

SAIA ANNUARIO

Volume XC
Serie III, 12
2012



ANNUARIO

DELLA

SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE

E DELLE

MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE

VOLUME XC

SERIE III, 12

2012



SAIA
2013

SOMMARIO

STUDI ATENIESI

- Parentele mitiche e rapporti geopolitici tra Attica e Grecia continentale. L'eroe Kephalos e il filone attico *I. Brancaccio* 9
- Le ceramiche a figure rosse dal *Kolonos Agoraios* e dall'Areopago. Testimonianze indirette di usi e funzioni? *M. Scafuro* 33
- Il sacrificio del tiranno. Nascita e sviluppo della posa dei Tirannicidi nell'iconografia attica *V. Tosti* 77
- La memoria delle guerre persiane in età imperiale. Il classicismo di Erode Attico e la 'stele dei Maratonomachi' *G. Proietti* 97
- Tucidide "creatore di miti" (2, 14-16). Teseo tra crisi eroica e reinvenzione politica *P. Schirripa* 119
- Studio storico-topografico di un brano aristofaneo (*Ecclesiazuse*, 681-686) *R. Di Cesare* 137
- La Torre dei Venti. Motivi e scopi della sua costruzione *V. Saladino* 167

MISCELLANEA

- Ritual performances in Minoan lustral basins. New observations on an old hypothesis *D. Puglisi* 199
- Αργυρά αγγεία των αρχαϊκών χρόνων από τη Ρόδο *Π. Τριανταφυλλίδης* 213
- Lasaia *epineion* di Gortina *R. M. Anzalone* 225
- Gortina, Mitropolis e il suo episcopato nel VII e nell'VIII secolo. Ricerche preliminari *I. Baldini et alii* 239

RASSEGNE

- Il lato oscuro della democrazia in alcuni recenti studi su Atene *G. Marginesu* 311
- Rethinking Epirote Religion. A survey of recent scholarship on Epirote cults and sanctuaries *J. Piccinini* 319

RECENSIONI

- S. VERDAN, *Eretria XXII. Le sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros à l'époque géométrique*, I (texte) et II (catalogue, tableaux et planches), Gollion 2013 *E. Greco* 329
- N. KALTSAS - E. VLACHOGIANNI - P. BOUYIA (eds), *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism* (National Archaeological Museum, April 2012-April 2013), Athens 2012 *S. Leone* 335

V. SARIPANIDI, *CVA Greece 13. Thessaloniki, Aristotle University, Cast Museum, Athens 2012* - V. SABETAI, *CVA Greece 9. Athens, Benaki Museum 1, Athens 2006*
A. Pontrandolfo 339

E. LA ROCCA - A. D'ALESSIO (a cura di), *Tradizione e innovazione. L'elaborazione del linguaggio ellenistico nell'architettura romana e italica di età tardo-repubblicana*, (STUDI MISCELLANEI 35), Roma 2011 S. Tuccinardi 342

NOTE E DISCUSSIONI

Un culto imperiale 'provinciale' in *Achaia*? Riflessioni intorno a F. Lozano Gómez, *Un dios entre los hombres. La adoración a los emperadores romanos en Grecia*, Barcelona 2010 F. Camia 351

IL SACRIFICIO DEL TIRANNO. NASCITA E SVILUPPO DELLA POSA DEI TIRANNICIDI NELL'ICONOGRAFIA ATTICA

Il gruppo statuario dei Tirannicidi realizzato dagli scultori Kritios e Nesiotes è stato oggetto di un'approfondita e accurata indagine di tipo filologico e stilistico¹, che ha rivelato profonde affinità e numerose relazioni tra vasi dipinti, sculture ed eventi storici.

La centralità del monumento nella vita cittadina ateniese è rappresentata innanzitutto dalla sua collocazione nel cuore della *polis*, l'agora, lungo la via delle Panatenee. Questa importanza si riflette nel numero eccezionale di studi a esso riservati, con il risultato di molteplici ipotesi – spesso discordanti – riguardanti localizzazione, cronologia, attribuzione, derivazione da modelli stilistici e influenza sull'arte figurativa seguente.

Un aspetto solitamente trascurato nella storia della fortuna di questo gruppo statuario è rappresentato dalla scelta della 'posa' o meglio *schema*² che lo caratterizza, rendendolo il più adatto a rappresentare quelli che diverranno, proprio in seguito all'erezione delle statue, il simbolo della libertà ateniese e dei portatori di *eunomia*. In questo contributo si tenterà di capire dunque le motivazioni di tale scelta e il significato o i significati ad essa connessi, accennando solamente a problematiche già ampiamente trattate, ma cui risulta comunque necessario fare riferimento, in quanto collegate allo schema iconografico dei Tirannicidi.

IL GRUPPO STATUARIO DEI TIRANNICIDI DI KRITIOS E NESIOTES

Il gruppo statuario costituì una novità nell'arte greca³ e rimase un *unicum* fino al 394 a.C., quando gli Ateniesi fecero erigere la statua di Conone nell'agora, e nel 307 a.C. il gruppo di Antigono e Demetrio⁴. Le statue originarie in bronzo eseguite da Kritios e Nesiotes (Fig. 1a-b) ed

¹ La letteratura sul gruppo dei Tirannicidi è immensa e qui di seguito si riporta solo una selezione degli studiosi che hanno segnato un avanzamento nella storia della ricerca storico-archeologica. SCHEFOLD 1944; 1945; 1946; BECATTI 1957; SHEFTON 1960; BRUNNSÄKER 1971; HÖLSCHER 1973, 85-88; KLEINE 1973, 57 ss.; SUTER 1975; CALABI LIMENTANI 1976; FEHR 1984; LANDWEHR 1985, 27-47; SCHUCHHARDT - LANDWEHR 1986; TAYLOR 1991; CARPENTER 1997; ERMINI 1997; STEWART 1997, 70-75; SHEAR 2012a; SHEAR 2012b.

² Per una approfondita riflessione sugli *schemata* nel mondo della comunicazione non verbale antica, si veda CATTONI 2005, che mette in evidenza il loro carattere composito, che incarna e dà evidenza visiva ai valori che si intende comunicare. Lo *schema* costituisce uno strumento delle attività mimetiche del pensiero greco e appare come una sintesi di singoli particolari, di atteggiamenti, di gesti che nel loro insieme, unico e specifico, descrivono efficacemente secondo un immaginario definito e comune, un tipo. La presenza degli *schemata* e la loro condivisione da parte del pubblico è ciò che rende possibile questo sistema di comunicazione non scritto.

³ L'anomala tipologia statuaria ha suscitato problemi di

classificazione: RICHTER 1965 identifica le statue come ritratti; per R. Bianchi Bandinelli, invece, in *EAA* VI, s.v. 'Ritratto', sono statue «iconiche»; L. Moretti in *EAA* VII, s.v. 'Statua', le definisce immagini idealizzate, mentre MATZLER 1971 immagini eroizzate; per GAUER 1968 e HÖLSCHER 1973 sono statue onorarie. Quest'ultimo trova analogie sul significato del gruppo dei Tirannicidi con bassorilievi rappresentanti combattimenti, che ornavano le *stelai* dei caduti in guerra. Entrambi, per lo studioso tedesco, sarebbero "rappresentazioni storiche di un'azione". La problematicità del loro inquadramento tipologico scaturisce dal carattere unico e innovativo: si tratta, senza entrare in una rigida classificazione, del ritratto individuale degli autori di un'azione violenta, che finiscono per rappresentare l'ideale eroico democratico.

⁴ La novità e unicità di queste statue sono espresse da ARIST. *Rh.* 1368 a; D. 20. 69-70; PLIN. *HN* XXXIV, 17. Un decreto onorario del periodo del governo di Demetrio Falereo, stabilisce l'erezione di una statua equestre nell'agora di un dignitario macedone, Asandros, "ovunque egli voglia, salvo che presso Armodio e Aristogitone" (*JG* II², 450.7-12). Successivamente, nel 295/4 a.C., un decreto concede ad un altro personaggio dell'ambiente macedone vari onori, tra cui

erette nell'agora ateniese nel 477/6 a.C.⁵ sono andate perdute, ma abbiamo numerose copie romane e riproduzioni su bassorilievi, vasi figurati attici e monete⁶ che ci permettono di avere un'immagine verosimilmente molto vicina all'originale. Aristogitone è rappresentato barbato, completamente nudo ad eccezione di un mantello appeso al braccio sinistro steso in avanti, con in mano il fodero della spada; il braccio destro indietro, leggermente piegato, carica il colpo orizzontale di spada, che sarà ferale per il tiranno; gamba sinistra in avanti leggermente piegata; gamba destra indietro con tallone sollevato da terra. Armodio, anch'egli completamente nudo, è ritratto al suo fianco in posizione complementare⁷, con gamba e spalla destra in avanti per sostenere il colpo della *machaira* e gamba sinistra indietro. Il braccio destro è sollevato sopra la testa, l'avambraccio piegato indietro con la spada che sembra quasi toccare la spalla, pronto ad effettuare un colpo di taglio, dall'alto verso il basso, dalla massima altezza con la massima potenza⁸.

una statua di bronzo nell'agora, ma "non presso le statue di Armodio e Aristogitone e dei Soteres", cioè Antigono e Demetrio ai quali era stata dedicata una statua aurea (*IG* II², 646.37-40). Il solo monumento bronzeo simile e databile al periodo tardo-arcaico era il carro posizionato sull'Acropoli, che celebrava la vittoria dei Beoti e Calcidesi nel 506 a.C., ma con la significativa differenza che questo non sembra includere figure umane (*Hdt.* V, 77, 3-4; *IG* I³, 501A). Nell'anno dell'erezione delle statue dei Tirannicidi, il 477 a.C., viene fondata la lega Delio-attica, rifondata poi nel 394 a.C., quando contemporaneamente si realizza la statua di Conone, posta nell'agora. Come ha ben dimostrato MONACO 2008, a partire dagli inizi del IV sec. a.C., lo spazio agoraico diviene l'area della rappresentazione e celebrazione delle vittorie e delle coeve *Koinai Eirenai* della Seconda Lega.

⁵ Sulla controversia relativa all'attribuzione del gruppo statuario a Kritios e Nesiotes o al primo scultore Antenor, cf. BRUNNSÄKER 1971, 75-78. A tal proposito le fonti letterarie sono scarse e poco chiare, tra le quali si ricordano per il gruppo di Antenor: PLIN. *HN.* XXXIV, 70; ARR. *An.* III, 16, 7-8; VII, 19, 2; VAL.MAX. II, 10, ext. 1; PAUS. I, 8, 5. Il gruppo di Kritios e Nesiotes viene citato, oltre che da Pausania nel passo appena indicato, che peraltro ci restituisce il nome corretto degli artisti, anche da Luciano (*Philops.*, 18); *IG* XII 5, 444 = FGrHist 239, A54, 70-71. Per quanto riguarda la cronologia ci dobbiamo affidare a PLIN. *HN.* XXXIV, 17, che ancora la dedica dei Tirannicidi di Antenor a un evento coevo della storia romana, la cacciata di Tarquinio il Superbo (509 a.C. secondo la cronologia varroniana). RAUBITSCHKE 1949, 481-483 data il gruppo di Antenor agli anni immediatamente seguenti il 488/7 a.C., quando Ipparco, figlio di Charmos, membro importante della famiglia dei tiranni, venne ostracizzato (ARIST. *Ath.* 22.4). Concorda con questa datazione RICHTER 1950, 200 n. 9. Di tutt'altra opinione è JACOBY 1949, 339 n. 52, che definisce cronologicamente il gruppo nel momento immediatamente successivo alla liberazione dalla tirannide, ponendo come *terminus post quem* il rovesciamento di Clistene; MOGGI 1971, 17-63 ritiene che il culto dei Tirannicidi in forma privata ebbe inizio negli anni immediatamente posteriori al 514 a.C., ad opera dei Ghefirei, degli esuli e forse anche degli stessi oppositori di Ippia che vivevano ad Atene; mentre in forma ufficiale, con l'erezione delle statue, l'anno più adatto è il 487 a.C., in accordo all'ipotesi avanzata da Raubitschek. BRUNNSÄKER 1971, 97 e TAYLOR 1991, 13 propendono per una datazione di poco successiva al 510 a.C. Riguardo la localizzazione delle statue, nonostante ci siano anche su questo punto delle opinioni discordanti, sembra plausibile l'ipotesi che si trovassero nell'agora del *Kerameikos*, ad W della via Panatenaica, a E del tempio di Ares e a N dell'Odeion di Agrippa. Timeo (*Lex.*, s.v. Ὀρχήστρα) e poi Pausania (I. 3.1-I. 17.2) le posizionano presso l'orchestra, senza però specificare se la localizzazione sia da attribuire al gruppo di Kritios e Nesiotes o a quello di Antenor. Ar-

riano (*An.* 3.18.8) più genericamente le colloca "nel Ceramico", ovvero nell'Agora. Le statue si dovevano trovare nei pressi del *Leokoreion*, nel luogo esatto dove Ipparco era stato assassinato nel 514. Il rinvenimento della base delle statue nei pressi del tempio di Ares (v. MERITT 1936, 355-358; THOMPSON 1954, 58) conferma questa ipotesi di localizzazione. Se la base fu quasi concordemente attribuita al gruppo di Kritios e Nesiotes (ad eccezione di RAUBITSCHKE 1940a, 58 n. 2 e RAUBITSCHKE 1940b, 54), maggiori dubbi sussistono sull'epigramma di cui si conservano due distici: alcuni sostengono che esso venne composto per il secondo gruppo scultoreo, ma c'è anche chi ritiene, tra i quali BRUNNSÄKER 1971, 93-95, che fu copiato dalla precedente base. Il primo distico, facilmente ricostruibile perché tramandato da tradizioni letterarie (HEPH. 4.6) che lo attribuivano a Simonide, esalta l'uccisione del tiranno; del secondo (*IG* I³ 502) rimangono poche parole, comunque sufficienti per capire che non contenesse una dedica.

⁶ Si veda BRUNNSÄKER 1971, 99-120 per una ricognizione completa delle rappresentazioni dei Tirannicidi. Alcuni esempi significativi verranno riportati nelle pagine seguenti del presente contributo.

⁷ Esistono diverse ipotesi sulla composizione del gruppo. Quella che ha goduto di maggiore fortuna e che ritroviamo ad esempio nella famosa copia del Museo Nazionale di Napoli o dell'Università di Roma (v. GIGLIOLI 1950, 82-84), risalirebbe ad OVERBECK 1893 e in seguito sostenuta da BRUNNSÄKER 1971, 164. Secondo questa ricostruzione le due statue dovevano trovarsi spalla a spalla, Armodio a destra, Aristogitone a sinistra. Questa posizione sarebbe stata però criticata da SHEFTON 1960, 175-179, il quale in seguito all'analisi della base delle statue rinvenuta nell'agora di Atene nel 1936 (v. MERITT 1936, 355-358; THOMPSON 1954, 58; VANDERPOOL 1949, 133; THOMPSON 1950, 94), sostiene che i Tirannicidi dovevano essere posizionati petto contro petto, dal momento che la larghezza della base è poco più di 1,60 m e di conseguenza la distanza tra le due figure era approssimativamente 60-80 cm (v. tav. 51, figg. 5-8), ovvero lo spazio necessario per evitare che il colpo di spada di Aristogitone interferisse con quello di Armodio e permettesse anche ai loro sguardi di convergere verso il bersaglio e contemporaneamente verso l'azione del compagno, senza intralciare le reciproche azioni in un momento così cruciale.

⁸ La mano destra di Armodio della copia del Museo Nazionale di Napoli (6009-6010) non è nella posizione corretta, come si evince dal confronto con le rappresentazioni vascolari e dall'analisi dei puntoni destinati a supportare l'avambraccio in due teste di marmo del periodo romano del Metropolitan Museum di New York (26.60.1) e del Museo Nazionale di Roma (80722). Secondo BRUNNSÄKER 1971, 69-114, H3 e H4, l'ubicazione dei puntoni starebbe ad indicare che la posizione corretta del braccio di Armodio fosse piegata e il suo avambraccio collocato sopra la testa. Cf. NEER 2002, 169, fig. 83.

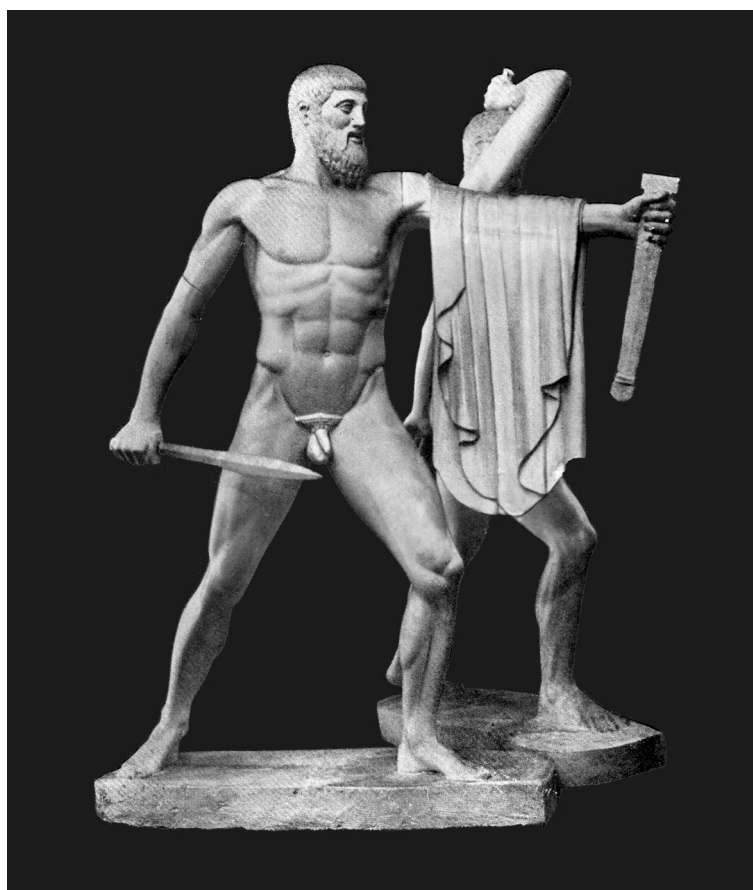


Fig. 1 a-b - Copia in gesso del gruppo statuario dei Tirannicidi di Kritios e Nesiotes (GIGLIOLI 1950, tavv. XXI-XXII)

Alla fissità delle teste, in posizione frontale, con lo sguardo rivolto verso l'avversario, si contrappone lo slancio del movimento che pone bene in evidenza lo studio anatomico dei torsioni, con diversa accentuazione delle masse muscolari nel giovane Armodio e nel maturo Aristogitone. I due Tirannicidi sono colti al massimo della potenza, nell'attimo di tensione estrema, che precede l'inflizione del colpo. La nuova concezione dinamica dei corpi, che unisce in un unico grande movimento elastico e vigoroso il passo allungato e l'arma sollevata per il colpo, conferisce alle figure l'energia necessaria per compiere un atto così forte e violento.

La particolarità dello *schema* iconografico delle statue e la loro collocazione nell'agora contribuiscono alla creazione di un modello che si è diffuso su ampia scala, anche grazie all'istituzione del culto dei Tirannicidi verso la fine del VI sec. a.C.⁹, celebrato con cadenza annuale durante la festa delle Panatenee, come di recente ha brillantemente dimostrato J. L. Shear¹⁰. In occasione dell'anniversario della morte di Ipparco, il 28 *Hekatombaion*, Armodio e Aristogitone ricevevano *enaghismata* dal *polemarchos*, accompagnati da canti e lodi, alla stregua di divinità o figure eroiche¹¹. I rituali servivano, dunque, a creare e tramandare l'identità fissata iconograficamente da quelle statue, riportando continuamente alla mente dei cittadini ateniesi l'uccisione del tiranno e perpetuando la memoria di un evento storico che ha condizionato le sorti politiche di Atene. In particolare, durante le guerre persiane, i Tirannicidi divennero i portatori di libertà dal tiranno oppressore¹² e, di conseguenza, le loro statue fungevano da modello per ogni buon cittadino, che doveva difendere la libertà della *polis*. Questa concezione si sarà riversata nella creazione del secondo gruppo statuariale, quello di Kritios e Nesiotes del 477/6 a.C., com'è possibile osservare di riflesso nelle copie romane e nelle rappresentazioni vascolari che a breve andremo ad analizzare. Risulta difficile a questo punto credere che il secondo gruppo fu fatto su imitazione del primo di Antenor, preso da Serse durante l'occupazione della città¹³. Il secondo gruppo non andava semplicemente a sostituire il primo, ma era il frutto di uno spirito civico e politico completamente nuovo, conseguente alle guerre Persiane e alla nascente democrazia radicale¹⁴: i Tirannicidi, da uccisori del

⁹ Per SHEAR 2012b, l'istituzione del culto dei Tirannicidi e l'erezione delle loro statue cadrebbe nell'anno 507 a.C., in seguito all'approvazione del *demos* degli Ateniesi. Per differenti datazioni, cf. FORNARA 1970, 157; TAYLOR 1991, 6; VERSNEL 1995, 381; RAUSCH 1999, 61; ANDERSON 2003, 203-204, 278 n. 16; PARKER 2011, 121.

¹⁰ V. SHEAR 2012a, 107-109; SHEAR 2012b. Precedentemente, gli studiosi ritenevano che l'occasione di questi culti, non specificata da nessuna fonte letteraria ed epigrafica, fossero gli *Epitaphia*. Sostenitori di questa prima ipotesi sono: MOMMSEN 1898, 302-303; DEUBNER 1932, 230; CALABI LIMENTANI 1976, 11-12, 26; TAYLOR 1991, 7-8; ERMINI 1997, 20; ANDERSON 2003, 202.

¹¹ ARIST. *Ath.*, 58, 1; D. 19, 280; POLL. 8, 91. Alla metà del I sec. a.C., CIC. *Pro Milone*, 80 descriveva gli onori che i Greci riservavano ai Tirannicidi, senza specificare i nomi di Armodio ed Aristogitone e li definisce 'riti divini'. Solo PHILOSTR. in *VA* 7.4.3 indica il contesto rituale degli *enaghismata* in loro onore, le Panatenee. La tomba dei Tirannicidi, secondo le indicazioni di Pausania (I, 29, 25), doveva trovarsi nella necropoli del *Kerameikos*.

Il culto in onore dei due Ghefirei, come giustamente ha osservato Calabi Limentani, non implicava la loro vittoria sui Pisistratidi, ma la perdita della loro vita in nome della patria, nel tentativo di cacciare i tiranni: la definizione che gli si confà meglio è 'caduti per la libertà' e non 'eroi della libertà'. Il gruppo statuariale come le *stelai* dei caduti in battaglia, che rappresentavano anche in caso di sconfitta l'azione valorosa del combattente ateniese, non hanno fissato il momento negativo della morte, ma quello positivo dell'assalto (v. CALABI LIMENTANI 1976).

¹² Come ha dimostrato RAAFLAUB 2000, 253-254; RAAFLAUB 2004, 58-102, 117 il concetto di libertà si sviluppa e acquisisce un valore politico immediatamente dopo il 480

a.C. In precedenza, Armodio e Aristogitone sono descritti e considerati semplicemente come gli uccisori del tiranno, che hanno reso Atene *isonomos* e non *eleutheria*. Questa osservazione consente di datare gli *skolia* di Armodio ed Aristogitone (*PMG*, nn° 893, 896 = Athenaeus XV, 695a-b, nn° 10, 13; *PMG*, nn° 895 = Athenaeus, XV, 695a-b, n° 12) agli anni precedenti il 480 a.C. Eschilo nelle *Ch.*, vv. 809-10, 863 (cf. 1046) mostra i due protagonisti come portatori di libertà. V. anche AR. *Lys.*, vv. 630-635.

¹³ Il gruppo statuariale di Antenor ha lasciato scarsa memoria di sé e non è ravvisabile in pitture vascolari o in altri tipi di raffigurazioni. Secondo MOGGI 1973, 1-42, le statue di Antenor non furono prese dai Persiani durante il saccheggio di Atene e la restituzione fu un atto di falsificazione, con la realizzazione di una statua dei Tirannicidi «arcaizzante», forse ispirata al gruppo di Kritios e Nesiotes. Le fonti letterarie tacciono sull'asportazione delle statue da parte di Serse, così come sulla configurazione del secondo gruppo come rifacimento o sostituzione di qualcosa di mancante: l'assenza di riferimenti letterari, indurrebbe Moggi a ipotizzare che le statue di Antenor non fossero mai esistite. Se ammettiamo, invece, l'esistenza del gruppo di Antenor, concordiamo con Calabi Limentani nell'attribuire una funzione e una collocazione (forse sull'Acropoli) diverse da quelle del secondo gruppo. Cf. CALABI LIMENTANI 1976, 16-17.

¹⁴ Risulta oltretutto improbabile che uno sviluppo artistico come quello visibile nel gruppo di Kritios e Nesiotes sia estendibile a statue dell'ultimo decennio del VI sec. a.C., presumibilmente ancora legate ad una staticità tipica dei *kouroi* tardo-arcaici. A questo proposito cf. HÖLSCHER 1973, 85; SUTER 1975, 32 ss.; MATTUSCH 1988, 88; DE CESARE 1997 64, n° 124. Tra il primo e il secondo gruppo dei Tirannicidi avviene la trasformazione profonda del contenuto e della forma artistica, che porta al trapasso dall'arcaismo al

tiranno, dopo il 480 a.C. divennero i liberatori di Atene e i portatori di democrazia. Questa tradizione attribuisce ai Ghefirei, la famiglia di Armodio e Aristogitone, un ruolo decisivo nella caduta della tirannide e nella costruzione della nascente democrazia e della libertà civica, come è dimostrato dall'istituzione del culto¹⁵. Quest'ultimo sembra aver promulgato una versione legata alla famiglia dei Ghefirei che, non tenendo conto degli eventi storici effettivi, lega la fondazione della democrazia ateniese solo e in modo specifico all'uccisione di Ipparco. Nella versione ghefirea furono infatti celati i 4 anni di tirannia successivi all'assassinio di Ipparco e la *stasis* che seguì il rovesciamento di Ippia¹⁶, così come la partecipazione degli Spartani alla cacciata del tiranno¹⁷ e il ruolo degli Alcmeonidi¹⁸.

Alcuni di questi racconti alternativi erano riconducibili a famiglie o gruppi ristretti della *polis*, che costruivano l'immagine dei propri antenati come proto-democratici, in lotta contro la tirannia. La storia diffusa dal culto dei Tirannicidi era semplicemente una delle tante tradizioni esistenti nel V sec. a.C. in competizione con le altre e che alla fine risultò vincente¹⁹, divenendo la fonte tradizionale dell'immaginario collettivo degli Ateniesi e unendo così gruppi fino ad allora separati dalla contesa per il potere.

LA RIPRESA DELL'ICONOGRAFIA DEI TIRANNICIDI NEL V SEC. A.C.

I ceramografi attici, fin da subito, mostrano di conoscere bene il monumento in questione e di percepirlo come modello esemplare, riproducendo perfettamente il gruppo statuario dei Tirannicidi e sperimentando nuove scene con lo stesso schema iconografico.

Procediamo con l'analisi della scena dell'uccisione di Ipparco: essa compare solamente su 5 vasi attici, di cui due frammentari, datati dalla fine del primo quarto del V sec. a.C., e quindi contemporanei alle statue, fino alla fine del secolo²⁰. Su tutti è ben visibile il caratteristico 'colpo di Armodio' (Figg. 1 a-b), con *machaira* o spada a doppia lama nella mano destra, sollevata sopra la testa, pronta ad affondare brutalmente il colpo verso il basso²¹. Aristogitone, invece, conservato solo su due vasi, non presenta la stessa posa del gruppo scultoreo: sullo *stamnos* del Pittore di Copenhagen (Fig. 2) non c'è contemporaneità nell'azione dei due complici. Mentre Armodio, come nella statua di Kritios e Nesiotos, è ritratto nel momento subito antecedente il colpo, il compagno viene invece rappresentato in modo diverso rispetto al gruppo statuario, e cioè nel momento in cui affonda la spada nell'addome di Ipparco. Le caratterizzazioni tipologiche dei protagonisti vengono però rispettate: Armodio è un giovane imberbe, Aristogitone un maturo barbato.

Intorno alla fine del V sec. a.C., le raffigurazioni dei Tirannicidi vengono eccezionalmente uti-

cosiddetto stile severo, premessa della piena classicità. Tale trasformazione stilistica è accompagnata da un progresso tecnico nella colata di statue cave a grandezza naturale, fino alla realizzazione di grandi statue in movimento.

¹⁵ V. SHEAR 2012b, 38-39.

¹⁶ HDT. V, 55; 66, 1; 69, 1-73, 1; ARIST. *Ath.*, 19, 1-2; 20, 1-21, 2; THUC. VI, 53, 3; 59, 4.

¹⁷ HDT. V, 62, 1-65, 2; ARIST. *Ath.*, 19, 2-6; THUC. VI, 53, 3; 59, 4; AR. *Lys.*, 1150-1156.

¹⁸ HDT. V, 62, 2-63, 2; VI, 123, 1-2; ARIST. *Ath.*, 19, 3-4; THUC. VI, 59, 4. Isocrate in 16, 25 presenta le credenziali democratiche della famiglia degli Alcmeonidi, anche prima che la democrazia venisse istituita.

¹⁹ V. SHEAR 2012b, 42-52 mette in evidenza le tradizioni alternative al racconto dei Ghefirei, utilizzando le fonti letterarie a disposizione, primo fra tutti Tucidide, che in VI, 54, 1; 59, 1, riduce l'assassinio di Ipparco ad un affare di cuore e non scatenato da motivi politici e anti tirannici (riguardo l'*excursus* di Tucidide sui Tirannicidi, cf. MEYER 2008, 13-34). Anche Erodoto è il portavoce di un'altra tradizione, secondo la quale gli Alcmeonidi fecero molto di più dei Tirannicidi per liberare Atene dalla tirannide pisistratea. Entrambi gli storici sono consapevoli dell'esistenza di molteplici versioni sugli eventi che segnarono la fine della tirannia. L'istituzione del culto dei Tirannicidi autorizzato dalla *polis* e la

ripetizione annuale rendono la versione dei Ghefirei di gran lunga più potente delle altre storie. Shear nota appunto che questi racconti alternativi spariscono dopo il 411 a.C., ad eccezione di quello degli Alcmeonidi, attestato anche dopo il 380 a.C. in un discorso di Demostene.

²⁰ *Stamnos* del pittore di Copenhagen, Würzburg 515, 475 a.C. ca., ARV² 256,5 (trovato in Etruria); *lekythos* del Pittore di Emporion, Vienna 5247, 460 a.C., ABL 264,39 tav. 48,5 (trovato ad Atene); fr. di *skyphos*, Roma Villa Giulia, 460-50 a.C., ARV² 559, 147 e BEAZLEY 1948, 27 fig. 1 (trovato in Sicilia); *chous*, Boston 98.936, 400 a.C., HURWIT 2007, 39-40, fig. 7 (trovato nel recinto funerario di Dexileos nel *Kerameikos* di Atene). Quest'ultimo vaso è importante per la presenza della base sotto la raffigurazione dei Tirannicidi, dimostrando un'influenza certa del gruppo statuario di Kritios e Nesiotos.

²¹ L'unica differenza riscontrabile nella rappresentazione vascolare di Armodio è l'abbigliamento, che risulta assente nel gruppo statuario: si tratta di un particolare non così tanto significativo da spingere a ricercare una motivazione come quella data da E. Simon, che analizzando lo schizzo preparatorio della figura di Armodio nello *stamnos* di Würzburg, nota l'assenza di vesti, ricalcando in tal modo il modello statuario (v. SIMON 1985, 72).



Fig. 2 - *Stamnos* del Pittore di Copenhagen, Würzburg 515 (NEER 2002, fig. 84)

lizzate come *epistema* sullo scudo di Atena in 4 anfore panatenaiche²², e due di queste raffigurazioni presentano addirittura la base, riproducendo fedelmente il gruppo statuario dell'agora (Fig. 3). Queste immagini testimoniano una reviviscenza del significato del monumento quale simbolo della libertà riconquistata dopo la tirannide dei Trenta²³.

Il particolare supporto ceramico e il contesto d'uso consentono di collegare l'immagine dei Tirannicidi alla festa delle Panatenee, dimostrando, secondo J. L. Shear, che non si trattava di uno sviluppo di epoca romana, ma riconoscibile almeno dalla fine del V sec. a.C.²⁴.

I Tirannicidi vengono evocati in alcune versioni della Gigantomachia. L'esemplare meglio rappresentativo è costituito da uno *stamnos* del Pittore di Tyszkiewicz (Fig. 4a-b) di pochi anni posteriore alla dedica del gruppo di Kritios e Nesiotes²⁵: su un lato Dioniso, nella posa di Aristogitone, affronta due Giganti vestiti da opliti, di cui uno armato di *machaira* e l'altro di lancia. La pelle di pantera sostituisce il mantello che pende dal braccio sinistro, mentre un tralcio di edera e il *kantharos* sostituiscono il fodero della spada, al posto della quale vi è una lunga lancia afferrata nella mano destra²⁶. Cambiano gli attributi e il tipo di arma, dalla spada di tipo tradizionale alla lancia, ma lo *schema* è lo stesso di quello del tirannicida maturo. Sull'altro lato Apollo, nella posa di Armodio, affronta due Giganti selvaggi che lottano con massi e che sono coperti solamente da una pelle di leopardo annodata al collo²⁷.

²² British Museum, London B605, Kuban Gruppe (BENTZ 1998, n° 5.239, tav. 95); British Museum, London B606, Kuban Gruppe (BENTZ 1998, n° 5.238, tav. 94; CROMEY 2001, tav. 28.4); Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim, 1253, 1254, Kuban Gruppe (ABV 412.1 e 412.2; BENTZ 1998, 5.244, 5.245, tav. 97; CROMEY 2001, tav. 28.5-6); Archaeological Museum, Cyrene, nessun numero d'inventario, Kuban Gruppe (BENTZ 1998, n° 5.246; MAFFRE 2001 26-27, n° 1, tav. 9.3). Alcuni studiosi hanno connesso queste 4 anfore alle Grandi Panatenee del 402 a.C., la prima festa avvenuta dopo la caduta dei Trenta Tiranni: cf. SÜSEROTT 1938, 69-72; BEAZLEY 1986, 89; ROBERTSON 1992, 260, n. 165; SHAPIRO 1996, 221; TIVERIOS 1996, 170; BENTZ 1998, 50-51, 157; MAFFRE 2001, 27; CROMEY 2001, 96-99; *contra* ESCHBACH 1992, 41-47, 55-56.

²³ CALABI LIMENTANI 1976, 19. Cf. anche DE CESARE 1997, 166-167.

²⁴ V. SHEAR 2012a, 109-111.

²⁵ London, E 443: ARV² 229,29; Add² 210. Cf. BEAZLEY 1916, 148-149, figg. 4-5. Su questo vaso si veda l'interpre-

tazione di CARPENTER 1997a, 172-175: data la contemporaneità di questo vaso con lo *stamnos* del pittore di Copenhagen, Würzburg 515 (v. n. 19) e la corrispondenza della posa di Armodio con quella di Apollo, lo studioso ipotizza che la figura del giovane tirannicida fu modellata su quella del dio, impegnato nella lotta contro un Gigante.

²⁶ L'immagine di Dioniso, con indosso pelle di leopardo e scarpe tracie, che combatte contro Giganti ha avuto inizio con Oltos (coppa a figure rosse, London E 8, ARV² 63,88; LIMC IV, 'Gigantes' 365) e rimarrà inalterata nelle successive scene di Gigantomachia. A questo proposito si veda CARPENTER 1997b, capitolo 2; ISLER KERÉNYI 2001.

²⁷ Le raffigurazioni del gigante selvaggio, che indossa la pelle di leopardo e combatte con massi o del gigante vestito da oplita con in mano la *machaira* sono il frutto di una nuova iconografia, creata agli inizi del V sec. a.C. Si veda a questo proposito VIAN 1952, 20-26; CARPENTER 1997a, 172; CARPENTER 1997b, 23-24. Questo cambiamento nell'iconografia del Gigante va di pari passo con la nuova iconografia di Apollo e Dioniso nella Gigantomachia (v. nota precedente).



Fig. 3 - Anfora panatenaica, Kuban Gruppe, London B605 (BENTZ 1998, tav. 95)



Fig. 4 a-b - *Stamnos* del Pittore di Tyszkiewicz, London E443 (CVA British III. I c. 8, tav. 21.3)

Apollo compare nelle vesti di Armodio almeno su altri 4 vasi a figure rosse del V sec. a.C., in scene di lotta contro Giganti, sempre con in mano la *machaira*²⁸. Una scena significativa è quella rappresentata sulla nota coppa del Pittore di Penteselea del 460-50 a.C. circa (Fig. 5)²⁹, dove il dio con il braccio alzato e in mano la *machaira*, secondo la posa di Armodio, sta per colpire il gigante Tito, mentre nella sinistra afferra frecce ed arco, il vecchio strumento da combattimento che almeno qui lo accompagna.

²⁸ Ferrara 3095, *ARV*² 490,125; London E 469, *ARV*² 589,1; Berlin F 2531, *ARV*² 1318,1 e *Para* 478; Munich 2689, *ARV*² 879,2 dove però Apollo combatte contro Tito. Secondo CARPENTER 1997a, n° 4 i frammenti di una collezione privata di Amburgo, W. Hornbostel (*Kunst der Antike*

1977, n° 269) e Populonia (*NSc* 1908, 222) devono essere interpretati come scene di Gigantomachia, piuttosto che come inseguimento di Tito.

²⁹ Coppa figure rosse da Vulci, Munich, Antikensammlung 2689, *ARV*² 879-880,2, 1673; *Para* 428.



Fig. 5 - Coppa del Pittore di Penthesilea, Munich 2689 (*LIMC* II.2, 'Apollon' n° 1071)

Il 'colpo di Armodio' e la posa di Aristogitone vennero anche utilizzati per la rappresentazione di Teseo, con implicazioni anti-tiranniche, nel momento della definizione di questo eroe nella storia della *polis* ateniese³⁰. Secondo M. W. Taylor, l'adozione intorno alla metà del V sec. a.C. da parte di Teseo della posa dei due Tirannicidi fu il frutto di un comune spirito politico democratico della *polis* ateniese, che in questo periodo si costruisce un passato glorioso storico e metastorico. Le ossa dell'eroe vengono riportate ad Atene da Cimone nel momento in cui gli scultori Kritios e Nesiotes realizzavano la loro opera destinata a diventare il simbolo della libertà e della democrazia. A distanza di almeno vent'anni dalla realizzazione delle statue dei Tirannicidi, i ceramografi attici si rivolgono alle pose dei rappresentanti di isonomia e democrazia per raffigurare il giovane imberbe Teseo, divenuto ormai l'eroe nazionale del regime democratico ateniese: nello specifico adottano la posa di Aristogitone e Armodio per rappresentare Teseo rispettivamente in lotta con la scrofa Crommione e con Scirone (Fig. 6)³¹. Qui l'identificazione con Armodio e Aristogitone è sancita dall'identità di attributi e dalla citazione di alcuni dettagli iconografici presenti nel gruppo scultoreo, come per esempio la clamide che ricade sul braccio sinistro steso, mentre la mano destra abbassata impugna la spada per colpire.

³⁰ In età arcaica Teseo era oscurato dagli altri grandi eroi panellenici, come dimostrerebbe la sua assenza nei grandi cicli eroici, narratici dalla tradizione letteraria e tramandati dalle rappresentazioni iconografiche di VI sec. a.C. Egli era visto a quest'epoca come uccisore di mostri e stupratore di donne, immagine ben lontana da quella dell'eroe panellenico e del sinecista dell'Attica, che si è formata solo nel V sec. a.C. Un generale incremento d'interesse nei confronti del mito di Teseo si registra sotto la tirannide pistratea, incremento che sfocerà in un definito ciclo di fatiche contro briganti, con la conseguente crescita di popolarità e di importanza. Il successo improvviso di cui godette Teseo tra il 530 e il 520 a.C. e poi nuovamente nel periodo delle riforme di Clistene si manifesta nel numero sempre maggiore di attestazioni vascolari, sulle quali sono raffigurate alcune delle sue saghe eroiche, risultato questo di un desiderio ateniese di trovare un eroe consono alla propria città in crescita. Dopo le guerre persiane abbiamo la prova definitiva dell'importante ruolo affidato a Teseo, soprattutto con la figura di Cimone che riportò ad Atene le ossa dell'eroe sepolte a Sciro. Cf. TAYLOR 1991 n° 2 del cap. IV per una bibliografia selezionata sul mito di Teseo e sulle correlazioni con la politica ateniese. V. anche WALKER 1995, 35-50; SERVADEI 2005.

³¹ TAYLOR 1991, 42-43; SERVADEI 2005, 38-42 e 53; MORRIS 1992, 349-350. Secondo questi studiosi, fino alla metà del V sec. a.C. le fatiche di Teseo vengono ritratte utilizzando schemi standardizzati e canonizzati dalle prime raffigurazioni a figure nere, mentre nella seconda metà del secolo, oltre all'aggiunta di nuovi episodi, sono rilevanti una serie di modifiche che riguardano la posa di Teseo negli episodi della scrofa e di Skiron, ripresa entrambi dal gruppo dei Tirannicidi: v. ad es. Coppa Ferrara 44885 del Pittore di Penthesilea, 460-50 a.C. (*ARV*² 882,35; *Para* 428; *LIMC* VII, 'Teseo' n° 44); coppa, Munich Antikenslg. 2670 di Pistoxenos, 450 a.C. (*ARV*² 861,13; *Para* 425; *LIMC* VII, 'Teseo' n° 45); coppa, London E84 del Pittore di Kodros, 440-30 a.C. (*ARV*² 1269,4; *Add*² 356; *LIMC* VII, 'Teseo' n° 46); coppa Harrow 52, vicino al Pittore della Phiale, 430-25 a.C. (*ARV*² 660; *LIMC* 'Teseo' n° 47); coppa, Madrid 11265, Aison, 420-10 a.C. (*ARV*² 1174,1; *LIMC* 'Teseo' n° 52); coppa, Ferrara 24663, tomba 669 di Spina, 430 a.C. (*LIMC* 'Teseo' n° 49; TAYLOR 1991, tav. 27); frammento coppa, agora P 7585, 400 a.C. (*LIMC* 'Teseo' n° 53; TAYLOR 1991, tavv. 28-29); cratere frammentario, New York Metropolitan Museum 06.1021.140 del Pittore della Centauromachia, fine V sec. a.C. (*ARV*² 1408,2; *Add*² 74).



Fig. 6 - Coppa del Pittore di Kodros, London E84 (SERVADEI 2005, fig. 19)

La ripresa delle iconografie di Armodio e Aristogitone avviene anche nell'ambito di monumenti di rilevante interesse politico o di risonanza panellenica. Tre esempi sono particolarmente significativi: nella metopa IX del lato E del Partenone³² (Fig. 7); nel frontone W del tempio di Zeus a Olimpia, sul quale Piritoo, protagonista insieme a Teseo di una Centauromachia, si dispone al fianco di Apollo nella posa di Armodio. Sui fregi dell'*Hephaisteion* di Atene, Teseo compare, secondo l'interpretazione di Ch. H. Morgan, sia nella posa di Armodio (fregio W), che in quella di Aristogitone (fregio E)³³.

Se fino a questo momento, come si è potuto verificare dall'analisi delle immagini che riprendono lo *schema* delle statue dei Tirannicidi nel corso del V sec. a.C., l'imitazione degli artisti non si limitava solo alle nuove possibilità tecniche delle pose, ma anche all'ideale che rappresentavano, dalla fine del V sec. a.C. la posa dei Tirannicidi divenne molto comune nel panorama iconografico e riproposta in maniera meccanica a livello tecnico, con la conseguente perdita del significato di libertà e democrazia³⁴.

IL TIPO ICONOGRAFICO DEI TIRANNICIDI TRA LA FINE DEL VI E L'INIZIO DEL V SEC. A.C.

Benché molti studiosi moderni descrivano la posa del giovane tirannicida come il 'colpo di Armodio', è stato dimostrato che essa non è stata inventata per questo gruppo statuario, ma era già presente nel panorama iconografico vascolare attico dell'ultimo quarto del VI sec. a.C.³⁵: su vasi a figure rosse di Oltos, Epiktetos, Euphronios ed Euthymides, questa nuova posa fu utilizzata per scene di combattimento tra generici guerrieri armati, nelle scene di Amazzonomachia e in quelle di Gigantomachia³⁶. Tra quest'ultime, l'unica figura divina adatta ad assumere la futura posa di Armodio è il giovane Apollo, che abbandona la sua arma tradizionale, l'arco, per afferrare la

³² PRASCHNIKER 1928, 168, 210, fig.126; BERGER 1986, 57, tavv. 37, 58-60. Anche il Gigante è molto simile a quello rappresentato sullo *stamnos* del Louvre (C 10748) del Pittore di Kleophrades.

³³ MORGAN 1962, 226.

³⁴ TAYLOR 1991, 36. Ritroviamo l'iconografia dei Tirannicidi, ad esempio, su una coppa aretina dell'officina di Cn. Ateius (Arezzo, Museo Archeologico 100115), nella quale è rappresentato Eracle, nella posa di Aristogitone, che affianca un combattente generico greco, nella posa di Armodio, contro i Centauri.

³⁵ Già KARDARA 1951, 296.

³⁶ *Stamnos* del Pittore di Kleophrades, 500-480 a.C., da Vulci, Louvre G 55 (ARV² 187,58; LIMC VIII, s.v. 'Kentauroi et Kentaurides', n° 190): Caineo in lotta con i Centauri utilizza la *machaira* nella posa che poi verrà ripresa nell'iconografia di Armodio. Cratere a colonnette, Myson, primo quarto del V sec. a.C., da Ruvo, Napoli 81399 (ARV² 239,18; Para 349; LIMC V, s.v. 'Kaineus', n° 36): Caineo sta per soccombere sotto l'attacco di un Centauro e sorregge ancora nella mano sinistra la *machaira*.

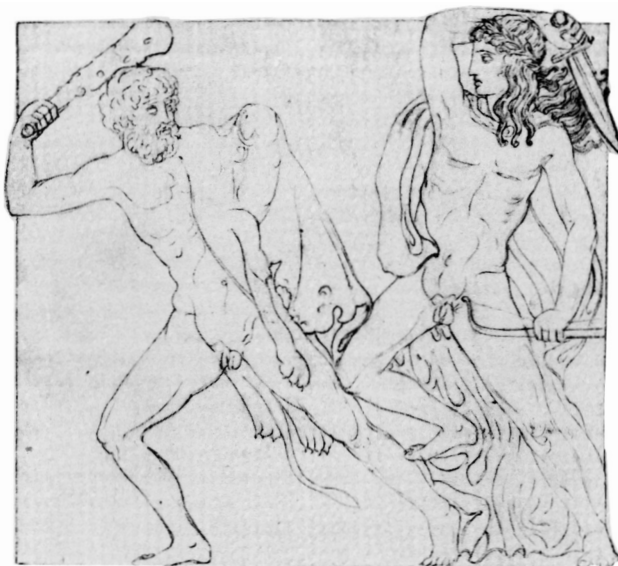


Fig. 7 - Metopa IX, lato E Partenone: ricostruzione
Praschniker 1928 (CARPENTER 1997a, fig. 4)

tero esercito di Amazzoni con l'adozione di una posa di attacco più cauta, essendo completamente coperto dal grande scudo rotondo sorretto dal braccio sinistro disteso in avanti. Telamone, invece, è del tutto privo di difesa, con lo scudo posto solo sul fianco sinistro, preso com'è dall'irruenza del gesto⁴¹.

La posa di Aristigitone non è nuova nel panorama iconografico, perché ritrae una delle tradizionali pose d'attacco dell'oplita: essa viene usata per rappresentare indistintamente ogni divinità impegnata nella Gigantomachia, così come anche guerrieri generici in scene di battaglia. Questa posa utilizza l'arma tradizionale e identificativa dell'oplita greco, la lancia, sostituita in alcune scene mitologiche dalla spada a doppia lama nell'ultimo quarto del VI sec. a.C., in contemporanea al primo apparire della posa di Armodio⁴².

Analizzando con attenzione le immagini che vedono il giovane Teseo impegnato in una delle sue fatiche, sfugge agli studiosi – non sappiamo se causalmente – che si sono occupati dell'iconografica dell'eroe⁴³, una coppa a figure rosse datata all'ultimo decennio del VI sec. a.C. e attribuita alla cerchia del Pittore del Louvre G36 (Fig. 9), nella quale l'eroe assume la posa di Armodio nella lotta contro il cinghiale⁴⁴; mentre non sfugge la coppa di Skythes, datata tra il 520 il 510 a.C.⁴⁵, nella quale Teseo, in lotta con la scrofa, assume la posa di Aristogitone, con la spada nella mano destra e il braccio sinistro disteso in avanti che afferra il fodero (Fig. 10). Quest'ultima posa non neces-

machaira e raramente la spada tradizionale a doppia lama³⁷. Alla comparsa di questa posa si affianca quella della nuova iconografia di Dioniso in lotta contro i Giganti, con indosso la pelle di leopardo e gli stivali traci, su una coppa di Oltos³⁸.

Il cratere aretino di Euphronios, datato in anni prossimi al 500 a.C. (Fig. 8), raffigura Eracle e Telamone, dipinti secondo uno schema divergente, schiena contro schiena, impegnati in uno scontro con le Amazzoni³⁹: il giovane Telamone, qui barbato per distinguerlo dalle avversarie, sta per affondare il colpo di spada sul corpo dell'Amazzone morente, secondo lo schema noto di Armodio⁴⁰. Il modo irruento di combattere è consono all'età del personaggio e per questo completamente differente dalla posa assunta dal più maturo Eracle, che sostiene l'urto di un intero

³⁷ Ad es. London E 17, *ARV*² 62,80; Philadelphia 31.19.1, *ARV*² 38,10; Cambridge 37.14, *ARV*² 41,40 e 161,1; Roma, Forum Antiquarium, *ARV*² 72,20; Athens, Acr. 211, *ARV*² 29,20; Louvre C 10748 e New York, MMA 1976.244.1 a-d, *ARV*² 187,55; Cab. Méd. 573, *ARV*² 417,1, 1653. Cf. SHEFTON 1960, 173-175; SUTER 1975; CARPENTER 1997a, 171; CARPENTER 1997 b, 20-21.

³⁸ V. n. 26.

³⁹ Arezzo, Museo Archeologico 1465; *ARV*² 15,6; *Add*² 152.

⁴⁰ Secondo TAYLOR 1991, 18-19 gli scultori del secondo gruppo bronzeo dei Tirannicidi avrebbero ripreso la posa assunta da Eracle e Telamone su questo vaso, impegnati in un'Amazzonomachia. Oltre alla stringente somiglianza delle pose (quella di Eracle differisce nella posizione del braccio destro sollevato per sostenere il colpo di clava), su cui ci trova pienamente d'accordo, lo studioso non si interroga sui motivi che hanno spinto a scegliere questa particolare posa per rappresentare Eracle e Telamone, e aggiungerei noi anche Dioniso e Apollo, Teseo e Piritoo, in una

scena di combattimento.

⁴¹ ERMINI 1997, 3-4: sottolinea come la composizione sottintenda la solidarietà e il legame d'affetto che unisce Eracle e Telamone noto da un epinicio di Pindaro (*I.* 6, 27-56), legame che sembra ricordare quello esistente tra Armodio e Aristogitone.

⁴² V. Coppa di Oltos, Berlino F 2263, 520-10 a.C., da Vulci (*ARV*² 62,85); coppa di Oltos, London E 80, 525-500 a.C. (*ARV*² 63,88); coppa di Skythes, Roma Villa Giulia 20760, 520-505 a.C., da Cerveteri (*ARV*² 83,14 e 1624).

⁴³ Cf. n. 31.

⁴⁴ London E 36, 510-500 a.C. (*ARV*² 115,3; *LIMC* VII, 'Teseo' n. 34; TAYLOR 1991, tavv. 4-5): Teseo, nudo, con il fodero a tracolla e la spada sollevata sopra la testa, trascina dietro di sé un cinghiale, tenendolo per i lacci con cui ne ha immobilizzato gli arti posteriori. V. anche coppa di Douris, Londra E 48, primo quarto del V sec. a.C. (*ARV*² 431,47 e 1653; *Add*² 236).

⁴⁵ Roma, Villa Giulia 20760 (*ARV*² 83,14; *Para* 329; *LIMC* VII, 'Theseus' n° 86).



Fig. 8 - Cratere di Euphronios, Arezzo 1465 (NEER 2002, fig. 18)



Fig. 9 - Coppa della cerchia del Pittore del Louvre G 36, London E36 (*LIMC* VII, 'Theseus' n° 34)

sariamente rimanda al gruppo dei Tirannicidi di Kritios e Nesiotes, dal momento che si tratta di uno schema assimilabile a personaggi sia divini che terreni, impegnati in uno scontro armato con l'utilizzo di un'arma tradizionale, prevista nell'equipaggiamento dell'oplita: la spada a doppia lama.

Il coerente assemblaggio delle iconografie di Armodio e Aristigitone, secondo modalità analoghe, e applicato su vasi precedenti al gruppo di Kritios e Nesiotes per scene di Gigantomachia e Amazzonomachia o nella raffigurazione di Teseo in due delle sue imprese, ha posto profondi dubbi sulla datazione del gruppo scultoreo e fu risolta da K. Schefold attribuendo queste iconografie all'imitazione del gruppo statuario di Antenor⁴⁶, di cui però non conserviamo memoria iconografica. Spiegazione diversa a questi imbarazzanti casi iconografici precedenti il 477/6 a.C. è stata fornita da Carpenter, secondo cui il peplo della statua di Athena Polias, decorato da una scena di Gigantomachia, portato in processione durante le Panatenee⁴⁷, sarebbe stato il mezzo di trasmissione della nuova immagine assunta da Apollo nelle scene di Gigantomachia e poi da Armodio. Secondo lo studioso, quindi, il modello della posa di Armodio sarebbe stato Apollo nella Gigantomachia cucita sul peplo: la 'ferocia' del gesto del dio contro i Giganti, enfatizzata dall'uso di un'arma così violenta, si spiegherebbe solo con la contemporanea guerra persiana e la vittoria sull'esercito ne-

⁴⁶ V. SHEFOLD 1944, 200-201; SHEFTON 1960, 173 e 175 non prende invece posizione. Cf. nn. 12-13 sulla discussione ancora aperta riguardo la cronologia e iconografia del gruppo di Antenor.

⁴⁷ Il peplo era portato in processione sicuramente nel V

sec. a.C. dopo le guerre persiane (v. E. *Hec.* 466-474, *IT* 222-224; *AR. Eq.* 566, *Av.* 823-831; *PL. Euthphr.* 6b-c, *R.* 378a-c), mentre sussistono alcuni dubbi sulla sua presenza anche nel secolo precedente. Cf. PARKE 1977, 33; SHAPIRO 1989, 18-21; BARBER 1992, 103-117.



Fig. 10 - Coppa di Skythes, Roma Villa Giulia
20760 (LIMC VII, 'Theseus' n° 86)

stiono raffigurazioni vascolari precedenti che necessitano di un'altra spiegazione, che tenga conto delle scene in cui tali pose sono state applicate, della loro datazione e dei personaggi coinvolti.

CONCLUSIONI

Lo schema cosiddetto dei Tirannicidi nasce, si sviluppa e si trasforma in tre momenti distinti, in ognuno dei quali assume significati differenti a seconda del contesto storico-culturale di riferimento: la posa nasce intorno all'ultimo quarto del VI sec. a.C., viene ripresa e sviluppata alla fine del primo quarto del V sec. a.C. con l'erezione della statua dei Tirannicidi nell'agora di Atene, e prosegue in età ellenistico-romana, ormai svuotata del suo significato originario, se non in eccezionali casi. Il punto di incontro è dunque il gruppo statuario di Kritios e Nesiotes, per il quale oltretutto si attestano precise imitazioni su rappresentazioni vascolari⁴⁸: le statue dell'agora, per la loro forza evocativa e la loro importanza politica e culturale, sanciscono il definitivo *schema* iconografico di una coppia di eroi o divinità, siano essi Teseo e Piritoo o Eracle e Telamone oppure Dioniso ed Apollo, impegnata in un combattimento e che contrappone le proprie forze ed esperienze differenti verso un pericoloso nemico. La vittoria – che coincide nel caso dei Tirannicidi, almeno simbolicamente, con la fine della tirannia⁵¹ – è resa possibile dall'unione e dal profondo legame che unisce i due protagonisti della scena, oltre che dalla combinazione delle qualità che la loro differenza di età e di esperienza comporta, quella di un maturo oplita armato di lunga lancia o spada a doppio taglio e quella di un giovane forte e coraggioso. La posa del giovane è adatta solamente ad un tipo di arma da taglio, la *machaira*, ed evidenzia una scarsa esperienza nei combattimenti armati e un'incoscienza nell'esporsi pericolosamente verso il nemico. All'irruenza dell'azione rischiosa dell'efebos si contrappone e si fa complementare l'azione dell'uomo maturo, molto più controllata e prudente per sé stesso e per il compagno.

La giovinezza di Armodio (Apollo, Piritoo, Telamone) di contro alla maturità di Aristogitone (Dioniso, Teseo, Eracle) è segnalata in tutte le rappresentazioni in maniera tradizionale (volto imberbe⁵² in opposizione al volto barbato), ma trova ulteriore risalto nell'adozione delle due differenti pose: Armodio, pronto a colpire di lama, si espone pericolosamente, con foga giovanile, mentre Aristogitone, pronto a colpire di punta (sia essa lancia o spada tradizionale), nasconde, con matura saggezza, l'arma che sarà la responsabile dell'uccisione del tiranno, dietro lo schermo del mantello o della pelle di leopardo. L'uso dell'arma tradizionale (lancia/spada lunga) è consono al personaggio maturo, mentre la nuova arma – una spada propria della tecnica di combattimento dei Per-

⁴⁸ CARPENTER 1997a, 174-178.

⁴⁹ Sono gli stessi autori antichi che fanno questo parallelismo: si veda HDT. VI, 109; AR. Eq. 565-568.

⁵⁰ Si vedano i vasi con la rappresentazione del gruppo scultoreo dei Tirannicidi, Cf. nn. 20 e 22.

⁵¹ V. n. 12 e CALABI LIMENTANI 1976.

⁵² L'unica eccezione è stata notata per la rappresentazione di Telamone nello scontro, insieme ad Eracle, con le Amazzoni. V. n. 39.

siani, associata ai popoli barbari e dunque a Centauri, Giganti ed Amazzoni – può essere utilizzata solamente da chi, come l'efebo, si trova ancora in uno stato liminale, di transizione dall'età infantile a quella adulta. In questo periodo di passaggio, che andava dai 16 ai 18 anni, si compiva, oltre alla regolare formazione musicale, culturale e fisica nei ginnasi e nelle palestre, anche un'altra formazione, ugualmente importante, nelle zone di confine, di limite, fuori dalla città, dove veniva svolta attività di caccia e di controllo, in modo da contrapporsi spazialmente e per la natura dei combattimenti agli usi dell'oplita. In queste zone selvagge, non civilizzate, l'efebo aveva diritto ad usare armi inconsuete, come per esempio le trappole, le reti e l'arco con le frecce, e a utilizzare l'inganno e la *metis*⁵³. Fino a quando non diveniva cittadino con pieni diritti, esisteva per lui un margine di ambiguità rispetto alla città, facendone parte ed essendone escluso allo stesso tempo. Solo all'efebo, non ancora membro della *polis*, si poteva giustificare l'utilizzo della *machaira*, perché più vicino a quel mondo barbaro che minacciava l'ordine civile greco.

A conferma di quanto ipotizzato fino ad ora si può menzionare una coppa del Pittore di Sotades⁵⁴, sulla quale è raffigurato un duello tra due combattenti nelle pose di Armodio e Aristogitone, che invece di combattere insieme, contro un nemico comune, si scontrano paradossalmente tra di loro (Fig. 11). Il ceramografo rifiuta intenzionalmente lo schema tradizionale, che ben conosce, capovolgendolo completamente: egli allude con ironia alla coppia di Tirannicidi e violenta la logica del gruppo con la rappresentazione di un Armodio barbato con *machaira* e un Aristogitone imberbe con lancia⁵⁵. La parodia della famosa scena assume un significato maggiore se pensiamo all'utilizzo della *machaira* da parte del personaggio barbato, che in virtù della sua classe di età non potrebbe utilizzarla.

Nelle rappresentazioni vascolari, Armodio e Apollo agiscono nella maggioranza delle attestazioni con la *machaira* e raramente con la spada tradizionale, assumendo però anche nel secondo caso la posa adatta solo ad un'arma da taglio, a unica lama. Non possiamo attribuire con certezza un tipo di spada piuttosto che l'altra al gruppo scultoreo originale⁵⁶, ma possiamo ipotizzare che il tipo di spada dell'Armodio di Kritios e Nesiotes dovesse essere proprio la *machaira*, in virtù della presenza di questo particolare tipo di arma nelle rappresentazioni vascolari degli stessi Tirannicidi, che riproducono fedelmente le statue con l'inserimento persino della base, e nelle scene mitologiche citate precedentemente. A darci conferma di questa ipotesi è il tipo di posa assunta dal giovane tirannicida, la cui particolarità plastica si spiegherebbe solo con l'adozione di un tipo di arma che richiede un gesto di taglio dall'alto verso il basso. Persino nella coppa di Sotades, in cui è rappresentata una parodia della scena dei Tirannicidi, è presente la *machaira*: il pittore sembra conoscere perfettamente gli attributi del gruppo scultoreo e lo schema compositivo che intenzionalmente capovolge.

L'utilizzo da parte di Armodio di una spada così particolare ed inusitata non è stato finora messo sufficientemente in evidenza per la comprensione del significato della posa: non si tratta infatti dell'arma propria del combattimento oplitico con impugnatura diritta, corta lama a doppio taglio ed estremità a punta⁵⁷, ma di una spada di grandi dimensioni, con impugnatura ricurva e lunga

⁵³ Sulla formazione dell'efebo e sul tipo di attività praticata in queste zone di frontiera si vedano VIDAL-NAQUET 1976, 146-161; DURAND - SCHNAPP 1986, 45-61; SCHNAPP 1986, 63-77; VIDAL NAQUET, 103-124 e 125-146.

Nelle zone di confine l'efebo è il *peripolos*, cioè colui che gira attorno alla città senza entrarvi (Eschine *Amb.* 167, ricorda che all'epoca in cui era efebo aveva servito per due anni come «*peripolos di questo territorio*»), è l'*agronomos* delle «Leggi» di Platone.

⁵⁴ Firenze, Museo Archeologico 3928; *ARV*² 770,4.

⁵⁵ ERMINI 1997, 13. La coppa potrebbe essere la prova dell'esistenza di versioni differenti sulla caduta della tirannide, che circolavano tra la fine del VI e il V sec. a.C. A questo proposito si veda SHEAR 2012b, alla quale però sfugge questa testimonianza iconografica.

⁵⁶ Le stesse copie romane non sono uniformi, specialmente riguardo gli attributi: la copia del Museo dei gessi dell'Università di Roma presenta la spada tradizionale e il fodero (v. GIGLIOLI 1950, 82-84, tavv. 22-23), mentre quella di Napoli (6009-6010) conserva solamente l'elsa di una spada e

nessuna traccia del fodero. Sullo studio delle copie di Napoli e di Roma si veda SCHUCHHARDT - LANDWEHR 1986.

⁵⁷ La spada tradizionale a doppio taglio fa parte dell'equipaggiamento ordinario dell'oplita greco, che la utilizzava solo nel momento in cui la lancia si spezzava o veniva persa durante il combattimento. Una spada con lunga lama non era necessaria né desiderabile, perché non costituiva affatto un vantaggio sul nemico. La *machaira*, invece, costituita da una costola curva ad unico taglio, veniva usata normalmente per sferrare traversoni, con un movimento che da dietro la spalla sinistra passava in alto sopra la testa, al di sopra quindi della protezione dello scudo. Senofonte infatti la raccomanda per la cavalleria, vista la posizione sopraelevata del cavaliere (X. *Eq.* 12.11). L'iconografia e le fonti letterarie la associano ai popoli barbari (Amazzoni, Centauri, Giganti), in particolare ai Persiani e ai loro alleati (A. *Pers.* 58; HDt. VII, 77, 89, 91; THUC. II, 96.2; X. *An.* I, 8.4). In realtà, la *machaira* ha una varietà di significati, di cui quello principale è la spada per uccidere l'essere vivente destinato al sacrificio (v. *LSJ*, s.v. «μάχαιρα» 1085) e come ha notato



Fig. 11 - Coppa del Pittore di Sotades, Firenze 3928 (*CVA Firenze 4, III.I, 15, tav. 144, 1-3*)

lama ad unico taglio, che con sicurezza può essere definita una *machaira*, il coltello sacrificale utilizzato dal *magheiros* per sgozzare la vittima sacrificale e poi tagliarla per il successivo momento della cottura (Fig. 12a-b)⁵⁸. L'adozione di questo schema iconografico per la rappresentazione dell'uccisione del tiranno per mezzo del coltello del sacrificio sembra suggerire l'idea che gli scultori volessero identificare l'atto dei tirannicidi come un gesto sacrificale. Quello che Kritios e Nesiotes rappresentano è un omicidio avvenuto sotto gli occhi di tutti, un atto violento compiuto durante una processione religiosa, nel cuore della *polis*, che si può giustificare solo se viene fatto rientrare nella sfera del sacro, identificandolo come un sacrificio cruento, avvenuto sotto la protezione divina. Come nelle scene di sacrificio non è mai rappresentato l'atto che insanguina la lama e l'altare⁵⁹, così il gruppo statuariale rappresenta l'attimo che precede l'uccisione del tiranno, quello in cui si carica, nel massimo della potenza e dell'energia, il colpo ferale. Il nudo gesto della violenza è occultato, lasciando all'immaginazione la continuazione dell'atto e mantenendo separato, come nelle raffigurazioni vascolari, il sacrificio dalla morte⁶⁰.

La spada è la vera colpevole e l'unica responsabile del gesto omicida: essa da oggetto inanimato prende vita, guidando con precisione e decisione la mano che l'afferra nel compimento di un atto necessario per la fine di una tirannia. Solo considerando l'uccisione di Ipparco come un sacrificio, gli uccisori, se pur guidati dalla spada, possono discoltarsi: esiste una volontà di cancellare la violenza e di giustificarla⁶¹. Il sacrificio non solo toglie ogni macchia di colpevolezza, ma rientrando in quella categoria di atti rituali strettamente connessi alla sfera politica, costituiva l'azione necessaria per la fine della tirannia e l'inizio di un nuovo regime politico: nessun potere, infatti, poteva esercitarsi senza aver fatto offerte sacrificali alle divinità⁶². Nell'immaginario collettivo dell'Atene del V sec. a.C., i Tirannicidi assunsero al ruolo di vindici propugnatori della libertà ateniese e liberatori da un regime tirannico, ruolo che si riflette nelle statue di Kritios e Nesiotes, la cui iconografia è carica di segni che consentono l'identificazione immediata: l'autoriconoscibilità dei personaggi si fondava sul gesto significativo e sulle relazioni funzionali fra i due, sullo sfondo topograficamente determinato dell'agora del *Kerameikos*, esattamente sul luogo dell'assassinio di Ipparco.

Il gruppo scultoreo di Armodio e Aristogitone, pur riprendendo tipi iconografici preesistenti, rappresenta l'inizio di un nuovo *schema*, attraverso l'associazione e la rielaborazione di vecchie

Sparkes, il termine 'machaira' almeno dalla fine del V sec. a.C. sta indicare sia il coltello del macellaio (significato originario, lo stesso che è presente in Omero), sia un tipo di spada: entrambi i significati enfatizzano la brutalità dell'arma (v. SPARKES 1975, 132-133). Per le armi tradizionali e l'uso della *machaira* da parte dell'oplita greco, cf. ANDERSON 1991, 15-37; SNODGRASS 1991, 73, 112, 128-130; BRIZZI 2002, 15.

⁵⁸ Sul ruolo del *magheiros* e lo statuto ambiguo della *machaira* v. DETIENNE 1982, 7-26; DURAND 1982a; DURAND 1982b; DETIENNE - SVENBRO 1979, 233-235.

⁵⁹ DURAND 1982a, 93.

⁶⁰ L'iconografia vascolare non ripugna la rappresentazione del sangue che sgorga da ferite provocate in uno scontro

oplitico, a differenza di quello degli animali sacrificali (DURAND 1982a, 93), proprio perché sono vittime indifese e l'atto non rientra nel codice del combattimento oplitico.

⁶¹ DETIENNE 1982, 15: la vittima sacrificale non viene uccisa, se prima non dà un segno di assenso.

⁶² DETIENNE 1982, 9, mette in evidenza la stretta connessione esistente fra sfera politica e sfera sacrificale. Chi non ha diritto a compiere sacrifici, né a titolo individuale, né a nome di una comunità, si vede spogliato dei diritti politici corrispondenti. Infatti, uno degli elementi distintivi che caratterizzano la condizione dello straniero è quello di essere tenuto lontano dagli altari e di non poter fare sacrifici senza la mediazione di un cittadino che risponda di lui davanti agli dei e alla comunità.

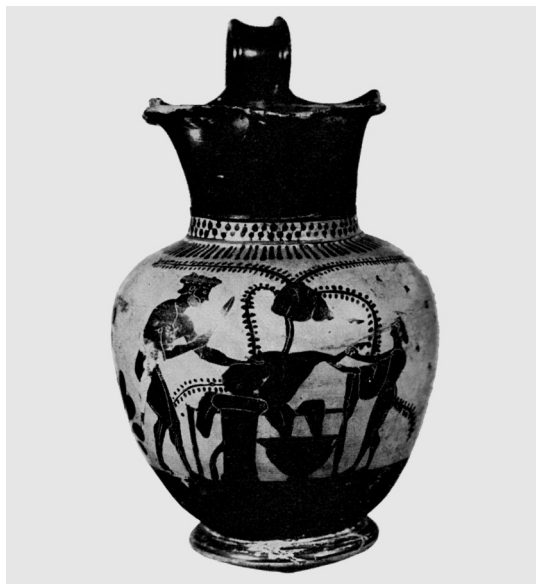


Fig. 12 a-b - *Pelike*, Munich 2347 e *oinochoe*, Boston MFA 99.527 (SPARKES 1975, tav. XVI a-b)

pose in un nuovo contesto narrativo⁶³. Gli scultori selezionano con molta attenzione e consapevolezza una posa da combattimento, già nota dall'ultimo quarto del VI sec. a.C. per quanto riguarda la figura del giovane, che armato di *machaira*, affronta con la foga della sua inesperienza un nemico che minaccia l'ordine civile. Il maturo Aristogitone, invece, assume una posa più equilibrata e meno rischiosa, non nuova nel panorama iconografico, con armi consuete e previste dall'equipaggiamento dell'oplita. Il modello di Armodio non è Apollo come afferma Carpenter, ma l'identità che rappresenta Apollo, così come Telamone o Piritoo, in quanto giovani impegnati in un combattimento contro il barbaro. L'utilizzo di questa nuova posa, insieme alla comparsa della *machaira*, appare simultaneamente alla nuova immagine del Gigante su una coppa di Olto⁶⁴: la comparsa della *machaira* e della posa corrispondente è condizionata dalla necessaria presenza dei Giganti raffigurati, per la prima volta, in maniera selvaggia, con indosso la pelle di leopardo, stivali traci e massi utilizzati come armi. La ferinità dell'avversario, che lo avvicina al mondo animale, giustifica l'arma e la posa assunta da Apollo, come quella del sacrificio cruento.

Le statue dei Tirannicidi erano un segno tangibile della libertà ateniese, ottenuta dopo un cruento assassinio. Esse costituiscono una delle testimonianze più evidenti dell'emergere del politico in uno spazio, quello dell'agora del *Kerameikos*⁶⁵, che sino alla tirannide pisistratea non aveva ancora una definizione esclusivamente pubblica⁶⁶. L'erezione del gruppo scultoreo di Kritios e Nesiotes e la sua collocazione nel *meson* politico della *polis* democratica rappresenta l'atto definitivo della volontà di cancellazione dell'eredità dei tiranni. Le statue provvidero a creare un'immagine eroica che era sempre presente e pronta per l'emulazione e divennero un modello, un punto di riferimento civico, politico e di conseguenza iconografico per le rappresentazioni successive, fino in età ellenistico-romana: lo *schema* verrà riproposto ogni qualvolta si volessero rappresentare i liberatori da una tirannide e l'istaurarsi di un regime democratico⁶⁷. La novità di questo *schema*

⁶³ I tratti iconografici dei Tirannicidi, scelti con attenzione, creano uno *schema*, ovvero sia un momento di sospensione, una pausa 'iconografica' densa di identità e di valori. Per una approfondita riflessione sugli *schemata* si veda n. 2.

⁶⁴ V. n. 26.

⁶⁵ Rientra nella stesso clima politico, la Stoa Poikile che solo con la ricostruzione cimoniana, successiva al sacco persiano, prende il nome di 'Poikile', affiancandosi o più probabilmente sostituendosi alla precedente denominazione di Stoa di Pesianax (il nome 'Poikile' in realtà è attestato a partire dalla metà del IV sec. a.C. in *IG II² 1641*; D. XLV 17). A questo proposito si veda DI CESARE 2003, 44 in particolare.

⁶⁶ Sulla funzione e identità dello spazio dell'agora del *Kerameikos* nel periodo tirannico e in quello cimoniano, si veda GRECO *c.d.s.*, 249-252 (a questo proposito vorrei ringraziare il prof. E. Greco per avermi dato la possibilità di leggere il testo ancora in fase di bozze e per i suoi consigli sempre preziosi).

⁶⁷ Agli inizi del III sec. a.C. si data un'*arula* proveniente da una cisterna sulle pendici dell'Areopago con la rappresentazione di una scena di Iliouperis: il giovane Neottolemo nella posa di Armodio e il maturo Menelao nella posa di Aristogitone, rispettivamente raffigurati in atto di sopprimere Priamo e di aggredire Elena. V. THOMPSON 1962, 256,

risiede non nelle singole pose dei protagonisti – precedenti al gruppo scultoreo –, quanto nell'individualizzazione di un ritratto specifico e nella combinazione delle due pose in una rappresentazione organica ed equilibrata del giovane Armodio e del maturo Aristogitone, impegnati in un'uccisione necessaria per ristabilire l'ordine sociale e dare inizio a un nuovo potere politico, sancito dalle divinità in seguito ad un giusto sacrificio cruento.

Valeria Tosti
valtosti@tiscali.it

Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΤΥΡΑΝΝΟΥ. ΓΕΝΝΗΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΩΝ ΤΥΡΑΝΝΟΚΤΟΝΩΝ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ. Αντικείμενο της έρευνας του παρόντος άρθρου είναι ο ιδιαίτερος εικονογραφικός τύπος που είχε επιλεγεί από τους γλύπτες Κρίτιο και Νησιώτη για το σύμπλεγμα των Τυραννοκτόνων, αποδίδοντάς τους τη στιγμή ακριβώς πριν από το θανατηφόρο πλήγμα. Ο συγκεκριμένος τύπος γεννιέται, αναπτύσσεται και μεταμορφώνεται σε τρεις διακριτές στιγμές, σε καθεμιά από τις οποίες προσλαμβάνει διαφορετικές σημασίες ανάλογα με το ιστορικο-πολιτισμικό σύνολο αναφοράς: το αγαλματικό σύμπλεγμα της αγοράς, λόγω της ισχυρής επίκλησης και της πολιτικής και θρησκευτικής σημασίας, καθιερώνει το τελικό εικονογραφικό σχήμα, που είχε γεννηθεί στο τελευταίο τέταρτο του 6ου αι. π.Χ. σε αγγειογραφείες με σκηνές Γιγαντομαχίας. Η νεότητα του Αρμόδιου απέναντι στην ωριμότητα του Αριστογείτονα σηματοδοτείται σε όλες τις παραστάσεις με τον παραδοσιακό τρόπο, αλλά αναδεικνύεται περισσότερο στην υιοθέτηση των δύο διαφορετικών εικονογραφικών τύπων: ο Αρμόδιος έτοιμος να πλήξει με το μαχαίρι, χρησιμοποιώντας ένα όπλο ασύνηθες για έναν Έλληνα οπλίτη, τη *μάχαιρα*, εκτίθεται επικίνδυνα, με νεανική ορμή, ενώ ο Αριστογείτων, έτοιμος να πλήξει με την αιχμή (δόρατος ή παροδοσιακού σπαθιού), κρύβει, με τη σοφία της ωριμότητας, το όπλο που θα είναι υπεύθυνο για το θάνατο του τυράννου. Η χρήση της *μάχαιρας* από τον Αρμόδιο δικαιολογείται μόνον από την ηλικία του και από τη λειτουργία του μαχαριού για τη θυσία: η υιοθέτηση αυτού του εικονογραφικού τύπου για την παρουσίαση του φόνου του τυράννου από το μαχαίρι της θυσίας φαίνεται να οδηγεί στη σκέψη ότι οι γλύπτες ήθελαν να ταυτίσουν την πράξη των τυραννοκτόνων με μια χειρονομία που σχετίζεται με τη θυσία.

THE SACRIFICE OF THE TYRANT. GENESIS AND DEVELOPMENT OF TYRANNICIDES REPRESENTATION IN THE ATTIC ICONOGRAPHY. This paper is about Kritios and Nesiotes' representation of the Tyrannicides, portrayed in the point in which they are shot to death. Such an iconographic type rose, developed and transformed in three distinct moments, each of them assuming different meanings according to specific historical and cultural context of reference: the sculpture group of the Agora, born in the last quarter of the 6th century BC on vase paintings along with Gygantomachy, determined the definitive iconographic scheme because of its evocative strength and cultic and political importance. The youth of Harmodius opposing the maturity of Aristogeiton is in all traditional representations. However, this contrast is further highlighted by the two postures chosen: Harmodius, ready to strike the hit with the blade of a non-typical Greek weapon, the *machaira*, exposes himself dangerously because of his youthful ardour; on the contrary Aristogeiton, who is about to poke either with a spearhead or a swordhead, hides the weapon because of his mature wisdom. The iconographic choice of the *machaira* by Harmodius might find an explanation because of the young age of the character and the usual sacrificial use of the knife: the adoption of such an iconographic scheme for the representation of the tyrannicide with the insertion of a sacrificial knife might suggest that the sculptures aimed at identifying the tyrannicides' action as a sacrificial gesture.

fig. 1. Il tema dello scontro tra Greci e Troiani e il rimando alle pose dei Tirannicidi è ancora una volta un rimando alla vittoria dei Greci sui Persiani e alla conquista della libertà, tema che torna attuale in questo periodo con la conquista macedone dell'impero persiano. Su un sarcofago della prima età antonina (München, Glyptothek 363) è visibile

un'ultimo rimando dei Tirannicidi nelle vesti di Oreste e Pylade in lotta con i barbari della Tauride. Il recupero della posa di Armodio e Aristogitone sembra anche qui una scelta deliberata, dovuta all'instabilità dei confini orientali e settentrionali dell'impero, minacciati dai Parti e dai popoli di stirpe germanica. Cf. ERMINI 1997, 5-6.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON G. 2003, *The Athenian Experiment: Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508-490 B.C.*, Ann Arbor.
- ANDERSON J. K. 1991, 'Hoplite weapons and offensive arms', in V. D. Hanson (ed.), *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*, London-New York, 15-37.
- BARBER E. J. W. 1992, 'The Peplos of Athena', in J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 103-117.
- BEAZLEY J. D. 1916, 'Fragment of a Vase at Oxford and the Painter of the Tyskiewicz Crater in Boston', *AJA* 20, 144-153.
- BEAZLEY J. D. 1948, 'Death of Hipparchos', *JHS* 68, 26-28.
- BEAZLEY J. D. 1986, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley.
- BECATTI G. 1957, 'I tirannicidi di Antenore', *ArchClass* 9, 97-107.
- BENTZ M. 1998, *Panathenäische Preisamphoren: Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.-4. Jahrhundert v. Chr. (AK BEIHEFTE18)*, Basel.
- BERGER E. 1986, *Der Parthenon in Basel: Dokumentation zu den Metopen*, Mainz.
- BRIZZI G. 2002, *Il guerriero, l'oplita, il legionario. Gli eserciti nel mondo classico*, (UNIVERSALE PAPERBACKS 433), Bologna.
- BRUNNSÄKER S. 1971, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes. A Critical Study of the Sources and Restorations*, (SKRIFTER UTGIVNA AV SVENSKA INSTITUTET I ATHEN, 4^o, 17), Stockholm.
- CALABI LIMENTANI I. 1976, 'Armodio e Aristogitone gli uccisi dal tiranno', *Acme* 29, 9-27.
- CARPENTER T. H. 1997a, 'Harmodios and Apollo in Fifth-Century Athens: What's in a Pose?', in J. H. Oakley - W. D. E. Coulson - O. Palagia (eds), *Athenian Potters and Painters*, (OXBOW MONOGRAPH 67), Oxford, 171-79.
- CARPENTER T. H. 1997b, *Dionysian imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford.
- CROMEY R. D. 2001, 'Athena's Panathenaic episema and democracy's return in 403', in M. Bentz - N. Eschbach (Hrsg.), *Panathenaika. Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren* (Rauischholzhausen 25.11.-29. 11.1998), Mainz, 91-100.
- DE CESARE M. 1997, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, (STUDIA ARCHAEOLOGICA 88), Roma.
- DETIENNE M. 1982, 'Pratiche culinarie e spirito di sacrificio', in Detienne M. - J. P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, 7-26.
- DETIENNE M. - SVENBRO J. 1982, 'I lupi a banchetto o la città impossibile', in M. Detienne - J. P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, 149-163.
- DEUBNER L. 1932, *Attische Feste*, Berlin.
- DI CESARE R. 2003, 'Testimonianze per la Stoa di Peisianax come edificio (tardo-)arcaico dell'Agora di Atene', *ASAA* 80/1 (2002), 43-9.
- DURAND J. L. 1982a, 'Bestie greche: proposte per una tipologia dei corpi commestibili', in M. Detienne - J. P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, 90-120.
- DURAND J. L. 1982b, 'Rituale e strumentale', in M. Detienne - J. P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, 121-130.
- DURAND J. L. - SCHNAPP A. 1986, 'Uccisione sacrificale e cacce iniziatiche', in A. Pontrandolfo (a cura di), *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena, 45-61.

- ERMINI A. 1997, 'Il "passo" di Armodio e il "passo" di Aristogitone. Echi e riprese del gruppo dei Tirannicidi nella ceramica attica', *BA* 101-102, 1-24.
- ESCHBACH N. 1992, 'Eine Preisamphora in Giessen und Überlegungen zur Kuban-Gruppe', *JDAI* 107, 33-58.
- FEHR B. 1984, *Die Tyrannentöter. Oder: Kann Man der Demokratie ein Denkmal Setzen?*, Frankfurt.
- FORNARA C. W. 1970, 'The cult of Harmodios and Aristogeiton', *Philologus* 114, 155-180.
- GAUER W. 1968, 'Die griechischen Bildnisse der Klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler', *JDAI* 83, 118-24.
- GIGLIOLI C. Q. 1950, 'Cronache del Museo dei gessi dell'Università di Roma', *ArchClass* 2, 82-84.
- GRECO E. c.d.s., 'L' Agora del Ceramico e i suoi "precedessori"', in E. Greco, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C. Tomo III*, (SATAA 1/3), Atene-Paestum.
- HÖLSCHER T. 1973, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, (BEITRÄGE ZUR ARCHÄOLOGIE 6), Würzburg.
- HURWIT J. M. 2007, 'The problem with Dexileos', *AJA* 111, 35-60.
- ISLER KERÉNY C. 2001, *Dionysos nella Grecia arcaica: il contributo delle immagini*, (FILOGIA E CRITICA 87), Pisa-Roma.
- JACOBY F. 1949, *Atthis, the local chronicles of ancient Athens*, Oxford.
- KARDARA C. P. 1951, 'On Theseus and the Tyrannicides', *AJA* 55, 293-300.
- KLEINE J. 1973, *Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles*, (MDAI(I) BEIHEFTE 80), Tübingen.
- LANDWEHR C. 1985, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, (ARCHÄOLOGISCHE FORSCHUNGEN 14), Berlin.
- MAFFRE J. J. 2001, 'Amphores panathénaïques découvertes en Cyrénaïque', in M. Bentz - N. Eschbach (Hrsg.), *Panathenaïka. Symposium zu den Panathenäischen Preisamphoren* (Rauischholzhäuser 25.11.-29. 11.1998), Mainz, 25-32.
- MATTUSCH C. C. 1988, *Greek Bronze Statuary*, Ithaca-London.
- MERRITT D. 1936, 'Greek inscriptions. Harmodios and Aristogeiton', *Hesperia* 5, 355-358.
- METZLER D. 1971, *Porträt und Gesellschaft: über die Entstehung des griechischen Portrats in der Klassik*, Münster.
- MEYER E. A. 2008, 'Thucydides on Harmodius and Aristogeiton, Tyranny, and History', *CQ* 58/1, 13-34.
- MOGGI M. 1971, 'In merito alla datazione dei «tirannicidi» di Antenor', *ASNP* 1, 17-63.
- MOGGI M. 1973, 'I furti di statue attribuiti a Serse e le relative restituzioni', *ASNP* 3, 1-42.
- MOMMSEN A. 1898, *Feste der Stadt Athen im Altertum*, Leipzig.
- MONACO M. CH. 2008, 'ὄπως ἂν Λακεδαιμόνιοι ἔῴσι τὸς Ἕλληνας ἐλευθέρους. L' Agorà di Atene e la Seconda Lega delio-attica', in M. Lombardo - F. Frisone (a cura di), *Forme sovrapoleiche e interpoleiche di organizzazione nel mondo greco antico* (Atti del Convegno internazionale, Lecce, 17-20 settembre 2008), Martina Franca, 222-49.
- MORGAN CH. H. 1962, 'The Sculptures of the Hephaisteion', *Hesperia* 31, 221-235.
- MORRIS S. P. 1992, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton.
- NEER R. T. 2002, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E.*, Cambridge.

- OVERBECK J. A. 1893, *Geschichte der Griechischen Plastik*, Leipzig.
- PARKE H. W. 1977, *Festivals of the Athenians*, London.
- PARKER R. 2011, *On Greek Religion*, Ithaca (N.Y.).
- PRASCHNIKER C. 1928, *Parthenonstudien*, Wien.
- RAAFLAUB K. A. 2000, 'Zeus Eleutherios, Dionysos the Liberator, and the Athenian Tyrannicides: anachronistic uses of fifth-century political concepts', in P. Flensted Jensen - T. H. Nielsen - L. Rubinstein (eds), *Polis and Politics. Studies in Ancient Greek history presented to Mogens Herman Hansen on his Sixtieth Birthday, August 20, 2000*, Copenhagen, 249-275.
- RAAFLAUB K. A. 2004, *The Discovery of Freedom in Ancient Greece*, Chicago.
- RAUBITSCHKE A. E. 1940a, 'Two Monuments Erected after the Victory of Marathon', *AJA* 44, 53-59.
- RAUBITSCHKE A. E. 1940b, 'Some Notes on Early Attic Stoichedon Inscriptions', *JHS* 60, 50-59.
- RAUBITSCHKE A. E. 1949, *Dedications from the Athenian Acropolis*, Cambridge.
- RAUSCH M. 1999, *Isonomia in Athen. Veränderungen des öffentlichen Lebens vom Sturz der Tyrannis bis zur zweiten Perserabwehr*, (EUROPÄISCHE HOCHSCHULSCHRIFTEN REIHE 3. GESCHICHTE UND IHRE HILFSWISSENSCHAFTEN 821), Frankfurt am Main.
- RICHTER G. M. A. 1950, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, New Haven.
- RICHTER G. M. A. 1965, *The portraits of the Greek I*, London.
- ROBERTSON M. 1992, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge.
- SCHEFOLD K. 1944, 'Die Tyrannenmörder', *MH* 1, 189-202.
- SCHEFOLD K. 1945, 'Neues zur Gruppe der Tyrannenmörder', *MH* 2, 263-64.
- SCHNAPP A. 1986, 'Eros a caccia', in A. Pontrandolfo (a cura di), *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena, 63-77.
- SCHUCHHARDT W. - LANDWEHR C. 1986, 'Statuenkopien der Tyrannenmörder-Gruppe', *JDAI* 101, 85-126.
- SERVADEI C. 2005, *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, (STUDI E SCAVI. NUOVA SERIE 9), Bologna.
- SHAPIRO H. A. 1989, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein.
- SHAPIRO H. A. 1996, 'Democracy and Imperialism: the Panathenaia in the age of Perikles', in J. Neils (ed.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison, 215-225.
- SHEAR J. 2012a, 'The Tyrannicides, their cult and the Panathenaia: a note', *JHS* 132, 107-120.
- SHEAR J. 2012b, 'Religion and the polis: the cult of the Tyrannicides at Athens', *Kernos* 25, 27-55.
- SHEFTON B. B. 1960, 'Some Iconographic Remarks on the Tyrannicides', *AJA* 64, 173-79.
- SIMON E. 1985, 'Early Classical Vase-Painting', in G. G. Boulter (ed.), *Greek Art, Archaic into Classical* (A Symposium held at the University of Cincinnati April 2-3 April, 1982), (CINCINNATI CLASSICAL STUDIES NEW SER. 5), Leiden, 66-82.
- SNODGRASS A. M. 1991, *Armi ed armature dei Greci*, Roma.
- SPARKES B. 1975, 'Illustrating Aristophanes', *JHS* 95, 122-135.
- STEWART A. F. 1997, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- SÜSSEROTT H. K. 1938, *Griechische Plastik des IV. Jahrhunderts v. Chr.: Untersuchungen zur Zeitbestimmung*, Frankfurt am Main.
- SUTER P. 1975, *Das Harmodiosmotiv* (Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel), Basel.

- TAYLOR M. 1991, *The Tyrant Slayers. The Heroic Image in Fifth Century B.C. Athenian Art and Politics*, Salem (N.H.).
- THOMPSON D. B. 1962, 'Three Centuries of Hellenistic Terracottas. II C the Satyr Cistern', *Hesperia* 31, 244-262.
- THOMPSON H. A. 1950, 'The Odeion in the Athenian Agora' *Hesperia* 19, 31-141.
- THOMPSON H. A. 1954, *The Athenian Agora. A guide to the excavations*, Athens.
- TIVERIOS M. A. 1996, 'Shield devices and column-mounted statues on Panathenaic amphoras: some remarks on iconography', in J. Neils (a cura di), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison, 163-174.
- VANDERPOOL E. 1949, 'The route of Pausanias in the Athenian Agora', *Hesperia* 18, 128-137.
- VERSNEL H. S. 1995, 'Religion and democracy', in W. Eder (Hrsg.), *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr. Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform*, Stuttgart.
- VIAN F. 1951, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris.
- VIAN F. 1952, *La Guerre des Géants*, Paris.
- VIDAL NAQUET P. 1976, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino.
- VIDAL NAQUET P. 2006, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano.
- WALKER H. J. 1995, *Theseus and Athens*, New York-Oxford.