



Le opere e i giorni.

Lavoro, produzione e commercio tra passato e presente

*... lavora, Perse, stirpe divina, perché Fame
ti odî e t'ami l'augusta Demetra dalla bella corona,
e di ciò che occorre per vivere t'empia il granaio
(Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 299-301.)*



Soprintendenza BB.CC.AA. Agrigento

Le opere e i giorni

Lavoro, produzione e commercio tra passato e presente

a cura di

Valentina Caminneci

Atti e Contributi del Corso di Formazione per Docenti
Progetto Scuola Museo 2012-2013

Regione Siciliana
Assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana
Dipartimento Beni Culturali e Identità Siciliana

Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento. Via U. La Malfa, 5, Agrigento. sopriag@regione.sicilia.it. R.P. Salvatore Donato. Progetto Valentina Caminneci. URP Adriana Cascino. urpsopriag@regione.sicilia.it tel.0922-552516 fax 0922401587

Progetto Scuola Museo Es. Fin. 2012 Cap.376525.
Coordinamento Assessorato BB.CC. e I.S. Dipartimento BB.CC. e I.S.
Servizio Valorizzazione. U.O. 24.

Copyright Soprintendenza BB.CC.AA. di Agrigento 2014

E' fatto divieto di riproduzione e utilizzazione senza autorizzazione della Soprintendenza BB.CC.AA. di Agrigento. Copia omaggio. Vietata la vendita

In copertina, *Ade e Persefone in trono*, *pinax* in terracotta da Locri Epizefiri, inizi V sec. a.C. Museo Nazionale della Magna Grecia di Reggio Calabria
(da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Locri_Pinax_Of_Persephone_And_Hades.jpg).

Sul frontespizio, Telemaco Signorini, *L'alzaia*, 1864
(da http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Signorini,_Telemaco_-_L'alzaia_-_1864.jpg).

Le opere e i giorni: lavoro, produzione e commercio tra passato e presente : atti e contributi del corso di formazione per docenti / a cura di Valentina Caminneci.
Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2014. - e-book
ISBN 978-88-6164-225-6

1. Lavoro – Storia. I. Caminneci, Valentina.
331.0945822 CDD-22 SBN Pal0260796

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

Indice

Presentazione

Assunta Lupo, Assessorato Beni Culturali ed Identità Siciliana, Servizio Valorizzazione

Caterina Greco, Soprintendente per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento

Introduzione

I colori della terra

Valentina Caminneci, Soprintendenza BB.CC.AA. Agrigento 1

Scienza e tecnica prima della storia

Cultura materiale, modi di produzione e organizzazione sociale della più antica metallurgia nella Sicilia preistorica
Enrico Giannitrapani, Coop. Arkeos, Enna 9

Il lavoro e le risorse del territorio: zolfo, sale e metalli nel territorio agrigentino nella preistoria
Domenica Gulli, Soprintendenza BB.CC.AA. Agrigento 37

La dimensione metaforica del lavoro

Le opere di Atena: identità femminile e philergia nella Sicilia greca
Elisa Chiara Portale, Università di Palermo 63

Il mito di Trittolemo in Sicilia: immagini e contesti
Monica De Cesare, Università di Palermo 105

Il ruolo della religione nelle dinamiche del commercio antico: le Gorgoni di Himera
Chiara Terranova, Università di Messina 129

Archeologia della produzione del commercio nell'antica Agrigento

Alla foce dell'Akragas. Storia e archeologia dell'antico emporion di Agrigento
Valentina Caminneci 151

Gli ergasteria di Akragas: nuove piste di ricerca
Maria Concetta Parello, Parco Archeologico e Paesaggistico Valle dei Templi 181

Produzioni agricole ed officine ceramiche ad Agrigentum in età tardoromana
Maria Serena Rizzo, Parco Archeologico e Paesaggistico Valle dei Templi 203

Produzione e commercio dello zolfo ad Agrigentum e nel suo territorio
Luca Zambito, Dottore di Ricerca Università di Messina 227

Artigianato, commercio e impresa tra Medioevo ed Età Moderna

L'operosità umana dalla terra al mare: il caricatore di Sciacca tra XIV e XV secolo
Maria Antonietta Russo, Università di Palermo 249

Lavoratori agrigentini a Palermo nel Quattrocento
Patrizia Sardina, Università di Palermo 283

Sulle tracce degli antichi vasai nisseni. Le produzioni ceramiche di Caltanissetta.
Salvina Fiorilla, Soprintendenza BB.CC.AA. di Ragusa 311

La tipografia ad Agrigento nei secoli XIX e XX dai documenti rinvenuti presso l'Archivio della Camera di Commercio
Paola Giarratana, Maria Carmelina Mecca, Soprintendenza BB.CC.AA. di Agrigento 331

Percorsi didattici: la parola al passato
Valentina Caminneci 355

Aërii mellis caelestia dona (Verg. georg. IV,1)

Lavoro e paesaggio nella pittura italiana dell'Ottocento

Conclusioni

Per una valorizzazione dei paesaggi storici della produzione: l'istituzione degli ecomusei in Sicilia
Valentina Caminneci 373

Appendice. La Scuola e la memoria

Un Museo nella Scuola. Il Museo della Civiltà Contadina di Montallegro
Domenico Tuttolomondo, Rosanna Fileccia, Caterina Orlando, Istituto Comprensivo Ezio Contino di Cattolica Eraclea e Montallegro 393

Le opere di Atena: identità femminile e *philergia* nella Sicilia greca

ELISA CHIARA PORTALE

Un celebre passo degli *Erga* esiodei può introdurre il tema che, muovendo dal ricchissimo dossier di Atene (la *polis* che da Atena prendeva addirittura il nome), vorrei qui declinare in ottica “siceliota” puntando l’attenzione su un filone della documentazione votiva e funeraria di età classica: la dimensione metaforica del lavoro femminile, a partire dal patronato esercitato da Atena sulle *technai* e l’operosità muliebre sin dalla comparsa al mondo della prima donna mortale. Adirato per l’inganno di Prometeo, Zeus infliggeva infatti come punizione agli uomini (...) *un male di cui tutti godano nell’animo, circondando d’affetto la loro stessa sciagura* (...). Ordinò all’illustre Efesto che assai presto mescolasse acqua e terra, di essere umano vi infondesse voce e forza, nel volto simile alle dee immortali figurasse bel sembiante amabile di vergine (*parthenikès kalòn eidos*); poi **Atena i lavori insegnasse, a tessere trama variata (*erga didaskèsai, polydaidalon històn hyphainein*)**, e grazia sul capo spargesse l’aurea Afrodite, e voluttà tormentosa e pene che divorano le membra. (...) [Subito con la terra plasmò l’illustre Ambidestro un’immagine simile a vereconda vergine, secondo i voleri del Cronide; **la cinse e l’adornò la dea glaucopide Atena**; le divine Charites e signora Peithò collane d’oro le posero al corpo, la coronarono di fiori primaverili le Horai dalle belle chiome; **al corpo le adattò ogni ornamento Pallade Atena**]...(Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 57-76, trad. di A. Ercolani, Roma 2010).

Ulteriori dettagli aggiunge il poeta nella *Teogonia*:

(...) *la dea Atena dagli occhi lucenti le dette il suo cinto e la ornò di una candida veste, e dal capo fece scendere con l'arte delle sue mani un velo riccamente lavorato, meraviglia a vedersi; quindi attorno alla testa Pallade Atena le pose amabili corone fatte di freschi fiori di prato, e intorno al capo le cinse una corona d'oro, che lo stesso inclito Ambidestro aveva fatto...*

(Esiodo, *Opere. Teogonia*, vv. 572-579, trad. di A. Colonna, Torino 1983)

Le opere di Atena che tanto risalto assumono nella presentazione di Pandora, qualificandone l'abilità nella tessitura di stoffe variegate insegnatale dalla dea e il vestiario di straordinaria bellezza che ella le elargisce, sono così collegate *ab origine* alla natura femminile, in una con la grazia infusa da Afrodite e le splendide *parures* di gioielli e corone floreali con cui gli dei – Atena, le *Charites* (Grazie), le *Horai* (Stagioni) e *Peithò* (Persuasione), e il divino artigiano Efesto – omaggiano l'affascinante fanciulla (con l'ambiguo “tocco finale” di Hermes). Costei, la capostipite della «*stirpe delle donne delicate*», epitoma nel suo stesso nome la molteplicità dei doni ricevuti, e il carattere (ambiguo) di dono, al contempo malanno e fonte di godimento e meraviglia, intrinseco al genere femminile.

Al di là della coloritura misogina, il carattere serio e il sottofondo religioso della storia della prima donna sono stati da tempo evidenziati dalla critica, che ne ha colto un'eclatante convalida nella sua riproposizione in uno dei complessi figurativi più celebri dell'antichità: la colossale statua di culto di *Athena Parthenos* eretta da Fidia nel Partenone sull'acropoli di Atene, la cui base (PAUSANIA I 24,7; PLINIO, *Naturalis Historia* XXXVI,18) recava appunto una rappresentazione del mito di Pandora a grandezza naturale (HURWIT 1999, 235-245; ROBERTSON 2004; LEE 2005, 59-62). La gravidanza della vestizione di Pandora per mano di



1. Statuetta frammentaria di Atena con la rocca da Scornavacche (Ragusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 629), prima metà del IV secolo a.C. (da DI VITA 1952-54).

Atena si coglie appieno considerando che in quel santuario, al culmine delle feste Panatenee, la dea era omaggiata dalla città con l'offerta di un peplo istoriato – alla cui realizzazione, con i riti collegati, erano destinate due ragazzine alloggiate sull'acropoli (fig. 2) –, quasi a riattualizzare ogni volta nell'omaggio collettivo la meraviglia delle “opere di Atena”: i tessuti variegati creati con la *techne* che ella aveva trasmesso al genere femminile agli albori della storia, strumento e simbolo di civiltà e coesione civile (REEDER 1995, 200-202; BLUNDELL 1998, 49-55; HURWIT 1999, 184-186, 227ss.; PALAGIA 2000, 58-60; PALAGIA 2008; BUNDRICK 2008, 325s.). Per di più, Atena era venerata sull'acropoli come *Ergane*, ovvero “lavoratrice” (CONSOLI 2004; CONSOLI 2010), un epiteto cultuale che talvolta troviamo abbinato con quello di *Zosteria* (“che cinge”: così in un cippo dal santuario di *Athena Pronaia* a Delfi) parimenti sotteso al ruolo della dea nel racconto esiodeo, allorché è Atena a vestire la prima donna, persino donandole la propria cintura (ROBERTSON 2005). Proprio l'epiclesi *Ergane*, legata alle competenze tecniche della dea e alle “opere di Atena” che ne derivano (DIODORO V 73, 7-8), ci riporta alla Sicilia e ad un gruppo di figurine fittili così interpretate, provenienti da siti della parte meridionale dell'isola (Camarina, Gela?, Agrigento, Scornavacche, Monte Saraceno?, Butera?) e da Himera sulla costa tirrenica (figg. 2, 6a, 8-9): Atena, riconoscibile per il copricapo (elmo o *polos*, talvolta con cimiero applicato), vi è caratterizzata come filatrice tramite la conocchia e il fuso che regge nelle mani e/o il *kalathos* per la lana ai suoi piedi (PISANI 2008, 50-56; CONSOLI 2010, 19-23).

Il primo pezzo del dossier, e il più notevole, è la statuetta frammentaria dall'abitato-ceramico di Scornavacche nella valle del Dirillo (DI VITA 1952-54) (fig. 1), il cui soggetto e stile atticizzante indussero lo scopritore A. Di Vita a supporre la dipendenza da una scultura effigiante *Athena*



2. Rilievo votivo frammentario dall'acropoli di Atene: visibili un'*arrephoros* al lavoro del telaio e i busti di due delle *Charites*, che tutelano l'opera delle fanciulle scelte per la tessitura del peplo per Atena (Atene, Museo dell'acropoli, inv. 2554), IV secolo a.C. (da PALAGIA 2008).

3. Statua di Atena seduta su uno sgabello, identificata con l'Athena opera di Endoios (Atene, Museo dell'acropoli, inv. 625), 525 a.C. ca. (da CONSOLI 2010).

4a-b. Rilievo fittile votivo dall'acropoli di Atene con raffigurazione di una donna che fila (Atene, Museo dell'acropoli, inv. 13055) e relativa ricostruzione grafica, fine VI-inizi V secolo a.C. (da CONSOLI 2010).

Ergane situata sull'acropoli di Atene. Poco dopo, S. Stucchi (1956) ampliava la discussione chiamando in causa una statua seduta rinvenuta sulle pendici nord della rocca (fig. 3), riferita allo scultore Endoios sulla scorta di un cenno di Pausania (I 26,4) e riconosciuta come simulacro arcaico di *Athena Ergane* (l'identificazione del monumento resta, tuttavia, controversa), e proponendo di integrarne gli attributi con un fuso e una rocca per analogia con la figurina siciliana, appartenente però ad un filone diverso. Sarebbe stato l'artista arcaico, invece, a escogitare lo schema iconografico della dea-filatrice, stando anche ad un'altra notizia di Pausania (VII 5,9) che ne ricorda la statua lignea di *Athena Polias* a Eritre, resa seduta in trono, col *polos* sul capo e una rocca in ciascuna mano. Le testimonianze del Periegeta e la questione dell'Atena "di Endoios" sono state ridiscusse da V. Consoli (2004 e 2010) in relazione al contesto ateniese e alle matrici "ionico-attiche" del tema, ricollocato nel quadro dell'età pisistratea caratterizzato dalla forte ascesa e consapevolezza delle classi artigianali devote alla dea "lavoratrice". Per supportare la ricostruzione proposta della statua dell'acropoli sono stati inoltre adottati alcuni *pinakes* fittili dall'acropoli (fig. 4a-b) reputati raffigurare la dea nell'attitudine codificata dall'*agalma* di Endoios, nonostante una lettura alternativa v'individui piuttosto le stesse devote, che offrono alla dea un'immagine idealizzata di sé, all'opera con fuso e conocchia (DI VITA 1952-54, 147; DEMARGNE, CASSIMATIS 1984, 962, 1019; HEINRICH 2006, 50-54): in verità, la caratterizzazione del seggio a mo' di *kline* si adatta meglio ad un soggetto mortale, sulla scorta del tenace legame simbolico fra il letto e il vincolo matrimoniale e la vita della donna nell'*oikos* (*ibidem*, 106s.). D'altro lato, va ricordato che nell'Atene arcaico-classica il ruolo di Atena patrona e protettrice degli artigiani viene espresso raffigurando la dea in persona presenziare alle attività dell'*ergasterion*: in tale *imagerie*, pervenuta anche in Sicilia



5. Cratere a figure rosse con scena di *ergasterion* da Caltagirone (Museo di Caltagirone, inv. 961), 450-425 a.C. ca. (da MARTIN, PELAGATTI, VALLET 1980).

grazie all'importazione dei vasi attici dipinti – come testimonia un bel cratere rinvenuto a Caltagirone (fig. 5) –, la figura divina riflette però il modello canonico della *peplophoros* elmata, senza attributi distintivi rispetto all'iconografia corrente negli altri suoi contesti di intervento (DEMARGNE, CASSIMATIS 1984, 961; WILLIAMS 2009; HASAKI 2012, 256-258).

Nonostante il *gap* tra il supposto archetipo arcaico dell'iconografia di *Athena Ergane* giunta in Sicilia e la documentazione isolana superstite (emergente solo a un secolo di distanza), il peso del “precedente” ionico-attico resta tale da ipotecare l'esegesi dei manufatti sicelioti, ancorché l'unico legato ad un filone ateniese (almeno per ispirazione stilistica) sia la terracotta di Scornavacche (fig. 1), che riflette però, come accennato, un'elaborazione indipendente rispetto alla statua di Endoios e da inserire piuttosto nel contesto artistico della Sicilia dionigiana, recettivo dei modelli formali attici dell'avanzato V secolo, ma ben caratterizzato per predilezioni tematiche, iconografie e stilemi sul solco di un'importante tradizione locale siceliota (PORTALE 2000; PAUTASSO 2009).

Un'altra versione stilisticamente prossima, ma tipologicamente distinta, è presente tra le terrecotte del cd. Quartiere punico di Porta II ad Agrigento (DEORSOLA 1990, 28ss.; FIORENTINI 2002, 167, fig. 20): dapprima etichettata “Atena/Demetra” per il fraintendimento della rocca come fiamma di una fiaccola, la figura è connotata da un uccello poggiato sulla spalla e dalla gestualità del braccio sinistro (fig. 6a). L'arto, reggendo lo strumento per la filatura, discosta infatti il mantello posto a velo sul capo, secondo un motivo familiare nel linguaggio visivo greco come gesto di *aidòs* (pudore), ricorrente nell'iconografia di sfondo nuziale (FERRARI 2002, 54-56).

Le testimonianze più precoci della raffigurazione di un'Atena “*Ergane*” (intendendo la qualifica



6a-c. Statuetta di Atena con conocchia e volatile sulla spalla dal Quartiere di Porta II ad Agrigento e terrecotte associate, fine V secolo a.C. (Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo") (da FIORENTINI 2002; fig. 6b-c da DEORSOLA 1990).

come esplicativa delle prerogative della dea nelle *technai*, non in riferimento allo specifico culto ateniese che è rischioso proiettare *tout court* sulla realtà siceliota, in assenza di forti indizi di filiazione) risolvono invece l'esigenza di qualificare la dea come protettrice delle attività tessili attraverso l'aggiunta di uno o più strumenti per la filatura ad uno schema del tutto in linea con la tradizione della coroplastica arcaico-classica locale. Basta il *kalathos*, ad esempio, a connotare in tal senso una terracotta di grande formato dal Quartiere Est di Himera (fig. 8) (ALLEGRO 1976, 539ss., tav. LXXXIX,5; ALBERTOCCHI 2004, 63, 134, cat. 1054, tipo A LI, tav. XIXc), per il resto (salvo il cimiero aggiunto al *polos*) interamente conforme al tipo della cd. *Athana Lindia*, o per meglio dire “dea con pettorali”, adottato sin dal VI secolo a.C. per effigiare diverse divinità (e non tanto Atena, come si è ritenuto a lungo). Non è chiaro, in carenza degli attributi originari, se tale fosse il caso anche delle statuette analoghe provenienti dai livelli dionigiani dell'acropoli di Gela (FIORENTINI 2002, 159, fig. 13; ALBERTOCCHI 2004, 45, tipo AXXVII, cat. 644s.); mentre la versione documentata più volte nello scarico di una fornace di vasai alla periferia nord-orientale di Camarina (fig. 9) (PELAGATTI, VOZA 1973, 136, cat. 407, tav. XLVIII; PISANI 2008, 50-56, cat. 87-103) rinuncia ai distintivi ornamenti plastici sul petto e assume forme più “naturalistiche” con le braccia applicate e aperte, reggenti fuso e conocchia (ancorché spesso l'attributo non si conservi, rendendo incerta l'identificazione: SPAGNOLO 2000, 185s., tav. LV,2; PORTALE 2008, 19s.). Laddove la statuette “atticizzante” di Scornavacche (fig. 1) introduce l'egida a mantellina e un vistoso elmo con paragnatidi sollevate per conferire un'identità più marcata alla figura, le altre statuette (figg. 6a, 8-9) si limitano quindi a pochi attributi essenziali che permettono di sottrarre la rappresentazione all'indeterminatezza della dea con pettorali o della dea su *diphros*/ trono, senza però discostarsi



7a-b. Statuette dal Quartiere di Porta II ad Agrigento, cd. Casa A (Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo"), IV-III secolo a.C. (da FIORENTINI 2002).

da quella fortunata e tradizionale iconografia. Tale circostanza, del resto comprensibile nell'ottica del procedimento di lavorazione e dei condizionamenti della tecnica seriale a matrice, ma anche nell'ottica funzionale dell'artigianato di destinazione votiva (tendenzialmente polivalente ed adattabile, magari con limitate modifiche, a diversi referenti culturali), fa comunque reputare verosimile una certa congruenza fra lo schema iconografico tradizionale, in linea di massima mantenuto, e la sfera di competenza della divinità "*Ergane*", cui esso risultava compatibile sia per l'artigiano antico sia per il devoto. Tale sfera – da ricercare nell'ambito degli *erga* patrocinati da Atena, vista l'inserzione degli strumenti per filare e la ricorrente aggiunta di qualche dettaglio distintivo della dea (elmo o pennacchio)– non entrerà, per così dire, in conflitto con le sfere di competenza generali delle divinità femminili che condividono lo schema della dea seduta su *diphros* o trono né con l'originario modello della dea con pettorali (riprodotto nelle versioni più antiche di Himera e forse Gela), la cui valenza concerne primariamente la protezione della fertilità pur senza escludere un concetto più generico di potenza divina (ALBERTOCCHI 2004).

Solo un'accurata analisi contestuale può, tuttavia, focalizzare il significato delle opere di Atena e lo spettro di azione della dea filatrice, che ne giustificano la parziale sovrapposizione con la tradizionale dea con pettorali e l'associazione con altri votivi. In proposito, si è sottolineato il ricorrere dell'Atena "*Ergane*" all'interno di aree artigianali, come accade per gli esemplari di Scornavacche – privo purtroppo di associazioni contestuali precise – e Camarina. Una situazione analoga è stata prospettata per il Quartiere di Porta II di Agrigento, ritenuto a carattere misto residenziale- manifatturiero e commerciale (DEORSOLA 1990, 28ss.; DE ORSOLA 1991, 74ss.; FIORENTINI 2002, 163-167) per l'abbondanza di oggetti



8. Statuetta di Atena con *kalathos* dal “santuarietto urbano” del Quartiere Est di Himera (Antiquarium di Himera), seconda metà V secolo a.C. (da ALLEGRO 1976).

9. Statuetta di Atena con fuso e conocchia(?) dallo scarico della Fornace Provide di Camarina (Museo Archeologico Regionale di Ragusa), tardo V secolo a.C. (da PISANI 2012).

di tipo votivo- rituale rinvenuti, seppur in assenza di indizi probanti per un'attività figulina: non sono stati infatti individuati né forni né aree e strutture idonee per la lavorazione dell'argilla, mentre la ricognizione in corso dei reperti ad opera di C. Parello (*infra*, 190, fig. 17) ha riscontrato una singola matrice di figurina fittile a fronte di un numero davvero ingente di pesi da telaio, che indirizzerebbero semmai verso un altro ambito delle *technai* protette da Atena. Fatte salve le ovvie differenze, analogie sono state inoltre segnalate con Himera, dove lo schema è documentato nel "santuarietto" compreso nell'abitato del Quartiere Est, sicché se ne è arguita una connessione con le attività manifatturiere svolte nel lembo residenziale di riferimento, confermata da alcune offerte riferibili alla sfera produttiva: pesi da telaio, nonché distanziatori di fornace, anelli fittili ed uno stampino in osso, e ancora pesi da rete in piombo e ami di bronzo, relativi rispettivamente a tessitura, produzione ceramica, pesca (ALLEGRO 1976, 539-553; CONSOLI 2010, 20). Di qui, l'inserimento da parte di M. Pisani di tutti i contesti in questione (Scornavacche, Himera, Agrigento, nonché Gela- vecchia stazione dove la presenza dell'"Ergane" è più dubbia), oltre a quello di Camarina di più immediata lettura, all'interno dei «*quartieri a vocazione artigianale*» che presenterebbero «*piccoli sacelli ad esclusivo uso dei residenti. Da alcuni di questi (Imera, Agrigento, Gela) provengono delle terrecotte di Athena Ergane, espressione della devozione di una classe, quella di vasai, coroplasti, fornaciai e ceramisti, che alla dea si raccomandava particolarmente perché garantisse il buon esito della cottura dei manufatti, e che documentano la diffusione peculiare di una iconografia attestata in Sicilia – anche a Camarina e a Scornavacche – prevalentemente e significativamente negli ergasteria*» (PISANI 2012, 319ss., part. 323).

Pesa su quest'interpretazione, influenzata dalla ricostruzione su richiamata del culto *ateniese* di *Athena Ergane*, la circostanza che il primo riconoscimento del tema in Sicilia sia avvenuto in



10. *Epinetra* frammentari di produzione attica dal santuario della *Malophoros* a Selinunte (Palermo, Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"), vicino al *Golonos Group*, fine VI-inizi V secolo a.C. (da GABRICI 1927).

11a. Framento di *epinetron* di produzione attica dal santuario sul poggetto Sud-Est di Monte Saraceno (Museo di Monte Saraceno), fine VI secolo a.C. (da SPAGNOLO 2008).

due siti sedi di *ateliers* coroplastici, Scornavacche e Camarina. Tuttavia, la chiave di lettura “devozione di classe” viene adottata per il solo schema in questione, mentre rimangono fuori dal discorso tutta la restante – e ben più copiosa – documentazione di tipi fittili di destinazione votiva prodotti e/o utilizzati nei medesimi contesti, e i materiali associati (ALLEGRO 1976; PORTALE 2000; DEORSOLA 1990; DE ORSOLA 1991; SPAGNOLO 2000; FIORENTINI 2002; PISANI 2008; PORTALE 2008), per cui ci si è in genere limitati a sottolineare una valenza “demetriaco-ctonia” che ne denoterebbe la destinazione per santuari di Demetra e Kore, situati nelle vicinanze e non individuati (Camarina, Agrigento) o inseriti nello stesso tessuto abitativo interessato dalle case-botteghe (Gela, Scornavacche?); oppure nel caso di Himera, dove titolare del “santuario di quartiere” sarebbe la stessa Atena (presente tra i votivi anche con iconografie più canoniche, e particolarmente venerata nella colonia calcidese), si è ipotizzata un’associazione nel culto fra Atena e le divinità ctonie.

La questione dell’eventuale associazione cultuale tra più divinità femminili verrebbe del resto posta, come accennato, dalla riutilizzazione dello schema tradizionale della dea con pettorali per caratterizzare Atena come *Ergane*, mentre la vicinanza a schemi “demetriaci” è all’origine del fraintendimento della statuetta di Agrigento come Demetra con fiaccola e uccello (fig. 6a). All’esemplare acragantino erano abbinate figurine (figg. 6b-c) di “offerenti del porcellino” e busti femminili, appartenenti ai tipi di V secolo ritenuti peculiari dei culti “ctoni” (cfr. PORTALE 2012a), insieme a statuette di Artemide “sicula” pure ricorrenti con insistenza nel Ceramico di Scornavacche e nella Fornace Provide di Camarina (PORTALE 2000; PISANI 2008), tanto da far sfumare l’attribuzione “meccanica” dell’*output* di queste officine a santuari demetriaci *tout court* (PORTALE 2008 e 2012a). Ciò a maggior ragione in quanto altre presenze,



11b. Frammento di *oinochoe* attica a testa femminile con *sakkos* a reticella dal santuario sul poggetto Sud-Est di Monte Saraceno (Museo di Monte Saraceno), inizi V secolo a.C. (da SPAGNOLO 2008).



12a-b. Vaso plastico da Vulci firmato dal ceramista *Charinos*, consimile all'esemplare da Monte Saraceno (Berlino, Staatliche Museen, inv. 2103), 500-490 a.C. (da REEDER 1995).



sia a Himera (ancorché nelle forme meno caratterizzate prevalenti nel V secolo) sia ad Agrigento per la fase di IV-III secolo del quartiere “artigianale” (figg. 7a-b), suggeriscono un’esegesi diversa attinente piuttosto alla sfera della ritualità nuziale e della maturazione sessuale/sociale dei giovani (PORTALE 2012a; PORTALE c.d.s.), entro cui Atena – Atena pacifica e filatrice e, a Himera, anche la tradizionale dea guerriera – assume un ruolo ben più chiaro, e riacquista senso la gestualità della statuette agrigentina, filatrice (rocca) e “sposa” (gesto di *aidos* e uccello sulla spalla, *polos*) (fig. 6a).

Prima di definire meglio tale lettura, che ci riporterà di nuovo a Pandora e ai racconti atavici nei quali è codificata la duplice valenza di *Athena Ergane*/*Zosteria* che già si scorge in filigrana, è opportuno verificare il significato annesso alla figura della filatrice, al di fuori del peculiare motivo della Atena “lavoratrice” su cui ci si è sinora soffermati.

Anche qui dobbiamo ricorrere a documenti di matrice ateniese: l’immaginario dei lavori tessili è infatti ampiamente elaborato nella ceramica attica, ed è su questo medium che lo troviamo diffuso anche in Sicilia tramite l’importazione dei vasi a figure rosse o a fondo bianco, con la notevole eccezione di tre *epinetra* a figure nere (figg. 10-11a) deposti come *ex voto* in santuari di Selinunte (GABRICI 1927, 337, tav. XC,4-5) e Monte Saraceno (ADAMESTEANU 1956, 129, tav. XXX,3; SPAGNOLO 2008, 42s.). Questi ultimi costituiscono la riproduzione di un oggetto in cuoio o stoffa usato a protezione della gamba durante la cardatura; la versione fittile, non funzionale, ha una marcata valenza simbolica in relazione all’ambito prenuziale, come mostra sia l’uso votivo specifico di tali *epinetra* – circoscritti ai santuari attici di Artemide, e dedicati anche ad Atena e più raramente a Pan e le Ninfe o a Demetra, ovvero deposti in contesto funerario (HEINRICH 2006, 42-70) – sia lo spettro semantico delle figurazioni. Tra le



13a-b. *Skyphos* attico a figure rosse attribuito al Pittore della Phiale, provenienza ignota (Palermo, Collezione Mormino inv. 818), 450-425 a.C. (da CARUSO 1993).

iconografie più fortunate (*ibidem*, 79ss. e 96-101; BADINOU 2003, 4ss., 14ss., part. 25ss.) è quella leggibile anche in uno dei frammenti selinuntini (fig. 10) (*ibidem*, 35s., cat. E10, tav. 6; HEINRICH 2006, 64s., tav. 12,4), che dà un esempio precoce del nesso, di cui si cercherà di esplorare il significato più avanti, tra la filatura (tema di per sé inerente al supporto) e il corteggiamento, qui forse declinato con accenti ludici: si vede infatti il corteggiatore rivolgere uno specchio verso la fanciulla di fronte, che cerca forse di sottrarglielo, mentre la filatrice stante sulla destra e un *kalathos* sospeso ricreano l'atmosfera del "gineceo". Il nostro e l'altro frammento da Selinunte (conservante solo le figure di una *kore* e di un cavaliere) provengono, tuttavia, da un nucleo votivo troppo ricco perché tali offerte singole assumano una valenza più pregnante dell'ovvio riferimento alla sfera femminile, confacente alle competenze di (Demetra) *Malophoros* (HEINRICH 2006, 64s.).

Più notevole la presenza di un esemplare, seppur lacunoso (fig. 11a), in un piccolo deposito recuperato a più riprese in corrispondenza del sacello a Est dell'abitato del terrazzo superiore di Monte Saraceno (ADAMESTEANU 1956; MINGAZZINI 1938). L'individuazione anche di terrecotte "demetriache" dei tipi correnti ripropone qui il nesso già riscontrato fra opere di Atena e "divinità ctonie"; dei restanti materiali, il frammento di un vaso plastico (fig. 11b) a testa muliebre ornata da *sakkos* e reticella (MINGAZZINI 1938, 668s., fig. 28) si segnala, oltre alla ricercatezza del manufatto (cfr. figg. 12a-b), per l'allusione in esso insita a questioni di identità femminile, per la metafora che collega le donne a contenitori – che non sempre sanno gestire con accortezza, vedi il vaso di Pandora (LISSARRAGUE 1995, 94s.; REEDER 1995, 195-199, 212-215; FERRARI 2002, 68).

In tutti gli altri casi, l'iconografia tessile è riservata a vasi per contenere acqua (*hydriai* e talvolta

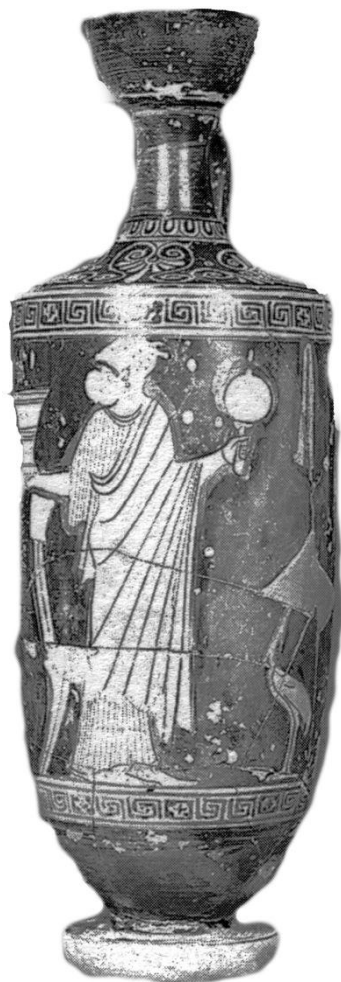


14. *Kalathos* fittile dal corredo di una tomba della necropoli di Megara Iblea (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi"), VI-V secolo a.C. (da MARTIN, PELAGATTI, VALLET 1980).

15. Edicola dipinta da Lilibeo dedicata ad una defunta eroizzata (Marsala, Museo del Baglio Anselmi), seconda metà del II secolo a.C., veduta del lato destro con *kalathos* dipinto (da PORTALE 2012b).



pelikai) e soprattutto oli profumati (*lekythoi*), utilizzati come elementi del corredo funerario nelle necropoli delle città greche (Agrigento, Gela, Camarina, Selinunte, Lipari...) e di centri indigeni ellenizzati come Vassallaggi. Resta invece isolato uno *skyphos* della Collezione Mormino, decontestualizzato (ancorché non sia da escludere una provenienza selinuntina), raffigurante una donna intenta a cardare la lana (figg. 13a-b): una fase della manifattura tessile solo di rado contemplata nel repertorio delle “scene di genere” (BUNDRICK 2008, 296s., 304, 321) che si limita piuttosto a mostrare, tutt'al più, la filatura, e preferibilmente ad alludervi con la semplice inserzione del cestino per la lana (*kalathos*) nel campo. La rappresentazione più articolata dello *skyphos* Mormino sarà richiamata a corollario dei reperti con dati contestuali validi, sui quali va invece puntata l'attenzione perché solo da essi può emergere la connotazione delle opere di Atena e il suo legame con la definizione dell'identità di genere nell'ambiente di destinazione finale di questi oggetti. L'imagerie tessile (FERRARI 2002, 35ss., 214ss.; BUNDRICK 2008) è difatti un ingrediente di base dell'iconografia del “gineceo” elaborata dai ceramografi di Atene nel V secolo, in sintonia con le trasformazioni sociali connesse all'affermazione della democrazia e all'ideologia della coesione interna (anche in forma di endogamia), che conferiva alla componente femminile un ruolo essenziale nella costruzione del tessuto politico (si ricorderà la legge di Pericle che prescriveva il requisito della discendenza da padre e madre cittadini per l'ammissione nella cittadinanza). Lungi da tali dinamiche specifiche della sede di origine, l'immaginario “femminile” può essere entrato nel repertorio dei vasi acquistati dai clienti della Sicilia (come di altre destinazioni commerciali dell'industria ceramica attica) in quanto parte di rilievo della moda dell'epoca; ciò nonostante, dall'analisi dei contesti sicelioti d'uso si evince necessariamente la ricezione e l'inclusione nel



16. *Lekythos* attica a figure rosse dalla sep. 6 del Predio Salerno a Gela (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 21864), vicina al Pittore di Londra E342/*Painter of Slight Nolans lekythoi*, 475-450 a.C. (da MARTIN, PELAGATTI, VALLET 1980).

17. *Lekythos* attica a figure rosse dalla sep. 1 del Predio Russo-Rosso a Gela (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 21162), Pittore della *lekythos* di Yale, 475-450 a.C. (da PANVINI, GIUDICE 2003).

codice culturale locale di questo immaginario, attraverso la *selezione* di schemi, forme e *associazioni* che devono aver veicolato un messaggio a chi ha partecipato al rituale funerario e devono aver rivestito un significato preciso e pregnante per la costruzione dell’“identità sociale” del defunto nel contesto socio-culturale di appartenenza. Perciò persino la frequenza e l’apparente banalità della cifra figurativa costituita dagli attrezzi per la filatura – per lo più il solo *kalathos*, talvolta anche il fuso e la conocchia – anziché denotare una debolezza di significato può mostrare la penetrazione profonda di tale segno all’interno di un sistema codificato. Peraltro, un sistema codificato assai tenace e capillarmente diffuso, come mostrano esempi distanti quali un modellino fittile da contesto coloniale, deposto nel corredo di una tomba di Megara Iblea (MARTIN, PELAGATTI, VALLET 1980, tav. XCIII,104) (fig. 14); e al polo opposto, nell’ambiente etnicamente misto della Lilibeo di II-I secolo a.C., le peculiari edicole dipinte che integrano il cestino per la lana in un canone fisso di oggetti simbolici di bellezza ed educazione, a mo’ di segno antonomastico della virtù femminile, con speciale enfasi nei *naiskoi* commemoranti una *defunta* eroizzata (PORTALE 2012b, 50, figg. 9b, 10b) (fig. 15).

Ma veniamo ai contesti funerari di età classica, selezionandone qualcuno utile al nostro discorso. Il corredo della tomba 6 del Predio Salerno a Gela (ORSI 1906, 362-364, tav. XV,2), ad esempio, era contrassegnato da una *lekythos* a figure rosse (fig. 16) raffigurante una donna che ripone dei fusi estraendoli da una cesta: la scena, relativamente rara (PANVINI, GIUDICE 2003, 362, cat. I133), si presta a visualizzare un ideale di *philegia* muliebre di cui l’ago di bronzo deposto presso il cranio della defunta costituiva, a sua volta, una sorta di reificazione. Al contempo, la morfologia del supporto – un contenitore di unguenti – rinvia implicitamente ai concetti di bellezza e seduzione erotica connessi all’uso dei profumi (BADINOU 2003, 51ss., part. 58),



18. *Hydria* attica a figure rosse dalla tomba 592 della necropoli di contrada Pezzino ad Agrigento. Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo", inv. AG22769, attribuita al Pittore di Efesto, 450-425 a.C. (da GIUDICE 2007).

cui potrebbe riferirsi anche l'*alabastron* di alabastro deposto presso il braccio destro del cadavere (a meno che la sua presenza non sia semplicemente da correlare all'impiego degli oli nel rituale funerario e/o al pregio intrinseco del materiale). La logica sottesa alla rigorosa selezione degli oggetti riflette, invero, una stabile associazione semantica che lega strumenti della tessitura e filatura, profumi e relativi contenitori (BADINOU 2003, 76-81), e che qui andrà intesa nel senso di una caratterizzazione positiva della defunta (forse una giovane donna, a giudicare dalle proporzioni relativamente ridotte del sarcofago fittile "a baule", notate da Orsi), insieme qualificata come partecipe delle opere di Atena e delle grazie di Afrodite (come Pandora...).

Un nesso simile, seppur in forma più allusiva, si riconosce nel corredo della tomba "a baule" 1 del Predio Russo-Rosso, sempre a Gela (ORSI 1906, 425), di nuovo con l'abbinamento fra un *alabastron* e una *lekythos* dipinta (PANVINI, GIUDICE 2003, 358, cat. I117). La rappresentazione (fig. 17) s'incentra, secondo un fortunato *cliché* (CARUSO 1993, 298-304), su un'elegante donna stante davanti ad una seggiola, che definisce lo spazio interno dell'*oikos* entro cui ella è "naturalmente" immaginata, in atto di brandire un *kalathos* e uno specchio: strumento, quest'ultimo, atto a certificare la *charis*, consentendo alla sposina «*la presa di coscienza di sé alle soglie della metamorfosi che la trasformerà in donna*» (*ibidem*); per finire, una fascia appesa e un airone, volatile connesso ad Afrodite, generalmente accostato alle figure muliebri (BADINOU 2003, 66). La combinazione, ricorrente, tra il cesto per la lana e segni iconici connotati in senso erotico-nuziale (anche corona, fascia, cassetine...: cfr. LISSARRAGUE 1995) lascia trapelare la valenza del *kalathos* come «*segno pittorico privilegiato per indicare la giovane donna pronta per le nozze*» (CARUSO 1993, *loc. cit.*) ovvero come cifra connotante la donna nel suo ruolo di sposa (cfr., *inter alia*, SENOFONTE, *Economico* VII,5).

Più articolata, ma in realtà costruita secondo consimili procedimenti “retorici” (FERRARI 2002; SCHMIDT 2005), è la scena che decora la spalla dell'*hydria* pertinente al corredo della tomba 592 della necropoli di contrada Pezzino ad Agrigento (fig. 18), associata ad un gruppo di vasi per libagione (un'*oinochoe*, uno *skyphos* di tipo corinzio e una coppetta a vernice nera, un'*olpe* acroma) (DE MIRO 1989, 73-75). Nel fregio dipinto una donna, seduta presso un grande *kalathos*, regge un telaio portatile intenta alla tessitura; la fronteggia un personaggio maschile panneggiato e appoggiato ad un bastone da passeggio, così come altri due personaggi nella metà sinistra del fregio – uno con un sacchettino in mano – che paiono conversare, osservati da una figura femminile (la stessa della scena di destra?) in disparte, interamente ammantata, al margine della scena. L'abbinamento tra una figura femminile intenta alle opere di Atena – seppure di solito caratterizzata come filatrice – e un personaggio maschile fornito di sacchettino riproduce un nesso ricorrente nella ceramografia ateniese, sul cui significato sono stati versati fiumi d'inchiostro (FERRARI 2002, 12-17; BADINOU 2003, 4ss., 92s.; SCHMIDT 2005, 261s.; BUNDRICK 2008, 299ss.). Si tratta del motivo della cd. “etera filatrice”, così intesa per via di due presupposti, in realtà, controversi: da un lato l'interpretazione del sacchetto in mano all'uomo come con borsellino contenente il denaro per pagare le prestazioni mercenarie della donna; dall'altro, più influente nel vincolare la lettura di queste immagini, l'idea che le presenze maschili nel “gineceo” non potessero conciliarsi con la realtà dell'*oikos* in cui, si è ritenuto a lungo, le donne svolgevano le loro attività domestiche segregate dagli uomini. Per spiegare tali scene, si è arguito che le etere passassero la giornata a filare e tessere, interpretando in tal senso l'evidenza di un complesso ateniese che ha restituito un gran numero di pesi da telaio, reputato un “ostello” di donne di dubbia fama (Edificio Z del

Ceramico). Sfatato però, o almeno riportato entro limiti più ragionevoli, il mito della reclusione delle donne greche (cfr. JAMES, DILLON 2012, 79-203; per la tessitura, BUNDRICK 2008, 309-315), e sfatato soprattutto il pregiudizio secondo cui le rappresentazioni sui vasi offrirebbero uno spaccato fedele della realtà della vita quotidiana (SCHMIDT 2005, 260 e *passim*; TOPPER 2012), si attenuano le difficoltà poste dalla relazione figurativa tra l'elemento maschile e una donna collocata nel "suo" spazio, l'*oikos*, col telaio o il fuso (cfr. OMERO, *Iliade* VI, 490-493; *Odissea* I, 356-359 e XXI, 350-352; STÄHLI 2005, 84, 90ss.). L'immagine della donna corteggiata, infatti, non costituirebbe una rappresentazione realistica, bensì una proiezione delle aspettative (maschili) sulle qualità di una fanciulla degna di corteggiamento, ovvero le qualità di una futura sposa, affascinante e industriosa (STÄHLI 2005, 96). Una recente rilettura capovolge la prospettiva tradizionale, individuando nel personaggio con il borsellino l'uomo di casa, connotato nella sua qualità di cittadino attivo nella vita sociale esterna (il bastone da passeggio e l'*himation*) e nella sua capacità di svolgere attività economiche a vantaggio della famiglia (il borsellino), mentre la moglie dà il suo apporto all'economia domestica con la tessitura (BUNDRICK 2008, 299-309); altri hanno evidenziato come il sacchetto non sia *tout court* identificabile come un borsellino per danaro, in alcuni casi contenendo piuttosto astragali per scopi ludici (FERRARI 2002, 14-16). È forse preferibile ammettere che vi fossero diverse possibilità di lettura dello schema, a seconda dei contesti di fruizione ma anche della forma e funzione del supporto e della logica complessiva delle figurazioni. Ad ogni modo, resta indubbio che sul piano "retorico" lo schema dell'"etera filatrice" (o "tessitrice", come nel nostro caso) veicoli un concetto di fascino, attrattività del personaggio, evidenziando il corteggiamento da parte maschile per rimarcare le qualità della



19a. *Lekythos* attica a figure rosse dalla sep. 20 del Predio Di Bartolo a Gela (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 21972), vicina al Pittore di Alkimachos, 475-450 a.C. (su gentile concessione del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi").

19b. *Lekythos* attica a figure rosse dalla sep. 20 del Predio Di Bartolo a Gela (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 21971), Pittore di Providence, 475-425 a.C. (su gentile concessione del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi").

protagonista – desiderabile, affascinante, oggetto di ammirazione e promanante *charis* –, senza implicare una relazione definita rigidamente (legame familiare o al contrario rapporto mercenario, come nelle due opposte ipotesi riportate).

La nostra *hydria* può corroborare ciò, in primo luogo, per la pertinenza ad una sepoltura che, stando alle dimensioni della cassa scavata nella roccia (m 0,70x0,67x0,66) e alla scelta dell'*hydria* (SCHMIDT 2005, 222ss., part. 249ss.), potrebbe riferirsi ad un individuo di sesso femminile morto in giovane età, per cui non avrebbe gran senso l'evocazione di un'etera fra i clienti. La metà sinistra della raffigurazione, d'altronde, ribadisce il modello dell'uomo-cittadino attivo all'esterno con la coppia maschile a colloquio, rappresentante l'altro polo del discorso: un discorso, quindi, articolato su due livelli spaziali e di attività (interno/*oikos* e esterno/*polis*) corrispondenti a due modelli di genere, femminile e maschile, e incentrato sulla relazione fra essi. Quanto al personaggio femminile a margine, la sua separatezza pudica, intensificata dallo "schermo" del mantello che l'avvolge interamente (una foggia adottata per i giovincelli, e in generale per chi è oggetto del desiderio, sia efebo che fanciulla, per sottolinearne la passività: FERRARI 2002, 54), sembra preludere ad un passaggio che si rivela essere «une initiation à la séduction» (BADINOU 2003, 83s.) grazie alla scena di destra ove la donna compare, inquadrata da fascia appesa, corona, *kalathos*, nella pienezza della sua *charis* e della sua *philergia*, così come l'uomo-corteggiatore veste i panni del cittadino membro della *polis* e capo di un *oikos*. Tenendo in conto la probabile tenera età della defunta, si può cogliere la valenza di quest'immaginario, compensativo di un passaggio fatalmente interrotto dalla morte prematura, che poteva essere proiettato sul piano funerario attraverso la metafora che equipara la morte alle nozze (FERRARI 2002, 190-194).

Un “passaggio”, in cui ha un ruolo pregnante l’atto di svestirsi-vestirsi, suggerisce la coppia di *lekythoi* gemelle rinvenute nella tomba 20 del Predio Di Bartolo a Gela (ORSI 1906, 337s., tavv. XI-XII) (figg. 19a-b), di nuovo abbinate ad un *alabastron* di alabastro posto sotto il cranio della defunta, all’interno di un sarcofago “a baule” di fine fattura (PANVINI, GIUDICE 1993, 150, figg. 3A-B, e 330, 349, cat. I20, I85). Il dettaglio che consente di collegare questi oggetti alla semantica delle opere di Atena è, ancora, un *kalathos*, qui deposto a terra presso la figura vestita; al cestino per la lana, che richiama la *philergia* e l’*oikos*, si contrappone nell’altra *lekythos* il *podanipter* (bacile tripodato), referente simbolico dell’abluzione, alludente alla cosmesi e al *sex appeal* della fanciulla in nudità (sottolineato dalla formula di acclamazione «*e pais kalés*»). Che con le due scene si voglia evocare una sequenza lo denota la ripetizione anaforica della sedia sulla destra, verso cui la figura si china reggendo una veste ripiegata sul braccio in atto di deporla (o di riprendere il solo mantello, nel caso della figura vestita?), mentre a sinistra uno specchio sospeso nel campo ribadisce la sua *charis*. L’insolita fanciulla nuda – esempio precoce di tale tema destinato a maggiore fortuna nell’avanzato V secolo (FERRARI 2002, 47-52, 163; STÄHLI 2005, 97s.; SUTTON 2009) – è stata intesa come un’etera (seppure in forma dubitativa, dallo stesso Orsi) quali spesso le figure femminili in nudità, specie se rappresentate su vasi di destinazione simposiale. Tuttavia, nel nostro caso la relazione tra le due scene suggerisce che esse concorrano a *pendant* a costruire, in elogio della defunta, una retorica della fresca bellezza e delle virtù di fascino e capacità tessile della fanciulla, segno *entrambe* del suo essere pronta alle nozze: se la toletta prelude all’incontro sessuale, come l’archetipica toletta di Afrodite (*Inno omerico ad Afrodite*, 53ss.), la preparazione si abbina al contempo ad un ideale di operosità domestica sintetizzato dal cestino per la lana, prefigurante la posizione della donna nell’*oikos*

(cfr. SCHMIDT 2005, 273-277, figg. 136s.).

Che questa rete di associazioni rifletta un modello conclamato di femminilità e un ideale condiviso e nodale per la sfera dell'*oikos* lo mostra bene il corredo dalla tomba 1222 della necropoli di Passo Marinaro a Camarina (ORSI 1990, 120s., tavv. LXXVIII-LXXXIII), composto da ben tre *hydriai* (figg. 20a-c) (GIUDICE 2010, 16s., 136, 168s., cat. nn. I.27, I.103-104) e «una piccola *lekythos ariballica con figurina muliebre*», oltre a vasetti minori non figurati per versare liquidi e unguenti (un'*olpe* acroma e due *lekythoi* corinzie, più un «*boccaletto*» all'esterno della tomba), una lucerna a vernice nera e «una lametta o spatoletta di bronzo senza taglio, rotta al manico» (uno strigile?), deposti intorno al cadavere in un «grandioso baule fittile» con un uccello palustre graffito sul timpano, eccezionalmente contenuto all'interno di una struttura in blocchi (con ancora qualche resto del letto funebre ligneo). Il riferimento alla competenza tessile della protagonista (fig. 20a), evidenziata dall'acclamazione *kalé*, si limita al solito *kalathos*, poggiato al suolo tra costei – raffigurata stante davanti ad una sedia e interamente avvolta nel mantello che le lascia scoperte solo la testa e la mano sinistra con un ramoscello a girale– e un personaggio maschile semipanneggiato, in appoggio su un bastone, che le si rivolge secondo il *cliché* del corteggiamento, mentre una compagna a fianco tiene uno specchio; sul fondo si scorgono due bende e una reticella, allusive all'ornato nuziale. Il sistema semantico si completa e si precisa negli altri due vasi figurati: nel primo (fig. 20b) un giovane seduto suona una lira eptacorde tra due fanciulle, di cui una accenna ad incoronarlo (ribadendo il messaggio insito nella ghirlanda soprastante), mentre l'altra (anch'essa con coroncina in mano?) regge in braccio un Erote che la bacia infondendole il trasporto amoroso verso il suonatore; l'aura erotico- amorosa della scena, visualizzata dall'intervento del piccolo dio, è rimarcata dall'airone



20a. *Hydria* attica a figure rosse dalla sep. 1222 della necropoli di Passo Marinaro a Camarina (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 26562), attribuita al Pittore di Christie, 450-425 a.C. (su gentile concessione del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi").

frapposto tra i due protagonisti. Nell'ultima *hydria* (fig. 20c) di nuovo l'interesse è sul personaggio femminile, omaggiato da due ancelle di cui la più vicina gli offre un monile tratto da una cassetina, l'altra solleva uno specchio, appoggiandosi ad una seggiola. Il nesso figurativo fra la protagonista, diademata e signorilmente panneggiata, e la porta alle sue spalle dà il senso del percorso evocato dalle immagini: la porta esprime per sineddoche l'*oikos* (STÄHLI 2005, 88s.; HEINRICH 2006, 106s.), e specificamente il nuovo *oikos* che la donna viene a presiedere con le nozze, il reale magnete del flusso di *charis*/corteggiamento e musica/persuasione amorosa che avvolge i due sposi mettendo in campo fascino, operosità e *philergia*, *peithò* e *charis*, ovvero i fondamenti di una felice unione matrimoniale (figg. 20a-c).

Non stupisce, allora, che sullo *skyphos* Mormino citato all'inizio (CARUSO 1993, 310-317, figg. 202-205, cat. E75) alla donna che carda la lana, velata e inghirlandata come una sposa (*nymphe*), corrisponda sull'altro lato lo sposo coronato (*nymphios*) e appoggiato al bastone da passeggio, davanti alla porta simbolo dell'*oikos* che della loro unione è sede ed esito (figg. 13a-b): non a caso, del resto, il termine *oikos* definisce sia la famiglia basata su un legame matrimoniale sia la residenza della famiglia, e il nesso "locativo" è parte integrante del concetto di nucleo familiare.

Torniamo, infine, alle figurine fittili. L'intreccio semantico operante, come si è visto, nei vasi e nelle loro modalità di uso e associazione nella pratica funeraria delle necropoli siciliane (ma anche nel più limitato novero degli *epinetra* votivi) tra tessitura/filatura, toletta e corteggiamento, eros e matrimonio, conseguimento del ruolo adulto, sfera dell'*oikos*, può aiutarci a decrittare la statuetta dal quartiere di Porta II ad Agrigento (fig. 6a), un'Atena *philergos*, ma anche una divinità "ninfale", legata, cioè, alla sfera della maturazione sessuale e



20b. *Hydria* attica a figure rosse dalla sep. 1222 della necropoli di Passo Marinaro a Camarina (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 26561), attribuita al Pittore del Louvre G443, 450-425 a.C. (su gentile concessione del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi").

delle nozze. D'altronde, la trama delle associazioni riporta alle stesse intersezioni tra lavoro femminile- *philergia*, "ninfalità", acquisizione della capacità seduttiva e riproduttiva, maturazione sessuale e sociale, matrimonio, stabilità dell'*oikos* e discendenza (figg. 6b-c, 7a-b): su questo sfondo riprendono senso gli oggetti votivi che resterebbero inerti in un culto dell'"Atena degli artigiani" (a meno di non assegnarli ad *altre* entità divine venerate insieme), nei centri di cui si è trattato; e trovano altresì giustificazione gli indizi dello svolgimento di pratiche rituali specifiche presenti sia nel "santuarietto" del Quartiere Est di Himera sia in forme più esplicite, seppure su scala più ridotta, nel contesto più tardo (cd. casa A) del Quartiere di Porta II ad Agrigento. Oltre alle dediche di offerte incruente e di figurine ed *ex voto* intesi propiziare l'acquisizione e la tutela della fertilità (offerenti del porcellino, cd. *Athana lindia*, Artemide "sacula", figure curotrofe, poi "neonati fasciati"...) e la corretta crescita sessuale e sociale dei giovani ("pupa" nuda, figurina di cervo, grotteschi, astragali, scudetti miniaturistici dal "santuarietto" di Himera; oggetti per il gioco, figurine seminude di *nymphai* recumbenti, *kline* miniaturistica dal complesso agrigentino), tali pratiche dovevano comprendere abluzioni e bagni (suggeriti da apprestamenti quali pozzi e cisterne e *instrumentum* come *louteria*, bacili, vaschette, nonché crateri, brocche, idrie...), aspersioni e cosmesi con oli profumati e belletti (vasi per profumi), incensazioni (*thymiateria*, nel contesto più tardo anche a testa femminile o in forma di fiore), al cospetto di divinità "ninfali" sovente rappresentate in forma di busto (figg. 6c, 7a) (PORTALE 2012a, 179ss., part. 181-184; PORTALE c.d.s.). Riconosciamo qui, attivato nella pratica rituale, il nesso tra il bagno e la cosmesi, la *charis* e la capacità di procreare costruendo, insieme allo sposo, una nuova cellula sociale (*oikos*) nella quale si definisce l'identità stessa della donna, che è soggetto socialmente



20c. *Hydria* attica a figure rosse dalla sep. 1222 della necropoli di Passo Marinaro a Camarina (Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi", inv. 26563), vicina al Pittore di Christie/ Pittore del Louvre G443, 450-425 a.C. (su gentile concessione del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi").

inesistente finché lo sposo non la presenti ai suoi parenti e compagni e finché non divenga madre di figli legittimi, dando così il suo contributo determinante alla “tessitura” della comunità civile.

Non a caso, l'immaginario greco impersona nelle amene divinità che ornano e accompagnano le spose divine, le *Charites*, quel concetto di “grazia”, compiacimento reciproco, flusso positivo che favorisce l'unione e la concordia in ambito domestico e sociale più ampio, e non a caso si tratta di leggiadre divinità *tessitrici* (fig. 2) (WAGNER-HASEL 2002). È proprio l'arte della tessitura, trasmessa da Atena agli uomini ma condivisa da dee giovinette ed eroine – da Atena, Artemide e Kore inviate a tessere il peplo per Zeus in Sicilia (DIODORO V 3,4) a Cariti, Ninfe, Nereidi, Miniadi... (HEINRICH 2006, 101s.) – come attività principe della *parthenia*, a costituire la quintessenza della *charis*: capacità di legare insieme e di creare diletto, *technè* atta a costruire un tessuto che metaforicamente rappresenta il mondo civile, ovvero la società unita da vincoli che nascono dalla *charis* e creano *charis* (BUNDRICK 2008, 309, 320ss.). Nella *Cosmogonia* di Ferecide di Siro (frr. 68 e 14 Schibli) è in principio *Zas* a vestire *Chthonie* (colei che sta sotto terra) di un mirabile manto, in cui egli stesso ha intessuto la terra e Oceano (i contorni del mondo civile) e le case di Oceano, ed in tal modo la onora come sua sposa rendendola *Ge*, Terra produttiva capace di procreare entro il vincolo matrimoniale (il mito costituisce infatti l'*aition* del rituale nuziale degli *anakalypteria*, il “disvelamento” della sposa nelle nozze) (FERRARI 2002, 188-190). L'abito, il velo sul capo e la cintura – simbolo della verginità che presto sarà sciolta nella nuzialità e nel parto – sono insieme all'arte tessile il dono che Atena (al contempo *Zosteria* ed *Ergane*) conferisce a Pandora, la prima *sposa* e la progenitrice del genere umano, colei che riceve doni e dono ella stessa, secondo il meccanismo reciprocativo della

charis (meccanismo peraltro rischioso, se la natura femminile non viene “incanalata” entro i limiti civili dell’*oikos*). La capacità tessile e la pratica del fuso e del telaio sono, perciò, una parte costitutiva del fascino della *parthenos* – dando a questo termine l’accezione, differente dalla nostra, che non attiene tanto alla verginità fisica quanto allo stadio di massima attrattività e fulgore, e insieme fragilità, in cui la fanciulla si appressa all’età adulta. L’apprendistato tessile connota, dandole una direzione e un “senso”, quella fase di preparazione alle nozze che segna la condizione femminile: così, se la conocchia diviene metafora poetica della giovinezza e delle sue aspettative, è la vita stessa della donna a “identificarsi” nelle opere che ella ha tessuto (HEINRICH 2006, 134ss.).

La rilevanza nodale di queste nozioni, comuni all’intera Grecità, anche nella Sicilia di V-IV secolo traspare dal ricorrere nei corredi funerari, persino in forme minimali, della cifra della donna *philergos* come segno distintivo del ruolo sociale – rivestito o, nei casi di defunti di età pre-adulta, evocato in forma compensativa – della defunta; ma soprattutto si evince dalla distribuzione delle testimonianze votive correlate alle opere di Atena (tra cui vanno considerati i pesi da telaio, particolarmente numerosi nei contesti succitati!) all’interno di settori di *abitato*. Questa contiguità non si spiega con la devozione di un’ipotetica “classe” degli artigiani residenti all’intorno, bensì con il “ruolo sociale” delle opere di Atena e di ciò che ad esse indissolubilmente s’intreccia: cioè a dire, con il ruolo dell’istituto matrimoniale e dell’*oikos* come fondamento di ogni socialità e come base del “tessuto” civile, anche in senso fisico, nella dimensione concreta che i nuclei familiari assumono nella trama urbana delle case (PORTALE c.d.s). Culti, perciò, e pratiche intessute nella trama della città, che attraverso le figlie di Pandora continua a perpetuarsi.

Bibliografia

* Una visione d'insieme aggiornata della condizione femminile in Grecia è data da BERNAND, N. 2011, *Donne e società nella Grecia antica*, Roma (trad. it.; I ed. 2003, Paris); e con maggiore ampiezza nei contributi raccolti da JAMES, DILLON 2012.

ADAMESTEANU D. 1956, *Monte Saraceno ed il problema della penetrazione rodio-cretese nella Sicilia meridionale*, «Archeologia Classica» VIII, 121-146.

ALBERTOCCHI M. 2004, *Athana Lindia. Le statuette siceliote con pettorali di età arcaica e classica* (Rivista di Archeologia, Supplemento 28), Roma.

ALLEGRO N. 1976, *L'abitato. Il quartiere Est*, in IDEM ET ALII, *Himera II. Campagne di scavo 1966-1973*, Roma, 471-566.

BADINOU P. 2003, *La laine et le parfum. Épinetra et alabasters. Forme, iconographie et fonction*, Louvain.

BLUNDELL S. 1998, *Marriage and the Maiden. Narratives on the Parthenon*, in BLUNDELL S.-WILLIAMSON M. (a cura di), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London-New York, 42-56.

BUNDRICK S.D. 2008, *The Fabric of the City. Imaging Textile Production in Classical Athens*, «Hesperia» 77, 2008, 283-334.

CARUSO F. 1992, *I soggetti*, in GIUDICE F., TUSA S., TUSA V., *La collezione archeologica del Banco di Sicilia*, Palermo, I, 283-337.

CONSOLI V. 2004, *Atena Ergane. Sorgere di un culto sull'acropoli di Atene*, «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene» s. III, 4, 31-60.

CONSOLI V. 2010, *Elmo, fuso e conocchia. Per un'iconografia di Atena Ergane*, «Eidola» 7, 9-28.

DEMARGNE P., CASSIMATIS H. 1984, s.v. *Athena*, in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-New York, 955-1044.

DE MIRO E. 1989, *Agrigento. La necropoli greca di Pezzino*, Messina.

DEORSOLA D. 1990, *L'area di Porta II*, in *I Punici ad Agrigento. Il quartiere di Porta II*, Catalogo della mostra, Agrigento, 24-39.

DE ORSOLA D. 1991, *Il quartiere di Porta II ad Agrigento*, «Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Messina» 6, 71-103.

PELAGATTI P., VOZA G. (a cura di) 1973, *Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale*, Napoli-Siracusa.

DI VITA A. 1952-54, *Atena Ergane in una terracotta della Sicilia ed il culto della dea in Atene*, «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene» 30-32 (n.s. 14-16), 141-154.

FERRARI G. 2002, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago-London.

FIorentini G. 2002, *L'età dionigiiana a Gela e Agrigento*, in BONACASA N., BRACCESI L., DE MIRO E. (a cura di), *La Sicilia dei due Dionisii*, Atti della settimana di studio (Agrigento, 24-28 febbraio 1999), 147-167.

GABRICI E. 1927, *Il santuario della Malophoros a Selinunte*, «Monumenti Antichi pubblicati per cura

dell'Accademia dei Lincei», XXXII

GIUDICE G. 2007, *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a.C., Rotte e vie di distribuzione*, Roma.

GIUDICE G. (a cura di) 2010, *“Ἀττικὸν κέραμον”*. Veder greco a Camarina dal principe di Biscari ai nostri giorni, I, Roma.

HASAKI E. 2012, *Workshops and Technology*, in SMITH T.J., PLANTZOS D. (a cura di), *A Companion to Greek Art*, London, 255-272.

HEINRICH F. 2006, *Das Epinetron. Aspekte der weiblichen Lebenswelt im Spiegel eines Arbeitsgeräts*, Rahden.

HURWIT J.M. 1999, *The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge.

JAMES S.L., DILLON S. (a cura di) 2012, *A Companion to Women in the Ancient World*, Malden-Oxford.

LEE M. 2005, *Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek Peplos*, in CLELAND L., HARLOW M., LLEWELLYN-JONES L. (a cura di), *The clothed body in the Ancient World*, Oxford, 55-64.

LISSARRAGUE F. 1995, *Women, boxes, containers: some signs and metaphors*, in REEDER 1995, 91-101.

MARTIN R., PELAGATTI P., VALLET G. 1980, *Alcune osservazioni sulla cultura materiale*, in GABBA E., VALLET G., *La Sicilia Antica*, I.2, *Le città greche di Sicilia*, Napoli, 397-447.

MINGAZZINI P. 1938, *Su un'edicola sepolcrale del IV secolo rinvenuta a Monte Saraceno presso Ravanusa*, «Monumenti antichi pubblicati per cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei» XXXVI, 621-692.

ORSI P., 1906, *Gela*, «Monumenti antichi pubblicati per cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei» XVII.

ORSI P. 1990, *La necropoli di Passo Marinaro a Camarina. Campagne di scavo 1904-1909* (a cura di LANZA M.T.), «Monumenti antichi pubblicati per cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei» LIV, Serie Miscellanea IV, Roma.

PALAGIA O. 2000, *Meaning and narrative techniques in statue-bases of the Pheidias circle*, in RUTTER N.K., SPARKES B.A. (a cura di), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh, 53-78.

PALAGIA O. 2008, *Women in the cult of Athena*, in KALTSAS N., SHAPIRO A. (a cura di), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, New York, 31-37.

PANVINI R., GIUDICE F. (a cura di) 2003, *Ta Attika. Veder greco a Gela: ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*, Roma.

PAUTASSO, A. 2009, *Osservazioni sulla coroplastica della Sicilia dionigiana*, «Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene» LXXXVII, s. III, 9, 833-841.

PISANI M. 2008, *Camarina. Le terrecotte figurate e la ceramica da una fornace di V e IV sec. a.C.*, Roma.

PISANI M. 2012, *Impianti di produzione ceramica e coroplastica in Sicilia dal periodo arcaico a quello ellenistico: distribuzione spaziale e risvolti socio-economici*, in ESPOSITO A., SANIDAS I. (a cura di), «Quartiers» artisanaux en Grèce ancienne, Villeneuve d'Ascq, 311-332.

PORTALE E.C. 2000, *Le terrecotte di Scornavacche ed il problema del 'classicismo' nella coroplastica siceliota del IV*

- secolo, in *Un ponte tra l'Italia e la Grecia*, Atti del Simposio in onore di Antonino Di Vita (Ragusa, 13-15 febbraio 1998), Padova, 265-282.
- PORTALE E.C. 2008, *Coroplastica votiva nella Sicilia di V-III secolo a.C.: la stipe di Fontana Calda a Butera*, «Sicilia antiqua» 5, 9-58.
- PORTALE E.C. 2012a, *Le nymphai e l'acqua in Sicilia: contesti rituali e morfologia dei votivi*, in CALDERONE A. (a cura di), *Cultura e religione delle acque*, Roma, 169-191.
- PORTALE E.C. 2012b, *Il motivo del «defunto a banchetto» nella Sicilia ellenistica: immagini, pratiche e valori*, in CAMINNECI V. (a cura di), *Parce sepulto. Il rito e la morte tra passato e presente*, Palermo, 135-164.
- PORTALE E.C. c.d.s., *Himera: pratiche culturali nell'abitato*, in HAUG A., STEUERNAGEL D. (a cura di), *Hellenistische Häuser und ihre Funktionen*.
- REEDER E.D. 1995, *Pandora: Women in Classical Greece*, Baltimore.
- ROBERTSON N. 2004, *Pandora and the Panathenaic Peplos*, in COSMOPOULOS M.B. (a cura di), *The Parthenon and its Sculptures*, Cambridge, 86-113.
- SCHMIDT S. 2005, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen: visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Berlin.
- SPAGNOLO G. 2000, *Le terrecotte figurate dall'area della Stazione vecchia di Gela e i problemi della coroplastica geloa nel V sec. a.C.*, «Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Messina» n.s. I, 1, 179-201.
- SPAGNOLO G. (a cura di) 2008, *Monte Saraceno di Ravanusa. Guida al sito e al museo*, Messina.
- STÄHLI A. 2005, *Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in Bildern*, in HARICH-SCHWARZBAUER H., SPÄTH T. (a cura di), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Räume und Geschlechter in der Antike*, Trier, 83-110.
- STUCCHI S. 1956, *Una recente terracotta siciliana di Atena Ergane ed una proposta intorno all'Atena detta di Endoios*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung» 63, 122-128.
- SUTTON R.F. jr. 2009, *Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art*, in KOSSO C., SCOTT A. (a cura di), *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*, Leiden-Boston, 61-85.
- TOPPER K. 2012, *Approaches to Reading Greek Vases*, in JAMES, DILLON 2012, 141-152.
- WAGNER-HASEL B. 2002, *The Graces and Colour Weaving*, in LLEWELLYN-JONES L. (a cura di), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London-Swansea-Oakville, 17-32.
- WILLIAMS D. 2009, *Picturing Potters and Painters*, in OAKLEY G.H., PALAGIA O. (a cura di), *Athenian Potters and Painters II*, Oxford, 306-317.



Claude Monet, *Covoni alla fine dell'estate*, 1890-1891, Louvre, Parigi
(da http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet._Haystack._End_of_the_Summer._Morning._1891._Oil_on_canvas._Louvre,_Paris,_France.jpg)

Finito di stampare nel Giugno 2014

Progetto grafico e redazione
Valentina Caminneci

*Dunque, se l'animo tuo nel cuore vagheggia ricchezze,
fa' come io ti dico, fa' che lavoro s'aggiunga a lavoro*
(Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv.. 381-382).



ISBN 978-88-6164-225-6



Regione Siciliana
Assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana
Dipartimento Beni Culturali e Identità Siciliana
Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali
Agrigento



www.regione.sicilia.it/beniculturali

Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali.
Via U. La Malfa, 5. Agrigento. sopriag@regione.sicilia.it
R.P. Salvatore Donato. Progetto Valentina Caminneci
URP Adriana Cascino. urpsopriag@regione.sicilia.it
tel. 0922-552516 fax 0922401587



9 788861 642256