Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

# ANNALI

2024



# ANNALI

2024

SUOR ORSOLA
BENINCASA
UNIVERSITÀ EDITRICE

*Direttore*
Vincenzo Omaggio

*Direttore responsabile*
Arturo Lando

*Comitato scientifico*
Lucio d'Alessandro
Francesco M. De Sanctis
Enricomaria Corbi
Tommaso Edoardo Frosini
Emma Giammattei
Aldo Sandulli
Paola Villani

*Redazione*
Luciana Trama (responsabile)
Flavia Soprani

Gli articoli negli «Annali» dell'Università Suor Orsola Benincasa sono preliminarmente sottoposti a un giudizio di referaggio nel rispetto dell'anonimato sia dell'autore che dei revisori (a doppio cieco). La valutazione è affidata a uno o più specialisti del tema trattato, designati dal Direttore degli «Annali» anche fra i componenti del Comitato Scientifico, che rivestano, o abbiano rivestito, la posizione di professore universitario nelle Università italiane o straniere ovvero si distinguano come esperti di chiara fama.

I revisori giudicano, entro 30 giorni dal ricevimento dell'elaborato, sull'opportunità di accogliere il lavoro scientifico tenendo conto dei parametri valutativi di cui alla vigente legislazione e formulando un giudizio motivato – senza modifiche o previo apporto di modifiche – di accoglimento o di rigetto. Il Direttore, infine, su propria responsabilità, può decidere di non assoggettare a revisione i lavori di particolare pregio o di autori di particolare prestigio.

—

*Progetto grafico e impaginazione*
Flavia Soprani

*Realizzazione e stampa*
Carmine Marra

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2024
*Tutti i diritti sono riservati*

ISSN *online* 2281-3241
ISSN *press* 2037-5867

SOMMARIO


7 GENNARO CATONE MIRELLA DONATO
Cancer-Related Fatigue Syndrome *(CRFS): il dolore del corpo e la sofferenza dell'anima*

45 CLAUDIA CERNICCHIARA GIOVANNI COPPOLA PIERO SCOGNAMIGLIO
*Sul graffito perduto del labirinto della casa di Marco Lucrezio a Pompei*

69 EMANUELE COLUCCIA
*L'apprendimento di percorsi*

109 EDOARDO D'ANGELO
*La Basilicata nella documentazione fridericiana*

121 ALMERINDA DI GAETANO
*Il contributo della linguistica educativa alla formazione professionale: uno studio pilota*

137 RICCARDO FINOCCHI ANTONIO PERRI
*Le menti (e i programmi) significano? Forme di vita e* Artificial Intelligence

155 ANTONELLA GRITTI TIZIANA SALVATI MARTINA ERRICO GENNARO CATONE
*Consultazioni con studenti universitari: un osservatorio sulle forme di disagio giovanile*

175 ANTONIO LUONGO
*Capograssi e l'esperienza giuridica', ovvero dalla "preistoria spirituale" alla positivizzazione del diritto*

193 DANIELA MANNO DIANA CATALDO
*Diventare autori dell'inclusione. Appunti per la formazione degli insegnanti*

217 SARA NAVATTI
*L'uscita dall'anonimato: testimonianze di firme nella ceramica e nella statuaria dell'età greca arcaica*

263 MARCO NIELI
*Pigmei, Numidi, "Etiopi": per una lettura del tema "africano" nella produzione di IV stile a Pompei*

303 GIUSEPPE PERTA
*Napoli e il suo golfo nei portolani tardomedievali*

325 PASQUALE ROSSI
*Formazione professionale e tutela del territorio. Conservazione e restauro dei beni culturali all'Università Suor Orsola Benincasa: il valore della terza missione per la città di Napoli e dei suoi dintorni*

345 NATASCIA VILLANI
*Alle origini dell'etica della cura*

357 ANTONIO ZAPELLI
De merito. *Per la critica di un'ideologia e delle sue retoriche*

SARA NAVATTI

# *L'uscita dall'anonimato: testimonianze di firme nella ceramica e nella statuaria dell'età greca arcaica*

Se ci si interroga su cosa significhi firmare un'opera, le risposte da prendere in considerazione potrebbero essere molteplici. La firma di un'opera da parte dell'artista lascia trasparire quel senso di orgoglio, quella volontà di uscire dall'anonimato, rivendicare la propria identità che, talvolta, è celata dall'opera stessa. Le firme possono essere considerate come il segno di un mutato atteggiamento, di una nuova consapevolezza da parte dell'artista-artigiano. Le firme costituiscono, altresì, uno strumento con il quale l'artigiano differenzia il proprio talento da quello dei colleghi rivali. È importante riflettere sulle firme degli artigiani in Grecia e chiedersi se rappresentassero un'attestazione di orgoglio, un indice della personalità o una sorta di marchio di garanzia, e se avessero conservato lo stesso significato, dall'età arcaica fino all'ellenismo. Il fenomeno delle firme risulta ad oggi un punto nevralgico irrisolto. Non esiste ancora una trattazione sistematica e analitica delle singole occorrenze. Si percepisce la difficoltà di interpretazione di un fenomeno che, indubbiamente, si presenta variegato e sfuggente.

Parole chiave: firme, arte greca arcaica, artigiani

*If we wonder what a signature means for a work, there could be many answers to consider. The signature of a work by the artist suggests that sense of pride, that desire to emerge from anonymity,*

*to claim one's identity. Signatures can be seen as a sign of an attitude that is changing, of a new awareness of the artist-craftsman. Signatures could also mean a tool by which the craftsman is different in his talent from the one of rival colleagues. It is important to reflect on the signatures of artisans in Greece and to ask whether they represented a statement of pride, an index of personality or a kind of hallmark, and whether they had retained the same meaning, from the Archaic age to Hellenism. Nowadays, the phenomenon of signatures turns out to be an unresolved focal point. There is still no systematic and analytical study about it. It is still hard and difficult to understand this phenomenon that is with no doubt varied and elusive.*

Keywords: signatures, archaic greek art, craftsmen

## 1. *Testimonianze di firme autografe nella ceramica greca*

La firma dell'artista è un elemento intrigante e affascinante poiché solleva interrogativi sul ruolo e sullo *status* dell'artista e sulla percezione dell'opera d'arte e dell'artigianato stesso. Nonostante un grande numero di opere esistenti manchi di firme, l'artista greco ha comunque firmato i suoi prodotti molto più spesso di qualsiasi altro artista dell'antichità. Le firme ci aiutano a valutare la posizione che occupava l'artista greco all'interno della società, nonché l'opinione che l'artista aveva di se stesso, della propria abilità e originalità.

Il quasi totale anonimato degli artefici che realizzarono e decorarono i vasi nell'antichità dipende anche dal fatto che si trattava di oggetti d'uso e la loro produzione era di tipo seriale, dunque anonima per natura. È lo statuto stesso di questi oggetti nell'antichità ad aver prodotto il vuoto quasi totale di nomi e di personalità di "maestri" per i quali sia pos-

sibile tracciare una biografia artistica. Il risultato di questo anonimato è che disponiamo, per la maggior parte, di nomi di pittori convenzionali, per esempio è il caso del Pittore di Berlino, Pittore dell'altalena, Pittore di Achille, Pittore di Brygos. L'anonimato di costoro come personalità artistiche è totale e ciò è inscritto nello statuto stesso dei prodotti della loro arte. In questa scena dominata dall'anonimato spiccano, sia per la loro eccezionalità che per la loro esiguità numerica, alcuni vasi firmati. Si tratta di una percentuale molto piccola di vasi giunti a noi. La domanda che ci si è posti è la seguente: perché alcuni artigiani firmano le loro opere? Questa domanda assume maggiore rilevanza se si considera che la norma diffusa sembra essere quella di non firmare i vasi, indipendentemente dal luogo e dal periodo storico. Tuttavia, le variabili geografiche e cronologiche giocano un ruolo importante: ad esempio nella tradizione corinzia sembra non essersi mai affermata veramente la pratica di firmare i vasi (si sono conservati solo tre nomi di artigiani), al contrario, tale pratica sembra aver avuto più fortuna all'interno della tradizione attica, da un certo momento in poi. La tipologia di firma più completa prevede la dicitura "il Tale fece", "il Tale dipinse" e si trova spesso espressa con la formula dell'oggetto parlante: "il Tale mi fece", "il Tale mi dipinse". I verbi usati in greco sono: ἐποίησεν "per fece", ἔγραψεν "per dipinse". La firma che menziona per la prima volta sullo stesso vaso sia "chi lo fece" sia "chi lo dipinse", distinguendo così le due attività (quella di modellare il vaso e quella di decorarlo con la pittura), si trova dipinta due volte sul cratere François, datato intorno al 570 a.C., realizzato dal vasaio Ἐργότιμος e dal pittore Κλειτίας (fig. 1).

La più antica firma, a noi giunta, è quella di un artigiano che, con ogni probabilità, è stato sia vasaio sia pittore e

risale all'ultimo venticinquennio dell'VIII sec. a.C. (fig. 2). Si tratta di una firma sinistrorsa dipinta su un frammento di cratere fabbricato nella colonia euboica di Πιθηκοῦσσαι (attuale isola d'Ischia). Tale iscrizione recita: [--] ινός μ' ἐποίεσε[1] (*-inos mi fece*). Si tratta di un caso eccezionale da almeno tre punti di vista:

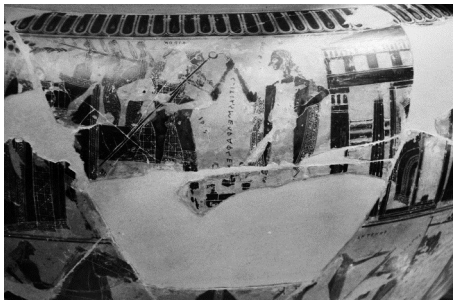


Fig. 1
Particolare del vaso François, con firma verticale e retrograda del pittore Κλειτίας, c. 570-560 a.C. Firenze 4209; (da Hurwit 2015).



Fig. 2
Frammento di cratere di Pithecusa, fine VIII sec. a.C. (da Boardman 1998).

– È, fino ad oggi, la firma più antica attestata di un artigiano. Tra l'VIII e il VII sec. a.C. compaiono in totale sette firme provenienti da tutto il mondo greco (dalla Grecia all'Italia)[2]. Sono tutte firme di ceramisti e la più antica precede di oltre un secolo le firme degli scultori. Tutte queste firme,

[1] J. Boardman, *Early Greek Vase Painting, 11th-6th Centuries BC*, Thames and Hudson, London 1998; R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford UP, Oxford 2001.

[2] M. De Cesare, *Vasi d'autore: il caso dell'Acropoli di Atene*, in *Fragmenta Mediterranea. Contatti, tradizioni e innovazioni in Grecia, Magna Grecia,*

tranne una della metà del VII sec. a.C., usano la formula "il Tale fece". Con ogni probabilità ai ceramisti che apposero queste firme si deve sia la modellazione sia la decorazione dell'oggetto, però, questi ultimi, ritennero importante indicare solo l'attività del "fare" e i motivi possono essere due: l'attività del "fare" forse riuniva in sé sia la modellazione sia la decorazione dell'oggetto o, forse, la modellazione era ritenuta più significativa rispetto alla decorazione.

– Il secondo tratto di eccezionalità è che tale frammento ci fornisce una delle più antiche attestazioni dell'uso della scrittura in alfabeto greco.

– La terza peculiarità è che si tratta di un'iscrizione dipinta e non graffita. È bene precisare che le iscrizioni dipinte sono preziosissime in quanto vengono realizzate prima della cottura del vaso e, dunque, sono pianificate contestualmente alla produzione dell'oggetto e ne testimoniano l'uso previsto in origine.

Da molto tempo gli studiosi discutono sul significato da attribuire alle due formule, ἐποίησεν e ἔγραψεν, utilizzate nelle firme sui vasi. Questo interesse è giustificato perché le firme potrebbero fornire la base documentaria nella formulazione di ipotesi sull'organizzazione del lavoro nelle botteghe ceramiche dell'antichità. Le firme sui vasi, oltre a fornirci qualche idea sull'organizzazione del lavoro, sono i documenti

*Etruria e Roma. Studi in onore di Cristoph Reusser*, Firenze 2017, pp. 151-152. Si tratta di un probabile candelabro proveniente da Itaca, di fabbrica locale, del famoso cratere di Ἀριστόνοθος da Cerveteri, di un frammento di δεῖνος da Smirne, di un frammento di στάμνος policromo megarese da Selinunte, di un ἀρύβαλλος di imitazione protocorinzia, prodotto in Occidente e di un frammento di calice chiota da Emporion a Χίος. Tutti questi casi rappresentano iscrizioni dipinte su oggetti destinati a un uso locale, legati principalmente al consumo del vino e al simposio, che costituiva l'occasione principale per l'uso di tale tipo di vasi e per la fruizione delle immagini che li decoravano.

principalmente usati per individuare lo *status* sociale degli artigiani in età tardo arcaica e classica.

La firma "Il Tale fece" è molto più frequente di quella "Il Tale dipinse"; in alcuni casi possiamo essere certi che chi si firmò come colui che "fece" il vaso è lo stesso artigiano che lo ornò di figure. Importanti pittori di vasi, la cui attività ci è testimoniata dalle loro firme come pittori, sembrano firmare con maggior frequenza in qualità di vasai. Questi dati possono essere indizio di una maggiore importanza che veniva data all'attività indicata dal verbo ποιεῖν rispetto a quella designata dal verbo γράφειν. Tale importanza va contestualizzata: è in base alle esigenze del mercato che l'attività del vasaio era ritenuta più significativa dell'attività del pittore.

Tra le più antiche firme di ceramisti greci va ricordata la firma di Ἀριστόνοθος apposta sul famoso cratere rinvenuto in una tomba etrusca a Caere (figg. 3-4). Non esistono altre opere firmate da lui e neppure vasi che gli si possano attribuire per lo stile. Non sappiamo se il nome indichi il pittore o il ceramista o forse sia l'uno che l'altro. Secondo la tradizione generalmente accettata questo vaso è stato realizzato da un artigiano che, intorno al 650 a.C., lasciò la Grecia o una colonia occidentale greca e aprì la propria bottega a Caere; tuttavia restano plausibili altre ipotesi[3]. Il cratere si presenta come un prodotto isolato di fabbrica sconosciuta.

[3] C. Dougherty, *The Cultures within Ancient Greek Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 50-51; N. Spivey, *Greek Art*, Phaidon Press, London 1997, p. 56; V. Izzet, *Purloined letters: The Aristonothos inscription and krater*, in *Greek Identity in the Western Mediterranean*, The Netherlands: Brill, Leiden 2004; R. Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford UP, Oxford 2001, pp. 29-30; J. Boardman, *Early Greek Vase Painting, 11th-6th Centuries BC*, Thames and Hudson, London 1998, p.114; L.H. Jeffery, *The local scripts of Archaic Greece A study of the origins of the Greek alphabet and its development from the eight to the fifth centuries BC*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 239, 241; R. Vollkommer, *Greek and Roman*



Fig. 3
Cratere di Ἀριστόνοθος, 650 a.C. circa.
(da Hurwit 2015).

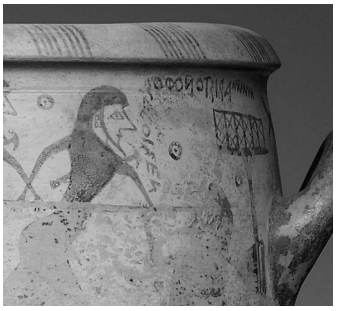


Fig. 4
Particolare della firma sul cratere
di Ἀριστόνοθος, 650 a.C. circa.
(da Hurwit 2015).

Quest'opera è testimonianza dei notevoli cambiamenti che aveva subito il ruolo del vasaio: da fabbricante di ceramiche di uso pratico, destinate alla conservazione e alla cottura degli alimenti, si trasformò in fornitore di oggetti illustrati in grado di conquistare mercati stranieri. Progressivamente le ceramiche, da semplice fonte di sussistenza per il vasaio e per la sua famiglia, divennero un vero e proprio articolo di commercio di grande interesse per i mercanti stranieri. La presenza della firma dell'artigiano sui vasi è contemporanea alle iscrizioni che identificavano le figure delle scene, ma firme e iscrizioni furono realizzate per ragioni diverse. Per quanto concerne le firme è molto probabile che l'orgoglio dell'artigiano per il proprio lavoro prevalesse sul desiderio di notorietà. Su un lato del cratere è raffigurata una battaglia navale (una nave da guerra greca sta per scontrarsi contro una nave

*Artists*, in C. Marconi, ed., *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, New York and Oxford 2014, p.112.

mercantile, forse etrusca), mentre sull'altro lato Odisseo e i suoi uomini stanno per accecare con un palo l'ubriaco Polifemo. Ἀριστόνοθος ἐποίσεν costituisce, senza ombra di dubbio, una firma autografa. L'iscrizione sinistrorsa si sviluppa orizzontalmente per poi interrompersi e continuare verticalmente, formando un angolo retto. Ἀριστόνοθος gioca con i nomi e le identità: la firma dell'artista si trova vicino alla figura di Odisseo, il quale, in questo momento della storia, per ingannare il ciclope Polifemo afferma di chiamarsi "Nessuno". Questo dettaglio è di particolare rilevanza: la vicinanza fisica tra la firma, che riporta il nome di Ἀριστόνοθος, e la figura di Odisseo/Nessuno mette maggiormente in risalto l'identità dell'artista (artista di cui si conosce il nome, a differenza dell'eroe omerico). La firma apposta dall'artista sul cratere di Caere, in uno spazio libero da figure, è costituita da un nome personale in nominativo ed un verbo alla terza persona singolare dell'aoristo: Ἀριστόνοθος ἐποίσεν. Si tratta di un nome di persona raro, composto però da due elementi molto diffusi, il secondo dei quali ha attirato l'attenzione per il suo significato che, in apparenza, risulta negativo: νόθος indica infatti un figlio nato fuori del matrimonio. Tuttavia Ἀριστόνοθος non era escluso dalla famiglia di appartenenza e va sottolineato che la distinzione fra figli legittimi e illegittimi si pone solo nelle famiglie aristocratiche e solo per problemi ereditari. Ἀριστόνοθος aveva un'ottima conoscenza dei poemi omerici, tanto da trarvi ispirazione per la scena di cui è protagonista Polifemo. Nei canti omerici ricaviamo molte informazioni sui νόθοι: nell'Iliade sono guerrieri di secondo rango e nell'Odissea (XIV 199-359), da un racconto che Ulisse fa ad Eumeo, fingendosi figlio illegittimo di un principe cretese, apprendiamo che un νόθος aveva la possibilità di sposarsi

proprio come un uomo libero[4]. Ἀριστόνοθος avrebbe dovuto scrivere ἐποίησεν invece di ἐποίσεν (forma anomala di ἐποίησεν, terza persona singolare dell'aoristo di ποιέω, con l'assimilazione dell'*eta* da parte del dittongo), tale aspetto suggerisce che l'artista non aveva molta dimestichezza, familiarità con la scrittura, a cominciare dallo scrivere il suo nome. Il filologo classico e grecista italiano, Carlo Gallavotti[5], attraverso un'accurata analisi, ha dedotto che il linguaggio di Ἀριστόνοθος era ionico o attico, proprio come quello della coeva iscrizione di Cuma in Campania con il graffito di Tataies (fig. 5); anche in questo graffito, così come sul cratere di Ἀριστόνοθος, si trova il *theta* con un solo tratto. Questa combinazione è molto significativa poiché Cuma, città di tradizione calcidese, aveva stretti rapporti con l'Etruria; ed è proprio in questa direzione che procede John Boardman[6], ritenendo che il vaso, e quindi l'iscrizione, sia un prodotto coloniale euboico, siciliano o cumano. La firma potrebbe suggerirne il carattere cosmopolita, in una Caere aperta al contatto con i Greci. Pertanto la firma di Ἀριστόνοθος, muovendo dall'informazione che ricaviamo dalle tombe, aveva evidentemente



Fig. 5
Cuma, λήκυθος protocorinzia, recante un'iscrizione graffita sulla parete. Secondo quarto del VII secolo a.C. (fac-simile da Buchner e Bartoněk 1995).

[4] E. Cantarella, *Norma e sanzione in Omero*, Giuffrè, Milano 1979, p. 175.

[5] M. D'Acunto, *Ipponatte e oupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, in «Revue archéologique», II (2007), pp. 227-268.

[6] J. Boardman, *Early Greek Vase Painting, 11th-6th Centuries BC*, Thames and Hudson, London 1998, p. 114.

valore indipendentemente da quello estetico. Si tratta inoltre del primo artista che si è fatto portatore, con il suo linguaggio figurativo, di concetti complessi evidentemente accettati e compresi nella Caere del VII secolo a.C.[7].

## 2. *Il contesto ateniese*

Gli Ateniesi firmarono i loro vasi più di qualsiasi altro artigiano greco. Il primo artista ateniese di cui ci è giunto il nome è Σώφιλος. Ancora una volta la formula ἐποίησεν può significare che l'artigiano ha sia modellato che dipinto il vaso. Sui vasi attici a figure nere compaiono con maggior frequenza le iscrizioni con la formula ἐποίησεν, rispetto alle iscrizioni che presentano la formula ἔγραψεν[8]. Lo stesso artigiano può firmare il vaso sia come vasaio che come pittore: ad esempio Σώφιλος ha firmato, molto probabilmente, sia come vasaio sia come pittore un δεῖνος che presenta la scena dei giochi funebri in onore di Patroclo (fig. 6), e, su un grande κάνθαρος con la scena di Achille e la sua squadra di carri, fece lo stesso anche Νέαρχος (fig. 7). Il vaso François (570 a.C. circa), ad esempio, è firmato due volte: dal vasaio Ἐργότιμος e dal pittore Κλιτίας (fig. 1). Quest'ultimo, quasi certamente, ha firmato non solo per se stesso ma anche per Ἐργότιμος, ciò

[7] F. Cordano, *Aristonothos. La firma*, in «Rivista di Studi sul Mediterraneo Antico», I (2016).

[8] D. von Bothmer, A.L. Boegehold, *The Amasis Painter and his World: vase painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Malibu: J. Paul Getty Museum and New York and London: Thames and Hudson 1985, p.33.; D. Viviers, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pourquoi? Pour qui?*, in J. De la Genière, ed., *Les clients de la ceramique grecque* («Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum», France 1). Parigi 2006, p. 147, che conta 440 vasi attici a figure nere con la firma ἐποίησεν e solo 27 presentano la firma ἔγραψεν.



Fig. 6
Frammento di un δεῖνος attico a figure nere firmato da Σώφιλος, probabilmente sia come vasaio che come pittore; c. 570 a.C. (da Hurwit 2015).

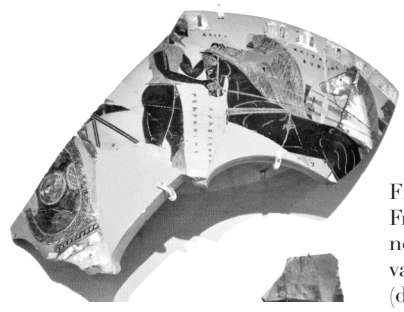


Fig. 7
Frammento di κάνθαρος attico a figure nere, firmato da Νέαρχος sia come vasaio che come pittore; c. 560-550 a.C. (da Hurwit 2015).



Fig. 8
Cratere di Sarpedonte, firmato da Εὐφρόνιος e Εὐξίθεος; c.515 a.C.

significa che la firma di Κλιτίας è autografa mentre quella di Ἐργότιμος è una "delega"[9]. Anche il leggendario cratere di Sarpedonte (fig. 8) presenta sia la firma di Εὐφρόνιος, in qualità di pittore, (Εὐφρόνιος ἔγραψεν) sia la firma di Εὐξίθεος, in qualità di vasaio (Εὐξίθεος ἐποίησεν), e, poiché le firme

9 T. Hirayama, *Kleitias and Attic Black-Figure Vases in the Sixth Century B.C.*, Chuokoron Bijutsu Shuppan, Tokyo 2010, pp. 13-19.

presentano la stessa grafia, anche la firma di Εὐξίθεος deve essere una delega: in questo caso il pittore Εὐφρόνιος ha firmato per entrambi[10].

Decorare vasi con firme e iscrizioni di vario genere era un esercizio grafico: il verbo greco γράφω significa sia "io scrivo" che "io disegno", da ciò si apprende che spettava al pittore il compito di apporre firme e iscrizioni di vario tipo sui vasi. Le iscrizioni sono realizzate con gli stessi smalti o colori che il pittore di vasi utilizzava per la realizzazione delle scene figurate. Tali iscrizioni spesso svolgono un ruolo estetico, compositivo, ornamentale e, per questo motivo, devono essere state generalmente progettate ed eseguite dal pittore[11]. La maggior parte dei vasi ateniesi non presenta la firma, tuttavia ci sono pervenuti i nomi di 43 artisti ateniesi: Σώφιλος, Κλιτίας, Νέαρκος, Εὐφρόνιος, Δοῦρις, Ὄνήσιμος, Ἐξηκία, i principali[12].

Tra tutti i ceramisti e pittori ateniesi a figure nere, Ἐξηκίας è considerato il più raffinato. Gli sono stati attribuiti circa 32 vasi e 14 di essi recano la sua firma. Su un'anfora frammentaria a Taranto, Ἐξηκίας ha dipinto, su entrambi i lati, due scene quasi identiche con Eracle che lotta contro Tritone. Ἐξηκίας ha firmato questo vaso quattro volte, due volte come vasaio e due come pittore: pare non volesse lasciar alcun dubbio su chi lo avesse realizzato e decorato[13].

[10] J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, Thames and Hudson, London 1975, p. 32; H. Immerwahr, *The Attic Script: A Survey*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 85.

[11] H. Immerwahr, *The Attic Script: A Survey*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 171.

[12] J. Boardman, *The History of Greek Vases*, Thames and Hudson, London 2001, p. 128; R. Osborne, *The art of signing in Ancient Greece*, in «Arethusa», XLIII (2010), p. 244; R. Vollkommer, *Greek and Roman Artists*, in C. Marconi, ed., The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture, New York and Oxford 2014, pp. 126-127.

[13] E.A. Mackay, *Tradition and Originality: A Study of Exekias*, Archaeopress, Oxford 2010.

Le iscrizioni su vasi ricoprono un ruolo molto importante, come si nota sui vasi del pittore Ἐξηκίας, sui quali leggiamo alcune scritte, posizionate orizzontalmente, verticalmente o obliquamente, che designano dèi, eroi, personaggi, cavalli o, addirittura, riportano dialoghi. L'andamento di tali iscrizioni guida l'occhio dell'osservatore nel cogliere i particolari essenziali della scena rappresentata. Il capolavoro di Ἐξηκίας è il Vaticano 344 (c. 540-530 a.C.), un'anfora di tipo A (fig. 9). Su un lato del vaso sono raffigurati Achille e Aiace impegnati in un gioco che prevede l'utilizzo di dadi. Le figure di Achille e Aiace parlano tra loro, esclamando il rispettivo punteggio dei dadi, come se le parole fuoriuscissero dalle loro bocche, con uno stile che ricorda quello dei fumetti moderni; Achille (Ἀχιλ<λ>έος) esclama "quattro"/τέσ<σ>αρα e a sua volta Aiace (Αἴαντος) pronuncia "tre"/τρία. Sopra la schiena di Achille fluttua la firma orizzontale Ἐχσεκί(α)ς ἐποίεσε(ν) (*Exekias mi ha fatto*). Ma Ἐξηκίας ha firmato il vaso un'altra volta ancora, infatti sull'orlo compare una seconda firma in un trimetro giambico che recita: ΕΞΗΚΙΑΣ ΕΓΡΑΨΕΝ ΚΑΠΟΙΕΣΕΝ ΜΕ, vale a dire "Exekias mi ha dipinto e fatto" (una firma di questo tipo compare anche sul bordo di



Fig. 9
Anfora attica a figure nere (Tipo A), firmata da Ἐξηκίας; c. 540-530 aEV. Vaticano 344, (da Hurwit 2015).

un'anfora[14] che si trova a Berlino, (fig. 10). La breve firma, apposta al di sopra di Achille sull'anfora vaticana, è la prova che la formula ἐποίησεν, in alcuni casi, può significare sia "fatto" che "dipinto", e ciò è confermato dalla firma più lunga apposta sull'orlo del vaso. Nell'intera opera di Ἐξηκίας, infatti, la formula ἔγραψεν appare solo su tre vasi, e ogni volta appare in combinazione con la formula ἐποίησεν. Sembra che Ἐξηκίας abbia voluto sminuire il ruolo di pittore, privilegiando quello di vasaio. Ἐξηκίας iniziò probabilmente la sua carriera di ceramista nella bottega che produceva i cosiddetti vasi del Gruppo E, e due o tre anfore con il nome di Ἐξηκίας furono probabilmente dipinte e firmate per lui da altri membri del gruppo[15]. Potremmo chiederci come mai Ἐξηκίας sentì il bisogno di firmare l'anfora del Vaticano 344 per ben due volte e soprattutto in due modi diversi. La presenza della firma breve con la formula ἐποίησεν, all'interno della scena di Achille e Aiace, sull'anfora del Vaticano 344, può indicare che quel lato fosse il "fronte" dell'anfora, il lato principale (nessuna firma compare sul lato con la scena di Κάστωρ e Πολυδευκής). Potrebbe anche darsi che la straordinaria armonia tra la composizione della scena di Achil-



Fig. 10
Firma di Ἐξηκίας come ceramista e pittore sul bordo dell'anfora, Berlino 1720; c. 540-530; (da Hurwit 2015).

[14] H. Immerwahr, *The Attic Script: A Survey*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 32.

[15] J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1986, p. 58; E.A. Mackay, *Tradition and Originality: A Study of Exekias*, Archaeopress, Oxford 2010.

le-Aiace e l'architettura stessa del vaso abbia spinto Ἐξηκίας ad enfatizzare il suo duplice ruolo di vasaio e di pittore di vasi, apponendo una seconda firma attorno all'orlo[16]. Tuttavia potrebbe darsi che a Ἐξηκίας fosse stato richiesto dal suo cliente di firmare due volte l'anfora (supponendo che il vaso fosse stato commissionato) per aggiungere valore al suo acquisto e per enfatizzare la sua decisione nell'aver scelto proprio lui come artista[17]; probabilmente, nel firmare l'opera, le direttive di coloro che commissionavano opere d'arte erano più importanti dell'impulso personale dell'artista.

È importante ricordare il caso complesso di Νικοσθένης (circa 545-510 a.C.).
ΝΙΚΟΣΘΕΝΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ è la firma più ricorrente sui vasi attici (e, in generale, è la firma più attestata in tutta l'arte greca): ricorre circa 150 volte e rappresenta dunque il 25% di tutte le firme con il verbo ἐποίησεν sui vasi ateniesi a noi giunti. L'iscrizione ΝΙΚΟΣΘΕΝΗΣ ΕΓΡΑΨΕΝ non appare mai a differenza di quella ΝΙΚΟΣΘΕΝΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ, che assume significati differenti sui vari vasi. Quest'ultima compare con maggiore frequenza su quei vasi che lo stesso Νικοσθένης sembra aver modellato e decorato; dunque la firma è, nella maggior parte dei casi, autografa (circa 90 casi). La firma è documentata anche su vasi che Νικοσθένης ha modellato e firmato con le proprie mani, ma che erano stati decorati da membri della sua équipe (quindi, al contrario di quella che pare essere la "regola", le firme su questi vasi non sono realizzate dai pittori), fig. 11. La firma di Νικοσθένης è presente anche su vasi che egli stesso ha realizzato e poi ceduto ad altri affinché li firmassero e decorassero per lui: in questo

[16] E.A. Mackay, *Tradition and Originality: A Study of Exekias*, Archaeopress, Oxford 2010. p.334.

[17] Per il ruolo del cliente nella firma, si veda Viviers 2006.

caso le firme sono apposte da qualcun altro (si riconoscono almeno sei o sette mani diverse nella realizzazione delle firme ΝΙΚΟΣΘΕΝΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ). Dobbiamo menzionare anche quei pochi casi in cui tale firma è apposta su vasi che Νικοσθένης non modellò, né decorò, né firmò: in questi casi la firma assume la caratteristica di un marchio o di un segno distintivo che attribuiva il vaso alla sua bottega.

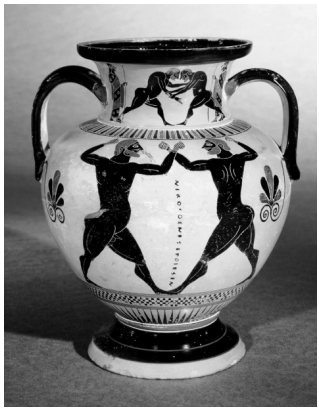


Fig. 11
Anfora attica a figure nere, realizzata e firmata da Νικοσθένης; 540-520 a.C. circa (da Hurwit 2015).

Le iscrizioni dipinte sui vasi diventano molto più frequenti, ad Atene, a partire dalla metà del VI secolo a.C. fino al primo trentennio del V secolo a.C. Si tratta di iscrizioni di tipo acclamatorio, di brindisi, didascalie, firme. Il cosiddetto Gruppo dei Pionieri, gruppo di pittori impegnati nella sperimentazione delle nuove possibilità stilistiche e iconografiche inaugurate dalla tecnica a figure rosse (nata, proprio in questo periodo, ad Atene), è stato oggetto di studi e dibattiti. Di questo gruppo fanno parte pittori e vasai come Εὐφρόνιος, Σμίκρος, Εὐθυμίδης, Φιντίας, Σωσίας, Καχρυλίων, tra i principali. Questi artigiani rappresentano un'eccezione straordinaria nella storia della pittura vascolare: si tratta di pittori e vasai che scrivono moltissimo sui propri vasi e le cui firme sono testimonianza di molti nomi reali. Sui loro vasi compaiono

anche i nomi di personaggi storici dell'Atene di quel periodo. Attraverso questi nomi possiamo tentare di immaginare i rapporti che legavano questi artigiani fra loro e con i membri in vista della società ateniese. Un ulteriore aspetto che contribuisce a rendere questi artigiani ancora più straordinari è la presenza, nelle iscrizioni che dipingono sui loro vasi, di nomi dei loro colleghi che, talvolta, ci sono noti dalle firme o da alcune dediche votive sull'Acropoli di Atene. Inoltre alcuni nomi dei pittori e dei vasai, appartenenti al Gruppo dei Pionieri, compaiono sui vasi per identificare le figure delle scene rappresentate. Si tratterebbe dei primi "ritratti" di persone che appartengono ad uno ceto sociale più basso. Tutti i ritratti si riferiscono ai membri del Gruppo dei Pionieri e da loro sono realizzati[18]. Questo gioco di rimandi attraverso le iscrizioni ha indotto gli studiosi a ipotizzare che i membri del Gruppo dei Pionieri fossero legati da un rapporto di amichevole competizione, ipotesi avvalorata dall'individuazione, nelle loro opere, di quelli che sembrano essere dei "botta e risposta pittorici", delle citazioni o variazioni delle reciproche invenzioni. Stando a tali osservazioni, il Gruppo dei Pionieri rappresenterebbe il primo caso, nell'arte occidentale, di un movimento artistico consapevole[19], che rese il quartiere del Ceramico un ambiente vivace, dinamico, di scambio e di confronto, dove vasai e pittori si impegnarono, con grande entusiasmo, ad eccellere nella loro τέχνη.

Ciò che rende questo gruppo dei Pionieri più interessante rispetto a tutti gli altri artigiani che lavorarono nel

[18] H. Immerwahr, *The Attic Script: A Survey*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 58-74; R.T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting: The Craft of Democracy, ca. 530-460 BCE*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 87-134.

[19] J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period, Thames and Hudson*, London 1975, pp. 29-54.

quartiere dei vasai ad Atene, non è solo l'abilità tecnico-artistica che raggiunsero, ma anche e soprattutto il loro carattere e la loro coesione come gruppo. Per la prima volta, nella storia dell'arte occidentale, è possibile scorgere un movimento consapevole di artisti. Di loro non sappiamo nulla di più di quanto loro stessi ci dicono attraverso i vasi: il gruppo dei Pionieri semina tracce di sé su manufatti che producono per altri, offrendoci la possibilità di inserire in un preciso contesto storico i protagonisti della produzione vascolare che è spesso anonima, priva di nomi e biografie, priva di figure concrete. Si tratta di una circostanza preziosa e rarissima per la pittura vascolare.

Un'opera significativa è la famosissima anfora firmata da Εὐθυμίδης, su cui è raffigurata la scena dell'armamento di Ettore sul lato A e il *kómos*[20] di tre adulti sul lato B. Su quest'ultimo lato leggiamo un'iscrizione che recita: hoς οὐδέποτε Εὐφρόνιος ("come mai Eufronio"). Questa iscrizione attesta il grande orgoglio dei pittori di vasi in questo periodo: Εὐθυμίδης si vanta di aver dipinto delle figure straordinarie che lo stesso Εὐφρόνιος non sarà mai in grado di realizzare (fig. 12). Secondo alcuni studiosi, Εὐθυμίδης andrebbe fiero degli scorci dati alle figure. Per molto tempo ci si è chiesti se quella tra Εὐφρόνιος e Εὐθυμίδης sia una sfida amichevole o se si tratti di vera e propria rivalità. È sulla base di tale iscrizione che i manuali di archeologia greca e le trattazioni sulla ceramica antica vedono in Εὐφρόνιος il principale rivale di Εὐθυμίδης. Tuttavia l'aspetto più rilevante è dato dal fatto che ci troviamo di fronte alla prima esplicita affermazione dall'autocoscienza di un artista in quanto

[20] In origine il giro festoso che nell'antica Grecia i giovani compivano per la città dopo un simposio, accompagnati da canti e dal suono di flauti.

tale, dell'orgoglio per il suo lavoro che diventa arte e della sua rivalità con un altro artista. Nella tradizione artistica occidentale tale iscrizione rappresenta la prima espressione di rivalità artistica che, più tardi, si trasformerà in una vera e propria gara fra artisti, destinata a durare ben oltre il mondo antico. È plausibile che tra artigiani e botteghe esistesse una certa competizione che si esprimeva attraverso i prodotti del loro lavoro. Utilizzare la scrittura, nel campo figurato di un manufatto, per esprimere orgoglio e rivalità assume un'importanza straordinaria. Sul lato A del vaso Εὐθυμίδης appone la sua firma in qualità di pittore (fig. 13). Tale firma risulta particolarmente evidente ed occupa molto spazio, disponendosi su tre righe; ma ciò che sorprende è l'utilizzo del patronimico da parte di Εὐθυμίδης. È opportuno sottolineare che non ci sono pervenute altre iscrizioni all'interno delle scene figurate dei vasi che siano testimonianza dell'espressione



Fig. 12
Anfora attica a figure rosse firmata da Εὐθυμίδης in qualità di pittore; lato B; 510 a.C. circa; Monaco 2307 (da Furtwangler-Reichhold 1900).



Fig. 13
Anfora attica a figure rosse firmata da Εὐθυμίδης in qualità di pittore; lato A; 510 a.C. circa (The Beazley Archive n. 200160).

dell'orgoglio dell'artista per la propria arte pittorica[21]. È opportuno sottolineare che non ci sono pervenute altre iscrizioni all'interno delle scene figurate dei vasi che siano testimonianza dell'espressione dell'orgoglio dell'artista per la propria arte pittorica. Esistono alcuni casi in cui il pittore e vasaio Ἐξηκίας o il vasaio Νέαρχος[22] dichiarano di aver realizzato un determinato vaso "éu", vale a dire "bene". Tale termine si trova in combinazione con l'attività di modellazione (ἐποίησεν) e non con quella della decorazione (ἔγραψεν). La presenza del patronimico inoltre solleva una serie di interrogativi; ci si è chiesti quale sia il motivo per il quale Εὐθυμίδης si firmi come "Eutimíde figlio di Pol(l)ías". In linea generale si crede che il padre di Eutimíde fosse lo scultore Pollías, del quale si conservano firme che lo identificano come l'autore di alcune sculture votive sull'Acropoli di Atene. La domanda da porsi è la seguente: chi in questo periodo, ad Atene, è solito usare il patronimico e chi no? In base all'opinione più accreditata, sembra che i pittori di vasi non menzionino il nome del proprio padre a meno che anche quest'ultimo non fosse un artigiano. Dato che Eutimíde è, probabilmente, figlio di Pollías, uno scultore, dunque un artigiano, ecco che si spiega l'uso del patronimico[23]. Tuttavia non abbiamo certezze e non si conosce la fonte dell'informazione secondo la quale gli artigiani, compresi i pittori di vasi, si firmerebbero

[21] M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 310, 312, 334, 343, 344.

[22] 1) Coppa frammentaria attica a figure nere. Paris, Louvre. Firmata da Exekías come vasaio e attribuita a uno dei pittori dei Piccoli Maestri. 550/540 a.C. circa. La coppa reca su entrambi i lati l'iscrizione "Exekías m'epóiesen eu", "Exekías mi modellò bene"; 2) Coppa frammentaria attica a figure nere. Civitavecchia, Museo Civico. Firmata da Nearchos come vasaio è attribuita ad uno dei piccoli maestri come pittore. Fra le anse corre l'iscrizione: "Nearchos epoiesen eu", "Nearchos modellò bene".

[23] H. Immerwahr, *The Attic Script: A Survey*, Oxford 1990, p. 72.

con il patronimico solo se figli di artigiani. È opportuno domandarsi se esistano altri esempi di vasi con firme che presentano l'uso del patronimico. Sembrerebbe proprio di sì se si considerano le firme dei vasai dei cosiddetti Piccoli Maestri, attivi fra il 550 e il 530 a.C.: Εὔχειρος figlio di Ἐργότιμος, un tale figlio di Εὔχειρος[24], Ἐργοτέλης e Τλεσ̣ον figli di Νέαρχος. Questi artigiani si firmarono molto spesso usando il patronimico. Un altro vasaio che si firma per ben quattro volte con il patronimico è Κλεοφράδες, figlio di Ἄμασις[25]. Questi casi confermerebbero la regola secondo cui ad Atene solo i ceramografi figli di artigiani si firmerebbero con il patronimico. Pertanto le firme dei Piccoli Maestri leverebbero quell'unicità, quell'eccezionalità, alla firma di Εὐθυμίδης. Tuttavia se si va a fondo nella questione si evidenzia che queste firme sono collegate al verbo ἐποίησεν e mai con il verbo ἔγραψεν; in sostanza queste firme si presentano in connessione con il mestiere di vasaio o di capobottega e non con quello di pittore. Tutte le firme con patronimico sui vasi sono accomunate da un aspetto: si tratta di firme di vasai, ad eccezione di quella di Εὐθυμίδης. Possiamo spingerci oltre e osservare che molti Piccoli Maestri che si firmano con il patronimico erano figli di vasai titolari di botteghe importanti, la cui attività è documentata per un lungo lasso di tempo. Per

[24] Frammento di Coppa attica a figure nere. Firmato da "*** figlio di Eucheiros". 560-550 a.C. circa. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.

[25] Le firme di Kleophrádes sono: 1) Coppa attica a figure rosse. Paris, Cab. Med. 699. Da Tarquinia. Firmato: "Kleophrádes epóiesen Amas----s"; 2) Frammento di coppa attica a figure rosse. Malibu, The J. Paul Getty Museum 80. AE. 54. Firmata da Kleophrádes come vasaio; 3) Coppa attica a figure rosse. Malibu, The J. Paul Getty Museum 83. AE. 217. Firmata da Kleophrádes come vasaio e da Douris come pittore; 4) Piede appartenente a una delle seguenti coppe frammentarie: Berlin Antikenmuseen 2283, oppure 2284.

esempio, Ἐργότιμος, il cui figlio Εὔχειρος si firma con il patronimico, è il vasaio che ha modellato il vaso François. Disponiamo di numerose firme di Νέαρχος, i cui figli Τλεσ̣ον ed Ἐργοτέλης si firmano con il patronimico; inoltre sappiamo che Νέαρχος divenne molto ricco in quanto, con la decima dei suoi guadagni, dedicò sull'Acropoli di Atene una κόρη di marmo; dall'iscrizione sul pilastro che faceva da base alla statua sappiamo che lo scultore della κόρη fu Ἀντήνωρ, al quale la città di Atene commissionò il primo gruppo statuario dei tirannicidi[26]. È plausibile, allora, che la firma con il patronimico acquisisca un significato economico per i figli di questi grandi maestri titolari di botteghe ceramiche importanti. In questi casi lo scopo della firma, accompagnata dal patronimico, sarebbe quello di attestare la continuità del marchio e la qualità artigianale di una bottega rinomata che aveva, probabilmente, già conquistato una stabile fetta di mercato. Sono presenti casi analoghi: per esempio le centocinquanta firme di Νικοσθένης come vasaio sono, con ogni probabilità, un marchio di bottega, dato che coprono un lungo arco di tempo e furono apposte su vasi modellati da vasai diversi. Il patronimico, presente nelle firme sui vasi e accompagnato dal verbo "fare", avrebbe lo scopo di vantare una lunga tradizione. Se così fosse, il caso di Εὐθυμίδης rappresenterebbe un *unicum* e non solo perché, almeno fino ad oggi, è l'unica firma accompagnata dal patronimico che un pittore di vasi abbia mai apposto, ma anche perché suo padre era uno scultore e, verosimilmente, non possedeva una bottega ceramica. La firma di Εὐθυμίδης non può dunque essere collocata sullo stesso piano di quelle de-

[26] Atene, Acropoli. Pilastro di marmo pentelico sostegno di *kóre*. 525 a.C. circa. Raubitschek 1949, n. 197.

gli altri, la cui funzione è intimamente connessa all'utilità di dimostrare e affermare la continuità della bottega paterna. Possiamo provare a far interagire tutte le componenti del vaso firmato da Εὐθυμίδης: le immagini sui due lati, le iscrizioni, la firma, l'impaginazione. Sul lato con la raffigurazione di Ettore, Εὐθυμίδης ha rappresentato uno dei momenti più rilevanti nella vita di un cittadino: quello in cui il giovane, raggiunta la maggiore età, è pronto per andare in guerra. Sul lato raffigurante la scena del *kómos*, Εὐθυμίδης raffigura un altro dei momenti tipici della vita del cittadino appartenente alla migliore aristocrazia: la sua partecipazione al simposio. Il soggetto del vaso sarebbe allora l'essere cittadino e se è corretta tale ipotesi è plausibile che la firma di Εὐθυμίδης e l'esclamazione "come mai Εὐφρόνιος" vadano lette in maniera simultanea. La frase "come mai Εὐφρόνιος" va letta, in tal caso, come un'osservazione riepilogativa dell'intera scena. I bravi cittadini, impegnati nella danza, hanno goduto del loro simposio e ora si dedicano al *kómos*: è questo che Εὐφρόνιος non farà mai. Sull'altro lato del vaso è possibile osservare la scena del giovane che si arma e la firma del pittore, apposta in maniera evidente, disposta su tre righe e completa di patronimico: Εὐθυμίδης sì che può aspirare a diritti di cittadino, lui sì che potrebbe essere fra quei comasti[27]! La sua firma col patronimico non si spiegherebbe allora col fatto che Εὐθυμίδης è figlio di uno scultore ma, letta congiuntamente al programma figurativo sui due lati del

[27] C'è la possibilità che Eutimíde adotti dal padre una tipologia di firma del tutto inusuale per i ceramografi, ma comune fra gli scultori; anche in tal caso, comunque, una volta chiarita la genesi di questo modo di firmare, resta il problema del perché Eutimíde violi una regola coerentemente rispettata nelle firme sui vasi. L'interpretazione in chiave politica secondo cui Eutimíde con questa firma osterebbe il suo statuto di cittadino avanza anche FREL 1983, p.150.

vaso e all'iscrizione "come mai Εὐφρόνιος", rappresenterebbe la manifestazione di un'aspirazione sociale in un momento nel quale, probabilmente, essa diventava qualcosa di più di un semplice sogno a occhi aperti. Se accettiamo per vere queste considerazioni, si palesa la seguente criticità: chi erano i destinatari di queste iscrizioni? A chi potevano interessare le aspirazioni dei vasai se non a loro stessi? Si tratta di una questione per la quale è problematico trovare una spiegazione esauriente, soddisfacente. Un'opportunità è quella di cercare delle affinità fra queste e altre iscrizioni vascolari, che differiscono dal punto di vista del contenuto, ma che, forse, risultano somiglianti per quanto concerne lo spazio e i tempi della loro fruizione. Le scene figurate sui vasi sono normali scene di vita aristocratica, neutrali e non presentano tratti fisiognomici o iconografici specifici. La neutralità delle figure ben si concilia con l'uso del vaso nel contesto che gli è proprio, cioè il simposio. Sono le iscrizioni che generano una sorta di corto circuito fra i committenti e i vasai. È possibile ritenere che l'incarico di rappresentare scene di vita aristocratica, di cui il simposio rappresenta il segno di riconoscimento privilegiato, desse ai pittori, appartenenti al gruppo dei Pionieri, l'opportunità (forse per la prima volta) di esternare aspirazioni, di ingaggiare botta e risposta, addirittura di autorappresentarsi, anche in compagnia di membri della classe aristocratica. È altrettanto evidente che l'interesse di questi pittori e vasai non sembra concentrarsi esclusivamente sulla maestria della loro arte ma, piuttosto, sulla eventualità di beneficiare di un determinato stile di vita, che si riferisce a un preciso statuto sociale[28].

[28] M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Feltrinelli, Milano 2010.

## 3. *Testimonianze di firme autografe nella scultura greca in età arcaica*

Verso la fine del VII sec. a. C. uno scultore dell'isola di Naxos scolpì un κοῦρος a grandezza naturale da un blocco di marmo nassio e lo dedicò nel τέμενος di Apollo a Delo (fig. 14). Si pensa che la statua fosse un κοῦρος del quale si conservano solo una parte del piede sinistro e la punta di alcune dita del piede destro. Alcuni studiosi[29] sostengono che la statua rappresentasse un offerente, che riprendeva il modello del κοῦρος con la gamba sinistra avanzata, come il più tardo κριοφόρος (*portatore di ariete*) di Taso o il μοσχοφόρος (*portatore di vitello*) dell'Acropoli di Atene. Il basamento esagonale, incastonato in un blocco di marmo dalla approssimativa forma triangolare, era lavorato rozzamente ed ornato agli angoli con le teste di un ariete, un leone e una gorgone. La statua che si trovava su di esso presentava una leggera angolazione[30].



Fig. 14
Base di un κοῦρος realizzato e dedicato da Εὐθυκαρτίδης di Naxos, c.625 a.C., Museo Delos A 728 (da Hurwit 2015).

[29] J. Boardman, *Greek Sculpture: The Archaic Period*, Thames and Hudson, London 1991b, figg. 69 (κριοφόρος, c. 580 a.C.) e 112 (μοσχοφόρος, c. 560 a.C.). È anche possibile che la statua portasse un arco o altri attributi nelle sue mani, e quindi, come il successivo Colosso di Naxos, potrebbe essere stata una rappresentazione di Apollo stesso; vedi Boardman, 1991b, fig. 60.

[30] Il posizionamento obliquo dei κοῦροι sulle loro basi non è raro; si vedano, ad esempio, quelli di Sounion (Atene NM 2720) e una base da Delfi (Delfi 2278); G.M.A. Richter, *Kouroi: Archaic Greek Youths*, Phaidon Press, New York 1988, p. 43 (n. 2 e fig. 3), e 103 (n. 105 e fig. 335). La testa dell'ariete sembra incompiuta (anche se potrebbero essere stati aggiunti dettagli con la pittura).

Sul lato della base, tra l'ariete e il leone, figura un'iscrizione[31] (fig. 15): Εὐθυκαρτίδης μ' α[:]νεθε¯κε ho Ναhσιος ποιε¯σας (*Euthykartídes di Naxos mi ha dedicato, (mi) ha fatto*).

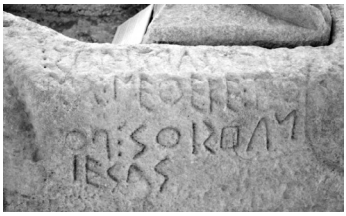


Fig. 15
Particolare della base del κοῦρος di Εὐθυκαρτίδης (Delos A 728), con dedica iscritta e firma (da Hurwit 2015).

Di Εὐθυκαρτίδης sappiamo solo quello che ci riporta l'iscrizione, che, probabilmente, costituisce la prima firma dello scultore greco, la più antica e completa. Lo scultore era di Naxos e dedicò la statua, che egli stesso scolpì, in un santuario che, grazie al crescente sviluppo economico di Naxos, stava rapidamente diventando uno dei più importanti santuari della Grecia. Εὐθυκαρτίδης lavorava all'interno di una monumentale tradizione scultorea in pietra che, nell'ultimo quarto del VII secolo a.C., costituiva ancora un elemento di novità e si discostava da quella rigorosa frontalità che contraddistingueva le statue di quel periodo, incoraggiando così lo spettatore ad osservare l'opera da diverse angolazioni. Questo è ciò che sappiamo di lui. La sua assenza nelle fonti letterarie antiche a nostra disposizione e l'assenza di qualsiasi altra opera a lui attribuibile comportano l'irrimediabile perdita della sua personalità artistica. Εὐθυκαρτίδης non era un genio artistico individualista che realizzava le sue sculture con la consapevolezza di esprimere se stesso, la sua visione interiore o la sua originalità. La sua statua era, con ogni proba-

[31] Questo tipo di scrittura viene denominata bustrofedica, dal greco βοῦς «bue» e στρέφω «volgere», poiché la direzione dell'iscrizione cambia da riga a riga, cioè da sinistra a destra, poi da destra a sinistra, e così via, proprio come si volgono i buoi che arano i campi.

bilità, del tutto convenzionale: stava in posizione eretta, come erano stati e sarebbero sempre stati tutti i κοῦροι fino alla scomparsa di questa tipologia di statua, avvenuta un secolo e mezzo dopo. Ciononostante, la sua statua non era certamente un prodotto anonimo di un mestiere impersonale, come molti prodotti della scultura greca, la cui considerazione tendeva a rovesciare l'idea del singolo artista creativo come il principale generatore di cambiamento artistico e a bandire i concetti di "genio", "personalità", "originalità" dal discorso storico dell'arte[32]. L'idea che l'arte faccia meccanicamente il suo corso, indipendentemente dalle menti e dalle intenzioni degli artisti e che il corso dell'arte greca fosse spinto esclusivamente da impersonali forze sociali o storiche che agivano su automi passivi e intercambiabili (che erano nel migliore dei casi lavoratori umili, "rozzi meccanici" o βάναυσοι), è arida, "postumanista" ed un esame delle firme degli artisti greci la mette in discussione. Alla luce di ciò, non dovremmo eroizzare o divinizzare l'artista greco, così come lo storico dell'arte o il critico culturale e non dovremmo negare l'immenso potere che la società e il pubblico esercitano sull'artista: anche lui è un prodotto culturale. Tuttavia la tendenza accademica predominante, condizionata dal saggio barthesiano sulla "morte dell'artista (o dell'autore)", è stata notevolmente esaltata[33]. Gli artisti modellano la cultura e la cultura modella gli artisti.

[32] R. Carpenter, *Greek Sculpture*, Chicago University Press, Chicago 1960; B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press, New Jersey 1977.

[33] J.M. Hurwit, *The Death of the Sculptor*, in «American Journal of Archaeology», Vol. 101 n. 3 (1997). Il Postumanesimo è stato definito (e criticato) da Leon Wieseltier come una visione del mondo, particolarmente popolare nelle università americane negli anni '70 e '80 del Novecento, che sceglie «di comprendere il mondo in termini di forze e strutture impersonali e di negare l'importanza, e persino la legittimità, dell'agire umano».

Nonostante il κοῦρος fosse una tipologia di statua canonica e riproducibile, questo tipo statuario, chiaramente, non aveva il potere di soffocare l'impulso di Εὐθυκαρτίδης di dichiarare, con la sua firma, la propria identità e di esprimere, in tal modo, un palese rifiuto dell'anonimato. L'opera di questo scultore era un dono destinato principalmente ad adornare il τέμενος di Apollo, un ἄγαλμα, un monumento di devozione per omaggiare il dio: non abbiamo motivi per dubitare della sincerità religiosa di Εὐθυκαρτίδης. Il dio, però, non era l'unico destinatario della statua. Le dediche, accompagnate dalle rispettive firme, talvolta, testimoniavano l'esistenza di una "competizione", una gara in cui, in questo caso specifico, il τέμενος rappresenta "l'arena". L'iscrizione, quindi, doveva essere una sorta di rivendicazione, affermazione o una specie di pubblicità destinata a impressionare i sacerdoti e gli stranieri e quindi a parlare ai potenziali clienti, dicendo in maniera implicita: "questo è ciò che Εὐθυκαρτίδης è in grado di realizzare". La firma era una sorta di autopromozione e celava la rivalità di Εὐθυκαρτίδης sia con gli altri scultori per eventuali incarichi e commissioni, sia con i fedeli per conquistare il favore di Apollo. Quest'opera rappresenta, certamente, la padronanza di Εὐθυκαρτίδης del materiale e della forma. Non possiamo escludere, inoltre, che egli abbia dedicato e firmato quest'opera in quanto orgoglioso di essere uno scultore[34] e, forse, la dimensione relativamente grande delle lettere è un sintomo di quell'orgoglio, oltre che, probabilmente, della sua fierezza, data dal saper e poter scrivere in un'epoca in cui l'alfabetizzazione non era ancora diffusa e profonda. Il suo grado di alfabetizzazione gli ha permesso di dichiarare la sua

[34] B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press, New Jersey 1977.

identità, mentre la sua τέχνη gli ha consentito non solo di mostrare la sua devozione, ma anche, e soprattutto, di conquistare prestigio. La fede ed un considerevole tornaconto personale gli fornirono l'impulso di mostrare la sua τέχνη, il suo mestiere e la grande padronanza nella produzione. Non è da sottovalutare l'apparente ricchezza dello scultore, che ha reso tutto ciò possibile. Ricchezza testimoniata dalla possibilità di permettersi un materiale prezioso come il marmo e dal tempo che aveva a disposizione (un anno o forse di più) per sbozzare una statua di grandi dimensioni e una base in una cava nassia per poi completare l'insieme nella sua officina; si è anche ipotizzato che egli avesse la forza economica di equipaggiare una nave, con *équipe* annessa, per il trasporto del monumento a Delo, a circa 30 chilometri di distanza. Infine, altra testimonianza della sua ricchezza era data dalla possibilità di dedicare una statua ad Apollo a nome suo: tutto ciò indica che Εὐθυκαρτίδης era un uomo di sostanza, letterato e ricco, se non addirittura di nobili origini [35]. E anche se la sua posizione sociale non era quella di un aristocratico, poteva almeno permettersi di comportarsi come tale. La visione comune, che emerge dalle fonti antiche a nostra disposizione, è che gli artisti e gli artigiani godevano di uno *status* molto

[35] J. Boardman, *Greek Sculpture: The Archaic Period*, Thames and Hudson, London 1991b, p. 21; A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1972, pp. 11-12, 165-166 e G.M.A. Richter, *Kouroi: Archaic Greek Youths*, Phaidon Press, New York 1988, p.34: la firma di Euthykartídes sembra confermare la tesi che, nel VII e VI secolo a.C., i mestieri manuali erano di alto livello; A. Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration*, Yale University Press, New Haven 1990, p. 65, e B. Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece*, New York University Press, New York 1972, p. 22. Il costo del trasporto avrebbe potuto rivaleggiare con quello del marmo stesso, e, per ridurre al minimo il rischio di danni durante la spedizione, Euthykartídes, probabilmente, terminò la sua statua a Delo stessa.

basso nell'antica Grecia ed è vero che un certo numero di scultori e pittori erano o erano stati schiavi[36]; ma bisogna sottolineare che le fonti antiche sono portavoce di quell'*élite* che non teneva in grande considerazione gli artigiani, ritenendoli inadeguati da un punto di vista morale e fisico e quindi politico e militare. Lo *status* dell'artista greco è cambiato da un periodo all'altro, così come può essere cambiato anche nel corso della carriera del singolo artigiano. In linea generale gli atteggiamenti dei Greci nei confronti dell'artista, nel corso del tempo, sono stati ambivalenti, mutevoli e complessi. Gli aristocratici, i membri delle *élites* cittadine, consideravano in maniera negativa e subalterna la figura dell'artista-artigiano, diversamente dall'uomo greco appartenente al ceto medio, il quale era, con ogni probabilità, egli stesso un βάναυσος. Εὐθυκαρτίδης è senza dubbio il primo scultore greco di cui conosciamo il nome completo, probabilmente il primo a firmare la sua opera e ad annunciare la sua identità e, quindi, a distinguersi consapevolmente da altri scultori. La dedica e la firma sulla base della statua indicano che non era un lavoratore comune, un semplice βάναυσος o, quantomeno, non lo era nella sua coscienza e consapevolezza ed è questo ciò che conta.

Nel tracciare la storia della nascita della scultura greca in marmo, Plinio il Vecchio (NH, XXXVI, 9-14) riporta l'informazione secondo la quale i primi ad essere divenuti celebri in quest'arte sarebbero stati i cretesi Δίποινος e Σκύλλις, da un lato, ed una famiglia di scultori di Chio, dall'altro[37]. Egli ci fornisce la genealogia di questa famiglia di scultori chioti,

[36] A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.1972, p. 91, cita il caso di Argeias, uno schiavo, e Atotas, un ex-schiavo, che lavoravano al laboratorio di Hageladas e firmarono congiuntamente una statua a Olimpia.

[37] NH, XXXVI, 9: *Marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis, geniti in Creta insula...* NH, XXXVI,11-12: *Cum hi essent, iam*

composta da: Μέλας, Μικκιάδης (figlio di Μέλας), Ἄρχερμος (il nipote) ed i suoi figli, Βούπαλος ed Ἀθηναῖος. Secondo quanto riporta Plinio, questi ultimi sarebbero divenuti stimati e noti scultori (*clarissimi in ea scientia*) all'epoca del poeta Ἱππῶναξ, raggiungendo l'apice della fama nel periodo corrispondente alla sessantesima Olimpiade (540-537 a.C. circa).

Molto probabilmente, Plinio, per questo suo passo, si è servito di una fonte greca che conferiva importanza, priorità alla scultura ionica e greco-orientale arcaica[38]. Abbiamo testimonianze, anche se parziali, circa l'attività di questa bottega di scultori chioti, di cui qualche opera è giunta fino a noi. Ben nota è la scultura, conosciuta come la Nike di Ἄρχερμος (del 550 a.C. ca), rinvenuta nei pressi dell'Ἀρτεμίσιον di Delo (fig. 16). Tale opera è stata ogget-



Fig. 16
Νίκη di Ἄρχερμος, Delos (fotogr. Ph. Collet, ÉFA).

*fuerat in Chio insula Melas scalptor, dein filius eius Micciades ac deinde nepos Archermus, cuius filii Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea scientia fuere Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX olympiade fuisse. Quodsi quis horum familiam ad proavum usque retro agat, inveniat artis eius originem cum olympiadum initio coe – pisse. Hipponacti notabilis foeditas vultus erat; quam ob rem imaginem eius lascivia iocorum hi proposuere ridentium circulis, quod Hipponax indignatus destrinxit amaritudinem carminum in tantum, ut credatur aliquis ad laqueum eos conpulisse. Quod falsum est. Conplura enim in finitimis insulis simulacra postea fecere, sicut in Delo…*

[38] Secondo A. CORSO, R. MUGELLESI, G. ROSATI, Plinio, Storia Naturale, V, Mineralogia e storia dell'arte, Libri 33-37, Einaudi, Torino 1988, p. 525, n. 1: la fonte potrebbe essere Caristio di Pergamo, uno scrittore del II sec. a.C. che viene menzionato nello scolio agli Uccelli di Aristofane. Secondo E. SELLERS (a cura di), The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Londra 1896, Plinio avrebbe preso le sue informazioni relative alla scuola di Χίος da Antigono di Caristo, che a sua volta le avrebbe prese da Douris di Samos.

to di molteplici discussioni, inerenti sia alla sua identificazione iconografica (come Νίκη o Ἄρτεμις) sia alla sua presumibile associazione con la base firmata da Ἄρχερμος e Μικκιάδης[39]. Nella stessa area della statua è stata ritrovata, per l'appunto, parte di una base che presenta un'iscrizione in stato frammentario. Per questa iscrizione sono state avanzate diverse interpretazioni e proposte di integrazione: in essa è presente la firma di Ἄρχερμος associata al nome del padre, Μικκιάδης, il quale fu, forse, il dedicante dell'opera. Adottando le integrazioni proposte da P. Scherrer l'iscrizione sarebbe la seguente:

> Μικκιά[δης τόδ' ἄγ]αλμα καλὸν [ἀνέθηκεν καὶ υἱὸς
> Ἄρχερμος θ[υσ]ί̣.̣ησιν Η(ε)κήβο[λον αὖθ' ἱλάσασθαι
> οἱ Χῖοι Μέλανος πατρώιον ἄσ[τυ λιπόντες.

Non essendo pervenuta la parte che ricongiunge la statua e la base, molti sono i dubbi sulla loro pertinenza alla stessa scultura. Tuttavia tale associazione è assai credibile per due motivi in particolare: le due parti sono del tutto compatibili e, inoltre, secondo uno σκόλιον agli *Uccelli* di Aristofane, Ἄρχερμος potrebbe essere stato il primo a rappresentare la Νίκη con le ali[40], informazione importante se

[39] Atene, Museo Nazionale, rispettivamente 21 e 21a: J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, II, Parigi 1957; C. Isler-Kerényi, *Nike, Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit*, E. Rentsch Verlag, Erlenbach 1969, pp. 86-89, 143; P. Scherrer, *Das Weihgeschenk von Mikkiades und Archermos aus Delos*, 1983 pp.19-25; C. Gallavotti, *Ipponatte e gli scultori di Chios*, in *Studi Pontani*, 1984, pp. 135-142; B.S. Ridgway 1986, *The Nike of Archermos and her Attire*, in J. Boardman, C.E. Vaphopoulou Richardson (a cura di), *Chios, A Conference at the Homereion in Chios 1984*, Oxford, pp. 259-274; C. Rolley, *La sculpture grecque*, 1. *Des origines au milieu du V siècle*, Picard, Parigi 1994, pp. 257-259, fig. 259.

[40] Schol. Aristoph., Av., 573 (ed. Dind. = Overbeck 315).

si accetta la verosimile identificazione della statua di Delo come Νίκη.

Le statue greche, di marmo o di bronzo, erano, nella maggior parte dei casi, dediche nei santuari oppure fungevano da segnacoli sulle tombe. Sia le statue che le στήλαι, generalmente, presentavano iscrizioni su di esse o sulle loro basi. Tali iscrizioni, che dovevano essere lette ad alta voce, menzionano colui che dedicava l'opera, colui che veniva onorato (e a volte anche il motivo dell'offerta) e il defunto (e a volte le circostanze della morte). L'obiettivo di queste iscrizioni era rivelare i nomi dei soggetti delle opere e ripeterli ad alta voce aveva lo scopo di renderli immortali.

La statua e la stele greca, create a scopo votivo o funerario, facevano parte di un insieme di testo ed immagine e, talvolta, su di esse compariva anche la firma dello scultore. Il migliore esempio esistente potrebbe essere il monumento funebre di Φρασίκλεια, una ragazza aristocratica che morì prima delle nozze, attorno al 550 a.C. e che fu sepolta a Mirrinunte, nell'Attica rurale orientale. La κόρη (fig. 17), ben preservata, agghindata in maniera elegante e un tempo dipinta a vividi colori, segnalava la sua tomba (scoperta nel 1972) e poggiava su una base che ci è nota fin dal 1730. Il lato frontale è



Fig. 17
La κόρη Φρασίκλεια, firmata da Ἀριστίων di Paro; c. 550 a.C.
Atene, Museo Nazionale 4889 (da Hurwit 2015).

inscritto poeticamente, in stile στοιχηδόν[41], vale a dire con le lettere allineate verticalmente in colonne e orizzontalmente in righe. L'iscrizione è la seguente (fig. 18):

> Segnacolo di Phrasíkleia
> ragazza io sia chiamata per sempre
> perché al posto del matrimonio
> questo nome dagli dèi mi è stato
> dato come mia sorte.

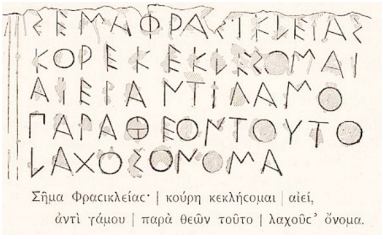



Fig. 18
Iscrizione κόρη Φρασίκλεια
(da Loewy 1885).

Dietro l'angolo, nella zona alta del lato sinistro della base (alla destra di Φρασίκλεια), è apposta la firma Ἀριστίων Πάρι[ός μ' ἐπόησ]ε[42] (figg. 19 e 20). Non c'era molto spazio sotto l'epitaffio per una firma, ma di fatto Ἀριστίων, scultore greco di Paro, sembra aver preferito firmare sul lato della base della statua più che sulla parte frontale. In ogni caso, il σῆμα di Φρασίκλεια è un esempio raro di una composizione completa di statua, base e iscrizioni (epitaffio e firma). Purtroppo però ci sono giunte poche sculture complete di statue, basi e iscrizioni.

[41] *Stoikhēdon*: Letteralmente "messo in fila" come soldati in una formazione. La parola è usata per descrivere un testo in cui le lettere sono allineate sia in verticale che in orizzontale, con spaziatura uguale, come se messe in una griglia. Principalmente (ma non esclusivamente) è lo stile di inscrizione attico più popolare tra il tardo VI secolo a.C. ed il principio del III sec. a.C.

[42] Athens 4889.

In linea generale, sono giunte fino a noi, in numero maggiore, statue prive di basi o basi prive di statue e la stragrande maggioranza di statue greche esistenti mancano di firme.

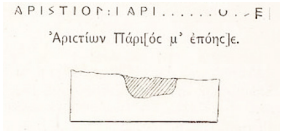



Fig. 19
Firma di Ἀριστίων di Paro sul monumento funebre di Φρασίκλεια (da Loewy 1885).



Fig. 20
La firma di Ἀριστίων di Paro sul lato sinistro della base della κόρη Φρασίκλεια (da Hurwit 2015).

I numeri suggeriscono che nella scultura greca la firma era poco comune ed erratica in ogni periodo, ma le statistiche, per quanto possano essere indicative, quasi sicuramente non raccontano la storia per intero. Originariamente vi erano molte più firme di scultori di quante ne siano sopravvissute e, pertanto, le testimonianze a noi giunte non sono rappresentative della situazione di allora. Complicazioni nella conservazione, probabilmente, distorcono la realtà dei fatti. Inoltre, grazie alle fonti letterarie antiche, siamo a conoscenza di un'abbondanza di opere firmate nelle città e nei grandi e piccoli santuari.

Gli scultori greci potevano firmare la propria opera (o far inscrivere il proprio nome da qualcun altro) in modi e luoghi differenti. Potevano inscrivere i nomi direttamente sui corpi delle loro statue o sulle cornici dei loro rilievi figurati.

Molto frequente è la firma apposta sulla base delle statue, come si evince dal gruppo statuario raffigurante Κλέοβις

e Βίτων a Delfi (circa 580 a.C.): sul bordo della base della "Statua B" appare la firma retrograda: [---]ΜΕΔΕΣ ΕΠΟΙΗΣΕΗ ΑΡΓΕΙΟΣ ([---]medes di Argo mi ha fatto), fig. 21.



Fig. 21
Basamento della statua B (Cleobi o Bitone) firmato da [Poly]medes di Argo; 580 a.C. circa. Delfi 467 (da Hurwit 2015).

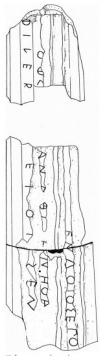


Fig. 22
Base colonnare frammentaria che sostiene una dedica di Ὄψιος, firmata da Φίλεργος e Ἔνδοιος. Atene, Museo Epigrafico 29 (da Hurwit 2015).

La maggior parte delle firme sono state rinvenute su basi, pilastri e colonne. Su una colonna, che probabilmente supportava la Kore dell'Acropoli 602, ad esempio, compaiono la firma sinistrorsa ΟΨ[ΙΟΣ] ΑΝΕΘΕΚΕΝ: ΗΟ Α [...], incisa in verticale su una scanalatura centrale e la firma ἀLER[ΓΟΣ] ΕΠΟΙΣΕΝ, incisa nella scanalatura immediatamente a sinistra (fig. 22). Entrambe queste righe erano state incise dalla stessa mano, probabilmente quella dello scultore, ma tra le due scanalature a destra della dedica troviamo un'ulteriore firma: ΕΝΔΟΙΟΣ ΕΠΟ[ΙΗΣΕΝ], che presenta una grafia differente. La spiegazione migliore è che Ὄψιος avesse commissionato una statua alla bottega del maestro Ἔνδοιος e che il lavoro fosse stato eseguito (ed il testo iniziale inciso) da un

membro della sua officina, Φίλεργος, ma, una volta completato, probabilmente Ὄψιος richiese al rinomato Ἔνδοιος di aggiungere il suo nome (pur lasciando una scanalatura vuota tra la dedica e la sua firma). Così Φίλεργος, il reale scultore della statua, si prese il merito della propria opera, ma il dedicante volle l'aggiunta del nome di Ἔνδοιος per conferire maggiore prestigio al monumento[43]. Se questa lettura è corretta, ἐποίησεν può significare, in rare occasioni per la scultura, ciò che significa talvolta per i vasi: "questo è uscito dalla bottega di X".

È importante sottolineare che la firma delle sculture non segue alcuna regola; in nessun periodo o luogo era obbligatorio firmarle e non esistono norme discernibili, codificate che gli scultori dovessero seguire (oltre quella ovvia secondo cui lo scultore attestava la paternità dell'opera con firma autografa o con firma apposta da altri)[44].

La firma ha dimensioni regionali e cronologiche[45] e la scelta dello scultore di firmare o meno la propria opera dipendeva dal suo luogo di provenienza, da dove lavorava, da ciò a cui lavorava e dal periodo in cui lavorava. Sembra che

[43] EM 6249. K. Kissas, Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit, Bonn 2000, p. 236 (B 194); D. Viviers, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoclès*, Académie royale de Belgique, Bruxelles 1992, pp. 77-84; V.C. Goodlett, *Collaboration in Greek Sculpture: The Literary and Epigraphical Evidence. Diss.*, New York University, New York 1989, pp. 46-48; A.E. Raubitschek, *The Dedications of the Athenian Acropolis, Archaeological Institute of America*, Cambridge 1949, pp.12-13.

[44] B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press, New Jersey 1977. La base della *kore* firmata sia da Philergos (che ha effettivamente realizzato la statua) che da Endoios (nella cui bottega evidentemente Philergos lavorava) potrebbe essere l'eccezione che conferma la regola.

[45] D. Viviers, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pourquoi? Pour qui?*, in J. De la Gernière ed., Les clients de la ceramique grecque (Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum, France 1), Parigi 2006.

agli Ateniesi in generale piacesse scrivere più che agli altri Greci (aspetto che si evince anche dai loro vasi); di fatti firmavano alcuni manufatti che altri non firmavano (nella Grecia arcaica ricorrono firme sui monumenti funerari esclusivamente in Attica).

Le firme di scultori ad oggi rinvenute, per la maggior parte, non sono autografe, ma realizzate da qualcun altro. Alla fine del VI secolo a.C., e anche molto dopo, la maggior parte delle dediche, degli epitaffi e delle firme erano incise da scrittori di lettere professionisti ed anonimi che erano impiegati degli scultori stessi (forse membri dei loro *atelier*) o da liberi professionisti ingaggiati dal cliente o dal patrono[46]. In altre parole, molte di quelle che noi denominiamo "firme di scultori" sono affermazione di paternità incise da qualcuno diverso dallo scultore stesso. La decisione di firmare non spettava in genere allo scultore. Un monumento inscritto nomina tipicamente il dedicante (normalmente la persona responsabile di averlo commissionato), il dio che è onorato o il mortale che è commemorato e, all'occasione, lo scultore che lo ha eseguito. Generalmente è il nome del dedicante a rivestire maggiore importanza rispetto a quello dell'artista e questo è il motivo per cui il nome del dedicante lo ritroviamo all'inizio di un'iscrizione, mentre quello dell'artista alla fine[47]. Ad esempio, sulla base del κοῦρος di Εὐθυκράτης (figg.

[46] R. Vollkommer, *Greek and Roman Artists*, in C. Marconi, ed., The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture, New York and Oxford 2014; A. Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration*, Yale University Press, New Haven 1990.

[47] Ci sono delle eccezioni. Su alcune basi di colonna dell'Acropoli (dove le iscrizioni sono scritte verticalmente nelle scanalature) la firma si trova a destra e quindi "sopra" la dedica e su alcuni monumenti a pilastro la firma dello scultore si trova sopra la dedica; cfr. A.E. Raubitschek, *The Dedications of the Athenian Acropolis*, Archaeological Institute of America, Cambridge 1949, pp. 12-13, 15-16, 273-274, 297-299, 310-313.

14 e 15), ΑΝΕΘΕΚΕ precede ΠΟΙΕΣΑΣ e questo indica che lo stesso Εὐθυκράτης considerava la dedica della statua più importante del fatto di averla creata. La dedica costituiva un atto sacro. Per la maggior parte, dunque, il dedicante di un monumento votivo o funerario, ovvero il cliente che ingaggiava l'artista e lo scrittore di lettere (che spesso erano differenti), controllava non solo la fattura del monumento, ma anche il contenuto o qualsiasi cosa vi fosse scritta. La forma della base, il genere di statua o il rilievo che vi stava sopra, la presenza o assenza di una firma (così come la sua dimensione e collocazione) erano a discrezione del cliente. Una firma apposta da uno scrittore di lettere professionista, più che dallo stesso scultore, potrebbe non aver espresso tanto l'orgoglio dell'artista per la propria opera e quindi il proprio ego, quanto l'oculatezza e l'orgoglio del cliente nella scelta dell'artista che lavorava per lui[48]. In ogni caso, mentre alcuni scultori avevano, rispetto ad altri, maggiore libertà nella scelta e nella forma di un monumento, è plausibile immaginare situazioni in cui i clienti non imponevano categoricamente agli scultori il proprio volere, ma si consultavano con questi ultimi, che si adoperavano per soddisfarli al meglio affinché la loro statua venisse adeguatamente installata.

È importante sottolineare che la dimensione del carattere della firma non è indicativa dello *status* dell'artista. La maggior parte delle firme, in età arcaica e agli inizi dell'età classica, sono della stessa dimensione della dedica associata, dell'epigramma o epitaffio. Nei periodi tardo-classico ed ellenistico le firme dello scultore vengono ridimensionate, fino a diventare minuscole, se paragonate alle iscrizioni che

[48] D. Viviers, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pourquoi? Pour qui?*, in J. De la Gernière ed., *Les clients de la ceramique grecque* (Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum, France 1), Parigi 2006.

accompagnano. La domanda da porsi è la seguente: lo *status* dello scultore greco è diminuito nel tempo in proporzione alla dimensione della sua firma? C'è una correlazione tra la dimensione della firma e l'importanza dello scultore nominato nella firma? Con ogni probabilità, la risposta è negativa.

Alla luce di quanto è stato prodotto, una delle maggiori riflessioni riguarda la difficoltà nello stabilire i motivi contingenti per cui un artista greco abbia firmato o meno la propria opera, pertanto possiamo limitarci a suggerire alcune considerazioni. Prima di tutto occorre tenere a mente che l'artista era innanzitutto un essere umano e l'impulso di firmare, prendendosi il merito per la propria opera, è, ed è sempre stato, profondamente insito nella psiche umana. Gli artisti, orgogliosi della propria τέχνη, desiderano che la bellezza delle loro opere e, dunque, le proprie capacità vengano riconosciute. La firma è, dunque, uno strumento di κλέος[49] e, tra i commentatori antichi, vi era chi credeva perfino che artisti ed architetti (così come poeti e filosofi) trovassero in tale fama una ricompensa dalla morte.

Le firme, nella formula standard "il Tale mi ha creato" e "il Tale mi ha dipinto", sono attestazioni di responsabilità. All'occasione, ci sono affermazioni che vanno oltre, dichiarando esplicitamente l'orgoglio per la tecnica, l'abilità e/o l'originalità.

Le firme rivendicano non solo la responsabilità, ma anche il talento straordinario, motivo per cui alcuni artisti ed artigiani greci erano talmente orgogliosi delle proprie opere da vantarsi per la loro abilità e manualità. Tuttavia il fenomeno delle firme, nell'arte greca, è complesso e non può essere

[49] *Kleos*: "rinomato", "reputazione", "fama", in particolare la fama generata dal "parlare" (leggere le iscrizioni ad alta voce era la norma nell'antica Grecia).

determinato dal semplice (e se vogliamo scontato) desiderio umano di segnare il proprio nome e rivendicare il merito per la realizzazione di un'opera d'arte: la consapevolezza dell'unicità della creazione artistica[50] è, chiaramente, una spiegazione insufficiente. Se la natura dell'uomo fosse bastata a spiegare tale fenomeno, allora dovremmo aspettarci che la maggior parte delle gemme, dei mosaici, dei vasi e delle sculture fossero firmate, ma in realtà non è così; solo una piccola minoranza di opere presenta la firma. Le firme riflettono, senza dubbio, la natura dell'uomo, che desidera vedersi riconosciuto il suo valore e spera che il proprio nome venga ricordato. La firma è legata ad una "strategia della memoria", ma resta comunque difficile comprendere tutti quei motivi che hanno spinto l'artigiano/artista ad apporre la firma sulla propria opera: come si è visto, nessun artista greco si firma tutte le volte, anzi la maggior parte degli artisti greci non firma affatto. Le motivazioni e condizioni che hanno indotto l'artista a firmare sono varie: una condivisa cultura letteraria, un forte senso di individualità, che potrebbe non essere stato avvertito in culture come, ad esempio, quella egizia dove l'individualità è soppressa, gli artisti sono costretti a rispettare canoni severi e formule che fissano la natura della produzione, scoraggiando la diversità, e gli autocrati si prendono il merito dei programmi artistici e architettonici eseguiti in realtà da figure a noi ignote. L'individualità sarebbe stata avvertita più fortemente in alcune società, come quella ateniese[51].

[50] R. Wittkower, M. Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Random House, New York 1963, p.2.

[51] G. Siebert, *Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquite classique*, in «Ktema» III (1978), pp. 111-131, sostiene che la apparizione delle firme "è un fenomeno naturale nei secoli e nei paesi in cui si afferma l'individuo".

Comunque questo motivo non è in grado di spiegare perché la maggior parte degli artisti, perfino nell'Atene democratica, non firmasse, oppure perché lo stesso individuo abbia firmato delle opere, ma non altre.

Per avere un quadro più chiaro nella comprensione del fenomeno delle firme non si deve trascurare la dimensione economica o mercantile: il vasaio e lo scultore greco, dopotutto, facevano parte del *business* della produzione artistica e operavano in un mercato sul quale si affacciavano altri vasai e scultori; così, in alcuni casi, la firma è una forma di pubblicità, un vero e proprio marchio di fabbrica[52]. Questo è quasi certamente vero per la firma ΝΙΚΟΣΘΕΝΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ, che appare su così tanti vasi attici esportati in Etruria e che rappresenta, come visto precedentemente, la firma più comune nell'intera storia dell'arte greca: il commercio e la firma, qui, sono strettamente legati[53]. Νικοσθένης, proprietario di un'officina vivace e prolifica, era chiaramente un imprenditore, così come diversi altri scultori. Le firme (autografe o per delega) hanno beneficiato ed avvantaggiato l'artista, il quale acquistava fama e notorietà ogni qualvolta compariva il suo nome (per questo motivo la firma è una vera e propria forma di pubblicità). Il nome aggiungeva sicuramente valore all'opera d'arte.

[52] B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press, New Jersey 1993, p.429: «È difficile sfuggire al pensiero che gli artisti firmassero come forma di pubblicità per sollecitare ulteriori commissioni».

[53] Ma c'è da chiedersi se le dimensioni relativamente ridotte della tipica città-stato greca rendessero spesso superflua la firma. È stato stimato che in qualsiasi momento nell'Atene arcaica o classica ci fossero non più di qualche centinaio di vasai e pittori (e i loro assistenti) che lavoravano nell'industria (cfr. J. Boardman, *The History of Greek Vases*, Thames and Hudson, London 2001, pp. 142-143), e ciò significa che le identità, almeno degli artisti di maggior successo, sarebbero state ben note in città anche in assenza di firme. Il fatto che le numerose firme di Nikosthenes siano state, apparentemente, guidate dal mercato delle esportazioni supporta tale tesi.

Ma anche in questo caso la dimensione imprenditoriale sembra insufficiente a spiegare il fenomeno della firma. Sui vasi di uno dei centri ceramici di maggior successo commerciale di tutta la Grecia, la Corinto di età arcaica, non ci sono quasi affatto firme e molti tra i più fini decoratori di vasi attici non si firmano. Se la firma su una statua veniva apposta per attirare future commissioni (come nel caso di firme antiche come quella di Εὐθυκαρτίδης) allora, apparentemente, opere non firmate non avrebbero garantito allo scultore la possibilità di fare affari. A tal fine, se il motivo del profitto era l'unica ragione importante che si celava dietro la firma di vasai o scultori, se la firma era una forma di pubblicità ed aveva chiaro valore economico, ci aspetteremmo, di nuovo, di trovarne molte di più di quante ci sono pervenute[54]. Oltre il caso di Νικοσθένης, sembra esserci una correlazione debole e poco chiara tra la firma ed il commercio.

Le firme di molti scultori erano, come si è visto, realizzate non per iniziativa dell'artista, ma per volere del cliente che commissionava il lavoro e ingaggiava lo scalpellino per le iscrizioni. Da ciò si deduce che la firma, solitamente, attribuiva molto prestigio sia al cliente, che aveva ingaggiato l'artista, sia all'artista stesso. Questo potrebbe essere il motivo per cui Ὄψιος chiese al noto Ἔνδοιος di aggiungere il proprio nome, ritenuto più prestigioso, alla base di una κόρη già firmata da Φίλεργος. Tuttavia se il beneficiario principale del prestigio conferito ad un'opera d'arte dalla firma era il cliente, perché la maggior parte dei clienti si accontentava di opere non firmate? Anche in questo caso siamo di fronte ad un interrogativo irrisolto.

[54] R.M. Cook, *Greek Painted Pottery* (3ª edizione), Routledge, London 1997, p. 245.

Quali che siano le risposte a domande come questa, la firma dell'artista greco deve essere posta in un contesto culturale più ampio.

L'impulso di firmare l'opera d'arte potrebbe essere spesso stato generato da un elemento profondamente radicato nella cultura greca: l'ἀγών ("lavoro" ma anche "gara", "competizione"). La firma identifica un autore, distinguendolo dagli altri e rendendolo, talvolta, rivale in gare sia formali che informali. Questo spirito agonistico, questa competizione tra gli artisti, i quali cercano di sovrastare i propri rivali, affermando una sorta di superiorità su di loro (in maniera più o meno implicita), è uno di quei motivi in grado di spiegare perché molti artisti greci abbiano firmato le proprie opere. Scultori come Φαίδιμος, Ἀντήνωρ, così come i decoratori di vasi attici come Ἐξηκίας o Εὐθυμίδης, non consideravano la propria opera marginale e soprattutto non si reputavano meri βάναυσοι. Un artista marginale non scrive. Molti aneddoti trasmessi da Plinio, e anche da altre fonti, registrano gare tra scultori o pittori che erano consapevoli del proprio contributo alle arti. Questi racconti rivelano l'ossessione greca per la competizione ed è proprio lo spirito agonistico tra gli artigiani (notato, fin dai tempi di Esiodo, per cui "il vasaio gareggia col vasaio e l'artigiano con l'artigiano"[55]) che deve aver determinato un significativo cambiamento artistico, l'evoluzione stilistica e l'originalità nella storia dell'arte greca[56]. L'arte era ἀγών. Il temperamento agonistico era radicato nel-

[55] Esiodo, *Opere e giorni*, 25-26. La traduzione consueta del verso non coglie l'intensità del verbo *Koteei* (è arrabbiato con).

[56] A. D'angour, *The Greeks and the New: Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 153-155. Quasi 150 anni fa, nel suo saggio pubblicato postumo, *La gara di Omero*, F. Nietzsche trovava la competizione alla base della cultura greca: «Ogni grande ellenico si è fatto carico della fiaccola della competizione e

la cultura greca e la firma (per quanto sia occasionale) è il segno grafico di un'autocoscienza competitiva che rifiutava l'anonimato e incentivava il cambiamento artistico. Uno spirito agonistico lo ritroviamo in Εὐθυμίδης: sulla famosissima anfora da lui realizzata e firmata, leggiamo l'iscrizione hoς οὐδέποτε Εὐφρόνιος ("come mai Eufronio") il cui significato è: io, Eutimide, ho dipinto questo come tu, Eufronio, non potresti mai. Lo spirito agonistico è racchiuso anche nella firma del VII secolo a.C. di Εὐθυκαρτίδης, che, scrivendo coraggiosamente il proprio nome sotto il suo κοῦρος, proprio in quella che rappresenta la prima firma di uno scultore greco a noi giunta, stava lanciando una sfida a tutti.

quando eliminiamo la gara dalla vita greca, guardiamo immediatamente nell'abisso pre-omerico». W. Kaufmann, *The Portable Nietzsche*, Penguin Books, New York 1976, pp. 36, 38. Sembra che Nietzsche abbia abbracciato la posizione di Jacob Burckhardt, di cui seguiva le lezioni a Basilea. Nella sua opera, *I Greci e la civiltà greca* (una raccolta di lezioni pubblicate dopo la sua morte, avvenuta nel 1897), Burckhardt definisce il periodo che va dalla (presunta) migrazione dorica fino alla fine di questa, al termine del VI secolo a.C., come "l'età agonica" e considera l'*agon* come la forza motrice della civiltà greca, «una forza motrice che non è nota a nessun altro popolo, che non si conosce in nessun altro popolo»; cfr. J. Burckhardt, *The Greeks and Greek Civilization* (ed. O. Murray, trad. di S. Stern), St. Martin's Press, New York 1998, pp. 160-184.