

ARISTONOTHOS
RIVISTA DI STUDI SUL MEDITERRANEO ANTICO

20
(2024)

ARISTONOTHOS – Rivista di Studi sul Mediterraneo antico
Copyright © 2024 Ledizioni
Via Boselli 10, 20136 Milano

Printed in Italy
ISSN 2037-4488; E-ISSN 2385-2895

<https://riviste.unimi.it/index.php/aristonothos>

Direzione

Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Federica Cordano (condirettore), Teresa Alfieri Tonini, Carmine Ampolo, Pietrina Anello, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino, Stéphane Bourdin, Maria Paola Castiglioni, Giovanni Colonna, Tim Cornell, Nancy de Grummond, Donatella Erdas, Michele Faraguna, Elisabetta Govi, Michel Gras, Pietro Giovanni Guzzo, Maurizio Harari, Nota Kourou, Jean-Luc Lamboley, Mario Lombardo, Giovanni Marginesu, Annette Rathje, Christopher Smith

Comitato editoriale

Gilda Bartoloni, Federica Cordano, Nancy de Grummond, Donatella Erdas, Michel Gras, Pier Giovanni Guzzo, Giovanni Marginesu, Annette Rathje

Coordinatore di Redazione

Stefano Struffolino

Redazione

Antonio Paolo Pernigotti, Enrico Giovanelli, Lou de Barbarin, Lavinio Del Monaco, Søren Feldborg Pedersen, Matilde Marzullo, Hampus Olsson, Matteo Rossetti, Daniele Teseo

In copertina: il mare e il nome di Aristonothos

Le ‘o’ sono scritte come i cerchi puntinati che compaiono sul cratere

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell’Università degli Studi di Milano

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024 presso The Factory srl - Roma

SOMMARIO

Basilea, Zü 332. Coppa attica a figure nere iscritta. Considerazioni sulla coppa <i>Cristina Ridi</i>	7
Basilea, Zü 332. Coppa attica a figure nere iscritta. L'iscrizione <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	37
Basilea, Zü 332. Coppa attica a figure nere iscritta. Etrusco <i>uneial</i> <i>Giulio M. Facchetti</i>	53
Una coppa della Bottega del Pittore di Meleagro da Tarquinia <i>Angela Pola</i>	63
Un <i>atelier</i> camirese? A proposito di alcuni vasi conservati a Rodi e Londra <i>Isabella Bossolino</i>	109
Naxos di Sicilia. Indagini nella città di età classica. La scoperta di tracce di un rituale di abbandono (scavi 2019) <i>Maria Costanza Lentini</i>	129
Re-assemblage and Dispersal: Exploring Etruscan Votive Bronze Figurines in Museum Collections <i>Marianna Negro, Jody Joy</i>	155
Non è ciò che appare: la fortuna della finta testa di <i>Laris</i> <i>Sentineate Larcna</i> di Chiusi <i>Giulio Paolucci</i>	189
Dalla groma alla città: nuovi dati sull'urbanistica di Civita Musarna <i>Giuseppina Enrica Cinque, Henri Broise, Vincent Jolivet</i>	203

The Tiber between Latins and Etruscans <i>Gilda Bartoloni</i>	237
The Legend behind the Man: Narrative and Memory behind the Iconography of the Warrior of Capestrano <i>Elena Scarsella</i>	269
Scritture su metalli preziosi <i>Giovanna Rocca</i>	297
Note epigrafiche sull'inno di Filodamo di Scarfea (<i>Syll.</i> ³ 270) <i>Martina Pontuali</i>	305
<i>Coercere intra terminos imperium</i> . Un'ipotesi di lettura per un discusso passo di Cassio Dione sulla politica estera romana <i>Alessio Floriano Leo</i>	333

BASILEA, ZÜ 332. COPPA ATTICA A FIGURE NERE ISCRITTA
CONSIDERAZIONI SULLA COPPA

BASILEA, ZÜ 332. INSCRIBED ATTIC BLACK FIGURE CUP
NOTES ON THE CUP

Cristina Ridi

RIASSUNTO: Il contributo esamina gli aspetti archeologici di una coppa ad occhioni dell'*Antikenmuseum und Sammlung Ludwig* di Basilea, recante sul piede l'iscrizione etrusca *mi uneial*. La vasca e il piede, attualmente ricomposto, della coppa non risultano morfologicamente e stilisticamente del tutto coerenti fra loro: si è proceduto pertanto ad analizzare separatamente queste due porzioni del vaso. La decorazione della vasca, a tema dionisiaco, è avvicinabile al Pittore di Pittsburgh, con una cronologia al 510 a.C. circa. Il piede, di tipo B, per i caratteri di arcaicità, può essere ascrivito all'ultimo ventennio del VI secolo a.C.

PAROLE CHIAVE: Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig; Ceramica attica; coppa a occhioni; Pittore di Pittsburgh; lyra e barbiton

ABSTRACT: An archaeological examination of an eye-cup from the *Antikenmuseum und Sammlung Ludwig* in Basel, with the Etruscan inscription *mi uneial* on its foot. The bowl and foot of the cup, currently reassembled, are not fully coherent from a morphological and stylistic perspective and have therefore been assessed separately. The style of the decoration, with a Dionysiac theme, is near the Pittsburgh Painter, with a chronology of circa 510 BC. The type B foot for its archaic character can be estimated to be from the last twenty years of the 6th century BC.

KEYWORDS: Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig; Athenian pottery; eye-cup; Pittsburgh Painter; lyre and barbitos

cristinae.ridi@gmail.com

Università degli Studi di Milano - CRC "Progetto Tarquinia"

BASILEA, ZÜ 332. COPPA ATTICA A FIGURE NERE ISCRITTA
CONSIDERAZIONI SULLA COPPA

Cristina Ridi

Nell'*Antikenmuseum und Sammlung Ludwig* di Basilea, con il numero di inventario Zü 332, è conservata una coppa attica a figure nere, recante sul piede l'iscrizione etrusca *mi uneial*¹.

L'esemplare proviene dall'ingente collezione di antichità etrusche e romane dell'industriale Giovanni Züst, che, donata alla città di Basilea nel 1959, costituì, alcuni anni più tardi, il nucleo dello stesso *Antikenmuseum*².

Già pubblicata, priva di piede, nel *CVA* del Museo nel 1981³, la coppa presenta molti aspetti di interesse, sia sul piano epigrafico sia rispetto al supporto dell'iscrizione stessa, di cui si occupano Giovanna Bagnasco Gianni e Giulio M. Facchetti in questo stesso numero della rivista.

Il supporto epigrafico

L'esemplare (Figg. 1-5) rientra nella classe delle cosiddette 'coppe ad occhioni' o *Eye-Cups*, la cui produzione, straordinariamente popolare, si prolunga per un ampio lasso cronologico, convenzionalmente dal

¹ Desidero ringraziare vivamente il Curatore dell'*Antikenmuseum und Sammlung Ludwig* di Basilea, Esaù Dozio, per la cortese e sollecita disponibilità nel fornire tutte le informazioni e il materiale di archivio relativo alla coppa. Sono parimenti grata a Christoph Reusser per i chiarimenti riguardo alla coppa *ABV* 630,2 (*BAPD* 331756), erroneamente citata in *AVI*, 6870 in relazione all'iscrizione *miuneial*.

² REUSSER 2019, pp. 85-86.

³ *CVA Basel I*, p. 116, Taff. 50.12-14, 51. Inoltre: *Para*, p. 311; *CVA München I3*, p. 97; *CVA Bochum I*, p. 70; *CVA Erlangen 2*, p. 80; *Collezione Züst 2016*, pp. 198-199.223, n. II.28 (C. COLOMBI); REUSSER 2019, p. 86; *BAPD* 7574.

540/530 circa alla fine del secolo, coinvolgendo entrambe le tecniche e con esiti qualitativamente molto vari⁴. La maggior parte di queste coppe risponde morfologicamente al tipo A⁵, che, nella sua forma standard, è caratterizzata da proporzioni massicce e compatte, con vasca profonda raccordata al largo stelo mediante un collarino e piede con bordo esterno concavo e superficie di appoggio piana, risparmiata inferiormente.

La coppa di Basilea, così come si presenta attualmente, consta di una vasca che, dal punto di vista morfologico e compositivo, è quella tipica delle coppe di tipo A, anche per la presenza del *gorgoneion* all'interno; il piede, attualmente ricomposto, è invece di tipo B⁶, con basso stelo a profilo continuo, bordo a toro e risalto sulla superficie superiore (Figg. 1-2).

Sebbene la maggior parte delle coppe ad occhioni a figure nere sia di tipo A, sono note anche attestazioni di esemplari di tipo B, C, calcidizzanti o ibridi⁷. Il tipo B nelle coppe ad occhioni è documentato da alcuni esemplari, a partire da prototipi dalle proporzioni ancora molto compatte, con basso stelo collegato senza interruzioni alla vasca e risalto sulla superficie superiore, databili intorno al 520-515⁸. Questi

⁴ Per la forma, a partire dal prototipo di Exekias, vd. BLOESCH 1940, pp. 2-39. Sulla classe, VILLARD 1946; FERRARI 1986; JORDAN 1988; WILLIAMS 1988; KUNISCH 1990; *CVA München 13*, pp. 13-97; BUNDRICK 2015; per gli esemplari a f. rosse, *ARV*², pp. 39-40. La classificazione di J.A. Jordan è tutt'ora la più completa per quanto riguarda le figure nere. Sulle ascendenze e il significato della rappresentazione dei grandi occhi sulla vasca e sulle diverse ipotesi circa il simbolismo di questi prodotti, vd. *infra*, nt. 59.

⁵ BLOESCH 1940, pp. 1-40; vd. anche *Agora XXIII*, pp. 66-67; JORDAN 1988; *CVA München 13*, p. 13.

⁶ BLOESCH 1940, pp. 41-109.

⁷ JORDAN 1988, p. IX e *passim*.

⁸ JORDAN 1988, pp. 153-159 (con occhioni a contorno): si tratta in particolare delle coppe del P. di Amasis, per cui vd. BOTHMER 1985, pp. 223-228, cat. nn. 62-63, "*Special Type*", considerate tipi intermedi, in quanto dotate di stelo a profilo continuo, piede con risalto sulla base e bordo arrotondato, ma superficie di appoggio interna ancora a spigolo vivo rispetto allo stelo, come negli esemplari di tipo A (Ivi, p. 235). Su questi esemplari, in part. la coppa di Amasis, Museo Gregoriano Etrusco 369A, vd. anche BLOESCH 1940, pp.

tipi transizionali precedono le redazioni a figure nere delle coppe di tipo B⁹, che appartengono però per la maggior parte alla fase tarda della produzione, quando la vasca si fa più bassa e ampia e le proporzioni più slanciate. Diversi esemplari sono riconducibili al Leafless Group¹⁰, al Pittore Campana¹¹, oltre che al Pittore di Haimon e ad altre officine vicine a queste¹².

In questi prodotti, tuttavia, la vasca è poco profonda e spesso le anse non superano l'orlo della coppa, come avviene invece nella coppa di Basilea, mentre la decorazione a occhioni è ormai quasi scomparsa e il *gorgoneion* all'interno sostituito da altre figurazioni, comasti o satiri in genere. Esse, anche quando recano occhioni, come nel caso del Pittore Campana, non presentano sostanziali affinità con la coppa in oggetto, né nel profilo né tantomeno dal punto di vista stilistico e compositivo. Queste discrepanze spingono ad analizzare l'esemplare secondo due registri separati, quello stilistico e quello relativo alla tettonica del vaso.

Considerazioni stilistiche

La decorazione della vasca è costituita da una teoria di satiri e menadi, al centro della quale, su entrambi i lati, fra gli occhioni, si trovano una coppia di satiro liricine e menade danzante.

Sul lato A, un satiro in posizione eretta suona una *lyra* di fronte a una menade con *nebrys*, con il corpo e i piedi rivolti verso di lui, ma

42-44, Taf. 11.3. Per gli altri esemplari databili intorno al 520-510 inclusi nel catalogo della Jordan, vd. inoltre JORDAN 1988, pp. 226-227 (con occhioni campiti in bianco, due esemplari, di cui uno del P. della Virginia); p. 281 (con occhioni campiti in nero, un esemplare del P. della Virginia).

⁹ Per i tipi intermedi a figure nere, BLOESCH 1940, pp. 42-43, Taf. 11.4; per le versioni a figure nere delle coppe di tipo B, vd. *Agora XXIII*, p. 67; *CVA München 13*, p. 114.

¹⁰ *ABV*, p. 647.220-223.

¹¹ *ABV*, pp. 653-654; *Para*, p. 315. Vd. anche PIERRO 1984, pp. 181-183; *CVA München 13*, p. 114.

¹² *ABV*, pp. 561-562.

retrospiciente. Ai lati degli occhioni incorniciano la scena a sinistra una menade e a destra un satiro, entrambi rivolti verso il centro.

Sul lato B, il gruppo centrale è costituito da un satiro in posizione piegata, nell'atto di suonare uno strumento che è da identificare in un *barbitos*, in base all'allungamento dei bracci e alle volute presenti nella loro parte terminale. Di fronte a lui è una figura femminile in chitone e *himation*, retrospiciente e con il corpo e i piedi rivolti verso destra. Ai lati degli occhioni, due satiri entrambi in movimento verso destra. L'andamento complessivo delle figure è destrorso, tranne che per la menade centrale e il satiro laterale del lato A.

L'interno della coppa è interamente verniciato, tranne per il piccolo tondo occupato da un *gorgoneion*.

L'impianto decorativo della vasca, nella classificazione di J. A. Jordan, è quello degli esemplari compresi nel gruppo con occhioni a sclera campita in nero e la metà inferiore interamente dipinta, tranne una fascia a risparmio, di fase relativamente recente (dal 510 a.C. a oltre la fine del secolo)¹³. Le coppe a figure nere decorate con occhioni con la sclera dipinta di nero sono del resto le ultime ad apparire, a partire dal 520 a.C. circa, e rappresentano lo sviluppo più tardo di una classe che si va via via impoverendo qualitativamente, pur risultando al contempo ancora dotata di una certa varietà nel vocabolario iconografico. Questi prodotti possono del resto ancora contare su una discreta porzione di mercato, sebbene risentano della concorrenza dei vasi più raffinati a figure rosse. Le iridi sono per la maggior parte composte da cerchi concentrici suddipinti in bianco e paonazzo, di uguale o diversa misura, disposti in genere, ma non necessariamente, dall'interno all'esterno, nell'ordine nero/paonazzo/bianco/nero, con la pupilla suddipinta in rosso; la base della decorazione esterna è sottolineata da più linee parallele a vernice diluita. L'interno delle coppe di VI secolo reca ancora la raffigurazione del *gorgoneion*, ovvero la decorazione favorita degli esemplari più antichi e raffinati delle coppe ad occhioni.

J.A. Jordan distingue questo gruppo in quattro sottogruppi, in base alla posizione dei tralci: fra gli occhioni e presso le anse, solo al centro, solo intorno alle anse e assenti. Il sottogruppo con tralci solo al centro,

¹³ JORDAN 1988, p. 253.

cui appartiene la coppa di Basilea, è quello di cronologia recenziore caratterizzato da elementi stilistici e morfologici qualitativamente più scadenti delle altre¹⁴.

La campitura nera della sclera degli occhioni sarà anche propria degli ultimi esemplari della classe, assegnati all'ultimo decennio del VI secolo: si tratta principalmente delle coppe prodotte dal Leafless Group¹⁵. Lo stile progressivamente sempre più corrente continua a replicare nella vecchia tecnica modelli iconografici che nelle coeve figure rosse sono ormai esauriti¹⁶.

Proprio al Leafless Group Beazley attribuì la coppa di Basilea¹⁷. All'interno di questa vasta produzione, caratterizzata da un repertorio standard di temi e motivi spesso dionisiaci e da alcune costanti nella distribuzione delle figure nello spazio, si ritiene che le coppe ad occhioni rappresentino gli esemplari qualitativamente più accurati, oltre che di cronologia più alta¹⁸. Agli esemplari più antichi del Leafless Group, la coppa di Basilea è accomunata, oltre che da uno stile decisamente meno corsivo e più attento ai dettagli, da una serie di elementi: presenza dei tralci solo nella porzione fra gli occhioni, occupata da due figure; satiri presso le anse¹⁹; riempitivo a forma di uccello sotto le anse; *gorgoneion* all'interno. All'impressione di una maggior cura nella resa qualitativa concorrono l'impiego di suddipinture rosse per le barbe dei satiri e bianche per le carni delle

¹⁴ Per le forme, vd. BLOESCH 1940, pp. 19-22, Taf. 5.2-4.

¹⁵ Il cosiddetto '*Leafless Group*', così chiamato per l'assenza del fogliame nei tralci di vite che fungono da riempitivi, fu identificato da Beazley nel 1956, che distinse al suo interno cinque pittori. Tuttavia, uno stile piuttosto corsivo e la ripetitività del repertorio iconografico rendono difficile l'identificazione delle singole personalità: *ABV*, pp. 632-653, 711-713, 716; *Para*, pp. 310-314, 520; BOARDMAN 1974, p. 158; *Agora XXIII*, p. 96; PIERRO 1984, pp. 184-187; *CVA Amsterdam* 2, p. 132; *CVA Louvre* 27, pp. 79-80; VOLIOTI 2017.

¹⁶ JORDAN 1988, pp. 270-271; BUNDRICK 2015, p. 308. A proposito delle coppe ad occhioni tarde, vd. anche WILLIAMS 1988, p. 679.

¹⁷ *Para*, p. 311, dove tuttavia la descrizione della decorazione appare incompleta e inesatta.

¹⁸ *ABV*, pp. 632-636, 1-55. WILLIAMS 1988, p. 679.

¹⁹ *CVA München* 13, p. 94.

figure femminili, le partizioni anatomiche dei satiri, i singoli elementi dell'abbigliamento delle menadi e anche, sebbene in modo schematico, i particolari degli strumenti musicali, fra i quali si segnalano per esempio le volute alle estremità dei bracci del *barbitos*. Il *gorgoneion*, molto trascurato nelle coppe tarde, laddove presente, mostra invece nell'esemplare di Basilea una certa attenzione: le iridi a vernice nera, con pupilla suddipinta in rosso, appaiono perfettamente al centro dei grandi occhi amigdaloidi, sormontati da sopracciglia tracciate in parallelo al profilo dell'occhio, i denti sono suddipinti singolarmente in bianco, la barba è resa in dettaglio mediante un fitto tratteggio.

Postura, resa dei dettagli anatomici e disegno dei panneggi delle figure dei satiri e delle menadi trovano altresì confronti puntuali con quelle delle coppe ad occhioni attribuite o vicine al Pittore di Pittsburgh, accostate appunto da Beazley agli esemplari più antichi e qualitativamente migliori del Leafless Group²⁰. In particolare, una coppa di Villa Giulia da Falerii²¹ (Figg. 7-8) reca l'immagine di un satiro suonatore di *barbitos* confrontabile in modo abbastanza preciso con quello del nostro esemplare, sia per i dettagli anatomici, come la resa dei muscoli addominali a trattini curvilinei e del quadricipite con una linea curva, sia soprattutto per la voluta terminale dello strumento. Inoltre, molto simile è il trattamento del pannello a linee ondulate delle figure. La posizione e lo stile disegnativo della menade a lato dell'ansa sul lato A, come pure la postura e l'anatomia dei satiri con i pettorali di prospetto, il *gorgoneion* e la forma dell'occhione possono essere confrontati anche con una coppa di Bochum vicina al Pittore²² (Fig. 9). Il pannello della figura femminile sul lato B, in particolare l'orlo ondulado della veste e dell'*himation*, si confronta con quello

²⁰ *ABV*, pp. 629-630; *Para*, p. 310.

²¹ Coppa Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3554 (*CVA Villa Giulia* 3, p. 22, Tav. 40.5-6; *BAPD* 306424).

²² Coppa Bochum, Ruhr-Universität, Kunstsammlungen S484 (*CVA Bochum* I, pp. 69-70, Taff. 58.7, 59.3-4, in cui la coppa di Basilea viene citata come confronto, a p. 70; *BAPD* 4981).

delle figure di Dioniso a lato delle anse in una coppa di Monaco²³ (Fig. 10). Il *gorgoneion*, la forma degli occhioni e le decorazioni accessorie, come il riempitivo fra le anse a forma di uccello con ali spiegate, trovano confronti puntuali in una coppa del Cabinet des Médailles²⁴ (Figg. 11-12). I cerchi intorno all'iride sono in genere due, ma la suddipintura varia: la successione nero/paonazzo/bianco, come nel nostro caso, è presente nella coppa del Cabinet des Médailles e in una coppa di Villa Giulia²⁵ (Fig. 13) mentre negli altri casi menzionati troviamo una successione nero/nero/paonazzo (coppa di Bochum), nero/paonazzo/nero (coppa di Monaco).

Riassumendo, in base ai confronti l'esemplare in esame può dunque essere avvicinato al Pittore di Pittsburgh, con una cronologia intorno al 510 a.C.

Considerazioni su forma e tettonica del vaso

Il piede attualmente ricomposto alla vasca presenta, rispetto al profilo standard del tipo B, una base di appoggio più schiacciata, internamente separata dallo stelo da uno spigolo arrotondato (Fig. 1). Inoltre, la cavità dello stelo, più basso di quello delle coppe di tipo B, è molto stretta e il risalto spostato verso l'attacco dello stelo. Esso, compatibilmente con la scarsità di documentazione in letteratura per i profili, non sembra trovare troppa affinità con le coppe tarde a figure nere di tipo B, che constano in genere di uno stelo più alto, con cavità campanulata e base di appoggio decisamente più ridotta²⁶. I confronti con i piedi di coppe a figure rosse non offrono particolari appigli: benché esistano profili più schiacciati con stelo corto in alcune coppe

²³ Coppa München, Antikensammlungen 2065 (*CVA München* 13, pp. 87-88, Taff. 54.7,8-55.1-5; *BAPD* 331752).

²⁴ Coppa Paris, Cabinet des Médailles 326 (*CVA Bibliothèque Nationale* 2, p. 40, Pl. 55.1-4; *BAPD* 306421).

²⁵ Coppa Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3552 (*CVA Villa Giulia* 3, p. 21, Tav. 39.1 *BAPD* 306423)

²⁶ Cfr. BLOESCH 1940, Taf. 11.4a-b.

di piccole dimensioni della fase della fine del VI-inizio del V secolo²⁷, il risalto non è così arretrato.

Le proporzioni tozze e soprattutto la posizione del risalto quasi alla base dello stelo e la cresta che marca il bordo del piede della coppa di Basilea fanno pensare piuttosto a una cronologia entro l'ultimo ventennio del VI, o al più tardi al principio del V secolo a.C.²⁸, tuttavia non mi è stato possibile reperire confronti precisi, vieppiù in rapporto con la decorazione della vasca.

La coppa, nella pubblicazione del vaso nel *CVA* del 1981²⁹, risultava priva del piede, con il disco di attacco dello stelo ben visibile sulla superficie esterna della vasca; tuttavia, in base ai documenti provenienti dall'archivio di Giovanni Züst e ora conservati nell'*Antikenmuseum*, il piede era già ricomposto prima della donazione dell'oggetto alla città di Basilea nel 1959³⁰. Il piede venne dunque presumibilmente acquistato insieme alla vasca, già di per sé

²⁷ BLOESCH 1940, pp. 59-60, Taf. 16.3a-b (*Kleine Schalen B*).

²⁸ Il risalto alla base dello stelo è tipico dei piedi di tipo B più antichi, a partire dagli esemplari di transizione ad occhioni del P. di Amasis, di cui si è detto sopra alla nt. 8 (BLOESCH 1940, pp. 42-44: *Übergangsformen*). Una certa affinità si riscontra con i piedi delle coppe del P. della Virginia, con una cronologia intorno al 520-510 (ad es. coppa Richmond, Museum of Fine Arts 62.1.9, *Para*, p. 99, *BAPD* 340237), tuttavia il trattamento della superficie inferiore e il profilo interno sono diversi. Esistono anche esemplari di cronologia più recente con risalto in quella posizione: vd. soprattutto la coppa Gravisca 1089 (IACOBazzi 2004, p. 346, Tav. XXII), con stelo più alto, e la coppa St. Petersburg, Hermitage nf.49.111 (*CVA St. Petersburg* 10, pp. 128-129, profilo alla fig. 164, Pl. 83-84, *BAPD* 9026817), attribuita al Leafless Group con cronologia al 500-490, ma con stelo nettamente più largo; vd. anche Boston, Museum of Fine Arts 76.235 (*CVA Boston* 2, p. 45, Pl. 103.1-4, *BAPD* 2502) con occhioni, non attribuita, datata al 490 ca.

²⁹ *CVA Basel I*, p. 116, Taff. 50.12-14, 51.1.

³⁰ Debbo queste informazioni alla cortese comunicazione del Curatore del Museo, dottor Esaù Dozio. La coppa viene definita di "tipo B" in un manoscritto in italiano, presumibilmente copia o traduzione della perizia effettuata da Sir John Beazley in epoca anteriore alla donazione della coppa alla città e presente fra i documenti allegati al vaso. Essa è invece classificata come "Tipo A" in *Para*, p. 311, dove però la descrizione della raffigurazione non è corrispondente e non viene fatta menzione dell'iscrizione.

frammentaria; purtroppo, non esistono informazioni riguardanti l'acquisto da parte di Giovanni Züst, né della provenienza dell'esemplare. Inoltre, mancano note relative al restauro attuale, avvenuto evidentemente in epoca successiva al 1981. Resta dunque incerto il motivo per cui il piede venne separato dalla vasca (fra il 1959 e il 1981) e la suddetta pubblicata a parte, dato che nel *CVA* non viene fatta menzione del piede e della sua iscrizione.

Questi elementi, uniti alla mancanza di confronti che possano integrare aspetto morfologico e stilistico, mi inducono a considerare quanto meno problematica la pertinenza del piede alla coppa in oggetto, sebbene la presenza di numerose varianti nei dettagli morfologici, soprattutto per quanto attiene alle coppe tarde, potrebbe non escluderla del tutto.

Vari fenomeni di sperimentazione sono infatti osservati anche nelle fasi più recenti dello sviluppo della classe e successive alla standardizzazione della forma, forse come ricerca di novità in un periodo in cui soprattutto il mercato delle esportazioni, ma anche quello locale, poteva ancora contare su una certa richiesta per oggetti di questo genere, sebbene le figure rosse costituissero ormai la tecnica predominante per i prodotti più prestigiosi³¹.

Il soggetto

Altre osservazioni riguardano il soggetto della coppa. La decorazione esterna attinge a uno fra i temi più ricorrenti nel repertorio iconografico della produzione delle coppe tarde a figure nere, il corteggio dionisiaco, che tuttavia appare qui declinato in senso marcatamente 'sonoro', in una scena in cui tutti i personaggi hanno

³¹ JORDAN 1988, pp. 12-13 e nt. 11; S. Bundrick (2015, pp. 302-303) nota come l'incremento delle attestazioni ad Atene per le coppe ad occhioni tarde, in particolar modo rappresentate dal Leafless Group, rispetto alla minor incidenza per gli esemplari più antichi faccia pensare che questi prodotti andassero a compensare una richiesta locale, nel momento in cui le prestigiose coppe di grandi dimensioni a figure rosse o bilingui erano per la gran parte destinate al mercato delle importazioni.

posture e caratteristiche diverse. La menade al centro del lato A è l'unica a indossare la *nebrys*, quella sul lato B è in chitone e *himation* e quella presso l'ansa indossa solo il chitone. In tre casi, la posizione abituale dei satiri presso le anse è rispettata mentre in uno è occupata da una menade. Anche gli strumenti a corda sono duplicati e percepibili come simili, ma hanno sensibili differenze, sia nella resa morfologica che nella postura dei suonatori. L'impatto visivo di una scena così concepita contribuisce a creare l'impressione di un movimento animato e continuo, convergente verso la coppia al centro del lato A, in un piegarsi e rialzarsi di corpi, sollevare e abbassare le braccia al ritmo della musica: una scena ininterrotta, nonostante la presenza degli occhioni, ben visibile dall'osservatore nel momento in cui la coppa veniva sollevata.

I due cordofoni rappresentati, come detto, sono simili fra loro ma dotati di una propria specificità dal punto di vista simbolico e culturale.

La *lyra*, strumento di origine mitica³² costituisce un elemento cardine della scena musicale greca, sia dal punto di vista delle fonti letterarie, sia sul versante delle sue rappresentazioni ceramografiche³³. Comparsa nella pittura vascolare già a partire dal tardo Geometrico e legata alla sfera della poesia lirica fin dagli esordi della stessa, è concettualmente e iconograficamente espressione dell'ambito apollineo: essa appare nell'*imagerie* della ceramica attica come attributo del dio e come strumento di accompagnamento della recitazione poetica nel simposio e, in particolare in epoca classica, diviene simbolo della *paideia* dei giovani aristocratici educati alla musica e alle arti³⁴. Se le fonti letterarie di età classica non annoverano

³² Secondo l'Inno omerico ad Hermes, creato dal dio: *Hymn. Hom. Merc.* 41-54. Sul racconto, con ampia disamina relativa alle diverse elaborazioni letterarie del mito, vd. HÄGG 1995.

³³ Per lo strumento, in generale vd., *Stringed Instruments* 1989, pp. 34-39; in part. per l'età classica 79-81; PAQUETTE 1984, da p. 145; WEST 1992, pp. 56-59; BÉLIS 1985; MATHIESEN 1999, pp. 237-248.

³⁴ Per l'iconografia della *lyra*, vd. *Stringed Instruments* 1989, pp. 81-91; CASTALDO 2000, pp. 30-31, in part. in ambito apollineo; BUNDRICK 2005, pp. 14-18. Per gli strumenti di Apollo, vd. SARTI 1992. Osservazioni specifiche

la *lyra* fra gli strumenti di appannaggio dionisiaco³⁵, profilando anzi un'opposizione binaria fra cordofoni (*lyra* e *kithara*) e aerofoni, i primi come espressione sonora dell'armonia dell'universo³⁶, i secondi come strumento di alterazione di coscienza³⁷, il mondo delle immagini offre punti di vista più ambigui, mostrando quanto questa contrapposizione possa in effetti essere considerata uno stereotipo astratto. Dalla fine del VI secolo fanno infatti la loro comparsa nel repertorio della ceramica attica anche scene dionisiache caratterizzate dalla presenza della *lyra* nelle mani di menadi e satiri³⁸, a riprova della sostanziale permeabilità delle sfere simboliche sul piano iconografico rispetto a quanto documentato nella tradizione letteraria³⁹.

Il *barbitos*, o *barbiton*, è un cordofono molto simile alla *lyra*, anch'esso dotato, come la prima, di cassa formata da un guscio di tartaruga ma con bracci più allungati e con il ponticello montato su due appendici verticali all'estremità dei bracci⁴⁰. Come è noto, la diffusione dello strumento ad Atene è parte dell'ondata di portati culturali di matrice ionica che interessò la Grecia continentale nella fase dell'ultimo quarto del VI secolo. In particolare, appare soprattutto correlata alla presenza ad Atene del poeta Anacreonte di Teos, al quale

sulle rappresentazioni della *lyra* nell'iconografia del simposio, con rimando alle fonti letterarie, in BESSI 1997, pp. 145-146.

³⁵ Lo strumento principe della *trance* dionisiaca è infatti l'*aulos* (vd. ad es. MENIER 2001; BUNDRICK 2005, pp. 34-42).

³⁶ Il tema è estremamente vasto ed esula i limiti di questo contributo. Vd. FRANKLIN 2006, pp. 2-6, con riferimenti; inoltre, sul *topos* della contrapposizione *lyra/aulos*, nelle varie declinazioni degli approcci moderni al tema della musica della Grecia Antica, ULIERIU-ROSTÁS 2016, pp. 327-331, con lett. a p. 328, nt. 1.

³⁷ MATHIESEN 1999, pp. 178-181.

³⁸ CASTALDO 2000, pp. 89-90.

³⁹ Per una sintesi sul problema, con lett. vd. RIDI 2015, pp. 52-53; sul tema, con part. riferimento all'epoca tardo arcaica e classica, vd. ULIERIU-ROSTÁS 2016.

⁴⁰ Per lo strumento, vd. MCINTOSH 1972; *Stringed Instruments* 1989, pp. 39-40 e pp. 113-128; WEST 1992, pp. 57-58; MATHIESEN 1999, pp. 249-253. Per le raffigurazioni in ceramica attica, vd. BUNDRICK 2005, pp. 21-25.

sono stati ricondotti anche una serie di peculiari costumi simposiali⁴¹. Lo strumento, dotato probabilmente di un suono grave e poco adatto alle esecuzioni all'aperto, è legato in modo precipuo alla sfera del simposio, come attestano le fonti letterarie e la documentazione ceramografica. Esso si configura quale strumento di accompagnamento di liriche amorose e del *komos*, momento della danza sfrenata e dell'ebbrezza, cui rimandano le immagini di rapimento estatico, convenzionalmente espresso nelle figure rosse dalla testa reclinata all'indietro dei personaggi intenti a suonarlo⁴². È a tale legame simbolico, più che ad aspetti culturali, che si riferiscono le rappresentazioni del *barbitos* nelle scene a carattere dionisiaco nella fase delle tarde figure nere e nelle prime figure rosse⁴³.

La presenza di raffigurazioni di *lyra* e *barbitos* all'interno di scene di marca dionisiaca non è dunque assente nelle figure nere a partire dalla fine del VI secolo, ma diverrà molto più frequente nel passaggio alle figure rosse, percorrendo poi tutta l'epoca classica, quando i due strumenti continuano ad essere rappresentati nei cortecci dionisiaci, sebbene con rispettive fortune alterne: in particolare, la *lyra* per tutta la fase della prima metà del V secolo viene sostanzialmente sostituita dal *barbitos* fra le mani dei satiri, mentre quest'ultimo strumento invece tenderà a scomparire, per essere soppiantato dalla *lyra*, in epoca successiva⁴⁴.

⁴¹ Sui costumi c.d. 'anacreontici', comprendenti, oltre al *barbitos*, anche specifici capi di abbigliamento: KURTZ – BOARDMAN 1986. Sebbene il legame del *barbitos* con i poeti greco-orientali sia coerentemente rintracciabile nelle fonti, l'origine dello strumento è tuttavia contesa fra Terpandro di Lesbo, al quale fa riferimento Pindaro, e Anacreonte di Teos, citato da Ateneo: sul tema, con rimandi alle fonti, vd. *Stringed Instruments* 1989, pp. 39-40; BESSI 1997, p. 145; CASTALDO 2000, pp. 87-89.

⁴² Nel quadro del rapporto fra le fonti iconografiche e letterarie, sul tema della musica del simposio, vd. BESSI 1997, in part. a pp. 141-142, 145 sul legame del *barbitos* con la lirica eolica e sul suo impiego nel momento del *komos*.

⁴³ *Stringed Instruments* 1989, p. 114.

⁴⁴ Vd., per una visione complessiva dell'andamento di *lyra* e *barbitos* nelle scene a tema dionisiaco, ULLERIU-ROSTÁS 2016, pp. 339-340, in part. fig. 1 (figure nere e rosse) e fig. 2 (figure rosse).

Nell'ampia produzione delle coppe a figure nere del tardo VI secolo, nonostante la diffusione del soggetto dionisiaco, la componente musicale non sembra avere ancora quel carattere pervasivo proprio delle fasi successive. Da una ricognizione sul *Beazley Archive Pottery Database*⁴⁵, su un totale di 397 coppe di tipo A a figure nere nel range cronologico 550-500 a.C., solo 6 contengono raffigurazioni di strumenti a corda (*lyra* e *barbitos*), 11 contengono suonatori di *aulos* e 5 suonatori di *krotala*. Fra i 330 esemplari schedati semplicemente come “*Cup*”, nel database, solo 5 recano raffigurazioni di cordofoni, 4 di *auloi* e 1 di *krotala*. Anche considerando un certo grado di approssimazione legato alla compilazione delle schede e alla definizione specifica della forma, e la quantità di vasi ancora inediti, si tratta di numeri piuttosto bassi.

Passando in rassegna, senza pretese di esaustività, una serie di documenti coevi alla coppa di Basilea (ultimo decennio del VI secolo) recanti iconografie musicali, si nota come esse siano sporadiche e poco specifiche: in molti casi la raffigurazione di strumenti musicali pare essere solo una delle diverse componenti, di volta in volta assortite, atte a definire la sfera del corteggio dionisiaco, modello del *komos* mortale. È il caso, per esempio, della raffigurazione del satiro suonatore di *barbitos* nella coppa di Villa Giulia del Pittore di Pittsburgh precedentemente citata⁴⁶ e di una coppa di San Pietroburgo del Leafless Group, dove l'elemento musicale è rappresentato semplicemente da una menade suonatrice di *krotala*⁴⁷. Fra le coppe ad occhioni sembra offrire maggior spazio all'elemento sonoro un esemplare di Mosca, attribuito alla fase più antica del Leafless Group⁴⁸. Piuttosto affine al nostro esemplare anche dal punto di vista stilistico, reca un satiro lyricine su un lato e una menade suonatrice di *krotala* sul lato opposto (Fig. 14).

⁴⁵ MAGGIO 2024.

⁴⁶ Coppa Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3554 (*CVA Villa Giulia* 3, p. 22, Tav. 40.5-6; *BAPD* 306424).

⁴⁷ Coppa St. Petersburg, State Hermitage Museum B.1419 (*CVA St. Petersburg* 3, pp. 52-53, Pls. 45-47; *BAPD* 9029676).

⁴⁸ Coppa Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts II.1b.104 (*CVA Moscow* I, Pp. 55-56, Pl. 60, 1-3; *BAPD* 41476).

A dimostrazione del progressivo incremento delle rappresentazioni di cordofoni nell'ambito dionisiaco, la fase più recente offre un panorama leggermente più articolato, con raffigurazioni di strumenti musicali anche associati, in coppe di tipo sub-A, prive di occhioni, nelle quali l'elemento sonoro sembra più pregnante: è il caso di una coppa di tipo sub-A di Tübingen, attribuita al Pittore di Caylus⁴⁹, dove la *lyra* viene duplicata sui due lati e il tema musicale ritorna anche nel tondo centrale, con un satiro nell'atto di suonare l'*aulos*. In un altro esemplare di coppa di tipo sub-A da Taranto, la scena a soggetto dionisiaco sulla vasca ha come protagoniste alcune menadi nell'atto di danzare con l'accompagnamento di *lyra* e *aulos*, mentre una menade crotalista è raffigurata nel tondo⁵⁰. *Barbitoi* duplicati sono altresì presenti in altri esemplari, come una coppa sub-A di Mainz⁵¹ e una coppa di tipo B di San Pietroburgo entrambe del Pittore di Elaios I⁵². Dello stesso pittore, in un esemplare di San Pietroburgo tornano *lyra* e *aulos* associati⁵³.

In base alla documentazione del Beazley Archive, pochi altri esemplari di coppe tarde del Leafless Group recano raffigurazioni musicali comprendenti cordofoni⁵⁴; anche l'*aulos* non appare rappresentato in modo consistente⁵⁵. Alla luce della relativa scarsità di

⁴⁹ Coppa Tübingen S10128649 (*CVA Tübingen* 3, p. 41, Taf. 31, 1-4; *BAPD* 6058).

⁵⁰ Coppa Taranto, Museo Archeologico Nazionale 20202 (*Atleti e Guerrieri* 1994, p. 221, n. 41.9; *BAPD* 25142).

⁵¹ Coppa Mainz, Johannes Gutenberg Universität 91 (*CVA Mainz* 1, p. 46, Taff. 46.2,4; 47.1; *BAPD* 352103, schedata come Tipo B).

⁵² Coppa St. Petersburg, State Hermitage Museum ST46 (*CVA St. Petersburg* 3, pp. 53-56, Pls. 48-49; *BAPD* 352104). Per il Pittore, *ARV*, pp. 574-576; *Para*, p. 289.

⁵³ Coppa St. Petersburg, State Hermitage Museum B2197: *CVA St. Petersburg* 3, pp. 61-62, Pls. 57-58; *BAPD* 8398.

⁵⁴ Si tratta di una coppa frammentaria da Roselle (Grosseto, Museo Archeologico della Maremma R3269, *BAPD* 20206) e di alcuni frammenti dall'Heraion di Samo (Vathy, Archaeological Museum K1678, *BAPD* 23549) con satiri lyricini, oltre a una coppa con satiro citaredo nel tondo (Paris, Cabinet des Médailles 332; *BAPD* 331870).

⁵⁵ Coppe Adria, Museo Archeologico Nazionale 23444 (*BAPD* 43203); Paris, Musée du Louvre CP10382 (*BAPD* 331805); Taranto, Museo Archeologico

scene a carattere musicale rapportata, di converso, alla generale standardizzazione dei temi e dell'impatto visivo di questi prodotti⁵⁶, la duplicazione dello strumento nella coppa di Basilea, pure nel segno di una sostanziale sovrapponibilità semantica di *lyra* e *barbitos*⁵⁷, pare qualificare l'esemplare in modo peculiare. L'angolo di visuale dei fruitori potrebbe offrire ulteriori punti di vista, se fossimo in possesso delle informazioni relative al rinvenimento di questo esemplare. Le coppe ad occhioni trovano in Etruria un mercato privilegiato, ed è significativo in tal senso, come nota S. Bundrick, che proprio una coppa ad occhioni sia rappresentata in mano a un comasta su uno *stamnos* del Gruppo del Perizoma. L'esempio rende evidente come l'artigiano ateniese fosse consapevole della predilezione per queste coppe da parte della comunità etrusca a cui appunto gli *stamnoi* di questo gruppo erano destinati⁵⁸.

Il tema, complesso e articolato, del valore simbolico e funzionale di questi oggetti, in rapporto alla rappresentazione dei grandi occhi sulla vasca e del *gorgoneion* all'interno, nell'ottica dell'area di produzione come in quella della ricezione, esula da questo contributo⁵⁹. Tuttavia, la distribuzione delle coppe ad occhioni in

Nazionale 105684 (BAPD 25194), oltre alle coppe di Tübingen e Taranto già citate.

⁵⁶ In part. sul Leafless Group, vd. le ampie osservazioni a tal proposito, con rif., in VOLIOTI 2017.

⁵⁷ CASTALDO 2000, pp. 89-90.

⁵⁸ BUNDRICK 2015, p. 332, fig. 20. Sugli *stamnoi* del Gruppo del Perizoma come *bespoken vases*, caratterizzati da un repertorio iconografico specificatamente orientato all'Etruria, SHAPIRO 2000.

⁵⁹ Tradizionalmente definiti 'apotropaici', gli occhioni sono stati al centro di varie riflessioni, soprattutto dagli anni '70 del secolo scorso, che videro, da un punto di vista ellenocentrico e sulla base di un impiego di questi oggetti nel contesto simposiaco, una possibile interpretazione degli stessi come parti della coppa stessa, la quale avrebbe pertanto assunto la funzione di una sorta di maschera, all'interno di un complesso meccanismo simbolico di alterità e trasformazione di matrice dionisiaca (vd. fra gli altri BOARDMAN 1976; FERRARI 1986; KUNISCH 1990; FRONTISI-DUCROUX 1986). Per un esame critico delle diverse ipotesi, vd. soprattutto BUNDRICK 2015 (pp. 296-303, 312-313, 333, con lett. prec.), che riprende, in rapporto alla principale

Etruria nelle necropoli e la loro connessione con aspetti dell'ideologia funeraria⁶⁰, nonché nelle aree di abitato⁶¹ e santuariali⁶², dove sono impiegate come parte integrante di azioni culturali⁶³, è un chiaro indizio di come l'importazione di questi prodotti, lungi dal dover essere banalizzata come segno di grecizzazione o espressione di un generico 'gusto', costituisca altresì l'esito di una selezione consapevole⁶⁴.

La mancanza di dati relativi al rinvenimento, nonché l'incertezza sulla pertinenza del piede iscritto alla vasca, impedisce tuttavia di fare ipotesi anche rispetto all'eventuale scelta, da parte degli ignoti fruitori di questa coppa, della raffigurazione di una teoria di danzatori a forte connotazione musicale come rimando per immagini a specifiche sfere ideologiche e rituali, in meccanismi di autorappresentazione oggi ampiamente riconosciuti⁶⁵.

cristinae.ridi@gmail.com

Università degli Studi di Milano

destinazione delle coppe ad occhioni, l'Etruria, la primaria ipotesi di una loro valenza apotropaica; vd. anche, più recentemente, MAZET 2022.

⁶⁰ Il tema è ampiamente trattato in BUNDRICK 2015, da p. 309.

⁶¹ P. es.: REUSSER 2002, II, pp. 37-39 (Cerveteri, Vigna Parrocchiale, con lett.); pp. 53-55 (Regisvilla, con lett.); VALLICELLI 2004, pp. 13-14 (dall'abitato di Adria).

⁶² Per l'area di Cerveteri, RIZZO 2009, p. 375, dal santuario in località S. Antonio. Da Gravisca, dal santuario emporico: IACOBazzi 2004, pp. 233-255; vd. anche MASSERIA 2009, pp. 332-333; dal santuario settentrionale, FIORINI – FORTUNELLI 2009, p. 306.

⁶³ Si ricorda, per il carattere eccezionale, la deposizione di una coppa ad occhioni del P. Tübingen D41, rinvenuta capovolta sul fondo della cisterna 39 nell'area *alpha* del 'complesso monumentale' di Tarquinia e ritenuta parte di un rito espiatorio in occasione dell'abbandono della struttura, per cui vd. *Tarchna I*, pp. 35; 195 (C. CHIARAMONTE TRERÉ). Oltre a ciò, significativo è il largo uso di dediche sotto il piede delle coppe di tipo A rinvenute al santuario emporico di Gravisca: vd. IACOBazzi 2004, p. 478.

⁶⁴ BUNDRICK 2015, p. 333-334 e *passim*.

⁶⁵ A proposito dell'impiego selettivo delle iconografie greche in Etruria e del rapporto fra produzione attica e richiesta locale, a partire dai contributi di J. de La Genière negli anni '80 del secolo scorso (DE LA GENIÈRE 1988), vd. fra gli altri SHAPIRO 2000; OSBORNE 2001; REUSSER 2002; DE LA GENIÈRE 2006; LEWIS 2009; LANGRIDGE-NOTI 2013; vari contributi in *Consumers' Choice* 2016; per una sintesi: LUBTCHANSKY 2014; BUNDRICK 2019.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABV = J. D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956.
- Agora XXIII = M.B. MOORE, M.Z. PEASE PHILIPPIDES, *Attic Black-Figured Pottery*, (*The Athenian Agora XXIII*), Princeton 1986.
- ARV² = J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2nd edition, Oxford 1963.
- Atleti e Guerrieri 1994 = A. D'AMICIS *et Alii*, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I.3. Atleti e Guerrieri. Tradizioni aristocratiche tra VI e V secolo a.C.*, Taranto 1994.
- Atti Perugia 2009 = S. FORTUNELLI, C. MASSERIA (a cura di), *Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia, e dell'Italia*, Atti Convegno (Perugia 14-17 marzo 2007), Venosa 2009.
- Attische Vasen 2004 = M. BENTZ, C. REUSSER (hrsg.), *Attische Vasen in etruskischem Kontext. Funde aus Häusern und Heiligtümern*, (Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Band II), München 2004.
- AVI = *Attic Vase Inscriptions / Attische Vaseninschriften* (<https://www.avi.unibas.ch/#/>).
- BAPD = *Beazley Archive Pottery Database* (<https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>).
- BELIS 1985 = A. BELIS, *A propos de la construction de la lyre*, in "BCH" CIX, 1985, pp. 201-220.
- BESSI 1997 = B. BESSI, *La musica del simposio: fonti letterarie e rappresentazioni vascolari*, in "AION" n.s. 4, 1997, pp. 137-152.
- BLOESCH 1940 = H. BLOESCH, *Formen Attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils*, Bern-Bümpliz 1940.
- BOARDMAN 1976 = J. BOARDMAN, *A curious eye cup*, in "AA" 3, 1976, pp. 281-290.
- BOARDMAN 1990 = J. BOARDMAN, *Vasi ateniesi a figure nere. Un manuale*, Milano 1990 (trad. it. di *Athenian Black Figure Vases, a Handbook*, London 1974).
- BOTHMER 1985 = D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter and his World*, Malibu 1985.
- BUNDRICK 2005 = S. BUNDRICK, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge 2005.
- BUNDRICK 2015 = S. BUNDRICK, *Eye Cups in Context*, in "AJA" 119 (3), 2015, pp. 295-341.
- BUNDRICK 2019 = S. BUNDRICK, *Athens, Etruria, and the many lives of Greek Figured Pottery*, Madison (WI) 2019.
- CASTALDO 2000 = D. CASTALDO, *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000.

- Chanter les dieux* 2001 = P. BRULE, C. VENDRIES (éds), *Chanter les dieux: Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine* (Actes du Colloque de 16, 17, et 18 décembre 1999), Rennes 2001.
- Città delle Immagini* 1986 = C. BERARD et Alii, *La Città delle Immagini. Religione e società nella Grecia Antica*, Modena 1986 (trad. it. di *La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique*, Lousanne 1984).
- Collezioni Züst* 2016 = M. AGLIATI RUGGIA (a cura di), *Arte. Antichità. Argenti. Le collezioni di Giovanni Züst nei musei di Rancate, Basilea e San Gallo*, Milano 2016.
- Consumers' Choice* 2016 = T.H. CARPENTER, E. LANGRIDGE-NOTI, M. STANSBURY-O'DONNELL (ed.), *The Consumers' Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery (Selected Papers on Ancient Art and Architecture, 2)*, Archaeological Institute of America, Boston 2016.
- CVA Basel 1* = J.P. DESCOEUDRES, *CVA Schweiz 4. Basel, Antikenmuseum 1*, Bern 1981.
- CVA Bibliothèque Nationale 2* = M. LAMBRINO, *CVA France 10. Paris, Bibliothèque Nationale 2*, Paris 1931.
- CVA Bochum 1* = N. KUNISCH, *CVA Deutschland 79. Bochum, Kunstsammlungen Der Ruhr-Universität 1*, München 2005.
- CVA Boston 2* = M. TRUE et Alii, *CVA United States of America 19. Boston, Museum of Fine Arts 2*, Mainz 1978.
- CVA Erlangen 2* = O. DRÄGER, *CVA Deutschland 84. Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 2*, München 2007.
- CVA Louvre 27* = N. MALAGARDIS, A. TSINGARIDA, *CVA France 41. Paris, Musée du Louvre 27*, Paris 2008.
- CVA Mainz 1* = A. BÜSING-KOLBE, *CVA Deutschland 42. Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum 1*, München 1977.
- CVA Moscow 1* = N. SIDOROVA, *CVA Russia 1. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts 1*, Roma 1996.
- CVA München 13* = B. FELLMANN, *CVA Deutschland 77. München, Antikensammlungen 11*, München 2004.
- CVA Tübingen 3* = J. BUROW, *CVA Deutschland 47. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität 3*, München 1980.
- CVA St. Petersburg 3* = A. PETRAKOVA, *CVA Russia 10. St. Petersburg, The State Hermitage Museum 3*, Roma 2006.
- CVA St. Petersburg 10* = A. PETRAKOVA, *CVA Russia 18. St. Petersburg, The State Hermitage Museum 10*, Roma 2009.
- CVA Villa Giulia 3* = G.Q. GIGLIOLI, *CVA Italia 3. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia 3*, Roma 1927.

- DE LA GENIÈRE 1988 = J. DE LA GENIÈRE, *Images attiques et religiosité étrusque*, in *Symposium Copenhagen 1988*, pp. 161-169
- DE LA GENIÈRE 2006 = J. DE LA GENIÈRE, *Clients, Potiers et Peintres*, in *Les Clients 2006*, pp. 9-15.
- FERRARI 1986 = G. FERRARI, *Eye-cup*, in “RA”, 1986, pp. 5-20.
- FIORINI – FORTUNELLI 2009 = L. FIORINI, S. FORTUNELLI, *Nuove acquisizioni dal santuario settentrionale di Gravisca*, in *Atti Perugia 2009*, pp. 303-328.
- FRANKLIN 2006 = J.C. FRANKLIN, *The Wisdom of the Lyre: Soundings in Ancient Greece, Cyprus and the Near East*, in E. HICKMANN, R. EICHMANN (Hrsg.), *Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen. Serie Studien zur Musikarchäologie 5*, Rahden 2006, pp. 379-398.
- FRONTISI-DUCROUX 1986 = F. FRONTISI-DUCROUX, *Specchiarsi nella maschera*, in *Città delle Immagini 1986*, pp. 137-149.
- HÄGG 1995 = T. HÄGG, *Hermes e l'invenzione della lyra: una versione non ortodossa*, in *Musica e Mito 1995*, pp. 209-234 (trad. it. di T. HÄGG, *Hermes and the invention of the Lyre. An Unorthodox Version*, in “Symbolae Osloenses” LXIV, 1989, pp. 36-73).
- IACOBazzi 2004 = B. IACOBazzi, *Le ceramiche attiche a figure nere*, (Gravisca. Scavi nel Santuario Greco 5, I-II), Bari 2004.
- KUNISCH 1990 = N. KUNISCH, *Die Augen der Augenschalen*, in “AK” 33, 1, 1990, pp. 20-27.
- KURTZ – BOARDMAN 1986 = D. KURTZ, J. BOARDMAN, *Booners*, in *Greek vases in the J. Paul Getty Museum*, 3, (OPA 2), Malibu 1986, pp. 35-70.
- LANGRIDGE-NOTI 2013 = E. LANGRIDGE-NOTI, *Consuming Iconographies*, in *Pottery Markets 2013*, pp. 61-72.
- Les Clients 2006* = J. DE LA GENIÈRE (éd.), *Les Clients de la Céramique Grecque*, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris 30-31 Janvier 2004 (*Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum France*, 1), Paris 2006.
- LEWIS 2009 = S. LEWIS, *Athletics on Attic Pottery: Export and Imagery*, in V. NØRSKOV, L. HANNESTAD, C. ISLER-KERÉNY, S. LEWIS (eds), *The World of Greek Vases*, Roma 2009, pp. 131-148.
- LUBTCHANSKY 2014 = N. LUBTCHANSKY, “Bespoken Vases” tra Atene e Etruria? *Rassegna degli studi e proposte di ricerca*, in G.M. DELLA FINA (a cura di), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, Atti Del XXI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'archeologia dell'Etruria, in “AnnFaina” XXIII, Roma 2014, pp. 357-385.
- MASSERIA 2009 = C. MASSERIA, *Ceramiche attiche dalla necropoli di Tarquinia e dall'emporion di Gravisca*, in *Atti Perugia 2009*, pp. 329-386.

- MATHIESEN 1999 = T.J. MATHIESEN, *Apollo's lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln (NE) 1999.
- MAZET 2022 = C. MAZET, *Du banquet grec à l'imaginaire funéraire étrusque: les hybrides oculaires de la céramique attique. From the Greek Banquet to the Etruscan Funerary Imaginary: The Ocular Hybrids of Attic Pottery*, in "Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque", 25, 2022, Édition électronique URL : <https://journals.openedition.org/gaia/3529>.
- MCINTOSH 1972 = J. MCINTOSH, *The barbitos in the Classical Period*, in "CJ" LXVII, 1972, pp. 331-340.
- MENIER 2001 = T. MENIER, *L'étrangeté dionysiaque*, in *Chanter les dieux 2001*, pp. 233-241.
- Musica e mito 1995 = D. RESTANI (a cura di), *Musica e mito nella Grecia Antica*, Bologna 1995.
- OSBORNE 2001 = R. OSBORNE, *Why did Athenian Pots Appeal to Etruscans?*, in "World Archaeology" 33 (2), 2001, pp. 277-295.
- PAQUETTE 1984 = D. PAQUETTE, *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique: Etudes d'organologie*, Paris 1984.
- Para = J.D. BEAZLEY, *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-Painters and to Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford 1971.
- PIERRO 1984 = E. PIERRO, *Ceramica 'ionica' non figurata e coppe attiche a figure nere*, (MMAT VI), Roma 1984.
- Pottery Markets 2013 = A. TSINGARIDA, D. VIVIERS (ed.), *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th-1st Centuries BC)*, Proceedings of the International Symposium held at the Université Libre de Bruxelles, 19-21 June 2008, Bruxelles 2013.
- REUSSER 1988 = C. REUSSER (ed.), *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Etruskische Kunst*, Basel 1988.
- REUSSER 2002 = C. REUSSER, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen Attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, I-II, Zürich 2002.
- REUSSER 2018 = C. REUSSER, *Le antichità etrusche nei musei pubblici della Svizzera*, in "AnnFaina" 26, 2018, pp. 75-94.
- RIDI 2015 = C. RIDI, *Musica e musici nella ceramica attica di Tarquinia. Immaginario greco e percezione etrusca*, Trento 2015.
- RIZZO 2009 = M.A. RIZZO, *Ceramica attica dal Santuario in località S. Antonio a Cerveteri*, in *Atti Perugia 2009*, pp. 369-385.
- SARTI 1992 = S. SARTI, *Gli strumenti musicali di Apollo*, in "AnnAStorAnt" 1992, pp. 95-103.
- SHAPIRO 2000 = H.A. SHAPIRO, *Modest Athletes and Liberated Women: Etruscans on Attic Black-Figure Vases*, in B. COHEN (ed.), *Not the classical*

- ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 315-339.
- Stringed Instruments* 1989 = M. MAAS, J. MCINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London 1989.
- Symposium Copenhagen* 1988 = J. CHRISTIANSEN, T. MELANDER (eds), *Proceedings of 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (Copenhagen, August 31-September 4, 1987), Copenhagen 1988.
- Tarchna I* = M. BONGHI JOVINO, C. CHIARAMONTE TRERÈ (a cura di), *Tarquinia. Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988, (Tarchna I)*, Roma 1997.
- ULIERIU-ROSTÁS 2016 = T.E. ULIERIU-ROSTÁS, *Dionysiac strings? Towards an Iconographic Reassessment of late 5th and early 4th Century Athenian perceptions of Mousikē*, in L. BRAVI et Alii (a cura di), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Quaderni della "Rivista Di Cultura Classica e Medioevale" 14, Pisa 2016, pp. 327-354.
- VALLICELLI 2004 = M.C. VALLICELLI, *la ceramica a figure nere di Adria: i rinvenimenti da abitato*, in *Attische Vasen* 2004, pp. 9-16.
- VILLARD 1946 = F. VILLARD, *L'évolution des coupes attiques à figures noires*, in "REA" 48, 1946, pp. 173-180.
- VOLIOTI 2017 = K. VOLIOTI, *On Show and on the go: the Advertising Language of Athenian Pottery*, in F. CARLÀ-UHINK, M. GARCÍA MORCILLO, C. WALDE (eds), *Advertising Antiquity*, in "Thersites, Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date" 6, 2017, pp. 3-42.
- WEST 1992 = M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- WILLIAMS 1988 = D.J.R. WILLIAMS, *The Late Archaic Class of Eye-Cups*, in *Symposium Copenhagen* 1988, pp. 674-683.

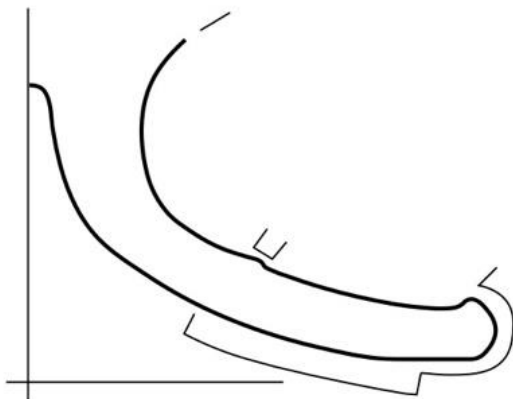


Fig. 1. Profilo del piede della coppa Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Zü 332 (dis. di S. Dürr, lucido S. Micheletti). Scala 1.1



Fig. 2. Particolare del piede della coppa (per gentile concessione dell'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, fotografia E. Dozio)

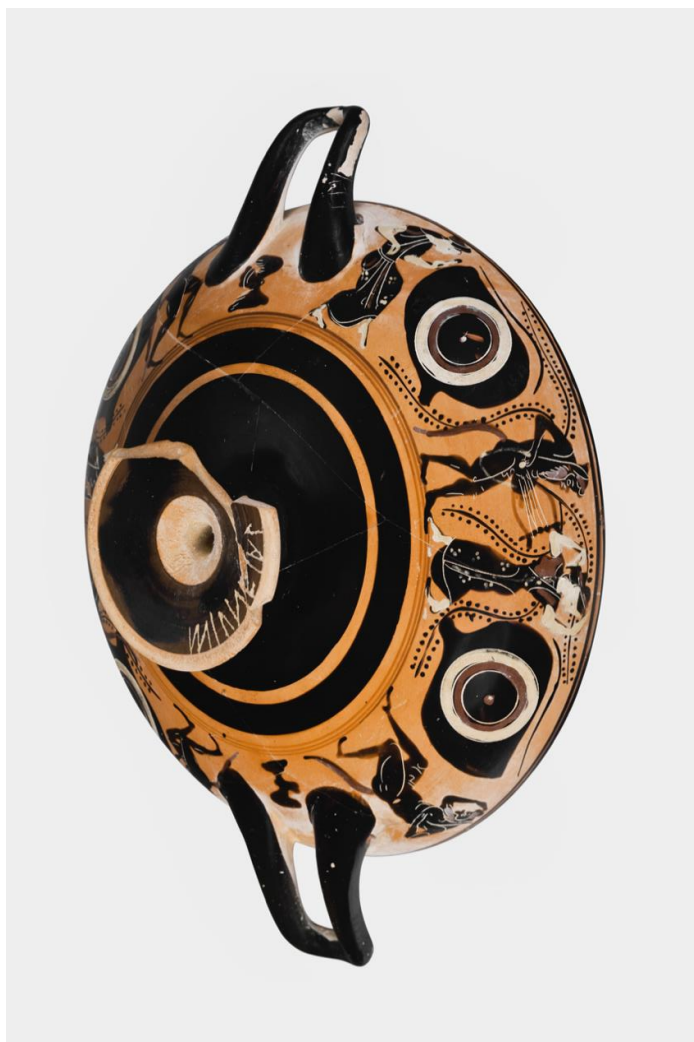


Fig. 3. Coppa Basel Zü 332. Lato A
(per gentile concessione dell'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig)

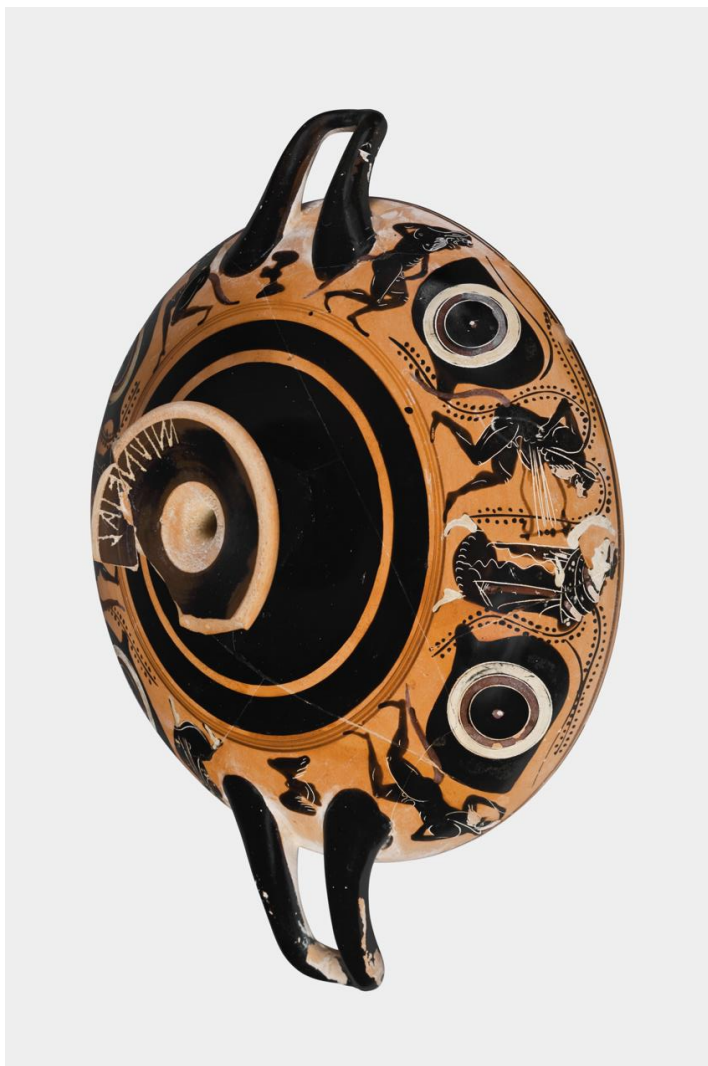


Fig. 4. Coppa Basel Zü 332. Lato B
(per gentile concessione dell'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig)



Fig. 5. Coppa Basel Zü 332. Interno
(per gentile concessione dell'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig)



Fig. 6. Coppa Basel Zü 332. Fondo
(per gentile concessione dell'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig)



Fig. 7. Coppa Villa Giulia 3554 (da CVA Villa Giulia 3, p. 22, Tav. 40.5)



Fig. 8. Coppa Villa Giulia 3554 (da CVA Villa Giulia 3, p. 22, Tav. 40.6)



*Fig. 9. Coppa Bochum, Ruhr-Universität, Kunstsammlungen S484
(da CVA Bochum 1, pp. 69-70, Taf. 59.4)*



*Fig. 10. Coppa München, Antikensammlungen 2065
(da CVA München 13, pp. 87-88, Taf. 55.5)*



Fig. 11. Coppa Paris, Cabinet des Médailles 326
(da CVA Bibliothèque Nationale 2, p. 40, Pl. 55.4)



Fig. 12. Coppa Bochum, Ruhr-Universität, Kunstsammlungen S484
(da CVA Bochum 1, pp. 69-70, Taf. 58.7)



*Fig. 13. Coppa Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3552
(da CVA Villa Giulia 3, Tav. 39.1)*



*Fig. 14. Coppa Mosca, Museo Puskin II.1b.104
(da CVA Moscow I, Pl. 60, 2)*