

Bologna; e ne accentua il manierismo allo stesso grado delle figure del ciborio di Monteluca, a Perugia o anche del busto del Battista (*fig. 7*) nel Museo urbinato, troppo lontano dalla commossa, ma composta arte di Antonio Rossel-

(1) Il busto proviene da S. Marco. Il Marquand (*Luca della Robbia*, Princeton, 1914) non lo ricorda tra le opere della bottega di Luca; nè sembra che altri finora lo abbia menzionato. È meno franco, specialmente nel modellato dei capelli, che le opere originali del maestro; e non è da escludere che possa appartenere ad Andrea della Robbia, ma ad un periodo in cui non sono percettibili i suoi caratteri particolari.

(2) Non mi è noto donde provenga il rilievo (alto circa 0.60), del quale c'è anche, in proprietà privata, uno stucco antico. Nel mausoleo del Roverella sembra appartenere al Rossellino il volto della figura giacente, oltre le parti già bene riconosciute da altri, cioè tutte le figure fuori il S. Giorgio e i due putti all'imposta dell'arco. Si può attribuire ad Antonio il busto in terracotta della

lino, e forse appunto dello stesso Francesco.

Nella chiesa di Ancarani anche un nobile crocifisso intagliato in legno mi parve di artefice fiorentino della fine del Quattrocento⁽⁴⁾.

PIETRO TOESCA.

Madonna col bambino, in tutto tondo, nella chiesa di S. Lorenzo presso Vincigliata; e almeno alla sua maniera il S. Sebastiano, in terracotta, ora nel Museo Civico di Pistoia.

(3) È ora attribuito a Domenico Rosselli nel Museo d'Urbino un bassorilievo di marmo con la Madonna e il bambino adorati da angeli, sotto un arco ornato, che invece sembra di un imitatore di A. Rossellino e di Francesco di Simone.

(4) Un altro crocifisso di legno intagliato nella chiesa di S. Benedetto a Norcia rammenta anch'esso l'arte fiorentina. Nota che il titolo della chiesa di Ancarani mi fu indicato, sul posto, con due nomi diversi: nè, a distanza, ho potuto accertarlo meglio. Il Guardabassi non fa menzione della chiesa.

DI ALCUNI VASI CIRENAICI DEL R. MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE.

Nel Museo Archeologico di Firenze esiste un piccolo gruppo di vasi di cui non sappiamo con certezza la provenienza (in quanto essi da altre più antiche collezioni passarono a far parte della raccolta fiorentina), ma che con ogni probabilità furono rinvenuti in qualche necropoli dell'Etruria.

Questi vasi furono già dal Milani⁽¹⁾ ascritti alla categoria delle ceramiche di Cirene e, come tali, li comprendono nei loro elenchi tanto il Puchstein⁽²⁾ come il Dumont-Chaplain, il Dugas e il Droop⁽³⁾. Tuttavia, nonostante la menzione che ne fanno questi ultimi autori, che si limitano a sommarie descrizioni dei caratteri stilistici e ad una generica enunciazione dei soggetti, li possiamo considerare quasi inediti; non sarà quindi superfluo darne qualche cenno sia perchè qualcuno di essi, negli articoli citati, fu addi-

rittura o messo, sia perchè le rappresentazioni che essi recano meritano qualche considerazione e possono dar luogo a delle osservazioni intorno alla *vexata questio* dei cosiddetti vasi cirenaici.

Relativamente alla copiosa letteratura che si è venuta formando intorno a tale questione ci riserbiamo di dire qualche parola in seguito, quando, cioè, avremo visto se tutti i vasi del piccolo gruppo fiorentino vadano realmente assegnati a questa categoria di ceramiche e in quale relazione stiano le scene che essi recano con i miti della Cirenaica e con le rappresentazioni che più di frequente ricorrono nei vasi di questo tipo.

Una circostanza notevole è che ciascun vaso della piccola raccolta fiorentina rappresenta un periodo diverso per ciò che si riferisce alla tecnica, e che, quindi, in questo piccolo gruppo,

se i vasi provengono tutti dalla Cirenaica, potremmo in certo modo riconoscere le fasi successive e lo sviluppo della pittura vascolare in questa regione.

I vasi di cui vogliamo discorrere sono di piccole dimensioni: si tratta in generale di *kylikes* e il solo che non appartiene a questo tipo non è già una *oinochoe* (una delle forme predilette nella ceramica cirenaica) ma, invece, una *lekythos*.

I caratteri della tecnica e della decorazione comuni a tutti sono l'ingubbiatura che ricopre ora totalmente, ora parzialmente la superficie del vaso, l'incisione dei contorni delle figure e di qualche parte della decorazione, i motivi della foglia lanceolata, del fior di loto, della palmetta e del melograno.

I.

Il primo vaso di cui conviene discorrere (N. 3740 vedi *Fig. 1*) è una *lekythos* (altezza m. 0,30) dalla forma pesante e dal ventre capace e allungato. Il bocchino breve e largo, distinto dalla spalla del vaso da un anello a rilievo, e il piede breve sono dipinti in nero come la parte inferiore del corpo del vaso stesso: un'ansa a nastro collega il bocchino alla spalla della *lekythos*.

In considerazione di questa sua forma spe-

ciale, che tanto differisce da quella degli analoghi vasi attici del secolo VI e V av. C., il Milani⁽⁴⁾ la chiamò una *lekythos di tipo locale cirenaico*.

Essendo il fondo nero riserbato al piede e alla bocca del vaso, la decorazione vegetale e la rappresentazione figurata sono dipinte sulla superficie compresa tra le due parti ricordate, superficie che, in verità, serba tracce assai scarse dell'originaria ingubbiatura bianca: chiaramente apparisce invece la terra cotta gialla rosata caratteristica delle ceramiche cirenaiche.

Sull'omero della *lekythos* si distingue anzitutto una collana di linguette o di fogliuzze dipinte in nero che scende sulle spalle del vaso, mentre, più in basso, racchiuso da due sottili linee in nero, ricorre un semplice motivo decorativo costituito da un serto di foglie lanceolate che farebbero pensare al ramo dell'olivo se non fosse l'ondeggiamento del tralcio da cui esse si dipartono lateralmente.

Siccome diamo una riproduzione della scena figurata è inutile diffondersi nella descrizione dei dettagli della rappresentazione stessa, la quale, sostanzialmente, riproduce l'antico schema araldico delle due belve affrontate che fiancheggiano una figura centrale. Dobbiamo tuttavia rilevare alcune caratteristiche del disegno delle figure e



Fig. 1 - *Lekythos* cirenaica. - Firenze, Museo Nazionale.

della tecnica con cui quest'ultime sono eseguite. Notiamo anzitutto una certa ingegnosità nei cosiddetti motivi riempitivi; la coda delle due fiere e i bocciuoli del loto sono adattati in modo da colmare gran parte degli spazi vuoti e, solo dove questi espedienti non bastano allo scopo, interviene a riempire la lacuna il comunissimo motivo corinzio della rosetta quadrilobata.

Nei contorni delle figure (i quali ultimi sono graffiti come pure taluni dei particolari anatomici delle due fiere) notiamo una grande negligenza nell'esecuzione; l'incisione infatti non concorda perfettamente con i contorni delle figure dipinte e il color nero ora non raggiunge il contorno stesso, ora esorbita dallo spazio ad esso destinato.

Rari sono i ritocchi in rosso porporino tendente al violetto, ritocchi che nella nostra *lekythos* si limitano alla testa della leonessa, al ventre e al petto di tutti e due gli animali o a qualche particolare dei due grandi fiori di loto in boccio.

Questi ultimi poi, per ciò che riguarda la decorazione, destano uno speciale interesse sia per le grandi dimensioni con cui essi sono rappresentati, sia perchè emergendo dal suolo non hanno più il valore di un semplice motivo riempitivo e sembrano quasi un timido accenno al paesaggio e un tratto di realismo particolarmente notevole in un genere di pittura che per solito stilizza ogni elemento vegetale⁽⁵⁾.

Per ciò che riguarda il modo di rappresentare le due belve e la donna, ben poco c'è da osservare a proposito delle prime, che non sono altro che ripetizioni di tipi convenzionali; notevoli sono invece certe ingenuità e certe imperizie che rivela il pittore quando, allontanandosi da questi motivi convenzionali, vuol dare un movimento alle figure. Così, ad esempio, nel tentativo di rappresentare la donna nell'atto di volgere il capo, egli non ha saputo risolvere il problema che disegnando la testa completamente rivolta nella direzione opposta a quella

dei piedi e mostrandola perfettamente di profilo (fig. 2).

Notevole poi la sproporzione della testa rispetto al corpo, il profilo del naso a punta e l'occhio rotondo con l'indicazione degli angoli per mezzo di due semplici tratti laterali, il disegno sommario dell'orecchio, l'acconciatura dei capelli, cadenti sulle spalle e raccolti da due nastri all'altezza della nuca.

Il corpo, serrato nello stretto chitone e ravvolto nell'*himation*, non lascia apparire quelle sinuosità di contorni che i pittori ionici avevano cura di far notare nel disegno delle figure muliebri e che costituisce quasi una caratteristica delle loro opere.

In questa rappresentazione così schematica è notevole la cura del pittore di rendere il gesto delle braccia che, raccogliendo e serrando l'*himation* sul petto, lo fanno aderire alle spalle. La testa completamente rivolta indietro non fa più capire con chiarezza questo particolare che invece, a chi osserva l'insieme, può apparire come un'inspiegabile gibbosità e che solo si comprende se, nascondendo per un momento la testa, si osserva il movimento di tutta la figura.

In mezzo alla convenzionalità, cui abbiamo accennato a proposito dei tipi del leone e della leonessa, è proprio questo tentativo di rendere l'atteggiamento della donna di fronte alle due belve (tentativo così poco riuscito ma concepito in modo da non disturbare l'armonia della decorazione) quello che conferisce un certo interesse a questa pittura vascolare e fa intravedere in essa delle *intenzioni narrative*, sebbene la rappresentazione stessa non porti alcuna iscrizione illustrativa del genere di quelle che si ritrovano talvolta nei prodotti corinzi della medesima epoca. Le stesse intenzioni narrative rivela del resto il pittore nelle due figure del leone e della leonessa, per quanto esse riproducano dei vecchi motivi che ricorrono nei fregi d'animali dei vasi a figure nere della Grecia propriamente detta,



Lekythos cirenaica: Particolare della scena figurata - Firenze, Museo Nazionale.

della Grecia asiatica e delle isole nonchè di alcuni vasi dello stesso stile rinvenuti in Italia.

Fra questi è celebre un *deinos* del Louvre⁽⁶⁾ proveniente anch'esso dall'Etruria in cui, tra le molteplici zone di animali che ornano la parte inferiore del vaso, ritroviamo ripetuto il motivo di queste due fiere affrontate, il tipo di questo leone completamente di profilo, dalla lunga criniera suddivisa in ciuffi fortemente disegnati ed incisi, come pure quello della leonessa, vista anch'essa di profilo, ma con la testa rivolta verso lo spettatore, con i particolari anatomici chiaramente visibili e il corpo luccicante qua e là da brevi ritocchi porporini.

La leonessa raffigurata nella nostra lekythos rispetto a quella che osserviamo sul *deinos* del Louvre non presenta invero altra novità che quella di poggiare sulle zampe posteriori ma nella figura del leone tale atteggiamento oltre ad esser più marcato e più giusto si può dire che rappresenti un'innovazione ed un'originalità, originalità che si riscontra pure nell'espressione dell'animale ruggente, la quale ha un'efficacia che invano cercheremmo nei fregi d'animali

del genere di quelli del vaso cui sopra accennavamo.

Questo particolare atteggiamento del leone ha evidentemente un significato: la belva è messa in relazione con quella modesta figura femminile così rozza disegnata che, se rappresenta ancora, dal punto di vista decorativo, l'elemento centrale dello schema araldico delle due belve affrontate, pure ha di già un significato mitologico.

È noto come la figura umana entra timidamente nelle rappresentazioni dei vasi a figure nere e più particolarmente in mezzo ai fregi d'animali. Nei vasi corinzi più specialmente la si ritrova ora nella forma di un semplice busto femminile collocato in mezzo a due leoni affrontati o in mezzo a due sfingi o in mezzo a due sirene, ora col tipo del cacciatore o dell'arciere, ma specialmente con quello del " *corridore inginocchiato* „ che pure si riscontra tra le figure del menzionato *deinos* del Louvre.

Quest'ultimo motivo che pare derivato dall'arte orientale e che forse rappresentava in origine un'immagine di divinità che sostiene, in tale

attitudine, l'impeto di due fiere, sembra che già in Oriente avesse assunto una funzione puramente decorativa, perdendo il suo significato religioso primitivo⁽⁷⁾: tale funzione conservò certo nel suo passaggio in Grecia, dove venne usato dapprima come un motivo riempitivo, ma dove poi acquistò, in breve, il valore di un episodio reale come in alcuni vasi con soggetti desunti dai poemi omerici, nei quali i personaggi che fanno parte di questo *schema* entrano ormai nel repertorio della pittura vascolare del VII secolo⁽⁸⁾, assumono una personalità e vengono talora contraddistinti da nomi. Un esempio ci è offerto da un vaso corinzio del Museo di Vienna dove l'iscrizione apposta individualizza una di queste figure col nome di Dolone⁽⁹⁾.

Quanto alla figura femminile che appare nella nostra *lekythos* noi non sappiamo se essa sia derivata dai mezzi busti muliebri che vediamo tra due animali affrontati nei vasi corinzi o se piuttosto da qualche altra divinità femminile originaria dall'Oriente e di cui (come era avvenuto per il tipo del corridore inginocchiato) si era dimenticato l'originale significato usandone lo schema a fini puramente decorativi. È certo però che, mentre la figura virile di cui sopra discorrevamo è sempre collocata nella sua posa tradizionale, impassibile, in mezzo ai tipi, pur essi tradizionali, dei leoni, tra la figura muliebre della nostra *lekythos* e le due fiere già si è stabilita una relazione in quanto vediamo la donna che si volge verso il leone di sinistra (non sappiamo se in atteggiamento di spavento o a frenare l'impeto della belva) mentre quello a sua volta, o ruggisce minaccioso o è rappresentato nell'atto in cui manifesta la sua furia impotente afferrando e trattenendo con le zampe anteriori il lembo del chitone della donna che da esso si allontana, fissandolo con lo sguardo.

L'atteggiamento del felino e della donna ci fanno dunque supporre che il pittore abbia pensato ad un determinato episodio o ad una leggenda

e, se la posa del leone esprime, come sopra dicevamo, la rabbia impotente della fiera domata, la nostra ipotesi diviene ancora più probabile in quanto altri accenni a miti vediamo in quest'epoca introdursi nella pittura vascolare corinzia con le figure dei centauri, dei demoni alati, di Bellorofonte sul Pegaso e così via. Non è del resto questo nostro il solo esempio di una divinità rappresentata in mezzo a due fiere; è da ricordarsi a questo proposito un *bombilos* da Cuma facente parte della collezione Sayn Wittgenstein (v. Reinach. *Rep. des vases*) della stessa epoca e dello stesso stile recante l'immagine di Atena armata di lancia e scudo e che costituisce la figura centrale del solito schema araldico convenzionale.

Se tale è il caso della rappresentazione in questione, non sembra probabile che la figura muliebre della nostra *lekythos* rappresenti l'*Artemis persica*, divinità, questa, che troviamo rappresentata anche nelle ceramiche più antiche della Beozia⁽¹⁰⁾ come pure in quelle di alcune isole del mare Egeo, ad esempio a Tera⁽¹¹⁾, e che ritroviamo poi comunemente usata sì nella pittura vascolare come nei rilievi cretesi di Prinias e negli spartani arcaici. L'*Artemis persica*, la *πόθνια θηρῶν* delle rappresentazioni cui abbiamo accennato dimostra per solito, oltre che con l'imponenza della figura, per le sue proporzioni rispetto alle fiere in mezzo alle quali è raffigurata, anche con il suo atteggiamento il dominio che essa esercita sul mondo animale: essa tiene per le due zampe posteriori il leone e il cerbiatto o, come l'*Artemis* della pisside beotica che già abbiamo ricordato, afferra per il collo due volatili o infine, come nel frammento dell'anfora di Tera, con gesto di dominatrice essa tiene con una mano la coda della belva e posa la destra sulla testa di un leone che le sta davanti rappresentato in proporzioni relativamente minori a quelle della dea, la quale mostra inoltre chiaramente la sua origine divina



Coppa del citaredo - Firenze, Museo Nazionale.

con le ali che non mancano mai in tutte le rappresentazioni che abbiamo fin qui enumerate.

Per conseguenza, se la nostra *lekythos* rappresenta una divinità, bisogna pensare ad una divinità minore, come ad esempio Cirene, la quale presenta con Artemis, affinità tali da permettere allo Studniczka⁽¹²⁾ di considerare la ninfa come un'ipostasi della dea. Come Artemis, Cirene è una *παρθένος ἀγροτέρα*; da Callimaco essa è posta al seguito della dea con Britomartis ed Oupis, e da Nonno è chiamata *κεμαδοσσόος Ἄρτεμις ἄλλη*⁽¹³⁾.

L'atteggiamento della ninfa potrebbe apparire, è vero, nella nostra *lekythos* troppo calmo se si pensa al frammento del piccolo gruppo che figurava sul tesoro dei Cirenei ad Olimpia e in cui vediamo la belva avvinghiata a Cirene e rappresentata nel punto culminante della lotta,

ma, anzitutto, può darsi che il pittore del nostro vaso volesse significare un altro momento dell'episodio, come quello in cui il leone è già domato, oppure che egli non fosse in grado di riprodurre il movimento della lotta che ammiriamo nel piccolo gruppo di Olimpia, il quale certo va attribuito ad un'epoca posteriore e probabilmente al V secolo, come infine è anche possibile che, nella sua semplicità, il pittore della *lekythos* abbia voluto dimostrare che con la sola presenza e il solo sguardo la figlia di Peneo imponesse rispetto alla fiera.

Se è giusta l'ipotesi che nella rozza rappresentazione della nostra *lekythos* si debba riconoscere Cirene (il mito bellissimo che significava la vittoria della civiltà sopra la forza bruta) questa pittura vascolare che, per ragioni di tecnica e di stile non potremmo assegnare ad epoca

posteriore ai principi del VI secolo e forse alla fine del VII, verrebbe ad avere una certa importanza in quanto sarebbe la prima rappresentazione figurata della ninfa. Tale rappresentazione sarebbe quindi contemporanea, probabilmente, a quel frammento dell'Eea di Cirene in cui venivano rimaneggiate sotto influenze delfiche le antiche leggende libiche intorno alla ninfa della quale si localizzava ora per la prima volta in Tessaglia l'origine, l'innamoramento di Apollo ed il ratto per opera del dio: tutti quei motivi insomma che ritroviamo nella IX pitica di Pindaro e nei poeti che attinsero a questa fonte⁽¹⁴⁾.

Le analogie che abbiamo rilevato tra la rappresentazione della nostra lekythos e il *deinos* attico-corinzio del Louvre farebbero attribuire il vaso fiorentino piuttosto ad una fabbrica della Grecia propriamente detta anzichè alle officine cirenaiche. Se tale ipotesi corrispondesse a verità, se il vaso proviene da un'officina greca, si avrebbe con ciò una prova di come, intorno all'epoca che abbiamo detta, cioè poco dopo la fondazione della colonia di Cirene (630 a. C.) il mito della ninfa fosse conosciuto e diffuso anche nella Grecia media e settentrionale. L'interpretazione resiste poi ancor meglio alla critica se si suppone (come è probabile) la lekythos di origine cirenaica, perchè con tale congettura meglio si spiegherebbe la presenza del nume particolarmente caro a quei coloni, e, quanto alla tecnica, riceverebbe una conferma la tesi dello Studniczka secondo il quale nella decorazione dei vasi cirenaici sono da ravvisare forti influenze dell'arte dei ceramisti di Corinto, influenze che ingiustamente il Böhlau voleva escludere sostenendo che la pittura vascolare cirenaica deriva direttamente dall'Jonia, mentre le analogie col'arte corinzia sarebbero dovute agli stessi influssi della comune ispiratrice (arte jonica) su quella regione⁽¹⁵⁾.

Rispetto alle altre rappresentazioni della ninfa che ritroviamo nella categoria dei vasi cirenaici

la nostra non è davvero la più discutibile. Molto più sicuramente possiamo infatti riconoscere raffigurata la ninfa sulla nostra lekythos che non in una famosa coppa del Louvre in cui, se pure dobbiamo ravvisare nel ramoscello che la ninfa tiene in mano il silfio cirenaico, resta pur sempre da spiegare la presenza e la relazione dei Boreadi (che attorniano la figura che campeggia nella coppa) con la presunta Cirene⁽¹⁶⁾.

Nè più certa è la rappresentazione della ninfa con Battos che il Maas volle ravvisare in un vaso del British Museum, fondando la sua interpretazione su un passo di Aristotele in cui era descritta una moneta coniata dai Cirenei e recante la figura del loro re che riceve la pianta simbolica, il silfio, dalla Città personificata⁽¹⁷⁾.

Si può dunque concludere che la rozza rappresentazione della nostra lekythos non è solo il più antico ricordo dell'episodio celebrato nella IX pitica di Pindaro ma anche l'unica figurazione che la pittura vascolare ci abbia serbato dell'eponima di Cirene.

II.

Del secondo vaso di cui vogliamo discorrere (n. 3882 *Fig. 3-4*) abbiamo una menzione nel citato articolo del Puchstein⁽¹⁸⁾; si tratta di una sommaria descrizione che questo autore inserisce in quel primo catalogo da lui compilato dei vasi cirenaici fino allora conosciuti. Dopo il Puchstein lo ricordarono, negli articoli già menzionati, il Dumont-Chaplain,⁽¹⁹⁾ il Dugas (il quale lo catalogava tra i vasi che egli non sapeva attribuire con precisione ad una delle quattro epoche in cui suddivide i cosiddetti vasi cirenaici) e infine il Droop che, nel suo elenco cronologico, lo assegnava al periodo da lui chiamato *III laconico medio*.

Questo vaso, che noi distingueremo col nome di "coppa del citaredo", è una kylix dal grande bacino, dal piede conico, allargato alla base (che termina con un ampio orlo) e relativa-



Coppa del Citaredo: Particolare - Firenze, Museo Nazionale.

mente corto (m. 0.07) in proporzione alla profondità della coppa (m. 0.06) e al diametro (m. 0.19) di essa.

L'orlo si distingue dal ventre del vaso per una sottile linea rientrante al livello delle anse; la terra di cui il vaso è foggiato ha un colore giallo biancastro ed è di un impasto così fine e le pareti sono così sottili che la kylix risulta

nel suo complesso leggerissima, nonostante le dimensioni relativamente grandi.

In taluni punti della superficie appaiono tracce dell'ingubbiatura bianca originaria; nella parte esterna del vaso ritroviamo tutti gli ornamenti comuni a questa categoria di ceramiche e che hanno particolarmente strette analogie con i vasi rinvenuti a Sparta: un cerchio di melograne,

delle sottili linee in nero, una serie di ovali, delle grosse strisce porporine, un cerchio di raggi e, infine, nella regione delle anse, ai due lati di queste, il tipico motivo del fiore di loto in boccio, a tre punte, notevole qui per la sua forma particolarmente allungata dovuta al posto che esso occupa nella decorazione del vaso (*Fig. 5*).

Internamente, l'orlo della coppa è in nero; la decorazione è ricinta da tre sottili linee dello stesso colore ed è suddivisa in due parti; una figurata, nella parte superiore del centro, una puramente ornamentale nel segmento inferiore.

Quello che troviamo di più notevole nella decorazione interna di questa coppa, (la cui ricomposizione è stata possibile solo in parte, dato lo stato frammentario di essa) oltre alla divisione in segmenti, è la decorazione stilizzata di uno di essi e precisamente di quello inferiore.

Col predominare, infatti, della rappresentazione figurata, in queste kylikes, come nelle ceramiche rodie, l'antica decorazione floreale e zoomorfa sembra riconcentrarsi e rifugiarsi in questo breve spazio puramente decorativo che nella nostra coppa vediamo riempito col classico motivo del fior di loto collegato con due lunghi caulicoli alle mezze palmette laterali, ma che in altri vasi, vediamo sostituito da animali affrontati e separati da un altro qualsiasi motivo vegetale.

Nella decorazione notiamo inoltre la simmetria della composizione, per ciò che riguarda le figure, e, infine, per la parte ornamentale, il bisogno tuttora sentito di motivi riempitivi che riconosciamo nei due doppi cerchi concentrici posti ai lati della figura centrale, cerchi che, mentre sembrano un ricordo di antichi motivi geometrici, paiono d'altra parte preludere a quella decorazione a grandi occhi che ornerà spesso l'esterno delle coppe e di altri tipi di vasi sì nella ceramica ionica che in quella attica del periodo seguente⁽²⁰⁾.

La rappresentazione, con la sua simmetria, sembra si attenga ancora ad un rigido schema ma, al tempo stesso, notiamo come l'immobilità della

figura centrale contrasti con la vivacità del movimento delle figure laterali, contrasto del resto che notiamo anche nel disegno dei diversi personaggi.

Se, infatti, nella figura centrale l'abilità del disegnatore non si manifesta completamente, i pochi avanzi che ci restano di quelle laterali ci dimostrano una certa perizia non solo nel disegno del nudo e in certi accenni della muscolatura ma anche nel carattere e nell'espressione dei volti come in quello ridente e satiresco del danzatore di sinistra.

L'occhio è ancora grande in relazione al volto ma ha già una forma allungata e l'indicazione della pupilla, mentre un certo sentimento della forma rivela l'orecchio, seppure schematicamente disegnato e talora troppo grande in proporzione al resto della faccia.

I contorni delle figure sono accuratamente incisi; nella pittura si nota poi l'uso del solito colore porporino violaceo per far risaltare alcuni particolari, come la barba, il ventre del danzatore di destra, gli ornamenti che i diversi personaggi recano sul capo, nonché le pieghe del mantello in cui è avvolta la figura centrale.

Il Milani⁽²¹⁾ indicò questa rappresentazione come una *Cirene dal capo adorno del classico silfio cirenaico in mezzo a due adoranti*; è evidente invece quanto fosse più giusta l'ipotesi del Puchstein⁽²²⁾, che vi riconobbe un Apollo.

Il dio è rappresentato come barbato, particolare che riscontriamo del resto anche in altre rappresentazioni vascolari arcaiche (si pensi ad esempio all'anfora di Melos)⁽²³⁾, con le chiome prolisse che gli scendono sulle spalle, con le tempie e le guancie adorne, forse, di bende.

Non si distingue bene che cosa voglia indicare l'ornamento che il dio ha sulla testa e che il pittore ha voluto far risaltare con dei ritocchi di porpora ma se esso non indica delle bende⁽²⁴⁾ è possibile riconoscere delle corna rattorte come quelle del montone⁽²⁵⁾. Questo particolare c'indurrebbe anzi a supporre più specificamente che la figura, non potendo essere un Ammone (come si rileva

dalla cetra che egli regge nella sinistra), rappresenti un Apollo Carneios che indicava così la sua relazione col *Κάρνεος* con cui si riconnetteva il suo nome.

L'Apollo Carneios era del resto una divinità agreste e pastorale particolarmente venerata dalla gente dorica e la sua relazione con la vendemmia e con la natura spiegherebbe anche la presenza dei satiri⁽²⁶⁾ se questa d'altra parte non fosse giustificata dal ricordo della vittoria del dio sul satiro Marsia.

Che la figura centrale rappresenti una divinità sembra che non si possa negare anche per l'ornamento caratteristico che essa reca in capo e che si riscontra, come già ebbe a notare il Puchstein⁽²⁷⁾, in alcune rappresentazioni di cavalieri vincitori di qualche gara o di eroi che ritroviamo su altre coppe cirenaiche elencate in quella prima lista stesa dal detto autore. In una di queste tale ornamento si vede non solo sulla testa del cavaliere, ma anche sul capo di una piccola Nike che vola dinanzi a lui. Questo motivo si riscontra, inoltre, nello stesso tipo di vasi sulla testa di alcune sfingi il che fece pensare ad una derivazione orientale e forse egiziana⁽²⁸⁾ di questo particolare ornamento.

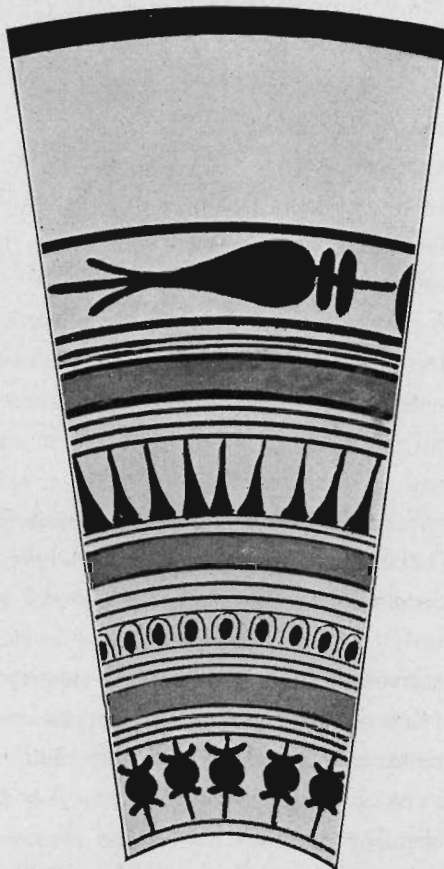
Che poi nella figura della nostra coppa sia da riconoscere un Apollo pare non si debba mettere in dubbio anche per la presenza del tetracordo che esso reca nella sinistra.

Nella nostra kylix il suo atteggiamento solenne, il panneggio sontuoso e jeratico, le dimensioni della figura, maggiori di quelle dei satiri che la fiancheggiano, non sappiamo se volessero indicare la maestà del dio in persona o se, piuttosto, un simulacro di lui. D'altra parte le condizioni frammentarie della kylix non ci permettono di constatare se la figura centrale poggiasse con i piedi sul suolo o se fosse eretta su qualche *bathron*, che la sollevava e la faceva dominare sulle figure dei due satiri.

Se veramente qui abbiamo dunque una rappresentazione di Apollo Carneios, dato il culto di lui a Sparta, a Tera, a Cirene⁽²⁹⁾ avremmo an-

cora minori dubbi sul luogo di fabbricazione di questa kylix e la questione che resterebbe a decidersi sarebbe se essa deriva dalla madre patria oppure dalla colonia: se cioè da Sparta oppure da Cirene.

Prima di passare alla terza kylix rileveremo infine un'altra circostanza notevole. Lo schema di



Coppa del Citarredo: Decorazione esterna.
Firenze, Museo Nazionale.

Apollo Citarredo fiancheggiato da satiri ritorna in un'altra rappresentazione di una tazza inedita del museo fiorentino⁽³⁰⁾. Questa kylix ionica di Numana che ci toglie ogni dubbio sulla retta interpretazione della nostra, mostra sì nella forma del vaso come nella pittura, ed infine nella concezione della scena un altro tipo di arte. I due satiri ebbri, dalle lunghe code equine e che reggono degli *skyphoi* o dei grandi *rytha* fiancheggiando il dio che procede in mezzo ad essi con il lungo

chitone e il grande manto svolazzante in atto di suonare la cetra, ci rivelano non meno di quel che facciano la forma della coppa e la tecnica della pittura, una concezione certamente ionica dello stesso soggetto.

III.

Il terzo vaso di cui dobbiamo parlare (n. 3879 Fig. 6) ci riporta ancora a rappresentazioni di danza.

È una *kylix* di dimensioni più piccole della precedente (alt. tot. m. 0,10 diam. m. 0,14); anche in essa la zona dell'orlo è distinta dal ventre della coppa assai meno profonda di quella precedentemente descritta. Il piede, dall'orlo convesso, è particolarmente alto rispetto al vaso. Non ci tratteremo sulla decorazione semplicissima e consistente in molteplici linee concentriche racchiudenti una serie di raggi; notevole in essa la mancanza di incisioni nelle palmette e la mancanza d'ingubbiatura sulla parte esterna, come pure l'accuratezza dell'incisione in talune parti della decorazione e il moderato uso del colore purpureo⁽³¹⁾.

La scena figurata occupa la parte superiore del cerchio inscritto nell'interno della coppa mentre, nel segmento inferiore due volatili affrontati e separati da una specie di fior di loto hanno sostituito la decorazione di bende e di corna d'ariete che ornava questa parte della decorazione nella *kylix del Citaredo*.

Le tre figure della composizione spiccano per il loro color nero (qua e là ravvivato da pochi ritocchi violacei) sull'ingubbiatura bianca caratteristica che ricopre tutto l'interno della coppa.

Riserbandoci di vedere in seguito, in base all'esame dei caratteri e dello stile, quali conclusioni è possibile trarre circa l'origine di questo vaso, rileviamo frattanto la disinvoltura del disegno e la cura minuziosa dei particolari di questa rappresentazione.

Il Droop l'attribuì al periodo che egli chiama

IV laconico (corrispondente alla fine del VI secolo) e un'epoca non certo anteriore a questa dimostrano sì il modo e la sobrietà con cui è riempito tutto lo spazio destinato alla rappresentazione sì il progresso ormai raggiunto nella pittura e particolarmente nel disegno, che non solo riproduce delle caratteristiche somatiche dei personaggi ma che sa cogliere e rendere la vivacità delle movenze dei danzatori.

Nella piccola scena, che il pittore ci presenta ci sembra quasi di vedere lo svolgimento della danza: la figura di destra che eseguendo un "passo indietro", fa per portarsi sul posto ora occupato dalla figura centrale e quest'ultima, che col gesto e col suono dirige il ballo, e nelle poche battute in cui tace la stridula *σύριγξ*, si porta a fianco al danzatore di sinistra che forse nello *schema* seguente verrà ad occupare, rispetto alle altre due figure, la posizione centrale.

Ma chi sono questi danzatori? Che genere di danza essi eseguono? È una danza mistica una danza popolare o che altro?

Il Puchstein e gli altri autori a cui abbiamo accennato parlando di vasi cirenaici, li chiamarono dei danzatori, ma nessuno di essi si domandò quale fosse la loro natura⁽³²⁾. Soltanto il Körte⁽³³⁾, occupandosi di alcune rappresentazioni della commedia greca e riprendendo un concetto già espresso dal Löschke, manifestò la opinione che essi rappresentassero non degli uomini ma dei satiri.

Certo, questi tipi non sono assolutamente nuovi. Già fra i vasi pubblicati dal Puchstein⁽³⁴⁾ vi è una coppa del *Cabinet des Medailles* in cui riscontriamo la stessa divisione del campo figurato in due segmenti come nella nostra e nel segmento superiore due di questi personaggi, caratteristici per la loro corporatura, collocati vicino ad un grande cratere.

Questo particolare può forse illuminarci sulla loro natura e conferma l'ipotesi del Körte il quale notava pure come in un vaso pubblicato alcuni



Kylix cirenaica con scene di danza - Firenze, Museo Nazionale.

anni prima dal Dümmler⁽³⁵⁾ delle figure assai simili a quelle di questi danzatori recavano delle iscrizioni che le designavano: uno di questi recava anzi il nome di *Ombrikòs* che non è altro se non il nome di un demone dionisiaco.

Si avrebbero dunque qui dei veri e propri sostituti dei satiri che mantengono gli attributi dionisiaci della predilezione per il vino e per le danze, ma la cui concezione artistica è differente da quella del satiro jonico.

Questi esseri demoniaci che s'incontrano quasi esclusivamente o nei vasi corinzi o in quelli che, ad ogni modo, non escono dalla sfera di Corinto, si distinguono per la sfrenatezza delle loro danze e per l'obesità del ventre che talora, come nella nostra coppa, contrasta con la finezza delle gambe e delle braccia⁽³⁶⁾.

Il Romagnoli⁽³⁷⁾ non volle riconoscerli come il Löschke o come il Körte dei semplici sostituti dei satiri jonici, ma vide piuttosto in essi dei Cabiri che hanno assunto le forme dei *βασκάνια* e degli *ἔφοροι*, di quelli idoletti,

insomma, che proteggono contro il malocchio, sorte che con i Cabiri avrebbero subito anche altre divinità come i Cureti e i Corilanti. Questi Cabiri discesi dal rango di *θεοὶ* a quello di *πρόπολοι* di una divinità maggiore, che il più delle volte è Dioniso, e considerati come demoni protettori del vino e della vendemmia, sarebbero per questa ragione raffigurati talora vicino ad orcioli e a crateri come in molte delle rappresentazioni citate, e quasi sempre in atteggiamento di danza come nella coppa fiorentina.

Accettando quest'opinione si spiegherebbe con la diffusione che il culto dei Cabiri⁽³⁸⁾ ebbe in molte parti della Grecia e nell'Egeo e fino nell'Ionio la presenza di questi demonietti filorchestici nella nostra coppa, tanto se questa proviene da Sparta (come vorrebbe il Droop basandosi sui caratteri della tecnica e della decorazione), come se proviene dalla Cirenaica o infine dall'Ionia come certi particolari del costume dei tre danzatori sembrerebbero dimostrare⁽³⁹⁾.

Dobbiamo però rilevare che il carattere grot-

tesco delle figure, nel caso nostro, è molto più attenuato di quel che non sia nei monumenti citati dal Löschke, dal Dümmler, dal Romagnoli e che, se non fosse per l'analogia con la coppa pubblicata dal Puchstein, non verrebbe in mente l'idea di esseri mitici e la rappresentazione della coppa di cui ora ci occupiamo non farebbe pensare probabilmente che ad una di quelle danze popolari al suono della " *stridula syrinx* „ di cui abbiamo un ricordo nell' *Aspis* di Esiodo⁽⁴⁰⁾, e che rallegravano talora anche i cortei nuziali,

oppure (ripensando alla probabile origine cirenaica della tazza) uno di quei balli in onore di Febo che erano eseguiti dagli *Σοφίπρες ἀνέρες* cirenei, in mezzo alle bionde libie e di cui - secondo l'inno di Callimaco⁽⁴¹⁾ - tanto si rallegrava quel dio; ad ogni modo, fino a prova contraria, riterremo, concludendo, che le tre figure della nostra tazza derivano, sia pure lontanamente, da quei tipici cobol-di dionisiaci dell'antica farsa dorica rappresentati sulle ceramiche corinzie che abbiamo ricordato.

IV.

Ci restano ancora da ricordare due tazze, delle quali ci limitiamo a dare un semplice cenno insieme alla riproduzione, poichè esse non recano, come gli altri vasi fiorentini, delle rappresentazioni figurate e perchè la loro decorazione geometrica o floreale fu già abbastanza minuziosamente descritta dal Droop⁽⁴²⁾.

La prima (3881) è una grande *kylix* (diametro m. 0,18) dal profondo bacino: nulla possiamo dire del piede che è stato aggiunto recentemente e che appartiene ad una *kylix* attica. L'analogia della decorazione di questa

tazza con i vasi rinvenuti a Sparta nel peribolo di Artemis Orthia è troppo evidente perchè si possa contestare sia l'attribuzione che ne fece il Droop al l' laconico sia perchè si possa negare una relazione tra questo vaso e le officine spartane.

La decorazione esterna, come si rileva dalla riproduzione che ne diamo (*Fig. 7*), consiste in un semplice motivo a punti e rettangoli lungo l'orlo della parte esterna, in una grossa fascia nera poco dopo la linea di demarcazione tra orlo e ventre del vaso, inferiormente di sottili linee in nero



Kylix cirenaica a decorazione geometrica.
Firenze, Museo Nazionale.

che ricingono una striscia porporina di media grandezza, mentre la parte inferiore è adorna del solito motivo a raggi. Qualche frammento di vasi che presentano una simile decorazione fu rinvenuto ad Efeso⁽⁴²⁾ nel tempio di Artemis, circostanza che già il Droop notò e che è bene ricordare anche qui, benchè il numero di vasi di tipo consimile rinvenuti a Sparta non permetta di attribuire a questo tipo di decorazione un'origine asiatica.

Il secondo vaso (3879 *Fig. 8*) finalmente, a decorazione floreale, è una *kylix* più piccola di tutte le altre fin qui ricordate, (alt. m. 0,07 1/2 diam. 0,14) ornata anch'essa solo esternamente con i soliti motivi di raggi nella parte inferiore, di melograni fra loro riuniti, di un serto di olivo sulla spalla, di una serie di bastoncini rossi e purpurei, alternati, intorno all'orlo.

Per l'altezza del piede rispetto al bacino, per la mancanza d'ingubbiatura, per l'accurata incisione delle palmette ma, soprattutto, per il tipo della decorazione descritta, questa coppa fu giustamente assegnata dal Droop ad un'epoca che si aggira intorno alla fine del VI secolo (IV laconico) se non ai principii del V.



Kylix cirenaica a decorazione floreale - Firenze, Museo Nazionale.

Della caratteristica decorazione della parte esterna del vaso diamo pure una riproduzione (Fig. 9).

La questione dei vasi cirenaici sembrava ormai conclusa con l'articolo che il Dugas pubblicava nel 1907, in fondo al quale egli elencava quell'ottantina di vasi che formano tutto il gruppo e che tante discussioni avevano suscitato sulla loro origine, quando, nello stesso anno, gli scavi inglesi a Sparta offrivano nuovi argomenti ai sostenitori dell'origine laconica di queste ceramiche.

Da quest'epoca fino ad oggi nessun altro argomento decisivo è venuto a confermare l'una o l'altra teoria. Alla vasta letteratura intorno ai vasi cirenaici non si sono aggiunti che un articolo del Droop il quale, insistendo nella sua tesi, riordinava cronologicamente in base ai vasi rinvenuti a Sparta tutta la serie di queste ceramiche, portandone il numero complessivo a 98, ed un capitolo del Perrot, il quale, accettando in massima la tesi del Dugas, ma tenendo conto dei risultati degli scavi di Sparta, distingueva

una fabbrica di Laconia che avrebbe subito forti influenze ioniche, ma che, per le condizioni geografiche, non avrebbe potuto esportare i suoi prodotti all'estero, ed una fabbrica cirenaica, cui dovremmo invece la maggior parte, se non tutti quei vasi che vanno sotto il nome di *cirenaici*, ma che sono stati rinvenuti in Italia, a Naucrati, a Dafni, etc., dappertutto, insomma, meno che a Cirene.

Le forza degli argomenti portati dal Dugas e accettati dal Perrot consisteva in questo: anzitutto nel carattere eclettico che questi autori davano alle officine cirenaiche, il che permetteva di giustificare tutte le influenze che ora sembravano ricondurre alla Ionia, ora a Naucrati, ora alle isole dell'Egeo, ora a Corinto o a Siracusa; in secondo luogo nella posizione della Cirenaica, accessibile a tutti gli influssi e d'altra parte in condizioni di esportare facilmente i propri prodotti; infine nel fatto che alcune rappresentanze sembravano particolarmente alludere a Cirene o ai suoi miti, e tra queste l'argomento principe era costituito dalla coppa d'Arcesilao, no-

nostante le obiezioni mosse soprattutto dagli epigrafisti a causa della presenza del sigma laconico che si riscontra nelle iscrizioni.

Dall'altra parte l'analogia evidente dei vasi rinvenuti dal Droop a Sparta è ancora un argomento che dev'essere o spiegato o conciliato con le teorie del Dugas.

Tale spiegazione non dette certamente il Perrot, immaginando che le fabbriche spartane non meno delle cirenaiche avessero subito un'influenza ionica, venuta forse dalle isole dell'Egeo, ma che i prodotti loro non venissero esportati rimanendo così isolata questa fabbricazione che produceva soltanto per la Laconia, mentre gli esemplari più numerosi di questo tipo sarebbero piuttosto provenienti dalla Cirenaica.

Credo invece che, trattandosi di Sparta e Cirene, di due città che per molto tempo ebbero memoria dei legami che univano l'origine della seconda con la prima⁽⁴⁴⁾, trattandosi di Cirene città cosmopolita fino dalla sua fondazione, si dovrebbe ammettere tanto più facilmente, oltre l'influenza esercitata sulla ceramica cirenaica dall'arte jonica, rodia e corinzia, anche quella assai più probabile derivata da Sparta e dovuta, non già all'importazione di ceramiche da questa città, ma ad artefici venuti dalla Laconia in Cirenaica, i quali avrebbero introdotti i tipi particolari di decorazione e le forme caratteristiche delle kylikes spartane.

Il Droop, in seguito ai risultati ottenuti con gli scavi di Sparta, credette ormai avverata la profezia del Dumont, il quale aveva detto che " *la questione dei vasi cirenaici sarebbe risolta il giorno in cui da uno dei luoghi da cui queste*

ceramiche si supponevano originarie (Sparta, Creta, Cirene), si sarebbe avuta una risposta definitiva⁽⁴⁵⁾ „. Più giusto sarà invece ritenere che gli scavi di Sparta non costituiscono che una prima parte della dimostrazione.

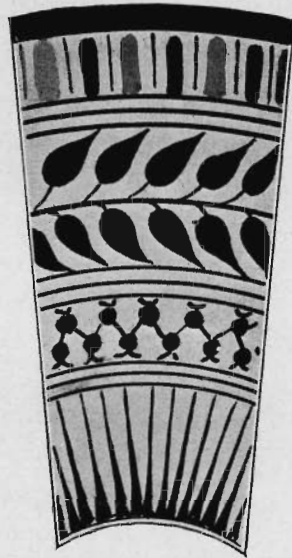
La seconda potrebbe venire soltanto da trovamenti altrettanto importanti e dimostrativi sul suolo della Cirenaica. Fino a che non verrà questa controprova alle asserzioni del Droop, dovremo piuttosto cercare di conciliare le due tesi, che finora presentano argomenti che hanno un'egual forza di persuasione, anzichè continuare a sostenere esclusivamente l'una o l'altra di esse.

Gli stessi pochi esemplari del Museo fiorentino che abbiamo descritti, ottimamente si prestano a questa soluzione, diremo così, intermedia e di compromesso fra le due teorie principali; infatti essi, mentre per la decorazione richiamano i prodotti laconici, che gli scavi della scuola inglese d'Atene misero in luce e

che con la non interrotta continuità dei tipi dimostravano l'evoluzione di quella ceramica locale, per i soggetti invece (come nel caso della rappresentazione della ninfa e della kylix con Apollo Carneio), ci richiamano a miti e a divinità onorate in Cirenaica e a Sparta al tempo stesso, rivelando inoltre (come nella coppa dei danzatori, per i tipi delle figure, e nella lekythos di Cirene, per i caratteri della pittura) quelle influenze dell'arte vascolare corinzia che - secondo l'affermazione dello Studniczka - le fabbriche cirenaiche avrebbero certamente subito.

G. LIBERTINI.

Firenze, Aprile 1920.



Particolare ornamentale della Kylix a decorazione floreale.

- (1) MILANI, *Guida del Museo Archeol. di Firenze*, I, p. 151.
- (2) PUCHSTEIN, nell'*Arch. Zeitung*, 1881, p. 218.
- (3) DUMONT-CHAPLAIN, *La céramique de la Grèce propre*, I, p. 50. - DUGAS-LAURENT, nella *Revue Archéologique* (1907). - DROOP, nel *Journal of Hellenic Studies* XXX (1910) p. I e segg.
- (4) MILANI, *Guida del Museo Archeol. di Firenze*, p. 115.
- (5) Uno degli esempi in cui il fior di loto è rappresentato in così grandi dimensioni lo abbiamo in un vaso corinzio pubblicato dal BENNDORF (*Griech. u. Sikel. Vasenbilder*) p. 21 pl. VI.
- (6) POTTIER, *Catal. des vases peints du M. du Louvre* E 874; - PERROT-CHIPIEZ - *Histoire de l'art*, vol. X, Tav. I.
- (7) PERROT-CHIPIEZ, *Op. cit.*, II, Figg. 443-444-426 e Fig. 162.
- (8) POTTIER, *Vases antiques du Musée du Louvre*, pl. 37 D 328, 329 e pl. 60 E 874
- (9) POTTIER, *Vases peints grecs à sujets homériques* (Monum. Piot XVI (1909) p. 218. - Vedi inoltre PERROT, *Op. cit.* p. 218 *Annali Istituto*, 1866, pl. A. - REINACH *Rep. des vases peints* I, 318; WILISCH, *Altgriechische Tonindustrie* p. 18 e segg.
- (10) V. la rappresentazione su una pisside beotica in *Revue Arch.*, 1899 p. 8, fig. 6.
- (11) Su un frammento di un'anfora forse proveniente da Tera (*Arch. Zeit.* (1854) Tav. 61. - FURTWÄNGLER, *Griech. Vasenmalerei* pl. I-II.
- (12) Vedi STUDNICZKA in *Roscher* v. Kyrene; per l'influenza che, intermediario Apollo, Artemis dovette esercitare sulle leggende della ninfa, probabilmente in origine semplice eponima della fonte Cira, v. MALTEN, *Kyrene nelle Philol. Unters* XX (1911) p. 69. - FERRABINO *Cirene Mitica*, p. 1065. - PASQUALI, *Quaest. Callimacheae*, p. 100. - PARETI, *St. di Sparta arcaica* 234 e segg., e nuovamente PASQUALI, *Ancora Cirene Mitica*, p. 469.
- (13) CALLIM. H. III, 206. - NONNO, *Dion.* XIII, 300.
- (14) [HES] fr. 128 (*Rzach*); STUDNICZKA, *Kyrene*, p. 42. Il KIRCHHOFF (*Odyssee* p. 315 e segg.) e il NIESE (*Entwickel. der homer. Poesie*) attribuiscono l'Eea a un periodo tra l'Oli. 50 e l'Oli. 40; il WILAMOWITZ a un'epoca non anteriore al 600. - Vedi su ciò FERRABINO in *Cirene Mitica*, p. 571 e in *Kalipso* p. 215, segg. e 430 segg.
- (15) BOEHLAU, *Aus Jonisch und Ital. Nekropolen*, 1898 P 125-132.
- (16) Vedi inoltre la critica del MILLIET, (*Études sur les premières périodes de la céramique grecque*, p. 120).
- (17) Vedi MAASS, *Gelehrte Anzeiger*, 1890 p. 34. - B. M. B. 104.
- (18) Vedi PUCHSTEIN, *Op. cit.*, p. 218 (che lo indica con il n. 207 dell'inv. del Museo fiorentino).
- (19) DUMONT-CHAPLAIN, *Op. cit.*, p. 209 n. 8; DUGAS-LAURENT, nella *Revue Arch.*, 1907 p. 44 n. 45; DROOP, *Journ. of Hell. St.* XXX, 1910, p. 8 e segg.
- (20) L'uso dei cerchi concentrici è, come già accennò il MYRES (*Catal. Cypr. Mus.* p. 15) un luogo comune della ceramica post-micenea così ad Hissalirk come nelle isole dell'Egeo, ed, infine, a Cipro v. B. S. A. XVI, (1910) p. 96 e segg.
- (21) MILANI, *Guida del Museo Archeologico*, p. 115.
- (22) PUCHSTEIN, *Op. cit.*
- (23) PERROT-CHIPIEZ, vol. IX, p. 269.
- (24) Per gli stemmata alle tempie di Apollo Karneios vedi WIDE, in ROSCHER, *Lexicon* v. Karneios.
- (25) Apollo onorato come dio degli armenti era talora rappresentato con delle corna di montone (vedi WIESELER GGN 1892 225 e gruppo *Gr. Mytbl.* i. 1248, nota 2).
- (26) Sebbene a questi manchino gli attributi caratteristici del satiro se si prescinde dall'espressione della figura di sinistra.
- (27) PUCHSTEIN, *Op. cit.* la coppa n. 6 tav. XIII; 3,4.
- (28) Vedi anche su un rilievo di Basargade in SPRINGER, *Kunstgesch.*, p. 318 dove particolarmente sono ricordate le corna di Osiride sulle rappresentazioni egiziane.
- (29) CALLIM, H. III 72 e segg. *Σπάρτη τοι Καρνείε τὸ δὲ πρότερον ἐδῆλον Ἀρύτερον ἀπὸ Θήρη, τρίταρον γὰρ μὲν ἄστυ Κορήνη.*
- (30) MILANI - *Guida del Museo Archeol.* p. 151 n. inv. 76508.
- (31) Vedi su tali particolari DROOP in *Op. cit.* p. 17. - A questa Kylix accennarono inoltre il PUCHSTEIN, il DUMONT-CHAPLAIN e il DUGAS (n. 44) negli articoli citati.
- (32) Il LOESCHKE, secondo quanto afferma il PUCHSTEIN, *Op. cit.*, li avrebbe chiamati tre offerenti (?)
- (33) KOERTE in *Jahrb. d. Arch. Inst.* 1893 p. 92.
- (34) PUCHSTEIN, *Op. cit.*, n. 16 A e pl. XIII.
- (35) DUEMMLER, *Ann. Inst.* 1885.
- (36) Per quelli trovati in Etruria vedi *Mus. Gregor.* XCI; RAYET COLLIGNON, *Ceram. de la Grèce propre*, 71; per quelli trovati in Sicilia (rinv. a Palazzolo Acreide) BENNDORF, *Op. cit.*, XLIII n. 1.
- (37) ROMAGNOLI, *Ninfe e Cabiri*, in *Ausonia*, II, (1907) p. 1 e segg.
- (38) Il culto dei Cabiri era infatti diffuso, oltre che a Tebe a Lemno e a Samotracia, anche altrove come nel Peloponneso Megalopoli (il cui nome si diceva che derivasse dai *μεγάλοι θεοί*) nell'Egeo, a Chios, a Rodi, a Carpathos (vedi HILLER vedi GARTRINGEN, *Ath. Mittheil.*, 18 p. 185; a Delos (in età ellenistica) e nella Ionia (ad Assesos) nei pressi di Mileto. (Vedi GRUPPE, *Gr. Mythologie* e ROSCHER, v. *Megaloi Theoi*).
- (39) Vedi per le analogie nel costume la coppa jonica pubblicata dal MICALI, in *Monum. Ined.* e rappresentante la caccia al cinghiale calidnico. Vedi anche PERROT CHIPIEZ *op. cit.* vol. IX p. 231.
- Sui personaggi della farsa dorica vedi inoltre:
- CHARLOTTE FRAENKEL, in *Rhein. Mus für Philol.* N.F LXVII, 1912, 94 sgg. SCHNABEL, *Kordat*, 33 sgg. e MALTEN, in *Arch. Jahrb.* XXVII, 1912, p. 247 e fig. 6.
- (40) HES, *Aspis* v. 278-280
τῆσιν δὲ χοροὶ ἔποντο
τοὶ μὲν ὑπὸ λίγυρῶν σφρίγγων ἔσαν ἀδῶν
ἐξ ἀπαλῶν στομάτων, περὶ δὲ σφίαι ἄγνοντο ἦχῳ.
- (41) CALL. H. III 85 e segg.
- (42) DROOP, in *J. H. S.* XXX (1910) p. 6 e p. 17.
- (43) *Scavi Hogarth*, Inv. Num. 1907, 12 - I, 713.
- (44) Cfr. L. PARETI, in *Storia di Sparta arcaica*, p. 227 e segg.
- (45) Vedi DROOP, in *B. S. A.*, XIV (1907-8) p. 46.