

## IL DIONISO CITAREDO DEL PITTORE DEL «SAKKOS» BIANCO

ABSTRACT – The *skyphos* discussed in this article, now in the Civic Archaeological Museum of Milan, shows a strong stylistic affinity with the works of the White *Sakkos* Painter, so called after the white saccoi generally worn by the women depicted upon his vases. This Apulian vase-painter was a pupil of the Baltimore Painter, whose workshop may possibly have been located at Ruvo or Canosa; in fact there is a close connexion between the works of the two painters. The *skyphos*, most probably painted in the second half of the fourth century B.C., is high about mt. 0.40 and shows, on the obverse, Dionysos while playing a cithara, a musical instrument typical of Apollo: this peculiarity, more used in sculptures (for example on the western pediments of the Sixth Temple of Apollo at Delphi) than in pictures, makes this work unusual in the world of the Greek pottery. The study of the *skyphos* also propose again the question of the close connexion, iconographic and religious, between Dionysos and Apollo.

All'interno della cospicua serie di vasi italoti a figure rosse di fabbrica apula conservati nel Civico Museo Archeologico di Milano, si distingue, per le sue eccezionali dimensioni, per il pregio e per la singolarità della sua decorazione, uno *skyphos* di grande interesse che ritengo si debba attribuire al Pittore del *Sakkos* Bianco, ceramografo operante nel corso della seconda metà del IV secolo a.C., così denominato per la sua predilezione nell'ornare la testa di numerose figure femminili con un *sakkos* interamente bianco.

La sua formazione artistica avvenne nell'ambito della bottega di uno dei più prolifici caposcuola della tarda ceramografia apula, il Pittore di Baltimora<sup>1</sup>, la cui officina è ormai certo operasse in un centro dell'Apulia settentrionale, probabilmente Ruvo o Canosa<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>) Schmidt - Trendall - Cambitoglou 1976, pp. 51-77; *RVAp* suppl. I, pp. 146-160; Mazzei 1996, pp. 403-422.

<sup>2</sup>) *RVAp* II, p. 860; Todisco 1984, p. 49; Sena Chiesa 2006, p. 388.

1. – (Figg. 1-2) Ricomposto da più frammenti, con lacune integrate a silhouette e l'ansa sinistra completamente ricostruita, il vaso presenta un corpo ceramico arancio-rosato, ingobbio arancio mattone, ricoperto da vernice nera lucente con sovraddipinture in bianco e in giallo. Alto m 0,40, ha un corpo campaniforme fortemente rastremato nella parte inferiore, con anse a nastro impostate orizzontalmente, un orlo ingrossato e un piede ad anello, rispettivamente di m 0,38 e 0,20 di diametro.

La decorazione accessoria è composta sul lato A, nella parte sottostante l'orlo, da un fregio di rosette alternate a patere, con punti bianchi sovraddipinti e riempitivi di punti ugualmente bianchi con uno nero centrale; al di sotto di questa fascia, compaiono una linea orizzontale, una fascia a onde correnti e una serie di cerchietti bianchi.

La stessa zona, sul lato B, presenta tra linee orizzontali e parallele (una superiore e due inferiori), un ramo d'alloro destrorso a risparmio, con riempitivi di bacche bianche e puntini dello stesso colore nella zona sottostante.

Lo spazio al di sotto delle anse è riservato ad una bella composizione di palmette con foglie sfrangiate, volute e sovraddipinture di punti bianchi, che arricchisce e definisce anche le parti laterali dei complessi figurativi presenti su entrambi i lati del vaso; tali complessi risultano altresì delimitati inferiormente da un fregio a meandro.

Il lato A è occupato da una scena di tiaso dionisiaco. Al centro, siede Dioniso a torso nudo sul terreno reso da punti bianchi allineati; con il braccio sinistro si appoggia al mantello ripiegato dietro la schiena, che gli copre le gambe e lascia intravedere la sinistra piegata; il viso è rivolto verso destra, la chioma è ricciuta con lunghe ciocche ricadenti sulle spalle. Il capo si presenta ornato da una tenia con nastri, decorata con puntini bianchi. Il dio indossa una collana a bandoliera e armille al polso destro e alla caviglia sinistra sovraddipinte in bianco; del medesimo colore sono lo stelo dell'elaborato tirso, che Dioniso regge nella mano destra, caratterizzato da infiorescenze in bianco-giallo, e la cetra retta dalla mano sinistra. Ai suoi piedi, compare un cerbiatto accovacciato con il muso rivolto verso il dio, la pelle maculata a punti in bianco e nero, e il petto, la parte sommitale della testa e i bordi delle orecchie in bianco sovraddipinto.

Ai lati di Dioniso, compaiono una Menade sulla sinistra e un Satiro sulla destra. A giudicare dall'andamento delle pieghe del chitone, la donna, rivolta verso il dio, pare intenta in una danza frenetica. La chioma, ricciuta, è ornata di nastri e corone di perle in bianco sovraddipinto; indossa orecchini e una collana a doppio filo di perle, il tutto sovraddipinto in bianco. Il lungo chitone senza maniche le lascia scoperto il seno e la spalla destra, e risulta stretto in vita da una cintura nera. Sul gomito sinistro è poi appoggiato un mantello bordato di nero, mentre il braccio destro risulta sollevato nell'atto di mostrare un *thymiaterion*. Sopra di lei, una benda frangiata in giallo.



*Fig. 1. - Skyphos a figure rosse, lato A.  
Milano, Civiche Raccolte Archeologiche, inv. n. A. 988. 01. 01 (foto: Museo).*



*Fig. 2. - Skyphos a figure rosse, lato B.  
Milano, Civiche Raccolte Archeologiche, inv. n. A. 988. 01. 01 (foto: Museo).*

Del Satiro rimane solo la parte inferiore del corpo. Esso risulta stante, con la gamba sinistra flessa ed incrociata con l'altra, e nudo, con una pelle di felino ricadente sulle spalle, decorata in bianco sovraddipinto sui bordi. Il fedele compagno di Dioniso appoggia il fianco sinistro ad un insieme di rocce evidenziate prospetticamente in bianco-giallo, e con la mano destra regge una coppa con anse sopraelevate realizzata in bianco.

Quest'ultimo colore viene preferito anche per la realizzazione dei puntini irregolari indicanti il terreno, del cigno sovrastante le figure principali e per ritoccare le ali dell'Erote rappresentato in volo verso destra, mentre tende le braccia verso l'uccello.

L'Erote è raffigurato nudo, tranne che per una ricca *parure* di gioielli composta da una collana a bandoliera, una collana di perle al collo, delle armille ai polsi e al polpaccio destro, ed una collana a due giri di perle sulla coscia destra. Il tutto è realizzato in bianco sovraddipinto, alla stessa stregua della corona di perle e del *kekryphalos* con nastri che ornano il capo. Ai piedi indossa calzari chiusi realizzati nella parte anteriore sempre in bianco sovraddipinto.

Il lato B presenta invece una classica scena di scambio di doni. La fanciulla sulla sinistra viene raffigurata stante di profilo, con la gamba destra portante e l'altra flessa, nell'atto di appoggiare il piede su un insieme di rocce ritoccate in bianco-giallo. Indossa un lungo chitone senza maniche, stretto in vita da una sottile cintura con puntini alle estremità, e calzature chiuse bianche; sul capo porta un *kekryphalos* ed una corona di perle sovraddipinta in bianco, come gli orecchini, la collana e le armille ai polsi. Con la mano destra solleva un grande ventaglio realizzato in bianco-giallo, con la sinistra regge una situla a *kalathos* con profilo convesso e piedini; le modanature e le decorazioni sono sovraddipinte in bianco. Alle sue spalle, compare una benda frangiata appesa, sovraddipinta in bianco-giallo.

Di fronte a lei, un giovane nudo seduto su mantello, la gamba destra flessa, la sinistra distesa; sul capo è annodata una benda bianca. La mano destra regge una *phiale* in bianco-giallo, sulla quale sono appoggiate uova alternate a lunghe foglie decorate con puntini bianchi sovraddipinti; la sinistra regge un tirso di cui rimangono oggi solo lo stelo in bianco sovraddipinto. Sopra la sua testa, ancora una volta compare una benda frangiata in bianco-giallo, appesa a festone, ed alle sue spalle una benda frangiata in bianco sovraddipinto.

2. – Lo *skyphos* fin qui descritto mostra stringenti affinità stilistiche con le altre produzioni del Pittore del *Sakkos* Bianco, le quali mi hanno permesso di identificare in questo ceramografo la personalità artistica del suo autore.

Partendo dall'analisi della decorazione accessoria, notiamo anche qui rosette alternate a patere, linguette attorno all'attacco delle anse, ele-

menti cuoriformi come riempimento, bende appese alle spalle dei personaggi, palmette al di sotto delle anse<sup>3</sup>.

Tipici del Pittore del *Sakkos* Bianco sono poi l'elaborato *thymiaterrion*<sup>4</sup> mostrato dalla Menade sul lato A; la situla circondata da una linea bianca e spessa con puntini bianchi sopra e sotto<sup>5</sup> ed il ventaglio<sup>6</sup>, qui rappresentati entrambi sul lato B.

In particolare, un motivo a lui peculiare, presente qui sul lato secondario e ricorrente anche su alcune opere del Pittore di Baltimora<sup>7</sup>, è quello della *phiale*, con lunghe foglie sovrastanti decorate con puntini bianchi ed alternate ad uova<sup>8</sup>.

Il rendimento della capigliatura della Menade del lato A, con riccioli ben definiti, spiralati e ornati con nastri e corone di perle in bianco sovraddipinto, ricorre anche su un'*hydria* conservata a Zurigo<sup>9</sup>. In questo caso è interessante notare come lo stile della chioma ricordi molto da vicino quella di una figura femminile protagonista di un'*oinochoe* a figure rosse<sup>10</sup>, attribuita al Gruppo di Egnazia<sup>11</sup>, una bottega collegata all'officina del Pittore di Dario<sup>12</sup> (Fig. 3). Già nei vasi monumentali del Pittore di Baltimora è possibile riscontrare l'influenza di questo grande maestro della pittura vascolare apula, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione degli elementi decorativi e la predilezione per i soggetti mitologici<sup>13</sup>. Tale circostanza spiegherebbe perché anche nelle opere del Pittore del *Sakkos* Bianco si senta un'eco di questa figura, così dominante ed altamente significativa della ceramografia tardo apula. Il "nostro" artista si ispira al Pittore di Dario anche nell'usanza di sottolineare in

<sup>3</sup>) Cfr. *RVAp* II, tavv. CCCLXXIV-CCCLXXX.

<sup>4</sup>) Cfr. *RVAp* II, p. 963, n. 10, tav. CCCLXXVI, 5; *ivi*, p. 965, n. 42; *ivi*, p. 966, n. 54, tav. CCCLXXVIII, 2, n. 58, tav. CCCLXXVIII, 4; *RVAp* suppl. I, p. 183, let. G, tav. XXXVII.

<sup>5</sup>) Cfr. *RVAp* II, p. 965, n. 42; *ivi*, p. 966, nn. 54-55, tav. CCCLXXVIII, 2, n. 58, tav. CCCLXXVIII, 4, n. 60, tav. CCCLXXVIII, 5; *ivi*, p. 967, n. 72; *ivi*, p. 968, n. 84; *RVAp* suppl. I, p. 183, let. G, tav. XXXVII.

<sup>6</sup>) Cfr. *RVAp* II, p. 961, n. 1, tav. CCCLXXV, 1, n. 3, tav. CCCCCLXXV, 3-4; *RVAp* suppl. I, p. 183, let. G, tav. XXXVII.

<sup>7</sup>) Cfr. *RVAp* II, p. 862, n. 13, tav. CCCXXII; *ivi*, p. 868, n. 41, tav. CCCXXVIII.

<sup>8</sup>) Cfr. *RVAp* II, p. 868, n. 84; *ivi*, p. 961, n. 2, tavv. CCCLXXIV-CCCLXXV; *ivi*, p. 966, n. 54, tav. CCCLXXVIII, 2; *ivi*, p. 967, nn. 67, 72; *ivi*, p. 972, n. 131, tav. CCCLXXXI, 5; *ivi*, p. 973, n. 140, tav. CCCLXXXI, 3-4.

<sup>9</sup>) *RVAp* suppl. I, p. 183, let. G, tav. XXXVII.

<sup>10</sup>) Jatta 1877, pp. 50-51; Sena Chiesa 1975, pp. 421-439; *RVAp* II, p. 516, n. 169; *Miti Greci* 2004, pp. 209-210, n. 197; *Banca Intesa* 2006, pp. 400-402.

<sup>11</sup>) *RVAp* II, pp. 512-517. Tale bottega operò intorno alla metà del IV secolo a.C. con una specializzazione in scene a carattere amoroso e nuziale.

<sup>12</sup>) Per il pittore vd. principalmente: Schmidt 1960; Trendall 1961, p. 122; Id. 1966, p. 21; *RVAp* II, pp. 482-505 con relativa bibliografia.

<sup>13</sup>) *RVAp* II, pp. 856-857.

nero gli orli dei mantelli<sup>14</sup>, pratica utilizzata nel nostro caso per la figura della Menade danzante del lato A e per Dioniso.

Altro elemento caratteristico del Pittore del *Sakkos* Bianco, e relativo qui sempre alla figura della Menade, è inoltre la resa dei seni femminili, il primo pieno e rotondo ed il secondo a forma quasi triangolare, ma entrambi con i capezzoli chiaramente indicati<sup>15</sup>.

Le figure del lato B dello *skyphos* in esame trovano numerosi paralleli su cospicui vasi già attribuiti al pittore: in particolare la donna replica esattamente, nella posa e nella resa della veste, una figura femminile su una *hydria* conservata a Zurigo<sup>16</sup> (*Fig. 4*); la figura maschile invece replica quelle rappresentate solitamente accanto ai *naskoi*, anch'esse sedute su un mantello e recanti la tipica patera con lunghe foglie<sup>17</sup>.

Elemento cardine per l'attribuzione al Pittore del *Sakkos* Bianco del vaso in esame è indubbiamente la figura di Dioniso. Essa denuncia un rendimento molto simile, per tratti anatomici, panneggio, posa del corpo e capigliatura, ad un'altra rappresentazione del dio, raffigurato su un'anfora appartenente ad un gruppo di vasi di recente pubblicazione conservati in una collezione privata<sup>18</sup> (*Fig. 5*). In particolare, la scelta, sicuramente inusitata per quanto riguarda il panorama artistico apulo<sup>19</sup>, di rappresentare Dioniso nell'atto di suonare la cetra (attività peraltro tipica di Apollo e in pochi altri casi ascritta anche al figlio di Zeus e di Semele) costituisce indubbiamente un valore aggiunto per la produzione del Pittore del *Sakkos* Bianco, caratterizzata principalmente da una scelta decorativa piuttosto monotona e ripetitiva<sup>20</sup>. Essa risulta infatti orientata su poche scene funebri, su figure di giovani, donne ed Eroti androgini recanti offerte, e su scene di carri trainati da due, tre o quattro cavalli, guidati da Nike, Eros, Helios o un'Amazzone<sup>21</sup>. A ciò si aggiunge anche una predilezione per vasi di modeste dimensioni, soprattutto *oinochoai* e *kantharoi*<sup>22</sup>.

<sup>14</sup>) Cfr. *RVAp* II, p. 487, n. 17, tav. CLXIII.

<sup>15</sup>) Cfr. *RVAp* suppl. I, p. 183, let. G, tav. XXXVII.

<sup>16</sup>) *RVAp* suppl. I, p. 183, let. G, tav. XXXVII.

<sup>17</sup>) Cfr. Todisco 1984, pp. 53-56.

<sup>18</sup>) Cfr. Schauenburg 1994a, p. 520.

<sup>19</sup>) Fatta eccezione per un cratere a calice attribuito proprio al Pittore del *Sakkos* Bianco vd. *RVAp* suppl. II, p. 357, n. 8e.

<sup>20</sup>) Todisco 1984, pp. 49-66.

<sup>21</sup>) *RVAp* II, pp. 959-976, tavv. CCCLXXVI-CCCLXXXII; *RVAp* suppl. I, pp. 185-188, tavv. XXXIX-XL. Un cospicuo numero di vasi combinano poi una di queste tipologie iconografiche principali con la rappresentazione di teste femminili di profilo, tipiche del Gruppo del *Kantharos* (cfr. Cambitoglou 1954, pp. 116-121; *RVAp* II, pp. 995-1009, tavv. CCCLXXXVIII-CCCXC; *RVAp* suppl. I, pp. 193-196) formato da artigiani ai quali il Pittore del *Sakkos* Bianco era fortemente legato. Cfr. Andreassi 1979, p. 159, n. 97; *RVAp* II, pp. 957-961; Rossi - Van der Wielen-van Ommeren 1983, p. 114, n. 4, tav. XXXIII 1, 3; Todisco 1984, p. 52.

<sup>22</sup>) *RVAp* II, pp. 959-977; *RVAp* suppl. I, pp. 182-188.



(1) Oinochoe a figure rosse  
del Gruppo di Egnazia,  
collezione Banca Intesa,  
Milano, part.  
(da Banca Intesa 2006,  
p. 402).

Fig. 3. - Menade.



(2) Skyphos a figure rosse  
delle Civiche Raccolte  
Archeologiche di Milano,  
part. del lato A (foto: Museo).

(1) *Hydria*  
a figure rosse  
del Pittore  
del Sakkos Bianco  
conservata  
a Zurigo, part.  
(da RVAp  
suppl. 1,  
p. 183, let. G,  
tav. XXXVII).



Fig. 4. - Menade.



(2) *Skyphos* a figure rosse  
delle Civiche Raccolte  
Archeologiche di Milano,  
part. del lato B (foto: Museo).





(1) Anfora  
del Pittore  
del Sakkos Bianco  
proveniente  
da una collezione privata.  
Al centro,  
nella fascia superiore,  
Dioniso  
(da Schauenburg 1994a,  
p. 520).

Fig. 5. - Dioniso.



(2) Skyphos  
delle Civiche Raccolte  
Archeologiche di Milano,  
part. del lato A (foto: Museo).

Le recenti pubblicazioni, da parte di Konrad Schauenburg<sup>23</sup>, di pezzi rimasti nell'oblio molto a lungo, sembrerebbero dimostrare che la produzione del pittore subisce a un certo punto una notevole evoluzione: ridotto il numero di vasi di piccole dimensioni con schemi iconografici decisamente ripetitivi, l'artista va via via dedicandosi ad opere più importanti, di dimensioni notevoli, decorandole con scene decisamente più articolate ed interessanti, sovente animate da figure mitologiche<sup>24</sup>. Questa circostanza mi ha permesso di inserire anche lo *skyphos* delle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano nell'ultima fase di produzione del Pittore del *Sakkos* Bianco, e di datarlo tra il 340 ed il 320 a.C.

Anche la combinazione di forma e proporzioni scelta dal pittore per il pezzo qui esaminato, riscuote un certo interesse. Siamo infatti di fronte ad un classico recipiente potorio da simposio – che normalmente predilige dimensioni modeste, che possono variare dai 7 ai 15 cm – che qui però viene enfatizzato fino ad assumere quasi l'aspetto di un vero e proprio cratere a campana. Ad oggi, nel panorama artistico sia attico che apulo, sono pochi gli *skyphoi* di dimensioni simili a quello presentato in questa sede, circostanza che lo rende ancor più singolare ai nostri occhi. Tuttavia su un cratere a campana dell'Apulo Antico (440/370 a.C.)<sup>25</sup>, opera del Pittore del Corego<sup>26</sup> e conservato nel Museo d'Arte di Cleveland<sup>27</sup> troviamo la riproduzione di uno *skyphos* di dimensioni accomunabili al pezzo milanese, che risulta altresì figurato, il che rende ancora più suggestivo il possibile raffronto con il manufatto preso in esame in questa sede.

3. – Dal punto di vista iconografico lo *skyphos* monumentale mostra nel suo complesso soggetti abbastanza usuali per il repertorio apulo, scervi

<sup>23</sup>) Schauenburg 1994a, pp. 507-509; Id. 1994b, pp. 547-550.

<sup>24</sup>) A titolo di esempio si può ricordare un cratere decorato con la guarigione di Telesforo conservato in una collezione privata di Ginevra, per il quale vd. *RVAp* II, pp. 961-962, n. 29/2a; Schauenburg 1983, pp. 339-358, tavv. LXXIX-LXXXVI; Id. 1994b, pp. 547-550; ed uno splendido cratere a volute, recentemente attribuito al Pittore del *Sakkos* Bianco, con la rappresentazione del ratto di Crisippo, per il quale vd. Pontrandolfo 2008, pp. 194-196, fig. 10.

<sup>25</sup>) Sull'Apulo Antico vd. Castoldi 2006, pp. 178-181.

<sup>26</sup>) Denoyelle - Iozzo 2009, p. 132, fig. 192. Sul Pittore del Corego vd. *RVAp* suppl. II, pp. 7-8; il Trendall lo definisce un allievo del Pittore di Sisifo (cfr. *RVAp* I, pp. 14-22), la Denoyelle invece lo considera «[...] un versant "simple" du Peintre de la Naissance de Dionysos [...]» (cfr. Denoyelle - Iozzo 2009, p. 132 nt. 58).

<sup>27</sup>) Trendall 1992, pp. 2-15. Anche in questo caso si tratta di un vaso fliacico che rappresenta, ai lati di un busto scultoreo di Dioniso, un attore fliacico nell'atto di cogliere i frutti della vigna ed un papposileno che offre del vino al dio contenuto all'interno di un grande *skyphos* figurato.

da particolari problematiche interpretative, fatta eccezione per l'immagine di Dioniso che occupa il centro della scena principale. Il dio assume in questo frangente la particolare posa del citaredo, caratteristica propria di Apollo. Il rapporto che lega Dioniso con il mondo musicale inizia già in età arcaica<sup>28</sup>, ma il suo ruolo rimane prevalentemente quello di destinatario piuttosto che di esecutore delle melodie. Solo a partire dall'ultimo scorcio del V secolo a.C. compaiono tra le sue mani strumenti quali la lira, l'arpa ed il barbitos<sup>29</sup>.

La particolarità dello *skypchos* qui esaminato risiede nel fatto che esso costituisce uno dei pochissimi esempi di matrice apula della raffigurazione di Dioniso nell'atto del citaredo. Solo in altri due casi infatti il dio prende in prestito l'ambito strumento apollineo: un cratere a campana apulo, attribuito al Pittore di Bologna 425<sup>30</sup>, oggi conservato a Madrid e databile al 380-360 a.C., ed un cratere a calice opera anch'esso del Pittore del *Sakkos* Bianco<sup>31</sup>. È quindi significativo il fatto che due dei tre esempi esistenti in ambiente apulo di questo tipo di iconografia siano ascrivibili allo stesso autore.

Questa singolare scelta iconografica trova spazio in particolar modo nella plastica.

In tale ambito, la prima testimonianza risale al 360-320 a.C., periodo di realizzazione della decorazione scultorea che occupava gli spazi frontonali del tempio classico di Apollo a Delfi<sup>32</sup>. La statua, che troneggia al centro del frontone occidentale, rappresenta un Dioniso<sup>33</sup> perfettamente a suo agio nelle vesti di abile suonatore di cetra, attorniato dalle Tiadi sempre più simili alle Muse, le amabili compagne di Apollo<sup>34</sup> (*Fig. 6*).

<sup>28</sup>) Gasparri 1986, pp. 467-501, nn. 509-519; Restani 1991, pp. 379-395.

<sup>29</sup>) Gasparri 1986, p. 463, nn. 465-466.

<sup>30</sup>) *RVAp* I, pp. 92-93, n. 201, tav. XXXII, 1-2; Gasparri 1986, p. 463, n. 466.

<sup>31</sup>) *RVAp* suppl. II, p. 357, n. 8e, tav. XCVI, 3-4.

<sup>32</sup>) Come è noto, l'edificio in questione risale ad una fase di ricostruzione resasi necessaria a seguito del sisma che aveva raso al suolo il tempio arcaico, detto anche degli Alceonidi, per il quale vd. Rolley 1999, pp. 196-200. I lavori si protrassero per quasi cinquant'anni a causa dello scoppio della Terza e della Quarta guerra sacra, ed a causa delle insorte difficoltà finanziarie: cfr. Courby 1915, pp. 1-91; *ivi*, pp. 112-117, tavv. 1-10; Bourguet 1932, nn. 19-46; Roux 1966, pp. 245-296; Bousquet 1977, pp. 91-101.

<sup>33</sup>) Attribuito grazie alla tecnica, alla scala, all'iconografia ed al luogo di ritrovamento: il torso (framm. n. 1344) è stato trovato nell'opistodromo del tempio; la testa (framm. n. 2380) tra il Thesaurus degli Ateniesi ed il limite occidentale del *temenos* (cfr. Croissant - Marcadé 1975, p. 709). Per i commenti sulla tecnica vd. Croissant - Marcadé 1972, p. 887, tav. 1; Stewart 1977, p. 40. La presenza sulla fronte della *mitra* ne ha reso sicura l'identificazione con il dio del vino. Con un'altezza conservata di 1,5 metri, il pezzo si inserirebbe perfettamente nella parte centrale del frontone alta 2,3 metri.

<sup>34</sup>) Croissant 2003, pp. 87-99.



*Fig. 6. - Delfi.*

*(1) Statua del Dioniso citaredo dal frontone ovest del Tempio classico di Apollo  
(da Croissant 2003, tav. 35).*

*(2) Ipotesi ricostruttiva di Francis Croissant (da Croissant 2003, tav. 34).*

Abitualmente si ritiene che l'inclusione del complesso dionisiaco in questo luogo prettamente apollineo sia sintomatica di una nuova tendenza in atto nella religione greca in quegli anni. In particolare Rosina Kolonia<sup>35</sup> ritiene che questa innovazione figurativa riecheggi lo sviluppo che il culto di Dioniso ha avuto a Delfi nel periodo di costruzione dei frontoni. Tali cambiamenti culturali erano stati appoggiati ufficialmente dal collegio sacerdotale del santuario delfico, il quale cerca deliberatamente, nella decorazione scultorea, di modificare in un senso apollineo la personalità di Dioniso.

Andrew Stewart<sup>36</sup> ricorda, a questo proposito, un importante documento epigrafico delfico risalente al 339 a.C., e recante un inno dedicato a Dioniso<sup>37</sup>. Esso rappresenta uno degli esempi letterari più significativi da cui traspare l'unione culturale verificatasi tra le due divinità.

Commissionato a Philodamos di Skarphea, su ordine della Pizia, in occasione della festa apollinea dei Theoxenia del 339 a.C.<sup>38</sup>, questo testo non solo riflette il pensiero ufficiale sullo *status* di Dioniso a Delfi, ma sembra quasi programmatico per il frontone, scolpito solo pochi anni dopo. La prima indicazione di ciò è la sua forma: non un ditirambo selvaggio, come ci si aspetterebbe trattandosi del dio dell'ebbrezza, ma il maestoso peana apollineo<sup>39</sup>.

Secondo l'inno, i due figli di Zeus sono d'ora in avanti considerati a Delfi come un'unica personalità immortale: Dioniso non solo attinge da Apollo le sue offerte caratteristiche ed i suoi titoli<sup>40</sup>, ma condivide con lui anche il culto conferitogli durante i nove mesi nei quali è il nume tutelare di Delfi.

<sup>35</sup>) Kolonia 2009, pp. 1-12.

<sup>36</sup>) Stewart 1982, pp. 205-227.

<sup>37</sup>) Vollgraff 1924, pp. 97-208; Id. 1925, pp. 104-142; Id. 1926, pp. 263-304; Id. 1927, pp. 423-468; Vallois 1931, pp. 241-364; Sokolowski 1936, pp. 135-143; Stewart 1982, pp. 210-211; Käppel 1992, pp. 207-284; Rutherford 2001, p. 131; Croissant 2003, pp. 19-22.

<sup>38</sup>) Invito ufficiale, da parte della città, alla propria divinità tutelare ad onorarla con la sua presenza, cfr. Woodard 2007, pp. 275-279.

<sup>39</sup>) Ciascuna delle sue dodici strofe è iniziata e conclusa da frasi rituali che congiungono le due divinità; la presenza di Dioniso è continuamente invocata, viene descritta con un linguaggio affettuoso e familiare la sua nascita a Tebe e la sua ricezione a Delfi, ad Eleusi ed in altri centri di culto panellenico. Lo stesso Apollo impone, attraverso il suo oracolo, di eseguire tale inno alla festa annuale dei Theoxenia e di compiere sacrifici; inoltre ordina ai propri servi di celebrare una festa brillante in onore di Dioniso, di onorarlo con cori e sacrifici in onore dei Theoxenia – che si svolgeva a marzo – e con gare durante i Pythia – che aveva luogo ad agosto – e di erigere un *agalma* di Dioniso su un carro trainato da leoni d'oro e di porlo in una grotta santa (cfr. Fontenrose 1959, pp. 379-381 nt. 52). Il peana si conclude con un appello finale ai fedeli di accogliere Dioniso e di invocarlo per le strade della città (cfr. Stewart 1982, p. 224 nt. 52). Per il testo completo del peana, si rimanda a Stewart 1982, pp. 216-220; Käppel 1992, pp. 375-380.

<sup>40</sup>) Nagy 1979, pp. 118-119.

A questo punto l'immagine frontonale di Dioniso citaredo diventa più esplicita: è come se il dio fosse posseduto dal fratello, il quale gli trasmette uno stato d'animo tipicamente apollineo, trasformandolo in tranquillità dionisiaca. Gli effetti di questo processo si ripercuotono non soltanto nel culto pitico <sup>41</sup>, ma soprattutto sulla successiva iconografia di Apollo <sup>42</sup> e Dioniso.

<sup>41</sup>) A partire da questo momento infatti, la Pizia inizia ad interessarsi al culto di Dioniso; durante il periodo ellenistico l'oracolo delfico risulta fortemente impegnato nella regolamentazione delle feste e dei sacrifici in onore del figlio di Zeus, ma anche di quelle manifestazioni che costituiscono la quintessenza del suo culto, come il menadismo (cfr. Stewart 1982, p. 225 nt. 55).

<sup>42</sup>) A partire dall'esperienza delfica, il contatto fra le due divinità in ambiente attico si fa sempre più sensibile. Dall'indagine sulla ceramica figurata, osserviamo che con il IV secolo a.C. l'Apollo Pizio incomincia ad assumere lui stesso attributi dionisiaci (cfr. Metzger 1951, pp. 168-190) In particolare, Henri Metzger individua un piccolo nucleo di vasi, raccolti poi in un gruppo denominato «Apollon "Dionysiaque" en dehors de Delphes», su cui il dio della musica, a volte associato a Dioniso, a volte seduto al suo posto al centro del *thiasos*, tende a sostituirlo anche nel rapporto di intimità con Arianna (cfr. *ivi*, pp. 186-188). In particolare, la figura ammantata che campeggia su alcuni crateri a campana (cfr. *ivi*, pp. 188, nn. 41b, 41c, 41d) accompagnata da Satiri e Menadi, è ancora foriera di esitazioni su un'identificazione certa tra le due divinità. Sembra che, a partire dal V secolo a.C., Apollo e Dioniso siano soliti, all'occasione, prestarsi i loro attributi. Per quanto riguarda l'alloro come attributo di Dioniso vd. Cook 1925, p. 244, n. 4. Sul ruolo dell'edera nel rituale di Apollo vd. *ivi*, p. 246, n. 1. Marcadé ha riunito un piccolo numero di esempi in cui Apollo indossa la *tania* o *mitra* (cfr. Marcadé 1977, pp. 400-408, figg. 10-17); le sue tesi sono state invero rifiutate da Flashar (cfr. Flashar 1992, pp. 160-170). Di questo gruppo, l'Apollo proveniente dal quartiere del teatro di Delo è l'esempio più importante (vd. Marcadé 1969, pp. 182-184; *ivi*, p. 367, fig. 30). Ricomposta da numerosi frammenti raccolti nell'*insula* II del suddetto quartiere, la statua rappresenta un giovane nudo, con il gomito sinistro appoggiato ad un tronco d'albero, ed il piede posto su un mucchio di scudi galati; questo motivo, di ispirazione politica, è tipico di un genere di statue che, in piedi o sedute su armi ammassate, celebrano vittorie storiche (cfr. *ivi*, p. 183 nt. 1). L'unica identificazione possibile per questo personaggio è con Apollo, sia per l'acconciatura, che per la posizione del braccio destro, portato sopra la testa nell'attitudine propria dell'Apollo Lykeios. Osservando però la benda che cinge le ciocche ondulate lungo le tempie e serra la fronte triangolare, Marcadé ha potuto constatare che non si trattava di un attributo apollineo, né tantomeno di un elemento guerresco: era la *mitra* dionisiaca (cfr. *ivi*, p. 184 nt. 3). A questo proposito, ricordare che il dio vincitore dei Galati è l'Apollo delfico, e che quest'ultimo condivideva il suo peculiare santuario con Dioniso, non è sufficiente a giustificare la presenza di un elemento caratteristico del dio orgiastico sulla fronte del dio dell'equilibrio. Piuttosto, la statua di Delo deve essere considerata come un'ulteriore testimonianza non solo della crescente assimilazione delle due tipologie figurative, apollinee e dionisiache, ma anche di quanto i contatti tra le due divinità diventino sempre più stretti a partire dall'epoca ellenistico-romana. La stessa benda che il dio indossa a Delo, ricompare sulla sua fronte su un cratere del Museo dell'Ermitage St. 1807 datato al V secolo a.C. (cfr. Metzger 1951, p. 177, n. 32), dove Apollo e Dioniso vengono rappresentati, l'uno di fronte all'altro, in una scena di *dexiosis* ambientata presso l'*omphalos* di Delfi: non vi è dubbio che l'artista ha tracciato tra i capelli di Apollo, in aggiunta alla corona d'alloro, una linea bianca che rievoca in maniera molto forte la benda orizzontale

In particolare, per quanto concerne il figlio di Zeus e di Semele, bisogna rivolgersi soprattutto all'ambiente del teatro e della musica per rinvenire nuovi esperimenti di metamorfosi iconografica. A partire dalla fine del V secolo a.C. il rapporto di Dioniso con la vita del teatro e la sua organizzazione diviene sempre più esplicito e il dio viene presentato ora in una veste del tutto nuova: il signore delle Menadi si accompagna adesso ad una diversa tipologia di consesso femminile, le Muse.

Inevitabilmente questa nuova immagine di Dioniso, che assume quindi il ruolo di Musagete, si sviluppa soprattutto nella sfera teatrale ed è sfruttata in particolar modo nella plastica: il dio viene ora rappresentato con indosso un ampio *himation* e nell'atto di suonare la cetra; oltre alle Muse, spesso lo affiancano personificazioni di generi teatrali<sup>43</sup>. La figura di Dioniso trae dunque spunto, ancora una volta, dall'iconografia apollinea, assimilandone lo schema del dio Musagete, del quale veste i panni e ripete le fattezze giovanili.

Tale immagine sembra preferita in un nuovo genere di composizioni scultoree, che ornano in questi anni le sedi delle principali associazioni teatrali greche. Una testimonianza eloquente di questo nuovo schema figurativo è rappresentata dal monumento coregico del Dionysion di Thasos, datato all'inizio del III secolo a.C., dedicato da due attori<sup>44</sup> e da due flautiste<sup>45</sup> per ricordare i successi conseguiti nelle rispettive categorie durante le feste dionisiache, e pubblicato in maniera molto approfondita da Paul Bernard e da François Salviat<sup>46</sup>.

In particolare, a quattro metri di distanza dell'edera occidentale, ed al medesimo livello, è stato rinvenuto il corpo acefalo di una statua maschile di grandi dimensioni, accompagnato da un cospicuo numero di frammenti di marmo gettati alla rinfusa<sup>47</sup> e da una statua femminile, anch'essa acefala. Lo studio di questi reperti ha permesso di confermare la loro appartenenza allo stesso complesso scultoreo; l'identificazione con Dioniso della statua maschile gravemente mutilata<sup>48</sup>, datata tra la fi-

che, sui vasi di IV secolo a.C., orna la fronte di personaggi associati molto spesso al ciclo di Dioniso (cfr. Marcadé 1977, p. 402 nt. 23).

<sup>43</sup>) Gasparri 1986, p. 511.

<sup>44</sup>) Théodoros, attore tragico, e Philémon, attore comico.

<sup>45</sup>) Ariston di Mileto e Battalos.

<sup>46</sup>) Bernard - Salviat 1959, pp. 288-335 con bibliografia precedente.

<sup>47</sup>) Nello stesso luogo sono stati ritrovati: un torso femminile drappeggiato di piccola taglia (inv. n. 1477); un bassorilievo votivo (inv. n. 1501; cfr. Daux 1958, pp. 817-818); una testa femminile frammentaria (inv. n. 1506).

<sup>48</sup>) Mancano: la punta del piede destro; una parte della gamba sinistra avanzata, unitamente alla parte anteriore del plinto; numerose pieghe del panneggio. La parte superiore del busto presenta numerose rotture; di esso si sono conservati soltanto il fondo della cavità circolare, all'interno della quale doveva essere incastrata la testa, e due frammenti della spalla destra, che ci permettono di apprezzare l'altezza del corpo acefalo: 2,20 metri.

ne del IV<sup>49</sup> e la prima metà del III secolo a.C.<sup>50</sup>, è stata resa possibile non solo sulla base del luogo di rinvenimento, ma soprattutto per la presenza della *pardalis* di cui si conserva traccia sotto il pettorale sinistro e che doveva girare sulla spalla, retta da un nodo<sup>51</sup>. Alla statua è stata collegata una testa giovanile rinvenuta nella vicina esedra orientale, senza però che la connessione sia stata definitivamente provata<sup>52</sup>.

La scultura risulta molto simile, per l'atteggiamento generale e per il drappeggio del mantello, ad un tipo statuariale di Afrodite con chitone<sup>53</sup>, noto in numerose varianti e repliche di cui ricordiamo l'Afrodite Valentini<sup>54</sup>, e ad alcune statue contemporanee di Dioniso, abbigliato o meno con chitone<sup>55</sup>. Ma per tentare di ricostruire quello che doveva essere l'aspetto originario della statua mutilata, bisogna confrontarla con il complesso di copie e varianti, provenienti da tutto il mondo greco-romano, dell'Apollo di Cirene<sup>56</sup>.

Sulla base del confronto con questa tipologia, è stato possibile comprendere che l'equilibrio della statua tasiaca (la quale si presenta con la gamba destra portante e la gamba sinistra avanzata e flessa, con conseguente inclinazione del busto verso questo lato) doveva essere assicurato dalla presenza di un supporto, simile a quello che sostiene anche l'Apollo di Cirene<sup>57</sup>, su cui il Dioniso tasio appoggiava il braccio sinistro.

L'arto destro, disperso, doveva anch'esso riprendere il suo illustre modello, il quale a sua volta imitava la posa dell'Apollo Lykeios di Prasitele, e che si può dunque tentare di immaginare sollevato e piegato sopra la testa in un atteggiamento di riposo<sup>58</sup>.

Anche per quanto attiene al dettaglio delle vesti, esistono delle stringenti somiglianze tra le due statue nella foggia del *himation*. In particolare, in due delle repliche dell'Apollo di Cirene<sup>59</sup>, il mantello lascia scoperto il bacino come sulla statua tasiaca.

<sup>49</sup>) Vd. Picard 1954, pp. 1166-1171, tavv. 458-459.

<sup>50</sup>) Vd. Bernard - Salviat 1959, pp. 315-325.

<sup>51</sup>) *Ivi*, p. 317.

<sup>52</sup>) Picard 1954, p. 1168; Gasparri 1986, pp. 445-446, n. 206.

<sup>53</sup>) Probabilmente riferibili ad un archetipo bronzeo risalente al 420 a.C. cfr. Bernard - Salviat 1959, p. 318 nt. 2.

<sup>54</sup>) Delivorrias 1984, p. 25, n. 157.

<sup>55</sup>) Bernard - Salviat 1959, p. 320 nt. 1.

<sup>56</sup>) Cfr. Deubner 1936, pp. 30-36; *ivi*, pp. 63-64; Becatti 1936, pp. 111-131; Id. 1940, pp. 33-36; Bernard - Salviat 1959, p. 333 nt. 1; Paribeni 1959, n. 142, tav. 85; Stewart 1982, p. 213.

<sup>57</sup>) Il modo in cui è stato tagliato il plinto della statua di Dioniso, conferma la presenza di un supporto; il plinto sarebbe infatti troppo piccolo per riuscire a sostenere una statua di tale grandezza priva di un sostegno.

<sup>58</sup>) Bernard - Salviat 1959, p. 321.

<sup>59</sup>) L'Apollo Albani e l'Apollo di Bulla Regia, cfr. Becatti 1940, p. 37; Bernard - Salviat 1959, p. 322 ntt. 1-2.



Alla luce di ciò, è possibile risalire a quella che doveva essere la personalità del Dioniso presentato in maestà al centro dell'edera, e restituirgli l'attributo di cui è stato spogliato: la cetra.

Difatti, l'ampio *himation* con chitone indossati dal dio, costituiscono il costume tipico del citaredo o suonatore di lira, abitualmente riservato all'Apollo Musagete; ragion per cui si è ipotizzato che l'edera occidentale dovesse ospitare un Dioniso citaredo di grandi dimensioni, attorniato da Muse<sup>60</sup>.

L'immagine offerta è dunque quella di un Dioniso signore del teatro<sup>61</sup>, che prende in prestito ad Apollo il lungo chitone e la cetra, al fine di svolgere al meglio il suo nuovo ruolo di guida delle Muse. In questo modo, come a Delfi, prende forma un sincretismo iconografico che, dati ormai i tempi, non stupisce più<sup>62</sup>.

A questo proposito, bisogna menzionare anche l'altra scultura raffigurante Dioniso proveniente dal monumento coregico di Thrasyllos ad Atene<sup>63</sup>. L'opera, dedicata probabilmente nel 271 a.C.<sup>64</sup> dal figlio Thrasycles, a sua volta vincitore come *agonotheta* nella coregia<sup>65</sup>, è stata interpretata da alcuni studiosi come una versione seduta della statua delfica<sup>66</sup>; inoltre è stata identificata con certezza come il Melpomenos di cui Pausania<sup>67</sup> descrive il santuario<sup>68</sup>, all'interno del quale si trovano le immagini di Mnēmōsynē e delle sue sorelle.

Anche in questo caso dunque, il dio dell'ebbrezza sostituisce Apollo nella funzione di capo delle Muse<sup>69</sup>.

Ma il monumento che consolida ancor di più questa tradizione di interscambio tra apollineo e dionisiaco è proprio l'Apollo tipo Cirene<sup>70</sup>, attribuito da Becatti a Timarchides I<sup>71</sup>, in cui Apollo e Dioniso risultano

<sup>60</sup>) La *peplophoros* acefala recuperata unitamente alla statua di Dioniso e che doveva prendere posto immediatamente alla sua destra, risulta molto simile al gruppo di Kephisodotos sull'Elicona. Cfr. Bernard - Salviat 1959, pp. 302-315 e 331-332.

<sup>61</sup>) Scelta per altro che ben si adatta allo spirito di una dedica coregica.

<sup>62</sup>) Bernard - Salviat 1959, p. 331. Ricordiamo inoltre che Dioniso a Naxos porta l'epiteto di Musageta (cfr. *ibid.* nt. 4) ed era Melpomenos a Priene, dove riceve a questo titolo un sacrificio particolare all'interno del teatro (cfr. *ibid.* nt. 5).

<sup>63</sup>) Becatti 1940, pp. 20-21.

<sup>64</sup>) Bieber 1961, p. 66, tav. 213.

<sup>65</sup>) Becatti 1940, p. 95 nt. 74.

<sup>66</sup>) Stewart 1982, p. 212.

<sup>67</sup>) Paus. I 2.5.

<sup>68</sup>) Bernard - Salviat 1959, p. 331 nt 3.

<sup>69</sup>) Stewart 1982, p. 225 nt. 61.

<sup>70</sup>) Becatti 1936, pp. 111-131; Bieber 1961, figg. 678-681; Coarelli 1968, pp. 332-333; Id. 1996, p. 277; Becatti 1940, pp. 29-32; Robertson 1975, p. 550, tav. 174c; Stewart 1982, p. 213.

<sup>71</sup>) Realizzata intorno al 180 a.C., al tempo di Plinio il Vecchio la statua si trovava nel tempio di Apollo Sosiano, accanto alla Porticus Octavia. Cfr. Becatti 1940, p. 30; Stewart 1982, p. 226 nt. 71.

fusi completamente; lo scultore sostituisce il lungo chitone apollineo e il mantello col *himation* ricadente del Dioniso citaredo e del Dioniso ebro<sup>72</sup>. Se lo confrontiamo poi con il Dioniso di Basilea<sup>73</sup>, opera sicuramente dello stesso periodo, notiamo che entrambi hanno i fianchi arrotondati, caratterizzati da una muscolatura morbida.

L'Apollo del tipo Cirene completa dunque quel processo di fusione, iniziato a Delfi 150 anni prima, nel quale si inserisce perfettamente anche il Dioniso citaredo dello *skyphos* apulo delle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano.

4. – Questa nuova tipologia iconografica, che trova spazio per la prima volta in un contesto così particolare come il frontone occidentale del tempio classico di Apollo a Delfi, secondo alcuni critici affonderebbe le sue radici in motivazioni più politiche che religiose, legate al ruolo di primo piano giocato da Atene nella fase di ricostruzione del Tempio e nella scelta del complesso decorativo<sup>74</sup>. Lo scultore Praxias, ingaggiato per la realizzazione dell'apparato scultoreo atto ad ornare il complesso frontonale, era difatti ateniese. In particolare Francis Croissant sostiene:

[...] la contribution, inévitablement remarquée, d'une illustre acteur athénien au projet de reconstruction et de décoration du Temple que défendait la cité tout entière, et dont l'un des aspects était d'assurer définitivement à Dionysos une place privilégiée, presque égale à celle d'Apollon, dans la religion officielle de Delphes [...].<sup>75</sup>

L'importanza che assume il teatro ad Atene negli anni tra il 340 ed il 330 a.C. sotto l'impulso di Licurgo, secondo Croissant autorizza a vedere in questa iniziativa, decisamente spettacolare, uno dei primi segni di un massiccio coinvolgimento ateniese nella ricostruzione del Tempio<sup>76</sup>. Per comprendere questa nuova ideologia, instaurata a Delfi dal progetto di Praxias per i frontoni del Tempio, bisogna ricordare la messa in cantiere, sempre sotto la spinta dell'oratore ateniese, nel 338 a.C., del Teatro

<sup>72</sup> Nel periodo ellenistico questo motivo del *himation* ricadente, privo di chitone, è rapidamente diventato l'attributo del Dioniso ubriaco, come nel santuario di Stathatos (cfr. Amandry 1953, n. 232, tav. 35; Miller 1979, p. 10, tav. 19a), o come nel caso di quello che viene definito il Dioniso di Leptis Magna (cfr. Amandry 1946-1948, p. 189, tav. 15; Id. 1953, pp. 94-95, tav. 55; Bernard - Salviat 1959, pp. 320-321, tav. 23). In questo caso è stato riconosciuto che la posa del dio deve molto all'Apollo Lykeios sfinito dopo la battaglia con Python, viene qui rappresentato in una stanchezza ebbra (vd. Stewart 1982, p. 213 e nt. 68).

<sup>73</sup> Pochmarski 1972, pp. 73-75, tavv. 18-20; Stewart 1982, pp. 226-227 nt. 72.

<sup>74</sup> Rolley 1999, p. 380.

<sup>75</sup> Croissant 2003, p. 179.

<sup>76</sup> Per i rapporti tra Atene e Delfi vd. Giuliani 2001.

di Dioniso<sup>77</sup>, investito del ruolo di simbolo della democrazia ateniese: è quindi assai probabile che gli ispiratori del progetto di Praxias vadano cercati ancora nell'*entourage* di Licurgo.

Il Dioniso citaredo sarebbe dunque un prodotto artistico di matrice ateniese, frutto di un'ideologia politico-religiosa<sup>78</sup>. La presenza in Apu-

<sup>77</sup>) Ghiron-Bistagne 1976, p. 204.

<sup>78</sup>) In riferimento all'*imagerie* apollineo-dionisiaca utilizzata con fini propagandistici, si ricorda un articolo di Maurizio Harari sulle nuove acquisizioni vascolari della *chora* di Adria, in cui viene citato il ritrovamento, in località San Cassiano, di alcuni frammenti di un attingitoio attico (molto probabilmente un *kyathos* o un *kantharos* monoansato) databile intorno all'ultimo decennio del VI secolo a.C. (vd. Harari 2006, pp. 85-97). Il manufatto, decorato a tecnica mista (figure rosse e appliques), recava in origine «[...] una scena che, a causa delle lacune, si presenta ora di difficile lettura, ma conserva per fortuna dettagli iconografici sufficienti all'interpretazione: un giovinetto nudo [...] si piega a destra, protendendo entrambe le braccia verso l'elemento centrale della composizione, un trono (*klismós*) di profilo a sinistra, coperto da un cuscino, collocato all'ombra di una snella palma. Si scorgono, proprio sotto il *klismós*, l'orecchio e l'occhio a mandorla di un cerbiatto [...]» (cfr. *ivi*, p. 92). Per quanto concerne l'esegesi di questa scena, purtroppo molto frammentaria, lo studioso propone la seguente chiave di lettura: «[...] la palma, il trono, e il cerbiatto [...] situano l'evento rappresentato nell'isola di Delo e lo riferiscono più o meno direttamente ad Apollo [...]. Nella ceramografia attica del tardo VI secolo [...] è di fatti assai notevole [...] la ricorrenza delle immagini del dio Apollo (spesso citaredo) in piedi o seduto, in compagnia di Artemide e/o Latona e, quasi sempre, di un giovane cervide, e in "sacra conversazione", talora, con Ermete o Dioniso [...]. Non si può decidere [...] se proprio Apollo fosse il personaggio assiso sotto la nostra palma e non sua madre o sua sorella o uno dei suoi ospiti illustri, ma la referenza della appare esplicita, quasi indiscutibile. [...] In proposito merita riscontro [...] un cratere del Pittore di Cadmo, a San Pietroburgo, che illustra il passaggio di consegne periodico tra Apollo e Dioniso, nell'isola di Delo, col dettaglio, per noi davvero interessante, di una menade tutta intenta a collocare un cuscino sul *klismós* riservato all'intronizzazione del dio della stagione entrante: E. Simon ha insistito sulla pregnanza dell'immagine, rimarcando la strettissima contiguità dei due dei che si spartivano l'anno delico e delio (Apollo la primavera e l'estate, Dioniso l'autunno e l'inverno) [...]» (cfr. *ivi*, pp. 93-94). Harari riconosce in questo fregio «[...] più che la rappresentazione diretta di un episodio mitico, un momento in qualche modo epifanico all'interno di quegli *Apollonia delii*, cui riferiva Luciano (*De saltat.* 16) *paidon choroi* e *performances* poetico-musicali» (cfr. *ivi*, p. 94). Questa interpretazione implica poi, secondo Harari, una considerazione di ordine cronologico: l'istituzione nel 523-522 a.C. delle feste Delio-Pitiche per volere di Policrate, occasione liturgica in cui si intravede «[...] l'interesse politico-religioso che una specie d'internazionale tirannica, impersonata da [...] Policrate, con Ligdami, Pisistrato e i Pisistratidi, avrebbe concentrato sul rinnovato santuario apollineo posto al cuore delle isole Cicladi [...] concorrenziale a quello delico» (cfr. *ivi*, p. 94). Harari conclude dunque che «[...] il prezioso reperto vascolare di San Cassiano, per cui è difficile non immaginare una qualche relazione col non lontano santuario di Apollo ad Adria [...] può dunque aver trasmesso un messaggio propagandistico di segno ancora pisistrateo nel contesto, pur immediatamente successivo, dell'epoca in cui Atene stava per confrontarsi con Egina [...] quasi marcando l'*incipit* simbolico del suo diretto impegno emporetico nell'alto Adriatico [...]. È emblematico che questa battaglia commerciale, prima ancora che militare, trovi per noi visibilità archeologica proprio attraverso l'*imagerie* di Apollo (e della cerchia – incluso il suo doppio d'inverno, Dioniso), a conferma del nesso strutturale che intercorre tra certi

lia, negli stessi anni, di questa nuova iconografia che investe il dio dell'ebbrezza, costituisce una prova ulteriore dello stretto legame di dipendenza e di interscambio, da sempre esistente tra la produzione artistica attica e quella tarentina<sup>79</sup>.

Il fatto inoltre che il Pittore del *Sakkos* Bianco abbia scelto per questo vaso un'iconografia così particolare, dimostra ancora una volta che siamo di fronte a un artista di alto livello e non a un mero esecutore di tematiche iconografiche già ampiamente sfruttate dal suo caposcuola. Tenendo conto del fatto che due dei tre esempi apuli, in cui compare Dioniso nelle vesti di citaredo, sono opera del "nostro" pittore, possiamo facilmente intuire quanto questi sia stato in grado di sviluppare una personalità artistica tale da consentirgli di introdurre elementi iconografici per certi versi rivoluzionari all'interno della propria arte.

Bisogna inoltre considerare che l'immagine del Dioniso citaredo è sfruttata principalmente nella plastica: rari sono in effetti gli esempi ceramici in attica, fatta eccezione per una coppa del Cabinet des Médailles n. 576, opera del Pittore di Brygos, databile al 500-480 a.C.<sup>80</sup>, sulla quale lo stesso Dioniso, circondato da due eccitatissimi satiri, suona la lira. Questo vuol dire che il Pittore del *Sakkos* Bianco è riuscito nell'intento di rielaborare uno schema iconografico così particolare, permettendosi il "lusso" di riadattarlo ad un supporto e ad un uso diversi da quelli consueti.

processi di scambio, originariamente accolti e tutelati dal santuario, e le figure dei suoi culti e miti [...]» (cfr. *ivi*, pp. 94-95).

<sup>79</sup>) Se da un punto di vista politico i rapporti tra Taranto ed Atene risultano ostili, soprattutto dopo la guerra del Peloponneso da un punto di vista artistico-culturale invece, il legame tra le due città è indiscutibile. Nella seconda metà del V secolo a.C., Atene riveste infatti il ruolo di principale modello di riferimento – sia dal punto di vista tecnico-stilistico, sia dal punto di vista dell'organizzazione del lavoro, che per quanto riguarda la diffusione commerciale – nella formazione delle officine a figure rosse metapontine e tarentine: in entrambi i casi si può parlare di «[...] officine *primarie*, ossia nate direttamente con una forte impronta attica [...]» (cfr. Denoyelle 2008, p. 342). In particolare, i ceramografi tarentini mostrano una grande abilità nel rielaborare i modelli attici in funzione della clientela destinataria del prodotto ceramico. Diversamente da quanto avviene a Metaponto dove «[...] vengono imitate con un'incredibile precisione le forme dei vasi, gli schemi iconografici generici e, a volte, lo stile dei pittori (a tal punto che tuttora le ceramiche dei primi pittori metapontini vengono talora confuse con quelle attiche), a Taranto, sono i motivi e le tecniche ispirate alle arti monumentali che servono a costruire il linguaggio figurativo [...]» (cfr. *ivi*, p. 343). Secondo Martin Denoyelle «[...] le officine tarantine non furono impiantate da pittori attici trasferitisi a Taranto, ma da artigiani originari del posto che avrebbero appreso durante un soggiorno ad Atene le basi della tecnica a figure rosse [...]» (cfr. *ivi*, p. 344). Per i rapporti tra le produzioni artistiche ateniesi e tarantine si consultino anche Belli Pasqua 2008, pp. 325-338; Denoyelle 2008, pp. 339-347; Lippolis 2008, pp. 351-403.

<sup>80</sup>) ARV p. 371, n. 14; Cambitoglou 1968, pp. 16-18, tav. 1, 2-3; Gasparri 1986, p. 463, n. 465.

Il fatto che tale schema iconografico, prediletto nella plastica ma raro nella ceramica<sup>81</sup>, sia giunto anche in Occidente, costituisce una testimonianza ulteriore della vastità dell'influenza esercitata da un santuario panellenico come quello di Delfi non solo in campo religioso<sup>82</sup>, ma soprattutto in ambito artistico e culturale. A tal proposito, non dobbiamo dimenticare che la presenza italiota e siceliota a Delfi è testimoniata già a partire dalla fine del VI secolo a.C., per poi diventare più considerevole tra il V ed il IV secolo a.C.<sup>83</sup>. In particolare nella prima metà del V secolo a.C., Taranto è una delle prime città dell'Italia meridionale a consacrare due donari nel santuario delfico, al fine di commemorare altrettanti eventi fondamentali della storia della città<sup>84</sup>. Inoltre, a partire dal secolo successivo, le iscrizioni di Delfi risultano assai numerose e testimoniano l'intensità dei rapporti sussistenti tra il santuario panellenico e le città greche dell'Italia meridionale<sup>85</sup>, in particolare con Taranto, la cui presenza rimane costante dal VI al II secolo a.C.<sup>86</sup>. Ragion per cui l'idea del Dioniso citaredo potrebbe esser giunta, direttamente o indirettamente, anche alla personalità artistica del Pittore del *Sakkos* Bianco, il quale l'ha poi sapientemente utilizzata per una delle sue migliori creazioni.

5. – Per concludere, lo *skyphos* apulo si inserisce dunque a pieno titolo in quel processo di interscambio che si verifica, a partire dalla fine del V secolo a.C., tra l'iconografia dionisiaca e quella apollinea. Ma soprattutto esso costituisce un'ulteriore tappa nella rivalutazione di un artista, in grado sì di cogliere le innovazioni del proprio caposcuola, ma nello

<sup>81</sup>) Uno dei veicoli principali di trasmissione della cultura mitologica.

<sup>82</sup>) Giuliani 2001, pp. 4-5.

<sup>83</sup>) Rougemont 1995, pp. 157-192.

<sup>84</sup>) Cfr. Beschi 1982, pp. 227-238. Un donario, attribuito allo scultore Ageladas di Argo, localizzato nella zona inferiore del santuario panellenico, nei pressi del Tesoro del Sicioni, che commemorava una vittoria di Taranto sui Messapi e raffigurava cavalli e donne messapiche prigioniere (cfr. Rougemont 1995, pp. 161-162 nt. 9); un secondo donario, attribuito allo scultore Onatas di Egina, che ricordava una vittoria sui Peuceti, localizzato ai piedi del tripode di Platea e raffigurante i padri mitici della città, Taras e Falanto, nell'atto di sovrastare il re indigeno Opis (cfr. Amandry 1949, pp. 447-463).

<sup>85</sup>) Secondo Giovanni Pugliese Carratelli «[...] l'ascesa di Delfi come centro religioso panellenico, sostenuta dall'Anfizionia e poi specialmente da Sparta, ed il contemporaneo sviluppo delle *poleis* occidentali, da Cirene all'Italia, alla Sicilia, all'Area Massaliota, furono spinte coincidenti verso una più intensa relazione di esse col santuario. Difatti, quanto più cresceva la forza degli stati italioti e sicelioti, più cospicua diveniva la loro presenza in Delfi: presenza che valeva anche come dimostrazione del vigore dei greci d'Occidente e della loro volontà di tener vivi i legami con la madrepatria, alle cui vicende, come ormai a quelle dell'intero mondo mediterraneo, la Magna Grecia e Sicilia erano sempre meno estranee [...]» (cfr. Pugliese Carratelli 1992, pp. 297-307).

<sup>86</sup>) Non dimentichiamo a questo proposito che la stessa fondazione della colonia spartana è collegata a responsi delfici, vd. *ivi*, p. 298.

stesso tempo di fonderle con il suo stile personale, superando di fatto il maestro nel coraggio di scegliere un'immagine così particolare prima, e nella capacità di adattarla poi all'inusuale supporto ceramico, la cui particolarità è anche sottolineata dalle sue eccezionali dimensioni.

ALESSANDRA CERA  
alessandracer1983@libero.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amandry 1946-1948 P. Amandry, *Naiskos en or de la collection Hélène Stathatos*, «Annuario della Scuola Archeologica di Atene» 24-25 (1946-1948), pp. 181-198.
- Amandry 1949 P. Amandry, *Notes de topographie et d'architecture delphiques: II. Le monument commémorative de la victoire des Tarentins sur les Peucétiens*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 73 (1949), pp. 447-463.
- Amandry 1953 P. Amandry, *Collection Hélène Stathatos: Les bijoux antiques*, Strasbourg 1953.
- Andreassi 1979 G. Andreassi, *Ceramica italiota a figure rosse della Collezione Chini del Museo civico di Bassano del Grappa*, Roma 1979.
- ARV J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford 1963.
- Banca Intesa 2006 G. Sena Chiesa - F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche attiche e magnogreche: collezione Banca Intesa: catalogo ragionato*, Milano 2006.
- Becatti 1936 G. Becatti, *Timarchides e l'Apollo qui tenent citharam*, «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma» 63 (1936), pp. 111-131.
- Becatti 1940 G. Becatti, *ATTIKÀ. Saggio sulla scultura Attica dell'Ellenismo*, «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» 8 (1940), pp. 7-116.
- Belli Pasqua 2008 R. Belli Pasqua, *La presenza di modelli attici nella scultura in marmo di Taranto*, in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del quarantasettesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 27-30 settembre 2007), Taranto 2008, pp. 325-338.
- Bernard - Salviat 1959 P. Bernard - F. Salviat, *Nouvelles découvertes au Dionysion de Thasos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 83 (1959), pp. 288-335.

- Beschi 1982 L. Beschi, *I donari tarantini a Delfi: alcune considerazioni*, in M.L. Gualandi (a cura di), *ΑΠΑΡΧΑΙ. Nuove ricerche di studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, I, Pisa 1982, pp. 227-238.
- Bieber 1961 M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961.
- Bourguet 1932 E. Bourguet, *Fouilles de Delphes*, III, 5. *Les comptes du IV siècle*, Paris 1932.
- Bousquet 1977 J. Bousquet, *Inscriptions de Delphes: Notes sur les comptes des naopes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» suppl. IV (1977), pp. 91-101.
- Cambitoglou 1954 A. Cambitoglou, *Groups of Apulian Red-Figure Vases Decorated with Heads of Women or Nike*, «The Journal of Hellenic Studies» 74 (1954), pp. 111-121.
- Cambitoglou 1968 A. Cambitoglou, *The Brygos Painter*, Sydney 1968.
- Castoldi 2006 M. Castoldi, *I vasi a figure rosse del periodo proto apulo e apulo antico: Taranto e le officine ceramiche*, in G. Sena Chiesa - F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche attiche e magno greche: collezione Banca Intesa: catalogo ragionato*, Milano 2006, pp. 178-181.
- Coarelli 1968 F. Coarelli, *L'ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.*, «Dialoghi di Archeologia» 2 (1968), pp. 302-368.
- Coarelli 1996 F. Coarelli, *Revixit Arx*, Roma 1996.
- Cook 1925 A.B. Cook, *Zeus: a study in ancient religion*, II, Cambridge 1925.
- Courby 1915 F. Courby, *Fouilles de Delphes*, II, 1. *La terrasse du temple*, Paris 1915.
- Croissant 2003 F. Croissant, *Fouilles de Delphes*, IV. *Monuments figurés. Sculpture*, 7. *Les frontons du temple du IV<sup>e</sup> siècle*, Athenai 2003.
- Croissant - Marcadé 1972 F. Croissant - J. Marcadé, *Rapports sur les travaux de l'Ecole française en 1971 / Delphes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 96 (1972), pp. 887-895.
- Croissant - Marcadé 1975 F. Croissant - J. Marcadé, *Rapports sur les travaux de l'Ecole française en 1974 / Delphes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 99 (1975), pp. 709-710.
- Daux 1958 G. Daux, *Chronique de fouilles*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 82 (1958), pp. 644-830.
- Delivorrias 1984 A. Delivorrias, *Aphrodite*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, II, Zürich 1984, pp. 2-151.

- Denoyelle 2008 M. Denoyelle, *La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote*, in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del quarantasettesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 27-30 settembre 2007), Taranto 2008, pp. 339-347.
- Denoyelle - Iozzo 2009 M. Denoyelle - M. Iozzo, *La céramique Grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris 2009.
- Deubner 1936 O. Deubner, *Hellenistische Apollongestalten*, Athenai 1936.
- Flashar 1992 M. Flashar, *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon*, Köln 1992.
- Fontenrose 1959 J. Fontenrose, *Python*, Berkeley 1959.
- Gasparri 1986 C. Gasparri, *Dionysos*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III, Zürich 1986, pp. 414-514.
- Ghiron-Bistagne 1976 P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Giuliani 2001 A. Giuliani, *La città e l'oracolo. I rapporti tra Atene e Delfi in età arcaica e classica*, Milano 2001.
- Harari 2006 M. Harari, *Immaginario attico e culture di frontiera. Nuove acquisizioni vascolari dalla chora di Adria*, in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e auto rappresentazione degli indigeni*, Atti del Convegno internazionale di studi (Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, 14-19 maggio 2001), III, Roma 2006, pp. 85-97.
- Jatta 1877 G. Jatta, *I vasi italo-greci del signor Caputi di Ruvo*, Napoli 1877.
- Käppel 1992 L. Käppel, *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin - New York 1992.
- Kolonia 2009 R. Kolonia, *L'attendibilità di Pausania. Il caso di Delfi*, «LANX: rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università degli Studi di Milano» 3 (2009), pp. 1-12.
- Lippolis 2008 E. Lippolis, *Modelli attici e artigianato aristico in Magna Grecia*, in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del quarantasettesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 27-30 settembre 2007), Taranto 2008, pp. 351-403.
- Marcadé 1969 J. Marcadé, *Au Musée de Délos*, Paris 1969.
- Marcadé 1977 J. Marcadé, *Apollon «mitréphoros»*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», Suppl. IV (1977), pp. 389-408.



- Mazzei 1996 M. Mazzei, *Lo stile Apulo Tardo*, in E. Lippolis (a cura di), *I Greci in Occidente. Arte e Artigianato in Magna Grecia*, Catalogo delle mostra (Taranto, 1996), Napoli 1996, pp. 403-422.
- Metzger 1951 H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951.
- Miller 1979 S.G. Miller, *Two groups of Thessalian gold*, Berkeley 1979.
- Miti Greci* 2004 Sena Chiesa - E.A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Catalogo della mostra (Milano, 2004-2005), Milano 2004.
- Nagy 1979 G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore 1979.
- Paribeni 1959 E. Paribeni, *Sculture di Cirene*, Roma 1959.
- Picard 1954 C. Picard, *Manuel d'Archeologie Grecque. La sculpture, la periode classique, IV siècle*, Paris 1954.
- Pochmarski 1972 E. Pochmarski, *Ein zweiter Basler Dionysos*, «Antike Kunst» 15 (1972), pp. 73-75.
- Pontrandolfo 2008 A. Pontrandolfo, *Ceramica e pittura nel mondo magnogreco*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Vasi, immagini, collezionismo: la collezione di vasi di Intesa San Paolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, Giornate di studio (Milano, 7-8 novembre 2007), Milano 2008, pp. 185-207.
- Pugliese Carratelli 1992 G. Pugliese Carratelli, *I santuari panellenici e le apoikiai in Occidente*, in *La Magna Grecia ed i grandi santuari della madrepatria*, Atti del trentunesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-8 ottobre 1991), Taranto 1992, pp. 297-307.
- Restani 1991 D. Restani, *Dionysos tra αἰλός e κινάρα: un percorso di iconografia musicale*, in F. Berti (a cura di), *Dionysos. Mito e mistero*, Atti del Convegno internazionale (Comacchio, 3-5 novembre 1989), Ferrara 1991, pp. 379-395.
- Robertson 1975 M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975.
- Rolley 1999 C. Rolley, *La sculpture grecque II: la periode classique*, Paris 1999.
- Rossi - Van der Wielen-van Ommeren 1983 L. Rossi - F. Van der Wielen-van Ommeren, *Canosa, II. Ritrovamenti sulla strada Canosa-Ofanto. Un corredo canosino*, Bari 1983.
- Rougemont 1995 G. Rougemont, *Delphes et les cités grecques d'Italie du Sud et de Sicile*, in *La Magna Grecia ed i grandi*

- santuari della madrepatria*, Atti del trentunesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-8 ottobre 1991), Taranto 1995, pp. 157-192.
- Roux 1966 G. Roux, *Le comptes du IV siècle et la reconstruction du Temple d'Apollon a Delphes*, «Revue Archéologique» 5 (1966), pp. 245-296.
- Rutherford 2001 I. Rutherford, *Pindar's Paian. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.
- RVAp I A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, I. *Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.
- RVAp II A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II. *Late Apulian*, Oxford 1982.
- RVAp suppl. I A. Cambitoglou - A.D. Trendall, *First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia (BICS supplément 43)*, London 1983.
- RVAp suppl. II A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *Second supplement to the Red-figured Vases of Apulia (BICS supplément 60)*, London 1992.
- Schauenburg 1983 K. Schauenburg, *Zur Telephossage in Unteritalien*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung» 90 (1983), pp. 339-358.
- Schauenburg 1994a K. Schauenburg, *Zum Maler der Weissen Hauben*, «Archäologischer Anzeiger» (1994), pp. 507-541.
- Schauenburg 1994b K. Schauenburg, *Baltimoremaler oder Maler der Weissen Hauben? Zu zwei Krateren in Privatbesitz*, «Archäologischer Anzeiger» (1994), pp. 543-569.
- Schmidt 1960 M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei*, Münster 1960.
- Schmidt - Trendall - Cambitoglou 1976 M. Schmidt - A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Basel 1976.
- Sena Chiesa 1975 G. Sena Chiesa, *Un'oinochoe apula a figure rosse a Milano*, in N. Caffarello (a cura di), *Archeologica: scritti in onore di Aldo Neppi Modona*, Firenze 1975, pp. 421-439.
- Sena Chiesa 2006 G. Sena Chiesa, *Il periodo Apulo Tardo. Dal mondo del mito al mondo degli affetti*, in G. Sena Chiesa - F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche attiche e magno-greche: collezione Banca Intesa: catalogo ragionato*, Milano 2006, pp. 385-611.

- Sokolowski 1936 F. Sokolowski, *Sur le péan de Philodamos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 60 (1936), pp. 135-143.
- Stewart 1977 A. Stewart, *Skopas of Paros*, Park Ridge (New Jersey) 1977.
- Stewart 1982 A. Stewart, *Dionysos at Delphi: The Pediments of the Sixth Temple of Apollo and Religious Reform in the Age of Alexander*, in B. Barr-Sharrar (ed.), *Macedonia and Greece in late classical and early hellenistic times*, Washington 1982, pp. 205-227.
- Todisco 1984 L. Todisco, *Nuovi grandi vasi dei Pittori di Baltimora e del Sakkos Bianco*, «Xenia. Semestrale di antichità» 7 (1984), pp. 49-66.
- Trendall 1961 A.D. Trendall, *South Italian red-figured pottery. A review and a reclassification*, in Atti del settimo Congresso internazionale di Archeologia Classica II (Roma - Napoli, 1958), Roma 1961, pp. 117-141.
- Trendall 1966 A.D. Trendall, *South Italian vase paintings*, London 1966.
- Trendall 1992 A.D. Trendall, *A New Early Apulian Phlyax Vase*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art» 79, 1 (1992), pp. 2-15.
- Vallois 1931 R. Vallois, *Les strophes mutilées du péan de Philodamos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 55 (1931), pp. 241-364.
- Vollgraff 1924 W. Vollgraff, *Le péan delphique à Dionysos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 48 (1924), pp. 97-208.
- Vollgraff 1925 W. Vollgraff, *Le péan delphique à Dionysos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 49 (1925), pp. 104-142.
- Vollgraff 1926 W. Vollgraff, *Le péan delphique à Dionysos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 50 (1926), pp. 263-304.
- Vollgraff 1927 W. Vollgraff, *Le péan delphique à Dionysos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» 51 (1927), pp. 423-468.
- Woodard 2007 R.D. Woodard, *The Cambridge companion to Greek Mythology*, Cambridge 2007.