

ALESSANDRO PACE - MARCO VESPA

I GALLI NELL'IMMAGINARIO GRECO ANTICO
(VIII-IV SEC. A.C.): PROSPETTIVE DI STUDIO
PLURIDISCIPLINARE TRA ICONOLOGIA E ANALISI
DEI TESTI SCRITTI*

«Discípulo indigno, vete y calla; calla siempre. Eres indigno de los de tu ralea. Todos iguales. Discípulos del genio, testigos sordos y ciegos del sublime soliloquio de una conciencia superior; por ilusión suya y vuestra, creéis immortalizar el perfume de su alma, cuando embalsamáis con drogas y por recetas su doctrina. Hacéis del muerto una momia para tener un ídolo. Petrificáis la idea, y el sutil pensamiento lo utilizáis como filo que hace correr la sangre. Sí; eres símbolo de la triste humanidad sectaria. De las últimas palabras de un santo y de un sabio sacas por primera consecuencia la sangre de un gallo. Si Sócrates hubiera nacido para confirmar las supersticiones de su pueblo, ni hubiera muerto por lo que murió, ni hubiera sido el santo de la filosofía. Sócrates no creía en Esculapio, ni era capaz de matar una mosca, y menos un gallo, por seguirle el humor al vulgo.

-Yo a las palabras me atengo. Date...

Critón buscó una piedra, apuntó a la cabeza, y de la cresta del gallo salió la sangre...

El gallo de Gorgias perdió el sentido, y al caer cantó por el aire, diciendo:

-¡Quiquiriquí! Cúmplase el destino; hágase en mí según la voluntad de los imbéciles.

Por la frente de jaspe de Palas Atenea resbalaba la sangre del gallo».

(Leopoldo Alas, *El gallo de Sócrates*, 1901)

INTRODUZIONE

«*Oh Kriton, ich bin dem Asklepios einen Hahn schuldig*». *Dieses lächerliche und furchtbare "letzte Wort" heisst für Den, der Ohren hat...*».¹

In uno degli aforismi più introspettivi de *La gaia scienza* Nietzsche discute dell'enigmatico finale del *Fedone* platonico in cui Socrate prende commiato dai propri seguaci ricordando a Critone di essere in debito con Asclepio di un gallo. Il filosofo tedesco, comprendendo il passo secondo una linea interpretativa mistico-esoterica che sarebbe stata per molto tempo quella più seguita,² non può fare a meno di rilevare come queste ultime parole volutamente sibilline di Socrate suonino al contempo ridicole e spaventose. Lo stile ellittico, a tratti costruito su apoftegmi, delle parole di Nietzsche non permette di sapere con certezza se l'inquietante combinazione di comicità e terrore dipenda, almeno in parte, anche dalla menzione del gallo come vittima sacrificale, ma è probabile che la presenza di questo animale abbia giocato un ruolo nella lettura che Nietzsche propone della scena.

Evocato come uno spauracchio fraticida dalla dea Atena, capace di farsi passare per un animale feroce, nascosto dietro la maschera sonora del proprio canto nelle fiabe greche, il gallo sembra essere davvero un animale sospeso tra la possibilità di spaventare e l'incertezza di far ridere, come accade al comandante delle truppe mercenarie di Filippo di Macedonia, Adeo, soprannominato il Gallo per un eccesso di spacconeria che ne causò la prematura morte ancora giovane.³

Diversamente da quanto potrebbe fare una voce enciclopedica, il cui genere discorsivo stesso costringe gli autori a fornire immagini in qualche modo sclerotizzate del gallo nel mondo antico, l'analisi qui presentata si propone di fornire una descrizione delle testimonianze, siano esse iconografiche o testuali, in cui la figura

* Desideriamo ringraziare con particolare riconoscenza Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Giuseppe Zanetto e l'anonimo referee per l'attenta lettura e gli stimolanti spunti critici che ci hanno fornito.

1 Nietzsche 1887: 340. Cf. Plat. *Phd.* 118a.

2 Un'interpretazione diversa, che ripercorre una via già tracciata da Wilamowitz, è stata proposta in Most 1993, in cui il riferimento al sacrificio del gallo è interpretato come allusione da parte del personaggio di Socrate alla salvezza della propria *hetairia* filosofica, in particolare del discepolo Platone la cui salute Socrate vuole affidare ad Asclepio. In ogni caso il passo di Platone non legittima alcuna ipotesi riguardo a eventuali allevamenti di galli nei santuari di Asclepio, come invece è sostenuto in Cruccas 2016: 177 n. 29.

3 Aesch. *Eum.*, 853-869 (per Atena che parla con orrore della possibilità che i propri concittadini si comportino da galli assassini gli uni con gli altri); Aes. *Fab.*, 84 Hausrath (per il leone che si spaventa di fronte al canto del gallo); e.g. Heraclid. fr. 1 K.-A. (per Adeo il "Gallo"); l'espressione "il Gallo di Filippo", del resto, si ritrova nelle raccolte paremiografiche greche per indicare la vanteria di chi si fa grande per imprese da nulla, cf. Zen. Vulg., VI, 34 (CPG vol. I, p. 171). Altre menzioni di Adeo si ritrovano in Teopompo, *FGrHist* 115, fr. 249 (*apud* Athen. XIII, 532 E), e nel comico Damosseno, fr. 1 K.-A. (*apud* Athen. XI, 469 A).

del gallo non sia concepita quasi fosse un segno araldico, sempre uguale a se stesso e portatore di un simbolismo sostitutivo del tipo ‘gallo’ = ‘coraggio’, ‘gallo’ = ‘vittoria’,⁴ ma sia inserita invece nei contesti storico-culturali che hanno incluso questo animale nel proprio programma semantico.

A questo fine lo studio sulla rappresentazione culturale del gallo, esemplare maschile adulto del pollo domestico (*Gallus gallus domesticus*), qui proposto per il mondo greco antico si articola in due parti principali ben distinte sia dal punto di vista dell’arco cronologico trattato sia da quello della natura delle evidenze prese in esame: la prima sezione ricostruisce in diacronia la comparsa, la diffusione e i contesti di rappresentazione dei gallinacei sulla ceramica greca dalla fine del periodo Geometrico sino alla fine dell’età classica; la seconda parte, invece, si concentra sulla produzione testuale greca antica e si limita a uno spazio molto più ristretto sia dal punto di vista cronologico, prendendo in considerazione soltanto il V e il IV sec. a.C., sia da quello più marcatamente geografico configurandosi come un saggio di analisi di testi letterari attici. Una delle ragioni maggiori, se non la più importante, di questa diversità consiste proprio nella scelta obbligata imposta dalla natura dei testi a disposizione: come è noto, infatti, nella produzione poetica greca arcaica non sono registrati passaggi in cui sia presente la figura del gallo, non v’è traccia di questo animale nelle celebri similitudini ‘zoologiche’ che contraddistinguono l’epica omerica, dove il termine *alektryōn* si ritrova soltanto come antroponimo, di probabile origine micenea, per cui comunque il legame con la specie *G. gallus domesticus* è tutt’altro che chiaro.⁵ Ma forse l’assenza più significativa, anche per gli scenari che lascerebbe aperti in merito a un’introduzione tardiva dei gallinacei nel mondo greco antico, è senza dubbio quella che riguarda Esiodo e in particolare *Le opere e i giorni*, considerata in special modo la natura di poema didascalico fortemente radicato nella cultura rurale della società greca arcaica continentale;⁶ un discorso diverso riguarda invece la presenza del ‘nostro’ pennuto in Esopo, ma di questo si darà conto nelle conclusioni.

(M.V. - A.P.)

4 A una logica dizionariale di questo tipo risponde per es. la voce *Huhn* della Kleine Pauly, cf. *KIP* s.v. *Hahn*, coll. 1239-1240.

5 Hom. *Il.*, 17, 602 (si parla di un *Alektryōn* padre di *Leitos*, guerriero acheo ferito da Ettore e menzionato già nel *Catalogo delle Navi*); *Od.*, 4, 10. Sulla questione della derivazione del nome dell’animale proprio dall’antroponimo di un eroe epico dal significato di ‘Combattente, Difensore’, si veda *LfgE* s.v. Ἀλέκτωρ, coll. 467-468. Gli scolii omerici più antichi sembrano negare ogni legame tra il nome dell’eroe *Alektryōn* e lo zoonimo, Schol. vet. in Hom. *Il.*, 17, 602 Erbse A: ὅτι οὐκ εἴρηται παρὰ τὸν ἀλεκτρυόνα τὸ ζῷον τὸ ὄνομα· οὐδέπω γὰρ ἔγνωστο.

6 Benché l’*alektryōn* sia presente in circa dieci storie del *corpus* delle favole attribuite a Esopo nell’edizione teubneriana di Hausrath e Hunger, non è possibile discutere di queste menzioni attribuendole al periodo greco arcaico o tardo-arcaico dal momento che la formazione di una collezione esopica vulgata è il risultato di diverse redazioni le cui fasi iniziali possiamo ricostruire con qualche plausibilità soltanto per il periodo ellenistico, si veda Rodríguez Adrados 1999.

1. IL GALLO NELLE PRODUZIONI CERAMICHE GRECHE TRA L'ETÀ TARDO GEOMETRICA E L'ETÀ CLASSICA. UN QUADRO SEMANTICO DIACRONICO

In questa sede si è deciso di focalizzare l'attenzione sulla rappresentazione del gallo esclusivamente su supporto vascolare, perché rispetto ad altri *media*, le produzioni ceramiche garantiscono la documentazione qualitativamente e quantitativamente più ampia, anche in senso diacronico.

In esse, il volatile di cui ci occupiamo ricorre frequentemente in quanto portatore di un coerente bagaglio semantico evidentemente ben comprensibile, di volta in volta, agli occhi del pubblico. In questa sede si cercherà di ricostruire quali motivazioni siano state alla base della sua fortuna iconografica, ricavandole dall'analisi contestuale dell'*imagerie* cui esso era associato. A tal proposito è stato preso in analisi un ampio *range* sia cronologico, esteso tra l'età Tardo Geometrica (seconda parte dell'VIII sec. a.C.) e la fine del V sec. a.C., che produttivo, comprendente non solo le ceramiche attiche e corinzie.

Il 776 a.C., per i Greci l'anno della prima Olimpiade, è generalmente considerato dagli studiosi come uno spartiacque per le vicende della Grecia; con questa data ha infatti inizio l'epoca storica e termina la "Dark Age" (XI sec. a.C. – metà VIII sec. a.C.), una lunga fase di discontinuità culturale seguita al crollo del sistema palaziale miceneo durante la quale vennero incubati molti fattori decisivi per la successiva "rinascita" greca.⁷ Dal punto di vista ceramografico, questa data segna, grossomodo, la fine del periodo Medio Geometrico (850 a.C.-760 a.C.) e il passaggio al Tardo Geometrico I (760 a.C.-735 a.C.),⁸ nell'ambito del quale la trama essenzialmente geometrica della decorazione, da cui il nome, cominciò ad essere arricchita con figure animali e umane.⁹

Nelle produzioni tardo-geometriche e poi sub-geometriche è molto comune trovare rappresentati dei volatili, spesso accompagnati da simboli solari come la svastica, sebbene non li si possa identificare come galli (Fig. 1);¹⁰ al contrario, sulle ceramiche del Protocorinzio Antico (720-690 a.C.) compaiono le prime raffigurazioni di questo animale, ben riconoscibile dalle penne falciformi posteriori, come nel caso di un *aryballos* globulare proveniente da Cuma (Fig. 2).¹¹

Secondo gli studiosi, il volatile sarebbe stato attinto, insieme a un più ampio

7 Morris 2013.

8 Le scansioni cronologiche seguono quelle proposte in Coulié 2013.

9 Boardman 1998: 23-82; Coulié 2013: 33-104.

10 Specialmente le produzioni tardo geometriche e sub geometriche attiche, corinzie e greco-orientali, Boardman 1998: 23-82.

11 Neeft 1987: 66, fig. 15a (List XXVII: Bird-Plant Group); Amyx 1988, p. 15, tav. 1, n. 2 (The First Outline Group).

“bestiario”, dal bagaglio figurativo vicino-orientale e presagirebbe quell’ “invasione” che di lì a breve avrebbe fortemente condizionato il mondo greco, dando vita al periodo Orientalizzante (VII sec. a.C.).¹²

Per tutto il VII sec. a.C., e per la successiva età arcaica (VI sec. a.C.), il gallo divenne una figura ricorrente nell’immaginario figurativo del mondo greco; non c’è infatti classe ceramica che non lo includa nel proprio catalogo. È comune trovarlo nei fregi animalistici protocorinzi e corinzi, dov’è ritratto insieme ad altri esemplari della stessa specie o accostato ad altri animali, reali o fantastici (Fig. 3); ma lo stesso si può dire per le coeve produzioni laconiche e attiche, per citarne alcune, che risentono, fino alla metà del VI sec. a.C., dell’influenza esercitata dai modelli iconografici corinzi.¹³

In questi casi risulta molto complesso tentare di cogliere la motivazione per cui un pittore abbia inserito in un fregio figurato un gallo; per alcune creature che affollano l’*imagerie* di questo periodo si è cercato un percorso esegetico giocato sul nesso tra decorazione e contenitore. È il caso ad esempio della pantera, una delle protagoniste assolute del “bestiario” corinzio; essa ricorre spesso, ma non unicamente, su forme per contenere profumi (*aryballo* e *alabastra*).¹⁴ Ci si è dunque chiesto, al netto dell’annoso dibattito circa il rapporto tra contenuto e *packaging*, se il felino veicolasse un preciso significato; la *pardalis* era infatti, secondo la tradizione letteraria, l’animale “profumato” per eccellenza. Il suo corpo sprigionava un suadente odore che attirava a sé le prede, trasformandolo in un ammaliante, quanto efficace, strumento di caccia.¹⁵ La ricorrenza della pantera sugli unguentari corinzi potrebbe essere dovuta, anche, all’allusione giocata tra una delle sue caratteristiche fisiche e la sostanza trasportata all’interno dei piccoli vasetti su cui era rappresentata.¹⁶ Questa *dynamis* seduttiva portava l’animale a gravitare nella sfera afrodisia; è d’altro canto noto il *topos* letterario della donna che seduce grazie al proprio corpo odoroso, quasi fosse una *pardalis*.¹⁷ Non stupisce dunque di trovare rappresentati insieme a quest’ultima anche altri animali che possono in qualche modo essere ricondotti ad Afrodite, come il cigno e il colombo. Ci si chiede in questa sede se l’accostamento del gallo a uno di questi volatili sia da ricondurre al medesimo dominio semantico, spiegabile alla luce di una spiccata carica erotica, esplicitata dalla sua proverbiale prolificità e fertilità (Fig. 3).¹⁸

Questo *iter* interpretativo rimane percorribile anche nell’ambito della produzione

12 Boardman 1998: 83-140; Coulié 2013: 105-141.

13 Per una panoramica sulla presenza del gallo nelle produzioni diverse da quella attica e corinzia si vedano gli esemplari in Boardman 1998: 177-256

14 Lambrugo 2013: 326-336; Ead. 2020: 383.

15 Detienne (1981) 2007: 66-69.

16 Lambrugo 2013: 329-330.

17 Ar. *Lys.* vv. 1014-1015.

18 Lambrugo 2013: 331.

attica, dove in certi casi è possibile cogliere il nesso tra ἄλεκτρον, sostanza profumata e contenitore, sebbene quest'ultimo non sia più un *aryballos* o un *alabastron*, ma una *lekythos* di tipo cilindrico, come imposto dai nuovi gusti della clientela. Proprio su una *lekythos* proveniente dalla necropoli di Gela, attribuita al Gela Painter (525-500 a.C.),¹⁹ compare una teoria di galli, sopra i quali sono librati in volo degli Eroti con in mano degli attributi circolari di non facile decifrazione (Fig. 4);²⁰ se fossero effettivamente gli strumenti (cerchio e bastone) del celebre gioco “del cerchio” sarebbe forte la tentazione di vedervi un'allusione alla successiva tappa del ciclo biotico dell'efebo che, una volta lasciati i giochi dell'infanzia, si sarebbe legato, con rapporto omofilo, a una adulto per giungere a una piena maturazione psico-fisica.²¹ Questo delicato momento di passaggio era traslato, sul piano mitico, nel noto episodio del rapimento di Ganimede da parte di Zeus; molti ceramografi attici hanno rappresentato il momento in cui il dio sorprende il giovinetto ancora intento nel correre dietro al cerchio, a rimarcare come il nuovo *status* implicasse l'abbandono delle attività precedentemente condotte, ormai non più adeguate.²² Una delle mani più sapienti che si sono cimentate nell'immortalare la celebre *arpaghe* è quella del Berlin Painter che all'inizio del V sec. a.C., su un cratere a campana ora conservato al Louvre, rappresenta, su un lato, Ganimede con il cerchio e un gallo e, sull'altro, Zeus (Fig. 5).²³

Il volatile, lasciando il mondo degli dei per tornare a quello degli umani, era il dono omoerotico *par excellence* raffigurato sulla ceramica attica sia a figure nere che a figure rosse; il pennuto, ma anche la lepre, veniva offerto generalmente dall'amante adulto (*erastes*) a quello giovane (*eromenos*), nelle mani del quale è sempre raffigurato, come un pegno amoroso dai molteplici significati.²⁴

Ἄλεκτρον non ha però implicazioni esclusivamente con la sfera omoerotica, come suggerisce la sua presenza in scene dalla forte carica sessuale, in cui i protagonisti sono però di ambo i sessi; si considerino le scene ritratte su una *pelike* a figure rosse vicina allo stile del Nikoxenos Painter, databile al primo ventennio del V sec. a.C. (Fig. 6).²⁵

Sul lato A, un uomo barbato, nudo e itifallico alza il vestito di una figura femminile (una prostituta) di cui a breve godrà i favori, come mostrato sul lato B dello stesso

19 Pace 2019: 57, C21.

20 Così sono interpretati in Stampolidis/Tassoulas 2009: 234, scheda n. 204; lo stesso vaso è edito in Pace 2019: 57, n. C21.

21 Calame 2010: 71-72.

22 Dasen 2018: 122-125.

23 Si veda la scheda n. 44 del catalogo in Padgett 2017: 290-291.

24 Barringer 2001: 72-89; Csapo 2006-2007: 28; Mckay 2015: 92.

25 Tarquinia, Museo Nazionale n. RC 2989; BAPD 202076.

vaso. Non causalmente, sul lato A compare un gallo in cima a un alto candelabro, che assurge, in questo caso, a vero e proprio *marker* iconografico; esso infatti, associato all'itiffallia del protagonista, veicola un messaggio di potenza virile che, in alcuni casi, porterà addirittura alla sovrapposizione figurativa e concettuale tra animale e membro maschile.²⁶

Lasciando l'ambito della sensualità e dell'eros, la nostra analisi ci porta ad affrontare un'altra linea esegetica apparentemente antitetica alla prima perché relativa al mondo della guerra.

Le prime opere in cui il gallo è inserito in scene di battaglia sono quelle del Chigi Group, un gruppo di artigiani attivi tra il Protocorinzio Medio e Protocorinzio Tardo (670-640 a.C.) raccolti attorno alla figura di un dotato capo bottega, il Chigi Painter, che si cimentò per primo nella rappresentazione di scontri di tipo oplitico, con i soldati schierati in formazioni serrate.²⁷ Questi compaiono sui fregi di due *aryballoi* (uno conservato al British Museum e l'altro all'Antikensammlung di Berlino) e in quello superiore della celeberrima *olpe* Chigi (Fig. 7).²⁸

Elemento centrale del nuovo modo di combattere era lo scudo tondo (*oplon* o *aspis*) spesso decorato da un *episema* che serviva sia come riconoscimento durante le concitate fasi del combattimento, mancando all'epoca il concetto di uniforme, sia come arma psicologica per spaventare l'avversario. Il catalogo degli animali da cui il Chigi Painter attinse variava dai predatori in posizione d'attacco (leone, aquila), a quelli pronti alla carica e all'urto (toro, ariete) sino a esseri mostruosi come la Gorgone, emananti sinistri presagi di morte.²⁹ Da questo bestiario non venne escluso il gallo, evidentemente percepito come portatore di un adeguato messaggio bellico, a causa del suo proverbiale spirito pugnace.

La scelta fatta dal Chigi Painter iniziò una tradizione di lungo corso che rimase vitale sia nella successiva produzione corinzia che in quella attica, a figure nere e rosse, dove spesso il volatile fa capolino sugli scudi dei soldati (Fig. 8).³⁰

Il pennuto accompagnava anche l'immagine della dea armata per eccellenza, ovvero Atena; sulle anfore panatenaiche, un tipo speciale di vaso commissionato appositamente per premiare i vincitori dei giochi tenuti in onore della divinità, la "sovrana" dell'Attica compariva sempre su di un lato ritratta nella postura della *promachos*, con scudo e lancia impugnata sopra mano, tra due colonne, ciascuna di

26 Barringer 2001: 93-94.

27 D'Acunto 2013: 17-34; Viggiano, van Wees 2013: 66-67.

28 Hurwit 2002: 14-16.

29 Hurwit 2002: 16; D'Acunto 2012: 66; Id. 2013: 91-93.

30 Il gallo compare ad esempio come *episema* di scudo nella produzione del Painter of Acropolis 606, databile tra 570 e 560 a.C.; si veda Boardman 1990: 37, n. 47. Per la produzione a figure rosse si veda la produzione di Skythes (fine VI sec. a.C.), Robertson 1992: 39, fig. 29; o quella di Euphronios (fine VI sec. a.C.), Hamdorf 1991.

esse coronata da un ἀλεκτρούων, a rimarcare, se ce ne fosse stato bisogno, il carattere guerriero della protagonista (Fig. 9).³¹

Un altro motivo che conoscerà una grande fortuna a partire dall'età arcaica è quello dei galli affrontati; questa disposizione allude al loro combattimento, una pratica importata dal mondo vicino-orientale con l'inizio del VI sec. a.C. e che divenne presto uno *status symbol* del mondo aristocratico.³² Tale rappresentazione esprimeva l'adesione a un preciso sistema di valori; al ricco stile di vita delle *élites* si associavano in maniera indissolubile anche le doti che doveva possedere il giovane *aristos* per diventare un membro a pieno titolo della propria comunità. Erano necessari, tra le altre cose, uno spirito agonale e abilità nel combattimento, prima da esercitare in palestra e poi da dimostrate sul campo di battaglia.

Non è quindi casuale che le prime coppie di galli affrontati compaiano proprio sugli unguentari prodotti a Corinto tra la fine del VII e gli inizi del VI sec. a.C. (Corinzio Antico, 630-590 a.C.), specialmente *alabastra*;³³ se ne può dedurre una forte connessione tra rappresentazione, contenitore e contenuto. La presenza dei due volatili potrebbe riferirsi a un loro successivo scontro, ma la contestuale presenza della sostanza profumata potrebbe rimandare, sul piano metaforico, a un impiego nell'ambito delle attività ginniche e dunque, in ultima istanza, all'*habrosyne* di uno stile di vita aristocratico.

Anche in questo caso un *fil rouge* unisce il mondo corinzio con quello attico; alla fine del VI sec. a.C., quando ormai i prodotti del Ceramico ateniese dominavano il mercato, una bottega iniziò a decorare dei porta profumi, in questo caso *lekythoi*, con una coppia di galli sulla spalla - ma spesso ridotti a uno - e per questo convenzionalmente denominato Cock Group.³⁴ In questo caso il legame con il mondo degli *aristoi* è evidenziato dal fatto che sul ventre del vaso venivano di solito rappresentate scene di palestra, di caccia o di guerra, tutte attività che richiedevano *andreia*, una delle virtù cardinali nel sistema di valori aristocratico.³⁵

Ma come spiegare la presenza di ἀλεκτρούονες su vasi potori e non solo su forme legate al mondo degli *aromata*? Specialmente nella produzione attica a figure nere è infatti comune trovare questo tipo di animali, a coppie o singoli, sulla superficie esterna della vasca di *lip-cups* o *band-cups*, ma anche nel loro tondo centrale (Fig.

31 Sulle anfore panatenaiche si vedano i contributi in Bentz, Eschbach 2001.

32 Barringer 2001: 92

33 Numerosi pittori del Corinzio Antico rappresentano galli affrontati su *alabastra*, si veda Amyx 1988: 55, tav. 18, n. 5 (The Painter of Munich 283); 83, tav. 34, n. 2 (The Cock Painter).

34 Pace 2019: 161-164.

35 Kathariou 2006: 115-116.

10).³⁶

In questo caso pare evidente la connessione con la pratica del simposio, i cui partecipanti riconoscevano sé stessi come componenti di un gruppo elitario.³⁷ È dunque chiara la connessione con una pratica riservata agli *aristoi*, o di chi voleva proporsi come tale. La presenza del volatile, dotato di un *ethos* volitivo e combattivo, poteva inoltre alludere allo spirito agonale che caratterizzava la prassi simposiastica,³⁸ nell'ambito della quale non mancavano prove di destrezza come il gioco del *kottabos*, in cui bisognava di colpire un bersaglio collocato al centro della stanza con il vino avanzato nella coppa.³⁹

Gli aristocratici che prendevano parte al simposio erano gli stessi che, almeno in età arcaica, fornivano il nerbo dell'esercito oplitico cittadino e non stupisce quindi di trovare spesso, proprio sugli "strumenti" utilizzati per la preparazione e il consumo della bevanda alcolica, un chiaro parallelo tra il combattimento dei galli e quello condotto dagli uomini, dove i primi diventano *exempla* per i secondi.

Sulla spalla della nota neck-amphora decorata da Exekias,⁴⁰ con la rappresentazione di Aiace che trasporta il corpo di Achille, compare non casualmente un combattimento di ἀλεκτρούνες (Fig. 11a), a rimarcare come il ceramografo abbia tessuto con sapienza una coerente trama semantica in cui viene offerto un catalogo ideale di valori cui si sarebbe dovuto ispirare un giovane aristocratico.

Il militarismo, e il mondo della guerra, rappresentano un elemento ineludibile come ben sottolineato dalla presenza dei due guerrieri che dominano lo spazio figurativo; un elemento arcaizzante come lo scudo beotico garantiva alla scena un'aura "epica", cui era correlato anche il concetto della "bella morte" da trovare sul campo di battaglia, necessaria a traslare il caduto sullo stesso piano dei protagonisti dell'*epos*.⁴¹

Il tutto era completato dalla decorazione accessoria sulla spalla che, sul lato opposto del combattimento tra galli, mostrava, poi richiamato sul fregio animalistico nella parte bassa del ventre, un bovide nell'atto di essere aggredito da leoni (Fig. 11b).

Questo motivo, che conobbe una grande fortuna in opere anche di grande formato nell'Atene di età arcaica (basti pensare alla decorazione frontonale in

³⁶ Si vedano a titolo esemplificativo i galli affrontati sulla vasca della *band-cup* conservata a Roma, Musei Capitolini, inv. 195; BAPD 13736; o quelli sulla coppa Cambridge, Fitzwilliam Museum inv. GR44.1864; BAPD 12744. Per i galli nei tondi delle coppe si veda la coppa Northampton, Castle Ashby inv. 6; BAPD 200254; o la *lip-cup* Hannover, Kestner Museum inv. 1972.1; BAPD 15486.

³⁷ Musti 2001: 22.

³⁸ Murray 1991: 232.

³⁹ Musti 2001: 71-74.

⁴⁰ Proveniente da Vulci, ma ora conservata all'Antikensammlung di Monaco, inv. n. 1470, BAPD 310388. Edita anche in Reusser-Bürge 2018: 151-159, n. 4.

⁴¹ Pace 2017: 20.

poros del cosiddetto *Hekatompedon* rinvenuta sull'Acropoli),⁴² potrebbe alludere metaforicamente alle doti belliche del guerriero "ideale" che si doveva gettare sul nemico come una fiera, secondo un'immagine cara anche a Omero;⁴³ una scena che dunque sarebbe un perfetto *pendant* del motivo con i volatili sull'altro lato. La morte, suggerita dal funesto presagio dei due uccelli in volo alle spalle dei felini,⁴⁴ era dunque veicolo per giungere a quello che era il fine ultimo per ciascun *aristos*, ovvero assurgere al rango eroico.⁴⁵

Concludendo, è dunque evidente come il gallo sia stato un contenitore dall'ampio spettro semantico, capace di riferirsi tanto alla sfera (omo)erotica, quanto all'*arete* guerriera, ma anche, contestualmente, a uno stile di vita elitario.

Inoltre, il carattere spiccatamente agonale dell'animale ben s'inseriva in una società come quella greca, fortemente caratterizzata dall'aspetto competitivo:⁴⁶ combattività, coraggio, determinazione erano tutte qualità che un efebo avrebbe dovuto possedere per essere accettato nella comunità degli adulti, quando ai diritti politici si sarebbero accompagnati gli oneri militari. Ma anche un altro tipo di "sfida" avrebbe atteso il giovane: *Eros* rappresentava infatti un altro "avversario" che lo avrebbe messo alla prova, e solo le qualità possedute dal "nostro" volatile gli avrebbero permesso, infine, di prevalere. (A.P.)

2. SCENE DA POLLAIO: GLI *ALEKTRYONES* E LA COMMEDIA

"Ma poi che bisogno c'era, nelle tragedie, di rappresentare un gallo?" (Ar. *Ran.*, 935),⁴⁷ con queste parole il personaggio di Euripide messo in scena da Aristofane nelle *Rane* incalza un infastidito Eschilo nell'agone che i due poeti tragici si trovano a sostenere negli Inferi alla presenza del dio Dioniso nel ruolo di giudice spazientito. Il tono di sorpresa indignata che Euripide assume nell'attacco a Eschilo sulla pertinenza della presenza di galli in tragedia si presenta al lettore moderno come una stranezza non del tutto trasparente, soprattutto alla luce delle interpretazioni che fanno del gallo una sorta di animale totemico del guerriero oplitico ateniese.⁴⁸

42 Markoe 1989: 96-99; Panderimalis *et alii* 2014: 102-108; Monaco 2010.

43 Per una lista di passi dell'Iliade in cui l'eroe è paragonato al leone si veda Markoe 1989: 114-115.

44 Pace 2017: 22.

45 Markoe 1989: 94.

46 Angeli Bernardini 2016: 11-17.

47 Ar. *Ran.*, v. 935. La lezione *καλετρύονα* è – come è noto – una correzione al termine *κολοκτρύονα* trasmessa dal codice Ravennate. Sui tentativi, soprattutto di Kronasser, di mantenere il testo tradito sulla scorta della tradizione scoliastica e lessicografica si esprime criticamente Wilson 2007: 175, che infatti sceglie di stampare la lezione emendata nell'edizione oxoniense di Aristofane che in questo articolo è utilizzata.

48 L'indignazione di Euripide è espressa chiaramente dall'avverbio *eita*, normalmente

Se gli studi condotti sul gallo nell'enciclopedia culturale greca antica in effetti ne hanno sottolineato a più riprese la natura aggressiva, spesso gratuitamente violenta e incapace di porre un freno a un'esuberanza fisica esagitata,⁴⁹ certamente minore, se non del tutto assente, è stata l'attenzione alle rappresentazioni discorsive implicate dall'enigmatica frase dell'Euripide di Aristofane, che fanno di questo animale un essere poco adatto alla performance tragica, se non – forse – un esplicito segno comico sapientemente sfruttato da alcuni autori.⁵⁰ Proprio seguendo questa ipotesi di lavoro la breve indagine condotta si propone di indagare alcuni testi celebri dell'età classica - tutti prodotti ad Atene tra la metà del V e la metà del IV sec. a.C. - nel giro di una cinquantina di anni - in cui gli *alektryones* sono oggetto di elaborazioni discorsive altamente formalizzate, dal teatro comico al dialogo filosofico, ed entrano a far parte di ben precise rappresentazioni narrative, in gran parte inconsuete rispetto a quelle, più attese per un lettore moderno, che ne farebbero un animale violento, ma tragicamente eroico, pronto a tutto, armato di speroni e cimiero, pur di andare alla guerra trovandovi la morte.⁵¹

utilizzato, soprattutto in commedia, per esprimere una rimostranza nei confronti di una situazione che non si considera corretta o degna di qualcuno, cf. *e.g.* Ar. *Nub.*, v. 1214; *Ran.*, v. 21.

49 Il tema della violenza senza freni, indisciplinata e pericolosa è del resto strettamente associato alle prime testimonianze che menzionano l'*alektryōn* nel mondo greco classico, in particolare in Pindaro, *Ol.*, XII, 14-15 (con riferimento alle guerre civili nella città di Cnosso) e in Eschilo, *Eum.*, 861-866 (lo spettro della guerra civile in Atene). Della rappresentazione culturale della violenza degenerare del gallo in questi due testi, entrambi composti tra gli anni '70 e '50 del V sec. a.C., si è già discusso in Vespa 2019.

50 *L'alektryōn* è molto spesso presentato, anche nelle analisi del bestiario comico, come animale in grado di connotare la violenza e la trasgressione delle norme di convivenza tra concittadini, oppure come riferimento simbolico sotteso e implicito a questioni drammaturgiche come nel caso della rappresentazione 'agonistica' dei due *logoi* del finale delle *Nuvole*, cf. Pütz 2014. Un ruolo tutto sommato marginale è riservato alla figura del gallo nel recente volume sul bestiario comico di Corbel-Morana 2012: 64; 144; 192. Un'analisi interamente dedicata alla figura del gallo nelle commedie di Aristofane si trova di recente in Gianni 2021, in cui però le specificità del contesto enunciativo e dei vincoli interpretativi suggeriti dal genere discorsivo della commedia non sono presi in considerazione nella proposta interpretativa che vede nella rappresentazione del gallo lo strumento di un'ipotetica esaltazione della mascolinità normativa.

51 La presentazione del gallo come animale 'marziale', capace di incarnare lo spirito agonistico della cultura greca rappresentando una sorta di *alter ego* del giovane cittadino ateniese impegnato nelle competizioni panatenaiche, è ancora largamente diffusa, si veda da ultimo Eckerman 2012: 46: «In terms of the ubiquitous structural thinking of the Greeks, the cocks serve as analogues for humans fighting at the games, even providing examples of congenital aggression in the natural world». Secondo Eckerman 2012 il rispecchiamento tra agonismo umano e agonismo animale sarebbe addirittura presente nello stesso contesto rituale delle Panatenee in cui combattimenti di galli avrebbero integrato il programma delle feste ateniesi in onore di Atena e il cui ricordo dovrebbe scorgersi nella rappresentazione figurata dei galli sulle colonne delle anfore panatenaiche, ripresa iconografica dei veri monumenti innalzati a ricordo dei galli vittoriosi e dei loro padroni. Una ricostruzione simile, certamente originale, non trova riscontro però nei testi di età classica e resta meramente ipotetica malgrado

È forse possibile rintracciare nelle abitudini linguistiche quotidiane dei parlanti greco antico una delle plausibili ragioni della pertinenza del trattamento comico della figura del gallo nei testi antichi. Se il marcato dimorfismo sessuale della specie *G. gallus domesticus* doveva rendere – per lo meno negli individui adulti – certamente agevole la distinzione di un esemplare maschio da uno di sesso femminile, in un contesto assai differente come quello orale della parola dialogata tale demarcazione risultava certamente meno netta, in assenza molto spesso di un atto ostensivo che potesse disambiguare il riferimento.⁵² Una semplice considerazione comparativa delle lingue moderne, infatti, permette agilmente di osservare come quasi tutte presentino un'opposizione linguistica di genere: *Henne* e *Hahn* per il tedesco, *poule* e *coq* per il francese, *rooster* e *hen* per l'inglese etc. Diversamente da questi casi moderni di zoonimia il termine greco *alektryōn* è un nome di genere comune che non presenta una marca di genere predefinita ma che poteva essere declinato al maschile o al femminile attraverso la concordanza aggettivale o mediante la presenza dell'articolo: *ho* oppure *hē alektryōn*.⁵³ Questo aspetto linguistico-grammaticale è particolarmente rilevante perché permette all'osservatore esterno di comprendere meglio, grazie alle parole, un'esperienza linguistica e culturale diversa dalla nostra per quanto riguarda la distinzione netta e marcata, in primis dal punto di vista onomastico, tra gallo e gallina. Proprio grazie a questo tipo di risorse linguistiche, infatti, si comprendono alcuni passaggi comici come quello che si svolge alla scuola di Socrate nelle *Nuvole* di Aristofane. Il filosofo ateniese, presentato da Aristofane nei panni del dotto borioso e fuori dalla realtà, taccia di ignoranza lo sprovveduto e umile Strepsiade colpevolizzandolo proprio in merito a questioni di grammatica dei generi:⁵⁴

Σω. ἀλλ' ἕτερα δεῖ σε πρότερα τούτου μανθάνειν, / τῶν τετραπόδων ἅττ' ἐστὶν ὀρθῶς ἄρρενα. / Στ. ἀλλ' οἶδ' ἔγωγε τᾶρρεν', εἰ μὴ μαίνομαι. (660) / κριός, τράγος, ταῦρος, κύων, ἀλεκτρύων. / Σω. ὀρᾶς ἃ πάσχεις; τήν τε θήλειαν καλεῖς / ἀλεκτρύονα κατὰ ταῦτ' οὐ καὶ τὸν ἄρρενα. / Στ. πῶς δὴ, φέρε; / Σω. πῶς; ἀλεκτρύων κάλεκτρύων. / Στ. νῆ τὸν Ποσειδῶ. νῦν δὲ πῶς με χρῆ καλεῖν; (665) / Σω. ἀλεκτρυάιναν, τὸν δ' ἕτερον ἀλέκτορα. / Στ. ἀλεκτρυάιναν; εὖ γε, νῆ τὸν Ἄερα. / ὥστ' ἀντὶ τούτου

il precario sostegno offerto da un epigramma callimacheo, Call. fr. 56 Pfeiffer.

52 Sul dimorfismo sessuale della specie e sul suo trattamento culturale nella società greca si veda Chandezon in questo volume.

53 Sull'importanza delle categorie linguistiche nelle polarizzazioni culturali e più in generale nella rappresentazione del mondo animale che ogni cultura elabora si veda Franco 2003: 283-300. Si veda anche Epich., fr. 278* K.A. = 250.3 Rodríguez-Noriega Guillén, in cui l'indicazione degli esemplari di sesso femminile della specie *G. gallus* è espressa con una perifrasi (*to thēly tōn alektoridōn genos*) a partire dallo zoonimo *alektoris*, di solito considerato il corrispondente greco antico di "gallina", ma che invece presenta la stessa polisemia di *alektryōn*, almeno nei testi di età classica, cf. Arist. *HA*, 5, 13 (544a 32). Per un commento al frammento di Epicarmo si veda Favi 2020: 262-263. Sulle questioni di genere poste dalla zoonimia dei gallinacci nel mondo greco antico si veda di recente Franco 2019.

54 Ar. *Nub.*, vv. 658-669. Per un commento al passo si veda Dover 1968: 181-183.

τοῦ διδάγματος μόνου / διαλιφιώσω σου κύκλω τὴν κάρδοπον.

Socrate: Ma prima di questo bisogna tu apprenda altre cose, quali sono i giusti maschili degli animali.

Strepsiade: Ma certo che li conosco i maschili, se non sono impazzito: ariete, capro, toro, cane, *alektryōn*.

Socrate: Vedi che ti capita? Chiami la femmina *alektryōn* nello stesso modo in cui chiami pure il maschio.

Strepsiade: Ma come è possibile, andiamo?

Socrate: Come? *Alektryōn* e *alektryōn*.

Strepsiade: Per Poseidone! Ma come li devo chiamare adesso?

Socrate: *Alektryaina* e l'altro *alektōr*.

Strepsiade: *Alektryaina*? Ma sì, in nome dell'Aria! Così in cambio di questo solo insegnamento ti ricoprirò di farina la madia.

La discussione tra Socrate e Strepsiade ha lo scopo principale di caratterizzare ancor di più le due figure cardine della commedia: da una parte il sofista impegnato a disquisire su argomenti lontanissimi dal mondo reale e dalle impellenti necessità della vita, dall'altra lo sprovveduto uomo del popolo che cerca nell'acquisizione di nuove mode e nell'abbandono di apparenti false certezze l'adesione a nuovi modelli sociali per trarne profitti personali. La confusione dei nomi maschili mette in risalto almeno due aspetti: da una parte il contrasto tra termini che hanno referenti di sesso maschile (*krios*, 'ariete', *tauros*, 'toro' etc.) e sostantivi che invece risultano generici nel loro campo referenziale – a meno che non li si determini per via sintattica – come *alektryōn* 'gallo-gallina'; e dall'altra una confusione onomastica assoluta riguardante il genere dei sostantivi che Socrate determina nelle parole di Strepsiade inducendolo a considerarsi in errore anche quando non lo è affatto, come nel caso del termine *karpodos*. Questo sostantivo, pur di genere femminile, appartiene infatti alla declinazione dei nomi in *-o* e per indicarne il genere basta l'accordo del sostantivo, ma Socrate sembra stravolgere gli usi linguistici tradizionali e pretende che Strepsiade cambi declinazione al sostantivo che indica la madia ricollocandolo nel gruppo dei sostantivi in *-a*, che nel greco antico normalmente sono associati ai nomi di genere femminile.⁵⁵ La scena prosegue con alcune salaci battute formulate dal duo Socrate-Strepsiade su alcune figure di personaggi in vista dell'Atene di V secolo proprio in merito alla questione dei generi grammaticali la cui pertinenza si tramuta in una messa in discussione del *gender* di appartenenza delle figure in questione: in primis Cleonimo, bersaglio politico abituale degli attacchi di Aristofane, che malgrado il nome apparentemente maschile deve essere accordato a un articolo di genere femminile, *la* Cleonima.⁵⁶ Il tema comico è indubbiamente giocato sul rapporto tra arbitrarietà del

55 Si veda Sommerstein 1982: 196. Cf. Olson 1998: 167.

56 *Ar. Nub.*, vv. 674-691. Per la coloritura scommatica antiomosessuale del passaggio si

segno linguistico e referente cui il segno in questione si riferisce:⁵⁷ un'arbitrarietà che Socrate sembra negare e voler ricondurre a una naturalità dell'associazione genere del nome – identità sessuale del referente, un meccanismo ben esemplificato dalla volontà di distinguere a tutti i costi i sostantivi maschili da quelli femminili a partire dal mondo animale iniziando proprio dal caso più evidente del termine *alektryōn*, 'gallo', ma anche 'gallina' nella lingua comune.

Lo sfruttamento in chiave parodica di un animale come il gallo non è un caso isolato né limitato a una commedia di Aristofane, ma sembra essere un espediente alquanto efficace per la ricerca di effetti perlocutori simili in cui il registro comico si intensifica e muove al riso proprio giocando sulle 'ambiguità' di genere del termine *alektryōn*.⁵⁸

Pochi anni prima della messa in scena delle *Nuvole* del 423 a.C. questo gioco comico risulta, infatti, centrale in almeno uno dei frammenti della *Nemesi* di Cratino trasmessi sino a noi:⁵⁹

Λήδα, σὸν ἔργον· δεῖ σ' ὅπως εὐσχημόνως / ἀλεκτρυόνος μηδὲν διοίσεις τοὺς τρόπους, / ἐπὶ τῷδ' ἐπέζουσ', ὡς ἂν ἐκλέψῃς καλὸν / ἡμῖν τι καὶ θαυμαστὸν ἐκ τοῦδ' ὄρνεον.

Leda, ecco il tuo compito: è necessario che in modo impeccabile / da un *alektryōn* tu non ti distingua in nulla nel portamento, / mettendoti a covare su questo (uovo), perché tu lo faccia venir fuori per noi un nobile / e straordinario uccello da ciò che è ora.

Gli aspetti paratragici di questo frammento, dal lessico alla sintassi, sono stati da tempo individuati e tra questi un ruolo importante è stato assegnato proprio alla collocazione del sostantivo *alektryōn* in posizione enfatica in principio di verso: gli stilemi tipici della dizione tragica sembrano innalzare il tono eroico del discorso lasciando immaginare all'ascoltatore una presentazione altisonante dell'*ergon*, del compito straordinario, cui Leda sarà chiamata, ma tutto ciò in realtà non fa che preparare una ripida caduta della tensione drammatica determinata proprio dal

veda Henderson 1975: 200.

57 Il tema della giustezza dei nomi, come è noto, è un argomento di dibattito ben presente nelle discussioni filosofiche della fine del V secolo, basti pensare alle riflessioni di Protagora di cui dà conto Aristotele, *Arist. Rh.*, 3, 5 (1407b). Risulta quasi banale – perché noto a tutti – il riferimento al *Cratilo* di Platone, che verte precisamente su problematiche di questo tipo con un confronto tra naturalismo e convenzionalismo della nomenclazione.

58 Sull'uso di alcune specie animali connotate come marcatamente comiche nel teatro attico si veda Corbel-Morana 2012: 211-222.

59 *Crat. fr.* 115 (*Nemesi*) K.-A. È interessante notare come il contesto della citazione, un passo dei *Deipnosofisti* di Ateneo (*Ath.* 9, 373e-f), ruoti proprio intorno alle abitudini linguistiche degli 'antichi', *hoi palaioi*, gli autori del periodo classico dunque che avrebbero usato *alektryōn* anche al femminile. Un'osservazione metalinguistica di questo tipo sembrerebbe implicare che questo uso fosse valutato come 'classico' e non più in uso dai parlanti colti che costituivano i personaggi del dialogo letterario di Ateneo.

(com-)portamento da *alektryōn*-gallina che Leda dovrà impersonare, la cova di un uovo.⁶⁰ Il contrasto a effetto comico risulta tanto più efficace se messo in controluce rispetto allo sfondo delle associazioni animali che le metamorfosi del mito di Nemese evocano *in absentia* nel testo allorché si parla della metamorfosi di Leda in una gallina pronta alla cova dell'uovo da cui nascerà Elena. Nella tradizione epica che risale ai *Canti Cipri*, infatti, la dea Nemese, protagonista dell'omonima commedia di Cratino, è descritta mentre ricerca nella metamorfosi in animali feroci e spaventosi, *thēria aina*, la via di fuga disperata dai tentativi di violenza di Zeus.⁶¹ In altre tradizioni mitiche, del resto, è Leda e non Nemese a essere fecondata da Zeus e non sembra assumere alcuna forma animale – a differenza invece del padre degli dèi che si tramuta però in un nobile cigno prima dell'amplesso – né è descritta in atteggiamenti di cova al modo delle galline.⁶²

Il comportamento epimeletico della cova, costruito culturalmente come disposizione naturale delle creature di genere femminile, è caratteristico dei volatili e comporta una ben particolare postura accovacciata, che sembrerebbe in alcuni casi – come nel passo di Cratino – sfruttata in elaborazioni discorsive di genere comico. Oltre alle considerazioni linguistiche relative alla natura di nome di genere comune per *alektryōn*, la posizione rannicchiata potrebbe rivelarsi un'ulteriore chiave pertinente per comprendere l'inclusione del gallo in testi di tradizione comica. La postura ritratta del corpo dell'animale, infatti, non è unicamente associata al periodo della cova delle uova, ma in alcuni casi è sfruttata in chiave comica per denigrare l'esibita bellicosità del gallo quasi a suggerirne l'infondata, e risibile, vanagloria. In effetti, una simile considerazione, suggerita proprio dallo sfruttamento in anticlimax della cova nella *Nemese* di Cratino, risulta significativa se si considera l'uso di un particolare termine associato in alcuni testi proprio all'*alektryōn*. Si tratta del verbo *ptēssein*, “accovacciarsi, piegarsi su se stessi, rintanarsi”, che presenta uno spettro semantico assai ampio in grado di coprire comportamenti molto diversi tra loro: dalla posizione d'assalto che vede nell'accovacciamento il momento precedente all'attacco per un'imboscata al ripiegamento del corpo su se stesso in seguito a un sentimento di timore di fronte a una presenza minacciosa.⁶³ L'associazione del gallo alla posizione

60 Per uno studio dettagliato del gioco paratragico presente nel frammento di Cratino si veda Bakola 2010: 169-173.

61 *Cypr.*, fr. 9 Bernabé. Su questo frammento dei *Cypria* si veda ora il commento di Davies 2019: 86-92, con discussione bibliografica.

62 E.g. Apollod. *Bibl.*, 3, 10, 7 (si parla di una *larnax*, un'urna, entro cui l'uovo contenente Elena sarebbe stato collocato sino alla schiusa); cf. Eratosth. *Cat.*, 25 (dove la metamorfosi in cigno da parte di Zeus è legata allo stupro di Nemese); per Zeus-cigno si veda anche *Cypr.*, fr. 10 Bernabé, tratto da un papiro ercolanense che è stato da alcuni attribuito al *De pietate* di Filodemo di Gadara.

63 Il verbo sembrerebbe appartenere alla medesima famiglia linguistica di *piptein* e *petesthai* mentre un nome-radice linguisticamente connesso è *ptōx*, termine arcaico con il

accovacciata è attestata in una delle ultime battute delle *Vespe* di Aristofane in cui l'anziano Filocleone, alticcio, improvvisa passi di danza ricordando alcuni movimenti orchestrici alla maniera di un *alektōr*, un gallo, rannicchiato.⁶⁴ L'espressione, forse divenuta proverbiale già in età classica, è più volte menzionata nel *corpus* di Plutarco a indicare un atteggiamento remissivo e sottomesso del gallo, forse vinto in un duello, anche se lo scenario dell'espressione metaforica non è esplicitato.⁶⁵ In ogni caso essere descritti come chi *ptēssei hōs alektōr* "si fa piccolo come un gallo" doveva evocare ben altri scenari rispetto a quelli normalmente associati all'impavido animale pronto a tutto pur di ottenere la vittoria sul proprio avversario.

Anche quando il combattimento tra galli è esplicitamente evocato nei testi di età classica, lo scenario presupposto e la funzione pragmatica della sua comparsa nella struttura del testo non sembrano rinviare univocamente a epiche scene di valore militare né si mostrano come incarnazioni di un qualsivoglia nobile spirito agonistico. Un caso esemplare al riguardo, proprio perché rappresenta una delle rarissime menzioni esplicite degli scontri tra galli per l'Atene classica, si trova in un passaggio del *Simposio* di Senofonte, uno dei testi socratici dello storico greco scritto con ogni probabilità negli anni '60 del IV sec. a.C.:⁶⁶

Νῆ Δί, ἔφη ὁ Σωκράτης, ἀλλ' ἄλλην που δόξαν γελοίαν κίνδυνος ἡμῖν προσλαβεῖν. Ὅψον μὲν γὰρ δὴ ὄντως ἔοικεν εἶναι, ὡς κρόμμυόν γε οὐ μόνον σίτον ἀλλὰ καὶ ποτὸν ἠδύνει. Εἰ δὲ δὴ τοῦτο καὶ μετὰ δεῖπνον τρωξόμεθα, ὅπως μὴ φήσῃ τις ἡμᾶς πρὸς Καλλίαν 9 ἔλθόντας ἠδυπαθεῖν. Μηδαμῶς, ἔφη, ὦ Σώκρατες. Εἰς μὲν γὰρ μάχην ὀρμωμένῳ καλῶς ἔχει κρόμμυον ὑποτρώγειν, ὥσπερ ἔνιοι τοὺς ἀλεκτρύονας σκόροδα σιτίσαντες συμβάλλουσιν· ἡμεῖς δὲ ἴσως βουλευόμεθα ὅπως φιλήσομέν τινα 10 μᾶλλον ἢ μαχοῦμεθα. καὶ οὗτος μὲν δὴ ὁ λόγος οὕτω πως ἐπαύσατο.

"Per Zeus – disse Socrate – ma rischiamo anche noi di guadagnarci una reputazione ridicola. Del resto sembra proprio che sia davvero un condimento a tutti gli effetti, visto che una cipolla non adolcisce solo una pietanza ma anche una bevanda. Ma se la divoreremo dopo il pasto, come si farebbe a non dire che siamo venuti da Callia per vivere nel lusso!" "Ma assolutamente no – disse (Nicerato)

valore di «pauroso», utilizzato anche come nome, forse in origine eufemistico, per la lepre, cf. *DELG* s.v. πτήσσω; *LSJ*⁹ s.v.

64 Ar. *Vesp.*, v. 1490. Per un commento recente al passo si veda Biles / Olson 2015: 503-504. La tradizione degli scolii più antichi alla commedia sembra indirizzare la comprensione del verbo *ptēssein* nel senso di un atteggiamento di paura e sottomissione. L'espressione si sarebbe originata infatti dalle vicende personali del tragediografo Frinico che, alla maniera di un gallo rannicchiato, avrebbe patito la cacciata da Atene in seguito alla messa in scena della *Presà di Mileto*, cf. schol. vet. in Ar. *Vesp.*, 1490a Koster.

65 E.g. Plut. *Alc.*, 4; Plut. *Amat.*, 18, 4 (762 F).

66 Xen. *Sym.*, 4, 8-10. Per il *Simposio* di Senofonte un'analisi del dialogo, dei personaggi e delle tematiche trattate, anche in rapporto al testo del *Simposio* di Platone, si trova in Huss 1999. Il passaggio di Senofonte è rapidamente menzionato anche in Csapo 1993: 115-120, dove la somministrazione dell'aglio ai galli è legata allo stato di sovraeccitazione che si vorrebbe indurre negli animali e alla potenza afrodisiaca cui questo ortaggio sarebbe associato nell'enciclopedia culturale antica.

– Socrate. Per chi si appresta a combattere infatti va bene trangugiare una cipolla, proprio come chi fa affrontare i galli facendo mangiar loro un aglio; è anche vero però che noi ci prepariamo a baciare qualcuno più che a combattere.” E questo discorso così in qualche modo si arrestò.

Il dialogo si svolge nella casa del ricchissimo Callia e la finzione drammatica lo colloca nel 422 a.C. in occasione dei festeggiamenti per la vittoria al pancrazio durante le competizioni degli Agoni Panatenaici del giovane amasio del padrone di casa, Autolico. Nel libro IV a ciascuno degli interlocutori invitati al simposio di Callia Socrate domanda di spiegare ai convitati in cosa consisterebbe la loro virtù e perché gli altri dovrebbero trovare giovamento dalla loro frequentazione. Nella parte iniziale di questa sezione è il ricco Nicerato a prendere la parola vantando l'importanza della conoscenza dell'epica e le infinite competenze che chiunque segua la via di Omero potrebbe acquisire, prestando ascolto e dando seguito naturalmente alle performance poetiche dei rapsodi. La costruzione drammatica del personaggio di Nicerato ne fa un uomo eccessivamente sicuro di sé e del proprio (apparente) sapere, incapace di distinguere tra competenze mimetico-poetiche e reali conoscenze tecniche dei singoli campi di attività – dal comando in guerra alla gestione economica - di cui gli spettacoli rapsodici consegnano una parvenza di realtà raccontando le vicende degli eroi dell'epica.⁶⁷ È questo codice ironico, che struttura l'identità drammatica di Nicerato, a permeare le battute tra questo personaggio e Antistene in merito all'opportunità di mangiare della cipolla per insaporire il vino, un comportamento che lo stesso Nicerato propone di fare proprio durante il banchetto accreditando la propria proposta sulla scorta di un'immane citazione omerica.⁶⁸ Del resto la natura comica di questo scambio di battute è in un primo momento suggerita da Carmide – un altro dei protagonisti del simposio – che distorce volutamente il senso delle parole pronunciate da Nicerato togliendo loro qualsiasi autorevolezza epica e consegnandole a scenari narrativi tipici della commedia, in cui donne particolarmente astute nascondono il colpevole odore del profumo o si fanno schermo di fronte ai propri indesiderati mariti o amanti con l'odore nauseabondo di aglio o cipolle.⁶⁹ Ma è Socrate a rovesciare ogni pretesa di discorso serio e sostenuto da parte di Nicerato asserendo esplicitamente che tutti i convitati, dando retta a quest'ultimo, rischierebbero di fare la misera

67 Nicerato era stato già oggetto di un attacco personale da parte di Antistene nel III libro proprio in occasione di una critica radicale del sapere dei rapsodi, critica cui anche Socrate sembra aderire, anche se con toni meno perentori e irrispettosi rispetto a quelli utilizzati da Antistene, Xen. *Sym.*, 3, 6: «Non sai – replicò Antistene – che anche tutti i rapsodi conoscono questi versi?». «Come potrei ignorarlo, se li ascolto quasi ogni giorno?». «Conosci genia più sciocca dei rapsodi?». «No, per Zeus», rispose Nicerato. «In verità non mi pare». «È chiaro – disse Socrate – che essi non conoscono il vero significato dei versi. (Trad. de Martinis). Sull'*êlithia* dei rapsodi cf. Xen. *Mem.*, 4, 2, 10.

68 Hom. *Il.*, 11, 628-635.

69 Ar. *Lys.*, v. 798; vv. 944-946; Ar. *Th.*, vv. 493-494.

figura di personaggi da commedia, facendo ridere di loro chiunque li vedesse in un banchetto dell'alta società offerto da uno degli uomini più ricchi di Atene a divorare cipolle. Si tratterebbe di una vera e propria *geloia doxa*, un comportamento ridicolo, una figura indegna che Socrate presenta, però, con scoperta strategia ironica, come il sommo dei piaceri di un gourmet, la vetta dell'*hēdyathein*. Del resto Nicerato sembra non comprendere il tono ironico e deformante di Socrate e cerca, confusamente, di legittimare questa pratica adducendo l'esempio degli allibratori che durante i combattimenti tra galli farebbero mangiare, *sitisantes*, ai propri animali dell'aglio. L'imbarazzo delle sconclusionate argomentazioni di Nicerato, che arriva a citare i combattimenti di galli rimpinzati d'aglio per giustificare una pratica da banchetto, porta la discussione a cadere e interrompersi naturalmente, *houtō pōs epausato*.⁷⁰

Qualche anno dopo, il comportamento bellicoso dell'*alektryōn* si ritrova coinvolto nella strategia retorica messa in campo da Demostene in occasione di una delle sue più celebri orazioni giudiziarie. Datata agli anni '50 o '40 del IV secolo a. C. l'orazione *Contro Conone* consiste in una causa per oltraggio, una *dikē aikeias*, intentata di fronte ai giudici dal giovane Aristone nei confronti di Conone e di suo figlio. La vicenda è nota e molti sono stati gli studi che si sono interessati ai diversi aspetti dell'orazione in cui Aristone racconta di essere stato aggredito, in parte spogliato degli abiti, malmenato e offeso durante una passeggiata con l'amico Fanostrato proprio nel cuore della città di Atene, nell'area dell'agorà. In uno degli ultimi passaggi della *diēgēsis* dell'orazione Aristone ha premura di raccontare alcuni dettagli dell'aggressione da cui, nelle proprie intenzioni, dovrebbe emergere chiaramente per i giudici il comportamento deviato e violento degli assalitori.⁷¹

Κείμενος δ' αὐτῶν ἤκουον πολλὰ καὶ δεινὰ (9) λεγόντων. Καὶ τὰ μὲν ἄλλα καὶ βλασφημίαν ἔχει τινὰ καὶ ὀνομάζειν ὀκνήσαιμ' ἂν ἐν ὑμῖν ἔνια, ὃ δὲ τῆς ὑβρεώς ἐστι τῆς τούτου σημεῖον καὶ τεκμήριον τοῦ πᾶν τὸ πρᾶγμ' ὑπὸ τούτου γεγενῆσθαι, τοῦθ' ὑμῖν ἔρω· ἦδε γὰρ τοὺς ἀλεκτρυόνας μιμούμενος τοὺς νενικηκότας, οἱ δὲ κροτεῖν τοῖς ἀγκῶσιν αὐτὸν ἤξιουν ἀντὶ πτερύγων τὰς πλευράς. καὶ μετὰ ταῦτ' ἐγὼ μὲν ἀπεκομίσθην ὑπὸ τῶν παρατυχόντων γυμνός, οὔτοι δ' ὄχοντο θοιμάτιον λαβόντες μου.

Mentre ero in quelle condizioni, a terra, li sentivo pronunciare molte parole di offesa. Alcune erano oltraggiose e farei fatica a ripeterle, ma vi dirò quello che è il segno della tracotanza di quest'uomo, la prova di come tutta la vicenda sia avvenuta per causa sua: prendendo a esempio i galli che hanno vinto, cantava, mentre gli altri lo incitavano a battersi i fianchi con i gomiti come fossero ali. E dopo

70 Sul silenzio come interruzione della convivialità del simposio e manifestazione del rischio latente di un'ostilità tra i partecipanti si veda Halliwell 2008: 151-152, con particolare riferimento proprio all'opera di Senofonte. Cf. Xen. *Sym.*, 6, 7-8, per alcune riflessioni del personaggio di Socrate sul silenzio a banchetto.

71 Dem. 54, 9 (*Contro Conone*). Per un commento puntuale al passo si veda Carey / Reid 1985: 83-84. Sull'episodio si veda anche Taddei 2007, specialmente in relazione alla questione dei rapporti tra entità statale della *polis* e 'confraternite' di individui, di cui Conone e i figli avrebbero fatto parte, nell'Atene del IV secolo a. C.

tutto ciò io fui portato via da alcuni passanti, nudo, quelli infatti se ne erano andati portandosi via il mio mantello.

La postura retorica adottata da Aristone nel discorso scritto da Demostene consiste nel drammatizzare il più possibile il danno d'immagine e l'offesa all'integrità della persona che Conone e il suo gruppo avrebbero inflitto alla vittima che si trova ad accusarli in tribunale. La strategia di attacco, in cui sono enfatizzati gli elementi concreti attraverso cui si manifesta la perdita di onore da parte di Aristone, dalla sottrazione dei vestiti alle percosse subite, sembra almeno in parte fondarsi su un registro comico-grottesco. Questo è ben esemplificato dall'atteggiamento di Conone e del suo gruppo, un comportamento non soltanto violento ma ottusamente vanaglorioso che si compiace di un'impresa ben poco valorosa in cui una congrega di uomini assale e picchia a sangue un cittadino inerme.⁷² In questo contesto, accanto alla componente più marcatamente tragica della violenza subita e raccontata da Aristone, la descrizione di Conone come di un gallo pronto a cantare vittoria per un'azione disdicevole e soprattutto l'accompagnamento scenografico dei suoi compagni, intenti a spalleggiare il capo inducendolo a esibirsi in mosse sguaiate, sembrano azioni fortemente caratteristiche di racconti e scenari di tipo comico. Nello sviluppo argomentativo messo in piedi da Demostene la concezione di questa scena sulla base di elementi stereotipati del teatro comico potrebbe non essere del tutto infondata. Studi recenti hanno, infatti, mostrato quanta importanza le scene, i registri linguistici, i caratteri tipizzati del teatro comico abbiano avuto nell'elaborazione etopoietica dei logografi attici.⁷³ La scena grottesca descritta in modo così efficace dal personaggio di Aristone, con particolare riguardo ai movimenti convulsi dei gomiti a battere sui fianchi in una posa di ridicola fierezza, ricordano proprio uno dei tanti termini di derivazione 'ornitica' appartenenti al vocabolario comico: il verbo *pterygizein*, letteralmente "battere le ali".⁷⁴ In particolare, Aristofane sembra intendere l'azione dello *pterygizein* come quella di chi si scalda facilmente agitandosi senza poi

72 Un comportamento sleale nella lotta, senza esclusione di colpi e senza alcun tipo di regolamentazione, è del resto il modello di comportamento proposto dal servo al personaggio del Salsicciaio nei *Cavalieri* di Aristofane, in cui il morso della cresta dell'avversario è prodromico a un vero e proprio atto di antropofagia, *Ar. Eq.*, vv. 496-497; cf. Campagner 2001: 112-113, che ricorda come nelle competizioni agonali ateniesi, soprattutto nel pancrazio, esistesse un vero e proprio tabù culturale legato ai colpi inferti agli occhi e al mordere, *daknein*.

73 Si veda in particolare una recente messa a punto in Colla 2015, in cui è indagato specificamente il *corpus Lysiacum* e si mette in evidenza una costante relazione dialogica della scrittura da tribunale con il teatro comico, prevalentemente con quello della *Mesē*.

74 Tra questi termini si trova, per esempio, anche il verbo *platygizein*, «sbattere il palmo delle zampe», desunto dai comportamenti dei palmipedi acquatici a indicare una certa forma di millanteria evanescente, per cui si veda Telò 2004. Si veda anche il classico studio di Taillardat 1965²: 229, cf. Beta 2004: 91; 166.

arrivare a compiere nulla di veramente significativo e degno di nota.⁷⁵ Il battito d'ali indicato dallo *pterygizein* consiste dunque in un dimenare le piume senza che nessun risultato venga prodotto, una prova di forza fine a se stessa. A ciò è importante aggiungere l'effetto di connotazione negativo di questo schema d'azione, costruito su un'infantilizzazione di chi lo produce, che è suggerito dalla consuetudine che soltanto i piccoli dei volatili sembrano produrre in modo insistente questo tipo di gestualità. L'insana vanagloria che Demostene attribuisce alla figura di Conone si concretizza nell'immagine di un battito d'ali impotente, tipico di uccelli non ancora maturi, e si accresce ancor di più se si considera a quale tipo di volatile Conone è paragonato: l'*alektryōn*, un uccello che per tutto il proprio ciclo di vita sarà costretto a uno *pterygizein* insensato, un battito d'ali che non prelude a nessun *petesthai*, a nessuna azione di volo degna di questo nome.

Alla luce dei testi analizzati in precedenza è stato possibile mostrare come i galli siano coinvolti in un buon numero di passi in elaborazioni simboliche che li rendono animali strutturalmente comici, la cui fierrezza marziale non è mai del tutto credibile e corre il rischio a ogni istante di rivelarsi per quello che è: una manifestazione sguaiata di finto coraggio.

Concludendo questo paragrafo da dove aveva preso le mosse, in particolare dalle parole con cui il personaggio di Euripide nelle *Rane* di Aristofane aveva criticato Eschilo sottolineando l'incongruenza tra la presenza di un *alektryōn* e il genere della tragedia, è forse possibile comprendere in modo più chiaro i problemi esegetici posti dal verso 935.⁷⁶ Il riferimento alla figura del gallo, che - come abbiamo visto - può attivare scenari narrativi tutt'altro che eroici, potrebbe ben riferirsi a una delle scene più celebri del teatro eschileo, soprattutto consideratane la natura di *explicit*

⁷⁵ Ar. *Eq.*, v. 522 (*pterygizein* come movimento delle braccia, forse di natura orchestra, ripreso dal movimento di alcuni volatili); Ar. *Plut.*, vv. 574-575 (*pterygizein* come movimento concitato, confuso e inconcludente, una sorta di pendant prossemico del *phlyarein*, della chiacchiera vana). Cf. scholia vet. in Ar. *Plut.*, 575 Chantry, in cui il verbo *pterygizein* è spiegato come uno sforzo inconcludente che richiamerebbe il tentativo senza risultato dei pulli che cercano di prendere confidenza con le proprie ali effettuando movimenti di preparazione al volo senza, però, volare davvero. Si veda anche Hsch. π 4210 Hansen: πτερυγίζειν· μηδὲν ἀνύειν. Ὅταν γὰρ τὰ μήπω δυνάμενα πέτεσθαι τῶν ὀρνέων πειράζοντα ἐπιβάλληται καὶ κινῆ τὰς πτέρυγας, πτερυγίζειν λέγεται, «*Pterygizein*: non portare a termine nulla. Quando gli uccelli che non sono ancora in grado di volare si mettono a fare dei tentativi e muovono le ali, si dice *pterygizein*».

⁷⁶ Accanto ai problemi critico-testuali, per cui si veda *supra* nota 47, l'esegesi stessa del verso è risultata di difficile decifrazione, al punto che questo è stato addirittura espunto da alcuni editori, cf. van Leuween 1896²: *ad loc.* Si veda anche Del Corno 1985: 213, «la battuta, apparentemente insensata, s'illuminerà retrospettivamente quando Eschilo introdurrà appunto un gallo nella monodia «alla maniera d'Euripide» (v. 1344)». Sulla stessa linea Dover 1993: 309. Invece, secondo Sommerstein 1996: 238, «Euripides argues as if the fabulous horsecock (*hippalektruōn*) were no different from the common domestic fowl (*alektruōn*), and therefore, he claims, (...), too humble a creature for the dignity of the tragedy...».

dell'esodo:⁷⁷ il finale dell'*Agamennone* in cui il coro degli anziani di Argo accusa Egisto di comportarsi come un gallo nel pollaio.⁷⁸ Il figlio di Tieste, infatti, mostra la propria audacia – secondo le accuse mosse dal coro – soltanto ad azione compiuta da altri, quando il pericolo è ormai lontano permettendogli di gloriarsi, come fanno i galli, al riparo da ogni rischio e vicino alla propria gallina, *thēleias pelas*. (M.V.)

CONCLUSIONI

Alcuni recenti risultati della ricerca dimostrano come il dato materiale e quello letterario, se affrontati separatamente, possano talvolta offrire allo studioso moderno prospettive diametralmente opposte su un medesimo aspetto del mondo antico.⁷⁹ Significativamente, anche la figura del gallo pare incarnare una sorta di dicotomia, tesa tra valori 'positivi' e 'negativi', se letta attraverso fonti diverse.

Nell'introduzione si è evidenziata l'apparente disorganicità del presente contributo, che si sviluppa, prima, analizzando l'iconografia ceramica, poi, le testimonianze letterarie; quella che potrebbe apparire una *excusatio non petita* è in realtà il manifesto programmatico di questo lavoro multidisciplinare, il cui fine è proprio quello di individuare delle criticità esegetiche, difficilmente coglibili con un approccio tradizionale 'monotematico'.

È già un dato degno di nota evidenziare come la presenza del gallo abbia, nelle produzioni vascolari greche, uno sviluppo precoce e tocchi la sua *akme* in epoca arcaica e tardo-arcaica, per poi rarefarsi, tanto dal punto di vista quantitativo che semantico, a partire dall'età classica; al contrario, proprio nella stessa epoca, cominciano a infittirsi i riferimenti nei testi scritti, specialmente di ambito attico.

Quello cronologico è solo l'aspetto più superficiale, e se vogliamo, più appariscente di tale discrasia, in realtà ben più profonda e legata agli stessi valori semantici veicolati dall'animale; valori che contribuirono al successo goduto dal volatile tanto nelle produzioni figurate che in quelle letterarie.

Si è sottolineato come, nell'*imagerie* ceramica, il gallo costituisse un'unità significativa di una serie di discorsi per immagini che, a seconda del contesto, si riferivano tanto alla virtù militare quanto all'*habrosyne* di uno stile di vita aristocratico, sia nella sfera erotica sia nel contesto agonale. Risulta, allora, quanto mai significativa

⁷⁷ Si intende qui con "esodo" tutta quella parte della tragedia che segue l'ultima performance lirica riservata al coro, secondo la definizione data da Arist. *Poet.*, 12 (1452b).

⁷⁸ Aesch. Ag., v. 1671: κόμπασον θαρσῶν, ἀλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας. L'immagine del gallo sfruttata dal coro è principalmente spiegata come evocazione del tradimento di Egisto e del conflitto intestino nella casa degli Atridi, si veda Fränkel 1950: 800. Sul gallo e le forme degeneri di violenza cf. Vespa 2019. Per un commento a questo verso si veda la discussione in Medda 2017: 460, secondo cui «la comparazione richiama l'atteggiamento vanaglorioso della bestia che si aggira nel pollaio fra le femmine».

⁷⁹ Spesso, ad esempio, le fonti ci parlano di eventi distruttivi, che però non trovano corrispondenza nel dato archeologico; si veda Pace 2019: 235.

l'inclusione del gallo in questi stessi campi semantici nella produzione letteraria con una funzione connotativa, però, di segno opposto: l'*alektryōn* sembra quasi rappresentare una visione degradata e degradante di quei valori, non suggerendo più l'immagine del guerriero pugnace, ma del soldato fanfarone e vanaglorioso, non presentandosi più come emblema dell'*anēr* definito, ma lasciando intravedere i contorni di una figura dal *gender* equivoco.

Senza cedere a facili schematismi di tipo deterministico, resta di primaria importanza indagare alcune possibili ragioni del cambiamento di rappresentazione culturale che si registra mettendo a confronto i dati archeologici con quelli letterari. Ci si potrebbe chiedere, in effetti, se ci sia stato un motivo scatenante, una sorta di evento culturale traumatico, in grado di spiegare tale marcata discontinuità, dovuta almeno in parte a cambiamenti avvenuti durante il V sec. a.C. nel tessuto socio-culturale del mondo greco antico, attico in particolare.

Il gallo fa la sua comparsa tra le produzioni vascolari greche con la fine del periodo tardo-geometrico, per affermarsi più stabilmente in quello orientalizzante; è in questa fase che l'Ellade, esposta a una forte contaminazione culturale proveniente dal mondo vicino-orientale, importa insieme a oggetti e a iconografie anche abitudini allogene, come ad esempio quella del banchetto aristocratico.⁸⁰

Nel panorama ceramico di questo periodo (specialmente, ma non solo, quello proto-corinzio), compaiono raffigurazioni in cui ricorrono con grande frequenza animali fantastici (come le sfingi o le sirene), esotici (come le pantere e i leoni) o 'comuni' (varie specie di uccelli, canidi, cervidi). Il gallo è sempre stato considerato come appartenente a quest'ultima categoria, ma recenti studi archeozoologici sembrano suggerire che il volatile, introdotto in Grecia dalla regione anatolica, non fosse così diffuso nel corso del VII sec. a.C. e questa estraneità rispetto alla fauna locale greca potrebbe averlo fatto rientrare nel bagaglio figurativo ellenico come un elemento fortemente connotato in senso allogeno e di provenienza orientale.⁸¹ Una sorta di cartina al tornasole, che confermerebbe questa ipotesi, è rappresentata dal bestiario coevo che popola i vasi prodotti dalle comunità greche situate sulle coste occidentali dell'Asia Minore, nel quale, significativamente, la raffigurazione di galli è invece quasi del tutto assente, forse proprio in virtù di una maggiore familiarità con l'animale.⁸²

In tal senso non sembra casuale che il gallo compaia per la prima volta accompagnato

80 Wecowsky 2014: 139-159.

81 Garcia Petit 2002: 73-75. Sull'introduzione e la diffusione dei gallinacci nella fauna greca si veda soprattutto Chandezon in questo volume.

82 Ci si riferisce ad esempio alle cosiddette ceramiche del "Wild Goat Style"; si veda Coulié 2014.

dal suo 'tradizionale' *ēthos* di combattente proprio in Esopo;⁸³ una figura che - al netto delle difficoltà riguardanti tanto la definizione dei suoi reali contorni storici, che le modalità di formazione del *corpus* delle favole generalmente attribuitogli - la tradizione ricorda essere di origine anatolica, frigia per la precisione, e fortemente legata anche nella sua esperienza di vita al mondo vicino-orientale.⁸⁴

È noto come un medesimo elemento possa cambiare il proprio valore in base al contesto entro il quale viene inserito; dunque il gallo, un animale che per secoli aveva espresso un determinato complesso di valori, può aver nel tempo modificato il suo significato al cambiare della temperie culturale. In quest'ottica, le guerre persiane hanno certamente costituito uno spartiacque fondamentale per tutta l'Ellade, rappresentando degli eventi dalla ricaduta emotiva fortissima, capaci di mutare i processi ricettivi e le categorie con cui la realtà veniva interpretata.⁸⁵

Dal punto di vista iconografico, diversi studi hanno evidenziato il forte impatto che questi avvenimenti ebbero sulla cultura dei Greci e sulle loro rappresentazioni di valore estetico e morale, cambiando profondamente le modalità di relazione con il mondo orientale;⁸⁶ con il concretizzarsi della minaccia persiana quella che in parte era stata una terra vaga, lontana e popolata da animali diversi ed esotici in rapporto alla fauna mediterranea, acquisì i contorni nitidi e minacciosi dell'impero achemenide. Un chiaro esempio di questo fenomeno di risemantizzazione dei soggetti iconografici è fornito dalla figura dell'arciere scita, che sulla ceramica attica a figure nere costituì per decenni l'*alter ego* dell'oplita, suo 'necessario' avversario.⁸⁷ Questo rapporto osmotico e bilanciato con l'altro cambiò radicalmente con le guerre persiane; la figura dell'arciere scita, ormai percepita come obsoleta, scomparve per lasciare il posto a figure di armati abbigliati chiaramente come Persiani, ormai percepiti come avversari *tout court* con i quali non vi era possibilità di convivenza.⁸⁸

Non è possibile escludere, in questa prospettiva, che qualcosa di simile sia accaduto anche per il gallo, la cui associazione in età arcaica al mondo orientale, anatolico e iranico, sembra aver subito uno slittamento semantico in senso opposto, diventando emblema delle debolezze e dei difetti che venivano attribuiti agli ingombranti vicini. La costruzione 'orientalistica' di un impero persiano da ridicolizzare a pochi decenni di distanza dalle Guerre che avevano messo in pericolo l'esistenza stessa di Atene può ben spiegare questa deformazione parodica della presentazione di un animale 'persiano', un *persikos ornis*, la cui natura di animale esotico e raro, compagno di

83 Aesop. 23; 266 Hausrath-Hunger.

84 Manganelli (1951) 2007: 14-16.

85 Giuman 2005: 104-106.

86 Pace 2018: 97-100.

87 Lissarrague 1990: 113-123.

88 Pace 2018: 98.

grifoni, sfingi e leoni, è ricordata soltanto per essere meglio derisa. È quello che avviene negli *Uccelli* di Aristofane, quando Euelpide e Pisetero, la coppia di ingenui ateniesi che fuggono dalla città per fondare un nuovo 'regno dei cieli', si chiedono come mai quel bizzarro, *atopos*, uccello di nome Medo, abituato a vivere come un montanaro, *oribatēs*, non sia arrivato sul dorso di un cammello.⁸⁹ I riferimenti comici all'uccello persiano proseguiranno nella commedia quando, nello strampalato tentativo di ricostruire una genealogia regale precedente alla salita al potere degli dèi olimpici, Pisetero ricorda come proprio il gallo, antichissimo detentore dell'*archē* persiana, sia stato ingiustamente detronizzato ma sia ancora capace di mantenere alcune prerogative regali come quella di far balzare sull'attenti alle prime ore di luce vasai, fabbri e ciabattini.⁹⁰

Alla luce dei dati archeozoologici e delle analisi storiche, la diffusione sempre più massiccia della specie *G. gallus domesticus* sul territorio greco nel corso del IV sec. rendeva questo animale una presenza familiare dell'ambiente domestico greco.⁹¹ È forse opportuno interrogarsi sul valore dell'aggettivo *persikos* attribuito al gallo. Si tratta davvero, soltanto, di un etnonimo impiegato come *vox media*? Dietro l'uso di questo aggettivo, usato per ben tre volte sulle nove occorrenze totali nel teatro superstite di Aristofane per indicare proprio il gallo, si possono riconoscere delle intenzioni perlocutorie ben specifiche da parte del commediografo? L'indagine condotta sin qui conferisce forza all'ipotesi di intendere l'aggettivo *persikos* associato al gallo come un epiteto dispregiativo, funzionale alla derisione di una ormai inconsistente grandiosità di un mondo orientale che non fa, o non deve far, più paura.⁹² Del resto proprio nell'ultima occorrenza dell'aggettivo negli *Uccelli* l'intenzione ingiuriosa si fa scoperta quando per presidiare le antichissime mura pelargiche della nuova Acropoli Pisetero ed Euelpide propongono un uccello dei loro (*aph' hēmōn*), cioè un uccello domestico, di casa nella città di Atene, che poco dopo è definito il più terribile dei volatili, un vero ... 'pulcino di Ares'.⁹³ Dietro l'evidente parodia della formula omerica

89 Ar. Av., vv. 274-278. Il termine *oribatēs* è una correzione di Brunck per il tràdito *oreibatēs*, si veda la discussione in Dunbar 1995: 233. Cf. Zanetto 1987: 208, per la scelta di alcuni interpreti del passo di leggere *habrobatēs*, "dal passo molle", "dalle movenze affettate".

90 Ar. Av., vv. 483-493.

91 La documentazione è raccolta e finemente analizzata da Chandezon in questo volume.

92 Sugli stereotipi xenofobi sul mondo persiano che sono alla base dell'*aischrologia* di Aristofane, in special modo per il prologo degli *Acarnesi*, si veda soprattutto Pretagostini 1998.

93 Ar. Av., vv. 832-836. Questi versi presentano un problema testuale relativo proprio al pronome personale di prima persona plurale: se i manoscritti del testo di Aristofane hanno unanimemente *hēmōn* (= "di noi"), lasciando intendere che si tratti di un uccello di Pisetero ed Euelpide, cioè un uccello che sta tra gli uomini, alcuni editori, come Wilson per esempio nell'ultima edizione oxoniense, accolgono l'emendazione *hymōn* (= "di voi") di Kock in modo tale da rendere più coerente il riferimento alla stirpe degli uccelli. Dunbar 1995: 498, mantiene invece il testo tràdito affermando che il 'noi' di cui parla Pisetero indichi in realtà il suo sentirsi parte ormai della stirpe degli uccelli.

‘rampollo di Ares’ (*ozos Arēos*) per designare i valorosi eroi omerici, Aristofane deride le velleità guerriere di un uccello persiano,⁹⁴ un animale ormai addomesticato e di cui si conosce la spiccata propensione alla fuga alla vista del minimo pericolo.

(A.P. - M.V.)

BIBLIOGRAFIA⁹⁵

Edizioni utilizzate

Aristophanis Fabulae. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, Oxford, Clarendon, 2007.

Demosthenis Orationes. Recognovit, apparatu tertimoniorum ornavit, adnotatione critica instruxit M.R. Dilts, tom. IV, Oxford, Clarendon, 2009.

Xénophon. Banquet – Apologie de Socrate, texte établi et traduit par F. Ollier. Coll. Univ. de France, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sigle

BAPD = *Beazley Archive Pottery Database*

CPG = *Corpus Pseudoepigraphorum Graecorum* (CPG) ediderunt E.L. Leutsch et F.G. Schneidewin, I-II, Göttingen 1839-1851. Supplementum, Hildesheim 1961.

DELG = *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, di P. Chantraine, Paris, Klincksieck, 1999² (1968).

FGrHist = *Die Fragmente der griechischen Historiker* (FGrHist) von F Jacoby, Berlin 1923-1930, Leiden 1940-1958.

K.-A. = *Poetae Comici Graeci* ediderunt R. Kassel – C. Austin, VIII voll., Berlin-New York, de Gruyter, 1983-2001.

LfgrE = *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Vorbereitet und hrsg. von Bruno Snell. Verantwortlicher Redaktor: Hans Joachim Mette, Göttingen, Vandenhoeck/Ruprecht, 1955-

LSJ⁹ = *A Greek-English Lexicon*, Compiled by H. G. Liddell, R. Scott, H. Stuart Jones (with the assistance of R. McKenzie), Oxford 1940⁹ (*Supplement* Edited by E A Barber, with the assistance of P. Maas, M. Scheller and M L West, Oxford 1968; *Revised Supplement* Edited by P. G. W. Glare, with the assistance of A.A. Thompson, Oxford 1996).

⁹⁴ Per la formula omerica si veda e.g. Hom. *Il.*, 2, 703; Hom. *Il.*, 12, 187. Un uso scomatico dell’espressione ‘pulcino di Ares’ si ritrova in un frammento di Platone Comico, fr. 112 K.-A. (*apud* Suda a 3824 Adler), a proposito di Pisandro, proverbialmente accusato di essere un codardo dopo la fuga da Atene in seguito alla fine della costituzione oligarchica dei Quattrocento nel 411 a.C. Cf. Pirrotta 2009: 235-237 per un commento al frammento comico.

⁹⁵ La bibliografia è aggiornata al 1/06/2021.

Studi

- Amyx 1988 = Darrell Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, vol. I-III, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Angeli Bernardini 2016 = Paola Angeli Bernardini, *Il soldato e l'atleta. Guerra e sport nella Grecia antica*, Bologna, il Mulino.
- Bakola 2010 = Emmanuela Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Barringer 2001 = Judith Barringer, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Benz/Eschbach 2001 = Martin Benz / Norbert Eschbach (hrsg.), *Panathenaïka*, Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren Rauischholzhausen 25.11 – 29.11.1998, Mainz, Philipp von Zabern.
- Beta 2004 = Simone Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- Biles/Olson 2015 = Zachary P. Biles / S. Douglas Olson, *Aristophanes. Wasps. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon.
- Boardman 1990 = John Boardman, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano, Rusconi.
- Boardman 1998 = John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London, Thames and Hudson.
- Calame 2010 = Claude Calame, *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari, Laterza.
- Campagner 2001 = Roberto Campagner, *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Carey/Raid 1985 = Christopher Carey / Robert A. Reid, *Demosthenes. Selected Private Speeches*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Colla 2015 = Elena Colla, *Tipi da commedia? Personaggi e trame nel Corpus Lysiacum*, «Rhetorica», 33.2, pp. 109-133.
- Corbel-Morana 2012 = Cécile Corbel-Morana, *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres.
- Coulié 2013 = Anne Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XI^e-VI^e siècle av. J.C.)*, Paris, Picard.
- Coulié 2014 = Anne Coulié, *La céramique de la Grèce de l'Est. Le style des chèvres sauvage. La collection du musée du Louvre*, Paris, Louvre éditions.
- Cruccas 2016 = Emiliano Cruccas, *Ὁ περσικὸς ὄρνις. The Symbology of the Rooster in the Cult of the Kabirioi*, in Patricia A. Johnson / Attilio Mastrocinque / Sophia Papaioannou (a cura di), *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 171-188.
- Csapo 1993 = Eric Csapo, *Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight (Parts II-IV)*, «Phoenix», 47.2, pp. 114-124.
- Csapo 2006-2007 = Eric Csapo, *The Cultural Poetics of the Greek Cockfight*, «Australian Archaeological Institute at Athens Bulletin», 4, pp. 20-37.
- D'Acunto 2012 = Matteo D'Acunto, *L'Olpe Chigi e la dialettica tra oligarchia e tirannide a Corinto alla metà del VII sec. a.C.*, in Eliana Mugione (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, Atti del Convegno Internazionale, Salerno, 3-4 giugno 2010, Salerno, Pandemos, pp. 55-69.
- D'Acunto 2013 = Matteo D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Dasen 2018 = Véronique Dasen, *Ganymède ou l'immortalité en jeu*, in «Kernos», 31, pp. 119-140.
- Davies 2019 = Malcolm Davies, *The Cypria*, Cambridge MA / London, Harvard University Press.
- Del Corno 1985 = Dario Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano, Mondadori – Fondazione Lorenzo Valla.
- Detienne 2007 = Marcel Detienne, *Dioniso e la pantera profumata* [1981], Roma-Bari, Laterza.
- Dover 1968 = Kenneth J. Dover, *Aristophanes. Clouds. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon Press.

- Dover 1993 = Kenneth J. Dover, *Aristophanes. Frogs. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon.
- Dunbar 1995 = Nan Dunbar, *Aristophanes. Birds. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon Press.
- Eckerman 2012 = Christopher Eckerman, *Cockfighting and the Iconography of Panathenaic Amphorae*, in «Illinois Classical Studies», 37, pp. 39-50.
- Favi 2020 = Federico Favi, *Epicarmo e Pseudo-Epicarmo (frr. 240-297). Introduzione, traduzione e commento*, Göttingen, Vandenhoeck/Ruprecht Verlag.
- Fränkel 1950 = Eduard Fränkel, *Aeschylus. Agamemnon. Edited with a Commentary*, vol. III, Oxford, Clarendon Press.
- Franco 2003 = Cristiana Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, il Mulino.
- Franco 2019 = Cristiana Franco, *Opposizioni di genere e polarizzazioni culturali. Il caso di χήν nell'Onirocritica di Artemidoro di Daldi*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», IV ser., 17.1, pp. 34-57.
- Garcia Petit 2002 = Lluís Garcia Petit, *La migration du coq: de l'extrême orient à la Méditerranée*, in Armelle Gardesen (édité par), *Mouvements ou déplacements de populations animales en Méditerranée au cours de l'Holocène*, Oxford, BAR International Series, pp. 75-82.
- Gianni 2021 = Gaia Gianni, *Roosters, Cockfighting, and Performing Masculinity in Aristophanes's Plays*, «Illinois Classical Studies», 46.1-2, pp. 177-198.
- Giuman 2005 = Marco Giuman, *Sul dorso del fulvo ippogallo. Ritratto di un singolare animale, «Siris»*, 6, pp. 93-108.
- Halliwell 2008 = Stephen Halliwell, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hamdorf 1991 = Friedrich Hamdorf, *Scheda 41. Kylix (tipo B)*, in *Euphronios pittore ad Atene nel VI sec. a.C.*, Milano, Fabbri Editori, pp. 191-196.
- Henderson 1975 = Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London, Yale University Press.
- Hurwit 2002 = Jeffrey Hurwit, *Reading the Chigi Vase*, «Hesperia», 71, pp. 2-22.
- Huss 1999 = B. Huss, *The Dancing Sokrates and the Laughing Xenophon, or the Other Symposium*, in «The American Journal of Philology», 120.3, pp. 381-409.
- Kathariou 2006 = Kleopatra Kathariou, *Cocks and Cockfights on Cock Lekythoi*, in «NumAntCl», 35, pp. 105-122.
- Lambrugo 2013 = Claudia Lambrugo, *Profumi di argilla. Tombe con unguentari corinzi nella necropoli arcaica di Gela*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Lambrugo 2020 = Claudia Lambrugo, *Corinto "profumata": Afrodite e la via dell'iris*, in F. Caruso / L. Grasso / R. Gigli (a cura di), *Sikelikà Hierà, Approcci multidisciplinari allo studio del sacro nella Sicilia greca*, Atti del Convegno (Catania CNR-IBAM, 11-12 Giugno 2010), Catania, 382-393.
- Lissarrague 1990 = François Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris – Rome, Éditions La Découverte.
- Mackay 2015 = Anne Mackay, *A study of the potential for animal and bird 'similes' in Attic black-figure vase-painting*, in Claudia Lang-Auinger, Elisabeth Trinkl (hrsg.), *ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ, Pflanzen und Tiere auf Griechischen Vasen*, Akten des internationalen symposiums, Graz 26 – 28 september 2013, Wien, pp. 87-95.
- Manganelli 2007 = Giorgio Manganelli, *Introduzione*, in *Esopo. Favole [1951]* (trad. Elena Ceva Valla), Milano, BUR, 5-33.
- Markoe 1989 = Glenn Markoe, *The "Lion Attack" in Archaic Greek Art: Heroic Triumph*, «Classical Antiquity», 8.1, pp. 86-115.
- Medda 2017 = Enrico Medda, *Eschilo. Agamennone, edizione critica, traduzione e commento*, 3 volumi, Suppl. 31 «Bollettino dei Classici – Accademia nazionale dei Lincei», Roma, Bardi Edizioni.

- Monaco 2010 = Maria Chiara Monaco, *Il Tempio arcaico e il grande altare di Atena Polias*, in Emanuele Greco, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, Atene-Paestum, Pandemos, pp. 126-128.
- Morris 2013 = Ian Morris, *The Eight-century Revolution*, in Kurt Raaflaub, Hans van Wees (ed.), *A Companion to Archaic Greece*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 64-80.
- Most 1993 = Glenn Most, *A Cock for Asclepius*, in «The Classical Quarterly», 43.1, pp. 96-111.
- Murray 1991 = Oswyn Murray, *Luomo e le forme della socialità*, in Jean-Pierre Vernant (a cura di), *Luomo greco*, Bari, Laterza, pp. 218-256.
- Musti 2001 = Domenico Musti, *Il simposio*, Roma-Bari, Laterza.
- Neeft 1987 = Cornelis Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam, Allard Pierson Series.
- Olson 1998 = S. Douglas Olson, *Aristophanes. Peace. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon.
- Pace 2017 = Alessandro Pace, *Lance, scudi e carri. Echi di guerra dalla ceramica attica, tra mito e realtà storica*, in «Eidola» 14, pp. 9-34.
- Pace 2018 = Alessandro Pace, *Sileno prigioniero nella bottega. Mito e attualità nelle opere del Nikon Painter*, in «BABesch», 93, pp. 93-103.
- Pace 2019 = Alessandro Pace, *Immagini di Gela. Le necropoli e il profilo culturale della polis tardo-arcaica. I materiali della collezione e del predio Lauricella*, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio.
- Padgett 2017 = Michael Padgett (ed.), *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.*, Princeton, Yale University Press.
- Pandermalis et alii 2014 = Dimitrios Pandermalis / Stamatia Eleftheratou / Christina Vlassopoulou, *Acropolis Museum, Guide*, Acropolis Museum Editions.
- Pirrota 2009 = Serena Pirrota, *Plato Comicus. Die fragmentarischen Komödien*, Berlin, Verlag Antike.
- Pretagostini 1998 = Roberto Pretagostini, *Aristofane «etnologo»: il mondo persiano nella falsa ambasceria del prologo degli Acarnesi*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», 1.1, pp. 41-56.
- Pütz = Babette Pütz, *Good to Laugh With: Animals in Comedy*, in Gordon L. Campbell (a cura di), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, Oxford University Press, pp. 61-72.
- Reusser/Bürge 2018 = Christoph Reusser / Martin Bürge (hrsg.), *Exekias hat mich gemalt und getöpfert*, Zürich, Merkur Druck.
- Robertson 1992 = Martin Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rodríguez Adrados 1999 = Francisco Rodríguez Adrados, *History of the Greco-Latin Fable. Introduction and from the Origins to the Hellenistic Age*, Leiden&Boston, Brill.
- Sommerstein 1982 = Alan H. Sommerstein, *Aristophanes: Clouds*, Liverpool, Aris and Philips.
- Sommerstein 1996 = Alan H. Sommerstein, *Aristophanes: Frogs*, Liverpool, Aris and Philips.
- Stampolidis/Tassoulas 2009 = Nicholas Stampolidis / Yorgos Tassoulas (ed.), *Eros. From Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, Athens, Museum of Cycladic Art.
- Taddei 2007 = Andrea Taddei, *Una rissa nell'agorà (Demostene, 'Contro Conone')*, in «Lexis», 25, pp. 285-300.
- Taillardat 1965² = Jean Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres.
- Telò 2004 = Mario Telò, *Un palmipede spaccone (Ar. Av. 1295)*, in «Eikasmos», 15, pp. 75-83.
- van Leeuwen 1896² = Jan van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Leiden, Sijthoff.
- Vespa 2019 = Marco Vespa, *Rituale, spettacolo o gioco d'azzardo? Memorie del combattimento dei galli in Grecia antica. Considerazioni linguistiche e antropologiche*, in «Enthymema», 23, pp. 434-460.
- Viggiano/van Wees 2013 = Gregory Viggiano / Hans van Wees, *The Arms, Arms, and Iconography of Early Greek Hoplite Warfare*, in Donald Kagan / Gregory Viggiano (ed.), *Men of Bronze. Hoplite Warfare in Ancient Greece*, Princeton&Oxford, Princeton University Press,

pp. 57-73.

Wecowsky 2014 = Marek Wecowsky, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford, Oxford University Press.

Wilson 2007 = Nigel G. Wilson, *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press.

Zanetto 1987 = Giuseppe Zanetto, *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano, Mondadori.

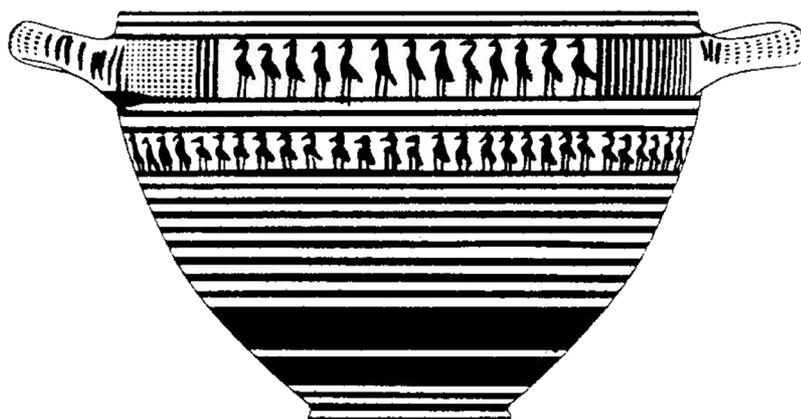


Fig. 1 Kotyle Tardo Geometrica con teoria di volatili



Fig. 2 Fregio figurato di un *aryballos* globulare protocorinzio rinvenuto a Cuma, fine VIII sec. a.C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 128322).

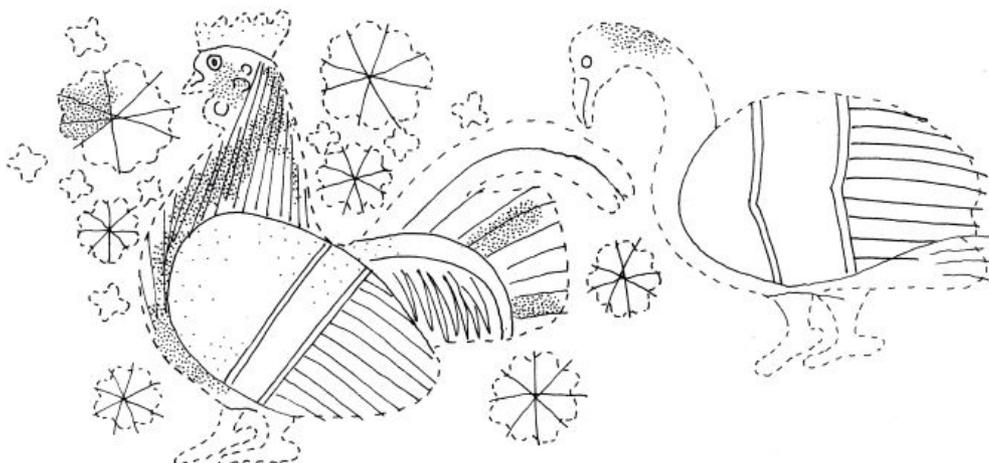


Fig. 3 Svolgimento del fregio figurato di un *alabastron* corinzio con gallo e cigno, fine VII – inizi VI sec. a.C. (Siracusa, Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi' inv. 20932).



Fig. 4 Svolgimento del fregio figurato di una *lekythos* attribuita al Gela Painter con terroia di Eroti e galli, 525-500 a.C. (Siracusa, Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi' inv. 19854).



Fig. 5 Rappresentazione di Ganimede con cerchio e gallo. Lato A di un cratere a campana attribuito al Berlin Painter, 500-490 a.C. (Parigi, Musée du Louvre inv. G175).



Fig. 6 Scena erotica sul lato A di una *pelike* attribuita al Nikoxenos Painter, 500-480 a.C. (Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese inv. RC2989).



Fig. 7 Fregio figurato con scena di battaglia da un *aryballos* protocorinzio attribuito al Chigi Painter, 670-660 a.C. (Londra, British Museum inv. GR 1889,0418.1).



Fig. 8 Guerriero rappresentato nel tondo di una *kylix* attribuita a Skythes, 520-505 a.C. (Musée du Louvre, inv. CA1527).



Fig. 9 Atena nella postura della *promachos* da un'anfora panatenaica attribuita a Euphiletos, 530-520 a.C. (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden inv. PC8).



Fig. 10 Gallo rappresentato nel tondo di una kylix, intorno al 520 a.C. (Northampton, Castle Ashby inv. 6).

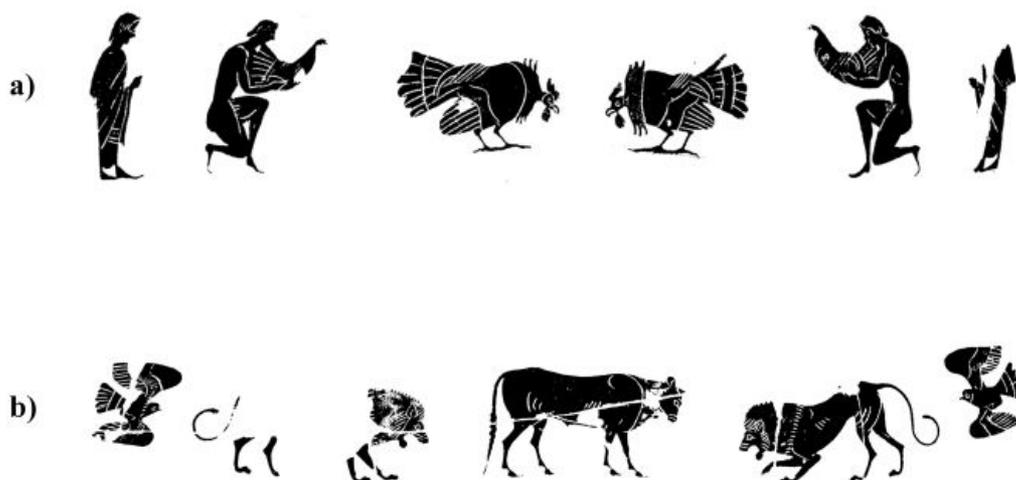


Fig. 11 Decorazione accessoria sul collo di una neck-amphora decorata da Exekias, intorno al 540 a.C. a) Combattimento tra galli; b) Bovide aggredito da leoni (Monaco, Antikensammlungen inv. 1470).