. Le bouclier d'Achille*, «DHA» 14, 1988, pp. 89-107.
- P. Warren, *The Miniature Fresco from the West House at Akrotiri, Thera, and its Aegean Setting*, «JHS» 99, 1979, pp. 115-129.
- P. Warren, *Circular Platforms at Minoan Knossos*, «BSA» 79, 1984, pp. 307-323.
- M. Wegner, *Musik und Tanz*, Göttingen 1968 (*Archaeologia Homerica* III U).
- D. White, *Recent Discoveries from Archaic Cyrene II: the Dedicatory Sphinx and Bronze Plaques*, «AJA» 72, 1968, p. 174.
- F. Willemsen, *Dreifusskessel von Olympia*, «OlForsch» 3, Berlin 1957.
- D. Willers, *Dedalo*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, II 1, Torino 1996, pp. 1295-1306.
- K. Wilson, *Les fouilles de l'Oriental Institute de Chicago à Khorsabad*, in E. Fontan (Ed.), *De Khorsabad à Paris*, Paris 1994, pp. 60-65.
- F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, Halis Saxonomum 1795.
- J. G. Younger, *Bronze Age Representations of Aegean Bull-Games, III*, in R. Laffineur – W.-D. Niemeier (Edd.), *Politeia: Society and State in the Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference/5^e Rencontre égéenne internationale*, University of Heidelberg, Archäologisches Institut, 1994, «Aegaeum» 12, Liège 1995, pp. 507-545.
- Ph. Zaphiropoulou, *I due poliandria dell'antica necropoli di Paros*, «AnnArchStAnt» n.s. 6, 1999, pp. 13-24.
- Ph. Zaphiropoulou, *Το αρχαίο νεκροταφείο της Πάρου στη γεωμετρική και αρχαϊκή εποχή*, «ArchEph» 2000, pp. 283-293.
- Ph. Zaphiropoulou, *Κρατηρόσχημος αμφορέας του 7ου αι. π.Χ. από την Πάρο*, in A. Alexandri – I. Leventi (Edd.), *Καλλίστευμα· μελέτες προς τιμήν της Όλγας Τζάχου-Αλεξάνδρη*, Αθήνα 2001, pp. 85-96.
- Ph. Zaphiropoulou, *Geometric Battle Scenes on Vases from Paros*, in E. Rystedt – B. Wells (Edd.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery* (Papers from two Seminars at the Swedish Institut at Athens in 1999 and 2001), Stockholm 2006, pp. 271-277.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Aprile 2010

(CZ 2 · FG 3)

