ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 6

1999 Napoli

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 6

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 6

1999 Napoli

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,
Giuseppe Camodeca, Bruno d'Agostino, Anna Maria D'Onofrio, Luigi Gallo,
Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

In copertina: **Paros. Anfora geometrica con rappresentazione di un campo di battaglia.**

ISSN 1127-7130

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosch, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 x 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan Journal of Archaeology,* integrate da quelle dell'*Année Philologique.*

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud.*

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem;* in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

INDICE

MAURIZIO TADDEI, L'approccio archeologico allo studio della storia dell'arte p. 9

PHOTINI ZAPHIROPOULOU, I due "polyandria" dell'antica necropoli di Paros » 13

BRUNO D'AGOSTINO, Il leone sogna la preda » 25

CARMINE PELLEGRINO, Continuità/discontinuità tra Età del Ferro e Orientalizzante nella necropoli occidentale di Pontecagnano » 35

LUIGI GALLO, Solone, gli *hektemoroi* e gli *horoi* » 59

LORENA JANNELLI, La frequentazione dell'acropoli di Cuma in Età Pre-Protostorica: i dati dello scavo Buchner » 73

ANGELINA NAPOLEONE, La δημοκρατία a Cirene: problemi e prospettive » 91

G. R. H. WRIGHT, A pot from Euesperides 1952. Now and then » 109

EMANUELE GRECO - SILVANA LUPPINO, Ricerche sulla topografia e sull'urbanistica di Sibari-Thuri-Copiae » 115

ELENA CARANDO, Sibari-Thuri: note per una revisione dei dati » 165

MARCELLO CATARZI, I sacrifici per gli schiavi nell'*economico* dello pseudo Aristotele tra tempo libero e dipendenza sacra » 177

GABRIELLA D'HENRY, Rappresentazione di *Anodos* in alcuni vasi a figure rosse - Il corredo della tomba T/130 di San Salvatore Telesino » 193

Conferimento della Laurea Honoris Causa *a Jean-Pierre Vernant* » 209

Rassegne e Recensioni

Nota Kourou, rec. a AA.VV., *Prima di Pithecusa. I più antichi materiali greci del golfo di Salerno* » 219

Bruno d'Agostino, rec. a Nota Kourou, Ἀνασκαφὲς Νάξου - Τὸ νότιο νεκροταφεῖο τῆς Νάξου κατὰ τὴ Γεωμετρικὴ Περίοδο » 223

MARCO GIGLIO, rec. a Ph. Barker *et alii, The Baths Basilica Wroxeter;* Ph. Barker - R. White, *Wroxeter, life and death of a Roman city* » 226

Riassunti degli articoli » 231

Fig. 25. Anfora. a) Lato B: dall'alto verso il basso: compianto funebre (?), serpente, scena di battaglia. b-c) Lato A: particolari della scena di battaglia.

IL LEONE SOGNA LA PREDA[1]

Bruno d'Agostino

Per Claudio Barocas, dieci anni dopo...
A morte é a curva da estrada,
Morrer é so não ser visto.
Se escuto, eu te oiço a passada
Existir como eu existo.
(Pessoa, *Poesie*, p. 167)

Da una tomba a *enchytrismos* della necropoli di Pithekoussai[2] proviene un'anfora locale (figg. 1-2) che, nel pannello sulla spalla, reca l'immagine di un leone in posizione di attacco: ha le orecchie triangolari, la bocca spalancata, irta di denti, la lingua tesa e sporgente, le zampe flesse, pronte all'assalto. L'aspetto dell'animale è terribile, come quello dell'orco in una fiaba: visto come in una sorta di radiografia, ha l'interno del corpo risparmiato, quasi a enfatizzare la voracità del *gaster*: la parte anteriore del torace è campita di linee rosse arcuate che ne accentuano lo slancio, mentre la parte posteriore è occupata da un rigido tratteggio obliquo; rossa è anche la lingua, mentre le zampe nervose e sottili terminano ciascuna con quattro lunghi artigli adunchi. La coda, desinente in un fiocco, è anch'essa avanzata al disopra del dorso. La ricerca dell'intensità non impedisce di indulgere al decorativismo, che si manifesta nella insolita struttura del corpo, nella campitura a reticolo che compare sulle orecchie, sul grande motivo a rombo che sovrasta l'animale, e sulle catene di rombi nei triglifi che delimitano lateralmente la scena. Ai lati del grande rombo, sono altri due motivi: una stella-swastika ad otto punte, e una testa di capro dalle lunghe corna.

È stato proprio quest'ultimo particolare a suscitare la mia curiosità. Non si tratta infatti di un normale riempitivo, bensì di un frammento di figura: sul piano sia iconografico che stilistico, è immediato il confronto con i capri rampanti ai lati dell'albero della vita, dipinti sul fondo esterno di una lekythos a fondo piatto (fig. 3) rinvenuta in un'altra tomba della stessa necropoli[3]. Si tratta, anche in questo caso, di un prodotto locale, nella tradizione del Pittore Cesnola[4]. Tuttavia nel disegno edito dal Coldstream si vede chiaramente come l'albero non presenti la consueta base triangolare, ed abbia un carattere più "naturalistico" rispetto alle altre opere di questo pittore; ai lati della base dell'albero compaiono inoltre due uccelli: ritornano dunque tutte le figure rappresentate nel kantharos di Kition[5], il vaso attico sul quale compare per la prima volta nella ceramica greca la rappresentazio-

[1] Questa ricerca ha preso forma per un incontro tenuto presso l'Università di Roma - La Sapienza, dieci anni dopo la scomparsa di Claudio Barocas. A lui, così sensibile alle *nuances* del documento artistico, avrei potuto raccontare questa piccola variazione su un tema iconografico, che pure riguarda un ambiente diverso da quell'Egitto che gli era caro.

[2] T. 1000, cfr. Buchner 1970-71, p. 63, fig. 1; *Idem*, 1981, p. 267, fig. 1; P. Orlandini, in *Megale Hellas*, p. 332, fig. 283; Coldstream 1981, pp. 242 s., n. 14; ed ora Coldstream 2000, p. 94.

[3] T. 967, databile al LG I: per la datazione, cfr. G. Buchner - C. Gialanella, *Museo archeologico di Pithecusae - Isola d'Ischia*, Roma 1994, p. 65, fig. 32. Sul vaso, cfr. Buchner 1970-71, p. 63, fig. 2; *Idem*, 1981, p. 267, fig. 3; Coldstream 1981, pp. 242 s., nota 11, che ricorda come l'albero della vita sia un tema ricorrente su frammenti di cratere dallo scarico Gosetti, citando G. Buchner, 'Mostra degli scavi di Pithecusa', in *DialAr* 1968, p. 99, fig. 27, fila superiore.

[4] Coldstream 1998, pp. 308 s., fig. 4.

[5] Coldstream 1994a, pp. 154 ss., tav. XXIX.1: datato al LGIa (760-750 a.C.).

ne dei capri rampanti ai lati dell'albero della vita[6].

Secondo Coldstream, l'autore di questo kantharos precede di alcuni anni il Pittore Cesnola e a lui va ascritta l'elaborazione di gran parte dei motivi che si riteneva fossero stati introdotti per la prima volta dal Pittore Cesnola medesimo. L'autore del kantharos è inoltre il primo a introdurre la metope con motivo a quadrifoglio, con le foglie campite a tratteggio obliquo: lo stesso trattamento accennato sulle foglie dell'albero della vita, nella lekythos di Pithekoussai. Come si vede, e come è stato del resto autorevolmente stabilito, il rapporto tra la ceramografia attica e lo "stile Cesnola" è molto stretto, e ancora problematico[7].

Quanto al capro che appare sull'anfora di Pithekoussai, è dunque facile individuare la sua matrice stilistica, che risale in ultima analisi al kantharos di Kition, attraverso la probabile intermediazione dello stile Cesnola.

Quanto al leone, il tipo nasce nel mondo Ittito e Nord-Siriaco, ma in Grecia esso viene diffuso da Atene, in primo luogo attraverso le lamine auree a rilievo, databili in massima parte intorno alla metà dell'VIII sec.[8], sulle quali torneremo in seguito.

Nella ceramica, il confronto più calzante è lo straordinario kantharos di Copenhagen[9] (fig. 6), databile – secondo Coldstream – al decennio 740-30, e quindi quasi contemporaneo alle lamine più antiche. Le affinità con l'anfora di Ischia sono notevoli: nel vaso di Copenhagen il corpo del leone è sottile, impostato su zampe esili e lunghe come trampoli, le orecchie sono più proprie di una lepre che non di un felino, ma la bocca è simile, e si ritrova il particolare rarissimo del corpo risparmiato all'interno e campito da un tratteggio obliquo, secondo una convenzione che forse ha alle spalle un modello orientale. Identici sono poi i due triglifi che inquadrano lateralmente il pannello figurato, con una catena di rombi riempiti a

Fig. 1. Anfora di Ischia (da *Megale Hellas*).

tratteggio tra due gruppi di tre linee verticali.

La Ahlberg-Cornell ha approfondito le ricerche sull'origine dello schema dei due leoni che addentano un uomo, riconoscendone la derivazione dalle lamine auree già ricordate, che a loro volta hanno alle spalle una tradizione orientale.

Più rara, per quanto ho potuto trovare in una ricerca sommaria, è la rappresentazione del leone che uccide il capro: la scena crudele è rappresentata su entrambe le facce di una oinochoe (*pitcher*)

[6] Da esso deriva il tipo di capro adottato dal Pittore Hirschfeld (*GGP*, tav. 8.c), che tanta influenza ha avuto sulla ceramica melia (Rottiers Painter: *GGP*, tav. 39.a). Sulla distinzione tra cervo e capro, non sempre facile in questo periodo, cfr. *GGP*, p. 40 note 2-3; Coldstream 1994a, p. 157, nota 24. Su questo tema è ormai superata la trattazione della Rombos 1988, pp. 41 ss. Sui precedenti orientali del motivo, cfr. Kahane 1973.

[7] Cfr. da ultima sull'argomento Kourou 1998, p. 175 che conclude: «The Cesnola Style in view of its several Naxian and Euboean versions, its impact on Boeotian pottery and its many Attic connections should now be seen not as a workshop's or painter's production, but simply as a style, and a kind of LG partial koine shared by Euboea and Naxos».

[8] Ohly 1953; Müller 1978, pp. 14 ss.

[9] Copenhagen NM 727: per Coldstream (*GGP*, p. 72 n. 2) probabilmente opera del Pittore A del Rattle Group; la Rombos (1988, pp. 196, 304, 497 ss., n. 305) mantiene l'attribuzione al Burly Workshop proposta dalla Davison (1961, pp. 83 ss., fig. 128). Coldstream (*GGP*, p. 174, nota 5) rileva le affinità del kantharos con il Pittore Cesnola, e lo data al passaggio dal LGI al LG II. Cfr. inoltre Carter 1972, p. 44, fig. 9a; Ahlberg-Cornell 1987; Coldstream 1994, p. 156; Boardman 1998, p. 27, figg. 65.1-2.

Fig. 2. Anfora di Ischia (da *Megale Hellas*).

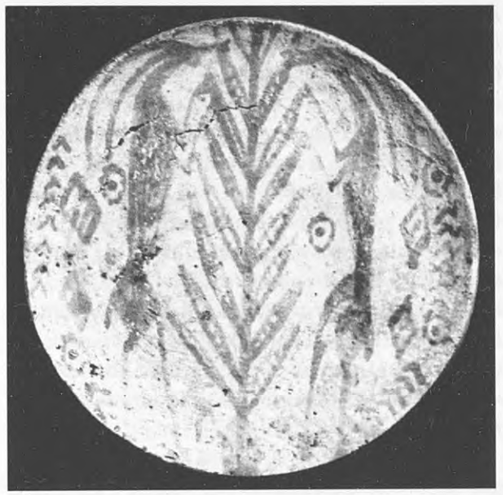


Fig. 3. Lekythos conica di Ischia (da *Museo Archeol. di Pithecusae*).

attica (figg. 4-5) da Mirrinunte, l'attuale Merenda, conservata nel Museo di Brauron[10].

Essa presenta sulla spalla una composizione simmetrica: ai lati di un pannello centrale decorato a scacchiera, due scene speculari, raffiguranti un leone che stringe tra le fauci l'esile collo di un capro. Il leone è nella stessa posa di quelli del kantharos di Copenhagen (fig. 6), e – come questi – ha l'occhio e l'interno del corpo risparmiati: in particolare la criniera e le terga sono risparmiate e campite a reticolo; le mascelle, armate da una fila di denti aguzzi, sono serrate intorno al collo filiforme del capro, che – nella sua straordinaria lunghezza – giunge fino a toccare con la testa l'estremità della zampa protesa del leone.

La decorazione del vaso è quella tipica del Rattle Group[11]: sul collo, il grande motivo ad onda campito a tratteggio; sul ventre, la scacchiera[12]; sulla spalla, la decorazione a metope interrotta da *mastoi* tra coppie di triangoli campiti con tratteggio incrociato. Lo schema simmetrico della decorazione sulla spalla, e alcuni motivi decorativi accessori, come le pile di chevrons e le piccole rosette a puntini, richiamano lo stile Cesnola[13]. Ma queste analogie rientrano nell'ambito dei rapporti, già evidenziati da Coldstream e dalla Kourou, tra questo stile, vasi come il kantharos di Copenhagen e i pittori operanti sulla costa orientale dell'Attica[14].

Il tipo del leone, e il gusto delle scene che lo vedono come protagonista, trovano confronto nel Burly Workshop, al quale la Rombos attribuisce due vasi con questo soggetto da una tomba di Odos Erechtheiou e lo stesso kantharos di Copenhagen[15]. La preda ridotta ormai a un corpo disarticolato si ritrova in un cratere di Cambridge[16] di qualche anno più recente.

Nella ceramica attica di questo periodo, il motivo del leone che divora una preda animale compare per la prima volta proprio sul vaso di Merenda[17]; esso ricorre solo un'altra volta, come *episema* sullo scudo di un guerriero, in un'anfora un po' più recente, dal Ceramico[18]. Nelle lamine auree, che sono un veicolo privilegiato di iconografie orientali e hanno ispirato le rappresentazioni vascolari, non

[10] Inv. Mus. 1/68, cfr. Rombos 1988, pp. 300 ss., 377, 483, n. 260, tav. 54.a-b, che la attribuisce al Rattle Group, fortemente influenzato, secondo la Ahlberg 1967, pp. 177-186, dai rilievi nord-siriaci, cfr. p. 298.

[11] *GGP*, pp. 71 s.; Rombos 1988, pp. 283-315.

[12] La Rombos attribuisce un significato simbolico in chiave funeraria al motivo ad onda e alla scacchiera. Nel primo riconosce il serpente (Rombos 1988, pp. 301 ss.); nella seconda (pp. 294 ss., 315) «the bier cloth», «a symbol of the grave even in its most abstract form, as seen in the pitcher in Merenda».

[13] Kourou 1998, p. 171; Rombos 1988, p. 303, n. 30.

[14] V. *supra* nota 8; sulla ceramica attica geometrica prodotta fuori di Atene, cfr. Rombos 1988, p. 377, che identifica come «non-Athenian workshops» «the Rattle, Concentric Circle and Hunt Groups»; cfr. inoltre Kourou 1998, p. 174.

[15] È la tomba 2 edita da Brouskari 1979. I vasi sono i nn. 302 e 303 della Rombos 1988, p. 498; il n. 302 è la prima rappresentazione del leone nella ceramica attica tardogeometrica (*ibidem*, p. 187). Per le affinità di questi vasi con quello di Merenda, cfr. *ibidem*, p. 304.

[16] Tölle 1963, p. 218, n. 12, fig. 5; Rombos 1988, p. 31.

[17] Rombos 1988, p. 312.

[18] Rombos 1988, n. 185, pp. 305 ss., *table* 44, 377; *Kerameikos* X, fig. 211 b.

Fig. 4. Pitcher da Merenda (foto d'Agostino).

mancano scene di caccia animale che vedono come protagonista il leone[19]. Questi si accosta alle spalle della preda, oppure la addenta da tergo: in genere si tratta di un cervo, ma – almeno nel primo di questi due schemi – può essere anche un capro selvatico[20].

Che questo compaia raramente come preda ambìta dal leone, non desta meraviglia. Se questo genere di immagini ha il valore evocativo di una

[19] Rombos 1988, pp. 311 s., *table* 45, pp. 308 s.

[20] Müller 1978, pp. 14, 229, Ia3 = Ohly 1953, IA6; *Kerameikos* V.1, pp. 185 s., 245, tomba 50, tav.158.

[21] Müller 1978, pp. 12 s.; A. Gourbeillon-Schnapp, *Liones, Heros, Masques*, Paris 1981, pp. 38 ss.

[22] Cfr. L. Cerchiai, 'Le stele villanoviane', in *AION ArchStAnt* 10, 1988, pp. 233 ss.; sulla posizione della capra nel mondo greco, cfr. M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Paris 1972, pp. 102 ss.

Fig. 5. Pitcher da Merenda (foto d'Agostino).

metafora, va infatti ricordato che – nella tradizione letteraria – questa preda non si addice al leone: questi può assalire il gregge sfidando il pastore e i cani, o può contendere la preda ai cacciatori; il suo assalto è riservato ai grandi animali domestici, come il toro o le vacche, o a nobili animali selvatici, come il cervo e i suoi piccoli[21]. Ma non si abbassa al confronto con prede come il capro selvatico, che è animale marginale sia al mondo umano che a quello selvaggio[22]. L'unico passo nell'Iliade che vede due leoni catturare una capra è nel libro XIII, e sembra trovare una efficace corrispondenza nell'oinochoe di Merenda: infatti si dice che le due fiere la "portano traverso folte macchie, alta sopra il suolo tenendola tra le mascelle"[23].

Il paragone illustra la tragica sorte di Imbrio figlio di Mentore, di cui fanno strazio i due Aiaci dopo averne sottratto il corpo ai Troiani. Immagini nelle quali si intende sottolineare il carattere impari della lotta, e quindi la preda appare inerte e disarticolata, sembrano incontrare un certo successo alla transizione dal Tardo Geometrico al Protoattico[24]. Queste scene non sono isolate, infatti ora le rappresentazioni del leone che assale il capro o il cervo incominciano a godere di una certa fortuna[25]. Anche queste immagini, come il paragone introdotto da Omero a proposito della sorte di Imbrio, sono la spia di una nuova consapevo-

[23] *Il.* XIII, vv. 198-200, trad.Calzecchi Onesti.

[24] Oinochoe dell'Agora P22436, Brann 1962, p. 79, n. 427, fig. 5, attribuita dal Cook allo N Painter e inserita dalla Davison, con i vasi di questo Pittore, nel suo Oxford Workshop (Davison 1961, pp. 49 ss.: VI.A3; cratere di Cambridge in Tölle 1963, p. 218, fig. 5; oinochoe Kerameikos 81, in Kübler 1950, p. 12, fig. 23.

[25] Rombos 1988, p. 306, *table* 44; Tölle 1963, col. 218.

Fig. 6. Kantharos di Copenhagen (da *Ahlberg-Cornell*).

lezza della fragilità umana di fronte al destino ineludibile della morte.

Solo pochi anni prima, non sembra esservi posto per atteggiamenti del genere: l'incontro tra il capro selvatico e il leone è raro, per il contenuto eroico delle metafore legate al leone, e per la disparità di rango fra questi e il capro; ma forse anche perché sembra esistere tra loro una recondita omologia: entrambi sono in un rapporto di polarità con l'albero della vita. Infatti, almeno in un caso, quello di una hydria ora a Cambridge[26], i leoni prendono il posto dei capri, in posizione araldica ai due lati dell'albero[27]. Pur così diversi tra loro, entrambi, per la loro potenza divoratrice, costituiscono una minaccia per l'albero della vita.

Negli ultimi anni dell'VIII sec., l'oinochoe di Merenda, con la sua rappresentazione del leone che uccide il capro, rappresenta dunque una anomalia, uno schema che non viene accolto nel repertorio dello stile Cesnola. Come ha sottolineato il Coldstream[28], nella ceramica euboica l'albero della vita compare già agli inizi del X sec., nel grande cratere del Protogeometrico Medio che forse era posto come *sema* sulla tomba dello Heroon di Lefkandi. Anche se il kantharos di Kition dimostra che l'adozione dello schema di origine orientale dei capri ai due lati dell'albero deve ricondursi all'ambiente attico, non vi è dubbio che il motivo assume una sua centralità nel repertorio iconografico del Gruppo

[26] Cambridge 345, *GGP*, p. 59, n. 31: Pittore Stathatou (LGIIb), Tölle 1963, tav.18.

[27] Sul cratere di Parigi CA 3256, dello stesso Pittore Stathatou, ai lati dell'albero della vita compaiono anche i centauri: *GGP*, p. 60, n. 41; Boardman 1998, p. 45, fig. 70; mentre nel Vicino Oriente si possono trovare sfingi e grifi: cfr. R.D. Barnett, 'A Syrian silver vase', in *Syria* 34, 1957, pp. 243 ss.

Fig. 7. Anfora beotica del Louvre CA 824 (da *Canciani*).

Cesnola, per motivi per ora difficili da definire[29].

Quanto all'anfora di Ischia, credo che la rappresentazione del leone con il "determinativo" della testa di capro voglia evocare un'immagine come quella dell'oinochoe di Merenda: una sorta di ecfrasi minimale della caccia, che potrebbe anche sintetizzarsi come: il leone sogna la preda.

Se si considera il significato del leone, sicuro annuncio di morte per la sua debole preda[30], la scelta del soggetto segna una distanza dal gruppo Cesnola,

[28] Coldstream 1994b, p. 83, nota 42.

[29] Coldstream 1994b, p. 84, nota 49, suppone che questo motivo, insieme a quello del cavallo alla mangiatoia, riflettano «the interests of the Euboean landowning and horse-rearing aristocracy».

[30] Cfr. p. es. *Il.* XXI, 471: Artemide è definita da Hera leone per le donne (ἐπεὶ σὲ λέοντα γυναιξὶ Ζεὺς ὄπῃκεν), perché Zeus le ha concesso di uccidere quella che vuole.

Fig. 8. Kantharos ex Coll.Vlastos (da *Boardman*).

nel quale la polarità tra i capri voraci e l'albero della vita conserva sempre il carattere di una metafora aperta.

La convenzione iconografica usata nell'anfora di Ischia si comprende più facilmente se si ha presente la lettura di scene come la nostra suggerita dallo Himmelmann[31], per il quale le figure che compaiono sui vasi geometrici sono "geroglifici", ma ciò non impedisce all'artigiano di riscoprirne il potenziale comunicativo. In ogni modo essa non è senza confronti nella produzione dell'epoca: si ritrova infatti anche nella celebre anfora beotica con la *Potnia Theron*, (fig. 10) che tuttavia è coeva agli inizi dello stile protoattico[32]; sul lato principale, la figura divina è inquadrata tra due coppie di animali: in alto due uccelli, in basso due leoni, l'uno con la coda erta e arricciolata, in posa aggressiva, l'altro gradiente: entrambi hanno le fauci spalancate, irte di denti, dalle quali fuoresce la lingua. Al disopra del leone "all'attacco", tra le sua groppa e il braccio della divinità, è la testa di un animale dalle corna lunate: forse un bue. A questa corrisponde, sul lato opposto della scena, uno strano riempitivo a forma di esile clava: è probabile che si trattasse, nel prototipo, della coda del leone gradiente, portata al disopra della groppa, come nel vaso di Ischia. L'artigiano beotico ha frainteso il motivo, e ha dotato il suo leone di una coda pendula e arricciolata. La protome bovina sopra il leone "all'attacco" ha, a mio avviso, lo stesso senso della protome di capro nell'anfora di Ischia. La tensione fra predatore e preda si ripropone sul lato minore dello stesso vaso con la straordinaria immagine del rapace con ali spiegate che incombe sulla lepre in fuga[33](fig. 11).

Resta da chiarire meglio la posizione stilistica

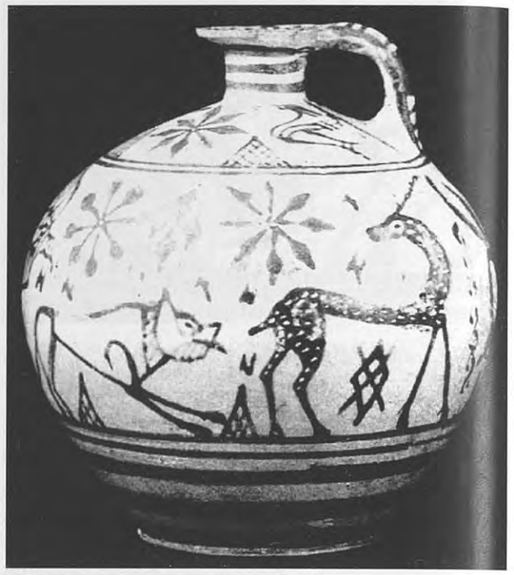


Fig. 9. Aryballos di Londra (da *Neeft*).

dell'anfora di Ischia. Si tratta senza dubbio di un prodotto locale. La forma è tipica dell'Eubea, dove si afferma nell'ultimo quarto dell'VIII sec., ed è diffusa anche nelle Cicladi e in Beozia; essa è in genere decorata sul collo dalle spesse linee verticali a tremolo presenti anche nell'esemplare di Ischia. Secondo Coldstream essa potrebbe essere derivata da crateri come quello Cesnola[34]. Nell'anfora d'Ischia, anche alcuni elementi della decorazione possono ricondursi allo stile Cesnola: di essi, alcuni, come i triglifi con catena di rombi o la swastika a estremità ripiegate, che qui assume l'aspetto di una stella a 8 punte, sono ricorrenti anche nel repertorio attico; più specifico è invece il tipo della testa di capro. Importante, per definire la posizione stilistica del vaso, è infine l'iconografia del leone. A questo proposito risulta cruciale la posizione di un frammento di cratere da Eretria edito dalla Kahil[35]. Purtroppo il fregio inferiore, con una fila di leoni ruggenti, è molto sconservato: anche così sono tuttavia evidenti le analogie con il leoni di Ischia, nella forma squadrata del muso, nella posizione avanzata delle piccole orecchie triangolari, nella coda sollevata che

[31] Himmelmann 1998 (1967), p. 77.

[32] Canciani 1965, p. 22, n. 23; cfr. Kahane 1973, tav. 27. 3. Per la cronologia, *GGP*, p. 268: la posizione araldica dei leoni dipende da vasi come l'hydria di Analatos.

[33] Boardman 1998, p. 48, figg. 102.1-2.

[34] Coldstream 1977, p. 195; Boardman 1998, p. 47, fig. 85. Sulla diffusione del tipo, cfr. Canciani 1965, p. 24.

[35] Kahil 1968, pp. 99 ss., tav. 27.

corre parallela alla schiena. Secondo Coldstream[36], il cratere di Eretria deve essere datato al LGIb; esso è affine al Pittore Cesnola e precede – sia pur di poco – i più antichi fregi attici con leoni ruggenti[37]. Pertanto, secondo il Coldstream, anche l'anfora di Ischia dipende dallo stile Cesnola, che – come è ben noto – ha avuto un largo seguito nell'isola[38].

Dopo la scoperta del kantharos di Kition, avvenuta nel 1989, il Coldstream ha tuttavia mostrato[39] che alcuni dei motivi tipici del Pittore Cesnola erano già noti ai ceramisti attici. Anche il tipo del leone ruggente è ben radicato nel Geometrico Recente attico, mentre l'esempio del cratere di Eretria rimane per il momento isolato, ed è probabile – come già suggeriva la Rombos – che esso stesso derivi da rappresentazioni attiche.

Anche il leone di Ischia mi sembra la ripresa di un modello attico da parte di un artigiano locale, di formazione euboica. Si sono già sottolineate le affinità notevoli con il kantharos di Copenhagen; non meno interessante è il confronto con lo skyphos-pyxis di Atene, che la Rombos attribuisce alla stessa bottega[40]: in questo vaso, che conserva la prima rappresentazione di leoni nella ceramica attica tardo-geometrica, gli animali – affrontati – mostrano la stessa peculiare campitura del torso, con linee leggermente arcuate, presente nel leone di Ischia. La Rombos propone di riconoscere in questa resa così singolare la rappresentazione della criniera, cancellandone in questo modo il valore espressivo, che nel vaso di Ischia è accentuato invece dall'uso del colore.

Molto vicina al vaso di Ischia è un'anfora della stessa forma, di fabbrica beotica (fig. 7), nella quale tuttavia già si riconoscono tratti dello stile sub-geometrico[41]. Nel grande fregio che occupa la spalla del vaso troneggia un leone in posa analoga al nostro, con l'enorme bocca spalancata nella quale si inserisce un guerriero, che lo trafigge con la spada; un secondo guerriero, stante, ferisce l'animale con la lancia. Canciani rileva le forti analogie tra questa scena e quella rappresentata su una lamina aurea da Eretria[42]. Tuttavia nella ceramica Attica, il motivo dell'uomo immerso nelle fauci del leone è ben documentato[43], mentre finora in Eubea esso compare solo sul diadema aureo già ricordato.

In definitiva, mi sembra probabile che la scena dipinta sull'anfora pitecusana sia derivata da modelli attici elaborati nello stesso *atelier* dove è stato prodotto il kantharos di Copenhagen, già ricordato. Le indubbie affinità con lo stile Cesnola sono già evidenti in quell'*atelier*, e in genere nella ceramica prodotta sulla costa orientale dell'Attica[44]; esse furono probabilmente accentuate dall'artigiano pitecusano che dipinse l'anfora, data la familiarità degli artigiani locali con questa tradizione stilistica, di cui l'anfora con il leone rappresenta uno degli ultimi esiti.

L'immagine del leone intento alla caccia del cervo o del capro godrà di una nuova fortuna, in Attica e altrove, solo con la transizione allo stile protoattico[45]. Si affermano ora schemi diversi per la rappresentazione di questo soggetto, che sembra caricarsi di una nuova tensione. Particolarmente eloquente, a questo proposito, è la scena che compare sul kantharos già nella collezione Vlastos[46] (fig. 8): il leone, con le fauci spalancate, si avvicina da tergo alla preda, che ne avverte la presenza. Essa si volge a guardarlo mentre cerca di salvarsi con la fuga: il suo corpo esile, dalle zampe sottili e scattanti, forma un eloquente contra-

[36] Coldstream 1981, pp. 242 s., note 13-14.

[37] Cfr., sul problema, Rombos 1988, pp. 188 ss.

[38] Coldstream 1994b, 1998.

[39] Coldstream 1994a.

[40] Rombos 1988, pp. 187, 498, cat. n. 302, tav. 35.b: Burly workshop, LGIb-LGIIa.

[41] Canciani 1965, pp. 64 ss., fig. 17: Louvre CA 824; *GGP*, p. 207 nota 14; Ahlberg-Cornell 1987, pp. 81 s., figg. 34.a-b. Sulle affinità tra l'anfora di Ischia e queste anfore beotiche, cfr. ora Coldstream 2000, p. 94. La decorazione del corpo del leone con triangoli campiti a tratteggio, derivante in ultima analisi dagli avori siriani (Barnett 1975, *e.g.* S6: tav. XXI, S7: tav. XXV, S74: tav. XXXVIII) è tipica del sub-geometrico locale, cfr. *GGP*, p. 208.

[42] Coldstream 1977, p. 198, fig. 64.

[43] Rombos 1988, pp. 195 ss.

[44] V. *supra* note 9, 13, 14.

[45] Per la ceramica protoattica, v. *supra* note 24-25. Per quella beotica Canciani 1965: Gruppo dei Leoni, pp. 58 ss., parallelo al Pittore N attico; *GGP*, pp. 207 s., nota 13. In questo clima rientra anche una prochous locale da Chalandritsa, in *Praktika* 1956, pp. 199 s., fig. 93, dis. a fig. 2, di discussa cronologia: cfr. *GGP*, p. 232; Coldstream, in *Helike* II, Atene 1998, p. 326, nota 10; C. Morgan, in *BSA* 1988, p. 326, nota 72, fig. 5.

[46] Davison 1961, p. 148: The Oxford Workshop VI.B.4; Carter 1972, p. 44, fig. 9b; Rombos 1988, *table* 44, pp. 306, 313; Boardman 1998, fig. 74.

10

Figg. 10-11. Anfora beotica da Tebe, Atene, Museo Nazionale 220-5893, (da *Boardman* 1998).

sto con la figura orrida e minacciosa del predone.

Questa immagine ha la forza di una metafora, che – come è già stato visto – diviene esplicita in uno straordinario aryballos globulare corinzio[47] (fig. 9), databile – più o meno – alla stessa epoca. Il fregio è scandito da una coppia di motivi fitomorfi, in due scene che si commentano a vicenda. Una rappresenta il tema che abbiamo già visto sul kantharos Vlastos: un leone, puntato sulle zampe posteriori, in posa di attacco, minaccia un cervo, che volge il capo a guardarlo, senza peraltro accennare alla fuga. L'altra scena mostra un guerriero armato di tutto punto, con un elmo dall'alto *lophos*, lo scudo rotondo, la spada e la lancia, che segue un cavaliere disarmato, fornito soltanto di un *kentron*, con il quale sembra incitare il cavallo alla fuga. Anche se l'immagine non contiene tutti gli elementi iconici del racconto mitico, non vi è dubbio che essa evochi l'agguato di Achille a Troilo: questa interpretazione trova una indiretta conferma nella impari caccia animale.

Può darsi comunque che il fregio dica dippiù di quanto non è stato visto. Più ancora delle dimensioni del leone, piccolo rispetto al cervo maestoso, colpisce la presenza di un uccello dalle ali spiegate, probabilmente un'aquila, che incombe minaccioso da tergo sul leone. Esso potrebbe alludere alla tragica sorte di Achille, destinato a morire, vittima

11

di Neottolemo, nello stesso santuario di Apollo nel quale egli aveva sacrificato l'inerme principe troiano.

La metamorfosi che questo semplice motivo del leone alla caccia del capro o del cervo, la sua rideterminazione in senso mitico, sono un piccolo indizio di quel profondo mutamento di sensibilità e di gusto che interviene in Grecia al passaggio dalla fase "geometrica" a quella "orientalizzante".

[47] London, BM 1969.12-15.1; *LIMC*, s.v. 'Achilleus', p. 84, n. 332.a; Neeft 1987, p. 66 List XXVII, Subgroup C: 3, fig. 15. È probabile che il frammento Subgroup C: 2 ne costituisse una replica.

Abbreviazioni supplementari:

Ahlberg 1967 = G. Ahlberg, 'A Late Geometric grave scene influenced by North Syrian art', in *OpAth* 7, 1967, pp. 177-186.

Ahlberg-Cornell 1987 = G. Ahlberg-Cornell, 'Games, play and performance in Greek Geometric art - The kantharos Copenhagen NM 727 reconsidered', in *ActaArch* 58, 1987 (1988), pp. 55-86.

Apoikia = *Apoikia - Scritti in onore di G. Buchner, AION ArchStAnt* n. s. 1, 1994.

Barnett 1975 = R. D. Barnett, *A catalogue of the Nimrud ivories in the British Museum*, London 1975².

Boardman 1998 = J. Boardman, *Early Greek vase painting*, London 1998.

Brann 1962 = E. Brann, *The Athenian Agora*, vol. 8, *Late Geometric and Protoattic Pottery*, Princeton 1962.

Brouskari 1979 = M. Brouskari, *From the Athenian Kerameikos* (Publication of *Deltion* 27), Athens 1979.

Buchner 1970-71 = G. Buchner, 'Recent work at Pithekousai (Ischia) 1965-7', in *AR* 1970-71, pp. 63-67.

Buchner 1981 = G. Buchner, 'Pithekoussai: alcuni aspetti peculiari', in *ASAtene* 1981 (1983), pp. 263-273.

Canciani 1965 = F. Canciani, 'Böotische Vasen aus dem 8. und 7. Jahrhundert', in *JdI* 80, 1965, pp. 18-75.

Carter 1972 = J. M. Carter, 'The beginning of narrative art in the Greek Geometric period', in *BSA* 67, 1972, pp. 25-58.

Coldstream 1977 = J. N. Coldstream, *Geometric Greece*, London 1977.

Coldstream 1981 = J. N. Coldstream, 'Some peculiarities of the Euboean Geometric figured style', in *ASAtene* 1981 (1983), pp. 241-249.

Coldstream 1994a = J. N. Coldstream, 'A figured Attic Geometric kantharos from Kition', in *RDAC* 1994, pp. 154-159.

Coldstream 1994b = J. N. Coldstream, 'Pithekoussai, Cyprus and the Cesnola Painter', in *Apoikia*, pp. 77-86.

Coldstream 1998 = J. N. Coldstream, 'Drinking and eating in Euboean Pithekoussai', in *Euboica*, pp. 303-310.

Coldstream 2000 = 'Some unusual Geometric scenes from Euboean *Pithekoussai*', in *Damarato - Studi di antichità classica offerti a Paola Pelagatti*, Milano 2000, pp. 92-99.

Davison 1961 = J. M. Davison, Attic geometric workshops, New Haven 1961.

Euboica = M. Bats - B. d'Agostino (a cura di), *Euboica - L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente, Coll. CJB* 16 - *AION ArchStAnt Quad* 12, Napoli 1998.

GGP = J. N. Coldstream, *Greek Geometric pottery*, London 1968.

Himmelmann 1998 (1967) = N. Himmelmann, 'Erzählung und Figur in der archaischen Kunst', apparso in *AbhMainz* 1967, n. 2, pp. 73-97 e poi riedito in H. Meyer - W.Childs, *Reading Greek Art - Essays by N. Himmelmann*, Princeton NY 1998, pp. 67-102.

Kahane 1973 = P. P. Kahane, 'Ikonologische Untersuchungen zur griechisch-geometrischen Kunst', in *AntK* 16, 1973, pp. 114-138.

Kahil 1968 = L. Kahil, 'Céramique géometrique et sub-géometrique d'Erétrie', in *AntK* 11, 1968, pp. 99-101.

Kourou 1998 = N. Kourou, 'Euboea and Naxos in the Late Geometric Period', in *Euboica*, pp. 167-179.

Kübler 1950 = K. Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950.

Megale Hellas = G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Megale Hellas*, Milano 1983.

Müller 1978 = P. Müller, *Löwen und Mischwesen in Archaischen Griechischen Kunst*, Zürich 1978.

Neeft 1987 = C. W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987.

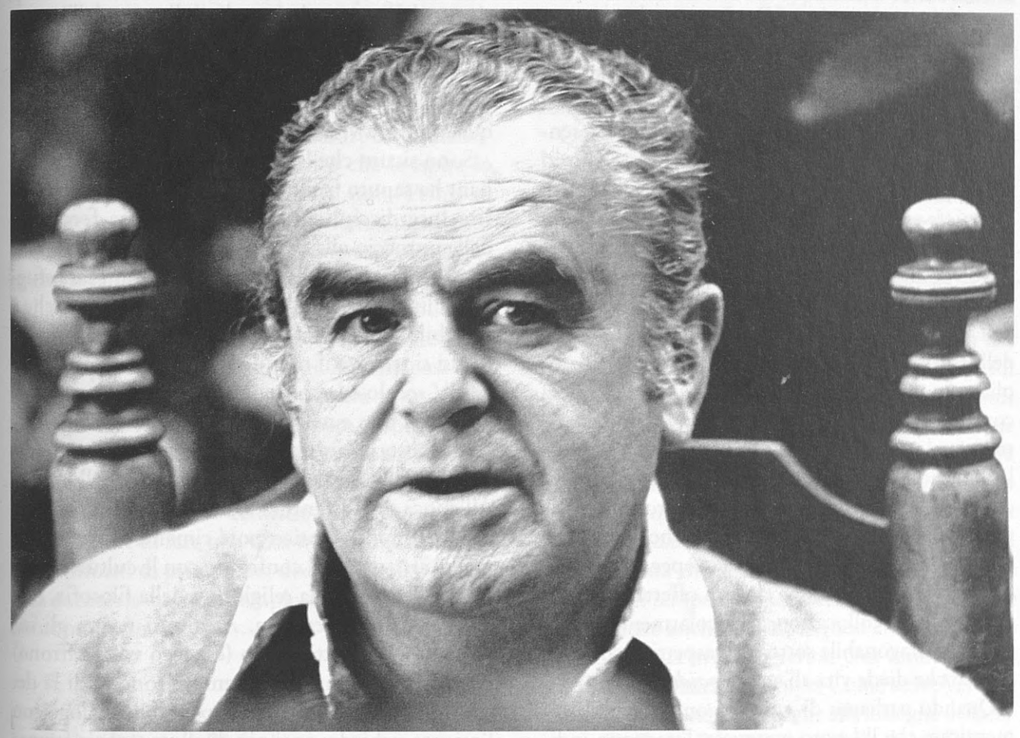
Ohly 1953 = D. Ohly, *Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1953.

Rombos 1988 = Th. Rombos, *The iconography of Attic Late Geometric II pottery*, Jonsered 1988.

Tölle 1963 = R. Tölle, 'Eine Geometrische Amphora in Essen', in *AA* 78, 1963, cc. 210-225.

Conferimento della Laurea *Honoris Causa* a Jean-Pierre Vernant

CONFERIMENTO DELLA LAUREA *HONORIS CAUSA* A JEAN-PIERRE VERNANT



Il 26 maggio del 1999 l'Istituto Universitario Orientale ha conferito la laurea honoris causa *in Lettere e Filosofia a Jean-Pierre Vernant, professore emerito presso il* College de France, *una delle figure più eminenti della cultura europea. La solenne cerimonia si è svolta nell'aula delle "mura greche" di Palazzo Corigliano, alla presenza delle massime autorità accademiche. Al discorso di saluto del Rettore dell'Istituto, Mario Agrimi, e a quello del Preside della Facoltà, Riccardo Maisano, è seguita la* laudatio, *affidata a Bruno d'Agostino. La cerimonia si è conclusa con la lettura del testo della pergamena da parte del Rettore e la risposta di Jean-Pierre Vernant: le sue parole hanno evocato il suo passato, la storia del suo rapporto con la città e del lungo e intenso sodalizio con gli studiosi, classicisti e orientalisti, operanti nell'Istituto Universitario Orientale. In ricordo di un giorno fausto per il nostro Ateneo, è parso utile pubblicare i testi che seguono, e quello della pergamena consegnata all'amato Maestro.*

Saluto di Riccardo Maisano

La Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale, che ho il privilegio di presiedere e rappresentare in questa lieta occasione, dal conferimento della laurea *honoris causa* a Jean-Pierre Vernant sente di ricevere un onore pari a quello che elargisce. Il filosofo greco Temistio, che visse a Costantinopoli nei decenni centrali del IV secolo e collaborò come personalità politica e come uomo di cultura con i successori di Costantino, nel momento di essere cooptato nel senato della Nuova Roma su designazione di Costanzo II udì fra l'altro le seguenti parole, indirizzate dall'imperatore lontano ai *patres conscripti*: "Ogni onore elargito con giusto criterio non appartiene soltanto a chi lo riceve, ma si propone come premio comune per tutti quelli che perseverano sulla stessa strada".

Ho ripensato a tali parole nell'occasione presente, perché credo che tutti noi colleghi qui riuniti riconosciamo nell'atto che abbiamo deliberato di compiere e in colui che di tale atto è il destinatario il simbolo e la sintesi dell'idea di impegno culturale e civile che ci accomuna, che appartiene alla storia della nostra Facoltà e che l'ha caratterizzata fin dalla sua nascita. La Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale crede nell'ampliamento del proprio campo di studi al di là dei confini tradizionali e dei limiti convenzionali entro i quali una Facoltà umanistica potrebbe avere la tentazione di muoversi. Grazie alle componenti culturali e linguistiche, storiche e archeologiche presenti nel nostro Istituto – che sono orientali e occidentali, europee ed extraeuropee, antiche e moderne – la formazione classica offerta in queste aule trova una collocazione particolarmente appropriata e paragonabile sotto certi aspetti al contesto storico che diede vita all'antica *paideia*.

Quando parliamo di *paideia* non dobbiamo dimenticare che il lavoro materiale, l'impegno individuale e quotidiano dello studioso pronto a lavorare in proprio, l'attenzione alla realtà circostante sono state per secoli le caratteristiche del letterato, sia antico che medioevale: per molti versi sono più che mai necessarie oggi, quando vediamo messe in discussione e rapidamente superate molte posizioni tradizionali e fossilizzate. Tutte le discipline presenti nella nostra Facoltà, e particolarmente quelle più vicine all'amplissima area di interesse e di studio del professor Vernant, sono coltivate e insegnate con questo spirito. Non a caso, fra le specializzazioni che traggono maggiore vantaggio dal proprio situarsi in un contesto vivo e articolato come è quello rappresentato dalla nostra Facoltà dobbiamo annoverare l'archeologia, in tutte le sue branche e in tutta la sua estensione cronologica e geografica, dalla preistoria al medioevo, dal Giappone, all'India, all'Arabia, fino alle antichità etrusche e italiche, alla Magna Grecia e alla città di Napoli, toccando il cuore del palazzo e dell'aula che ci ospita. E le altre materie studiate e insegnate presso di noi, anche se non sempre possono valersi di un impatto altrettanto visibile e tangibile, si trovano ugualmente inserite in un contesto caratterizzato dall'approccio interdisciplinare e dall'inquadramento cosmopolita che da un certo punto di vista ripropone la condizione in cui si formarono e si consolidarono le radici prime della civiltà nella quale tuttora viviamo.

Sono sicuro che la sensibilità di Jean-Pierre Vernant ha saputo facilmente riconoscere la complessità interdisciplinare e la polivalente fecondità dell'approccio alla cultura antica offerto dalla nostra Facoltà. E sono anche certo che non sarà sfuggito a lui, come a tutti i presenti, il paragone che è possibile stabilire fra le condizioni culturali e civili in cui si trovava il mondo costantiniano alla metà del IV secolo e la comunità dei letterati europei di oggi: nell'uno e nell'altro caso la questione primaria proposta all'attenzione dell'uomo nutrito di cultura classica è quella del rapporto con l'oriente. All'epoca di Costantino e dei suoi successori l'eredità del mondo antico poté rimanere viva, e anzi rinnovarsi, grazie al confronto con le culture orientali sul terreno della religione e della filosofia, dell'arte e della letteratura. Ai giorni nostri gli interlocutori che attendono (e a loro volta offrono) risposte alle domande di sempre sono al di là dei confini: perciò il nostro indispensabile dialogo con l'oriente richiede, oggi più di allora, ampia formazione e vocazione al confronto diretto e continuo con la realtà storica e politica in mutamento.

Naturalmente al di là dei confini tradizionali, sempre più evanescenti, del nostro ambiente di appartenenza non vi sono più gli interlocutori del tempo antico e tardo antico: i mondi persiano e siriano, ebraico ed egizio sono mutati altrettanto rapidamente quanto il nostro mondo europeo, e ciò rende ancora più difficile e raro sentirne parlare con l'indispensabile competenza. Nondimeno, il rinnovamento continuo delle sfide su nuove basi e su nuovi e diversi terreni esige con la stessa urgenza perentoria la conoscenza, approfondita e di prima mano, del nostro passato e ancor più del passato dei nostri interlocutori. Solo tale conoscenza può permettere compiuta comprensione e impegno consapevole e adeguato.

In questo senso la personalità che noi oggi onoriamo è il simbolo più adeguato del nostro progetto e del nostro impegno, lui testimone e fautore di un magistero attivo, per il quale riallacciarsi al passato significa inserirsi nella politica del presente.

Poiché ci è stata data la ventura di assumere come spunto di riflessione introduttiva a questa cerimonia la figura, forse non di primario rilievo ma certamente significativa, del filosofo Temistio, vorrei porre fine al mio dire, con spirito augurale, riportando le parole conclusive del citato messaggio dell'imperatore Costanzo ai senatori di Costantinopoli, riconoscendo nello spirito che le ispira lo stesso spirito che anima oggi tutti noi: "Prima di ogni altra cosa si deve tributare alla letteratura l'onore che le spetta, concedere alla sapienza l'ornamento che le è proprio, alla cultura il degno compenso e alla virtù il debito premio facendo in modo che la più nobile fra le scienze, la filosofia dico, risplenda ovunque e fra tutti gli uomini. Avverrà così che, quando la prima e la più grande fra tutte le arti avrà ricevuto l'onore che le compete, anche le altre otterranno una maggiore considerazione. Dai tali e tanti argomenti che vi ho esposto è chiaro che l'onore che ho reso a Temistio l'ho reso anche a voi, e so bene di fare una cosa molto gradita anche nei confronti di mio padre, dedicando alla sua divina memoria non un tempio o un ginnasio, ma un uomo virtuoso".

Laudatio *di Bruno d'Agostino*

Per me, come per altri della mia generazione, l'incontro con Vernant è nato sulle pagine di un libro: *Mythe et pensée chez les Grecs*, apparso nel 1965. Tra i saggi che vi erano raccolti, uno in particolare mi colpì, quello dedicato a Hestia e Hermes, e all'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci. Quel testo, con gli altri che seguirono, doveva cambiare il mio modo di percepire, come archeologo, la realtà antica.

Riprendendo il cammino iniziato da Louis Gernet in pagine memorabili, come quelle dedicata alla nozione mitica del valore in Grecia, Vernant ha esplorato i testi, i miti, le immagini, ricostruendo una storia della mentalità della Grecia antica: un mondo in cui gli dei si mescolano con gli uomini, e ancora al tempo di Erodoto la storia a volte si confonde con il mito, e tuttavia la concezione della condizione umana è profondamente laica. Certo, l'uomo greco è esposto all'arbitrio degli dei, che interferiscono a loro piacimento nella sua vita. Ma il successo della sua esistenza dipende unicamente da lui, dalla sua capacità di interpretare il sistema di valori della società cui appartiene. Prima ancora della legge positiva, che lentamente si farà strada con la nascita della città, egli è tenuto al rispetto della legge non scritta, quel *nomos agraphos* profondamente calato nella natura umana.

Questa visione etica, che assegna il primato alla radice sociale dell'uomo, schiude la comprensione di un sistema di valori elaborato in età omerica, ma ancora operante, come modello ancestrale, nella *polis* classica. L'eroe dell'Iliade è tenuto a dar prova del suo valore esponendosi in ogni circostanza ad un corpo a corpo mortale. Quale forza può spingerlo ad accettare il suo ruolo, sapendo che la sua breve esistenza dovrà concludersi con la morte sul campo? Non certo la speranza in un destino migliore; quando la morte lo avrà privato del bene più prezioso: la vista della luce del sole, egli sarà ombra fra le ombre, come tutti gli altri uomini. La sua sola ricompensa è su questa terra, nella fama che le sue gesta gli sapranno conquistare: è questa l'unica forma di immortalità che gli sta a cuore, affidata nel tempo alla memoria degli altri uomini.

Lo sa bene anche Odisseo, quest'eroe che fa dell'astuzia la sua arma preferita, così lontano dalla temeraria baldanza di Achille. Come scrive Vernant in pagine memorabili, di fronte alle lusinghe delle Sirene, all'offerta di immortalità della dolce Calipso, l'eroe compie la sua scelta umanamente sofferta: che senso avrebbe godere la condizione dell'immortalità in un luogo remoto, privato del bene più grande: il rapporto con i suoi simili? Se non vuole perdere, insieme al suo passato, la sua stessa identità di eroe, egli non ha altra possibilità, se non quella di riprendere il suo posto tra gli uomini.

Ciò che unisce queste figure di eroi a quella del semplice oplita, chiamato a combattere e a morire per la città, non è una concezione eroica dell'esi-

stenza: lo si vede nel dolente addio di Ettore alla sua sposa. Come diceva Brecht, guai a quel mondo che ha bisogno di eroi. È la capacità di assumere con forza la propria condizione umana, accettandola – quando occorra – fino alle estreme conseguenze. Come si sa, l'oplita caduto in battaglia non ha diritto a una stele col suo nome e la sua immagine. L'unico monumento possibile è il *demosion sema*, la tomba che la città riserva a tutti i suoi caduti.

La necessità di ritrovare queste motivazioni è impellente, dopo la tremenda tempesta che ha scosso l'Europa negli anni '40. Il giovane Vernant, passato dall'esame di *aggregation* al servizio militare, e di qui al fronte, ha dato il suo contributo alla lotta di liberazione, reggendo il comando della regione del sud-est nelle forze francesi dell'interno.

Tornata la pace, continua il suo impegno, facendo sentire alta la sua voce come coscienza critica di una sinistra che si misura con le sue contraddizioni. Ma l'incontro con Ignace Meyerson, avvenuto nel movimento di liberazione, lo introduce alla psicologia della storia; Meyerson lo presenta a Louis Gernet, grecista, esponente della *Ecole Sociologique* di Durckheim. Questi due incontri hanno un peso determinante sulle scelte di Vernant, che di Gernet sarà il collaboratore e il successore alla V sezione della *Ecole Pratique des Hautes Etudes*.

Il bisogno di ritornare alle radici più profonde della cultura europea è prima di tutto una necessità etica. Di fronte a un abuso della classicità, concepita come modello astratto e atemporale della nostra cultura, egli non può non guardare alla Grecia antica come a un mondo altro, del quale è necessario riconoscere le categorie di pensiero, il sistema di valori, l'universo fantastico. Questo spiega come mai nei suoi seminari dedicati allo studio dell'antico vi fosse normalmente una seconda parte svolta da un antropologo, e dedicata a un confronto etnografico. Lo scopo non era quello di porre sullo stesso piano esperienze diverse, alla ricerca di analogie impossibili, ma piuttosto di fare emergere con maggior forza le specificità delle esperienze a confronto.

L'esigenza di mantenere il distacco dell'antropologo non poteva far smarrire la ragione stessa della ricerca: la percezione del legame profondo tra la cultura greca e il nostro mondo. Dallo studio di Omero e di Esiodo, della nozione mitica del valore evocata da Gernet, della reciprocità, dei riti di passaggio e delle iniziazioni, sono emerse le categorie del politico, del pensiero razionale e filosofico, del diritto positivo: in una parola, il mondo della *polis*, di quella Atene "democratica" alla quale si ispira la nostra cultura migliore. Ciò che viene colto, alla fine, è un processo evolutivo, ma Vernant è immune da tentazioni teleologiche: non concepisce mai il *prima* come un *dopo* imperfetto, il mondo esiodeo come la crisalide da cui nascerà la *polis*: egli entra in sintonia con i vari momenti di questa storia, dispiegandoli nella loro positività, ciascuno come portatore di una propria realizzata visione del mondo.

Questa speciale sintonia, che distingue il suo rapporto con la Grecia di Omero e di Esiodo, è favorita dalla disponibilità a dialogare con un pensiero che segua percorsi alternativi a quelli della logica aristotelica. In questo la situazione francese era più aperta di quella italiana: da noi, la cultura progressista, di fronte alle vicende che avevano sconvolto l'Europa, aveva maturato una profonda diffidenza verso forme di pensiero irrazionale; la tradizione sociologica durckeimiana metteva Vernant al riparo da queste difficoltà: l'esperienza religiosa, il mito e il rito, vengono compresi come modi alternativi di ordinare l'universo sensibile, e di garantire all'uomo la possibilità di operare in esso.

Si comprende così l'apertura di Vernant verso lo strutturalismo, ma nello stesso tempo il bisogno di prendere le distanze dalla forma che esso assume nel pensiero di Levy-Strauss: questo infatti concentra il suo interesse sulle regole del gioco, i processi oppositivi e le dinamiche di trasformazione che permettono al mondo mitico di funzionare come un universo autonomo; a Vernant interessa invece il senso della riflessione che il pensiero mitico opera sull'universo, la percezione del mondo che esso esprime: tutto quanto serve a comprendere l'uomo greco come essere sociale.

Dallo studio dei testi la ricerca si estende all'immagine. A Vernant interessa comprendere da quale necessità interiore nasca la statua come doppio della creatura vivente: il *kolossos*; altrettanto importante gli sembra ritrovare la *polis* al fondo di quel vasto repertorio di immagini che alludono alla vita quotidiana, e si incontrano comunemente sui vasi da mensa. Si tratta, anche in questo caso, di comprendere le regole di un complesso dispositivo simbolico, che a prima vista sembra escludere dal suo campo i luoghi e i riti della politica.

Da questo fervore creativo nasce il *Centre de Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes*: qui, sotto la direzione di Vernant, accanto a studiosi già affermati, come Pierre Vidal-Naquet, operano giovani ricercatori che segneranno, con l'originalità delle loro esperienze, lo sviluppo degli studi antichistici: da M. Detienne a J.L. Durand, F. Frontisi, S. Georgoudi, F. Lissarrague, N. Loraux, F. De Polignac, J. Scheid, P. Schmitt, A. Schnapp, J. Svenbro, ed altri amici che non è possibile qui ricordare. In questa alacre fucina di idee prendono forma progetti entusiasmanti, come "La cuisine du sacrifice", o "La cité des images".

È difficile misurare l'effetto che il pensiero di Vernant ha avuto – in Francia e fuori – nello studio di tutte le espressioni dell'immaginario collettivo, dalla parola, all'immagine, fino all'archeologia da terreno: in questo campo, in apparenza così lontano dal suo, è facile riconoscere l'impronta delle sue idee in pubblicazioni come quella dello Heroon presso la porta Occidentale di Eretria o – *si parva licet...* – delle tombe principesche di Pontecagnano. L'uso simbolico dello spazio nella città e nella tomba, la funzione del corredo funebre come espressione della personalità del defunto, sono concetti che trovano la loro ispirazione nei suoi scritti.

Negli stessi anni in cui nasceva il *Centre*, iniziava il suo sodalizio con gli studiosi operanti nell'Istituto Universitario Orientale: qui, la presenza di competenze che spaziano dall'Europa all'Asia e all'Africa faceva ritrovare quell'ampiezza di orizzonti che Vernant aveva costruito, grazie alla sua personalità, nell'ambiente parigino.

Da questo sodalizio, e dal fortunato incontro di volontà e di esperienze, nacque, nel dicembre del 1977, il Convegno Internazionale sulla ideologia funeraria nel mondo antico, che doveva essere pubblicato cinque anni più tardi, a cura di G. Gnoli e J-P. Vernant, con il titolo "*La mort, les morts dans les sociétés anciennes*". Erano anni di forti passioni, e conservo tra i più cari il ricordo di quel dibattito serrato, in cui l'intransigente tensione ideologica induceva noi giovani a confrontarci temerariamente, senza pudore, con un grande pensatore come Vernant. Questo sodalizio, che dura ormai da oltre un quarto di secolo, è nato da una profonda consonanza di orientamenti e di intenti; esso ha trovato, nella diversità delle tradizioni e degli accenti, uno stimolo al confronto, un interesse mai sopito.

Il segno che il pensiero di Vernant ha impresso sulla cultura antichistica va ben al dilà della vicenda che ci riguarda più da vicino. Ma noi, per la nostra parte, sentiamo il bisogno di esprimergli la nostra gratitudine, per averci continuamente provocato, a rimettere in gioco ciò che credevamo di avere acquisito, a cercare più oltre e più a fondo. Lo ringraziamo per averci ricordato, con il suo esempio, come la ricerca storica riguardi sempre il presente, anche se sembra rivolta al passato, la prassi anche se sembra implicare solo il pensiero. Sta proprio in questo – a mio avviso – il senso più profondo del suo magistero.

Testo della pergamena

Johannem Petrum Vernantium unus idemque spiritus impulit ad fortiter pro civitate agendum scentiamque historicam persequendam: amor quidam penitus in eius animo insitus humanae rationis exquirendae et augendae. In huius aetatis diversis laboriosisque fortunis, quae eum participem viderunt, interdum actorem praecipuum, numquam inertem spectatorem, semper se promptum praebuit ad quae decreverit denuo perpendenda, quae cognovisse crediderit denuo exploranda, omnino unam certitudinem servans: privilegium hominis summum esse in naturis variis et volontatibus singulorum et populorum, rationes, mores, dogmata alia et alia sequentium, secundum temporum et locorum diversitatem.

Suam veritetem exquisivit, eam praeteritam aetatem penitus respiciens, ex qua nostra ratio vivendi et cogitandi magnam sui partem deduxit: id est Graecos illius temporis, quo polin vel civitatem una cum logo seu ratiocinatione invenerunt, unde philosophia et scentia posteriorum aetatum usque ad hodiernum diem.

Propter hanc vim in antiquorum mentibus interpretandis atque restituendis, quasi resuscitandis, ita ut nobiscum colloquantur nosque conturbando ad altiorem sapientiam incitent, eius doctrina perutilis, non modo iis qui antiquitatis historiae student, sed potius omnibus qui humanas res non sine cura respiciant.

His meritis insignibus consideratis, nos Marius Agrimi, huius Universitatis rector, titulum et privilegia doctoris litterarum et philosophiae Johanni Petro Vernantio tribuimus, quanto pro operis et scriptis eius hoc munus inferius sit bene conscii.

guida archeologica, ma si propone come una vera e propria sintesi della ricerca storico-archeologica relativa al sito.

È importante sottolineare la scelta, compiuta dagli autori – attraverso le due pubblicazioni apparse a breve distanza l'una dall'altra – di rivolgere una eguale attenzione al pubblico degli studiosi e a quello dei non addetti ai lavori.

Il coniugare la ricerca scientifica, condotta in modo sempre metodologicamente corretto, e la divulgazione dei risultati rispecchia una visione del rapporto con i Beni Culturali quasi assente in Italia, fatte le dovute eccezioni. In paesi come la Gran Bretagna il diffondere in modo corretto e – nello stesso tempo – semplice i risultati delle ricerche è sentito, invece, come un "obbligo civile" da parte degli archeologi e dei ricercatori e rappresenta un sicuro punto di riferimento da seguire con attenzione.

Marco Giglio

M. Taddei, *L'approccio archeologico allo studio della storia dell'arte.*

These considerations, expressed by M. Taddei on an occasion that escapes us, should be placed in the framework of the climate of the 1970's, when material culture had just been "discovered" in Italy, and there was a strong intolerance toward the previous approach reducing archaeology to the history of classical art. Hence the question of "whether the contraction of archaeology's field of interest to the domain of material culture, to the exclusion of artistic production" is methodologically acceptable. Taddei rejects as unjustifiable this divorce of archaeology from ancient history of art and stresses the validity of that "current of art historical studies, prevalently iconological in character, promoting the interpretation of artistic products in a social or socio-economic key".

Ph. Zaphiropoulou, *I due* "polyandria" *dell'antica necropoli di Paros.*

After the sensational discovery of the first "polyandrion" in a necropolis lying northeast of what is presently the chief town of Paros, the discovery of a second monument of the same kind, near the first, is reported here for the first time. The two "polyandria" were both built following a war episode that took place on Paros in the last decades of the eighth century BC. They contain the remains of at least 200 young men fallen in battle. The ashes of the cremated bodies are gathered in cinerary amphorae with a vase (generally a skyphos or a phiale) for a lid. Two of the amphorae are extraordinarily interesting. One shows a battle between warriors riding chariots and warriors on horseback, with the bodies of the fallen strewn in the background. The other shows the first example of a continuous narration distributed in three bands around the body (battle scene), the shoulder (the body of a fallen warrior watched by two armed men) and the neck of the vase (prothesis scene). The vase is also exceptional for the double technique used in its decoration, the scene on the shoulder being painted in white on a dark background, while the others are executed in the usual black-figure technique.

B. d'Agostino, *Il leone sogna la preda.*

The author reconsiders a well-known amphora from the necropolis of Pithekoussai to highlight a convention of figurative language which so far has not drawn the attention of scholars. Near the figure of a lion, very similar to Attic models datable to the transition from Late Geometric I to Late Geometric II (Copenhagen kantharos NM 727), is the head of a goat with long horns, similar to those shown in Cesnola-style painting. This iconic sign has the function of a "determinative" transforming the scene in a kind of minimal ecphrasis of the hunt, which could be epitomized as "the lion dreams of its prey". This convention is not totally isolated in contemporary vase painting. It can be recognized on a famous Boeotian amphora showing the *potnia theron*, where the lions are shown alongside the head of an animal with crescent-shaped horns, possibly an ox.

C. Pellegrino, *Continuità/Discontinuità tra la Prima Età del Ferro e l'Orientalizzante nella necropoli occidentale di Pontecagnano.*

The Early Iron Age graveyards of the Etruscan-Campanian town of Pontecagnano were not used in the Orientalizing and Archaic periods. In the last quarter of the eighth century BC, new extensive necropolises appeared in areas adjacent to those used up to then. The burials in these new necropolises were arranged in distinct clusters, some of which were used continuously, sometimes even beyond the end of the Late Orientalizing period. By analyzing the position of the graveyards of these two phases with respect to the settlement of the historical period, the author comes to some conclusions concerning the poliogenetic process of the settlement itself. At Pontecagnano, the transition to the Orientalizing period seems to coincide with a political renovation which had a remarkable impact on the topographic organization of the settlement.

The author then proceeds to examine a sector of the necropolis of the Picentino where the graveyard of the Orientalizing period overlaps that of the Early Iron Age. The latter, which is characterized by "monumental" tombs of the Villanovan period, was abandoned at the end of the Early Iron Age, then reoccupied in the second quarter of the seventh and the first half of the sixth century BC. During this new occupation, the earlier "monumental" tombs maintained a central role as a symbolic guarantee of the existence and continuity of the group.

L. Gallo, *Solone, gli* hektemoroi *e gli* horoi.

On the basis of a reexamination of dependent labor in Pre-Solonian Attica and Solon's intervention in this field, the author proposes a new interpretation of a celebrated and much debated passage by Solon himself, where the poet remembers his freeing of the land by removing the *horoi* planted everywhere (fr. Gentili-Prato, vv. 5-7). The author proposes to interpret the passage metaphorically as referring to the freeing of the *hektemoroi*, who, like other serfs in the Greek world (helots, *penestai*, etc.), must have been rigidly land-bound.

L. Jannelli, *La frequentazione dell'acropoli di Cuma in età pre-protostorica: i dati dello scavo Buchner.*

This article reviews the available documentation concerning an unpublished excavation carried out by Giorgio Buchner in 1940 on the acropolis of Cumae.