



# THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

*Direttore:* Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;  
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

*Comitato editoriale:* Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

*Redazione tecnica:* Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Antonella Lepone (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, “Sapienza” Università di Roma).

*Comitato scientifico:* Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell’Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell’Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Giulia ROCCO, *Centauri a simposio: alle origini del soggetto, tra pittura e ceramografia*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)  
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

G. ROCCO, *Centauri a simposio: alle origini del soggetto, tra pittura e ceramografia*,  
in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 49-64

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



## CENTAURI A SIMPOSIO: ALLE ORIGINI DEL SOGGETTO, TRA PITTURA E CERAMOGRAFIA

Giulia Rocco\*

**Keywords:** Thessalian Centauromachy, Centaurs, Symposium, Mikon, Polygnotos from Thasos.

**Parole chiave:** Centauromachia tessalica, Centauri, Simposio, Micone, Polignoto di Taso.

**Abstract:**

*In the 5th century B.C., the new setting of the Thessalic Centauromachy at the wedding of Peirithoos associates the Centaurs with a symposium, thereby laying the premises for their later inclusion in the Dionysiac thiasos. Mikon's lost megalography in the Theseion was considered at the origin of a new version of the mythical episode and the vase painting was used to reconstruct its main features, a theory whose controversial sides and limits, as well as some perspective, emerge.*

*Nel V sec. a.C. la nuova ambientazione della Centauromachia tessalica alle nozze di Piriteo associa i Centauri a un contesto simposiaco, ponendo in parte le premesse per loro il successivo accoglimento nel thiasos dionisiaco. La megalografia perduta di Micone nel Theseion è stata considerata all'origine della nuova versione dell'episodio mitologico e la pittura vascolare utilizzata per ricostruirne i tratti salienti, ipotesi di cui si mettono in evidenza gli aspetti contraddittori e i limiti, ma anche alcune prospettive.*

I Centauri a simposio e a banchetto si inseriscono in una tradizione iconografica che li vede protagonisti, con tale ruolo, in un numero limitato di episodi del mito, in particolare l'avventura di Eracle e Folo<sup>1</sup> e le nozze di Piriteo e Ippodamia<sup>2</sup>.

Tra la fine del V e gli inizi del IV sec. a.C., la loro progressiva umanizzazione ha raggiunto uno stadio completo e si coglie soprattutto in iconografie collaudate nella dimensione del simposio, in cui sono ritratti con comportamenti e in situazioni perfettamente sovrapponibili a quelle umane, divenendo poi partecipi anche del *thiasos* dionisiaco<sup>3</sup>. Il fenomeno si manifesta precocemente nella ceramica attica di età classica e, dalla fine del V sec. a.C., in mosaici<sup>4</sup> e gemme<sup>5</sup>, con un processo che, nell'ambito della sfera simposiaca, aveva già da tempo interessato Sileni, da sempre

\* Tor Vergata Università degli Studi di Roma; giulia.rocco@uniroma1.it

<sup>1</sup> SCHIFFLER 1976, pp. 37-41, 62; LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, pp. 684-691, pp. 701, 706-710, nn. 235-292; MORAWIETZ 2000, pp. 31-32; SIFTAR 2018, pp. 215-226.

<sup>2</sup> SIMON 1990, pp. 440-443, nn. 2-11; MANAKIDOU 1994, pp. 233-234, 241, nn. 1-20; NEILS 1994, pp. 943-944, nn. 266-278 (Centauromachia alla reggia di Piriteo) e nn. 279-283 (Centauromachia in campo aperto), pp. 950-951; LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 701; SERVADEI 2005, pp. 141-149.

<sup>3</sup> LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, pp. 697-698, nn. 309-315; MORAWIETZ 2000, pp. 27-62, 70-72, con bibliografia.

<sup>4</sup> SALTZMANN 1982, pp. 119, 105, n. 97, tav. 36, 1, 4 (inizi del IV sec. a.C.); LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 700, n. 340; in generale MORAWIETZ 2000, pp. 61-62.

<sup>5</sup> Per esempio, BOARDMAN 1970, p. 202, n. 207; SCHIFFLER 1979, pp. 159, 323, V 39, tav. 15, e LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 699, n. 329 (cristallo di rocca, inizi del IV sec. a.C.); LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 699, n. 333, (sardonica, collezione privata); SCHIFFLER 1979, p. 159, n. V 38, tav. 15; LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 678, n. 65 (sardonica, Boston MFA 27725, V-IV sec. a.C.); LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 678, n. 66 (pasta vitrea, Monaco, Münzsammlung A 104, III-II sec. a.C.); SCHÖRNER 2002, pp. 106-107, 121-122.

protagonisti del *thiasos*, creando in quel caso, tuttavia, una vera e propria identificazione, non esente da ambiguità, tra le creature semiferine e i convitati ateniesi<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda i Centauri, anche la raffigurazione di alcuni episodi del mito risente della trasformazione della loro natura: su una *lekythos* dell'inizio del IV sec. a.C.<sup>7</sup> una scena di Centauromachia alle nozze di Piriteo ha come protagonista non più Teseo, ma un Centauro giovane e una Lapitessa che si scambiano sguardi di intesa, preceduti da Eros, un'immagine inedita di queste creature semiferine rispetto, per esempio, a quella di un cratere attico coevo<sup>8</sup>, ancora focalizzata sull'eroe ateniese e la violenza del combattimento.

Il contributo della pittura e dei programmi scultorei di età classica, con le nuove valenze in chiave politica attribuite a particolari versioni dei miti, influenzerà in modo significativo la tradizione che associa a vario titolo i Centauri al simposio, risvegliando anche l'interesse per l'indagine e la rappresentazione dei mutamenti della loro indole.

In epoca arcaica il rapporto dei Centauri con il vino ha un risvolto prevalentemente conflittuale e trova espressione nella Centauromachia combattuta da Eracle ospite presso Folo; vi sono eccezioni, tuttavia, come su un'anfora protoattica del 660 a.C. con Chirone che reca, oltre a tre fiere legate al ramo, richiamo al nutrimento di Achille<sup>9</sup>, anche un otre di vino<sup>10</sup>, forse un riferimento all'educazione al simposio. Nella ceramografia, tra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C., Folo non si limita più ad accogliere Eracle, ma diventa anch'egli partecipe di un convito rustico<sup>11</sup>, in cui entrambi siedono a terra, attingendo con i corni il vino, non miscelato nel cratere, ma attinto puro direttamente dal *pithos*<sup>12</sup>. La fortuna di questo episodio, illustrato, ad esempio, su due *kylikes* della fine del VI sec. a.C.<sup>13</sup>, è in gran parte dovuta alla popolarità di Eracle a banchetto in quegli anni e si accorda con la versione tramandata da Diodoro (IV, 12), secondo la quale Dioniso ha donato il vino al Centauro perché lo offra all'eroe suo ospite. Apollodoro (II, 5, 4) riporta, invece, che la bevanda sarebbe stata proprietà di tutti i Centauri, indiziando quindi un legame originario con la sfera dionisiaca, premessa per la loro partecipazione collettiva al *thiasos*. G. Ferrari ha riconosciuto una testimonianza isolata di questa seconda versione sullo *stamnos* del Pittore di Kleophrades, datato dopo il 480 a.C., sul quale i Centauri si avvicinano al *pithos* non per attingervi, bensì per riempirlo recando delle anfore a punta, contenitori del vino per eccellenza, mentre sul lato opposto Eracle già si serve della bevanda<sup>14</sup>; la studiosa suggerisce che sullo *stamnos* i ceramografi attici abbiano recepito spunti dalla commedia, che spesso aveva messo in scena quel convito in chiave comica, come testimonia il titolo di un'opera di Epicarmo, “Ἡρακλῆς παρὰ Φόλω”<sup>15</sup>. Una scena inconsueta su un cratere del 470 a.C.<sup>16</sup> evidenzia, comunque, la pratica, adottata frequentemente dai ceramografi, di riprodurre iconografie collaudate adattandole a contenuti differenti: due Centauri accanto al *pithos* si stringono le mani, quasi a sancire un accordo, come in genere tra Eracle e Folo, ma vi compare anche un giovane intento ad attingere il vino, fuori luogo, invece, in quel contesto.

Il convito e la successiva Centauromachia ambientata sul monte Foloe<sup>17</sup> scompaiono quasi del tutto nella ceramica attica dopo il secondo quarto del V sec. a.C., a vantaggio della fortuna che acquisisce la Centauromachia tessalica in occasione delle nozze tra Piriteo e Ippodamia<sup>18</sup>; solo nell'ambito di quest'ultimo mito i Centauri partecipano come invitati a un banchetto e, inizialmente, senza intenti bellicosi.

Nella ceramografia attica fino al 460 a.C. la Centauromachia tessalica prevede soltanto lo scontro in campo aperto e quindi successivo al convito, secondo la versione più antica tramandata nell'*Iliade* (II, 743 ss.) e nell'*Odissea* (XXI, 295), che contemplava due episodi, distinti anche nei tempi: la rissa tra Eurizione, solo o accompagnato dagli

<sup>6</sup> Tra i tanti esempi vd. la *kylix* di Onesimos Bremen, Antikenmuseum im Schnoor, BAPD5969. Sul fenomeno in generale HEDREEN 1992; MORAW 1998, pp. 118-120; HEINEMANN 2016.

<sup>7</sup> Berlino, Antikensammlung VI3406, BAPD9022342; MORAWIETZ 2000, pp. 40-41, fig. 8; LANGNER 2012, pp. 311, 316-318, tav. 195a.

<sup>8</sup> BAPD218281.

<sup>9</sup> Vd. nota 1. Berlin Antikensammlung 31573. Al ramo di Chirone sono appesi come prede un leone, un cinghiale, un orso. Apollodoro (III, 172), narra, attingendo ad una versione precedente del mito, che il centauro aveva nutrito con le interiora di quelle fiere il giovane allievo il quale, secondo ROBERTSON 1940, pp. 177-180, ne avrebbe così assimilato la natura. BEAZLEY 1951, pp. 9-11, per il collegamento tra il passo e l'anfora protoattica; AHLBERG CORNELL 1992, pp. 51-52, n. 22; ROCCO 2008, pp. 149-150, n. Ar 1, tav. 22, 1-2.

<sup>10</sup> SCHEIBLER 2017, p. 82, tav. 28, 3, che ne evidenzia la presenza.

<sup>11</sup> TOPPER 2012, pp. 13-27.

<sup>12</sup> LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 692, nn° 240-241, p. 708, n. 358. Per i corni patori BRIZE 1980, pp. 147-148, *Pholoe* 17-18, 20. Per Eracle a banchetto WOLF 1993.

<sup>13</sup> SCHAUENBURG 1971, pp. 43-54, tavv. 29-31; BRIZE 1980, p. 149, *Pholoe* 31, Collezione privata e Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS489, BAPD217401.

<sup>14</sup> Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese 711, BAPD201757; FERRARI 1988, pp. 76-79, n. 20, tavv. 34-36 (500-480 a.C.); LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 680, n. 104 (post 480 a.C.).

<sup>15</sup> Come riferimenti di base tra la vastissima bibliografia relativa al rapporto tra commedie e drammi satireschi e pittura vascolare BROMMER 1959<sup>3</sup>; WEBSTER 1978; GREEN 1980, pp. 123-131; SIMON 1982; BROMMER 1983; GRIFFITH 2010, pp. 47-63.

<sup>16</sup> Mercato antiquario, BAPD12922, SCHIFFLER 1976, pp. 22, 89, 264, tav. 5, A/Ph(?)26=A 92; per le scene con Eracle e Folo che si danno la mano, LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, p. 707, nn. 349-350.

<sup>17</sup> Sulla localizzazione e denominazione nelle fonti della regione in cui si svolge l'episodio di Eracle e del centauro Folo, SCHMIDT 1941, cc. 516-517.

<sup>18</sup> Le ultime attestazioni sul collo di due crateri del Pittore dei Niobidi a Bologna, Museo Civico Archeologico 17052, BAPD206929 e Agrigento, Museo Archeologico Regionale 2688, BAPD206930; PRANGE 1989, p. 180, nn. N 1-2.



altri Centauri alla festa nuziale, e la battaglia successiva in campo aperto tra i Lapiti, equipaggiati come opliti<sup>19</sup>, e i loro avversari, armati di rami e sassi.

Soltanto a partire dal 460-450 a.C., e soprattutto dalla metà del V sec. a.C., il combattimento si svolge nella reggia di Piritoo durante le nozze: in questa versione i Centauri utilizzano come armi vasellame e suppellettili (figg. 1-5), mentre i Lapiti combattono non più in veste di opliti, bensì a mani nude o con spiedi e arredi domestici, Teseo e Piritoo con spada e bipenne, armi presenti generalmente nell'*andron*, così come gli scudi; inoltre, vi compaiono spesso le Lapitesse, che in precedenza sono soltanto occasionalmente presenti<sup>20</sup>.

Non sono note fonti letterarie riferibili a questa particolare versione del mito, eccetto un passo di Pindaro riportato da Ateneo<sup>21</sup>, in cui si descrive il brusco passaggio dal convito pacifico alla rissa all'interno della reggia, con i Centauri che hanno gettato via il latte dalle mense e si servono il vino da soli, bevendo da corni di argento.

Molto numerose erano, invece, le fonti iconografiche per la Centauromachia tessalica sui monumenti pubblici di età classica, ma soltanto in alcuni casi è possibile precisare se prevedessero il tradizionale combattimento in campo aperto o piuttosto nella reggia di Piritoo.

Pausania (V, 10, 6-9) solo a proposito della Centauromachia sul frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia, edificato dopo il 472/1 a.C., specifica trattarsi di quella alle nozze di Piritoo. Ad Atene la Centauromachia tessalica, con l'Amazzonomachia e la discesa di Teseo nel regno di Poseidone, decoravano il *Theseion*<sup>22</sup> restaurato da Cimone per accogliere le spoglie dell'eroe, il cui *terminus post quem* è la conquista di Sciro nel 476/5 a.C. L'unica fonte in merito è ancora Pausania (I, 17, 2-6), che tuttavia la menziona soltanto come "battaglia tra Centauri e Lapiti", segnalando tuttavia che "Teseo ha già ucciso un Centauro, mentre fra gli altri lo scontro è ancora incerto". Micone è ricordato esplicitamente come autore dell'avventura di Teseo in fondo al mare, ma non degli altri due dipinti<sup>23</sup>. Non vi sono elementi per precisare, invece, quale versione della Centauromachia tessalica fosse raffigurata sullo scudo della *Promachos* sull'Acropoli, realizzato da Mys su disegno di Parrasio, l'opera bronzea votata con la decima del bottino di Maratona, i cui lavori, avviati probabilmente poco prima della metà del V sec. a.C., durarono molto a lungo<sup>24</sup>, e poi sui sandali della *Parthenos* fidiaca, completata nel 338 a.C.<sup>25</sup>. Sulle metope del lato meridionale del Partenone, realizzate tra il 447 e il 440 a.C. è, invece, scolpita la Centauromachia nella reggia di Piritoo e in quelle centrali (13-21) si sono riconosciuti alcuni momenti della cerimonia nuziale<sup>26</sup>.

Nei fregi post-partenonici dell'*Hephaisteion*<sup>27</sup> e del tempio di Poseidone al Sounion<sup>28</sup> la lotta è quella tradizionale in campo aperto, senza alcun elemento che ne suggerisca la contestualizzazione alle nozze di Piritoo. Sul fregio del tempio di Apollo a Bassae, votato nel 429 a.C., include l'episodio di Ceneo con i Lapiti armati solo in parte come guerrieri, ma si svolge in un santuario silvestre, segnalato dalla statua di Artemide presso cui trovano rifugio le donne, una scelta dettata dalla volontà di sottolineare la violazione del diritto d'asilo di un luogo sacro<sup>29</sup>. I cicli scultorei di tradizione attica del V sec. a.C. denotano come l'ambientazione nella reggia di Piritoo sia esplicitata soprattutto mediante le armi utilizzate dai contendenti e non soltanto dalla presenza delle Lapitesse, omesse, ad esempio, sul cratere del Pittore dei Satiri Villosi a New York<sup>30</sup>, ove la scena riproduce l'interno della sala da banchetto con accorgimenti riconosciuti propri della grande pittura (fig. 1).

A fronte di vari possibili modelli, l'introduzione della Centauromachia alle nozze di Piritoo nel repertorio dei ceramografi attici a partire dal 460 a.C. è stata da tempo messa in rapporto con le creazioni pittoriche di uno o più maestri della prima età classica: E. Curtius aveva rilevato svariate corrispondenze tra il frontone occidentale di Olimpia e la Centauromachia alle nozze di Piritoo nella pittura vascolare, che C. Robert ed E. Löwy ricondussero a modelli pittorici di epoca cimoniana e in particolare al dipinto nel *Theseion*, per la vicinanza cronologica tra la comparsa del soggetto nelle ceramiche e quel ciclo, nel quale si ipotizzava anche un contributo di Polignoto di Taso per la Centauromachia

<sup>19</sup> LEVENTOPOULOU *et al.* 1997, pp. 684-691, nn. 154-234; SERVADEI 2005, pp. 143-149; MUTH 2008, pp. 427-456, 500-518; SIFTAR 2018, pp. 211-212.

<sup>20</sup> COUBIN 1952, pp. 370-383.

<sup>21</sup> Pindaro, fr. 166 Maehler; Ath. *Deipn.* XI, 476b (CANFORA 2001, p. 1176).

<sup>22</sup> DI CESARE 2015, pp. 79-91, 96-105, e KOPANIAS 2006 per discussione sulla data effettiva di costruzione del monumento.

<sup>23</sup> Per le implicazioni politiche di questo episodio, cantato nel carme XVII di Bacchilide, DI CESARE 2015, pp. 85-86.

<sup>24</sup> DI CESARE 2015, pp. 140-149; MEYER 2017, pp. 184-193, con datazione tra il 460 a.C. e i lavori del Partenone. Vd. anche FOLEY, STROUD 2019, pp. 87-153, e G. Marginesu in questo volume, per il problema della datazione in relazione con IG I<sup>3</sup> 435.

<sup>25</sup> MEYER 2017, pp. 149-155.

<sup>26</sup> Ipotesi già in parte avanzata da E. Simon e E. Harrison, CASTRIOTA 1992, pp. 158-165 con bibliografia; precisazioni definitive dopo la ricomposizione delle metope in PALAGIA 2022, pp. 53-68.

<sup>27</sup> COHEN 1983, p. 181; LEVENTI 2014, pp. 115-116, con bibliografia precedente. In generale sul problema della cronologia dell'edificio e dei fregi DI CESARE 2015, pp. 255-266.

<sup>28</sup> LEVENTI 2008, pp. 44-47; LEVENTI 2009, pp. 122-123.

<sup>29</sup> HOFKES-BRUKKER, MAALWITZ 1975, pp. 46, 49-68, 92-93; MADIGAN 1992, pp. 78-83.

<sup>30</sup> New York, Metropolitan Museum 07.286.84, BAPD207099; PRANGE 1989, p. 219, n. GN 65, LEVENTI 2009, p. 44; MERTENS 2010, pp. 124-129.



Fig. 1. Cratere, dettaglio del fregio. New York, Metropolitan Museum of Arts 07.286.84 (foto rielaborata da MERTENS 2010).

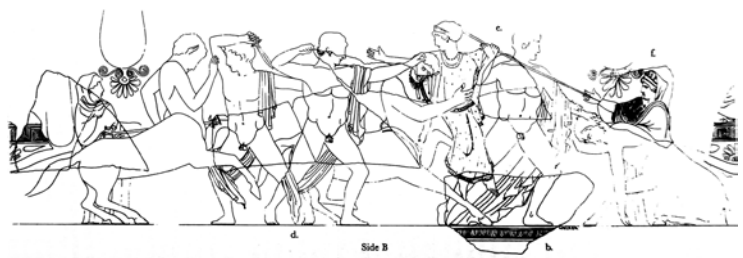


Fig. 3. Ricostruzione della scena sul *louterion* Atene, Museo dell'Agorà P12641 (da SHEFTON 1962).

Fig. 2. Cratere. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3997 (foto Museo).

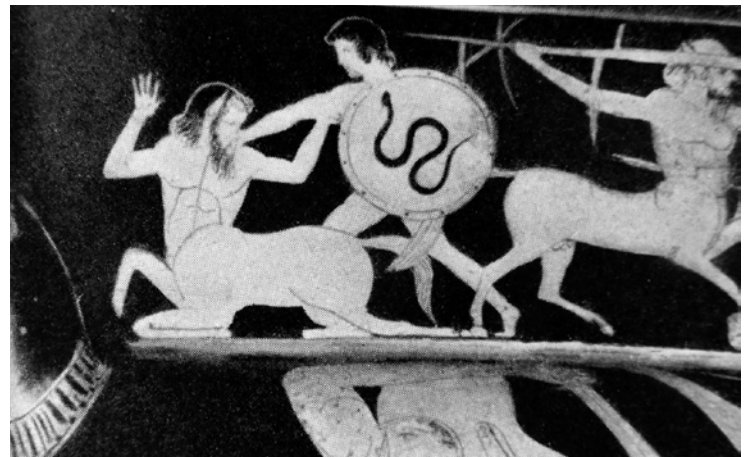


Fig. 5. Cratere Agrigento. Museo Archeologico Regionale 2688, in prestito a Malibu, J. Paul Getty Museum (foto rielaborata da BARRON 1972).

Fig. 4a-b. Frammenti del cratere Berlino, Antikensammlung F2403 (foto Museo).



e l'Amazzonomachia, non esplicitamente attribuite a Micone<sup>31</sup>. Dipendendo da quel dipinto, le scene illustrate dai ceramografi ne avrebbero, di conseguenza, permesso una ricostruzione: su questo presupposto sono stati elaborati i contributi di J. Barron, S. Woodford e B. Cohen<sup>32</sup>, anche con l'intento di individuare elementi considerati tipicamente polignotei che sarebbero stati tratti da quel ciclo.

La possibilità di ricostruire un modello pittorico perduto sulla base della pittura vascolare pone in generale molti interrogativi e limiti, in questo caso specifico intrecciandosi anche con argomenti a suo tempo addotti per dimostrare un coinvolgimento di Polignoto in quella commissione. Il problema di una possibile partecipazione di Polignoto al ciclo dell'Amazzonomachia e alla Centauromachia del *Theseion* deriva dalla notizia, tratta da Arpocrasione, che lo indica autore delle pitture nel "*thesauros* e nell'*Anakeion*", passo per il quale un emendamento settecentesco proponeva la lezione "*Theseion*" al posto di "*thesauros*", considerata più pertinente al contesto. In anni recenti si è ritenuto, invece, che con "*thesauros*" ci si riferisse a un altro edificio, forse sull'Acropoli, ove Polignoto avrebbe operato<sup>33</sup>. Se vi fosse un'effettiva contiguità topografica tra l'edificio menzionato come "*thesauros*" e quelli che seguono nel passo di Arpocrasione, ovvero l'*Anakeion* e la *Poikile*, si dovrebbe ridiscutere la questione dell'emendamento; d'altra parte, è stato comunque osservato che Pausania, a cui non sfugge occasione per citare quel pittore, non lo menziona a proposito del *Theseion* e quindi, da ultimo, l'orientamento prevalente è di attribuire a Micone tutti i dipinti.

Per quanto riguarda la ceramografia attica, la Centauromachia alle nozze di Piritoo e Ippodamia è illustrata su venti<sup>34</sup> vasi compresi tra il 460/450 e il 390 a.C. e soltanto due successivi al 375 a.C.<sup>35</sup>, per un totale di ventidue attestazioni, la maggioranza delle quali si data soltanto dopo la metà del V sec. a.C. Dal 475 a.C. al 390 a.C. la Centauromachia in campo aperto, identificabile con verosimiglianza in quella tessalica, conta, invece, circa settantasette attestazioni sulla base dei dati dell'Archivio Beazley<sup>36</sup>: quindi, tra il 460 e il 450/440 a.C. circa, soltanto sette vasi illustrano la Centauromachia alle nozze, mentre dal 440 al 390 a.C., gli esemplari sono tredici<sup>37</sup>. La nuova versione adottata dai ceramografi non determina evidentemente la scomparsa o il venir meno della popolarità di quella combattuta in campo aperto,<sup>38</sup> con i Lapiti in armamento oplitico<sup>39</sup>.

La discrepanza cronologica di quindici-venti anni tra le prime testimonianze nella pittura vascolare attica della Centauromachia alle nozze, che si concentrano prevalentemente intorno e dopo la metà del V sec. a.C., e la data plutarca del 476-475 a.C. per l'oracolo che indicava di ricercare le ossa di Teseo a Sciro, con la conseguente ristrutturazione cimoniana del *Theseion*, ha indotto K. Kopanias a considerare quest'ultima solo un *terminus post quem*; secondo lo studioso, infatti, i lavori sarebbero stati finanziati grazie al bottino dell'Eurimedonte e quindi a partire dal 469-468 a.C., sebbene sia problematico pensare a una data successiva alla sconfitta di Drabesco, nel 464 a.C.<sup>40</sup>. Indipendentemente dalla validità della revisione cronologica del *Theseion*, la scelta di rappresentare la Centauromachia nella reggia sembra godere di una fortuna abbastanza limitata nella pittura vascolare, rispetto alla versione tradizionale.

Per quanto riguarda gli aspetti compositivi e iconografici, B.B. Shefton ipotizzava l'esistenza di due modelli distinti per la Centauromachia alle nozze a cui i ceramografi avrebbero fatto riferimento: uno desunto da una possibile megalografia, documentato dai crateri del Pittore dei Satiri Villosi a New York (fig. 1) e del Pittore della Nekyia a Vienna<sup>41</sup> (fig. 6); l'altro non identificabile, a cui risalgono probabilmente anche alcuni schemi compositivi del frontone occidentale di Zeus a Olimpia e per il quale lo studioso, tra le possibili fonti di ispirazione, menzionava anche la Centauromachia sullo scudo della *Promachos* bronzea sull'Acropoli, il primo monumento pubblico ad Atene che metteva

<sup>31</sup> CURTIUS 1883; ROBERT 1895, pp. 46-53; LÖWY 1929, pp. 20-23; DI CESARE 2015, pp. 98-99.

<sup>32</sup> BARRON 1972; WOODFORD 1974; COHEN 1983; SERVADEI 2005, pp. 145-149.

<sup>33</sup> KOPANIAS 2006, pp. 156-157; ROSCINO 2010, pp. 5-6, 25-28; DI CESARE 2015, pp. 96-99.

<sup>34</sup> SHEFTON 1962, pp. 365-366, nn. 1-17 (nell'ordine e con tra parentesi il numero progressivo nell'elenco redatto dallo studioso e citate in seguito con il medesimo numero, Firenze, Museo Archeologico 3997, BAPD206128 (n. 1); Berlin, Antikensammlung F2403, BAPD206937 (n. 2), Erbach, Gräflische Sammlung BAPD206938 (n. 3), New York, Metropolitan Museum 07.286.84, BAPD207099 (n. 4), Paris, Musée du Louvre CP10749 e Tübingen Eberhard-Karls-Universität E97 BAPD207100 (n. 5), Firenze, Museo Archeologico PD94 BAPD9024458 (n. 6), Erlangen, Universität 387, BAPD12919 (n. 7), Vienna, Kunsthistorisches Museum 1029, BAPD214586 (n. 8), Atene, Museo dell'Agorà P12641, BAPD213542 dove è erroneamente definito *loutrophoros* (n. 9), Paris, Musée du Louvre G621, BAPD217375 (n. 10), Boston, Museum of Fine Arts 00344 e 00345, BAPD220534 e BAPD220535 (nn. 11-12), Ferrara,

Museo Nazionale T136AVP, BAPD5042 (n. 13), New York, MET 06.1021.140, BAPD217910 (n. 14), Berlin, Antikensammlung VI3406, BAPD9022342 (n. 15), Ampurias, Museo Monografico 1494, BAPD9332 (n. 16), Berlino, Disperso, BAPD218281 (n. 17) a cui si aggiungano i crateri da Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco BAPD5482, quello a S. Antonio, SHAPIRO *et al.* 1995, pp. 192-193, n. 97, BA 7470, e la *lekythos* a Berlino BAPD9022342, citata a nota 7. In realtà il frammento attribuito al Pittore dei Niobidi BA206938 (n. 3), PRANGE 1989, pp. 100, 182, n. N 11, tav. II, 3, VIII, 1; HEENES 1998, pp. 57-58, tav. 8, 2. 4 presenta solo parte del fregio sul collo, con figure femminili in fuga, e non è quindi certo si tratti di una Centauromachia, in particolare di quella tessalica.

<sup>35</sup> SHEFTON 1962, p. 366, nn. 18-19.

<sup>36</sup> <https://www.carc.ac.uk/carc/pottery>.

<sup>37</sup> Vd. nota 34 nn. 1-7 e 8-17, 9 e *ibidem* i due crateri a Marzabotto e a S. Antonio.

<sup>38</sup> Come suggerisce MUTH 2008, pp. 500-503.

<sup>39</sup> COHEN 1983, pp. 175-180.

<sup>40</sup> KOPANIAS 2006 e nota 31.

<sup>41</sup> Nota 34, n. 14.

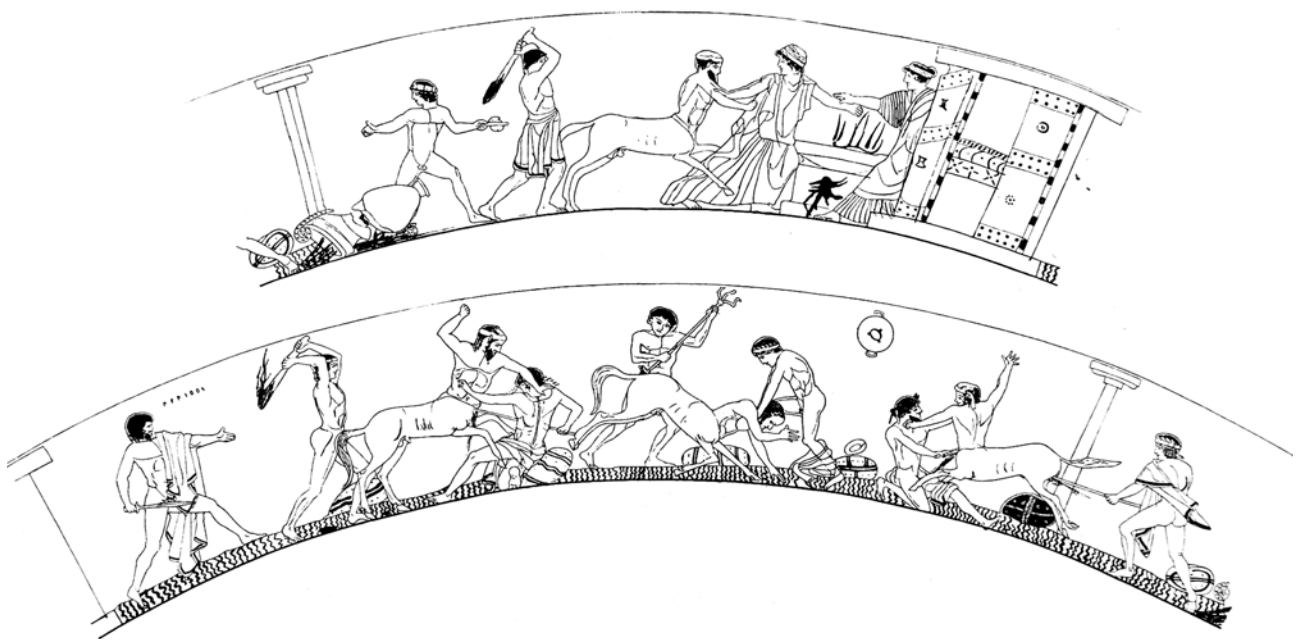


Fig. 6. Riproduzione del fregio del cratere Vienna, Kunsthistorisches Museum (foto rielaborata da Löwy 1929).

in relazione tale episodio mitico con le vittorie ateniesi sui Persiani<sup>42</sup>. Dall'ipotetico secondo modello dipenderebbe il *louterion* dell'Agorà<sup>43</sup> del Gruppo di Polignoto (fig. 3), databile verso il 440 a.C., con Teseo e Piritoo affiancati simmetricamente come sul frontone di Olimpia, l'uno con la spada o piuttosto la bipenne, l'altro come liberatore di Ippodamia, secondo schemi che derivano dal gruppo dei Tirannicidi di Kritios e Nesiotes<sup>44</sup>. A differenza di Olimpia, ove Teseo brandisce la bipenne e Piritoo la spada, sul *louterion* si riconosceva, in realtà, una variante adottata dai ceramografi per far risaltare l'eroe ateniese, utilizzando l'iconografia collaudata per Eracle in lotta contro Nesso, integrata con quella dell'Aristogitone; un'*oinochoe* in collezione privata attribuisce così a Teseo, segnalato da una iscrizione, il ruolo di liberatore di Ippodamia, altrimenti riservato a Piritoo<sup>45</sup>. Le lacune sul *louterion*, invece, non permettono di precisare in quale delle due figure possa riconoscersi Piritoo o piuttosto Teseo: se l'eroe a sinistra avesse effettivamente la spada, sarebbe Piritoo come a Olimpia e forse su un altro frammento a Firenze<sup>46</sup>, nello schema dell'Armodio; se invece impugnasse la bipenne,<sup>47</sup> vi si dovrebbe identificare Teseo, come sul cratere del Pittore dei Niobidi a Berlino<sup>48</sup>.

Sul cratere eponimo del Pittore di Firenze (460-450 a.C.)<sup>49</sup> (fig. 2) il giovane che colpisce alla maniera dell'Aristogitone un Centauro armato di un *dinos*, potrebbe essere Teseo per la sua posizione centrale, ma gli si adatta anche l'immagine accanto come lottatore, ben collaudata nel ciclo dei suoi *atbla*<sup>50</sup>. Nel fregio sul collo del cratere del Pittore dei Satiri Villosi a New York<sup>51</sup> (450 a.C.: Fig. 1), Teseo, al centro, impugna la bipenne come a Olimpia ed è significativo che, come soltanto in quel frontone, vi compaia il Centauro nell'atto di rapire un fanciullo<sup>52</sup>, un *unicum* del resto anche nella pittura vascolare.

I ceramografi attici adottano, in realtà, schemi assai vari per Teseo, sia rispetto al frontone di Olimpia sia all'iconografia ispirata a Eracle in lotta con Nesso o ai Tirannicidi, senza che si possa definire sulla base di essi l'esistenza di due distinti modelli per la Centauromachia alle nozze, oppure evidenziare un processo diacronico nelle loro scelte:

<sup>42</sup> Vd. nota 22. SHEFTON 1962, pp. 362-365, nota 134, e per quello pittorico sugli esemplari citati a nota 34, nn. 2, 4, 5, 8, e per alcune particolarità nn. 1, 13; HÖLSCHER 2019, pp. 106-107.

<sup>43</sup> Nota 34, n. 9. SHEFTON 1962, pp. 353-355; MATHESON 1995, 85, pp. 225-226, tavv. 166A-C (maniera del Pittore di Peleus); MOORE 1997, pp. 30, 222, n. 584, figg. 30-31, tavv. 59-60 (Pittore di Curti); ERMINI 1997, p. 5, fig. 6.

<sup>44</sup> CALAME 1990, p. 417, mette in relazione la fortuna nella ceramografia dello schema dei Tirannicidi per Teseo con l'ostracismo di Cimone nel 461 a.C.; ERMINI 1997, pp. 4-5.

<sup>45</sup> BAPD211532: SHEFTON 1962, pp. 354-355, fig. 109d (Collezione Buschor e Firenze, Museo Archeologico PD376).

<sup>46</sup> Nota 34, n. 6.

<sup>47</sup> ERMINI 1997, p. 50.

<sup>48</sup> Nota 34, n. 2: PRANGE 1989, pp. 14, 24, 30, 99-101, 182, 117, 123, n. N 10, tav. 53; SCHÖNE-DENKINGER 2009, tav. 4, 1-5, *Beil.* 1-2.

<sup>49</sup> Nota 34, n. 1. La dipendenza della composizione da modelli della grande pittura non indica una contaminazione tra la Centauromachia in campo aperto e nella reggia, perché non si combatte con massi, come affermato da SIFTAR 2018, pp. 204-205, 211-212, fig. 11.4, ma solo con suppellettili.

<sup>50</sup> Nota 34, nn. 10-12.

<sup>51</sup> Note 30 e 34, nn. 4, 8.

<sup>52</sup> Paus. V, 10, 8; GRUNAUER 1987, p. 48, tav. 4 (P).



Teseo è l'eroe armato di bipenne nella Centauromachia di Olimpia come contro Procuste<sup>53</sup>, oppure salvatore di Ippodamia, combinando l'iconografia di Eracle in lotta contro Nesso e dell'Aristogitone, così da creare, in quest'ultimo caso, una sovrapposizione tra gli eroi della storia e del mito. Sul cratere del Pittore dei Niobidi a Berlino (460-450 a.C.) l'eroe a sinistra brandisce la bipenne (fig. 4a), come Teseo a Olimpia e sui crateri dei Satiri Villosi a New York<sup>54</sup> (450 a.C.: Fig. 1) e del Pittore di Oreste da Sasso Marconi<sup>55</sup> (440 a.C.), mentre Piritoo appare come il liberatore di Ippodamia alla presenza di Bute, padre della sposa;<sup>56</sup> due anonimi Lapiti sul cratere del Pittore della Nekyia<sup>57</sup> (450 a.C.: Fig. 6) riprendono lo schema dell'eroe con la bipenne, qui sostituita da torce e, se un'iscrizione segnala Piritoo, in nessuna delle altre figure è, invece, identificabile Teseo.

Tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C. si consolida la tradizione iconografica della coppia formata dall'eroe con la bipenne e dal liberatore di Ippodamia, come sui crateri a Ferrara e del Pittore della Centauromachia di New York<sup>58</sup> (410 a.C.), ma soltanto sulla *pelike* da Ampurias (400 a.C.) le iscrizioni individuano per esclusione in quest'ultimo Teseo, il cui ruolo centrale nella lotta sembra progressivamente declinare<sup>59</sup>. I ceramografi utilizzano anche altre soluzioni, evidentemente più familiari nella tradizione di bottega o desunte dagli *athla* dell'eroe nel suo viaggio verso Atene<sup>60</sup>: su due *kylikes* gemelle di Aristophanes<sup>61</sup> (420 a.C.), con echi e non copie delle metope partenoniche<sup>62</sup>, si osservano entrambi gli schemi collaudati per Teseo nella Centauromachia alle nozze, ma in questo caso adattati ai Lapiti e a Piritoo, mentre un'iscrizione identifica l'eroe ateniese nel lottatore a mani nude, come in altre sue imprese<sup>63</sup>, iconografia adottata forse già sul cratere eponimo del Pittore di Firenze (fig. 2) e poi nel medaglione di una *kylix* della fine del V sec. a.C.<sup>64</sup>.

Rispetto a un possibile modello condiviso, si rileva che, a eccezione del cratere a Firenze del 460/450 a.C., l'utilizzo di vasi come armi da parte dei Centauri diviene comune soltanto dal 440 a.C., sui crateri a Ferrara, Marzabotto e Ampurias e sulle *kylikes* di Aristofane, un particolare che caratterizza anche le metope del Partenone, probabilmente all'origine della crescente popolarità di questo dettaglio nella seconda metà del V sec. a.C., sulle quali, come nella ceramografia, l'esito della lotta è prevalentemente incerto o a soccombere sono i Lapiti<sup>65</sup>.

I ceramografi attici combinano e reinterpretano, attingendo a fonti diverse, iconografie molteplici per i protagonisti e per lo sviluppo e l'ambientazione della scena, cosicché non è possibile evidenziare una loro adesione coerente a uno o più modelli noti, oppure desumere dalla pittura vascolare le caratteristiche di opere pittoriche o di altro tipo non conservate.

A tale riguardo, si deve rilevare che in tutte le Centauromachie alle nozze, ritenute dipendere pur indirettamente dal *Theseion*, non è mai presente l'unico dettaglio ricordato da Pausania, ovvero che "Teseo ha già ucciso un Centauro, mentre fra gli altri lo scontro è ancora incerto", finalizzato, evidentemente, ad attribuire all'eroe preminenza e centralità, in linea con il suo ruolo nella politica cimoniana<sup>66</sup>. Secondo Kopanias, come già per il Robert e il Löwy<sup>67</sup>, l'eccezione sarebbe rappresentata dal cratere del Pittore dei Niobidi, vicino cronologicamente alla data più bassa proposta dallo studioso per i lavori del *Theseion*; su uno dei due frammenti conservati (A) (fig. 4a), si era proposto di ricostruire, ai piedi dell'eroe con la bipenne, un Centauro riverso al suolo, che sarebbe seguito da un secondo, in posizione di attacco e con una *trapeza* come scudo. Barron e Prange, al contrario, ritengono vi sia un solo Centauro, caduto in ginocchio e volto indietro, intento a difendersi con la *trapeza*, secondo uno schema adottato dal ceramografo nella battaglia in campo aperto sui crateri da Gela (fig. 5) e a Bologna<sup>68</sup> e funzionale a chiudere il fregio in corrispondenza dell'ansa. Anche A. Schöne Denking<sup>69</sup>, assegnando al cratere del Pittore dei Niobidi una cronologia leggermente seriore (450 a.C.), sceglie questa seconda soluzione ricostruttiva per il fr. A poiché, per le dimensioni del corpo equino e lo spazio

<sup>53</sup> NEILS 1994, pp. 926-934, nn. 33-155; cfr. come esempio la *kylix* da Spina del Pittore di Penteseia, Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T18CVP, BAPD211599.

<sup>54</sup> Nota 34, n. 4.

<sup>55</sup> Nota 34; MANNACK 2001, pp. 85, 143, n. O.13 (Pittore di Oreste).

<sup>56</sup> Nota 34. Una Centauromachia combattuta in campo aperto è illustrata su alcuni frammenti attribuiti al ceramografo a Erbach, Gräflische Sammlung, vd. nota 34 n. 3; PRANGE 1989, pp. 63, 100, 182, n. N 11.

<sup>57</sup> Nota 34, n. 8.

<sup>58</sup> Nota 34, nn. 13-14.

<sup>59</sup> Nota 34, n. 16. Sulle diverse valenze della figura di Teseo tra l'età cimoniana e periclea, NEILS 1987, pp. 126-128 con bibliografia; HÖLSCHER 2019, pp. 114-115.

<sup>60</sup> NEILS 1987; NEILS 1994, pp. 924-934.

<sup>61</sup> Nota 34, nn. 11-12.

<sup>62</sup> Un raro esempio di ripresa più puntuale di uno schema iconografico da quel ciclo è stato riconosciuto nella *squat-lekythos* Malibu, The J. Paul Getty Museum: 71.AE.216, BA 13681, con un Centauro ispirato alla metopa XXVIII sud del Partenone: SCHWABT 1985, pp. 89-94, fig. 5. Per altri echi dopo il 440 a.C., MANNACK 2001, p. 85.

<sup>63</sup> Cfr. la *kylix* di Onesimos Paris, Musée du Louvre, G104 e Firenze, Museo Archeologico Etrusco PD321, BA203217.

<sup>64</sup> Nota 34, n. 10.

<sup>65</sup> Nota 34, nn. 13, 11-12, 16 e 26; ARRINGTON 2015, pp. 133-168.

<sup>66</sup> MUSTI 1995, pp. 160-161; CALAME 1990, pp. 409-410.

<sup>67</sup> KOPANIAS 2006, p. 156, con bibliografia.

<sup>68</sup> BARRON 1972, p. 32, nota 95; PRANGE 1989, pp. 99-100. Vd. nota 18. Brandita come scudo dal Centauro all'attacco, la *trapeza* è girata al contrario rispetto al frammento a Berlino e afferrata per la traversa, come sul cratere del Pittore dei Satiri Villosi al Louvre vd. nota 34, n. 5, e del Pittore di Firenze n. 1.

<sup>69</sup> Nota 48.

a disposizione, risulta congrua la presenza di un solo Centauro, posizionato accanto all'ansa a sinistra sul lato A, di cui si conserva l'attacco segnalato da una corona di linguette in corrispondenza della *trapeza*. La studiosa ritiene, inoltre, che entrambi i frammenti appartengano al lato A: la figura femminile sul fr. B sarebbe raffigurata mentre viene rapita da un Centauro, verso cui ne accorre un secondo armato di un ramo, che doveva trovarsi in gran parte sotto l'ansa destra.

Se si accetta la soluzione proposta dalla Schöne Denkinger, il cratere di Berlino risulterebbe l'esempio più vicino al modello di Olimpia dal punto di vista compositivo per la disposizione simmetrica, rispetto a una figura centrale, di Teseo e Piritoo, i cui schemi iconografici sono ripetuti sul successivo *louterion* dell'Agorà. La scena così ricostruita risulterebbe quindi indipendente, proprio per l'assenza del Centauro morto, da quella del *Theseion* secondo il passo di Pausania; di conseguenza, non vi sarebbero più elementi sufficienti per stabilire, sulla base di quel dettaglio, se risalga effettivamente a quel ciclo pittorico non soltanto la lotta alle nozze di Piritoo, ove non compare appunto mai Teseo come uccisore del Centauro, ma anche la sua associazione con quella in campo aperto, come proposto da J. Barron e B. Cohen proprio a partire dai frammenti del cratere del Pittore dei Niobidi, con una progressione dell'azione dall'interno verso l'esterno, segnalata dall'uso di rami e armamento oplitico. Tale ipotesi era stata formulata sulla base sia della fortuna dell'episodio di Ceneo nella ceramografia di quegli anni sia dell'articolazione su più piani indicati da linee del terreno sui frammenti di quel cratere<sup>70</sup>. Senza negare che quest'ultima convenzione derivi dalle megalografie di età cimoniana, il Pittore dei Niobidi<sup>71</sup> potrebbe avere combinato, indipendentemente da un modello comune per entrambe, la Centauromachia alla festa nuziale secondo la composizione di Olimpia, con quella tradizionale in campo aperto sui due lati del vaso.

Nella Centauromachia alle nozze illustrata dai ceramografi attici a partire dal 460-450 a.C. prevale, inoltre, il modello della coppia di Teseo e Piritoo codificata dal frontone occidentale di Olimpia e senza che l'eroe ateniese si distingua mai come colui che ha per primo ucciso un Centauro, come ricordato da Pausania a proposito del dipinto nel *Theseion*. Tale iconografia si riscontra, invece, soltanto nella Centauromachia in campo aperto e anche in anni precedenti rispetto a quel ciclo pittorico: così sulla *kylix* del Pittore della Fonderia (490-480 a.C.), che S. Woodford riteneva potesse essere utilizzata per una ricostruzione del gruppo di Teseo e del Centauro nella megalografia cimoniana<sup>72</sup>, adattandola alla lotta in un interno. La complessità di scorci propria della grande pittura si osserva nelle Centauromachie combattute in esterno su una *kylix* di Onesimos<sup>73</sup> e sullo *psykter* a Villa Giulia<sup>74</sup> del 470 a.C. (fig. 7a-c), da sempre considerato dipendere da un dipinto per gli effetti cromatici ottenuti con la diluizione della vernice, la raffinatezza compositiva e gli schemi innovativi dei corpi equini dei Centauri, peculiarità che la tradizione ascriveva a Micone. Un Teseo imberbe e in posizione centrale, in un caso corredato anche dall'iscrizione, è il solo guerriero ad aver ferito a morte un avversario nella Centauromachia sulla spalla di due anfore di Syriskos<sup>75</sup> (470 a.C.: Fig. 8), una delle quali illustra anche la rara scena dell'eroe nel regno di Anfritre e Poseidon, come nel dipinto di Micone.

Se si volesse procedere con lo stesso metodo utilizzato finora nelle proposte di ricostruzione del dipinto del *Theseion* sulla base della pittura vascolare, si dovrebbe evidenziare come non vi siano elementi concreti per affermare una dipendenza della nuova versione dell'episodio mitologico da quel modello, poiché nessun vaso con la Centauromachia alle nozze raffigura l'eroe così come lo descrive Pausania nel *Theseion*. Dal 460 a.C. in poi si utilizzano, invece, almeno tre schemi iconografici per Teseo nella Centauromachia alla reggia, in parte già sperimentati dai ceramografi: come eroe con la bipenne, liberatore di Ippodamia o in lotta a mani nude. Al contrario, come uccisore del Centauro, compare, come si è visto, solo nella Centauromachia tessalica combattuta in campo aperto su vasi anche anteriori al monumento cimoniano, come le *kylikes* del Pittore della Fonderia e di Onesimos citate o le anfore di Syriskos. Inoltre, anche considerando la cronologia più bassa proposta per il *Theseion*, intorno al 469-465 a.C., la Centauromachia combattuta alle nozze di Piritoo godrà una certa fortuna nella ceramografia soltanto dalla metà del V sec. a.C.

Le diverse soluzioni adottate dai pittori vascolari possono essere ricondotte, quindi, a molteplici modelli elaborati tra l'età tardo arcaica e il 450-440 a.C., liberamente reinterpretati: una Centauromachia combattuta in campo aperto, con una lunga tradizione, in cui hanno origine molti degli spunti sviluppati dalla pittura nel periodo cimoniano, a cui si deve anche l'impulso per gli scorci pittorici audaci sulla *kylix* del Pittore della Fonderia e sullo *psykter* di Villa Giulia, e che sulle anfore di Syriskos contempla l'immagine di Teseo che sta uccidendo o ha già ucciso il Centauro, come poi nel *Theseion*; e un'altra Centauromachia, ambientata invece alle nozze di Piritoo, documentata nella pittura

<sup>70</sup> BARRON 1972, pp. 30-33; COHEN 1983, pp. 181-182, 184.

<sup>71</sup> SIMON 1963; PRANGE 1989, pp. 102-106, 109-111; STÄHLER 1992, pp. 92-97.

<sup>72</sup> Monaco, Antikensammlungen J368, BAPD204363; WOODFORD 1974, pp. 160-161. Per questi esempi già SHEFTON 1962, p. 361, nota 119.

<sup>73</sup> Malibu, The J. Paul Getty Museum: 86.AE.311, BAPD16551

(480 a.C.).

<sup>74</sup> Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 3577, BAPD2352: BARRON 1972, pp. 32-33, suggerisce un riflesso della composizione del *Theseion* con la prosecuzione della lotta in un esterno; DROUGOU 1975, pp. 77-79. Per gli scorci SIFTAR 2018, pp. 200-215.

<sup>75</sup> Germania, Collezione privata, BAPD30676 e New York, Metropolitan Museum: SL1990.1.21, BAPD43937; CAHN 1988.



Fig. 7a-c. *Psykter*. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3577 (foto Museo).



Fig. 8. Anfora. Germania, Collezione Privata (foto rielaborata da CAHN 1988).

vascolare soltanto dopo il 460-450 a.C. e con una particolare fortuna nella seconda metà del secolo. Il cratere a Firenze restituisce di quest'ultima una versione con scorci e un taglio tipici delle composizioni pittoriche, di cui si coglie un'eco anche nell'ampio sviluppo del fregio negli esemplari a New York del Pittore dei Satiri Villosi e del Pittore della Nekyia, ma senza alcun elemento concreto che ne indizi una loro dipendenza dal *Theseion*; così è anche per gli schemi compositivi delle figure sul cratere a Berlino del Pittore dei Niobidi e sul *louterion* dell'Agorà, più vicini al frontone occidentale di Olimpia. Non si può inoltre ignorare il possibile modello offerto da altre opere di soggetto analogo e di matrice pittorica, realizzate ad Atene tra il 470-460 e il 450 a.C. e non conservate<sup>76</sup> e, a partire dal 447-440 a.C., dalla Centauromachia alle nozze sulle metope sud del Partenone, sebbene anche in questo caso le riprese puntuali di schemi iconografici rappresentino un'eccezione.

È verosimile, quindi, che i ceramografi abbiano attinto a una molteplicità di fonti, tra cui potevano figurare cicli pittorici o scultorei contemporanei, ma rispetto ai quali prevalevano l'adesione alla tradizione di bottega e la capacità di combinare e reinventare dei modelli, entrambe caratteristiche connaturate a quella pratica artigianale<sup>77</sup>. Questo aspetto costituisce il limite maggiore di ogni tentativo di ricostruzione, anche parziale, di una megalografia perduta a partire dalla pittura vascolare, di cui per giunta non possediamo neppure una descrizione esauriente.

La fortuna di una particolare versione di un episodio del mito dipende, in realtà, non soltanto dal prestigio di un possibile modello iconografico, ma in larga misura dal significato attribuitole in un determinato momento storico. A Olimpia la Centauromachia raffigurata in un contesto nuziale e conviviale, ove i Centauri non sono intrusi, come nella vicenda di Eracle e Folo, bensì invitati per un legame di parentela, acquisiva sfumature semantiche diverse rispetto alla versione tradizionale, connotandosi come esempio di tradimento dell'ospitalità e del *nomos*<sup>78</sup>: secondo E. Simon, U. Sinn e H. Kyrieleis<sup>79</sup>, tale scelta si prestava a rappresentare, in senso metaforico, le lotte intestine che avevano diviso i Greci nelle guerre persiane, avendo alcuni parteggiato per il Gran Re, trovando particolare risonanza in un contesto panellenico come Olimpia, secondo la prospettiva politica ateniese negli anni successivi alla battaglia di Salamina. Non è possibile precisare se questo argomento potesse aver eventualmente orientato la scelta verso un'ambientazione della Centauromachia alla

<sup>76</sup> Vd. note 22, 24.

<sup>77</sup> Le modalità dell'operare dei ceramografi sono alla base del principio utilizzato da J.D. Beazley per la "connoisseurship", aspetti sui quali vd. e.g. ROBERTSON 1976; KURTZ 1985; NEER 1997.

<sup>78</sup> Per la questione una sintesi in CASTRIOTA 1992, pp. 152-165 con bibliografia precedente

<sup>79</sup> SIMON 1975, pp. 117-120; SINN 1994; KYRIELEIS 2012-2013, pp. 94-108.





Fig. 9. Cratere. Parigi, Louvre G 345 (foto Museo).

reggia di Piritoo anche in un monumento pubblico di Atene come il *Theseion*; sulle metope del lato sud del Partenone è stata considerata più probabile una sua lettura in chiave esplicitamente antipersiana, sulla base dell'identificazione dei barbari con i Centauri e del contrasto tra *hybris* e *sophrosyne*<sup>80</sup>. La vittoria contro gli alleati greci dei Persiani era stata commemorata ugualmente in chiave mitica, nella Mnesterofonia nel tempio di Atena *Areia* a Platea, ricostruito dopo il 479 a.C.<sup>81</sup>. Anche di quel ciclo polignoteo si è proposto di cogliere un'eco tra il 440 e il 420 a.C. sullo *skyphos* del Pittore di Penelope<sup>82</sup> e sul cratere del protoapulo Pittore di Hearst<sup>83</sup> con l'uccisione dei Proci, ma sui due vasi il combattimento è raffigurato ancora in atto<sup>84</sup>, mentre nel dipinto, come afferma Pausania (IX, 4, 12), la strage era già conclusa. Una versione più vicina allo spirito polignoteo compare, invece, sulla *phiale* del Pittore di Brygos da Pyrgi<sup>85</sup>, che ritrae i Proci esanimi sulle *klinai* e a terra, ma l'esemplare si data al 490-480 a.C., facendo pensare, piuttosto, a due versioni indipendenti sviluppate dai ceramografi con soluzioni compositive autonome, anche rispetto a un possibile modello pittorico.

Sia il massacro dei Proci che la Centauromachia alle nozze esemplificavano non soltanto la punizione della *hybris* (*Od.* I, 226-228), ma soprattutto del tradimento dell'ospitalità e, nel secondo caso, la celebrazione di Teseo quale restauratore del *nomos*<sup>86</sup>. Come rilevato da T. Hölscher, dall'inizio del V sec. a.C. alcune scene del ciclo di Teseo raffigurano il castigo di chi si è servito di strumenti e rituali propri dell'ospitalità per uccidere il suo stesso ospite<sup>87</sup>: Procuste con il suo uso improprio della *kline* e Scirone precipitando in mare i suoi ospiti intenti a lavargli i piedi. Tra il 490 e il 440 a.C. la violazione di queste norme è espressa occasionalmente dall'episodio, non altrimenti documentato, del centauro Eurizione ospite di Dexameno e pretendente inopportuno della figlia, dipinto su un frammento di *kylix* del 480 a.C. e su un cratere a calice del Pittore di Nausicaa del 440 a.C.<sup>88</sup> (fig. 9); la scena ha, in questo caso, risvolti comici, con Eurizione adagiato con il suo corpo equino sulla *kline* accanto alla fanciulla, velata come le spose e, già ubriaco, ha colpito uno dei convitati.

I problemi posti dalle due versioni della Centauromachia tessalica in relazione a un possibile modello pittorico costringono a interrogarsi ancora una volta sui limiti, ma anche sulla validità del metodo utilizzato per ricostruire sulla base della ceramografia soggetti, composizioni e iconografie delle megalografie perdute<sup>89</sup>. Il principio secondo cui operano i ceramografi è dettato dalla pratica connaturata all'apprendimento e all'esercizio del loro lavoro, nel quale l'autonomia nel rapportarsi con il mito e la sperimentazione di nuovi soggetti si affianca al consapevole recupero di iconografie e schemi compositivi con adattamenti e variazioni, perché collaudati e prescindendo dall'autorità di un eventuale modello<sup>90</sup>.

<sup>80</sup> Vd. note 26 e 78. CASTRIOTA 1992, pp. 19-28, 34-43, con bibliografia.

<sup>81</sup> CASTRIOTA 1992, pp. 63-65, 73-76.

<sup>82</sup> Berlino, Antikensammlung F2588, BAPD216788.

<sup>83</sup> TRENDALL 1970; TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, p. 11, n. 24.

<sup>84</sup> SHEFTON 1962, pp. 361, 364; COHEN 1983, p. 175, nota 52.

<sup>85</sup> Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, BAPD23670. M.P. GUIDOBALDI in DE SANCTIS *et al.* 2023, pp. 234-235, con bibliografia.

<sup>86</sup> CASTRIOTA 1992, pp. 34-36, con bibliografia.

<sup>87</sup> HÖLSCHER 2019, pp. 88-89, 106.

<sup>88</sup> Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1937.3, BAPD42156 e Louvre G 345, BAPD214655. La fanciulla velata sulla *kylix* ad Amburgo richiama quelle sul *louterion* dell'*agorà*, considerate da SHEFTON 1962, pp. 337, 340-341 ninfe estranee alla scena; anche a Olimpia la Centauromachia era inquadrata da figure femminili agli angoli del frontone, copie romane in sostituzione degli originali, BLÜMEL 1987, pp. 41-45.

<sup>89</sup> MANNACK 2001, p. 85.

<sup>90</sup> Vd. nota 77.



Fig. 10. Disegno dell'affresco dell'edra del primo peristilio della Casa del Fauno a Pompei (elaborazione da DE VOS, MARTIN 1985).

Nessuna delle Centauiromachie alle nozze raffigura il momento che precede lo scontro o il passaggio dal convito pacifico alla rissa, come narrato nel passo di Pindaro citato: il Pittore apulo di Laodamia, alla metà del IV sec. a.C., vi allude forse nella scena in cui un Centauro trascina via la sposa dal trono, soccorsa da Piritoo<sup>91</sup>.

Due fonti, una letteraria, l'altra iconografica, databili al IV-II sec. a.C., illustrano la Centauiromachia alle nozze di Piritoo concentrando l'attenzione non tanto sull'azione, come nella tradizione di V sec. a.C., ma piuttosto sull'ambientazione, secondo uno spirito analogo a quello della pittura di genere, e probabilmente anche su un momento che precede la lotta.

La prima testimonianza riconduce ad Atene ed è un passo di Polemone di Ilio, periegeta vissuto tra la fine del III e gli inizi del II sec. a.C., tratto dall'opera "I Pittori": riportato da Ateneo, restituisce la descrizione di alcuni dettagli di un'opera realizzata dal pittore Hippias. "Nelle "Nozze di Piritoo ad Atene Ippi ha fatto la oinochoe e la coppa di pietra, rivestendo d'oro gli orli; i letti in legno di abete, ornati fino a terra con coperte di vari colori; le coppe sono *kantharoi* di terracotta, pure di terracotta è la lucerna pendente dal soffitto, da cui si riversa intorno la luce delle fiamme" (trad. R. Cherubina)<sup>92</sup>. Polemone è autore di un trattato sui donari dell'Acropoli, ma non vi sono indicazioni su dove avesse visto quest'opera<sup>93</sup>, di cui evidenzia la verosimiglianza nella resa degli oggetti attraverso il colore e la luce, piuttosto che con il disegno, compatibile con un tipo di *techne* che le fonti associano a Zeusi<sup>94</sup>.

Non è certo se l'eredità dei cicli pittorici e scultorei classici sia confluita in parte nell'affresco perduto di Pompei nel primo peristilio della Casa del Fauno (fig. 10), datato intorno al 100 a.C., che raffigura una scena confrontabile con quella del passo di Polemone per la cura dei dettagli dell'arredo<sup>95</sup>: il dipinto, illustrato in un disegno, riproduceva un bassorilievo di marmo colorato, giocando sull'imitazione di tecniche e materiali, con l'ombra portata su uno sfondo come nelle metope dipinte della tomba di Lefkadia della fine del IV-inizi III sec. a.C.<sup>96</sup>, copie di quelle del lato sud del Partenone. Vi si riconoscono Centauri reclinati, avvolti negli *himatia* e cinti di fronde di pino come simposiasti, che si servono del vino direttamente dall'otre in una sala con arredi e vasellame metallico e fittile; i dettagli dell'arredo e delle suppellettili sono molto curati, come nel simposio della tomba III di Aghios Athanassios in Macedonia, nel quale le torce accese creano un effetto simile a quello descritto nel dipinto di Hippias<sup>97</sup>. I gesti concitati sull'affresco pompeiano sono stati interpretati come indizio del repentino degenerare del convito, che è stato così associato all'episodio delle nozze di Piritoo, forse sviluppato anche nei pannelli contigui, su uno dei quali un uccello giallo costituirebbe un riferimento alla metamorfosi di Ceneo. In realtà, molti suoi dettagli si ritrovano nelle scene di *thiasos* dionisiaco: ad esempio l'aspetto giovanile dei Centauri, con le loro braccia protese, come a indicare l'arrivo di qualcuno in lontananza, un gesto diverso dall'*apokopein*, ma spesso ugualmente associato all'epifania di Dionysos<sup>98</sup>, e la presenza di una figura in primo piano, seduta di spalle, con uno schema poco congruo per un corpo equino e con la coda più corta, forse identificabile in un Satiro.

<sup>91</sup> London BMF272: TRENDALL 1982, p. 481, 14, tav. 171, 1-2 S 326.

<sup>92</sup> Ath. XI, 497d; Polemone, fr. 63 Preller.

<sup>93</sup> CAPEL BADINO 2018, pp. 5-9; ANGELUCCI 2022, pp. 15-27, 43-49.

<sup>94</sup> KRAIKER 1950; SCHEIBLER 1994, pp. 46-48.

<sup>95</sup> *Pompei 1748-1980*, p. 137; BRUNO 1985, pp. 55-57; BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI, 2002, p. 77; DE VOS, MARTIN 1985, pp. 369-273. Contrariamente a quanto

ipotizzato da LAIDLAW 1985, pp. 33-35, 194, nota 100, tav. 47a, non è raffigurata una Centaurea. Per l'ambiente nella Casa del Fauno, FABER, HOFFMANN 2009, pp. 111-112.

<sup>96</sup> THOMAS 1997, pp. 135-141; BRECOULAKI 2006, pp. 215-217, tav. 75, 1-2.

<sup>97</sup> BRECOULAKI 2006, pp. 268-274, tav. 92, 1.

<sup>98</sup> JUCKER 1956.

Le note sul dipinto di Hippias, che descrivono il fasto della sala da banchetto e il virtuosismo del pittore nel rappresentarlo, e soprattutto l'affresco di Pompei, sembrano indirizzare l'attenzione sui momenti precedenti la lotta, con uno spirito che travalica la semplice narrazione dell'antefatto, come nel quadro mitologico della casa c.d. di M. Gavius Rufus a Pompei con Piritoo e Laodamia nell'atrio del palazzo all'arrivo di Eurizione e degli altri Centauri<sup>99</sup>. Sebbene un rinnovato interesse per il tema potesse dipendere da nuove interpretazioni sul piano formale, come traspare dal testo di Polemone, il modello dell'affresco perduto di Pompei permetteva, forse, di rivelare anche in maniera più efficace, attraverso gli schemi iconografici dei Centauri, in parte sovrapponibili a quelli dei simposiasti, il contrasto tra le loro due nature nel momento in cui manifestano il repentino mutare d'animo sotto l'effetto del vino, come poi ben messo in evidenza nelle *Metamorfosi* di Ovidio (XII, 210 ss.).

Anche nella famiglia dei Centauri di Zeusi, in cui il mito diveniva spunto per una scena di genere, la *technè* serviva a mettere in risalto il contrasto tra queste due nature; come evidenziato da G. Schörner<sup>100</sup> a proposito del passo di Luciano, il valore attribuito dall'artista all'invenzione era subordinato alla maestria tecnica, spiegando la sua reazione per quello che riteneva un fraintendimento dell'opera.

I pittori della tarda età classica, alla ricerca di forme di espressione ottenute mediante procedimenti sempre più raffinati e con una diversa sensibilità nell'indagare la natura e il carattere dei protagonisti, elaborano una nuova interpretazione dei soggetti mitologici ideati dai maestri del V sec. a.C., garantendone talvolta la sopravvivenza nella tradizione iconografica, ma rinnovati radicalmente nelle loro valenze. In parte è stato così anche per le composizioni che hanno come protagonisti i Centauri a simposio alle nozze di Piritoo, in cui l'interesse si è spostato, tuttavia, dall'azione all'ambientazione e all'analisi della natura di queste creature ferine.

<sup>99</sup> SIMON 1990, p. 442, n. 7, con bibliografia; MANAKIDOU 1997, p. 233, n. 2; *Pompei Pitture e mosaici. VI*, 1996, regio VII, 2, 16-17,

pp. 567-568, n. 60.

<sup>100</sup> SCHÖRNER 2002.



## Bibliografia

- AHLBERG CORNELL 1992 = AHLBERG CORNELL G., *Myth and Epos in Early Greek Art: Representation and Interpretation* (Studies in Mediterranean Archaeology 100), Jonsered 1992.
- ANGELUCCI 2022 = ANGELUCCI M. (a cura), *Polemone di Ilio: i frammenti degli scritti periegetici. Introduzione, testo greco, traduzione e commento* (Geographica Historica 37), Stuttgart 2022.
- ARRINGTON 2015 = ARRINGTON N. T., *Ashes, Images and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens*, Oxford 2015.
- BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2002 = BALDASSARRE I., PONTRANDOLFO A., ROUVERET A., SALVADORI M., *Pittura Romana. Dall'Ellenismo al Tardo Antico*, Milano 2002.
- BARRON 1972 = BARRON J.P., *New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion*, in *JHS* 92, 1972, pp. 20-45.
- BOARDMAN = BOARDMAN J., *Greek Gems and Finger Rings, Early Bronze Age to Late Classical*, New York 2000.
- BLUMEL 1987 = BLUMEL C., *Die Eckfiguren des Westgiebels*, in HERRMANN 1987, pp. 41-45.
- BRECOULAKI 2006 = BRECOULAKI H., *La peinture funéraire de Macédoine: emplois et fonctions de la couleur IV<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. J.-C.* (Meletemata 48), Athènes-Paris 2006.
- BRIZE 1980 = BRIZE P., *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst* (Beiträge zur Archäologie 12), Würzburg 1980.
- BROMMER 1959<sup>3</sup> = BROMMER F., *Satyrspiele. Bilder der griechischen Vasen*, Berlin 1959<sup>3</sup>.
- BROMMER 1983 = BROMMER F., *Satyrspielvasen in Malibu*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 1 (OPA 1), Malibu 1983, pp. 115-120.
- BRUNO 1985 = BRUNO V.J., *Hellenistic Painting Techniques: the Evidence of the Delos Fragments*, Leiden 1985.
- CALAME 1990 = CALAME C., *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.
- CANFORA 2001 = CANFORA L. (a cura di), *Ateneo. I deipnosofisti: i dotti a banchetto, prima traduzione italiana commentata*, Salerno 2001.
- CAHN 1988 = CAHN H.A., *Okeanos, Strymon und Atlas auf einer rotfigurigen Spitzamphora*, in CHRISTIANSEN J. (ed.), *Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and Related Pottery*, København 1988, pp. 107-116.
- CAPEL BADINO 2018 = CAPEL BADINO R. (a cura di), *Polemone di Ilio e la Grecia: testimonianze e frammenti di periegesi antiquaria* (Consonanze 18), Milano 2018.
- CASTRIOTA 1992 = CASTRIOTA D., *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth Century B.C. Athens*, Madison 1992.
- COHEN 1983 = COHEN B., *Paragone. Sculpture versus Painting, Kaineus and the Kleophrades Painter*, in MOON W.G. (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983, pp. 171-192.
- COURBIN 1952 = COURBIN P., *Un nouveau canthare attique archaïque*, in *BCH* 76, 1952, pp. 347-383.
- CURTIUS 1883 = CURTIUS E., *Studien über die Tempelgiebel von Olympia*, Berlin 1883.
- DE VOS, MARTIN 1985 = DE VOS M., MARTIN A., *La pittura ellenistica a Pompei in decorazioni scomparse documentate da uno studio dell'architetto russo A.A. Parland*, in *DialA* 2, 1984, pp. 131-140.
- DE SANCTIS *et al.* 2023: P. DE SANCTIS, E. GOVI, V. NIZZO, G. SASSATELLI, T. TROCCHI (a cura di), *Spina etrusca. Un grande porto nel Mediterraneo*, catalogo della mostra Ferrara, Roma 2023.
- DI CESARE 2015: R. DI CESARE, *La città di Cecrope: ricerche sulla politica edilizia cimoniana ad Atene* (SATAA 11), Atene 2015.
- DROUGOU 1975 = DROUGOU S., *Der attische Psykter*, Würzburg 1975.
- ERMINI 1997 = ERMINI A., *Il passo di Armodio e il passo di Aristogitone. Echi e riprese del gruppo dei Tirannicidi nella ceramica attica*, in *BdA* 82, 1997, pp. 1-24.
- FABER, HOFFMANN 2009 = FABER A., HOFFMANN A., *Die Casa del Fauno in Pompeji (VI 12) 1. Baubehistorische Analyse* (AF 25), Wiesbaden 2009.
- FERRARI 1988 = FERRARI L., *I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico*, Roma 1988.
- FOLEY, STROUD 2019 = FOLEY E., STROUD R.S., *A Reappraisal of the Athena Promachos. Accounts from the Acropolis* (IG I<sup>3</sup> 435), in *Hesperia* 88, 1, 2019, pp. 87-153.
- GREEN 1980 = GREEN, J. R., *Additions to "Monuments illustrating Old and Middle Comedy"*, in *BICS* 27, 1980, pp. 123-131.
- GRUNAUER 1987 = GRUNAUER P., *Der Westgiebel des Zeustempels*, in HERRMANN 1987, pp. 46-54.

- HEENES 1998 = HEENES V., *Die Vasen der Sammlung des Grafen Franz I. von Erbach zu Erbach* (Peleus 3), Mannheim-Bodenheim 1998.
- HEINEMANN 2016 = HEINEMANN A., *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Image & Context 15), Berlin 2016
- HEDREEN 1002 = HEDREEN G., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting: Myth and Performance*, Ann Arbor 1992.
- HÖLSCHER 2019 = HÖLSCHER T., *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom* (Münchner Vorlesungen zur antiken Welt 4), Berlin-Boston 2019.
- HERRMANN 1987 = HERRMANN H.-V. (Hrsg.), *Die Olympia-Skulpturen* (Wege der Forschung 577), Darmstadt 1987.
- HOFKES-BRUKKER 1975 = HOFKES-BRUKKER C., MAALWITZ A., *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung. Zur Architektur des Apollon-Tempels in Bassai-Phigalia*, München 1975.
- JUCKER 1956 = JUCKER I., *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*, Zürich 1956.
- KYRIELEIS 2012-2013 = KYRIELEIS H., *Pelops, Herakles, Theseus: zur Interpretation der Skulpturen des Zeustempels von Olympia*, in *JdI* 127-128, 2012-2013, pp. 51-124.
- KOPANIAS 2006 = KOPANIAS K., *Kimón, Mikon und die Datierung des Athener Theseion*, in SCHWEIZER B., KREUTZ N. (Hrsg.), *Tekmeria: archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension: Beiträge für Werner Gauer*, Münster 2006, pp. 155-163.
- KRAIKER 1950 = KRAIKER W., *Das Kentaurenbild des Zeuxis* (Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 106), Berlin 1950.
- KURTZ 1985 = KURTZ D., *Beazley and the Connoisseurship of Greek Vases*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2 (OPA 3), Malibu 1985, pp. 237-250.
- LAIDLAW 1985 = LAIDLAW A., *The First Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Roma 1985.
- LANGNER 2012 = LANGNER M., *Kentauren, Der Wandel eines Bildmotivs von der Antike bis in die Neuzeit*, in TORI L., STEIBRECHER A. (Hrsg.), *ANIMALI. Tiere und Mischwesen von der Antike zur Neuzeit*, catalogo della mostra Zurigo, Milano 2013, pp. 241-253.
- LEVENTOPOULOU *et al.* 1997 = LEVENTOPOULOU M. *et al.*, s.v. *Kentauroi et Kentaurides*, in *LIMC* 1997, VIII, pp. 671-721.
- LEVENTI 2008 = LEVENTI I., *Der Fries des Poseidon-Tempels in Sounion*, in *AntPl* 30, 2008, pp. 7-54.
- LEVENTI 2009 = LEVENTI I., *Interpretations of the Ionic Frieze of the Temple of Poseidon at Sounion*, in SCHULTZ P., VON DEN HOFF R. (eds.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek world. Proceeding of an international conference*, Oxford 2009, pp. 121-132.
- LEVENTI 2014 = LEVENTI I., *Πόλη σε κρίση αρχιτεκτονική γλυπτική της Αθήνας στην περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου*, Αθήνα 2014.
- LÖWY 1929 = LÖWY E., *Polygnot*, Wien 1929.
- MANAKIDOU 1997 = MANAKIDOU E., s.v. *Peirithoos*, in *LIMC* 1997, VII, pp. 232-242.
- MANNACK 2001 = MANNACK T., *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford 2001.
- MATHESON 1995 = MATHESON S.B., *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison 1995.
- MERTENS 2010 = MERTENS J.R., *How to Read Greek Vases*, New Haven 2010.
- MOORE 1997 = MOORE M.B., *Attic Red-figured and White-ground Pottery* (Athenian Agora 30), Princeton 1997.
- MORAW 1998 = MORAW S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*, Mainz 1998.
- MEYER 2017 = MEYER M., *Athena, Göttin von Athen: Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien 2017.
- MORAWIETZ 2000 = MORAWIETZ G., *Der gezähmte Kentaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurenbilder in der Antike*, München 2000.
- MUSTI 1995 = MUSTI D., *Demokratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari 1985.
- MUTH 2008 = MUTH S., *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Image & Context 1), Berlin 2008.
- NEER 1997 = NEER R., *Beazley and the Language of Connoisseurship*, in *Hephaistos* 15, 1997, pp. 7-30.
- NEILS 1987 = NEILS J., *The Youthful Deeds of Theseus*, Roma 1987.

- NEILS 1994 = NEILS J., s.v. *Theseus*, in *LIMC* 1994, VII, pp. 922-951.
- PALAGIA 2022 = PALAGIA O., *The Wedding of Peirithous. South Metopes 13-21 of the Parthenon*, in NEILS J., PALAGIA O. (eds.), *From Kallias to Kritias. Art in Athens in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, Berlin 2022, pp. 53-61.
- Pompei 1748-1980 = Pompei 1748-1980: i tempi della documentazione*, catalogo della mostra Roma-Pompei, Roma 1981.
- PRANGE 1989 = PRANGE M., *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt: Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit*, Frankfurt am Main 1989.
- ROBERT 1895 = ROBERT C., *Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot* (Hallisches Winckelmannsprogramm 18), Halle 1895.
- ROBERTSON 1976 = ROBERTSON, M., *Beazley and after*, in *MüJb* 27 1976, pp. 29-46.
- ROSCINO 2010 = ROSCINO C., *Polignoto di Taso*, Roma 2010.
- SALZMANN 1982 = SALZMANN D., *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken: von den Anfängen bis zum Beginn der Teseratechnik* (AF 10), Berlin 1982.
- SCHMIDT 1941 = SCHMIDT J., s.v. *Pholoe*, in *RE* 1941, XX, 1, cc. 513-518.
- SHAPIRO *et al.* 1995 = SHAPIRO H.A. *et al.* (eds.), *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art*, San Antonio 1995.
- SCHAUENBURG 1971 = SCHAUENBURG K., *Herkules bei Pholos. Zu zwei frühprotfigurigen Schalen*, in *AM* 86, 1971, pp. 43-54.
- SHEFTON 1962 = SHEFTON B.B., *Herakles and Theseus on a Red-Figured Louterion*, in *Hesperia* 31, 4, 1962, pp. 330-368.
- SCHEIBLER 1994 = SCHEIBLER I., *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
- SCHEIBLER 2017 = SCHEIBLER I., *Experimente in der dritten Dimension. Bemerkungen zur archaischen Vasenmalerei*, in RAECK W. (Hrsg.), *Figur und Raum in der frühgriechischen Flächenkunst: Archäologisches Symposium für Hanna Koenigs-Philipp*, Wiesbaden 2017, pp. 71-88.
- SCHIFFLER 1976 = SCHIFFLER B., *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst: vom 10. bis zum Ende d. 4. Jhs. v. Chr.*, Frankfurt am Main 1976.
- SCHÖNE-DENKINGER 1988 = SCHÖNE-DENKINGER A., *CVA Deutschland, Berlin, Antikensammlung, ehemals Antiquarium. Band 18*, München 2018.
- SCHÖRNER 2002 = SCHÖRNER G., *Η θηλεία ιπποκενταυρος des Zeuxis – Familiarisierung des Fremden?*, in *Boreas* 25, 2002, pp. 97-124.
- SCHWABT 1985 = SCHWABT K.A., *A Parthenonian Centaur*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2 (OPA 3), Malibu 1985, pp. 89-94.
- SERVADEI 2005 = SERVADEI C., *La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica* (Studi e scavi n. s. 9), Bologna 2005.
- SIFTAR 2018 = SIFTAR L., *Das Phänomen der unvollständigen Gestalt in der griechischen Kunst. Unterschiedliche Facetten eines besonderen Darstellungsmittels* (Daidalos 8), Heidelberg 2018.
- SIMON 1963 = SIMON E., *Polygnotan Painting and the Niobid Painter*, in *AJA* 67, 1, 1963, pp. 43-62.
- SIMON 1975 = SIMON E., *Versuch einer Deutung der Südmetopen des Parthenon*, in *JdI* 90, 1975, pp. 100-120.
- SIMON 1982 = SIMON E., *Satyr-Plays on Vases in the Time of Aeschylus*, in KURTZ D., SPARKES B. (eds.), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, Cambridge 1982, pp. 123-148.
- SIMON 1990 = SIMON E., s.v. *Hippodameia II*, in *LIMC* 1990, V, pp. 440-443.
- SINN 1994 = SINN U., *Apollon und die Kentauromachie im Westgiebel des Zeustempels in Olympia, Die Wettkampfstätte als Forum der griechischen Diplomatie nach den Perserkriegen*, in *AA*, 1994, pp. 585-602.
- STÄHLER 1992 = STÄHLER K., *Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit* (Eikon 1), Münster 1992.
- GRIFFITH 2010 = GRIFFITH M., *Satyr Play and Tragedy, Face to Face*, in TAPLIN O., WYLES R. (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford-New York 2010, pp. 47-63.
- THOMAS 1997 = THOMAS E., *Monochromata*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica* (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.), in SCAGLIARINI CORLÀITA D. (a cura di), *Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica. I temi figurativi nella pittura parietale antica* (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.), Bologna 1997, 135-141.
- TOPPER 2012 = TOPPER K., *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge 2012.



- TRENDALL 1970 = TRENDALL A.D., *The Slaying of the Suitors. A Fragmentary Calyx-Krater by the Hearst Painter*, in *AntK* 13, 1970, pp. 101-102.
- TRENDALL, CAMBITOGLU 1978: TRENDALL A.D., CAMBITOGLU A., *The Red Figure Vases of Apulia*, I, Oxford 1978.
- TRENDALL, CAMBITOGLU 1982 = TRENDALL A.D., CAMBITOGLU A., *The Red Figure Vases of Apulia*, II, Oxford 1982.
- WEBSTER 1978 = WEBSTER T. B. L., *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978.
- WOLF 1993 = WOLF S.R., *Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei*, Köln 1993.
- WOODFORD 1974 = WOODFORD S., *More Light on Old Walls: The Theseus of the Centauromachy in the Theseion*, in *JHS* 94, 1974, pp. 158-165.