

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

MATERIALI PER LA STORIA
DELLA CULTURA ARTISTICA
ANTICA E MODERNA

a cura di FRANCESCO GRISOLIA

Roma 2013, fascicolo I

UniversItalia

I presenti due tomi riproducono i fascicoli I e II dell'anno 2013 della rivista telematica
Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica.

Cura redazionale: Giorgia Altieri, Jessica Bernardini, Rossana Lorenza Besi,
Ornella Caccavelli, Martina Fiore, Claudia Proserpio, Filippo Spatafora

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Valeria E. Genovese,
Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio e con il contributo di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

**Dipartimento
di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio**

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2013 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-551-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, <i>Presentazione</i>	7
FRANCESCO GRISOLIA, <i>Editoriale</i>	9

FASCICOLO I

SIMONE CAPOCASA, <i>Diffusione culturale fenicio-punica sulle coste dell'Africa atlantica. Ipotesi di confronto</i>	13
MARCELLA PISANI, <i>Sofistica e gioco sull'astragalo di Sotades. Socrate, le Charites e le Nuvole</i>	55
ALESSIO DE CRISTOFARO, <i>Baldassarre Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella</i>	85

ISABELLA ROSSI, <i>L'ospedale e la chiesa di Santa Maria dei Raccomandati a Cittaducale: una ricostruzione storica tra fonti, visite pastorali e decorazioni ad affresco</i>	139
MARCELLA MARONGIU, <i>Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III</i>	257
LUCA PEZZUTO, <i>La moglie di Cola dell'Amatrice. Appunti sulle fonti letterarie e sulla concezione della figura femminile in Vasari</i>	321
FEDERICA BERTINI, <i>Gli appartamenti di Paolo IV in Vaticano: documenti su Pirro Ligorio e Sallustio Peruzzi</i>	343

FASCICOLO II

STEFANO SANTANGELO, <i>L' 'affare' del busto di Richelieu e la Madonna di St. Joseph des Carmes: Bernini nel carteggio del cardinale Antonio Barberini Junior</i>	7
FEDERICO FISCETTI, <i>Francesco Ravenna e gli affreschi di Mola al Gesù</i>	37
GIULIA BONARDI, <i>Una perizia dimenticata di Sebastiano Resta sulla tavola della Madonna della Clemenza</i>	63
MARTINA CASADIO, <i>Bottari, Filippo Morgben e la 'Raccolta di bassorilievi' da Bandinelli</i>	89
FRANCESCO GRISOLIA, <i>«Nuovo Apelle, e nuovo Apollo». Domenico Maria Manni, Michelangelo e la filologia dell'arte</i>	117
FRANCESCA DE TOMASI, <i>Diplomazia e archeologia nella Roma di fine Ottocento</i>	151

CARLOTTA SYLOS CALÒ, <i>Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione</i>	199
MARINA DEL DOTTORE, <i>Percorsi della resilienza: omologazione, confutazione dei generi e legittimazione professionale femminile nell'autoritratto fotografico tra XIX secolo e Seconda Guerra Mondiale</i>	229
DANIELE MINUTOLI, <i>Giovanni Previtoli: didattica militante a Messina</i>	287

SOFISTICA E GIOCO SULL'ASTRAGALO DI SOTADES.
SOCRATE, LE CHARITES E LE *NUVOLE*

MARCELLA PISANI

Nella letteratura specialistica esistono poche officine ceramiche greche di età classica che hanno ricevuto un'attenzione pari a quella di Sotades¹. Il nome, iscritto su alcuni vasi attici, inquadrabili all'incirca nella metà del V sec. a.C., e seguito dal verbo *epoiesen* o *epoie* ha indotto gli studiosi a riconoscere in Sotades un

Lo spunto per una rilettura dell'astragalo di Egina mi è stato fornito nel corso di una proficua discussione su Iadi e Pleiadi con la dott.ssa Consuelo Manetta, che ringrazio anche per l'incoraggiamento a mettere per iscritto le idee che andavo formulando. Nel corso della elaborazione ho usufruito di competenze specialistiche e di preziosi suggerimenti che devo alla prof.ssa Margherita Bonanno (scultura greca), alla dott.ssa Giulia Rocco (ceramica greca) e alla dott.ssa Cristina Pace (drammaturgia antica), pur restando interamente mia la responsabilità di quanto è scritto, soprattutto di eventuali errori o ingenuità riscontrabili. Per l'invito a pubblicare in questa sede sono grata al dott. Carmelo Occhipinti. La rielaborazione delle immagini è di Giampaolo Luglio.

¹ Si citano di seguito solo gli studi principali: HAUSER 1909, pp. 181-184, 318; BUSCHOR 1919; CURTIUS 1923; BEAZLEY 1963, pp. 763-773; ROBERTSON 1992, pp. 185-190; HOFFMANN 1994; HOFFMANN 1997; WILLIAMS 2004.

ceramista ateniese di quegli anni e, probabilmente, lo stesso proprietario dell'atelier la cui attività e durata sembrano superare, di gran lunga, quella del suo stesso iniziatore. Un interesse analogo, se non maggiore, ha suscitato la mano del suo più fidato collaboratore², il ceramografo al quale è stato assegnato il nome di Pittore di Sotades, e, dal momento in cui Friedrich Hauser, per primo, agli inizi del Novecento, li ha individuati, il novero dei prodotti attribuiti all'uno, all'altro o a entrambi, è cresciuto proporzionalmente alla loro fama. Nella scelta prediletta di alcune forme vascolari, che li rese specializzati nella produzione di *rytha* plastici e di *phialai*, così come di temi (per lo più menadi insegue da satiri e lotte tra gigantesche gru e pigmei) si incontrano tuttavia due eccezioni. Da un lato, alcuni vasi del raffinato corredo confluito dapprima nella Collezione van Branteghem, da qui disperso in vari musei e solo di recente riassembleato grazie ad alcuni documenti che ne confermano la provenienza da un unico importante contesto funerario ateniese, la cosiddetta tomba di Sotades, appunto³. Dall'altro, il pezzo oggetto della breve disamina che si propone in questa sede.

Si tratta di un vaso in forma di astragalo a figure rosse⁴, della metà del V sec. a.C. ca., acquisito nella collezione del British Museum di Londra⁵ e attribuito al pittore di Sotades da F. Hauser. La decorazione occupa i due lati lunghi, (A) (fig. 1) e (C) (fig. 2), uno dei lati corti, (B) (fig. 3), e il lato superiore, (D) (fig. 4). Ad una estremità del lato principale (A) (fig. 1) vi è una larga apertura; accanto a questa, un uomo barbuto, vestito con una

² A meno che vasaio e pittore non siano la stessa persona. Sulla firma di vasaio e pittori e sull'identità degli artisti, si veda da ultimo PEVNICK 2010.

³ BURN 1985; TSINGARIDA 2003; WILLIAMS 2008 (con bibliografia precedente e distinzione tra vasi dell'officina di Sotades e vasi di Hegesiboulos II).

⁴ Acquistato negli anni Trenta del 1800 dal Barone von Stackelberg ad Egina (STACKELBERG 1837, pp. 18-19, tav. XXIII), poi confluito nella collezione di George Hamilton Gordon, IV Conte di Aberdeen e donato nel 1860 al British Museum di Londra da George John James Gordon, V Conte di Aberdeen.

⁵ London, British Museum, GR 1860. 12-1.2; *BMC Vases*, E804, alt. 12,7 cm, lungh. 16,51 cm, largh. 11,0 cm.

corta clamide che avvolge la parte inferiore del suo corpo, gesticola, rivolgendosi ad una fila di tre ragazze. Queste ultime si muovono incedendo verso di lui e prendendosi per mano. La prima gli rivolge lo sguardo, mentre la seconda si volge indietro verso la terza, visibile solo per metà, dal momento che il resto della sua figura non prosegue oltre il bordo arrotondato del lato. Gli altri personaggi, tutti femminili, sembrano fluttuare in aria, con la complicità della superficie irregolare e dello sfondo compatto e lucido della vernice nera, ma sono ritratti in atteggiamenti differenti. Quelli disposti rispettivamente in numero di tre su (D) (fig. 4) e di quattro, a fare da *pendant* al lato (A), sull'altro lato lungo (C) (fig. 2), procedono incolonnate da destra verso sinistra. Diversamente, le tre figure su (B) (fig. 3) interrompono tale direzione e, suggerendo in parte un ritmo opposto, convergono o si allontanano dalla fanciulla centrale. Contribuisce a differenziare i due gruppi anche l'abbigliamento. Le figure femminili sul lato (A) indossano un chitone di stoffa pesante e almeno due di loro (quelle dipinte per intero) portano, al di sopra di questo, anche un mantello fissato sulla spalla sinistra. Quasi tutte le altre, invece, sono vestite di un lungo chitone, per lo più cinto in vita, la cui stoffa sottile ne lascia intravedere i contorni e le forme del corpo nudo sottostante e accentua i gesti che le figure compiono mentre si librano in volo, aprendo le braccia verso l'esterno, o reggendo il lungo *kolpos* con una o entrambe le mani. Dall'insieme si distingue solo una fanciulla, sul lato (D), avviluppata in un lungo *himation* e non gesticolante come le altre, e questa sembra essere anche la prima figura nella visualizzazione della decorazione del vaso, se si procede in senso antiorario e dall'alto verso il basso o, meglio, l'ultima, se si tiene conto della direzione prevalente della rappresentazione. Tutti i personaggi sono scalzi e l'acconciatura di quelli femminili dispiega soluzioni assai varie, includendo capelli liberamente ricadenti all'altezza della nuca, raccolti entro un *sakchos*, una retina, una *sphendone*, o semplicemente cinti da un diadema. La seconda fanciulla su (C), inoltre, reca un lungo viticcio con estremità ricurve; alla sua sommità, secondo alcuni, si avvicinerebbe una piccola farfalla.

La riprova delle difficoltà di esegesi iconografica ed iconologica che pone la rappresentazione è ben esemplificata dalla pluralità di proposte avanzate, nessuna delle quali, finora, è stata accolta dalla critica unanimemente⁶. Otto Stackelberg, il primo a pubblicare il vaso da lui acquistato a Egina (fig. 5), ha visto nelle figure femminili Iadi e Pleiadi. A Ninfe che inseguono una farfalla ha pensato Friedrich Hauser, e a personificazioni di Nuvole Ludwig Curtius, mentre, mettendo in relazione queste figure con quelle che appaiono sul monumento delle Nereidi a Xantos, Jan Six ha proposto di vedervi, piuttosto, delle *Auræ*. La decorazione, nella sua totalità, è stata di volta in volta ritenuta essere, quindi, una sorta di parodia di Eolo intento a dirigere la danza dei Venti di fronte alla Grotta omonima (Maximilian Meyer, citato da Hauser), o la descrizione della danza di costellazioni (Pleiadi e Iadi) e stagioni (Horai) accompagnate da un Sileno, oppure è stata letta, sulla scorta della commedia di Aristofane, con una rappresentazione di Socrate/Efesto – identificabile sulla base dell’abbigliamento da ‘artigiano’ indossato – che guida il *choròs* delle *Nepheleai* (Curtius)⁷. A tali proposte, che sono state riportate con più o meno convinzione e molteplici combinazioni in vari contributi successivi, si è aggiunta quella di Herbert Hoffmann, che identifica questa sorta di *thiasos* con quello di fanciulle impegnate in un volo di levitazione mistica, guidato da una sorta di sciamano e probabilmente indotto da

⁶ STACKELBERG 1837, pp. 18-19, tav. XXIII; SIX 1892-1893, pp. 131-136; LAFAYE 1877-1919, p. 31, fig. 6742; BUSCHOR 1919, pp. 25-26, fig. 38; CURTIUS 1923, tav.1; *CVA BRITISH MUSEUM*, 4, III I c, tav. 26, 1a e 1b, tav. 27, 1a, 1b; HAUSER 1932, pp. 91-92, tav. 136, 2; BEAZLEY 1963, p. 765, n. 20; BEAZLEY 1971, p. 415; BURN, GLYNN 1982, p. 140; BOARDMAN 1989, pp. 39-40, fig.105; ROBERTSON 1992, pp. 189-190; TIVERIOS 1996, p. 40, fig. 147; HOFFMANN 1994, p. 78, fig. 4.12; HOFFMANN 1997, pp. 108-110, figg. 60-63; WILLIAMS 2008, p. 297; THOMSEN 2011, pp. 54-56, figg. 24a e 24b.

⁷ La tesi di L. Curtius è sostenuta anche da altri: PRUDHOMMEAU 1965, pp. 310-312, 460, figg. 353, 832.

una sostanza allucinogena⁸; rifacendosi, poi, alla teoria pitagorica della liberazione dell'anima dalla prigione del corpo, lo studioso specifica che si tratta della raffigurazione di un sacerdote/sciamano che assiste le *psychai*⁹, a prendere il volo dalla tomba (equiparata all'antro) del corpo, un tema che tradisce l'adesione del committente del vaso al pitagorismo. Anche Martin Robertson individua fasi alterne di una danza, terrena e celeste, con due gruppi di fanciulle delle quali dieci, eteree, sono in volo, mentre tre hanno appena fatto ritorno da esso raggiungendo una dimensione 'mortale' come, del resto, sembrerebbe evincersi dalla rappresentazione a metà della terza figura su (A), che ne starebbe a sottolineare l'arrivo da 'un altro luogo'. Si tratterebbe, quindi, a suo parere, della rappresentazione del leggendario scultore Dedalo (assimilabile ad Efesto), capace di dar vita alle sue creature. Più di recente, l'astragalo da Egina è stato oggetto di una ipotesi di lettura diversa da parte di Gloria Ferrari¹⁰, che ha utilizzato questo documento per proporre una nuova interpretazione di un testo letterario per molti versi oscuro e assai dibattuto: il *Partbeneion* di Alcmane del Louvre¹¹. Riprendendo la teoria per la prima volta formulata da Stackelberg, che tutte le figure ritratte sul vaso siano identificabili con costellazioni, forse Iadi più che Pleiadi, e che si tratti di un *choròs*, come già proposto da F. Hauser, la studiosa ricollega la scena ad una danza cosmica, sottolineando anche il particolare legame tra la scuola pitagorica e la cosmologia greca e giungendo ad identificare il personaggio maschile barbuto con lo stesso Pitagora. Come afferma l'Autrice, l'idea che le stelle si muovessero nel cielo notturno

⁸ HOFFMANN 1994, p. 78, fig. 4.12; HOFFMANN 1997, pp. 108-110, figg. 60-63; seguito, se pure con qualche riserva, da THOMSEN 2011, pp. 54-56, figg. 24a e 24b.

⁹ Tra i presocratici Anassimene riteneva che l'anima fosse *aer* e anche Diogene di Apollonia identificò l'anima con l'aria. La stretta relazione dell'anima con il cielo è credenza generale nella fisiologia ionica (VI-V sec. a.C.)

¹⁰ FERRARI 2008, in particolare pp. 2-5. Si veda anche STEINER 2011, pp. 316-317.

¹¹ DAVIES 1991, *Alcmane* 1.

in passi di danza corale, producendo un suono armonioso, fa parte del pensiero greco e risulterebbe ben radicato nell'immaginario dei Greci¹².

In realtà, l'indubbia difficoltà che pone la comprensione della raffigurazione sembrerebbe essere stata complicata dal fatto che le proposte, di sovente, hanno privilegiato la lettura del motivo più inusuale: quello delle fanciulle in volo. L'ermeneutica di tali figure, priva com'è di confronti convincenti, non è da ritenersi definitiva e per la stessa ragione è difficile che venga accettata o confutata senza esprimere, comunque, delle riserve. *Aurae*, *Nuvole*, *Pleiadi* e *Iadi* non godono infatti di una tradizione iconografica consolidata, soprattutto nel panorama figurativo del V sec. a.C.¹³, e, in assenza di iscrizioni o indicazioni puntuali, il riconoscimento di queste entità, così come di altre personificazioni, sembra essere destinato a rimanere *sub iudice*.

In generale, le diverse analisi formali, iconografiche e iconologiche compiute su questo pezzo hanno tenuto in vario grado di considerazione solo alcuni degli aspetti che affiorano dalla lettura del vaso, privilegiando ora l'uno, ora l'altro, e rinunciando a fornire, il più delle volte, una spiegazione esaustiva di tutti i suoi tratti salienti. Tali tratti consistono, in primo luogo, nella presenza di due soggetti, interrelati ma distinti: quello che compare sul lato (A) e il *choròs* delle *flying girls*. La sequenza continua di queste ultime, che ha inizio con il primo personaggio femminile del lato (B) e si chiude con l'ultimo ritratto sul lato (D), è assicurata da una serie di gesti e di sguardi incrociati tra la figura

¹² Alle Pleiadi, sorelle delle Iadi, va riferita l'invenzione della *pannykhis*, la danza svolta al tramonto, prima che Zeus le tramutasse in astri. La studiosa, poi, avalla a riprova della sua esegesi la teoria secondo la quale i Pitagorici erano fermamente convinti che il movimento delle stelle producesse un suono armonico. Lo stesso Platone, nelle sue opere ne dà notizia. Nel *Timeo* (PL. *Tim*, 40 c.) il filosofo descrive le stelle come impegnate in una danza che è tra le più magnificenti delle processioni corali, mentre altrove presenta il cosmo come una spirale con otto cerchi, ciascuno dei quali presieduto da una Sirena e corrispondente ad un suono della scala diatonica.

¹³ Sull'intercambiabilità delle immagini di figure femminili quali Menadi, Ninfe, Nereidi, Horai ecc., si veda da ultimo SMITH 2011, p. 37.

posta in prossimità del margine sinistro del lato (D) e l'ultima figura a destra del lato (C) e, ancora, tra la prima, opposta, di questa stessa faccia e l'ultima del lato adiacente (B), ma si ricorda al resto della rappresentazione sul lato (A) tramite l'espedito della raffigurazione 'a metà' dell'ultima figura. Lo stretto nesso tra tettonica e decorazione sottolinea anche l'unità semantica di quest'ultima.

Che quella con l'uomo e le tre donne che lo fronteggiano sia la faccia principale è, tuttavia, comprovato anche dall'apertura, che, oltre a giocare un ruolo importante nella decorazione, condizionandone lo svolgimento, è da riconnettere alla stessa dibattuta funzione del vaso¹⁴. Jan Six aveva già sottolineato l'analogia di (A) con le scene raffiguranti Hermes, le Cariti e la Grotta di Pan. Il primo gruppo sembrerebbe rimandare, effettivamente, sulla base di alcuni dettagli iconografici, ad un *choròs* di *Charites*, le cui danze sono spesso menzionate nelle fonti letterarie. Si riconosce, in particolare, un confronto puntuale tra questa scena e quella restituita da uno dei pochi rilievi votivi nel quale è possibile identificare con sicurezza le fanciulle ritratte con delle *Charites*, per la presenza della dedica iscritta che le menziona. Nel rilievo (fig. 6), scoperto a Kos alla fine degli anni Sessanta¹⁵, e databile al 400 a.C. ca., infatti – così come nell'astragalo di Egina – le tre figure che incedono saldamente a terra e si tengono per mano, in atteggiamento riconducibile a figure corali, si dirigono verso un antro. Identica è la rappresentazione della figura centrale che volge la testa di tre quarti verso quella che la segue assecondando, probabilmente, esigenze di coreografia, e secondo un *leit motiv* che si ritrova anche in una rappresentazio-

¹⁴ Per l'ipotesi sull'utilizzo: STACKELBERG 1837, lucerna; NIELS 1992, p. 233, fig. 13, contenitore di astragali (*astragalotheke* o *phimos*); a cui vanno aggiunte le considerazioni espresse per alcune pissidi in bronzo equiparate a bussolotti per astragali in MEIRANO 2004. HOFFMANN 1997, p. 107, nota 2, ritiene che il vaso possa essere associato all'attività mantica connessa all'uso degli astragali. Per l'ipotesi di un utilizzo esclusivamente funerario dei vasi in forma di astragalo vedi KAROUZOU 1971, p. 138.

¹⁵ KONSTANTINOPOULOS 1970, pp. 249-251, fig. 1; KONSTANTINOPOULOS 2001, pp. 81-90.

ne arcaizzante che appare su un cratere marmoreo ateniese forse del I sec. a.C.¹⁶, ma che distingue in realtà, con la variante del busto e della testa della figura centrale posti frontalmente, la maggior parte delle raffigurazioni riconducibili alle Cariti. Di fronte ad esse è un uomo, che, come nel caso della figura maschile ritratta sul vaso, è parimenti avvolto in una *exomis*, che ne lascia libero il busto e solleva il braccio destro portandolo avanti, forse nel gesto di richiamare l'attenzione. Non Hermes, Dioniso o lo stesso Pan, dunque, solitamente conduttori della danza delle Charites, ma un uomo, dalle cui dimensioni si evince la natura mortale e che, interpretato dai più come un fedele, potrebbe ben essere anche un iniziato ai loro misteri e coincidere con il dedicante del rilievo. La presenza di Pan nel riquadro superiore assicura del fatto che si tratti di Ninfe, che l'iscrizione identifica con le *Charites* e, nel contempo, fornisce qualche indicazione supplementare sul luogo in cui si svolge l'azione. È verso l'antro di una grotta, infatti, che sembra dirigersi il coro delle Cariti. Nella simbologia cosmica, l'antro è luogo di morte e di rinascita iniziatica: è in esso che avviene appunto l'iniziazione, il passaggio dalla morte alla nascita, e la caverna è un'immagine archetipica della filosofia greca; inaccessibile ai profani ad essa accede solo l'iniziato dopo aver percorso il suo cammino¹⁷.

Un culto 'misterico' legato alle *Charites* è menzionato da Pausania, proprio ad Atene. Il Periegeta (Paus. IX, 35, 7) riporta infatti la notizia secondo cui *agalmata*¹⁸ di Cariti, scolpite da Socrate, figlio di Sofronisco, erano collocate insieme ad un'immagine di Hermes *Propylaios* all'ingresso dell'Acropoli (Paus. I, 22.8; IX. 35.3). E sulla realizzazione del gruppo scultoreo ad opera del

¹⁶ HARRISON 1986, pp. 191-203, p. 198, n. 35a.

¹⁷ SIMONINI 2010, p. 110.

¹⁸ Il plurale *agalmata* usato sia da Pausania (PAUS. IX, 35,7) che dallo scolio ad Aristofane (*SCHOL. AR., Nub.*, 773) ha indotto qualche studioso a ipotizzare delle sculture a tutto tondo (RIDGWAY 1970, pp. 119-120). Theodosia Stephanidou Tiveriou ha però richiamato l'attenzione sul fatto che lo scoliasta fa un riferimento esplicito alle Cariti, chiarendo che esse erano scolpite sul muro dietro Athena (STEFANIDOU TIVERIOU 1979, pp. 143-144).

filosofo Socrate riferiscono, più o meno succintamente, anche altri autori¹⁹. L'associazione ad Hermes sull'Acropoli ne rimarca anche la sfera di influenza sacra, volta a proteggere i sacri accessi e a garanzia del 'passaggio' di questi ultimi²⁰. Quanto al punto esatto, l'ipotesi più accreditata è che tali immagini fossero collocate nelle nicchie situate tra il corpo centrale e le ali laterali dei Propilei, lungo il percorso che porta al tempio di Athena Nike, certamente in uno spazio in prossimità del bastione (*Pyrgos*) dal momento che in epoca romana vennero associate al culto di Artemis *Epipyrgidia*, cioè Ecate, condividendone l'officiante²¹. Tale spazio sacro è stato identificato da Luigi Beschi in un piccolo recinto²², un luogo che Olga Palagia definisce «the only convenient location»²³ per lo svolgimento del culto a loro dedicato «in cui si celebrano misteri, la cui conoscenza è interdetta ai più»²⁴.

19 DIOG. LAERT. II, 18-19; PLIN. *Hist. Nat.*, XXXXVI, 32; SCHOL. AR., *Nub.*, 773. Per una raccolta completa delle fonti: BURNET 1924, pp. 50-51; POLLITT 1965, p. 87. Entrambi esprimono forti dubbi sull'attività di scultore di Socrate e sulla stessa identità di quest'ultimo nei passi menzionati. La loro tesi è stata però confutata, con validi argomenti, dalla maggior parte degli studiosi: RIDGWAY 1970, p. 120, nota 15; PALAGIA 1990, pp. 355-356.

20 Nella metropoli attica il culto delle *Charites* sembrerebbe aver avuto diverse sedi. Insieme a *Demos* un loro culto, che alcune iscrizioni sembrerebbero rimandare a non prima del III sec. a.C., viene officiato appena fuori l'angolo nord-occidentale dell'Agora di Atene. I diversi studiosi che si sono occupati dell'argomento hanno, tuttavia, evidenziato il valore politico e culturale della sua istituzione, e la natura della sede volta a raccogliere espressioni di ringraziamento ufficiale alla città di Atene, da parte di benefattori stranieri, più che atti di generica devozione religiosa. Inoltre, è stato di recente sottolineato come anche nel giuramento pubblico degli efebi ateniesi ricorra il nome delle tre *Charites*, rendendo evidente quindi come a queste divinità venisse riconosciuto non solo il ruolo di sovrintendere alla crescita della vegetazione, ma anche a quella umana e politica, guidando i giovani nel loro passaggio di *status* nel mondo della *polis* (MONACO 2001, e bibliografia precedente).

21 IG II², 5047.

22 BESCHI 1967-1968, pp. 535-536.

23 PALAGIA 1990, pp. 354-355.

24 MOGGI, OSANNA 2010, p. 171 (trad. it. di PAUS. IX, 35, 3).

Ora, tra i vari rilievi provenienti dall'Acropoli o direttamente ad essa collegati, un nutrito gruppo di copie neo-attiche²⁵ è stato ritenuto essere dipendente da un unico archetipo inquadrabile in età severa e identificato da più studiosi con i rilievi di Socrate menzionati nelle fonti²⁶. Tale attribuzione, tuttavia, ha convinto gli stessi che l'attività di scultore, probabilmente svolta dal filosofo in gioventù, poggi su una tradizione letteraria 'falsa' o 'viziata', forse creata da Duride di Samo²⁷ in età ellenistica, o erroneamente riportata nelle stesse fonti. Se, infatti, in tali rilievi va vista l'opera di Socrate²⁸, questi non può essere il filosofo, figlio dello scultore Sofronisco, ma deve trattarsi dello scultore beota, Socrate di Tebe, attivo intorno al 470 a.C.²⁹

²⁵ Per l'elenco completo: HARRISON 1986, pp. 196-197, n. 25; MONACO 1999-2000. È significativo che in molti di questi rilievi ricorra lo stesso motivo (ovviamente in una versione più arcaizzante) della testa della seconda figura posta frontalmente o lievemente di tre quarti. Si veda ad esempio: il rilievo frammentario proveniente dalle pendici meridionali dell'Acropoli (Atene, Museo nazionale invv. 1341+2594, MONACO 1999-2000); il rilievo del Pireo (Museo del Pireo, inv. 2043, STEPHANIDOU TIVERIOU 1979, p. 90; e le più tarde copie di cui la prima ai Musei Vaticani, nota, appunto come Rilievo Chiaramonti (tra l'età repubblicana e il primo impero), cui si aggiunge anche il rilievo Giustiniani-Stroganoff, ora nella collezione privata Torno, a Milano.

²⁶ L'identificazione si deve a BENNDORF 1869, pp. 55-62, seguito da molti studiosi: RIDGWAY 1970, pp. 114-121, figg. 153-155; STEPHANIDOU TIVERIOU 1979, pp. 138-145, tav. 46a; HARRISON 1986, pp. 196-197, n. 25; MONACO 1999-2000.

²⁷ Le fonti più antiche sono Timone di Flio, 350-320 a.C. (DIELS 1901, fr. 25) e Duride di Samo (340-260 a.C.), il quale, riportato in DIOG. LAERT. II, 9, afferma che Socrate fu uno schiavo e uno scultore.

²⁸ PALAGIA 2009, pp. 30-31 ha proposto, di recente, di identificare in essi delle Ninfe, e tale lettura sembrerebbe essere supportata, a suo avviso, dal fatto che l'unico frammento il cui contesto di rinvenimento è noto con sicurezza proviene appunto dall'area delle pendici meridionali dell'Acropoli dove negli anni Cinquanta è stato scoperto un santuario delle Ninfe mentre gli altri rilievi frammentari potrebbero essere stati spostati nella zona dei Propilei solo agli inizi del Novecento, quando questi divennero una sorta di antiquarium delle antichità che si andavano mettendo in luce.

²⁹ Come si deduce dalla notizia di Pausania sulla statua di Cibele che egli realizzò per Pindaro (PAUS. IX, 25, 3)

L'importanza e la dimensione dei rilievi, il contesto di rinvenimento della maggior parte di essi, identico a quello riportato nelle fonti, e il lungo mantenimento dell'iconografia, che certamente dovette corrispondere ad una certa rinomanza dell'archetipo, hanno contribuito a porre in secondo piano altre ipotesi di identificazione dei rilievi delle *Charites* di Socrate, poggiate sulla presenza di tradizioni iconografiche diverse, ma altrettanto ben attestate. O. Palagia, nel discutere un gruppo di rilievi provenienti dall'Acropoli, tutti accomunati dalla raffigurazione a mezzo busto di tre divinità, probabilmente Cariti (Museo dell'Acropoli, invv. 2554-2556), ha visto in queste sculture adattamenti più tardi (IV sec. a.C.) di un archetipo della fine del V sec. a.C. nel quale, in maniera più plausibile – soprattutto in riferimento alla cronologia – la studiosa ritiene di identificare le *Charites* di Socrate³⁰. Le stesse ragioni avevano condotto ancora prima Brunilde Sismondo Ridgway³¹ a vedere una ripresa dei rilievi di Socrate in un nutrito gruppo di documenti che sembrerebbe adombrare un modello realizzato, forse, in occasione del cantiere dei Propilei avviato da Mnesicle, sotto l'arcontato di Eutimene, nel 437 a.C.³². Oltre al rilievo di Kos precedentemente richiamato e la cui forte influenza attica è stata più volte sottolineata, è possibile far confluire in questo gruppo altri pezzi con raffigurazioni di fanciulle identificabili con *Charites*, *Horai* e *Ninfe*³³. In questi ultimi le giovani divinità sono ritratte mentre incedono a passo veloce, tenendosi per mano e interagendo re-

³⁰ PALAGIA 1990, p. 355; PALAGIA 2009, pp. 29-34.

³¹ RIDGWAY 1970, pp. 114-121.

³² Sulle fasi architettoniche del *Pyrgos* e dei Propilei pre-mnesiclei e sulla ristrutturazione progettata da Mnesicle si veda: MONACO 2011 (con ricca e aggiornata bibliografia precedente).

³³ Si veda ad esempio il rilievo con Pan e le Ninfe da Munichia (Atene, Museo Nazionale, inv. 1447: FUCHS 1962, p. 243, tav. 65, 1); e il rilievo delle *Horai* di età adrianea, ma risalente ad un archetipo della fine del V sec. a.C. (HARRISON 1977, pp. 267-270, fig. 4). È stato spesso notato come il nome di tre *Charites*, o di una diade nella quale confluisce spesso un'*Hora* (PAUS. IX, 35, 2), sembri rimarcare la somiglianza e prossimità tra queste figure, che si riflette anche sul piano iconografico.

ciprocamente secondo uno schema che richiama da vicino anche l'iconografia esemplificata sull'astragalo di Egina. I tratti formali che distinguono le figure del lato (A), sia dai rilievi che riprendono lo stile degli inizi dell'età classica che da quelli inquadabili nella tradizione figurativa dell'ultimo quarto del V sec. a.C.³⁴, ben le collocano intorno alla metà del V sec. a.C. o poco dopo³⁵, in linea quindi con la formazione di un pittore (e di uno scultore) del pieno periodo classico che, in questo modo, avrebbe reso le *Charites* danzanti.

La danza, che del resto è tra le attività più ricorrenti attribuite loro dalle fonti, viene richiamata iconograficamente proprio dal gesto di procedere in fila o in cerchio tenendosi per mano. Gesto e ponderazione, oltre che l'abbigliamento, distinguono le Cariti dalle altre figure galleggianti nell'aria sul vaso, di cui è stata già sottolineata la singolarità e unicità della raffigurazione.

A dispetto dell'ampio ventaglio di suggestioni proposte per queste ultime, tutti coloro i quali hanno tentato una lettura del vaso sono però concordi nel riconoscere al personaggio maschile un aspetto 'rozzo', interpretando tale resa o con la volontà del pittore di indicare l'appartenenza ad una classe sociale, quella degli artigiani (e da qui l'identificazione con Efesto o Hermes), o di esprimere la sua natura ferina, equiparandolo alle semidivinità dei boschi: satiri e sileni.

A tratti comici e ad un collegamento con il teatro ha pensato L. Curtius che nell'interpretazione della scena propone di vedere Socrate che guida il coro delle *Nuvole*, con un riferimento preciso, quindi, alla Commedia di Aristofane.

In quest'ultima, come è noto, il vecchio Strepsiade è costretto ad iscriversi alla Scuola filosofica del Maestro per far fronte ai debiti di un figlio sciagurato, e incontrerà proprio lì il Coro delle *Nuvole*. È noto con quale sagacia Aristofane descriva le teorie filosofiche della scuola socratica e come la critichi all'interno dell'opera. La presentazione iniziale del Pensatoio della Scuola

³⁴ Ad esempio Alkamenes (HARRISON 1977, pp. 267-270).

³⁵ Il particolare delle vesti sottili, dalle quali emerge il rilievo e la nudità del corpo, sembrerebbe puntare ad una datazione di circa un decennio più tarda.

socratica, infatti, non depone certo a favore di una certa credibilità, con Socrate sospeso in una cesta, in mezzo ad allievi sporchi e nullafacenti, che osserva i fenomeni celesti. E le riserve e accuse del tragediografo nei confronti della setta diventano ancora più evidenti quando, avendo accolto il vecchio e ignorante Strepsiade, Socrate invoca quelli che egli 'ritiene essere dèi' (e che, quindi non lo erano per i suoi contemporanei!), cioè l'Aria, l'Etere e le Nuvole. L'entrata in scena del coro delle *Nuvole* (Ar. *Nub.*, 310 sgg.) è particolarmente significativa. Strepsiade, infatti, non riconosce le Nuvole, né dal canto, né alla vista, tanto da affermare: «Per Zeus, ti supplico, o Socrate, dimmi: chi sono quelle che hanno intonato questo canto solenne? Eroine?» (Ar. *Nub.*, 314-315), e poi, ancora, dopo che Socrate ha risposto alla sua domanda specificando: «No sono le Nuvole celesti, grandi divinità per gli intellettuali; esse ci danno idee, dialettica, intelligenza [...]» (Ar. *Nub.*, 316-317), lo stesso Strepsiade chiarisce l'idea che i contemporanei (ad eccezione dei Sofisti) avevano di questi fenomeni metereologici: «[...] ritenevo che fossero nebbia, rugiada, fumo» (Ar. *Nub.*, 330). Le perplessità del vecchio divengono ancora più forti subito dopo: (v. 340): «Dimmi: come mai, se sono davvero delle Nuvole, rassomigliano a donne mortali?» (Ar. *Nub.*, 340-341)³⁶.

Il collegamento supposto da L. Curtius a Socrate e alle Nuvole di Aristofane, e la possibilità di vedere nel primo coro un riferimento alle *Charites* (o alle Horai/Ninfe), comunque a divinità 'tradizionali', con un'accezione 'misterica' suggerita dall'apertura del vaso a forma di antro, rispetto alle altre proposte fino ad oggi formulate, sembrerebbe legare in maniera coerente tutti i tratti salienti della raffigurazione, precedentemente sottolineati, contribuendo a restituire unità al progetto decorativo; del resto, oltre ad essere in qualche modo comprovata dalle fonti letterarie e – con riferimento alle Cariti – anche iconografiche, spiega plausibilmente l'unicità della raffigurazione delle fanciulle in volo, che, in quanto personificazioni delle Nuvole, difficilmente,

³⁶ MASTROMARCO 2006, pp. 354-357.

potranno usufruire, almeno per il periodo in questione, di una documentazione iconografica comparabile di supporto.

Tale proposta si scontra, tuttavia, con una serie di problemi. In primo luogo di ordine cronologico. Il collegamento supposto con la commedia aristofanea, rappresentata per la prima volta in occasione delle Grandi Dionisie nel 423 a.C., segue di quasi un trentennio la datazione del vaso, da porre all'incirca nel 450 a.C. In secondo luogo, la scelta di raffigurare un soggetto teatrale, oltre che insolita, o assolutamente straordinaria, nel repertorio vascolare attico del V sec. a.C.³⁷, contribuisce ad accrescere l'isolamento di questo vaso nel gruppo di quelli prodotti dall'officina di Sotades.

Ad una lettura più approfondita, tuttavia, nessuna delle obiezioni che è possibile sollevare all'ipotesi di Curtius sembra costituire un problema, se si applica una prospettiva diversa. Più che un gusto comico e caricaturale, la critica, come sottolineato in precedenza, riconosce alla figura maschile una rozza apparenza, assimilabile a quella di un satiro o di un sileno; si direbbe che, pur non essendo perfettamente coincidente né con un satiro, né con un sileno, fisionomia, abbigliamento e gesto del personaggio richiamino, piuttosto, la dimensione 'al limite' tra la natura umana e quella bestiale di questi esseri ferini. Anche la figura di Socrate è connotata nella tradizione letteraria da un aspetto analogo; è noto, infatti, il passo riportato nel *Simposio* di Platone, nel quale Alcibiade, assimila il filosofo e i suoi discorsi non ad un uomo, ma a satiri e a sileni:

Si potrebbero dire, senza dubbio, molte altre cose per lodare Socrate e tutte da far meraviglia, ma mentre per ogni altro atteggiamento nella vita tali cose si potrebbero dire anche di altri, il fatto di non essere egli simile a nessuno degli uomini, né degli antichi,

³⁷ «While A.D. Trendall, T. B. L. Webster and their successors have usefully documented the relevance of vase paintings (especially those made in South Italy in the fifth-fourth centuries) to drama [...] there is as yet no evidence for the replication of actual theatrical scenes in Attic vase painting» (SMITH 2011, p. 22).

né di quelli di adesso, questa è cosa degna di ogni meraviglia. [...] Ma come è fatto quest'uomo, quanto a stranezza, lui e i suoi discorsi, neppure cercando si potrebbe trovare uno che gli si avvicini né tra gli uomini d'ora, né tra quelli di un tempo, a meno di metterlo a confronto con quelli che dico io, cioè non con un uomo, ma con i sileni e i satiri, lui e i suoi discorsi³⁸.

La critica è unanime nel riconoscere il valore 'metaforico' di questo passo, che è un riferimento non tanto alla 'bruttezza o all'aspetto trasandato del filosofo' (cui fanno riferimento, del resto, più autori) quanto al rovesciamento dell'ideale del *kalòs kagathòs*, dell'uomo 'bello e virtuoso' del periodo, della coincidenza delle qualità estetiche con quelle morali³⁹.

Il richiamo alla commedia di Aristofane, se non inteso come trasposizione di un allestimento scenografico, serve, insomma, a rimarcare il *milieu* culturale dal quale il commediografo attinge, confermando l'opinione che gli Ateniesi del periodo avevano della filosofia socratica, e in generale della sofistica⁴⁰, e offrendo nel contempo al lettore odierno un ricco vocabolario figurativo⁴¹, cui si ricollega anche il significato di fondo della raffigurazione sull'astragalo di Sotades. Come ha sottolineato di recente Pierre Brulé la Commedia antica offre il vantaggio di offrire una relazione dialettica con la società del periodo, tanto da essere letta in una prospettiva sociologica:

³⁸ PL. *Symp.*, 221.c.2 - 221.d.6, trad it. in NUCCI 2009.

³⁹ Il paragone riceve, infatti, delle precisazioni altrove. Viene specificato che egli somiglia, in particolare, ai Sileni fabbricati dagli scultori, e posti nelle loro botteghe. Questi Sileni scolpiti, quando vengono aperti in due, rivelano di contenere dentro immagini di dèi (PL. *Symp.*, 215.a-b), così come grande è la temperanza (*sôphrosynê*) del personaggio che si trova al suo interno (PL. *Symp.*, 215.a-b).

⁴⁰ Sulla differenza tra il pensiero filosofico di Socrate che emerge in Aristofane e quello che si evince dall'opera di Platone, si veda: NEUMANN 1969, pp. 201-214; TURATO 1972, p. 133.

⁴¹ TAILLARDAT 1965, pp. 467-470.

La comédie s'adresse directement à la cité. Pour qu'elle fonctionne, la dialectique du texte aux rires et retour nécessite de sa part une connivence avec les façons de penser, de dire, communes. Le succès de l'auteur comique en dépend⁴².

L'espédiente comico della 'umanizzazione' delle Nuvole, che Aristofane sfrutta nell'opera, è stato letto, da diversi autori, in chiave di critica alla fisiologia di Anassagora, ancora prima che alla sofistica di Socrate, ma deve soprattutto presupporre che il pubblico conoscesse a fondo le tematiche sociali su cui il comico costruisce il suo soggetto.

A tali tematiche sembrano attingere sia poeti che pittori e scultori, spesso reciprocamente influenzati⁴³. In questo caso, quindi, non si tratterebbe di una parodia comica ma di una descrizione aderente alla filosofia e alla cultura "di moda" nei circoli aristocratici del periodo.

Se l'attribuzione del vaso a Sotades non va messa in dubbio, allora la cifra sotadea sembra emergere anche sul piano dell'iconografia e del significato di fondo. Hoffmann, infatti, ha notato come la maggior parte dei prodotti dell'officina ateniese, pur non essendo funzionalmente utilizzabile a scopi di carattere pratico, ma concepita per essere parte del corredo funerario, richiami la pratica del simposio. La migliore connotazione del simposio, quale agone oratorio e ritrovo di intellettuali e filosofi all'insegna della conversazione su temi disparati della natura e delle virtù umane, nell'Atene di età classica, è ben esemplificata proprio dalle opere omonime di Platone e di Senofonte. Si tratta di occasioni elitarie a cui prendono parte gli stessi individui

⁴² BRULÉ 2009, pp. 49-50.

⁴³ A proposito delle strette analogie istituibili tra la commedia antica e la cultura figurativa contemporanea, Amy Claire Smith (SMITH 2011, p. 19), ha di recente sottolineato: «[...] the similarities between old comedy and visual arts reflect the painters' and poets' engagement with contemporary culture. We can take it for granted that a vase painter who was interested in political ideas was well aware of the creations of contemporary writers of comedies, and a comic poet likewise might have paid attention to the images around him [...]».

per cui Hoffmann ha ipotizzato che venissero commissionati i vasi della bottega di Sotades: un'officina chiaramente al servizio di una clientela esigente e di committenze specifiche⁴⁴.

La lettura del vaso qui proposta non sminuisce l'approccio filosofico-religioso e il valore suggestivo dell'interpretazione di fondo della raffigurazione che schiudono, da un lato, gli studi di Herbert Hoffmann sull'esegesi dei temi prescelti dal Pittore di Sotades, dall'altro quello condotto da altri autorevoli specialisti, tra i quali Martin Robertson, sull'astragalo di Egina. Le considerazioni proposte da questi studiosi, contribuiscono, anzi, a chiarire alcuni dettagli dell'impaginato. Evidente, appare, cioè, che le figure femminili ritratte siano impegnate in danze corali, di cui la prima con fanciulle gradienti o danzanti, in fila e per mano, si muove saldamente ancorata a terra, a differenza della seconda che prevede, invece, figure fluttuanti in uno spazio etereo, suggerito dai lembi del vestito agitati e gonfiati dal vento.

Altrettanto chiaro è che si tratti di un *unicum* nel panorama figurativo. A questa eccezionalità si è tentato di dare una risposta richiamando la simbologia cosmica e la numerologia pitagorica, in virtù della ricorrenza di figure il cui numero non sembra casuale.

I rimandi simbolici presenti nella decorazione vengono, infatti, ulteriormente amplificati da una chiave di interpretazione fino ad oggi trascurata o rigettata dalla maggior parte degli studiosi. Solo Jan Six infatti⁴⁵ aveva notato come non potesse essere considerata una semplice coincidenza il fatto che le figure fossero 14, un particolare che lo studioso associava alla notizia più tarda, secondo la quale tale numero coincideva con il lancio degli astragali chiamato *basilius* o *jactus Veneris*⁴⁶. Quattordici è, infatti la somma che si ottiene da tutti i valori che compaiono sulle

⁴⁴ KAHIL 1972, p. 284.

⁴⁵ SIX 1892-1893, p. 13

⁴⁶ Si tratta del lancio migliore, determinato dalla ricorrenza su quattro astragali di tutte le facce e quindi ottenuto dalla somma di tutti i valori possibili: 1,3,4 e 6. Sul gioco dell'astragalo: LAFAYE 1873-1919, pp. 28-31; MAY 1991, pp. 100-103; DE NARDI 1991; CARÈ 2012 (con ricca bibliografia).

facce di un astragalo o che ad esse vengono associati. Oltre ad essere impiegato nella divinazione o mantica, l'astragalo è, innanzitutto, utilizzato a fini ludici. Il suo impiego è noto anche in un gioco equiparabile ai moderni dadi, con una differenza determinata dalla conformazione fisica dell'ossicino che prevedeva l'utilizzo di sole quattro facce, anziché sei. Dalle fonti sappiamo che a ognuna di queste quattro facce era attribuito un punteggio (fig. 7): una faccia laterale (*Chion*) con valore 1; una faccia superiore, larga e leggermente convessa (*pranes*) con valore 3; una faccia inferiore, larga e concava (*hyptia*), con valore 4, e l'altra faccia laterale, stretta e tortuosa (*Choion*), che, essendo la più instabile, era associata anche al valore più alto: 6. Ora, un aspetto curioso ma assolutamente interessante riguarda i valori dei lati quali emergono combinando la raffigurazione al supporto e tenendo conto del fatto che, non essendo concepito per essere 'lanciato' ma per essere apprezzato in tutte le sue vedute, il ceramografo non può utilizzare il lato inferiore, ma ne traspone i valori su altre facce, decorando, di contro, superfici che nella realtà del gioco, in virtù della loro configurazione, non potevano essere sfruttate per l'assenza di stabilità dopo il lancio. In considerazione di tale 'necessità' e delle dimensioni del supporto non può allora essere ricondotto a pura casualità il numero complessivo delle figure, il fatto che sul primo lato (A), associato al valore uno, una (*monas*) è la figura maschile, che tre sono le figure femminili sulla faccia superiore (*trias*), quattro (*tetras*) le figure contrapposte sull'altro lato piatto (originariamente poste sulla faccia inferiore), mentre sei (*hexas*) è il numero che si ottiene sommando gli altri motivi che sfuggono, per diverse ragioni, all'equilibrio, alla simmetria e al perfetto dosaggio dei rimandi espresso sulle altre facce: le tre *Charites* e le figure del lato corto (C), solitamente inutilizzato.

L'astragalo di Egina sembra offrire, insomma, una ricchezza di allusioni e rimandi simbolici da ricondurre prevalentemente ad una committenza elitaria, ma non è avulso dalla pratica ludica dell'*astragalízein*, che le fonti riportano come un'attività comune

per gli adulti nei *symposia* o in momenti di aggregazione caratterizzati dall'uso del vino⁴⁷.

Si tratta di un oggetto raffinato ed eccezionale⁴⁸ per il quale non si può proporre una coesistenza di temi puramente fortuita, né spiegare alcuni dettagli immaginando che essi siano un vuoto esercizio estetico o il capriccio di un vasaio e del suo pittore. Viceversa, tutti i particolari decorativi tradiscono una pianificazione puntuale nell'accostamento delle scene.

L'identificazione del soggetto poggia tanto sulla sua unità di fondo quanto sulla scelta, non comune, del supporto, tradendo la volontà di trasmissione di un messaggio specifico che l'artista ha inteso consapevolmente esprimere.

⁴⁷ Sul rapporto tra gli adulti e l'astragalo e il riferimento alle numerosi fonti antiche si veda CARÈ 2012, p. 403, nota 3; HERMARY 2012.

⁴⁸ Il numero dei vasi in forma di astragalo che presentano una decorazione è, ad oggi, molto ridotto; oltre all'astragalo di Sotades, se ne annoverano altri tre: 1) HUBER 1999, p. 141, n. 784; 2) Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 866 (con iscrizione: *Syrikos epoiesen*): BEAZLEY 1963, p. 264, n. 67; BEAZLEY 1971, p. 351; BURN, GLYNN 1982, p. 102; 3) New York, Metropolitan Museum, inv. 40.11.12, BEAZLEY 1963, p. 965; BURN, GLYNN 1982, p. 150, e da ultimo HERMARY 2012, p. 420, fig. 2 a-d. Tutti appaiono, tuttavia, molto diversi dall'esemplare qui discusso, quanto a struttura, impaginato e decorazione.

Bibliografia

- BEAZLEY 1963 = J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition, Oxford 1963.
- BEAZLEY 1971 = J. D. BEAZLEY, *Paralipomena*, Oxford 1971.
- BENNDORF 1869 = O. BENNDORF, *Die Chariten des Sokrates*, in «Archäologische Zeitung», 27, 1869, pp. 55-62.
- BESCHI 1967-1968 = L. BESCHI, *Contributi di topografia ateniese*, in «Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente», 45, 1967-1968, pp. 511-536.
- BMC Vases = *Catalogue of the Greek & Etruscan vases in the British Museum*, a cura di C. H. Smith, E. J. Forsdyke, H. B. Walters, London 1925.
- BOARDMAN 1989 = J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London 1989.
- BRULE 2009 = P. BRULE, *Les Nuées et le problème de l'incroyance au Ve siècle*, in *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, actes du XIIe colloque international du CIERGA (Rennes, septembre 2007), a cura di P. Brulé, Kernos Supplément, 21, Liège 2009 pp. 49-67.
- BURN 1985 = L. BURN, *Honey pots. Three White-Group cups by the Sotades Painter*, in «Antike Kunst», 28, 1985, pp. 93-105.
- BURN, GLYNN 1982 = L. BURN, R. GLYNN, *Beazley Addenda: additional references to ABV, ARV2 & Paralipomena*, Oxford, New York 1982.
- BURNET 1924 = *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates and crito*, a cura di J. Burnet, Oxford 1924, pp. 50-51.
- BUSCHOR 1919 = E. BUSCHOR, *Das Krokodil des Sotades*, München 1919.
- CARÈ 2012 = B. CARÈ, *L'astragalo in tomba nel mondo greco: un indicatore infantile? Vecchi problemi e nuove osservazioni a proposito di un aspetto del costume funerario*, in *L'enfant et la mort dans l'Antiquité III: le matériel associé aux tombes d'enfants*, actes de la table ronde internationale organisée à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, MMSH d'Aix-en-Provence, 20-22 janvier 2011, a cura di A. Hermary, C. Dubois, Aix-en-Provence 2012, (BIAMA 12), pp. 403-416.
- CURTIVS 1923 = L. CURTIUS, *Der Astragal des Sotades*, Heidelberg 1923.
- CVA BRITISH MUSEUM = *Corpus vasorum antiquorum. Great Britain. British Museum*, Department of Greek and Roman Antiquities, London 1925.

- DAVIES 1991 = *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, a cura di M. Davies, Oxford 1991.
- DE NARDI 1991 = M. DE NARDI, *Gli astragali. Contributo alla conoscenza di un aspetto della vita quotidiana antica*, in «Quaderni friulani di archeologia», 1, 1991, pp. 75-88.
- DIELS 1901 = H. DIELS, *Poetarum philosophorum fragmenta*, Berolini 1901
- FERRARI 2008 = G. FERRARI, *Alcman and the cosmos of Sparta*, Chicago 2008.
- FUCHS 1962 = W. FUCHS, *Attische Nymphenreliefs*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung», 77, 1962, pp. 242-249.
- GRECO 2011 = E. GRECO, *Topografia di Atene: sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d. C.*, vol. I. *Acropoli, Areopago, tra Acropoli e Pnice*, SATAA 1, Atene-Paestum 2011.
- HARRISON 1977 = E. HARRISON, *Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part II, the base*, in «American Journal of Archeology», 81, 1977, pp. 265-287.
- HARRISON 1986 = E. HARRISON, ad vocem *Charis, Charites* in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC), III, Zürich, München 1986, pp. 191-203.
- HAUSER 1909 = F. HAUSER, *Tafel 93,2. Schale des Hegesibulos*, in *Griechische Vasenmalerei*, a cura di A. Furtwängler and K. Reichhold, v. II, München 1909, pp. 178-185.
- HAUSER 1932 = F. HAUSER, *Tafel 136. Tongerät in Gestalt Eines Knöchels Britisches Museum*, in *Griechische Vasenmalerei*, a cura di A. Furtwängler and K. Reichhold, vol. III, München 1932, pp. 91-94.
- HERMARY 2012 = A. HERMARY, *L'amour des jeunes garçons dans la Grèce classique: à propos d'un astragale inscrit d'Apollonia du Pont*, in *L'enfant et la mort dans l'Antiquité III: le matériel associé aux tombes d'enfants*, atti del convegno (Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence, 20-22 gennaio 2011), a cura di A. Hermary, C. Dubois, Aix-en-Provence 2012, pp. 417-424.
- HOFFMANN 1994 = H. HOFFMANN, *The riddle of the Sphinx. A case study in Athenian immortality symbolism*, in *Classical Greece: ancient histories and modern archaeologies*, a cura di I. Morris, Cambridge 1994.
- HOFFMANN 1997 = H. HOFFMANN, *Sotades: symbols of immortality on Greek vases*, Oxford 1997.
- HUBER 1999 = K. HUBER, *Le ceramiche attiche a figure rosse* Bari 1999, (Gravisca 6).

- KAHIL 1972 = L. ΚΑΗΙΛ, *Un nouveau vase plastique du potier Sotadès au Musée du Louvre*, in «Revue archéologique», fasc. 1, 1972, pp. 271-284.
- KAROZOU 1971 = S. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, *Une tombe de Tanagra*, in «Bulletin de correspondance hellénique», 95, 1971, pp. 109-145.
- KONSTANTINOPOULOS 1970 = G. ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Προκαταρκτικά παρατηρήσεις εις δύο νέα αναθηματικά ανάγλυφα εκ Κω*, in «Αρχαιολογικά ανάλεκτα εξ Αθηνών», 3, 1970, pp. 249-251.
- KONSTANTINOPOULOS 2001 = G. ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Το ανάγλυφο με τις Χάριτες της Κω. Μια δεύτερη ματιά και κάποιες παρατηρήσεις*, in *Ιστορία, τέχνη, αρχαιολογία της Κω*, Α' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο (Κως 2 - 4 Μαΐου 1997), a cura di G. Kokkorou-Aleura, A.A. Laimou, E. Bournia, Atene 2001, pp. 81-90.
- LAFAYE 1877-1919 = G. LAFAYE, ad vocem *talus*, in Ch. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1919, t. V, 1, pp. 28-31.
- MAY 1991 = R. MAY, *Les jeux d'osselets*, in *Jouer dans l'antiquité*, catalogo della mostra (Marseille, 22 novembre 1991-16 febbraio 1992), Marseille 1991, pp. 100-103.
- MEIRANO 2004 = V. MEIRANO, *Bussolotti per astragali. Nuova proposta interpretativa per le pissidi biancate in bronzo da Locri Epizefiri*, in «Orizzonti», 5, 2004, pp. 91-97.
- MOGGI, OSANNA 2010 = *Pausania Guida della Grecia. Libro 9. La Beozia*, traduzione e commento a cura di M. Moggi, M. Osanna, Segrate 2010.
- MONACO 1999-2000 = M. C. MONACO, *Atene, Museo nazionale, Inv. 1341+2594: Ancora sui rilievi con le Charites di Sokrates*, in «Archeologia Classica», LI, n.s. 1, 1999-2000, pp. 86-104.
- MONACO 2001 = M. C. MONACO, *Contributi allo studio di alcuni santuari ateniesi, 1. Il temenos del Demos e delle Charites*, in «Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente», 79, 2001, pp. 103-149.
- MONACO 2011 = M. C. MONACO, *1.4. I Propilei e la Pinacoteca*, in GRECO 2011, pp. 80-84.
- MASTROMARCO 2006 = *Commedie di Aristofane*, vol. I, a cura di G. Mastromarco, Torino 2006.
- NEUMANN 1969 = H. NEUMANN, *Socrates in Plato and Aristophanes: In Memory of Ludwig Edelstein (1902-1965)*, in «American Journal of Philology», 90, 1969, pp. 201-214.

- NIELS 1992 = J. NIELS, *The Morgantina Phormiskos*, in «American Journal of Archaeology», 96, 1992, pp. 225-235.
- NUCCI 2009 = *Platone, Simposio*, a cura di M. Nucci, Torino 2009.
- PALAGIA 1990 = O. PALAGIA, *A new relief of the Graces and the Charites of Socrates*, in *Opes Atticae*, a cura di M. Geerard, The Hague 1990, pp. 347-356.
- PALAGIA 2009 = O. PALAGIA, *Archaism and the quest for immortality in attic sculpture during the Peloponnesian war*, in *Art in Athens during the Peloponnesian War*, a cura di O. Palagia, New York 2009, pp. 24-51.
- PEVNICK 2010 = S. D. PEVNICK, ΣΥΡΙΣΚΟΣ ΕΙΡΦΕΣΕΝ. *Loaded Names, Artistic Identity, and Reading an Athenian Vase*, in «Classical Antiquity», 29, 2010, pp. 222-253.
- POLLITT 1965 = J. J. POLLITT, *The art of Greece 1400 - 31 B.C. Sources and documents*, Englewood Cliffs 1965.
- PRUDHOMMEAU 1965 = G. PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, Paris 1965.
- ROBERTSON 1992 = M. ROBERTSON, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge, New York 1992.
- RIDGWAY 1970 = B. SISMONDO RIDGWAY, *The severe style in Greek sculpture*, Princeton 1970.
- SIX 1892-1893 = J. SIX, *Aurae. The Xanthian Heroon and an Attic Astragalos*, in «Journal of Hellenic Studies», 13, 1892-1893, pp. 131-136.
- SMITH 2011 = A. C. SMITH, *Polis and personification in classical Athenian art*, Monumenta Graeca et Romana, 19, Boston 2011.
- SIMONINI 2010 = *Porfirio. L'Antro delle Ninfe*, a cura di L. Simonini, Milano 2010.
- STACKELBERG 1837 = O. STACKELBERG, *Die Graber der Hellenen*, Berlin 1837.
- STEINER 2011 = D. STEINER, *Dancing with the Stars: Choreia in the Third Stasimon of Euripides' Helen*, in *Classical Philology*, 106, 2011, pp. 299-323.
- STEPHANIDOU TIVERIOU 1979 = TH. STEPHANIDOU TIVERIOU, *Νεοαττικά: Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι του Πειραιά*, Αθήνα 1979.
- TAILLARDAT 1965 = J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane, études de langue et de style*, Paris 1965.
- THOMSEN 2011 = A. THOMSEN, *Die Wirkung der Gotter, Bilder mit Flussgelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.*, Berlin, Boston, 2011.
- TIVERIOS 1996 = M. A. TIVERIOS, *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία αγγεία*, Athens 1996.

- TURATO 1972 = F. TURATO, *Il problema storico delle "Nuvole" di Aristofane*, Proagones. Studi, 12, Padova 1972.
- TSINGARIDA 2003 = A. TSINGARIDA, *Des offrandes pour l'éternité. Les vases de la "Tombe Sotadés"*, in *Le vase grec et ses destins*, a cura di P. Rouillard, A. Verbanck-Piérard, München 2003, pp. 67-74.
- WILLIAMS 2004 = D. WILLIAMS, *Sotades: Plastic and White*, in *Greek art in view: essays in honour of Brian Sparkes*, a cura di S. Keay, S. Moser, Oxford 2004, pp. 95-120.
- WILLIAMS 2008 = D. WILLIAMS, *The Sotades Tomb*, in *The Colors of Clay: Combining Special Techniques on Athenian Vases*, a cura di B. Cohen, Los Angeles 2008, pp. 292-316.

Didascalie

- Fig. 1. Lato (A) del vaso in forma di astragalo, accanto all'apertura, un personaggio barbuto e tre fanciulle gradienti in passo di danza. London, British Museum GR 1860. 12-1.2 (da TIVERIOS 1996, p. 40, fig. 147).
- Fig. 2. Lato (C) del vaso in forma di astragalo, con fanciulle in volo (da THOMSEN 2011, p. 55, fig. 24a).
- Fig. 3. Lato (B) del vaso in forma di astragalo, personaggi femminili in volo (da HOFFMANN 1997, p. 110, fig. 60).
- Fig. 4. Lato (D) del vaso in forma di astragalo, con personaggi femminili in volo (da HOFFMANN 1997, p. 109, fig. 61).
- Fig. 5. Disegno del vaso in forma di astragalo e delle scene decorate, (da STACKELBERG 1837, tav. XXIII).
- Fig. 6. Rilievo con le *Charites* da Kos (da HARRISON 1986, II, p. 153, n. 24).
- Fig. 7. Restituzione grafica delle facce di un astragalo, con valori combinati (da MAY 1991, p. 100).



1

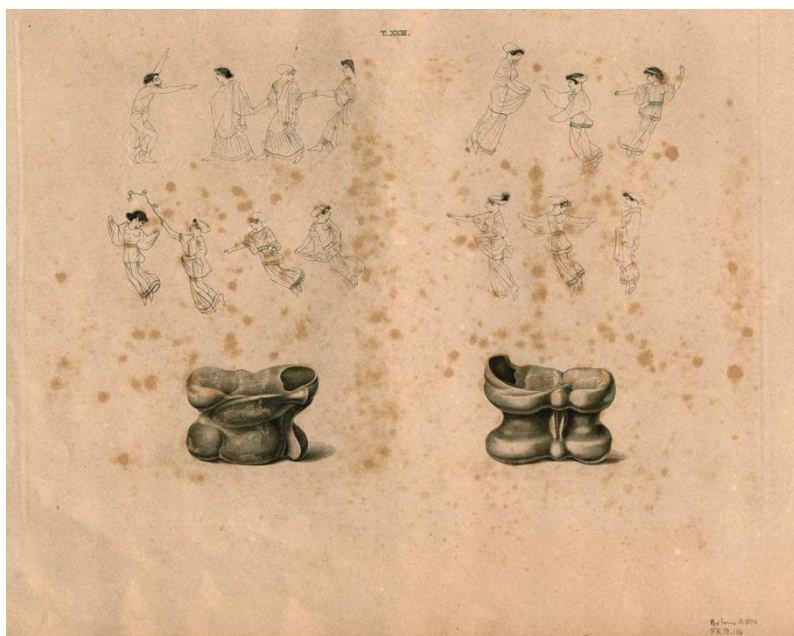


2





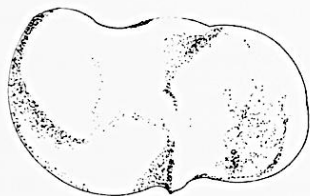
4



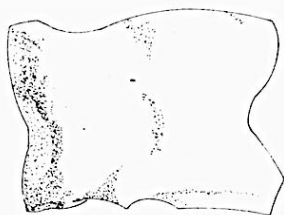
5



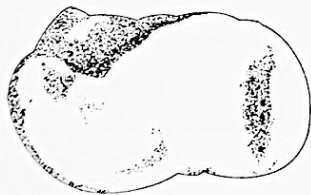
6



valeur égale à 1



valeur égale à 4



valeur égale à 6



valeur égale à 3

7