

DONNE AL BAGNO: ALCUNE OSSERVAZIONI SU UN'ANFORA DEL PITTORE DI PRIAMO A ROMA

Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia di Roma ospita un'anfora attica a figure nere, rinvenuta nel 1961 nella tomba Martini Marescotti presso la necropoli di Monte Abatone a Cerveteri¹. Deposta nel primo periodo di utilizzo della tomba, l'anfora, a profilo continuo di tipo B, databile al 520 a.C., è attribuita al Pittore di Priamo², ceramografo attico attivo negli ultimi decenni del VI secolo a.C., cui sono stati assegnati circa cinquanta esemplari. È munita di coperchio con battente e presa a pomello con picciolo, ornata da denti di lupo, linee e fasce nere e foglie d'edera³, e mostra sul corpo due pannelli figurati, delimitati in alto da fiori di loto capovolti; nella parte inferiore, un motivo a raggi.

Su uno dei lati è rappresentata una scena di vendemmia (fig. 1): al centro, Dioniso barbato, seduto su un *diphros*, assiste all'azione di sette satiri che, arrampicati su rigogliosi rami di vite, raccolgono grappoli d'uva; ceste, già ricolme del frutto, sono visibili in basso. Il dio, il *kantharos* nella mano sinistra, con la destra afferra un tralcio che, invece di assottigliarsi come sarebbe naturale e a differenza di quanto accade in altre scene analoghe⁴, si esaurisce con un ispessimento che lo rende simile nella forma all'origine di un fusto⁵. Si tratta di una finezza, pensata con tutta probabilità per enfatizzare il suo contributo nella scoperta del vino e nella coltivazione della vite.

Sull'altro lato, in un ambiente naturale contornato da rocce, popolato di alberi e bagnato dalle acque, fanno la loro comparsa sette fanciulle la cui

1. Ringrazio il prof. Eric Csapo che ha letto il lavoro per i preziosi consigli. La tomba di tipo familiare, identificata col numero 610, è stata utilizzata in un periodo compreso tra il 530 e il 480 a.C. Fanno parte del corredo, tra l'altro, una *kylix* attica a figure rosse in frammenti, attribuita a Oltos, con la lotta di Eracle e Nereo tra le Nereidi e una processione sacrificale all'esterno, un giovane con gallo nel tondo interno (*BAPD* 275028); una *hydria* attica a figure nere con Peleo, Teti, una Nereide e Nereo sul corpo, e sulla spalla una caccia al cervo (*BAPD* 9029889), Moretti 1966; Bundrick 2019, pp. 155 sg.

2. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 106463, *BAPD* 351080.

3. Per il dettaglio del coperchio si rimanda a <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200951554#lg=1&slide=2> (ultimo accesso 30/09/2024).

4. Per esempio nell'anfora attribuita a Exekias, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 63.952, *BAPD* 350462.

5. Dietrich 2010, p. 70. Cf. l'anfora del Pittore di Kleophrades a Monaco, Antikensammlung, inv. 8732, *BAPD* 201659.

nudità è rimarcata dalla sovradipintura in bianco, oggi quasi del tutto perduta (fig. 2)⁶; al centro, un podio su basso zoccolo. Una delle fanciulle è impegnata a nuotare, due ricevono il getto d'acqua che sgorga da speroni rocciosi alle estremità della scena, pettinandosi i capelli; quattro sostano sul basamento, un paio sul livello superiore e le altre su quello inferiore, i capelli raccolti nel *kekryphalos*: due paiono intente a dialogare tra loro, forse prima di buttarsi in acqua (fig. 3). Dai rami penzolano le vesti, le spugne e gli *aryballoi* con l'olio per rinfrancare il corpo, una volta uscite dall'acqua⁷.

Se per la scena dionisiaca si è voluto evidenziare il precedente rappresentato dall'anfora attribuita a Exekias a Boston (fig. 4), che mostra Dioniso seduto tra satiri vendemmianti, il lato B ha suscitato maggiore interesse non solo per le raffinate notazioni paesistiche, non comuni per il periodo in cui viene prodotta l'anfora⁸, ma per il soggetto rappresentato. È chiaro infatti che in un contesto non facilmente localizzabile, ma contraddistinto dalla presenza dell'acqua, alcune fanciulle nude si stiano bagnando in solitaria, cimentandosi nel tuffo e nel *crawl*⁹. L'anfora è così diventata un riferimento importante per lo studio sulla donna nella società antica, sia per la dimensione del bagno che presuppone la nudità del corpo, sia nello specifico per il rinvio al nuoto, dal momento che è stato più volte messo in luce che nell'antica Grecia l'attività sportiva non fosse prerogativa solo maschile, anche se ciò avveniva con modalità e occorrenze diverse nelle singole *poleis*¹⁰.

Tra le molteplici esegesi proposte a riguardo, talvolta in linea con un certo atteggiamento volto a risolvere la nudità femminile, confinandola nella categoria dell'erotismo, alcuni hanno voluto riconoscere nelle fanciulle Ninfe¹¹ o Menadi, altri invece semplici bagnanti dedite all'esercizio fisico¹²,

6. Moretti 1966, s.p., scrive che l'anfora fu trovata «coricata sul lato a fra le due banchine della camera di fondo a sinistra, coperta di fango e quasi cementata al tufo del pavimento della tomba». Egli, inoltre, rileva che sotto al piede è incisa la lettera A.

7. Sull'*aryballos*, come ausilio per l'igiene personale per le donne, Kreilinger 2007, pp. 160 sg.

8. Moon 1983, p. 113. Lo studioso mette in rilievo anche la spazialità della scena nel rendimento della distesa d'acqua e nella progressiva riduzione delle figure.

9. Sullo stile praticato, Mehl 1927, p. 58, fig. 3a, aveva qualche perplessità.

10. Fondamentale il saggio di Arrigoni 2008, in particolare, pp. 105-7.

11. Beazley 1971, p. 146, 8 ter; Moon 1983, pp. 110 e 118, n. 45; Hurwit 1991, pp. 40 e 58, n. 46; Larson 2001, p. 111.

12. Bérard 1984, p. 84, fig. 128; Weber 1996, pp. 13 sg., fig. 1; Angiolillo 1997, pp. 121 sg., fig. 66.

escludendo una corrispondenza tra le due facce del vaso¹³; altri etere¹⁴, o donne spartane¹⁵; altri ancora hanno privilegiato una lettura incentrata esclusivamente sulla mentalità e le pratiche etrusche, mercato di arrivo di questo come di altri prodotti dello stesso Pittore¹⁶. L'immagine è stata quindi ritenuta testimonianza di un prototipo ripreso e variato successivamente, riflesso nella Tomba del Tuffatore¹⁷, o al contrario di un'idea sperimentale non più coltivata¹⁸.

È Warren Moon a dare un notevole contributo al dibattito con il suo lavoro sul Pittore quando sottolinea il rinnovarsi del numero sette per i personaggi sui due lati dell'anfora: un dettaglio non secondario che insinua l'opportunità di interpretazioni che tengano conto del vaso nel suo complesso; egli, peraltro, accenna all'eventualità che nella scena di vendemmia fossero commemorati in chiave parodistica gli *Oschophoria*, festività in onore di Dioniso che aveva luogo nel mese di Pyanopsione (ottobre-novembre), senza però argomentare¹⁹. Su questa scia qualche anno dopo, Bruno D'Agostino, nell'ambito di un discorso più ampio sulla percezione del mare e del tuffo, leggeva la scena in una dimensione rituale, collegandola ai riti di passaggio femminili e alla figura di Dioniso Melanaigis, dio all'origine delle Apaturie, festività ateniesi del mese di Pyanopsione, e in onore del quale si svolgevano gare di nuoto a Ermione²⁰. Proprio il legame tra il culto dionisiaco e il mare da una parte, la connessione tra il dio e i riti di passaggio dall'altra avrebbero chiarito il nesso intercorrente tra i due lati del vaso; è più probabile, però, che le competizioni a Ermione consistessero in regate e in agoni di nuoto riservate agli uomini, in virtù del collegamento col mondo efebico che il dio aveva lì come ad Atene²¹.

13. Per questa lettura sembra propendere Kreilinger 2007, p. 69.

14. Williams 1993, p. 99, sostiene che la nudità non appartiene alle donne 'rispettabili'.

15. Neils 2012, pp. 157 sg.

16. Lewis 1997, pp. 141-54; Lewis 2002, pp. 145 sg.

17. Ross Holloway 2006, p. 384. Sul lato interno della lastra di chiusura della cassa ora al Museo Nazionale di Paestum il defunto si tuffa da una struttura in blocchi che si erge dalla cornice decorativa.

18. Kreilinger 2007, p. 69.

19. Moon 1983, pp. 110-3 e 118 n. 45.

20. D'Agostino 1999, p. 113.

21. Paus. II 35, 1. Per la connotazione 'efebica' della festa e del dio dalla pelle di capra nera, vd. il commento a Pausania di Frazer 1898, p. 294, che rammenta a riguardo anche le regate tra il Pireo e Munichia, come parte del «regular training» degli efebi, e Musti-Torelli 1986, p. 330. Anche Lisia (XXI 5) allude a competizioni tra imbarcazioni al Sunio, come pure Plut. *Tem.* 32, 6. Cf. anche Arrigoni 2008, p. 107.

Il nuoto era certamente un'attività comune, data la configurazione geografica del territorio greco – lo testimonia il detto «né nuotare né leggere», per indicare coloro che erano ignoranti²² – ma difficilmente riconducibile all'esercizio di una pratica agonistica²³. Nuoto e tuffo, spesso cifra del bagno in acque libere nella tradizione letteraria²⁴, sono poco trattati nella pittura vascolare, a prescindere dal genere, e possono contare su pochi esempi isolati²⁵.

Il motivo del bagno e della toletta femminile si palesa invece nella pittura vascolare sin dall'età arcaica e con forme diverse nel corso del tempo. Inizialmente ambientato in un contesto aperto naturale o artificiale, come quello di una fontana strutturata architettonicamente, diffuso nella tradizione attica a figure nere²⁶, o in uno spazio simile a un ginnasio dominato da un *louterion*, frequente nelle figure rosse, il tema assume via via una dimensione privata, legandosi nel corso del V secolo più esplicitamente ai rituali femminili che precedevano il matrimonio, e arricchendosi di spunti derivati dalla

22. *Paroem. gr.* II p. 39; Arrigoni 2008, p. 196 n. 202.

23. Noto è l'episodio di Hydna, la fanciulla che, nella versione di Pausania (X 19, 1 sg.), audace ed esperta nuotatrice, esortata dal padre Scyllis di Scione, suo istruttore, si tuffò nuotando con lui per sciogliere gli ormeggi della flotta persiana, attraccata lungo la costa del Pelio, meritandosi per riconoscenza un'effigie che la ritraeva nel santuario di Delfi, in compagnia del genitore.

24. Cf. Aristaen. *epist.* I 7; per il commento all'epistola, Drago 2007, pp. 167-80.

25. Un giovane che nuota è raffigurato sotto lo scafo di Teseo sull'orlo del cratere François a Firenze, Museo Archeologico, inv. 4209, *BAPD* 300000. Più tardi è lo *skyphos* attico a figure nere proveniente da Rhitsona, a Tebe, Museo Archeologico, inv. R102.102, *BAPD* 9024538. Altri esempi mostrano l'alternarsi dei carri di Helios e Selene insieme a stelle personificate da giovani che nuotano e si tuffano, come nel frammento di *hydria* attica a figure rosse, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 86309, *BAPD* 213537, e nel cratere attico a figure rosse, Londra, British Museum, inv. 1867,0508.1133, *BAPD* 5967. Un nuotatore ricorre anche su un frammento di *phiale* nella tecnica di Six, ad Atene, Museo dell'agorà, inv. P6554, *BAPD* 9016859. Di incerta lettura, quantomeno per il genere della figura rappresentata, una *lekythos* nella tecnica di Six al Louvre, citata da Pottier 1897-1922, fasc. 2 p. 114 e tav. 77, inv. F 197, per il quale si tratterebbe di una donna in atto di nuotare sopra a due delfini che indicano l'acqua, e da Haspels 1936, p. 129, ma non rintracciata in *BAPD*. Dubitativamente Six 1888, p. 209, nr. XXXII bis, vi leggeva la figura di un uomo. Il vaso è ricordato anche in Sabetai-Avronidaki 2018, p. 337 n. 152.

26. Frammento di *epinetron* attico a figure nere, Atene, Museo Nazionale, inv. 1.2599, *BAPD* 303427. In altri esemplari noti (p.es. l'anfora a figure nere già a Berlino, Staatliche Museen, inv. F1843, *BAPD* 303376, ora perduta, o l'olpe a figure nere, già nella collezione del Principe di Canino, Lenormant-de Witte 1861, p. 150, tav. XVII; Pfisterer-Haas 2002, pp. 36 e 70, fig. 43; Kreilinger 2007, p. 69, fig. 6), la detersione del corpo da parte delle fanciulle nude avviene nel contesto di una struttura architettonica che contempla in basso un bacino rettangolare in cui è raccolta l'acqua che arriva appena a lambire i polpacci.

grande pittura²⁷. Dalle fonti e dal mito emerge, infatti, la funzione catartica del bagno sia come atto prematrimoniale della nubenda, sia nelle liturgie di santuari dedicati a divinità che presiedevano ai riti di passaggio quali Artemide o Hera²⁸; in questo senso rientrava tra le attività praticate anche dalle fanciulle non sposate, *parthenoi*, e in generale dalle donne 'rispettabili'; non a caso uomini e donne quando si bagnavano insieme indossavano l'*oa loutris*, una sorta di costume²⁹.

Va però osservato che l'ambientazione paesistica, che contraddistingue l'anfora in oggetto, non trova paralleli immediati, non solo nel panorama contemporaneo, ma anche nella produzione del Pittore di Priamo, talvolta ripetitivo negli schemi e nei temi³⁰. A tal fine, per quanto è dato vedere, uno dei confronti più interessanti è fornito dalla coppa laconica, in frammenti, attribuita all'ultima fase del Pittore della Caccia, intorno al 530 a.C.³¹, rinvenuta in uno strato combusto nella necropoli occidentale di Samo, già a Kassel, e andata perduta nel corso della seconda guerra mondiale (fig. 5)³². La decorazione del tondo interno, nota solo da un disegno di Boehlau, mostra tre figure femminili nude i cui corpi, resi con uno strato di bianco³³, risultano parzialmente immersi in un bacino di acqua, solcato da ondulazioni, e inquadrato da una rigogliosa vegetazione con tralci di vite, intrecciati a tronchi d'albero, e uva in grappoli.

Un compendio di paesaggio naturale e artificiale appare invece all'ester-

27. Per la figura accovacciata che si lava i capelli, diffusa dalla fine del V secolo a.C., e più in generale sulla donna al bagno, Kreilinger 2007, pp. 67-69; Lambrugo 2008, pp. 159-84; Sutton 2009a, pp. 61-86; Sutton 2009b, pp. 270-79; Stähli 2013, pp. 11-21. Rimane di fondamentale importanza il corposo articolo di Pfisterer-Haas 2002, in particolare, pp. 36-40, per questo specifico soggetto.

28. Ferrari 2002, pp. 49 sg.; Gill 2006, pp. 16-22.

29. Theop. *PCG* VII fr. 38; Poll. VII 65 sg. Anche Pherecrates lo nomina (*PCG* VII fr. 68). Lo stesso fatto che il costume venisse indossato sia dagli uomini sia dalle donne sembra indicare che le bagnanti non fossero necessariamente etere. Le etere si bagnavano nude in compagnia dei propri amanti, a loro volta nudi, stando ad Aristaen. *epist.* I 3.

30. Moon 1983, pp. 98-101.

31. Pipili 2004, p. 100. Dubbi intorno all'attribuzione a questo pittore furono espressi da Settimi 1986, p. 37.

32. Boehlau 1898, pp. 128-30, tav. XI 1; Stibbe 1972, p. LV nr. 209, tav. 69, e *Kommentar* alle pagine 133-35; Pipili 1987, p. 37, cat. 95, fig. 51; *Kassel: Katalog* 1996, p. 78, figura a p. 79; Pipili 2001, pp. 30-33 e 39-41. Non è escluso che l'oggetto fosse destinato originariamente al santuario di Artemide a Samo, situato non lontano dall'area di rinvenimento, e in prossimità di due laghi e del mare, come ipotizzato da Pipili 2004, p. 104. Il resto della decorazione conservata consiste in fasce con motivi vegetali e zoomorfi.

33. Pipili 1987, p. 96 n. 378.

no di una coppa ‘calcidese’ a figure nere del Pittore di Fineo, proveniente da Vulci, databile al 530 a.C. circa, dove tre fanciulle nude, dopo aver appeso le vesti, si lavano a una sorgente, le cui acque fluiscono da un doccione a protome leonina posto tra foglie di edera, all’ombra di una palma, sotto lo sguardo di due Sileni appostati dietro a un altro arbusto che fa da *pendant* al primo (fig. 6)³⁴. I Sileni ‘spioni’, insieme al contesto idilliaco, incoraggiano l’identificazione delle giovani come Ninfe³⁵: la scena, in cui non manca una nota erotica, individua un momento di una narrazione piú complessa, in cui prevale una componente dionisiaca³⁶. Nell’esempio laconico il ripetersi del numero tre, l’ambientazione naturalistica rendono preferibile leggere anche in questo caso le donne quali Ninfe³⁷. La vite e l’uva, *ça va sans dire*, richiamano Dioniso.

Diversa appare invece l’ambientazione sull’anfora del Pittore di Andocide, in genere avvicinata alla nostra, del 520 a.C. circa³⁸. Sul lato B del vaso, peculiare anche nella tecnica³⁹, il Pittore di Andocide propone un *thiasos* femminile impegnato in attività analoghe a quelle narrate nell’anfora del Pittore di Priamo⁴⁰: delle quattro donne raffigurate, una, approfittando di un basso piedistallo, è sul punto di tuffarsi; una, piú in basso, nuota nell’acqua segnalata da due pesci; un’altra, a sinistra, versa olio da un *aryballos* al fine di ungersi il corpo, mentre la quarta si allontana, oltrepassando una colonna (fig. 7). Le donne sono variamente adornate con gioielli. Sullo sfondo spugne o sacche appese. Credo, infatti, che abbiano ragione quanti vedono adombrato nella scena un momento delle attività collettive, correlate ai riti di passaggio nello spazio sacro di un santuario⁴¹. La colonna e la linea che

34. Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. L164, *BAPD* 18504. Su questa scena e sull’intera decorazione della coppa del Pittore di Fineo, Steinhart-Slater 1997, pp. 203-11, in partic. 209 sg.

35. Halm Tisserant-Siebert 1997, p. 896 n. 71; Steinhart-Slater 1997, p. 209.

36. Per il significato da attribuire all’episodio delle Argonautiche concernente Fineo a banchetto con le Arpie, inseguite dai Boreadi, che dà il nome alla coppa, Steinhart-Slater 1997, pp. 203-11.

37. Stibbe 1972, *Kommentar* alle pagine 133-35. Pipili 1987, p. 37, cat. 95, fig. 51. Di parere differente Neils 2012, p. 158, che le identifica con nuotatrici spartane. Klein 1904, p. 217, aveva notato le affinità tra le due immagini.

38. Parigi, Musée du Louvre, inv. F203, *BAPD* 200013. L’anfora, firmata da Andocide come vasaio, proviene dall’Etruria.

39. Le figure sono risparmiare sul fondo bianco sul quale è stata stesa la vernice nera lucida, Mertens 2006, pp. 196-98, cat. 51.

40. Petersen 1997, pp. 35-74, sul *thiasos* percepito in una prospettiva del tutto femminile.

41. A titolo esemplificativo, si può citare il *balaneion* femminile nell’Amphiareion a Oropos, *IG VII* 4255 = *I Oropos* 292, l. 8; il riferimento al bagno femminile compare in un’iscrizione

corre in alto a delimitare la metopa figurativa, gli oggetti sospesi implicano un luogo almeno in parte chiuso, forse un edificio posto nelle vicinanze di un bacino d'acqua qualificato dai pesci⁴²: il mare, un fiume? Le evidenze archeologiche confermano, almeno a partire dal IV secolo, la possibilità di abluzioni femminili anche in contesti non deputati soltanto alle donne, ma non la pratica sportiva, a causa delle ridotte dimensioni delle vasche sia in ampiezza sia in profondità che avrebbero ammesso solo qualche bracciata⁴³. Nel quadro di questa interpretazione, le tre Amazzoni nell'atto di armarsi sul lato A dell'anfora non stonano, se le intendiamo come contrappunto al percorso di crescita e di preparazione della donna, finalizzato al matrimonio che esse rifuggivano⁴⁴.

Un bagno ricreativo *en plein aire* è invece quanto il Pittore ha voluto fissare sull'anfora a Villa Giulia. Le rocce, gli alberi, la profondità e l'ampiezza della distesa acquorea parlano di un luogo gradevole in cui l'acqua sgorga dagli anfratti, agevolando l'azione delle donne, ma in cui è anche tangibile l'intervento umano che si materializza nel basamento sagomato, con un plinto più ampio in basso, che non escluderei possa trattarsi di un *bomos*. In tal senso l'anfora è più affine ai primi due esemplari citati che a quello del Pittore di Andocide: lì gli elementi del paesaggio non compongono semplicemente uno spazio pittorico, ma partecipano all'identificazione delle figure. Il rimando alle Ninfe spiega l'indugiare sul dato paesaggistico, e lascia all'immagine una certa permeabilità di lettura.

Nel legame privilegiato che intercorre tra Dioniso e le Ninfe, che fanno parte del suo corteggio, lo nutrono, lo allevano sul monte Nysa, si definisce più puntualmente il ricorrere del sette per le figure dei protagonisti su en-

concernente interventi idraulici per un impianto maschile; per la frequentazione dei *balaneaia* da parte delle donne, Trümper 2020, p. 789.

42. Così Ginouvès 1962, p. 26: «la présence du poisson, qui inviterait à le croire, doit plutôt s'expliquer par un souci de rendre la représentation plus claire, et plus vivante».

43. Delorme 1960, pp. 311 sg. Per Platone (*rep.* V 453d) si nuota nello stesso modo sia in mare sia in una piccola vasca. A Delo una iscrizione del V secolo a.C. (Sokolowski 1962, pp. 102 sg., nr. 50) vieta di lavarsi, di nuotare, ma anche di arrecare danno alla fontana Minoe. La piscina, profonda venti cubiti con un perimetro di sette stadi, ricordata da Diodoro Siculo (XI 25), fatta costruire dagli Acragantini dopo la battaglia di Himera, era servita come vivaio. Per gli impianti attestati anche ad Atene a partire dal V secolo, Gill 2006, p. 17; Trümper 2013, pp. 37 sg.; Stroszeck 2014, pp. 499-507; Trümper 2020, p. 786.

44. Corso 2022, pp. 111-18. Per le Amazzoni come modello da non imitare, Lissarrague 2009, p. 235, che cita l'*epinetron* a figure nere al Museo Nazionale di Atene, inv. CC841, *BAPD* 303429, dove compaiono per l'appunto tre Amazzoni. Si veda anche Stewart 1995, p. 580, per l'ambivalenza del loro *status* sessuale.

trambi i lati: il numero, che nella tradizione è legato al dio (sette sono i mesi di gestazione nel grembo di Semele⁴⁵, sette le parti in cui viene smembrato dai Titani⁴⁶, sette sono anche i delfini nella celeberrima *kylix* a Monaco di Exekias⁴⁷), fa sì che Dioniso risulti l'unico e indiscusso protagonista, il vero referente delle immagini. Nella sfera religiosa attica una delle occasioni più importanti in cui è tangibile la rete di associazioni tra Dioniso e le Ninfe occorre durante gli *Anthesteria*, festività peraltro già contemplata in relazione a un altro soggetto, ampiamente sfruttato dal Pittore, quello delle donne alla fontana: per almeno una delle *hydriai* a lui assegnate la critica è concorde nel ritenerla riconducibile, per la presenza di Dioniso e di Hermes, alla celebrazione del rito noto come *Hydrophoria*⁴⁸, festa di purificazione, forse ulteriore momento dei *Chytroi*, che ricordava il diluvio di Deucalione, secondo una tradizione padre di Anfizione⁴⁹, e che aveva luogo nell'area a sud dell'Acropoli, nelle vicinanze dell'Ilisso, in cui si trovavano il santuario di Dioniso *en Limnais* e la sorgente Kallirrhoe⁵⁰.

Gli *Anthesteria*, la cui denominazione è relativamente tarda, ad Atene avevano luogo sul finire dell'inverno, nel mese di Antesterione (febbraio-marzo) e rappresentavano un altro episodio importante per il ciclo produttivo del vino e per la sua consumazione. Celebravano l'aspetto rigenerativo del dio e la rinascita della natura e avevano, secondo quanto trasmesso dalle fonti, un importante riferimento topografico nel santuario di Dioniso *en Limnais*, alle paludi⁵¹. La dinamica dei festeggiamenti, soprattutto in termini di scansione temporale, presenta tuttora molte incertezze, sia per la frammentarietà delle informazioni sia per la tardività di alcune fonti. Del triduo festivo, non da tutti condiviso⁵², il secondo, definito *Choes* dai boccali per versare il vino, coincideva col dodicesimo del mese e prevedeva una gara di

45. Diod. I 23, 4; Luc. *dial. deorum* XII (IX) 2.

46. *Orph.* fr. 210 Kern = 311 Bernarbé.

47. *Kylix* attica a figure nere firmata da Exekias, Monaco, Antikensammlungen, inv. 8729, BAPD 310403.

48. Anfora attica a figure nere, attribuita al Pittore di Priamo, Londra, British Museum, inv. 1843,1103.17, BAPD 301805. Cf. Diehl 1964, pp. 132 sg.; Moon 1983, p. 110; Simon 1983, p. 99; Pilo 2012, p. 355; Bundrick 2019, p. 140.

49. Cf. Apollod. III 14, 6.

50. Parker 2005, p. 296; Marchiandi, in *Topografia di Atene* 2011, p. 374. Sulla sorgente Kallirrhoe, D. Marchiandi-L. Mercuri, in *Topografia di Atene* 2011, pp. 476-79 (5.27).

51. Il nome *Anthesteria* appare a partire dal II secolo a.C., Hamilton 1992, p. 5. Tucide (II 15, 4) li chiama τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια; per l'uso del comparativo e per l'espressione in generale, Hamilton 1992, p. 44, n. 113.

52. Le fonti relative agli *Anthesteria* sono raccolte in Hamilton 1992.

bevute, cui accenna Aristofane⁵³; il terzo, denominato *Chytroi*, dalle marmitte in cui si preparava una minestra con legumi, cereali, semi vari (*panspermia*), era invece dedicato al culto dei morti. Le feste iniziavano con l'apertura dei *pithoi*, l'assaggio del vino nuovo, conservato dalla raccolta autunnale e lì fatto maturare. Non è chiaro se ciò avvenisse nell'undicesimo giorno del mese di Antesterione detto *Pithoigia*, secondo quanto riportato da Plutarco⁵⁴, o nel giorno successivo, come prodromo dei *Choes*⁵⁵. Stando all'orazione pseudodemostenica *Contro Neaira* il santuario di Dioniso *en Limnais* rimaneva aperto un solo giorno l'anno, il 12 di Antesterione; si è tentato di superare la difficoltà, supponendo che le celebrazioni iniziassero la sera dell'11 di Antesterione, dopo il tramonto secondo il calendario religioso, o che la chiusura riguardasse il tempio, ma non il santuario, o un errore di trasmissione⁵⁶. Nondimeno, ai fini del nostro discorso il dato non è conclusivo.

Perché il vino non fosse dannoso per l'uomo, ma piacevole e innocuo, veniva mescolato all'acqua. Ne parla Fanodemo, autore di un'*Atthis* nella seconda metà del IV secolo⁵⁷: «gli Ateniesi portano il *gleukos* al santuario di Dioniso a Limne (alle paludi), e prima preparano, spillando dalle botti, una miscela in onore del dio, poi bevono anche loro; perciò Dioniso ricevette l'epiteto di Limneo, perché allora per la prima volta il *gleukos* fu mescolato con acqua e bevuto in una miscela. E per questo motivo le Ninfe furono chiamate le nutrici di Dioniso, perché l'acqua, mescolata al vino, lo fa crescere. Deliziati dalla miscela, gli uomini celebrarono Dioniso nei loro canti, intrecciarono danze in suo onore e lo invocarono come Fiorente e Ditirambo, Baccante e Bromio»⁵⁸. Benché nel passo non si faccia esplicito accenno

53. Aristoph. *Acarn.* 1000-2.

54. Plut. *mor.* 655e (*quaest. conviv.* III 7, 1): il termine ritorna anche in *mor.* 735e (*quaest. conviv.* VIII 10, 3), dove però non è precisato in quale giorno di Antesterione.

55. Tra gli altri, Kapparis 1999, pp. 324 sg.

56. Vd. Parker 2005, pp. 290-92, in partic. n. 8 per le diverse soluzioni ipotizzate; R. Di Cesare, in *Topografia di Atene* 2011, pp. 424-26 (F.30).

57. La data di pubblicazione dell'opera è incerta. Dai frammenti emerge un notevole interesse per la tradizione mitico-religiosa, coerentemente con il clima culturale e politico dell'epoca, su questo e su Fanodemo in generale, Bertoli 2010, pp. 181-213.

58. Athen. XI 465a Φανόδημος δὲ (*FGrHist* 325 F 12) πρὸς τῷ ἱερῷ φησι τοῦ ἐν Λίμναις Διονύσου τὸ γλεῦκος φέροντας τοὺς Ἀθηναίους ἐκ τῶν πίθων τῷ θεῷ κιννάειν, εἴτ' αὐτοὺς προσφέρεσθαι· ὅθεν καὶ Λιμναίων κληθῆναι τὸν Διόνυσον, ὅτι μυχθὲν τὸ γλεῦκος τῷ ὕδατι τότε πρῶτον ἐπόθη κεκραμένον. διόπερ ὀνομασθῆναι τὰς [πιγὰς] Νύμφας καὶ τιθήνας τοῦ Διονύσου, ὅτι τὸν οἶνον αὐξάνει τὸ ὕδωρ κιννάμενον. ἡσθέντες οὖν τῇ κράσει ἐν φθαίς ἐμελπον τὸν Διόνυσον, χορεύοντες καὶ ἀνακαλοῦντες Εὐάν τε καὶ Διθύραμβον καὶ Βακχευτὰν καὶ Βρόμιον; traduzione da Canfora 2001, II, pp. 1139 sg., salvo che nel testo *gleukos* è tradotto con mosto.

agli *Anthesteria*, la notizia relativa all'apertura dei tini, da cui il nome *pithoi-gia*⁵⁹, la localizzazione dell'evento ne confermano la pertinenza a questa festività. Inoltre, l'obiezione sollevata da Kerényi circa il *gleukos*⁶⁰ – il termine è più spesso usato nel significato di vino non fermentato, mosto, e quindi giudicato inappropriato alla fine di febbraio – è stata respinta da Robertson e da Parker sulla scorta di Plutarco e perché troppo ristretta⁶¹: in effetti, la *krasis* si comprende solo se il vino è fermentato.

Quanto affermato da Fanodemo trova una sua complementarità in un frustulo dell'attidografo Filocoro nel quale è spiegata l'origine di questa usanza⁶²: «Anfizione, re degli Ateniesi, apprese da Dioniso l'arte di mescolare il vino con l'acqua e l'attuò per primo. Perciò gli uomini, bevendo in questo modo, rimasero eretti, mentre prima, a causa del vino puro, si accasciavano; e per questa ragione innalzò un altare a Dioniso *Orthos* ('Eretto') nel santuario delle *Horai*: queste, infatti, fanno crescere il frutto della vite. Vicino ad esso egli costruì un altare anche per le Ninfe e lo fece come ricordo per coloro che usano mescolare il vino; infatti si dice che le Ninfe siano nutrici di Dioniso. E istituì il rito che venisse offerto, dopo i cibi solidi, del vino puro, solo quanto bastava per sentirne il sapore, come prova della potenza del dio buono; il resto invece già mescolato con acqua, quanto ciascuno ne volesse; e stabilì che si pronunciasse, in aggiunta a questo rito, il nome di Zeus Salvatore, per insegnamento e ricordo ai bevitori, perché bevendo in tal modo sarebbero stati sani e salvi»⁶³.

59. DELG, s.v. οἶγνυμι, οἶγω, pp. 779 sg.

60. Kerényi 1960, pp. 5-11.

61. Robertson 1993, p. 211; Parker 2005, p. 292. Vedi anche Immerwahr 1992, pp. 128 sg. e n. 35.

62. Come rileva Costa 2007, p. 75, si ignorano le fonti dalle quali Filocoro trae questa notizia; esisteva – lo descrive Pausania (I 2, 5) – un gruppo di antiche statue in terracotta che raffiguravano Anfizione e Dioniso in una sorta di *thesauros*, adiacente al santuario di Dioniso Melpomenos; cf. il commento al passo di Pausania di Musti-Beschi 1982, p. 265.

63. Athen. II 38c-d Φιλόχορος δὲ φησιν (FGrHist 328 F5b) Ἀμφικτύονα τὸν Ἀθηναίων βασιλέα μαθόντα παρὰ Διονύσου τὴν τοῦ οἴνου κρᾶσιν πρῶτον κεράσαι. διὸ καὶ ὀρθοῦς γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους οὕτω πίνοντας, πρότερον ὑπὸ τοῦ ἀκράτου καμπτομένους· καὶ διὰ τοῦτο ἰδρύσασθαι βωμὸν ὀρθοῦ Διονύσου ἐν τῷ τῶν Ὠρῶν ἱερῷ· αὐτὰ γὰρ καὶ τὸν τῆς ἀμπέλου καρπὸν ἐκτρέφουσι. πλησίον δ' αὐτοῦ καὶ ταῖς Νύμφαις βωμὸν ἔδειμεν, ὑπόμνημα τοῖς χρομένοις τῆς κράσεως ποιοῦμενος· καὶ γὰρ Διονύσου τροφοὶ αἱ Νύμφαι λέγονται. καὶ θέσιμον ἔθετο προσφέρεσθαι μετὰ τὰ σιτία ἀκράτον μόνον ὅσον γεύσασθαι, δείγμα τῆς δυνάμεως τοῦ ἀγαθοῦ θεοῦ, τὸ δὲ λοιπὸν ἤδη κεκραμένον, ὅπως ἕκαστος βούλεται· προσεπιλέγειν δὲ τοῦτ' ἂν τοῦ Διὸς σωτήρος ὄνομα διδασχῆς καὶ μνήμης ἕνεκα τῶν πίνοντων, ὅτι οὕτω πίνοντες ἀσφαλῶς σωθήσονται; traduzione da Canfora 2001, I, pp. 114 sg. La menzione dell'evento ricorre di nuovo in Athen. V 179e τὴν γὰρ σύμμετρον κρᾶσιν τοῦ οἴνου ὑπὸ Ἀμφικτύονος βασιλεύσαντος

Nel passo di Filocoro l'origine dell'atto di miscelare il vino con l'acqua, attribuito al re attico Anfizione⁶⁴, viene messo in rapporto con l'altare di Dioniso Orthos e l'epiteto del dio riferito all'opportunità di bere con moderazione e di non consumare vino puro; in quello di Fanodemo la miscela di vino giovane e di acqua ha luogo per la prima volta nel santuario di Dioniso *en Limnais*⁶⁵. In entrambi i casi le Ninfe non sono solo le nutrici del dio, ma personificano l'acqua⁶⁶, indispensabile per la *krasis*. Alcuni versi dal *Cidope* di Timoteo, attivo tra la fine del V e la prima metà del IV secolo, assicurano il corrispondersi di Dioniso e le Ninfe in rapporto all'annacquamento del vino, anticipando l'equiparazione tra queste e l'acqua, diffusa nel periodo ellenistico⁶⁷.

Il santuario di Dioniso *en Limnais*, uno dei piú antichi santuari ateniesi, era ubicato a sud-est dell'Acropoli, e stando alle indicazioni tucididee, nella valle dell'Ilisso, in un'area condivisa con altri culti agresti, in prossimità di zone acquitrinose lungo le rive del fiume dalle quali deriverebbe l'epiteto del dio⁶⁸ e al cui paesaggio, di certo familiare agli spettatori, sembra riferirsi intenzionalmente Aristofane nelle *Rane*⁶⁹. Nifas ha supposto di leggere

διδαχθῆναι φασιν Αθηναίους, καὶ διὰ τοῦτο ἱερὸν Διονύσου ὀρθοῦ ἰδρῦσασθαι. τότε γὰρ ὀρθός ἐστι τῷ ὄντι καὶ οὐ σφαλερός, ὅταν συμμέτρως καὶ κεκραμένως πίνηται – «Sulla giusta proporzione di acqua e di vino, dicono che gli Ateniesi siano stati istruiti dal loro re Anfizione, e che per questo innalzarono un tempio a Dioniso *Orthos* ('Eretto'), perché il dio sta davvero eretto, e non vacilla, quando si beve con moderazione e nelle giuste proporzioni»; traduzione da Canfora 2001, I, p. 466).

64. L'inserimento di Anfizione nell'elenco dei re attici si deve probabilmente a Ellanico di Lesbo, la cui *Atthis* si pone nell'ultimo quarto del V secolo a.C., cf. Harding 2008, pp. 37-39. Secondo Carlier 2005, pp. 125-41, sebbene certificato da fonti tarde, l'elenco dei re ateniesi doveva fondarsi su una tradizione precedente, principalmente orale, risalente all'VIII secolo a.C.

65. Come sottolinea Nifas 2000, p. 467, esistono altre versioni sull'origine di miscelare il vino con l'acqua. Quella riportata sempre da Ateneo (XV 675b-c) e attribuita a Filonide, che la ricollega a un evento meteorologico, sembra finalizzata a razionalizzare l'origine di tale usanza, sottraendola alla sfera mitica. Fanodemo invece non mostra alcun interesse in questo senso, Bertoli 2010, p. 209.

66. Cf. Larson 2001, p. 8.

67. Timoth. fr. 4 (780) Page (Athen. XI 465c). Il *Cidope* era forse un ditirambo, Csapo-Wilson 2009, p. 277. Per l'età ellenistica, *Anth. Pal.* IX 331.

68. Sul santuario di Dioniso *en Limnais* e sulle problematiche inerenti, si veda la sintesi in R. Di Cesare, in *Topografia di Atene* 2011, pp. 423 sg. (F.29). Per il nome, *FGtHist* 328 F229. Permane l'incertezza, se fosse fuori o dentro il circuito murario.

69. I riferimenti alla topografia locale, sicuramente nota a chi in quel momento assisteva alla rappresentazione, si caricano di valenze estetiche e critico-letterarie, Worman 2014, pp. 200-39. Per le allusioni a un paesaggio non astratto da parte di Aristofane nelle *Rane*, Hooker

nella figura di Dioniso Orthos l'epiclesi del Limneo⁷⁰ associando il suo altare, nonché quello delle Ninfe e il santuario delle Horai⁷¹, al santuario alle Limne. Qui, dove sorgevano anche i 14 altari minori, dedicati uno ciascuno alle venerande donne (*gerarai*) addette alla cura della *basilinna*, la moglie dell'arconte *basileus*, protagonista di uno *hieros gamos* col dio⁷², è plausibile ci fosse una sorgente d'acqua, funzionale alla *krasis*, che attesterebbe un culto delle Ninfe ad Atene già in età arcaica⁷³. Interessante a questo proposito potrebbe rivelarsi, alla luce di Tucidide⁷⁴, l'*hydria* attica a figure rosse che mostra una fontana a due bocche in prossimità delle quali corrono le iscrizioni ΔΙΟΝΥΣΙΑ, a sinistra, ΚΡΕΝΕ, a destra⁷⁵.

Non un rimando specifico alla festa, dunque, sui due lati dell'anfora del Pittore di Priamo, ma la dimensione eziologica della fase iniziale degli *Anthesteria*, calata in uno spazio metaforico e atemporale⁷⁶: da una parte la raccolta dell'uva, con i Satiri che sostituiscono gli uomini⁷⁷, e l'enfasi data alla gestualità del dio di cui si è rilevato il valore all'inizio; dall'altra le Ninfe e il loro *habitat*, un ambiente naturale, ma non precluso all'intervento artificiale, intermedio tra natura selvaggia e natura addomesticata⁷⁸ – forse il medesi-

1960, pp. 112-17, e più di recente De Tommaso 2014, pp. 47-49. Anche per le *Ecclesiazuse*, sono stati evidenziati i rimandi alla topografia locale, Di Cesare 2012, pp. 137-66. Su questa questione, un sunto in Gagliano 2016, pp. 481 sg.

70. Niafas 2000, pp. 466-75; Costa 2007, pp. 77-81 (F 5). Di diverso parere Neer-Kurke 2014, pp. 568-73.

71. Un culto di Horai e Ninfe è attestato da IG II/III² 4877.

72. Nel santuario c'erano anche un *temenos*, uno *hieron*, registrati da Fanodemo, e altre strutture citate da fonti più tarde, R. Di Cesare, in *Topografia di Atene* 2011, pp. 423 sg. (F.29).

73. Larson 2001, pp. 128 sg. Bérard 1984, p. 85, fig. 128, parla di luogo attrezzato in uno spazio naturale.

74. Vd. *supra*, n. 51.

75. *Hydria* attica a figure rosse, Roma, Musei di Villa Torlonia, inv. 73, da Vulci, circa 510-500 a.C., *BAPD* 200171. Sono raffigurate due donne presso una doppia fontana la cui acqua sgorga a sinistra da una testa di satiro, a destra da una protome leonina. Le didascalie, ΔΙΟΝΥΣΙΑ e ΚΡΕΝΕ, si frappongono tra le fanciulle e i doccioni. L'iscrizione ΗΥΘΣΙΣ potrebbe, invece, essere la firma dell'artigiano. La testa di satiro conferma il nesso con Dioniso, divinità che ad Atene non di rado era offerta allo sguardo dei fedeli riassunta nel suo *prosopon*, che si presentava talvolta addossato a un pilastro in posizione cultuale, come su una serie di vasi denominati convenzionalmente 'lenei', altre volte in autonomia o con la maschera silenica a fungere da *pendant*, vedi Frontisi Ducroux 1991, *passim*. Per una bibliografia più aggiornata sui vasi 'lenei', Olsson 2006.

76. Ferrari 1994, pp. 224 sg., giunge a conclusioni non dissimili per l'anfora del Pittore a Oxford, Ashmolean Museum, inv. V212, *BAPD* 301783, in relazione alle Panatenaiche.

77. Per esempio nell'anfora a Parigi, Musée du Louvre, inv. AM1008, *BAPD* 11100.

78. Larson 2007, pp. 58 sg.

mo suggerito da alcuni *choes*⁷⁹ – in cui l'attenzione è richiamata sull'elemento liquido, indispensabile per normalizzare e rendere piacevole il vino, persino attraverso la nudità femminile, e dove il basamento potrebbe evocare quell'altare di Dioniso Orthos rammentato dalle fonti. In una tale prospettiva fu possibile alludere alla vendemmia, sebbene le celebrazioni si svolgessero in inverno⁸⁰. Se per questa ultima lo schema era già stato sperimentato⁸¹, resta seducente la proposta di una suggestione di matrice pittorica per la scena femminile, in cui il paesaggio è protagonista e non contorno alla figura umana⁸². Come faceva già rilevare Boardman, «we are dealing with a painter who marshals his formulae and signals with originality and imagination, where we can read the message we come closer to an unusual personality and to the society he served»⁸³.

Il clima religioso in cui matura l'impulso dato al culto di Dioniso, nel periodo in cui il Pittore di Priamo vive e opera, grazie agli interventi alle pendici meridionali dell'Acropoli e all'istituzione delle Dionisie cittadine, recepite come occasione di aggregazione e di integrazione tra *asty* e *chora*, nella quale il culto stesso traeva le sue origini, può aver giocato un ruolo significativo nelle soluzioni elaborate dall'artigiano⁸⁴: si è già detto che nelle

79. Cf. R. Di Cesare, in *Topografia di Atene* 2011, p. 424. Un esempio è in *BAPD* 15940.

80. L'assenza di pali di supporto suggerisce, come fa notare Carpenter 1986, p. 94, che il Pittore di Priamo come pure Exekias, sull'anfora conservata a Boston (*BAPD* 350462), fossero più interessati a dare una idea generale che un resoconto dettagliato della vendemmia.

81. Moon 1983, p. 113.

82. Erodoto (IV 88) ricorda i *pinakes* commissionati da Mandraklos di Samos, che riproducevano il ponte di barche sul Bosforo da lui realizzato per volontà di Dario il Grande intorno al 513 a.C., *pinakes* poi dedicati nell'Heraion di Samo. Come suggerisce Hurwit 2014, p. 90, la resa del mare non poteva differenziarsi troppo dall'esito raggiunto nella tomba del Tuffatore. I *pinakes* offerti alle Ninfe nel loro santuario a Pitsas documentano la pratica pittorica nel periodo in questione. Sui *pinakes*, Brecoulaki-Verri-Bourgeois 2019, pp. 34-54, con bibliografia precedente.

83. Boardman 1990, p. 30. Ciò non toglie che l'immagine si prestasse a una lettura polisemica, per esempio in rapporto al matrimonio e al bagno nuziale, considerata la valenza dell'accezione *nymphe*, che poteva indicare sia la divinità naturale sia la donna in età da marito, cf. Larson 2001, pp. 111 sg.; De Francesco-Giacobello-Lambrugo 2009, p. 48. Su questa linea sembra porsi Sabetai 2009, pp. 103 sg., in partic. 106 sg., che interpreta la scena, ritenuta una variante del tema della fontana, come metafora della femminilità ideale e della liminalità della verginità. Vd. anche Tarn Steiner 2021, pp. 263 sg.

84. Si vedano i contributi di John Boardman che è tornato più volte sul Pittore di Priamo, mettendo in luce, tra l'altro, la predilezione del Pittore per il mito di Eracle, per lui da collegarsi alle vicende politiche dell'epoca. Una sintesi della sua lettura riguardo al Pittore e per i lavori dell'autore antecedenti a quella data, Boardman 1990, pp. 19-30. Di parere diverso, Moon 1983, *passim*.

hydriai con donne alla fontana, anche queste rinvenute per lo piú in area etrusca, possa essere celato un momento della stessa festa. Correlata strettamente al fattore dionisiaco nell'ottica del simposio, la miscela di acqua e vino, era un aspetto non estraneo alla pittura vascolare⁸⁵, anche per ragioni di opportunità sociale. In questa anfora come nella *hydria* con donne alla fontana a Londra⁸⁶ sarebbe dunque alluso un episodio importante della vita religiosa della città, riferibile a una delle festività piú antiche, tra quelle che celebravano Dioniso e la sua presenza ad Atene.

Per tornare però alla questione circa il peso prevalente da assegnare alle dinamiche commerciali nella scelta del soggetto, in considerazione del fatto che la maggior parte dei prodotti del Pittore abbia trovato acquirenti in Etruria, la capacità di rispondere alla domanda del mercato oltremarino attraverso un sistema di forme e motivi che in virtù di una ripetuta esperienza armonizzavano con la mentalità e la cultura etrusca – nel caso specifico la centralità della figura di Dioniso, dio civilizzatore, traghettatore anche lí della conoscenza del corretto uso del vino miscelato⁸⁷, nonché dell'acqua e la natura in generale, sinonimi di rigenerazione e di abbondanza⁸⁸ – non comporta la perdita di una 'dimensione ateniese'. Dal mito al quotidiano, la cultura figurativa dell'epoca come gli eventi contemporanei non potevano non riverberarsi, seppure indirettamente, sulla diffusione di schemi e di temi.

85. L'ammonizione a miscelare acqua e vino potrebbe essere suggerita nell'*hydria* frammentaria a fondo bianco già a Darmstadt, *BAPD* 4818, e nell'utilizzo dell'*oinochoe* per rappresentare donne alla fontana, Buzzi 2007, p. 17.

86. Vd. *supra*, n. 48.

87. Cerchiai 1995, p. 83.

88. Per l'importanza del paesaggio nella pittura etrusca, Pieraccini 2016, pp. 250-53. Come già accennato, il riferimento all'acqua ricorre nella decorazione di alcuni dei vasi di importazione pertinenti al corredo della tomba Martini Marescotti: vd. n. 1. Il fatto che delle nove *hydriai* con donne alla fontana, provenienti dall'area vulcente, le cinque attribuibili al Pittore di Priamo o all'AD Painter, al primo strettamente correlato, siano contrassegnate dal marchio commerciale 13E della classificazione di Johnston 1979, pp. 139 sg., concretizza la consapevolezza delle potenzialità del mercato da parte dell'artigiano e il ruolo in questo caso svolto dal mercante come intermediario non solo di prodotti, ma anche di informazioni, cf. Bundrick 2019, p. 143. Il che non esclude, come supposto per l'*hydria* a Londra (vd. *supra*, n. 48), che le scene possano trarre ispirazione dall'immaginario ateniese e ripetersi piú volte con leggere variazioni alla pronta risposta del mercato. Per la propensione da parte dei Vulcenti per le *hydriai*, Brunori 2006, pp. 249-78. Un compendio delle problematiche emerse nel corso degli anni sui rapporti tra *ergasteria* attici e fruitori etruschi, è in Lubtchansky 2014, pp. 357-86.

BIBLIOGRAFIA

Angiolillo 1997

S. Angiolillo, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei pisistratidi: ho epi kronou bios*, Bari, Edipuglia, 1997

Arrigoni 2008

G. Arrigoni, *Donne e sport nel mondo greco. Religione e società*, in *Le donne in Grecia*, a cura di G. Arrigoni, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 55-201

BAPD

Beazley Archive Pottery Database, <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>

Beazley 1971

J.D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, Clarendon Press, 1971²

Bérard 1984

C. Bérard, *La condizione delle donne*, in *La città delle immagini*, a cura di A. Pontrandolfo, Modena, Panini, 1984, pp. 79-96

Bertoli 2010

M. Bertoli, *L'Atthis di Fanodemo nell'Atene licurghica*, in *Storie di Atene, storia di Atene. Studi e ricerche di attidografia*, a cura di C. Bearzot-F. Landucci, Milano, Vita e pensiero, 2010, pp. 181-213

Boardman 1990

J. Boardman, *Iconographic Signals in the Work of the Priam Painter*, «Cronache di archeol.» 29, 1990, pp. 19-30

Boehlau 1898

J. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen. Ausgrabungen und Untersuchungen zur Geschichte der nachmykenischen griechischen Kunst*, Leipzig, Teubner, 1898

Brecoulaki-Verri-Bourgeois 2019

H. Brecoulaki-G. Verri-B. Bourgeois et al., *The 'Lost Art' of Archaic Greek Painting. Revealing New Evidence on the Pitsa Pinakes through MA XRF and Imaging Technique*, «Technè» 48, 2019, pp. 34-54

Brunori 2006

S. Brunori, *Vulci e le idrie attiche a figure nere*, «Ostraka» 15, 2006, pp. 249-78

Bundrick 2019

S.D. Bundrick, *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Madison-London, The Univ. of Wisconsin Press, 2019

Buzzi 2007

S. Buzzi, *Brunnenszene auf einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe*, «Archäol. Sammlung der Univ. Zürich» 33, 2007, pp. 9-18

Canfora 2001

Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto, I-IV, Prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, Roma, Salerno Editrice, 2001

Carlier 2005

P. Carlier, *Les rois d'Athènes: Étude sur la tradition*, in *Teseo e Romolo: Le origini di*

- Atene e Roma a confronto. Atti del convegno internazionale di studi. Scuola Archeologica Italiana di Atene (Atene 2003)*, a cura di E. Greco, Atene, Scuola Archeologica Italiana di Atene, 2005, pp. 125-41
- Carpenter 1986
T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: Its Development in Black-Figure Vase Painting*, Oxford, Clarendon Press, 1986
- Cerchiai 1995
L. Cerchiai, *Il programma figurativo dell'hydria Ricci*, «Antike Kunst» 38, 1995, pp. 81-91
- Corso 2022
A. Corso, *The Front of a Temple and Swimming Girls by the Andokides Painter (around 520 BC)*, «Acta archaeol.» 93, 2022, pp. 111-18
- Costa 2007
V. Costa, *Filocolo di Atene. Testimonianze e frammenti dell'Atthis*, Tivoli, Tored, 2007
- Csapo-Wilson 2009
E. Csapo-P. Wilson, *Timotheus the New Musician*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edited by F. Budelmann, Cambridge-New York, Cambridge Univ. Press, 2009, pp. 177-293
- D'Agostino 1999
B. D'Agostino, *Oinops pontos: Il mare come alterità nella percezione arcaica*, «Mélanges École franç. Rome» Antiquité 111, 1999, pp. 110-17
- De Francesco-Giacobello-Lambrugo 2009
S. De Francesco-F. Giacobello-C. Lambrugo, *L'immagine delle ninfe*, in *Ninfe: Nel mito e nella città dalla Grecia a Roma*, a cura di F. Giacobello, P. Schirripa, Milano, Vienneperre, 2009, pp. 31-52
- Delorme 1960
J. Delorme, *Gymnasion: Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce (des origines à l'Empire Romain)* («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome» 196), Paris, E. de Boccard, 1960
- De Tommaso 2014
G. De Tommaso, *I santuari di Dioniso ad Atene*, in *La città greca: Gli spazi condivisi. Convegno del Centro internazionale di studi sulla grecità antica (Urbino, 26-27 settembre 2012)*, a cura di P. Bernardini, Pisa, Serra, 2014, pp. 47-54
- Di Cesare 2012
R. Di Cesare, *Studio storico-topografico di un brano aristofaneo (Ecclesiazuse, vv. 681-686)*, «Ann. Scuola archeol. ital. di Atene» 90, 2012, pp. 137-66
- Diehl 1964
E. Diehl, *Die Hydria: Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz am Rhein, P. von Zabern, 1964
- Dietrich 2010
N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2010

- Drago 2007
Aristeneto. Lettere d'amore, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di T. Drago, Lecce, Pensa Multimedia, 2007
- Ferrari 1994
 G. Ferrari, *Héraclès, Pisistratus and the Panathenaea*, «Mètis» 9-10, 1994, pp. 219-26
- Ferrari 2002
 G. Ferrari, *Figures of Speech, Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago-London, The Univ. of Chicago Press, 2002
- Frazer 1898
 J.G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, III, London, Macmillan and Co, 1898
- Frontisi-Ducroux 1991
 F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque: une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome, Éditions La Découverte-École Française de Rome, 1991.
- Furtwängler-Reichhold 1904
 A. Furtwängler-K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, Serie I, Tafeln 1-60, München, Bruckmann, 1904
- Gagliano 2016
 E. Gagliano, *Il Dioniso/Eracle de Le Rane di Aristofane. Riflessioni sulla semantica di un'immagine in scena*, in *Δρόμοι: Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, a cura di F. Longo-R. Di Cesare-S. Privitera, Atene-Paestum, Pandemos, 2016, pp. 481-94
- Gill 2006
 A.A. Gill, *Mediating Difference in Classical Antiquity: The Greek Sanctuary Bath*, «SE-CAC Review» 15, 2006, fasc. 1, pp. 16-22
- Ginouvès 1962
 R. Ginouvès, *Balaneutikè: Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque* («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome» 200), Paris, E. de Boccard, 1962
- Halm Tisserant-Siebert 1997
 M. Halm Tisserant-G. Siebert, *Nymphai*, in *LIMC VIII* (1997), pp. 891-902
- Hamilton 1992
 R. Hamilton, *Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1992
- Harding 2008
 P. Harding, *The Story of Athens. The Fragments of the Local Chronicles of Attika*, London-New York, Routledge, 2008
- Haspels 1936
 C.H.E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, II («Travaux et mémoires» 4), Paris, E. de Boccard, 1936
- Hooker 1960
 G.T.W. Hooker, *The Topography of the Frogs*, «Journ. of Hell. Stud.» 80, 1960, pp. 112-17
- Hurwit 1991
 J.M. Hurwit, *The Representation of Nature in Early Greek Art*, «Studies in the Hist. of Art» 32, 1991, pp. 32-62

Hurwit 2014

J.M. Hurwit, *The Lost Art: Early Greek Wall and Panel-Painting, 760-480 B.C.*, in *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, edited by J.J. Pollitt, New York, Cambridge Univ. Press, 2014, pp. 66-93

Immerwahr 1992

H.R. Immerwahr, *New Wine in Ancient Wineskins. The Evidence from Attic Vases*, «Hesperia» 61, 1992, pp. 121-32

I Oropos

V.Ch. Petrakos, *Oi επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήναι, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1997

Johnston 1979

A.W. Johnston, *Trademarks on Greek Vases*, Warminster, Aris & Phillips, 1979

Kapparis 1999

K.A. Kapparis, *Apollodoros. Against Neaira [D. 59]*, Berlin-Hawthorne (NY), W. de Gruyter, 1999

Kassel: Katalog 1996

D.v.Andrian-J. Boehlau-P. Gercke-W. Löwe, *Samos: Die Kasseler Grabung 1894 in der Nekropole der archaischen Stadt von Johannes Boehlau und Edward Habich*, Kassel, Staatliche Museen, 1996

Kerényi 1960

K. Kerényi, *Parva realia*, «Symbolae Osloenses» 36, 1960, pp. 5-16

Klein 1904

W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst, I. Die griechische Kunst bis Myron*, Leipzig, Veit & Comp., 1904

Kreilinger 2007

U. Kreilinger, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*, Rahden, M. Leidorf, 2007

Lambrugo 2008

C. Lambrugo, *Donne impossibili? I segreti femminili nello sguardo dell'uomo*, in *Vasi, immagini, collezionismo: La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca. Atti delle giornate di studio (Milano 2007)*, a cura di G. Sena Chiesa, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 159-84

Larson 2001

J. Larson, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2001

Larson 2007

J. Larson, *A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion*, in *A Companion to Greek Religion*, edited by D. Ogden, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell, 2007, pp. 56-70

Lenormant-de Witte 1861

F. Lenormant-J.J.A.M. de Witte, *Élite des monuments céramographiques: Matériaux pour l'histoire des religions et des moeurs de l'antiquité*, IV, Paris, Leleux, 1861

Lewis 1997

S. Lewis, *Shifting Images: Athenian Women in Etruria*, in *Gender and Ethnicity in*

- Ancient Italy*, edited by K.K. Lomas-T. Cornell, London, Accordia, 1997, pp. 141-54
- Lewis 2002
S. Lewis, *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*, London-New York, Routledge, 2002
- Lissarrague 2009
F. Lissarrague, *Uno sguardo ateniese*, in *Storia delle donne in Occidente. Antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Roma-Bari, Laterza, 2009
- Lubtchansky 2014
N. Lubtchansky, "Bespoken vases" tra Atene e Etruria? *Rassegna degli studi e proposte di ricerca*, in *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C. Atti del XXI convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria*, a cura di M.G. Della Fina («Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina» 21), Orvieto-Roma, La Fondazione-Quasar, 2014, pp. 357-86
- Mehl 1927
E. Mehl, *Antike Schwimmkunst*, München, E. Heimeran, 1927
- Mertens 2006
J.R. Mertens, *White Ground, Attic White Ground. Potter and Painter*, in *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, edited by B. Cohen-K. Lapatin, Los Angeles, The J.P. Getty Museum, 2006, pp. 185-238
- Moon 1983
W.G. Moon, *The Priam Painter. Some Iconographic and Stylistic Considerations*, in *Ancient Greek Art and Iconography*, edited by W.G. Moon, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1983, pp. 97-118
- Moretti 1966
M. Moretti, *Tomba Martini Marescotti* («Quaderni di Villa Giulia» 1), Milano, Lerici, 1966
- Musti-Beschi 1982
D. Musti-L. Beschi, *Pausania. Guida della Grecia, I. L'Attica*, [Milano], Fondazione Lorenzo Valla, 1982
- Musti-Torelli 1986
D. Musti-M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia, II. La Corinzia e l'Argolide*, [Milano], Fondazione Lorenzo Valla, 1986
- Neer-Kurke 2014
R.T. Neer-L. Kurke, *Pindar Fr. 75 SM and the Politics of Athenian Space*, «Greek, Roman and Byz. Studies» 54, 2014, pp. 527-79
- Neils 2012
J. Neils, *Spartan Girls and the Athenian Gaze*, in *A Companion to Women in the Ancient World*, edited by L.J. Sharon-S. Dillon, Malden-Oxford-Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 153-84
- Niafas 2000
K. Niafas, *Athenaeus and the Cult of Dionysus Orthos*, in *Athenaeus and His World*.

- Reading Greek Culture in the Roman Empire*, edited by D. Braund-J. Wilkins, Exeter, Univ. of Exeter Press, 2000, pp. 466-75
- Olsson 2006
V. Olsson, *The Lenaia Vases Revisited. Image, Ritual and Dionysian Women*, Diss. Göteborg 2006
- Parker 2005
R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford-New York, Oxford Univ. Press, 2005
- Petersen 1997
L.H. Petersen, *Divided Consciousness and Female Companionship: Reconstructing Female Subjectivity on Greek Vases*, «*Arethusa*» 30, 1997, pp. 35-74
- Pfisterer-Haas 2002
S. Pfisterer-Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser: Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann*, «*Jahrb. Deutschen Archäol. Inst.*» 117, 2002, pp. 1-79
- Pieraccini 2016
L.C. Pieraccini, *Etruscan Wall Painting: Insights, Innovations, and Legacy*, in *A Companion to the Etruscans*, edited by S. Bell-A.A. Carpino, Chichester, J. Wiley, 2016, pp. 247-60
- Pilo 2012
C. Pilo, *Donne alla fontana e hydriai: Alcune riconsiderazioni iconografiche sul rapporto tra forma e immagine*, «*ArcheoArte*» 1, 2012, Suppl., pp. 353-69, <http://archeoarte.unica.it/>
- Pipili 1987
M. Pipili, *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.*, Oxford, Oxford Univ. Committee for Archaeology, 1987
- Pipili 2001
M. Pipili, *Samos, the Artemis Sanctuary. The Laconian Pottery*, «*Jahrb. Deutschen Archäol. Inst.*» 116, 2001, pp. 17-102
- Pipili 2004
M. Pipili, *Lakonische Vasen aus der Westnekropole von Samos: ein erneuter Blick auf alte Funde*, «*Mitteilungen Deutschen Archäol. Inst.*» Athen. Abt. 119, 2004, pp. 91-105
- Pottier 1897-1922
E. Pottier, *Vases Antiques du Louvre*, fasc. 1-3, Paris, Hachette, 1897-1922
- Robertson 1993
N. Robertson, *Athens' Festival of the New Wine*, «*Harvard Stud. Class. Philol.*» 95, 1993, pp. 197-250
- Ross Holloway 2006
R. Ross Holloway, *The Tomb of the Diver*, «*Amer. Journ. of Archaeol.*» 110, 3, 2006, pp. 365-88
- Sabetai 2009
V. Sabetai, *The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting*, in *Hermeneutik Der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer*

- Vasenmalerei*, bearbeitet von J.H. Oakley-S. Schmidt, München, Beck, 2009, pp. 103-14
- Sabetai-Avronidaki 2018
V. Sabetai-Ch. Avronidaki, *The Six's Technique in Boiotia: Regional Experiments in Technique and Iconography*, «Hesperia» 87, 2018, pp. 311-85
- Settimi 1986
P. Settimi, *Il Pittore della Caccia*, in *Studi sulla ceramica laconica. Atti del seminario (Perugia, 23-24 febbraio 1981)*, a cura di F. Pompili («Archaeologia Perusina» 3), Roma, Bretschneider, 1986, pp. 33-44
- Simon 1983
E. Simon, *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary*, Madison (Wis.), The Univ. of Wisconsin Press, 1983
- Six 1888
J. Six, *Vases polychromes sur fond noir de la période archaïque*, «Gazette archéologique» 13, 1888, pp. 193-210 e 281-94
- Sokolowski 1962
F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques. Supplément* («Travaux et mémoires des anciens membres étrangers de l'École et de divers savants, École Française d'Athènes» 11), Paris, E. de Boccard, 1962
- Stähli 2013
A. Stähli, *Women Bathing: Displaying Female Attractiveness on Greek Vases*, in *Greek Baths and Bathing Culture: New Discoveries and Approaches*, edited by S.K. Lucre-M. Trümper («Bulletin antieke beschaving» Suppl. 23), Leuven-Walpole, Peeters, 2013, pp. 11-21
- Steinhart-Slater 1997
M. Steinhart-W.J. Slater, *Phineus as Monoposias*, «Jour of Hell. Stud.» 117, 1997, pp. 203-11
- Stewart 1995
A. Stewart, *Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens*, «Poetics Today» 16, 1995, pp. 571-97
- Stibbe 1972
C. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.* («Studies in Ancient Civilization» n.s. 1), Amsterdam, North-Holland Pub., 1972
- Stroszeck 2014
J. Stroszeck, *Water Management in Classical Athens: Cisterns of the Classical Bathhouse on the Kerameikos Road in front of the Dipylon*, in *IWA Regional, Symposium on Water, Wastewater and Environment Traditions and Culture. Patras, Greece, 22-24 March 2014*, E-Proceedings edited by I.K. Kalavroutsiotis-A.N. Angelakis, https://www.academia.edu/6742659/Water_Management_in_Classical_Athens_Cisterns_of_the_Classical_Bathhouse_on_the_Kerameikos_Road_in_front_of_the_Dipylon (ultimo accesso 30/09/2024)
- Sutton 2009a
R.F. Sutton, *Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art*, in *The*

- Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*, edited by C. Kosso-A. Scott, Leiden-Boston, Brill, 2009 pp. 61-86
Sutton 2009b
- R.F. Sutton, *The Invention of the Female Nude. Zeuxis, Vase-Painting, and the Kneeling Bather*, in *Athenian Potters and Painters*, II, edited by J.H. Oakley-O. Palagia, Oxbow Books, 2009, pp. 270-79
- Tarn Steiner 2021
- D. Tarn Steiner, *Choral Constructions in Greek Culture. The Idea of the Chorus in the Poetry, Art and Social Practices of the Archaic and Early Classical Periods*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge Univ. Press, 2021
- Topografia di Atene 2011
- Topografia di Atene, Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III d.C.*, II. *Colline sud-occidentali, Valle dell'Illisso*, a cura di E. Greco, con la collaborazione di F. Longo, D. Marchiandi, M.C. Monaco e di R. Di Cesare, G. Marginesu, Atene-Paestum, Pandemos, 2011
- Trümper 2013
- M. Trümper, *Urban Context of Greek Baths*, in *Greek Baths and Bathing Culture: New Discoveries and Approaches*, edited by S.K. Lucore-M. Trümper («Bulletin antieke beschaving» Suppl. 23), Leuven-Walpole, Peeters, 2013, pp. 33-72
- Trümper 2020
- M. Trümper, *Baths and Bathing, Greek*, in *Encyclopedia of Global Archaeology*, edited by C. Smith, Wien-New York, Springer, 2020, pp. 784-99
- Weber 1996
- M. Weber, *Antike Badekultur*, München, Beck, 1996
- Williams 1993
- D. Williams, *Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation*, in *Images of Women in Antiquity*, edited by A. Cameron-A. Kuhrt, London, Routledge, 1993, pp. 92-106
- Worman 2014
- N. Worman, *Mapping Literary Styles in Aristophanes' Frogs*, in *Space, Place, and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*, edited by K. Gilhuly-N. Worman, New York, Cambridge Univ. Press, 2014, pp. 200-39

ALEXIA LATINI
Università Roma Tre

★

Restituita dalla tomba Martini Marescotti a Cerveteri, l'anfora attica a figure nere del Pittore di Priamo conservata nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia mostra come decorazione principale una vendemmia con Dioniso e Satiri su un lato, e un gruppo di fanciulle nude impegnate nel bagno e nella cura del corpo in un ambiente naturale,

contraddistinto dall'acqua, sull'altro. La rarità di quest'ultima scena ha reso l'anfora un punto di riferimento nello studio della donna nella società antica, sia per la dimensione del bagno che presuppone la nudità, sia per il rinvio al nuoto. Lo studio propone una nuova lettura delle immagini nel loro complesso, alla luce del contesto storico-culturale nel quale il vaso è stato prodotto.

Found in the Martini Marescotti tomb in Cerveteri, the Attic black-figure amphora by the Priam Painter preserved in the National Etruscan Museum of Villa Giulia shows as its main decoration a grape harvest with Dionysus and Satyrs on one side, and a group of nude maidens engaged in bathing and body care in a natural environment marked by water on the other. The rarity of the latter scene has made the amphora a point of reference in the study of women in ancient society, both for the dimension of bathing that presupposes nudity and for the reference to swimming. The study proposes a new interpretation of the images as a whole, in the light of the historical-cultural context in which the vase was produced.



1. Anfora attica a figure nere con coperchio attribuita al Pittore di Priamo, lato A, Roma, ©Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio fotografico. Mauro Benedetti.



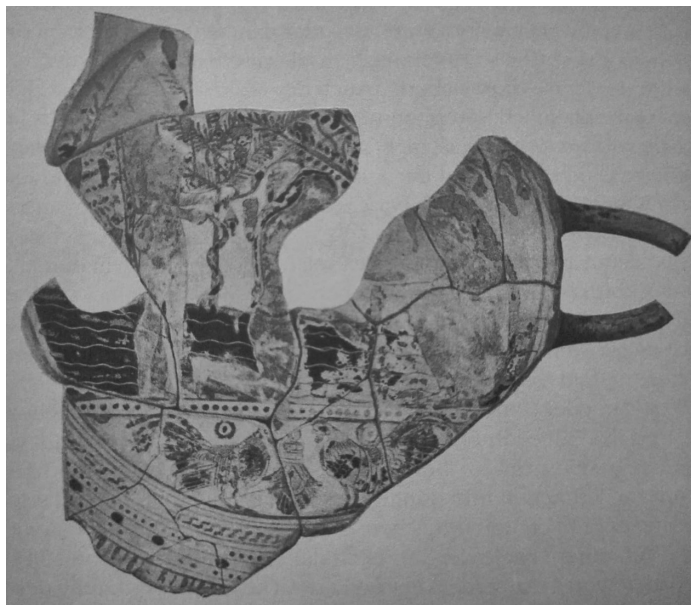
2. Anfora attica a figure nere con coperchio attribuita al Pittore di Priamo, lato B, Roma, ©Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio fotografico. Mauro Benedetti.



3. Anfora attica a figure nere con coperchio attribuita al Pittore di Priamo, lato B, dettaglio, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (WikiCommons).



4. Anfora attica a figure nere attribuita a Exekias, Boston, Museum of Fine Arts (Photograph ©[2024] Museum of Fine Arts, Boston).



5. Coppa laconica attribuita al Pittore della Caccia, già a Kassel (da Pipili 2004, fig. 1).



6. Coppa 'caldeese' a figure nere, disegno dell'interno, dettaglio, Würzburg, Martin von Wagner Museum (Furtwängler-Reichhold 1904, tav. 41).



7. Anfora attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Andocide, Parigi, Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10269613>).