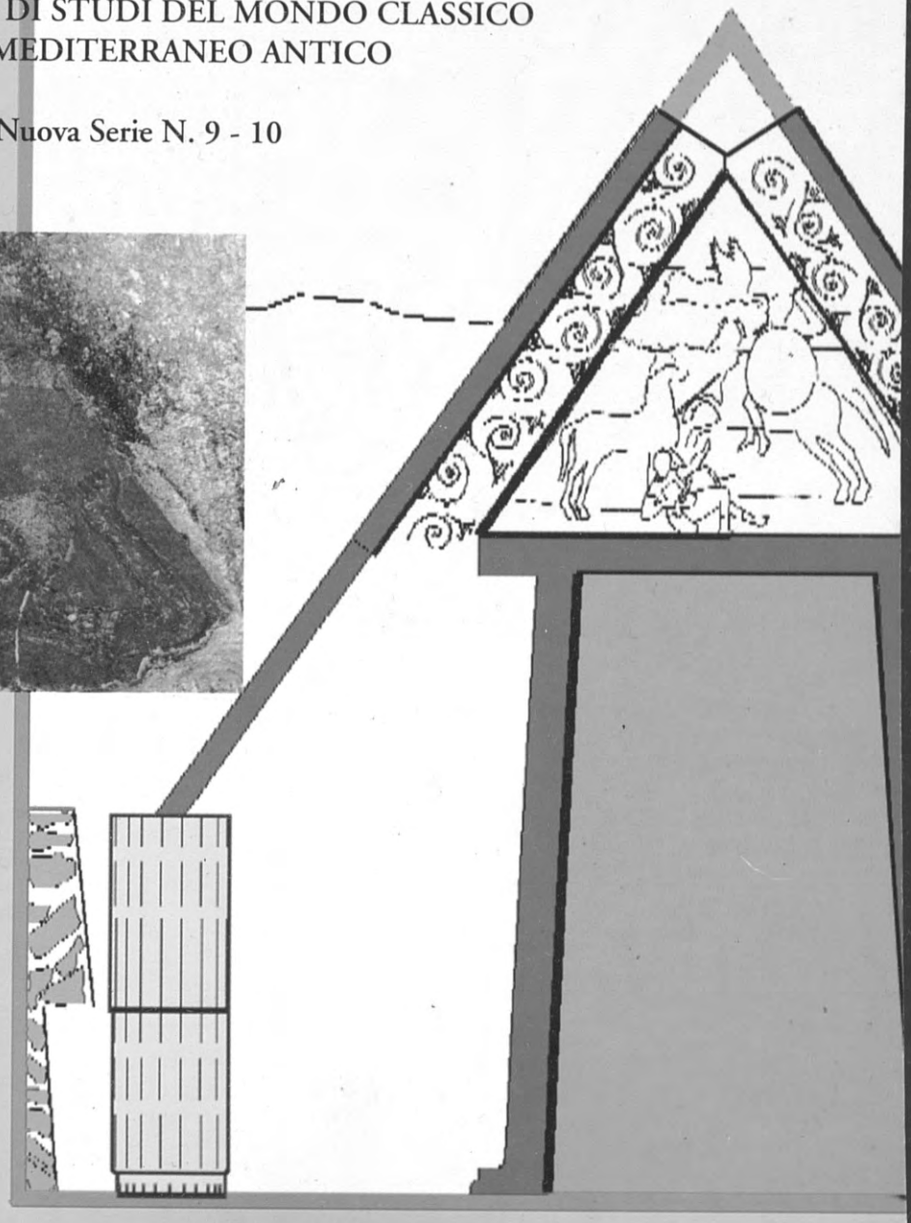
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10



2002-2003 Napoli

Questo volume è dedicato a Marina Mazzei,
prematuramente scomparsa (2 agosto 2004),
Ci mancheranno, di lei, l'intelligenza rigorosa,
la tenace combattività spesa per la tutela del
patrimonio archeologico, la discrezione,
la luminosa presenza.
Di lei questo volume accoglie due
lavori, che della sua amicizia per la rivista
sono un estremo pegno.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10

2002 - 2003 Napoli

ISSN 1127-7130

Finito di stampare nel mese di marzo 2005
dalle **Edizioni Luì**
Via G. Galilei, 38 Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

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, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

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. 17x24; 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'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American 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

MATTEO D'ACUNTO, Il tempio di Apollo a Dreros: il culto e la "cucina del Sacrificio" p. 9

GILDA BARTOLONI, Una cappella funeraria al centro del pianoro di Piazza d'Armi - Veio » 63

VINCENZO BELLELLI, Gli Argonauti all'imbarco » 79

HELMUT RIX, Etrusco *kanna* "canapa" » 95

RAFFAELLA BONAUDO, Trasmissioni iconografiche e costruzioni immaginarie: riformulazione di modelli attici su alcune stele felsinee » 103

VIRGINIA IBELLI, Temi e programma figurativo della ceramica campana a figure nere » 115

ELDA SCOPPETTA, Note preliminari sulla fase di età classica della porta nord delle fortificazioni di Cuma » 141

MARINA MAZZEI, L'ipogeo della *Nike* di Arpi. Nota preliminare » 153

LUCA CERCHIAI, Pitanatai Peripoloi » 159

MARIA ELENA GORRINI, Eroi salutari della Grecia continentale tra istanze politiche ed universali » 163

ROSA DE BONIS, Un vecchio scavo nell'abitato di Paestum: problemi metodologici ed interpretativi » 197

FABRIZIO PESANDO, Le "Terme Repubblicane" di Pompei: cronologia e funzione » 221

LAËTITIA CAVASSA, Lucius "outricide" sur une lampe de Cumes? » 245

EPIGRAPHICA

LAURA DEL VERME, GIULIA SACCO, Cuma: Frammenti ceramici iscritti dagli scavi dell'*Orientale* » 251

Tullia Ritti, Antonino Pio, "padrone della terra e del mare". Una nuova iscrizione onoraria da Hierapolis di Frigia » 271

Giuseppe Camodeca, Studi liternini. Le iscrizioni nel *CIL* e Liternum colonia imperiale » 283

Antonella De Carlo, Dediche imperiali da Liternum: a Traiano, *restitutor Italiae*, del 113-116 e a Caracalla del 211-212 » 293

Annalisa Tortoriello, Dedica da Liternum al Cesare Salonino del 258-260 » 307

RASSEGNE E RECENSIONI

Maria Chiara Monaco in risposta alla recensione di A.M. D'Onofrio: *Ergasteria. Impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal Protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo,* Roma 2000, in *AIONArchStAnt*, n.s. 8, 2001, pp. 214-223 » 315

Nicola Laneri, *rec. a* Mike Pearson - Michael Shanks, *Theatre/Archaeology*, London 2001 » 319

Anna Maria D'Onofrio, *rec. a* I. Morris, *Archaeology as cultural history: words and things in Iron Age Greece*, Oxford 2000 » 323

Bruno d'Agostino, *rec. a* S. Huber, *Eretria XIV Fouilles et Recherches, l'Aire sacrificielle au nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros*, Lausanne 2003 » 330

Bruno d'Agostino, *rec. a* Eva Simantoni-Bournia, *La céramique grecque à reliefs - Ateliers insulaires du VIII^e au VI^e siècle avant J.-C.*, École Pratique des Hautes Études - III - Hautes Études du Monde Gréco-Romain 32, Genève 2004 » 333

Marina Mazzei, *rec. a* F. Colivicchi, *La necropoli di Ancona (IV-I sec. a.C.). Una comunità italica fra ellenismo e romanizzazione*, 'Quaderni di Ostraka', Napoli 2002 » 338

Riassunti degli articoli » 340

IL TEMPIO DI APOLLO A DREROS: IL CULTO E LA "CUCINA DEL SACRIFICIO"

Matteo D'Acunto

In epoca geometrica e protoarcaica il fenomeno della genesi del tempio poliadico, come monumento simbolo della *polis* che si va strutturando, è stato analizzato di recente dal punto di vista archeologico nel lavoro di A. Mazarakis Ainian[1]. Egli, partendo dall'analisi dei singoli siti e pur riconoscendo le variabili del fenomeno, arriva alla formulazione di un modello interpretativo generale, ancorato al contesto storico-politico-sociale. Secondo tale modello, quale edificio più eminente e rappresentativo all'interno del singolo abitato il tempio poliadico si sostituisce alla residenza basileica nel contesto politico che vede la trasformazione dei regimi basileici del *Dark Age* nelle oligarchie delle *poleis* nascenti di epoca geometrica.

In questo momento critico, nella specifica tradizione architettonica templare di Creta, si pone il tempio di Dreros, scavato da Spyridon Marinatos nel 1935, e da lui accuratamente pubblicato e già lucidamente analizzato[2]. Il piccolo abitato di Dreros si sviluppava sulle pendici e sulla sella tra le due colline in località Haghios Antonios, nella Creta centro-orientale, nel tratto settentrionale, a nord-est della moderna cittadina di Neapolis[3]. Il tempio è costruito attorno alla fine dell'VIII sec. a.C. in posizione adiacente alla sella, in associazione con un'*agorà* a gradini (fig. 1).

Il presente contributo[4] propone un'analisi della funzione ancora "ibrida" del tempio: da una parte, già nella sua accezione "classica" di *naòs* delle "immagini di culto", da un'altra, ancora come "recinto" che ospita all'interno del vano di culto le diverse fasi della "cucina del sacrificio".

1. La struttura

La proposta di restituzione architettonica del tempio avanzata da Marinatos prevedeva una struttura ad *oikos* semplice con porta di accesso al centro della facciata, la quale è preceduta da un portico con una coppia di colonne su ciascun lato (figg. 3-4)[5]. Tale restituzione, concepita tenendo presente nel dettaglio i modellini dell'Heraion di Argos e di Perachora[6], si fondava chiaramente sul presupposto che il tempio di Dreros andasse considerato all'interno

[1] Mazarakis Ainian 1997; cf. poi A. Mazarakis Ainian, *Όμηρος και αρχαιολογία*, Αθήνα 2000, pp. 63-118, con bibliografia relativa ad altri contributi dello stesso autore su siti e temi specifici.

[2] I principali contributi sul tempio sono: Marinatos 1936; Drerup 1969, pp. 5-7; Beyer 1976, pp. 13-20 e 39-42; Mazarakis Ainian 1997, pp. 216-218, dove è riportata un'ampia bibliografia. Per i dati di scavo ed il rinvenimento degli *sphyrelata* cfr. S. Marinatos, ' Ἀνασκαφαὶ ἐν Κρήτῃ', in *Prakt* 1935, pp. 196-220, spec. 203-212; *idem*, 'Le temple et les statuettes archaïques en bronze de Dréros (Crète)', in *CRAI* 1935, pp. 478-484; Ch. Picard, 'Note additionelle à "Temple et statuettes archaïques de Dréros" ', *ibidem*, pp. 484-489; *idem*, 'Le temple de Dréros (Crète orientale) et sa triade archaïque', in *RA* 7, 1936,1, pp. 116-117; E. Pierce Blegen, 'News Items from Athens', in *AJA* 40, 1936, pp. 262-270, spec. 267-270.

[3] Sul sito di Dreros v. spec. Xanthoudidis 1918; *IC* I, IX, p. 83; Marinatos 1936, pp. 214-219; Demargne-van Effenterre 1937a; Kirsten 1940; van Effenterre 1948, pp. 15-66 (pubblicazione della necropoli alle pendici settentrionali della collina orientale); *GffC*, pp. 93-96; H. van Effenterre, 'Dreros', in J.W. Myers-E.E. Myers-G. Cadogan (a cura di), *The Aerial Atlas of Ancient Crete*, London 1992, pp. 86-90; Nowicki 2000, p. 73.

[4] Esso è stato presentato, in forma preliminare, al convegno *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, organizzato dall' École française de Rome tra l'11 ed il 13 dicembre del 2003; una versione in francese abbreviata è in corso di pubblicazione per gli atti. Un ringraziamento particolare va ai proff. I. Baldassarre e B. d'Agostino per i preziosi consigli; ringrazio anche la prof.ssa A. D'Onofrio, ed i dott. A. Carfora, M. Cultraro e F. Guizzi per le utili indicazioni.

[5] Marinatos 1936, pp. 244-253, tav. 31 (con alcune modifiche rispetto a tav. 26).

[6] Rispettivamente: Atene, Museo Nazionale 15131 (Schattner 1990, n. 1, pp. 22-26, figg. 1-2, tav. 1); Atene, Museo Nazionale 16684 (Schattner 1990, n. 6, pp. 33-35, fig. 6, tav. 4).

ad uno femminile corrisponda a un mutamento nella situazione eretriese: in questa prospettiva il santuario legato ai fasti degli *hippobotai* e a una committenza "aristocratica" diverrebbe in seguito luogo di culto a carattere locale, riservato alla ritualità femminile e – forse – ai riti di passaggio.

Una conferma di questa riconversione potrebbe esser fornita dallo stile stesso delle brocche con alto collo, uno stile *naïf*, rapido, "devozionale", che richiama alla mente i *krateriskoi* dal santuario di Artemis Brauronia, anche se questi sono più recenti. La differenza tra i due momenti potrebbe trovare conferma nella scomparsa degli oggetti esotici e nel diverso carattere dei resti di sacrificio: nel periodo geometrico si tratta di cosce di caprini cremate come si conviene alle parti offerte alla divinità; in seguito si tratta invece di resti dei banchetti consumati nel santuario, che non sarebbero fuori luogo in un santuario destinato *in primis* a riti di passaggio.

Come si vede, questo libro apre una finestra su importanti aspetti della storia religiosa di Eretria, che solo una estensione dello scavo potrebbe risolvere. Altra luce potrebbe venire dallo scavo e dalla pubblicazione del santuario di Amarynthos, individuato dal Servizio Archeologico Greco nel 1988-89 (cfr. E. Sapouna Sakellaraki, in *Kernos* 5, 1992, pp. 235-263).

Nel congratularsi con l'A. per il suo importante contributo, non si può dunque non auspicare che la ricerca ad Eretria possa svilupparsi ancora, estendendo le indagini in quest'area cruciale della città antica.

Bruno d'Agostino

Eva Simantoni-Bournia, *La céramique grecque à reliefs - Ateliers insulaires du VIII^e^ au VI^e^ siècle avant J.-C.*, École Pratique des Hautes Études - III - Hautes Études du Monde Gréco-Romain 32, Genève 2004, pp. 174, 72 tavole fotografiche in bianco e nero.

Questo atteso volume è stato preceduto da una serie di corposi articoli e monografie dedicati ai *pithoi* a rilievo di Chios, Naxos e delle Cicladi: può dunque considerarsi la *summa* di una studiosa che può essere considerata a buon diritto la massima esperta sull'argomento. Si compone di una introduzione, di tre capitoli dedicati alle produzioni di Creta, di Rodi e delle Cicladi, e di un breve paragrafo di conclusioni. Segue un'appendice dedicata al catalogo della ceramica a rilievo di Tenos: come è noto si tratta del complesso più importante di vasi a rilievo cicladici, finora in massima parte inediti. Gli indici sono ampi e esaurienti e le tavole, che comprendono molto materiale finora inedito, sono di ottima qualità.

L'introduzione è molto stringata, e non dedica molto spazio ai diversi usi ai quali questi vasi colossali erano dedicati.

All'interno delle tre aree considerate, l'esposizione è articolata in paragrafi di taglio cronologico, calibrati di volta in volta sulle vicende proprie di ciascuna area.

A Creta, la periodizzazione riprende quella proposta da Schäfer. Già agli inizi del Geometrico recente vengono messe a punto le tecniche decorative, a punzone, a matrice o a mano libera, ma solo verso la metà del VII sec. la produzione sfrutta compiutamente tutte le sue potenzialità. In questo momento inizia la fabbrica di Arkades, alla quale si deve la gran parte dei vasi a rilievo; negli stessi anni esordisce anche l'attività di Creta Centrale, meno prolifica e tuttavia importante per l'originalità dei suoi prodotti. L'attività di questi due centri si concentra soprattutto nella seconda metà del VII sec.; essi restano tuttavia attivi fino alla metà del VI sec. La fabbrica di Festos sembra invece esordire più tardi, al passaggio dal VII al VI sec.

La decorazione occupa in genere solo una delle facce del vaso; essa è eseguita a mano libera o a matrice, con l'uso di matrici per la realizzazione di singole figure; l'impressione a cilindro è limitata a fasce decorate con motivi ornamentali o figurati. A Arkades il sistema decorativo ha carattere metopale, con le metope campite da singole figure: sfingi, grifi, tori, leoni, cavalli con o senza ali; a Prinias e a Creta centrale prevale invece l'uso del fregio continuo, e il rilievo è più piatto e mostra una tendenza al calligrafismo. Nel VII sec. i soggetti di carattere mitologico non sono frequenti: si ricordano, da Arkades, la rappresentazione di Bellerofonte e Pegaso (tav. 7.16); da Creta centrale le ricorrenti immagini della potnia e del signore dei cavalli. Nella seconda metà del VII sec. l'esempio più interessante è quello del vaso da Croussonas, presso Prinias, con l'uccisione di Clitennestra da parte di Oreste alla presenza di Pilade ed Elettra. Le scene mitologiche diventano più varie e frequenti nel corso della prima metà del VI sec., quando sono attivi due maestri operanti l'uno nella tradizione di Arkades, l'altro in quella di Creta centrale: occorre dire che l'identificazione dei soggetti sembra spesso piuttosto aleatoria, anche per la esiguità dei frammenti superstiti.

Per le anfore rodie, l'A. riprende l'articolazione in tre gruppi cronologici, stabilita dalla Feytmans e recepita da Schäfer. Per l'inizio della produzione, situato da Schäfer al 740 a.C., Boardman e Coldstream hanno proposto una data più bassa di 70 o 40 anni; l'A. preferisce invece una data intorno al 710 a.C., pur riconoscendo la difficoltà di raggiungere un risultato certo, a causa del conservatorismo che accomuna le fabbriche operanti nell'isola.

La fabbrica di Lindos ha un esordio precoce rispetto a quelle di Camiro e di Ialiso, ma sembra esaurirsi nel corso del VII sec. In genere la decorazione, che fa largo uso di punzoni e di impressioni a cilindro, è articolata in fasce che coincidono con gli anelli di argilla impiegati nella costruzione "a colombina". Le dimensioni sono spesso monumentali; il collo diviene sempre più sviluppato, fino ad assumere un'altezza pari a metà di quella complessiva del vaso; le anse, riccamente traforate, hanno un forte effetto decorativo. Nella produzione di Camiro, sul collo le fasce decorative si dispongono secondo uno schema a croce iscritto in un rettangolo.

La decorazione figurata, rara e poco significativa per tutto il VII sec., diviene relativamente frequente solo nel VI sec., e soprattutto a Ialysos. Eseguita quasi esclusivamente a cilindro, essa ha comunque un carattere meno ricco e vario di quella di Creta, e soprattutto di quella delle Cicladi. I soggetti sono

generici: cavalli, sfingi, tori, scene di duello, lotta tra un uomo e un centauro, scene di guerrieri con carri. Per alcune di queste scene sono state suggerite letture in chiave mitologica, risultate peraltro poco convincenti. Sembra che l'effetto ricercato fosse unicamente quello decorativo, e che i soggetti figurati avessero una funzione genericamente evocativa. Colpisce inoltre la completa mancanza di relazioni con la ceramica rodia dipinta.

Mentre questi capitolo contengono una accurata messa a punto di produzioni già note, l'elemento di grossa novità è costituito dal III capitolo, dedicato ai vasi a rilievo delle Cicladi, che occupa circa la metà del libro. Come l'A. sottolinea, quella dei vasi a rilievo è l'espressione più significativa – nel campo della ceramica – di una *koinè* instauratasi già intorno alla metà del VII sec., che unisce le Cicladi alla Beozia, alla costa orientale dell'Attica e alla costa dell'Eubea situate sull'altra sponda dell'Euripo. La varietà e la complessità dei soggetti figurati, in molti casi di carattere mitologico, non ha paragone nella coeva ceramica dipinta: è lecito dunque pensare che a questi vasi giganteschi fosse attribuito un ruolo importante nella vita sociale di questa parte del mondo greco.

La periodizzazione, in cinque gruppi di carattere cronologico, si ispira a quella di Schäfer, ma è stato necessario riformularla vista la mole del materiale inedito considerato.

Il gruppo più antico (740-700 a.C.), documentato a Andros, Tenos, Naxos e Amorgos, corrisponde allo Zagora-Xobourgo Group di M. Ervin Caskey ('Notes on Relief Pithoi of the Tenian-Boiotian Group', in *AJA* 80.1, 1976, pp. 18-41). Il suo termine cronologico inferiore è stabilito al 700 ca. a.C. dalla fine dell'insediamento di Zagora a Andros. Esso è parallelo al Geometrico maturo dell'Attica e delle Cicladi e l'A. ne sottolinea la chiara parentela stilistica con il Pittore di Hirschfeld, personalità che ha avuto un ruolo importante nello sviluppo di queste due fabbriche. La decorazione a rilievo, eseguita a mano libera o a matrice, è riservata alle anfore. Queste presentano all'inizio un ventre molto espanso, e hanno il collo alto circa un terzo del vaso. Esse recano una decorazione a meandro continuo che copre il ventre e il collo ed è limitata alla parte anteriore del vaso.

Nell'ultimo quarto dell'VIII sec. i vasi a rilievo di Andros e di Tenos si ricoprono di figure umane (danzatori, file di guerrieri, arcieri) e di esseri fantastici (centauri). Alcuni frammenti da Tenos attestano la presenza di scene di battaglia, con feriti e corpi giacenti sul suolo: una tematica che oggi conosciamo bene dalle famose anfore dipinte dal *polyandrion* di Paros. Il frammento dal collo di un'anfora da Xoburgo databile alla transizione dall'VIII al VII sec. presenta il motivo dei capri al lato dell'albero della vita (tav. 32.85), documentato già nel kantharos attico di Kition (LGIa, 760-50 a.C.) e caro al Pittore Cesnola. In qualche esemplare di Eretria, Andros e Tenos, le figure e gli stessi motivi decorativi hanno il contorno segnato da una fila di buchetti.

Il secondo e il terzo gruppo (700-650 a.C.), vedono naturalmente scomparire Andros ed Amorgos, dal momento che la loro attività sembra esaurirsi entro la fine dell'VIII sec.. A Tenos e Naxos si affiancano ora la costa orientale dell'Attica, la Beozia e l'Eubea e, dal secondo quarto del secolo, Paros.

È il periodo di massima fioritura delle officine cicladiche, ed in particolare di quella di Tenos, di cui l'A. pubblica per la prima volta il ricchissimo *corpus* di frammenti, provenienti per lo più dallo scavo del *Thesmophorion* diretto dal grande archeologo Kondoleon negli anni '50. Alla luce di questa evidenza, l'A. attribuisce a Tenos gli straordinari esemplari dalla Beozia, confermando così in via definitiva l'ipotesi avanzata dallo stesso Kondoleon e da Schäfer (pp. 112 s.).

La presenza di vasi interi, o comunque largamente conservati, di grande levatura stilistica, ha permesso all'A. di riprendere il lavoro iniziato dalla Ervin Caskey, definendo con chiarezza la fisionomia di alcune personalità artistiche e la articolazione delle botteghe.

Emergono in questo quadro il maestro dell'anfora della danza (tavv. 35-37.90-94) e quello dell'anfora con la nascita di Athena (tavv. 39-41.97-102).

Nella prima il Condoleon aveva riconosciuto la rappresentazione di Teseo e Arianna (sul collo), e di un *choros* di fanciulli e fanciulle che si dispone *bustrophedon* sulla spalla e sulla sommità del ventre del vaso. Ulteriori tentativi di specificare le circostanze della scena, come quello delle Ahlberg-Cornell, sono giustamente respinti dall'A.

A proposito dell'anfora con la nascita, l'A., che aveva già dedicato al vaso uno studio analitico nel 2001, fornisce puntualizzazioni importanti: il confronto con una replica della stessa scena su un frammento già edito dal Condoleon e in seguito trascurato, conferma che la grande divinità seduta aveva la barba; una barbetta appuntita molto simile compare su una singolare statua in bronzo di Apollo Oplites scoperta di recente a Metropolis (Tessaglia) (*AD* 49, 1994 (1999), B1, pp. 331-333). L'identificazione della grande figura seduta come una divinità maschile, e quindi con Zeus, non dà più adito a dubbi. Questa precisazione permette di fare giustizia di molte tra le interpretazioni finora proposte, identificando con certezza la scena come una rappresentazione della nascita di Atena dalla testa di Zeus, anche se la cornice di figure alate che la arricchiscono rimane ancora senza confronti.

Nel secondo quarto del VII sec. domina il maestro dell'anfora di Atene, dalla Beozia, con la grande dea fra i leoni, al quale si devono attribuire – come già aveva visto la Ervin Caskey – anche le due anfore del Louvre (CA795-CA937, tavv. 45-46.112-114) con Perseo che recide il capo della Gorgone. Stilisticamente vicina è la celebre anfora di Mykonos, con la rappresentazione della tremenda notte di Troia (tavv. 47-48.115-117).

La complessità del repertorio mitico gestito da una singola bottega risulta evidente dall'attività del maestro della Potnia di Tenos, al quale si devono, oltre all'anfora eponima (tav. 48.118), che riprende con maggior rigore il soggetto dell'anfora di Atene, un frammento con chimera (tav. 49.121), forse una replica dell'anfora con la Nascita di Zeus (tav. 50.122-124), e un'altra rappresentazione della tremenda notte di Troia (tavv. 51-54.125-133).

La moda delle repliche, giustamente riconosciuta dall'A. come un tratto caratteristico della produzione del secondo quarto del VII sec., è indizio di una certa stabilizzazione del repertorio iconografico. Il fenomeno è tanto più significativo in quanto si tratta di decorazioni "a mano libera", sempre tese a rivisitare i soggetti aggiornandone stilisticamente la resa.

Una posizione a parte occupano le anfore di Naxos, già considerate dall'A. in un precedente volume. In genere infatti la decorazione è eseguita a stampo, e prevale la rappresentazione del carro con auriga, a volte accompagnato da un oplita. La predilezione per questo tema va forse messa in relazione con la destinazione prevalentemente funeraria delle anfore nassie: anche i pochi soggetti tratti dal mito, come la *orthè pale* di Eracle con il leone, o il confronto tra Achille e Pentesilea, rivelano la volontà di esaltare il valore dei membri di una aristocrazia guerriera.

Nel corso della seconda metà del VII sec. (Gruppo IV) ai centri già attivi nel periodo precedente si aggiunge Thera. La produzione si mantiene a un livello qualitativo notevole, ma diviene meno abbondante, fino ad esaurirsi.

Non mancano scene particolarmente complesse, che sfidano la capacità ermeneutica dell'archeologo. La questione è resa più ardua dalla constatazione che il mondo cicladico ha dato luogo a elaborazioni mitiche originali, che non trovano riscontro nel resto del mondo greco: è il caso della gorgone con corpo equino, simile a un centauro, nella famosa anfora del Louvre (tav. 46.113) dalla Beozia, che rende più accettabile un minotauro elaborato in modo inverso a quello consueto, con testa umana su corpo taurino (anfore di Merenda tav. 42.103 e di Basilea tav. 58.142, quest'ultima databile intorno al 640).

Io mi domando comunque se sempre, di fronte alle immagini rappresentate su una di queste anfore, si debba ipotizzare che il soggetto, o i soggetti rappresentati, siano tratti dal mito o dall'epos. Il problema si pone in generale, ma appare ancor più rilevante se si considera che molti di questi vasi dovevano costituire l'offerta ad un santuario. Questa riflessione mi è suggerita in particolare, da vasi come l'anfora di Boston (tav. 60.145-146), proveniente dalla Beozia. Essa reca sul collo una processione aperta da una maestosa figura femminile che indossa, oltre al peplo, lo *himation*, e si appoggia a un bastone; dietro di lei vengono quattro donne, vestite del solo peplo, che portano sul capo una lunga arca. Sulla spalla del vaso corre una fila di cavalieri-arcieri con berretto a punta.

Gli studiosi si sono esercitati nella esegesi mitica della scena della processione (M. Ervin Caskey, in *AJA* 80, 1976, p. 33 III h), cercando in qualche caso un soggetto che giustificasse anche il fregio dei cavalieri. In mancanza di paralleli iconografici precisi, e di segni iconici determinanti risulta tuttavia difficile motivare in maniera cogente le ipotesi avanzate. Ma non è stata presa in considerazione l'ipotesi che il programma iconografico potesse essere ispirato al rito piuttosto che al mito.

Il tentativo di rintracciare ad ogni costo un soggetto mitico appare aleatorio in casi come questo, o anche in altri in cui ciò che resta dell'immagine risulta insufficiente per una qualunque esegesi, come nel caso del fr. inv. B5 (tav. 62 fig.151) di Tenos, nel quale mi sembra veramente difficile riconoscere la partenza di Amfiarao.

A questo genere di cautele bisogna aggiungere quelle che scaturiscono dalla natura stessa del repertorio iconografico dell'epoca: ciò che in primo luogo sta a cuore a questi artigiani è il carattere aperto delle rappresentazioni, che accrescono, attraverso la voluta ambiguità, la loro forza evocativa. Per riprendere una citazione dall'aureo libro di A. Snodgrass, «they (gli artigiani sc.) could have been producing... 'objects to make up stories about'» (*Homer and the Artists*, Cambridge 1998 p. 159). Nel far questo essi attingevano a un immaginario condiviso, fatto di mito e di rito, di immagini mentali non sempre necessariamente tradotte prima di loro in rappresentazioni.

Questo genere di riflessioni è suggerito dalla osservazione di capolavori come un'altra anfora di Boston (tav. 63.125). La scena sul registro inferiore del collo (*AJA* 80.1,1976, tav. 8.33) è stata letta come l'uccisione di Priamo da parte di Neottolemo alla presenza di Ecuba, ma anche come quella di Egisto da parte di Oreste (E.Kunze), o di Agamennone da parte di Egisto alla presenza di Clitennestra, o infine di Enea che cerca scampo da Achille nel tempio di Apollo o di Zeus a Lyrnessos, alla presenza di Briseide (M. Ervin Caskey). Solo quest'ultima proposta, che peraltro non trova confronto in alcun altro documento iconografico, tiene conto del fatto che l'ucciso sta su di un tripode, che dovrebbe essere il segno iconico determinante al fine di una esegesi. Queste osservazioni nulla tolgono al grande merito del libro, che schiude per la prima volta ai nostri occhi la percezione di un immaginario visuale ricchissimo, che mai avremmo conosciuto dalla coeva ceramica dipinta delle Cicladi.

Nel panorama della seconda metà del VII sec., un'importanza particolare ha l'anfora da Sellada, recante sul collo una decorazione a mano libera e sul ventre una decorazione a matrice: un uso che doveva essere ricorrente a Naxos, dove purtroppo tuttavia l'evidenza è molto frammentaria. L'A. rileva con grande finezza la differenza stilistica tra l'immagine del cigno sul collo, tipica dello stile 'lineare insulare' ben documentato a Tera, e le bighe con cavalli alati sul ventre, che riconducono a Naxos sia per la scelta del soggetto che per lo stile. Come rileva giustamente l'A., proprio dalle Cicladi il motivo dei cavalli alati, viene trasmesso ai repertori protoattico e protocorinzio (p. 113, note 324-5). Inoltre questo genere di produzione nassia è servito da modello, sia per la tecnica che per l'iconografia e lo stile, all'Occidente per opere come il *perirrhanterion* dell'Incoronata o la lastra architettonica dal Santuario di S. Biagio presso Metaponto (*Megale Hellas*, figg. 322, 331), che a loro volta hanno ispirato la produzione etrusca dei fregi fittili a rilievo.

Nel VI sec. la decorazione "a cilindro", già dominante a Corinto e a Creta Centrale (Prinias) fin dal VII sec., si afferma anche nelle Cicladi (Gruppo V, VI sec.-inizi del V sec. a.C.) per il tramite dell'Attica. Essa soppianta le tecniche a mano libera e a stampo, che avevano favorito l'esuberanza e la varietà del repertorio decorativo e di immagini del periodo precedente, e conferisce alla decorazione del VI sec. un carattere ripetitivo, di serie. Il panorama cambia: sembrano infatti esaurirsi i centri cicladici che si erano distinti fino ad allora ed emergono nuovi centri, come Melos, Siphnos e Thasos.

Grazie a questo importante volume, il panorama delle anfore a rilievo cicladiche risulta estremamente più ricco e vario di quanto non apparisse in precedenza. Esso è stato ordinato in maniera esemplare secondo le coordinate della cronologia e dello stile, ed emergono con chiarezza le caratteristiche dei diversi centri di produzione. Il repertorio iconografico (pp. 127 ss.) risulta di una complessità insospettata, grazie anche alla pubblicazione dello straordinario *corpus* di frammenti da Tenos. Si tratta dunque di un lavoro esemplare, destinato a divenire l'opera di riferimento per quanti vorrano studiare non solo questa classe di materiali, ma anche – sul piano più generale – l'arte delle Cicladi nel periodo tardo-geometrico ed arcaico.

Dal progresso delle ricerche sul terreno, e dalla pubblicazione dei vecchi scavi, è auspicabile che possa essere chiarito un aspetto che al momento non può non rimanere sullo sfondo. Qual era la funzione che questi straordinari monumenti carichi di immagini avevano nella società che li ha commissionati e prodotti? In qualche centro, come a Naxos, la loro funzione sembra essere stata essenzialmente funeraria, e la scelta dei soggetti sembra chiaramente in linea con questa destinazione. Anche gli esemplari trovati dal Condoleon a Xobourgo sono ritenuti funerari dal Themelis, ma l'interpretazione dell'edificio in cui furono rinvenuti è problematica, e la decorazione presenta soggetti mitici tra i più vari. Del resto è probabile che non tutti i vasi che hanno ricevuto nel tempo una destinazione funeraria siano stati prodotti per questa funzione specifica: uno degli aspetti caratteristici di questi grandi contenitori è proprio la loro lunga durata in contesti di abitato e di santuario, dove finivano per assumere un alto valore "tradizionale". Con le loro immagini fantasiose ed aperte, capaci di evocare storie diverse, essi dovevano stimolare l'improvvisazione e il racconto. Come suggerisce Höpfner per Zagora (citato dall'A. a p. 122, nota 2), vien fatto di immaginare che le anfore a rilievo fossero esposte in bella mostra nella casa o nel santuario, e che quindi servissero da sfondo a momenti della vita sociale che oggi ci sfuggono. Si spiegherebbe così il carattere straordinario che questo genere di produzione assunse in alcune aree del mondo greco.

Bruno d'Agostino