

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

**ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA**

Nuova Serie | 19-20



2012-2013 | Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 19-20



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 19-20

2012-2013 Napoli

Progetto grafico e impaginazione
Massimo Cibelli - Pandemos Srl

Elaborazione delle tavole
Patrizia Gastaldi

ISSN 1127-7130

Quarta di copertina: Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 522, cratere, ca. 750-740 a.C.
Particolare della nave (rielaborazione grafica M. Cibelli)

Comitato di Redazione

Irene Bragantini, Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando

Segretari di Redazione: Matteo D'Acunto, Marco Giglio

Direttore Responsabile: Fabrizio Pesando

Comitato Scientifico

Carmine Ampolo, Ida Baldassarre, Vincenzo Bellelli, Luciano Camilli, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Mariassunta Cuozzo, Bruno d'Agostino, Cecilia D'Ercole, Stefano De Caro, Riccardo Di Cesare, Werner Eck, Arianna Esposito, Patrizia Gastaldi, Maurizio Giangiulio, Michel Gras, Michael Kerschner, Valentin Kockel, Nota Kourou, Xavier Lafon, Maria Letizia Lazzarini, Irene Lemos, Alexandros Mazarakis Ainian, Dieter Mertens, Claudia Montepaone, Wolf-Dietrich Niemeier, Nicola Parise, Athanasios Rizakis, Agnès Rouveret, Giulia Sacco, José Uroz Sáez, Alain Schnapp, William Van Andringa

I contributi sono sottoposti, nella forma del doppio anonimato, a *peer review* di due esperti, esterni al Comitato Scientifico o alla Redazione

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

- Il testo del contributo deve essere redatto in caratteri Times New Roman 12 e inviato, assieme al relativo materiale iconografico, al Direttore e al Segretario della rivista.

Questi, di comune accordo con il Comitato di Redazione e il Comitato Scientifico, identificheranno due revisori anonimi, che avranno il compito di approvarne la pubblicazione, nonché di proporre eventuali suggerimenti o spunti critici.

- La parte testuale del contributo deve essere consegnata in quattro file distinti: 1) Testo vero e proprio; 2) Abbreviazioni bibliografiche, comprendenti lo scioglimento per esteso delle citazioni Autore Data, menzionate nel testo; 3) Didascalie delle figure; 4) *Abstract* in inglese (max. 2000 battute).

- Documentazione fotografica e grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. 17x23 cm; pertanto l'impaginato va organizzato con moduli che possano essere inseriti all'interno di questa "gabbia". Le fotografie e i disegni devono essere acquisiti in origine ad alta risoluzione, non inferiore a 300 dpi.

- È responsabilità dell'Autore ottenere l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie, delle piante e dell'apparato grafico in generale, e di coprire le eventuali spese per il loro acquisto dalle istituzioni di riferimento (musei, soprintendenze ecc.).

- L'Autore rinuncia ai diritti di autore per il proprio contributo 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).

I titoli delle opere, delle riviste e degli atti dei convegni vanno in corsivo e sono compresi tra virgole. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, enciclopedie ecc. devono essere messi fra virgolette singole seguite da "s.v.". Se, oltre al titolo del volume, segue l'indicazione Atti del Convegno/Colloquio/Seminario ..., Catalogo della Mostra ..., questi devono essere messi fra virgolette singole.

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

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 che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

- Per ogni citazione bibliografica che compare nel testo, una o più volte, si utilizza un'abbreviazione all'interno dello stesso testo costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera (sistema Autore Data), salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (ad es., per Pontecagnano: *Pontecagnano II.1*, *Pontecagnano II.2* ecc.; per il Trendall: *LCS*, *RVAP* ecc.).

- Le parole straniere e quelle in lingue antiche traslitterate, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo. I sostantivi in lingua inglese vanno citati con l'iniziale minuscola all'interno del testo e invece con quella maiuscola in bibliografia, mentre l'iniziale degli aggettivi è sempre minuscola.

- 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.

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

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

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa: *infra*; Nord, Sud, Est, Ovest (sempre in maiuscolo); nota/e: *non vidi*; *supra*.

INDICE

ANNE COULIÉ, I vasi del “Dipylon”: dai frammenti alla bottega	p.	9
TERESA ELENA CINQUANTAQUATTRO, La necropoli di Pithekoussai (scavi 1965-1967): variabilità funeraria e dinamiche identitarie, tra norme e devianze	»	31
MELANIA GIGANTE, LUCA BONDIOLI, ALESSANDRA SPERDUTI, Di alcune sepolture della necropoli di Pithekoussai, Isola di Ischia - Napoli. Analisi preliminare dei resti odonto-scheletrici umani di VIII-VII sec. a.C. dagli scavi Buchner 1965-1967	»	59
LUCA CERCHIAI, BRUNO D’AGOSTINO, CARMINE PELLEGRINO, CARLO TRONCHETTI, MIRKO PARASOLE, LUCA BONDIOLI, ALESSANDRA SPERDUTI, Monte Vetrano (Salerno) tra Oriente e Occidente. A proposito delle tombe 74 e 111	»	73
MIRKO PARASOLE, Le coppe “fenicio-cipriote”: note sulla produzione	»	109
VANGELIS SAMARAS, An Archaic Marble Sphinx from Ayios Nikitas on Siphnos	»	127
HANS PETER ISLER, Il teatro greco. Nascita e sviluppo di un tipo architettonico	»	143
DIANA SAVELLA, La ceramica comune del santuario settentrionale di Pontecagnano: osservazioni su alcune forme	»	163
LORENZO COSTANTINI, LOREDANA COSTANTINI BIASINI, MONICA STANZIONE, Le offerte di vegetali nel santuario settentrionale di Pontecagnano	»	179
GABRIELLA D’HENRY, Gale - Galanthis, degna figlia di Tiresia	»	195
MARCO GIGLIO, Cambi di proprietà nelle case pompeiane: l’evidenza archeologica	»	211
STEFANO IAVARONE, La prima generazione delle Dressel 2-4: produttori, contesti, mercati	»	227
GIUSEPPE CAMODECA, ANGELA PALMENTIERI, Aspetti del reimpiego di marmi antichi a Napoli. Le sculture e le epigrafi del Campanile della Cappella Pappacoda	»	243
MARIA LETIZIA LAZZARINI, Su un’iscrizione greca di Brindisi	»	271
ROBERTA DE VITA, Il decreto attico IG II ³ 1137 per Eumarida di Cidonia	»	277
MARCELLO GELONE, L’epitaffio bilingue di <i>P. Tillius Dexiades</i> da <i>Nuceria Alfaterna</i> : una rilettura	»	295
ANDREA D’ANDREA, Dall’archeologia dei modelli all’archeologia dei dati	»	303
NOTA KOUROU, Recensione di A. Coulié, <i>La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XIe-VIe siècle av. J.-C.). La céramique grecque, I</i> , Paris 2013	»	321
VINCENZO BELLELLI, Recensione di M. Scarrone, <i>La pittura vascolare etrusca del V secolo</i> , Roma 2015	»	325
LUCA CERCHIAI, Recensione di A. Esposito - J. Zurbach (a cura di), <i>Les céramiques communes. Techniques et cultures en contact</i> , Paris 2015	»	330
<i>Abstracts degli articoli</i>	»	335

I VASI DEL “DIPYLON”: DAI FRAMMENTI ALLA BOTTEGA*

Anne Coulié

Prodotti da una bottega attiva ad Atene nell’VIII sec. a.C. nell’arco di una trentina d’anni (circa 760-730 a.C.)¹, i vasi del “Dipylon”² figurano fra le creazioni più ambiziose della ceramica greca. Si caratterizzano per le dimensioni monumentali³, per la funzione (sono vasi indicatori di tombe, posti sulla sepoltura per segnalarla, come sarà più tardi per i *kouroi* e le stele) e per il ricco apparato iconografico. Per la prima volta dopo la caduta dei palazzi micenei (verso il 1200 a.C.) ricompaiono sulla ceramica greca scene complesse e molto stilizzate, funerarie, di carattere aristocratico e guerriero. Si deve dunque alla bottega del Dipylon la rinascita improvvisa di un’espressione figurativa, che introduce una vera rivoluzione nell’arte pittorica greca del I millennio a.C.⁴. Stranamente questa serie così prestigiosa, che si situa alle origini dell’arte greca e della pittura occidentale, è relativamente mal conosciuta. Ciò è dovuto alla storia degli scavi che hanno portato al rinvenimento nel corso del XIX secolo di migliaia di frammenti disseminati in Europa e in altre parti del mondo. Il presente contributo intende tracciare la storia di questi frammenti e, successivamente, passando dai frammenti ai vasi, af-

frontare la questione della bottega da cui sono usciti.

1.1 - I frammenti del “Dipylon” al Museo del Louvre: storia della loro scoperta e della ricerca

È nel 1871 che un certo I. Paleologos, cercatore di antichità e mercante, intraprese degli scavi sul lato Sud della via del Pireo, immediatamente ad Ovest dell’attuale Plateia Eleftherias (fig. 1.4). Scopri i primi resti di una necropoli aristocratica, i cui scavi successivi avrebbero confermato che si trattava della più ricca necropoli di Atene fra l’VIII e il VI sec. a.C.

La documentazione relativa a queste prime scoperte è ridotta: disponiamo della testimonianza di due archeologi, un tedesco e un francese. Gustav Hirschfeld⁵, famoso per le sue campagne di scavo ad Olimpia e la scoperta dell’Altare di Pergamo in Asia Minore, dedicò un lungo articolo a questa ceramica inedita, di cui sottolineò l’importanza per la storia dell’arte greca. Egli organizzò il catalogo di vasi e frammenti geometrici secondo il luogo di conservazione ad Atene, incominciando dalle collezioni della Società Archeologica per finire con le collezioni private. Al numero 41, fra le acquisizioni del Ministero del Culto, figura la prima notizia riguardante il cratere MN 990 (fig. 1.1), futuro vaso eponimo del Pittore di Hirschfeld, oggi conservato al Museo Nazionale di Atene.

Queste straordinarie scoperte furono presentate anche da Olivier Rayet in un volume pubblicato po-

* La traduzione del presente contributo dal francese all’italiano è opera del collega e amico Matteo D’Acunto e della dr.ssa Anna Maria Carini, a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

¹ Sull’attività della bottega nel Tardo Geometrico I (760-735 a.C.), v. Coldstream 2008, p. 29; Coldstream 2011, p. 803. Sulla cronologia delle ultime opere della bottega, v. Coulié 2015, p. 46.

² Sulla necessità di mettere le virgolette al termine “Dipylon”, cfr. Coulié 2013, p. 64, *et infra*.

³ 1,80 m di altezza per il più grande: si tratta dell’anfora conservata ad Atene, al Museo Nazionale (di seguito MN) con il numero di inv. 803.

⁴ d’Agostino 2009; sulla costruzione di queste immagini, il cui stile formulare e paratattico evoca la poesia omerica, cfr. Hurwit 1985, pp. 93-106.

⁵ Hirschfeld 1872, pp. 131-181; *MonInst*, t. IX, tavv. 39-40.

stumo nel 1888, la cui redazione fu ultimata da Maxime Collignon: l'autore illustra due frammenti di un cratere del Louvre e sottolinea l'importanza della scoperta; il numero dei vasi geometrici, di cui uno studioso tedesco, Alexander Conze⁶, aveva redatto l'elenco, si trovò ad essere, in un sol colpo, moltiplicato⁷. Rayet descrive in modo sommario le tombe, il corredo e gli usi funerari. Cito un passo tanto più importante in quanto i contesti non sono stati conservati: «Au fond de grandes fosses creusées dans le sol, sans revêtement de pierre, sans orientation fixe, étaient couchés des cadavres, ceux-ci brûlés, ceux-là ensevelis sans crémation, les uns et les autres ayant uniformément auprès d'eux une lourde épée à poignée de bois, un couteau effilé et deux pointes de javelots [...]. Des bandes d'or estampées, décorées tantôt de zigzags, tantôt de cortèges d'animaux passant, lions, panthères, cerfs, beaucoup plus rarement de combats entre des guerriers, avaient été cousues sur les vêtements des morts ou attachées autour de leur tête. À côté des cadavres, quelques vases de petite dimension avaient dû contenir des aliments et du vin. Au-dessus de chaque fosse, entassés en pile, étaient les débris d'un grand vase qui, après avoir servi aux cérémonies funèbres, avait été brisé à dessein»⁸.

Se quest'ultima affermazione fu contraddetta dagli scavi successivi, Rayet insiste sulla capacità notevole dei ceramisti e sull'iconografia funeraria, guerriera e navale di vasi che egli considera, dopo una lunga dimostrazione, come greci. Di queste prime campagne, il solo insieme conservato, oggi al Museo di Copenhagen, proviene dagli scavi del 1872⁹. Questo contesto, che testimonia l'apporto orientalizzante nella ceramica greca, risale agli

anni intorno al 730 a.C., epoca in cui i segnacoli di tombe non sono più di moda ad Atene. I ritrovamenti dei primi scavi, da cui proviene la collezione del Louvre, furono dispersi in tutta Europa.

Gli scavi che nel 1871 portarono alla luce questi vasi monumentali restano molto mal documentati a confronto con quelli successivi, fatti nello stesso terreno (fig. 1.4), nel 1890 (*saggio evidenziato in nero sulla pianta*), e poi nel 1891 e 1892 (*area tratteggiata*). Diretti da Valerios Stais¹⁰, diedero luogo ad una pubblicazione tedesca che presentava descrizioni delle tombe e del loro corredo ad opera di Alfred Brückner ed Erich Pernice ed era accompagnata da piante redatte dall'architetto Georg Kawerau (fig. 1.3)¹¹.

Così è possibile associare a delle tombe specifiche alcuni dei ritrovamenti effettuati nel corso di questi scavi (gli oggetti sono conservati tutti al Museo Nazionale di Atene): l'anfora MN 803 (fig. 1.2), il più grande vaso greco dipinto a tutt'oggi conosciuto, è relativo alla tomba I. La sepoltura, lunga 3,10 m e larga 1 m, conteneva uno scheletro, la cui testa era orientata a Nord: ai suoi lati giaceva uno stretto diadema d'oro, mentre erano raggruppati vicino ai piedi dei vasi geometrici, non più identificabili già al momento della redazione dell'articolo. Non avendo assistito all'inizio degli scavi, A. Brückner ed E. Pernice non possono nemmeno situare con precisione sulla pianta l'anfora MN 804, capolavoro del Maestro del Dipylon, associata con un punto interrogativo alla tomba II (fig. 1.3). Nonostante queste lacune, la pubblicazione apportò degli elementi decisivi alla comprensione dei vasi del Dipylon: si spiegò il fondo forato dei crateri in funzione delle libagioni per il culto dei morti¹². Infine e soprattutto, un esemplare trovato *in situ* sulla tomba III dimostrò che questi vasi monumentali erano dei segnacoli di tombe, dei *semata* funerari. Questa indicazione fu completata da osservazioni archeologiche, che permisero di spiegare, in modo diverso rispetto all'ipotesi adottata da O. Rayet che si trattasse di un rituale funebre, perché dei grandi frammenti di vasi erano rotti sopra le tombe. Con-

⁶ Conze 1870.

⁷ Rayet - Collignon 1888, p. 23.

⁸ Rayet 1888, pp. 23-24: «In fondo a grandi fosse scavate nel suolo, senza rivestimento in pietra, senza orientamento fisso, erano stesi dei cadaveri, alcuni bruciati, altri sepolti senza cremazione, con accanto, sia gli uni che gli altri, una pesante spada con impugnatura in legno, un coltello affilato e due punte di giavellotto [...]. Delle fasce d'oro a decorazione impressa, ora a zig-zag, ora con sfilate di animali gradienti, leoni, pantere, cervi, molto più raramente con combattimenti di guerrieri, erano cucite sui vestiti dei morti o fissate intorno alla loro testa. Accanto ai cadaveri alcuni vasi di piccole dimensioni dovevano contenere alimenti e vino. Sopra ad ogni fossa, ammassati a formare una pila, erano i frammenti di un grande vaso che, dopo essere servito per le cerimonie funebri, era stato rotto intenzionalmente».

⁹ Ohly 1953, p. 11.

¹⁰ *ArchDelt* 1892, pp. 6-11.

¹¹ Brückner - Pernice 1893, pp. 73-208, tavv. VI-IX, XIV.

¹² Brückner - Pernice 1893, p. 155. Questo aspetto, che aveva già colpito Hirschfeld (1872, p. 164) e altri in seguito, era rimasto senza spiegazione; citato da Perrot - Chipiez 1898, p. 60, nota 1.

servato al Museo Nazionale di Atene, il cratere MN 806 (fig. 2.2) è il primo dei vasi del Dipylon a rivelare la funzione del vaso come *sema*. Questo vaso è eccezionale per altri due motivi. È, a mia conoscenza, il solo che si possa associare ad offerte ben identificate all'interno della tomba¹³. Inoltre, questo cratere, come quelli scoperti nel 1939 al Ceramico¹⁴, segnalava una cremazione, mentre la maggior parte dei *semata* funerari riesumati nel XIX secolo si riferivano ad inumazioni. Le ossa del morto erano contenute in un'urna cinerario in bronzo a forma di lebete.

Per concludere su questo punto, i frammenti trovati negli scavi del 1871 (fra cui i frammenti del Louvre) provengono da una stessa necropoli aristocratica di Atene dove furono esumate opere celebri come le statuette in avorio¹⁵, l'oinochoe iscritta MN 192 che presenta una delle più antiche attestazioni dell'alfabeto greco¹⁶, l'anfora protoattica del Pittore di Nessos¹⁷ e i pinakes dipinti di Exekias, maestro delle figure nere attiche nel VI sec. a.C.¹⁸.

Questo cimitero è stato a lungo localizzato in funzione di un punto di riferimento principale della topografia ateniese: il Dipylon (fig. 2.1)¹⁹. È a Nord-Est di questa stessa porta che O. Rayet localizza le tombe geometriche riesumate nel 1871²⁰. Anche se serve costantemente come riferimento, il Dipylon fu scoperto e localizzato con precisione solo nel 1874, grazie agli scavi condotti dal 1870 al Ceramico dalla Società Archeologica sotto la direzione di St. Koumanoudis²¹. A. Brückner ed E. Pernice, pur indicando la distanza di 300 m che separa il Dipylon dagli scavi del 1891-92, conservano la denomina-

zione abituale di "vasi del Dipylon"²². Niente indicava, all'epoca, che le tombe che furono effettivamente trovate più tardi nei pressi del Dipylon non appartenevano al cimitero che essi stavano pubblicando e di cui sottolineavano l'importanza.

Bisognò attendere l'articolo di Dimitris Skilardis, consacrato nel 1968 agli scavi condotti presso le Porte Erie²³, perché fosse chiaramente stabilita, in seguito a ricerche topografiche di Ioannis Travlos, la distinzione fra due cimiteri vicini: il cimitero del Dipylon, che divenne la grande necropoli della città in epoca classica, ha restituito a Sud dell'Eridano dei vasi *semata* di tombe del periodo geometrico che non bisogna confondere con quelli del cimitero delle Porte Erie²⁴. Queste ultime significano "le Porte delle Tombe", toponimo che rimanda esplicitamente alla presenza nelle immediate vicinanze di una grande necropoli della città geometrica e arcaica.

Scritto in greco, l'articolo è passato - a quanto pare - largamente inosservato. A seguito di una messa a punto recente sulla topografia degli scavi del XIX sec.²⁵, è dunque utile ricordare che il nome di "vasi del Dipylon", consacrato dalla tradizione, si fonda su un'approssimazione topografica e su un anacronismo: risalenti all'VIII sec. a.C., hanno preso il nome da una porta della cinta muraria classica la cui vicinanza è del tutto relativa.

I monumenti funerari eretti nella necropoli delle Porte Erie si distinguono per la loro monumentalità e ricchezza del programma iconografico. Infatti, se la storia del vaso come *sema* risale al periodo protogeometrico, mai i segnacoli della tomba avevano raggiunto delle dimensioni così spettacolari²⁶. Soprattutto, mai avevano presentato delle decorazio-

¹³ Atene, MN 721-725: questo vasellame da banchetto è costituito da un'oinochoe, da un'anfora, da uno skyphos e da due "coppe" a bordo alto, probabilmente destinate a contenere del cibo.

¹⁴ Kübler 1954, p. 209: otto crateri sicuramente associati a delle tombe (1, 2, 22, 23, 35, 37, 42 e 43) segnalavano tutti delle cremazioni.

¹⁵ Brückner - Pernice 1893, pp. 127-131; Perrot 1895, pp. 273-295; Coulié 2013, p. 58, fig. 28a.

¹⁶ Immerwahr 1990, p. 7, n. 1 (MN 192); Coulié 2013, p. 64, fig. 32.

¹⁷ Boardman 1988, p. 21, fig. 5; Coulié 2013, p. 219, fig. 216.

¹⁸ Boardman 1988, p. 58, fig. 105.

¹⁹ La pianta riprodotta alla fig. 2.1, presa da Skilardis 1968, è stata rielaborata da Christian Mazet, a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti, aggiungendo un'area tratteggiata per indicare la posizione della necropoli delle Porte Erie.

²⁰ Rayet - Collignon 1888, p. 23; *Athenaion* 9, 1880, pp. 1-4.

²¹ *Prakt* 1874, p. 10.

²² Brückner - Pernice 1893, p. 76.

²³ Skilardis 1968, pp. 35-52.

²⁴ Sulle tombe del Ceramico, v. Kübler 1954, p. 209, tavv. 16-22. La ricostituzione di nuclei funerari distinti, separati da un asse di circolazione principale, che conduce al *Kolonos Hippios*, può dar luogo a diverse interpretazioni: o si tratta di necropoli distinte, anche se vicine, oppure (cfr. N. Kourou, Recensione a Coulié 2013, *infra*, in questo volume) questi recinti funerari e familiari si inseriscono in un'area cimiteriale più vasta, rappresentata dalla necropoli del Ceramico.

²⁵ Kavvadias - Lagia 2009, pp. 74-75, nota 12: la localizzazione delle porte è stata confermata dagli scavi condotti dal Dipartimento alle Antichità (Ephoreia Γ) nel 2000.

²⁶ N. Coldstream (2011) parla di "elefantiasi geometrica" per descrivere l'aumento spettacolare delle dimensioni dei vasi nella bottega del Dipylon, che egli raffronta al gigantismo di alcuni calderoni in bronzo, dedicati alla stessa epoca nei santuari.

ne figurate così complesse, in completa rottura con la tradizione geometrica. Si può immaginare l'effetto che dovevano produrre questi monumenti vascolari nel paesaggio ateniese, in un'epoca in cui l'architettura era modesta e la grande scultura non esisteva ancora. Queste creazioni sono il frutto di un incontro tra degli artigiani ambiziosi, sui quali torneremo più avanti, e dei committenti (uno o più gruppi familiari²⁷), desiderosi di affermare il proprio *status* sociale e politico grazie ad un rituale funerario²⁸ inedito e assai spettacolare, che trasforma la pittura vascolare in un'arte pubblica e monumentale²⁹ al servizio di una messa in scena familiare e sociale che perpetua la fama del defunto.

L'identificazione delle Porte Erie è stata contestata da Françoise Alabe alla fine degli anni '80 del secolo scorso. Fondandosi sui dati topografici stabiliti da Y. Garlan e su un'analisi dei testi, la studiosa propone di designare la porta vicina alla necropoli non come la Porta dei Tumuli (*Erie*), ma come la Porta Equestre (Porte *Hippades*), situata invece da Ioannis Travlos immediatamente a Nord dell'Olympieion³⁰. Questa ipotesi, che non è accettata da Skirlardis, avrebbe il merito di designare più precisamente il gruppo sociale interessato, conosciuto ulteriormente come un'entità civica e religiosa. La scelta di questa nuova necropoli, situata su un'asse maggiore della città di Atene, che conduce al *Kolonos Hippios*, sarebbe altamente significativa: l'importanza del cavallo nei toponimi e l'ipotesi secondo cui il Poseidon Hippios di Colono potrebbe essere il patrono dei Cavalieri³¹ fornirebbero uno sfondo storico preciso al fiorire di queste immagini aristocratiche nelle quali sono dei temi onnipresenti il cavallo (il che è normale) e le battaglie navali (il che lo è di meno). Ciò detto, il senso delle immagini dipinte sui "vasi del Dipylon" si spiega compiutamente nel proprio contesto funerario aristocratico eccezionale, quale che sia il nome, ad ogni modo significativo, dato alla porta.

1.2 - I frammenti al Louvre

Acquisiti da Olivier Rayet, i frammenti sono venduti al Louvre nel 1882³². I frammenti furono studiati poco dopo il loro arrivo al museo da Auguste George Charles Cartault³³: «Il existe actuellement au Louvre une quantité considérable de fragments de vases qu'on essaye de rapprocher les uns des autres pour reconstituer au moins quelques-uns des ensembles auxquels ils ont appartenu. En attendant que ce travail soit achevé, MM. L. Heuzey et Héron de Villefosse ont bien voulu mettre à part tous les morceaux qui offrent des représentations de navires»³⁴. L'iconografia dei frammenti ha suscitato interesse, soprattutto le scene di navi. In tre articoli, una trentina di frammenti del Louvre e del Museo Nazionale di Atene sono stati discussi ed illustrati: sette pubblicati da Cartault, tredici nell'articolo della Torr e dieci in quello di Pernice³⁵.

Va ricordato soprattutto il lavoro di Edmond Pottier. Questa grande figura nel campo dello studio della ceramica greca entra al Louvre, dapprima come addetto libero al Dipartimento delle Antichità Orientali del Museo del Louvre, nel 1884; poi, nel 1886, come addetto stipendiato al Dipartimento delle Antichità Orientali e della Ceramica Antica del Museo del Louvre. Nell'ambito del catalogo da lui redatto della ceramica antica del museo, Pottier sottolinea l'importanza della collezione dei vasi del Dipylon: «des œuvres qui méritent de passer pour les merveilles du style géométrique. Le Louvre est un des musées les mieux pourvus pour l'étude de cette catégorie; c'est lui qui, avec le musée d'Athènes, possède les plus nombreux spécimens des grands vases funéraires portant des scènes développées avec personnages [...]. J'ai utilisé en 1891 les fragments les plus complets pour présenter, dans une reconstitution d'ensemble, les deux

³² Atto amministrativo del 9 febbraio 1882.

³³ Pernice 1892a, p. 211, fig. 2, p. 215, fig. 3, p. 219, fig. 7.

³⁴ Cartault 1885-1888, pp. 33-53: «È attualmente presente al Louvre un numero considerevole di frammenti ceramici che si tenta di combinare gli uni con gli altri per ricostruire almeno alcuni dei vasi a cui appartenevano. In attesa che questo lavoro sia terminato, L. Heuzey e Héron de Villefosse hanno voluto mettere da parte tutti i pezzi che mostrano delle rappresentazioni di navi».

³⁵ Torr 1894, pp. 14-27; Pernice 1892b, pp. 285-306.

²⁷ Hurwit 1985, p. 93: «leading families»; Snodgrass 1987, p. 150: «the family group or groups»; Coldstream 2011, p. 803.

²⁸ d'Agostino 2009, pp. 316-317.

²⁹ Morgan 2009, p. 62.

³⁰ Alabe 1987, pp. 133-140.

³¹ Alabe 1987, p. 139.

formes principales, le cratère et l'amphore...»³⁶.

Un articolo di Edmond Pottier, pubblicato nel 1892 nel *Bulletin des Musées de France*, rende conto di questi ambiziosi restauri. Questi due vasi esposti nella "Salle des Origines comparées" della Galleria Campana (fig. 2.3)³⁷ illustrano le due forme conosciute fra i vasi adoperati come *sema* della tomba: il cratere segnala una tomba maschile, l'anfora una tomba femminile³⁸. Affascinato dalla storia delle tecniche, Pottier aveva colto la sfida di presentare al pubblico delle forme complete, capaci di evocare la stupefacente abilità dei vasai greci. Il cratere, la cui altezza restituita (1,66 m!) era superiore a quella dell'anfora (valutata allora 1,59 m), riproduceva il sistema delle proporzioni adottate sul cratere Hirschfeld, il solo che fornisse all'epoca un profilo completo. Quest'ultimo, uscito da un'altra bottega, ha contribuito a falsare le proporzioni del cratere ricostruito da Pottier.

Quanto all'anfora A 516 (fig. 2.3, a sinistra), Pottier non disponeva di nessun parallelo per la ricostruzione della forma. Egli rileva, alla fine del suo articolo del 1892, la ricostruzione inesatta della base «troppo pesante e troppo spessa» rispetto alle due anfore sorelle del Museo Nazionale di Atene, che erano state rinvenute dopo che il suo restauro era terminato: la più grande (fig. 1.2) ha conservato una parte del piede originario, il cui profilo è effettivamente molto più stretto in basso.

Oltre a questi due restauri ambiziosi, benché errati, la collezione del Louvre porta i segni di tentativi di ricostruzione, testimoniati dall'uso di grappe

di varie misure, di armature metalliche, di cemento e di gesso³⁹. Queste tracce di interventi, spesso radicali, riflettono la paura che questi frammenti monumentali hanno dovuto ispirare e complicano di molto i restauri attuali.

A F. Villard si deve la ricostruzione di un cratere dal profilo completo. Durante la seconda guerra mondiale egli scoprì, riposte nei magazzini sotterranei del Museo del Louvre, delle grandi casse contrassegnate come "Dipylon"⁴⁰. Queste contenevano dei frammenti della collezione Rayet, acquistati dal Louvre nel 1882. F. Villard disponeva allora di ampi spazi per mostrare, in sale vuote e abbandonate, questi frammenti di vasi monumentali. Da questo scavo condotto all'interno del museo è nato il "cratere Villard", vaso eponimo di un gruppo che corrisponde, come si vedrà, alle ultime produzioni della bottega del Dipylon. Questo lavoro di ampio respiro ha portato alla pubblicazione di un volume del *Corpus Vasorum Antiquorum*, la cui prima parte si concentra sui crateri monumentali del Tardo Geometrico⁴¹.

Nello stesso momento, E. Kunze proponeva, in un articolo che fece epoca, di riflettere sui *disiecta membra* di quattro crateri del Dipylon⁴². Il suo cratere I⁴³ corrisponde al cratere A 522, indicato nel *CVA* di F. Villard col numero consueto del più grande frammento conservato al Museo del Louvre. Rispetto alla pubblicazione di E. Kunze, F. Villard fu in grado di presentare nuovi raccordi che permisero in particolare di aumentare l'altezza conservata del cratere⁴⁴: la faccia principale, recante una scena di *prothesis*, e l'ansa sinistra furono così completate. In compenso, l'attribuzione corretta del frammento A 534⁴⁵ al cratere I (Louvre, A 522) e non ad un cratere quasi gemello (Louvre, A 527), come proponeva F. Villard⁴⁶, è merito di E. Kunze. Come suggeriva N. Coldstream, questa scena navale appartiene

³⁶ Pottier 1896, p. 213: «Opere che meritano di essere considerate come le meraviglie dello stile geometrico. Il Louvre è uno dei musei meglio forniti per lo studio di questa categoria: insieme al Museo di Atene, possiede il maggior numero di esemplari dei grandi vasi funerari che portano scene sviluppate con personaggi [...]. Ho utilizzato nel 1891 i frammenti più completi per presentare, in una ricostruzione d'insieme, le due forme principali, il cratere e l'anfora...».

³⁷ Pottier 1892, pp. 434-439, spec. 438.

³⁸ Questa distinzione generale, largamente avvalorata dall'iconografia (la defunta porta una lunga veste sulle anfore del Maestro del Dipylon), va tuttavia sfumata. Cfr. l'inumazione G26 della necropoli meridionale del Kerameikos, che per Breitinger è femminile e che presenta un cratere e una stele come *semata* (Strömberg 1993, p. 128, cat. 104); certo, non disponiamo di un riesame antropologico delle ossa, ma casi come questo vanno segnalati. Sulla presenza del cratere in una sepoltura femminile, v. Ruppenstein 2007, pp. 30 ss., tavv. 16 e 36-37: nella tomba 146, databile alla transizione tra Submiceneo e Protogeometrico, un cratere, che non è un *sema*, è posto a chiusura dell'urna-anfora. Ringrazio Anna Maria D'Onofrio per queste informazioni.

³⁹ Coulié *et al.* 2009; Coulié 2010; Coulié 2013, p. 81, fig. 53.

⁴⁰ Villard 1949.

⁴¹ Villard 1954, pp. 3-20, tavv. 1-16.

⁴² Kunze 1953-1954, pp. 162-171.

⁴³ Kunze 1953-1954, tavv. I-II.

⁴⁴ Villard 1954, p. 5, tav. 4 e tav. 5, nn. 1-6; confrontare Villard 1954, tav. 4 e Kunze 1953-1954, tav. II.

⁴⁵ Kunze 1953-1954, tav. IV.1: frammento in basso a sinistra; questo frammento è per errore designato con il numero di inventario A 556 in Coldstream 2008, p. 30, n. 8: «*CVA*, pl. 3.8 (once A 556, Kunze *ArchEph*, pl. IV, 1, bottom left)».

⁴⁶ Villard 1954, tav. 3, n. 8.

proprio al retro del vaso⁴⁷.

La tappa successiva è rappresentata dalla pubblicazione nel 1972 e nel 1976 di due nuovi volumi del *Corpus Vasorum Antiquorum* dedicati alla ceramica del Medio e del Tardo Geometrico da parte di A. Kaufmann-Samaras⁴⁸.

È certamente in questo periodo che nuovi frammenti furono associati all'anfora A 516, un'opera trascurata durante il XX secolo. Verosimilmente depositata nei magazzini del museo durante la seconda guerra mondiale, poi messa in deposito al Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres⁴⁹, dove perse le anse in gesso e un frammento del bordo, è poi ritornata al Louvre nel 1971 nel quadro di un progetto di studio e di restauro, che non si è realizzato, probabilmente per mancanza di fondi. La ricerca di nuovi frammenti, avviata allora, è stata poi proseguita nel 2008. Dal 2008 al 2013, i vasi del Dipylon sono stati oggetto di un grande cantiere di restauro e di studio. È questo lavoro, di cui solo la prima parte è stata intrapresa, che presenterò nella seconda sezione del presente contributo.

2.1 - Dai frammenti ai vasi e dai vasi alla bottega

Il lavoro è iniziato con una serie di restauri. Sono grata ad Alain Pasquier, allora Direttore del Dipartimento delle Antichità Greche, Etrusche e Romane del museo, per aver attirato la mia attenzione, poco dopo il mio arrivo al Louvre nel settembre del 2005, sulla necessità di riprendere il restauro di alcune opere che versavano ormai in uno stato deplorabile e che, per questo motivo, erano relegate nei magazzini del Museo.

La campagna di restauro iniziò con il cratere A 517 (fig. A.1), uno dei capolavori della nostra collezione. A dispetto del carattere frammentario, è il cratere più imponente della serie. Se la sua altezza non può essere stimata che attraverso dei paralleli con altre opere, attorno ad 1,20 m, esso si distingue per la larghezza e l'ampiezza data alla scena fune-

bre. Verso la metà del XX secolo, sulla scia dei rimaneggiamenti museografici decisi nell'imminenza della seconda guerra mondiale, il cratere fu liberato dal gesso, di cui tutto il vaso era tappezzato, e scorporato dal piede in legno. Più tardi, un gruppo di cinque nuovi frammenti combacianti fu aggiunto con un intervento grossolano sul lato sinistro. Gli interventi recenti hanno risposto all'urgenza di conservare la superficie dipinta del vaso: l'aspetto biancastro di alcuni frammenti lasciava presagire la presenza di sali solubili, responsabili dell'alterazione della decorazione figurata. Lo smontaggio del cratere, realizzato da un'équipe di tre restauratrici (F. Hamadène, St. Nisole e J.-M. Setton) ha permesso di asportare lo strato di gesso che rivestiva l'interno del vaso e di rimuovere le 112 grappe di ferro assai corrose, utilizzate nel XIX secolo, così come delle viti di rame che mantenevano l'armatura metallica, fissate nella ceramica preventivamente perforata (fig. A.2). Il fine estetico era di limitare i riempimenti alle lacune interne e di ricorrere ad uno zoccolo che abbraccia il contorno dei frammenti inferiori e permette di alzare l'insieme, in modo tale da dare un'idea dell'altezza e della monumentalità del cratere.

Il secondo restauro ha interessato l'anfora A 516 (fig. B.4) non più toccata dal restauro Pottier del XIX secolo (fig. 2.3, a sinistra). È stata smontata; i frammenti sono stati liberati dal gesso che rivestiva le pareti interne, dissalati e puliti. 57 nuovi frammenti sono stati aggiunti ai 92 precedenti dell'anfora. La pulizia ha avuto ragione dell'eterogeneità dei frammenti: è stato necessario liberare la superficie incrostata dalle pellicole di cera e di vernice (fig. B.3). Il profilo è stato rettificato, grazie ad un restauro innovativo (in particolare, facendo ricorso ad un guscio in resina realizzato da restauratori di scultura) e ad una collaborazione instaurata con il Museo Nazionale di Atene che ci ha fornito i profili delle anfore di Atene⁵⁰.

Il restauro successivo è stato quello del cratere Villard (fig. B.1). Un frammento del vecchio restauro è stato scartato in quanto non appartenente al vaso. Il profilo è stato rettificato. Se l'altezza resta la stessa (circa 1,22 m), il diametro ha perso circa 7 cm: 0,88 m.

⁴⁷ Coldstream 2008, p. 30.

⁴⁸ Kauffmann-Samaras 1972; Kauffmann-Samaras 1976.

⁴⁹ Atto amministrativo dell'8 dicembre 1947: questo deposito fu verosimilmente dettato dal desiderio di illustrare l'arte greca monumentale in una sala che non fu mai allestita.

⁵⁰ Coulié *et al.* 2009, pp. 88-95; Coulié 2010, pp. 22-30.

L'estate del 2009 ha segnato una svolta nello studio. Chiamata per una perizia sulla ceramica in un magazzino posto all'esterno del Museo del Louvre, quale non fu la mia sorpresa nello scoprire un migliaio di frammenti dei vasi del Dipylon! A differenza di quelli conservati allora nel magazzino Campana del Museo del Louvre, questi ultimi non presentavano praticamente decorazioni figurate.

Nel dicembre del 2009, dei finanziamenti furono concessi per procedere, dopo il loro ritorno al Museo del Louvre, al dissalamento e alla pulizia di questo lotto di frammenti.

Nel 2010 il gioco del puzzle ha potuto ricominciare e ha consentito di ricomporre numerosi piedi di crateri del Medio e del Tardo Geometrico. Questo lavoro ha permesso di ritornare sul cratere A 522, che ormai è il secondo al Louvre a presentare un profilo completo (figg. A.3 e D.2). Lo studio complesso dei frammenti e il restauro, che si è protratto dal 2011 al 2013, sono stati presentati nel dettaglio in un mio articolo pubblicato nel 2014 in un volume in omaggio a Michalis Tiverios⁵¹. Il cratere è stato ricomposto a partire da 143 frammenti montati su un guscio di resina. Un frammento del fondo della vasca conserva parte dell'orifizio realizzato prima della cottura del vaso, la cui presenza si spiegherebbe con la pratica delle libagioni al defunto. La scena della *prothesis* non ha guadagnato molto. Del defunto si sono conservate solo le gambe sotto il sudario tradizionale a quadri. Ricordiamo che il Museo Nazionale di Atene possiede un frammento, che completa le file di guerrieri e di personaggi nell'atto del compianto a sinistra del letto funebre⁵².

Quanto al lato posteriore del cratere (fig. A.3), esso è stato ricostruito grazie al confronto con un cratere quasi gemello, anch'esso conservato al Museo del Louvre, il cratere A 527 (fig. C.2). Il grande frammento dell'orlo erroneamente attribuito ad A 527 nel *CVA* di F. Villard⁵³ si situa in realtà sul lato posteriore del cratere A 522 (fig. A.3). D'altra parte, la lettura della battaglia navale dipinta sulla faccia B può essere precisata grazie al parallelo preciso che offre il rovescio, meglio conservato, del cratere A 527. A sinistra, il frammento CA 3368⁵⁴ presenta

anche un mucchio di corpi davanti alla prua di cui è conservata la punta (fig. A.3). Se molti dettagli sono identici, la decorazione delle anse è diversa: sotto le anse del cratere A 522 sono raffigurate navi da guerra e due guerrieri presentati come lievitanti (fig. B.2); sotto le anse del cratere A 527, sono due guerrieri (fig. A.4). In ragione dell'affinità tra i due crateri, l'attribuzione di alcuni frammenti isolati, almeno sei⁵⁵, resta incerta: infatti, escludendo il profilo del bordo che differisce, i crateri A 522 e A 527, attribuibili agli stessi pittori per l'iconografia e lo stile, sono quasi identici. Il trattamento dipinto delle superfici interne potrebbe costituire un criterio importante, ma non si potrà sfruttare questo dettaglio se non dopo aver pulito il cratere A 527, dopo averlo dissalato e liberato dal gesso applicato sul retro, come sul cratere A 517 (fig. A.2). Nel dubbio, per il momento, questi frammenti di attribuzione incerta non sono stati integrati. In effetti, a differenza del restauro in gesso che fissa il restauro, su un guscio in resina delle riprese sono fattibili: ciò ha un costo, ma è possibile.

Questa presentazione dei restauri fatti tra il 2008 e il 2013 al Museo del Louvre consente di misurare a pieno la posta in gioco e la sfida che si pone per questo eccezionale *corpus* di opere. La prima sfida è innanzitutto quella di passare dai frammenti ai vasi. Quanti vasi del Medio e del Tardo Geometrico si possono ricostruire a partire da migliaia di frammenti? In genere, il numero stimato è di alcune decine, ma solo uno studio esaustivo dei frammenti dopo la pulizia e il derestauro dell'insieme della collezione permetterà di precisarne il numero.

Torniamo agli aspetti metodologici: quali sono i criteri del puzzle?

- Il primo criterio è la forma. Esistono due grandi forme vascolari: l'anfora e il cratere. Il cratere è molto più frequente. Quando i frammenti sono molto piccoli, il retro può dare un'indicazione: essendo l'anfora una forma chiusa, l'interno non è mai dipinto. In generale, il cratere ha la parte interna dipinta, salvo eccezioni rare, ma possibili nella carriera del Maestro del Dipylon; la resa a risparmio della parte interna dei crateri è una costante, invece, nelle ultime produzioni della bottega, attribuite al Pittore di Villard.

⁵¹ Coulié 2014.

⁵² Villard 1954, p. 5, fig. 1.

⁵³ Villard 1954, tav. 3, n. 4.

⁵⁴ Villard 1954, tav. 8, n. 5; Coulié 2014, p. 38.

⁵⁵ Tra questi v. Villard 1954, tav. 3, nn. 3, 5 e 6.

- Oltre che attraverso il raccordo tra i frammenti, questi sono associati ad uno stesso vaso in base agli aspetti tecnici (colore dell'argilla e della vernice), alla decorazione e allo stile. Io insisto sull'importanza che assume l'individuazione delle mani dei pittori nella ricostruzione dei vasi, aspetto che ci conduce all'ultima sezione del presente lavoro: l'*atelier*.

2.2 - La bottega

Ricostruita a partire da analisi stilistiche e tipologiche, la bottega da cui sono uscite le spettacolari produzioni del Maestro del Dipylon e dei suoi colleghi non ha alcuna realtà archeologica concreta: le strutture artigianali non sono note. Delle fornaci permanenti devono essere esistite per la produzione corrente della bottega che non si limita ai vasi monumentali. Questi, per la loro imponenza e le circostanze della loro creazione (la morte di un personaggio in vista), sembrano indicare che la fornace fosse una struttura temporanea, costruita ogni volta attorno all'oggetto dell'ordinazione.

Non potendo associarla ad un luogo preciso, la "bottega del Dipylon" si definisce come un *milieu* artigianale che gravita intorno ad un pittore-vasaio molto innovatore, attivo, secondo la cronologia tradizionale, a partire dagli anni 760-750 a.C. e designato con il nome di Maestro del Dipylon. Il riconoscimento delle mani di pittori attivi attorno al Maestro del Dipylon è il punto di partenza dell'indagine. L'appartenenza degli artigiani ad una sola e stessa bottega può essere spiegata in due modi: attraverso dei casi di collaborazione e grazie all'esistenza di tradizioni di botteghe.

Presentazione dei pittori

Il metodo definito da J. Beazley è stato talvolta contestato per le opere del periodo geometrico: è il caso di F. Chamoux⁵⁶. A me sembra invece del tutto adatto ed efficace. Lo studio stilistico si basa sul lavoro di avanguardia di Gerda Nottbohm che rivelò nel suo articolo del 1943 la personalità del Maestro del Dipylon⁵⁷. La riflessione più completa sulla sua bottega è stata presentata da N. Coldstream nella

sua opera fondamentale *Greek Geometric Pottery*⁵⁸. Nel mio manuale *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante* e in due recenti articoli io propongo di riprendere la lista dei vasi che Coldstream attribuisce al Maestro del Dipylon e ai suoi più vicini collaboratori, partendo da un quadro (fig. D.1) che registra l'attività di almeno cinque pittori nella bottega: le rese delle figure umane, delle teste e degli scudi, così come dei cavalli forniscono i primi criteri distintivi, che completano, ad esempio, lo studio degli ornamenti riempitivi e delle decorazioni secondarie⁵⁹.

Il Maestro del Dipylon

La lista di Coldstream comprende tre grandi anfore funerarie femminili (figg. 1.2 e B.4), un'anfora ad anse verticali, un'oinochoe, un boccale e un cratere monumentale frammentario (fig. A.1). Segnalo le riserve espresse recentemente da Stephan Karl sull'attribuzione del cratere al pittore delle anfore⁶⁰. In effetti, i motivi riempitivi e la rappresentazione dei piedi dei personaggi si evolvono tra le opere più antiche (le anfore di Atene, MN 804, e del Louvre A 516) e il cratere A 517. Ma l'anfora di Atene MN 803 (figg. 1.2 e C.3), più recente e perciò più vicina alla cronologia del cratere, offrirebbe una base per comprendere l'evoluzione dei piedi o la scelta di una resa differente a seconda del sesso. Gli argomenti sembrano attualmente insufficienti per rimettere in discussione l'attribuzione di Coldstream.

Alla lista di Coldstream propongo di aggiungere altri due crateri, tanto più che questa forma è di gran lunga la produzione più frequente della bottega. Sarebbe, dunque, sorprendente che uno solo vada attribuito al Maestro. Uniti da una parentesi, erano già stati associati da Coldstream ad uno stesso pittore, rimasto anonimo.

Il numero 10 era stato, d'altra parte, accostato alla parte bassa del cratere A 527, conservato al Louvre e che sarà necessario derestaurare. Io attribuisco questa parte inferiore della vasca (fig. C.2) al Maestro del Dipylon, se di lui si tratta, in ogni caso al Pittore del cratere del Louvre A 517 (fig. A.1). Suggesta da N. Coldstream, l'associazione di que-

⁵⁶ Chamoux 1945.

⁵⁷ Nottbohm 1943.

⁵⁸ Coldstream 2008, pp. 29-41.

⁵⁹ Coulié 2013, pp. 61-81; Coulié 2014; Coulié 2015.

⁶⁰ Karl 2016, p. 76.

sto insieme al numero 10 della sua lista non è allo stato attuale dimostrabile: occorrerà attendere il restauro e la pulizia dei frammenti (eliminazione del gesso e della sporcizia nella parte interna), così come eventuali raccordi, per giudicare se il raffronto sia pertinente. Diciamo per il momento, a mo' di riserva, che il tipo di imbarcazione è diverso e che la parte interna dei frammenti pertinenti ad A 528 è molto rossa, mentre lo è meno per i frammenti ex A 527, che potrebbero così eventualmente completare il grande cratere A 517 (fig. A.1) o costituire un terzo vaso⁶¹.

Il numero 11 della lista di N. Coldstream riunisce frammenti di cratere disseminati fra Atene, Göttingen e anche Graz (come ha dimostrato recentemente St. Karl⁶²) e Parigi. Nella carriera del Maestro, questo insieme introduce un'altra innovazione: l'interno della vasca non è dipinto, una particolarità che faceva notare già Emil Kunze e che si ritrova nelle produzioni più recenti della bottega. Occorre sottolineare che esistono altri frammenti internamente non dipinti la cui decorazione dipinta all'esterno indica la mano del Maestro del Dipylon e che è impossibile per il momento associare con certezza al vaso numero 11 della lista di N. Coldstream. Fra gli esemplari dimenticati, ricordiamo i bei frammenti A 545⁶³ già attribuiti da J.M. Davison al Maestro del Dipylon⁶⁴ e che non compaiono nella lista di N. Coldstream. Una ricostruzione recente è stata proposta da St. Karl⁶⁵. La questione che pone il numero 11 e a cui è impossibile attualmente rispondere è se il cratere a pareti interne risparmiato sia uno solo o, come sembra più probabile, ne esistano diversi.

La lista deve essere completata anche da dei frammenti dell'*Agorà*⁶⁶. L'associazione dei frammenti di carri e di *prothesis* ad una stessa anfora era stata contestata da N. Coldstream: effettivamente è strano che una sfilata di carri sia dipinta su un'anfora ad anse orizzontali, riservata alle sepolture femminili. Piut-

tosto che ad un'anfora, la scena di sfilata di carri (che non ho visto di persona) appartarrebbe ad ogni probabilità ad un cratere dipinto dal Maestro del Dipylon, le cui pareti interne sarebbero risparmiate, o eventualmente ad un'anfora ad anse verticali, in ogni caso ad un indicatore di una tomba maschile.

Il Pittore di Kunze

Oltre ai crateri dipinti dal Maestro del Dipylon, E. Kunze, che si interessava più alla ricostruzione dei vasi che all'analisi dei pittori, analizza nel suo articolo numerosi frammenti di crateri, dipinti dal pittore del cratere del Louvre A 522 (fig. A.3 e D.2). I crateri che gli vengono attribuiti sono interessanti nella misura in cui testimoniano una collaborazione, che sembra sistematica, fra almeno due pittori, il cui lavoro è nettamente gerarchizzato. Il pittore principale si distingue per un grafismo elegante: gli scudi disegnano un cerchio perfetto; la finezza del tratto del pennello nella resa dei cimieri degli elmi (fig. B.2 in basso) è diversa dal tratto rigido e più grossolano del pittore addetto alla decorazione delle zone delle anse (fig. B.2 in alto). L'intervento di due pittori su di uno stesso cratere era stato evidenziato da F. Villard nel 1954⁶⁷ e da J.M. Davison nel 1961⁶⁸ sul cratere del Louvre A 527 (figg. C.2 e A.4)⁶⁹, analisi che si può estendere ad altri frammenti che si lasciano associare con difficoltà ai vasi precedenti, soprattutto a causa della presenza della vernice nella parte interna.

Quanti vasi si possono attribuire al pittore principale? Se ad oggi è impossibile stimare il numero dei vasi che ha decorato⁷⁰, si è colpiti dalla qualità del disegno e dalla sua, relativamente, ridotta produzione. Ciò sembra indicare che la sua carriera fu breve, tanto più che non è facile attribuirgli dei vasi di minori dimensioni, malgrado il suo caratteristico stile.

Il cratere A 527 permette di riconoscere l'intervento di una terza mano di pittore, che appare di sfuggita nel secondo registro, sotto l'ansa (figg. C.2 e D.1j), e annuncia una carriera prolifica.

⁶¹ Villard 1954, tav. 7, nn. 6-8; sull'associazione di questi frammenti al lato B del cratere A 517, cfr. Grundwald 1982, p. 173, cit. da Karl 2016, p. 72, note 31.

⁶² St. Karl, in Christidis *et al.* 2014, tavv. 4.1, 11.5-6, figg. 7-8, tav. 80.1-2.

⁶³ Villard 1954, tav. 9, nn. 8 e 17.

⁶⁴ Davison 1961, p. 22.

⁶⁵ Karl 2016, pp. 74-75.

⁶⁶ Brann 1962, tav. 14, 245b.

⁶⁷ Villard 1954, p. 7.

⁶⁸ Davison 1961, p. 29.

⁶⁹ Davison 1961, p. 29, nota 28; Coulié 2013, p. 73; Coulié 2014, pp. 39-41; Coulié 2015, p. 40.

⁷⁰ CA 3422 (Villard 1954, tav. 10, n. 31), attribuibile al pittore principale, presenta un trattamento interno affine ad altri frammenti dello stesso pittore, ma una superficie esterna più chiara.

Il Pittore delle battaglie animate

Il pittore che segue è stato confuso con il Maestro del Dipylon da G. Nottbohm⁷¹ e indebitamente identificato con il “Kunze Painter”, un gruppo eclettico creato da J.M. Davison che riunisce sotto questo stesso nome diversi pittori, in particolare il Pittore del cratere del Louvre A 519 (fig. C.1) e il Pittore del cratere del Louvre A 522. Il nome “Kunze Painter” sarebbe d'altronde mal scelto tanto più che E. Kunze non presenta nel suo articolo nessun cratere che si possa attribuire al Pittore del cratere del Louvre A 519.

Lo stile del Pittore delle battaglie animate è caratteristico: le teste delle sue figure umane hanno l'aspetto equino con un collo forte e un naso-mento che assomiglia ad un muso. Secondo tratto distintivo, il disegno degli scudi è spesso ripreso da una, se non due linee di contorno (fig. D.1m-n). Il pittore predilige le scene di combattimento molto animate nelle quali i due schieramenti opposti si distinguono per le armi diverse che portano: scudi a bordi incavati o quadrangolari (fig. C.1). Va sottolineato anche il gesto dell'afferrare il nemico per l'elmo e la diversa altezza delle figure che evidenzia l'importanza di certi guerrieri, non necessariamente i vincitori. Questo accento posto su grandi personaggi si ritrova in altri frammenti attribuibili al pittore⁷².

I riempitivi di fondo sono spesso ispirati al Maestro: si ritrova l'ovale pieno molto allungato circondato di punti, le piccole losanghe quadrettate. Tuttavia, alcuni motivi sono distintivi: le stelle dalla resa molto trascurata; gli ornati a clessidra tratteggiati o puntinati⁷³; il riempimento, molto denso, comprende uccelli acquatici (fig. C.1).

Alcuni vasi di questo pittore sono stati associati nella lista di N. Coldstream da una parentesi che indica un raggruppamento stilistico. Uno di essi, conservato ad Atene, è inventariato con il numero MN 802⁷⁴, che raggruppa di fatto numerosi crateri diversi: alcuni dei frammenti sono stati dipinti dal Maestro del Dipylon, altri dal Pittore del Louvre A 522 o persino dal Pittore di Hirschfeld; altri infine, più numerosi, appartengono a due crateri decorati

dal Pittore delle battaglie animate, le cui facce interne verniciate sono diverse.

Peraltro, senza uscire dalla lista di N. Coldstream, io propongo di arricchire la produzione di questo pittore di due nuove attribuzioni. Un cratere del Louvre (A 530, numero 12 di Coldstream), che non era stato attribuito, presenta delle teste umane molto caratteristiche. Su quest'opera si constata che gli scudi concavi, la cui forma generale è identica sono, o non sono, ripresi da due linee di contorno. Questo cratere frammentario permette di illustrare la formula adottata per la decorazione della parte inferiore della vasca: le tradizionali fasce verniciate separate da linee, nella tradizione del Medio Geometrico, laddove alcuni crateri del Maestro del Dipylon mostrano l'audace espansione della decorazione figurata fino alla parte inferiore della vasca, dimostrando l'esistenza di tre registri figurati e non di due, come nel Pittore di Kunze (fig. C.2 in basso *versus* fig. A.3 e D.2) e nel Pittore delle battaglie animate⁷⁵. Ugualmente, la forma delle teste e l'atmosfera animata della scena spingono ad attribuirgli l'insieme ricostituito attorno al frammento centrale di Königsberg (numero 13 della lista di Coldstream⁷⁶), così come un frammento di Mannheim⁷⁷, sul quale sono rappresentate delle donne dotate di seno, una convenzione che il pittore condivide con il Pittore di Hirschfeld, attivo in un'altra bottega. Questo frammento isolato ci ricorda che resta da fare un grande lavoro prima di poter ricostituire degli individui e fare progressi sulla questione del conteggio dei vasi creati nella bottega del Dipylon.

Dopo attenta riflessione, io non seguo N. Coldstream nell'attribuzione allo stesso pittore di un cratere scoperto nel XX sec., nel corso di scavi d'emergenza nello stesso settore della strada del Pireo. Per composizione e stile, questo cratere s'inserisce nella tradizione del cratere del Louvre A 517, anche se la scena figurata testimonia una certa originalità per l'introduzione della triga. Si avverte l'influenza del Maestro nella resa delle figure umane: così, lo schema delle donne con la veste a strascico si ispira alle anfore del Maestro del Dipylon (fig.

⁷¹ Nottbohm 1943, p. 2, inv. 58 e 58a, pp. 6-7, figg. 3 e 4.

⁷² Atene, MN 802 (alcuni frammenti); Louvre, CA 3381 (Villard 1954, tav. 8, 25).

⁷³ Il frammento di Halle, Nottbohm 1943, p. 6, fig. 3.

⁷⁴ Coldstream 2008, p. 31, n. 18.

⁷⁵ Sull'assenza del registro figurato nella parte inferiore della vasca, v. Coulié 2015, p. 41; Villard 1954, tav. 6, 1-9 (Louvre A 530).

⁷⁶ Kirk 1949, p. 98, fig. 2; Coldstream 2008, p. 31, n. 13.

⁷⁷ Greifenhagen 1958, tav. 3, 6, Cg 69.

C.3). È vero che l'occhio del defunto è indicato all'interno di uno spazio a risparmio, come nel grande guerriero vinto del cratere A 519. Ed è probabilmente questo dettaglio ad essere stato da parte di Coldstream considerato come determinante per l'attribuzione al Pittore delle battaglie animate. L'opera presenta, tuttavia, numerose analogie con la produzione dell'ultimo pittore della bottega e potrebbe essere, a mio avviso, un'opera dell'inizio della sua carriera.

Il Pittore di Villard

L'ultimo pittore della bottega è il Pittore di Villard. Contrariamente alla classificazione di J. M. Davison, che attribuisce le sue produzioni ad una bottega distinta, egli è legato in modo stretto e molteplice ai pittori precedenti. Le sue figure umane, le donne con le vesti a strascico si ispirano ad opere tarde del Maestro del Dipylon: l'anfora MN 803 (fig. C.3 sotto l'ansa). Gli scudi (fig. D.1 o), che rompono con l'estetica del cerchio, hanno una forma molto specifica che potrebbe ispirarsi all'appiattimento degli scudi del Pittore delle battaglie animate (figg. D.1 m-n e C.1), ottenuto con l'aggiunta dei tratti di contorno. Gli sono attribuiti quattro crateri, citati nella lista di N. Coldstream, uno dei quali, il cratere A 552 (fig. B.1), attualmente esposto al Museo del Louvre-Lens, presenta un profilo completo. Quanto al cratere del Louvre A 547, esso è stato considerevolmente completato dopo la sua pubblicazione da parte di F. Villard⁷⁸. Oltre al frammento di *prothesis*, bisogna aggiungere numerosi frammenti della parte bassa della vasca e un piede, la cui decorazione semplificata conferma, con la presenza del carro ad una sola ruota, il carattere tardo del vaso nella produzione di questo pittore.

A questa lista propongo di aggiungere il cratere del Museo Rodin parzialmente pubblicato⁷⁹, menzionato da N. Coldstream al numero 20. Si ritrova il disegno tipico dello scudo, la fila di calderoni sotto il registro principale, identici a quelli dipinti sul cratere del Louvre A 547, così come la decorazione di foglie molto comune nella parte bassa delle vasche del pittore. Dei frammenti inediti, anch'essi conservati al Museo Rodin, presentano i resti di un sudario

e di una quadriga, il cui stile permette di situarli in una cronologia relativa prima del cratere A 547, uno dei più recenti della serie. L'evoluzione dei musci dei cavalli, dapprima molto simili a quelli dipinti dal Maestro, rivela, nelle opere più recenti, l'influenza della produzione contemporanea del Pittore di Hirschfeld: si ritrova sul cratere A 547 la terminazione a forma di tromba dei musci equini, caratteristici del Pittore di Hirschfeld.

Ritorniamo per finire al cratere della via del Pi-reo⁸⁰, un'opera antica nella carriera del Pittore di Villard, il cui intervento è particolarmente evidente nel registro inferiore (disegno degli scudi, volti maschili). L'ipotesi secondo cui questo cratere sarebbe stato dipinto a due mani (il registro inferiore dal Pittore di Villard, quello superiore dal Pittore delle battaglie animate, il che terrebbe conto della classificazione di Coldstream) non risulta essere confermata dall'analisi del pezzo. Tutto indica, al contrario, che si tratta di un'opera del Pittore di Villard, fortemente influenzata per la scena di *prothesis* dai modelli veicolati nella bottega del Dipylon. La composizione della scena di *prothesis* è una pallida copia di quella dipinta sul cratere A 517, mentre la resa della testa del defunto (contorno del viso e resa dell'occhio a risparmio) deve molto, come abbiamo già detto, al Pittore delle Battaglie animate. In compenso, la scena di *prothesis* non presenta figure umane caratterizzate da teste equine, così peculiari di quest'ultimo pittore⁸¹. C'è un altro argomento decisivo a favore dell'attribuzione del cratere al Pittore di Villard: il trattamento a risparmio dell'interno della vasca, che ha conservato il fondo forato, è ugualmente caratteristico per le fasce di argilla mal lisciate. Il trattamento a risparmio delle pareti interne della vasca sembra essere, in effetti, assai raro nel Pittore delle Battaglie animate: è attestato, almeno, su un frammento caratterizzato dalla rifinitura differente⁸². Tuttavia, il fatto che N. Coldstream abbia attribuito questo vaso al pittore che noi ora designiamo con il nome di Pittore delle Battaglie animate avvalora l'appartenenza del Pittore di Vil-

⁸⁰ Coldstream 2008, p. 31, n. 19; *ArchDelt* 1961-1962, *Chr.* 17, tavv. 22-23.

⁸¹ Il fatto di aver lavorato soltanto a partire da fotografie impone una certa prudenza.

⁸² Questo trattamento a risparmio delle pareti interne è, ad ogni modo, attestato su un frammento attribuibile al Pittore delle Battaglie animate, conservato all'Università di Nancy.

⁷⁸ Villard 1954, tavv. 14-15.

⁷⁹ Plaoutine - Roger 1945, tav. 9, 1-2.

lard alla bottega del Dipylon, anche se le produzioni di quest'ultimo presentano delle caratteristiche tecniche e iconografiche nuove: l'apparizione dei tripodi, la diminuzione se non addirittura la scomparsa delle scene di battaglia, così abbondanti nell'opera dei pittori più antichi della bottega.

Conclusioni

Benché resti un immenso lavoro da fare per poter ricostruire dei vasi, il cui numero resta da precisare (stimato da N. Coldstream ad almeno venti per il Tardo Geometrico I, nel 760-735 a.C.)⁸³, i frammenti di questi vasi colossali permettono di definire un *milieu* artigianale. Almeno cinque pittori sono stati individuati. Tutti ereditano delle tradizioni trasmesse dal Maestro del Dipylon e tre di loro hanno lavorato insieme su di uno stesso vaso. La ricomposizione della bottega si fonda sull'esistenza di collaborazioni e di tradizioni artigianali comuni che permettono di sostenere, a seguito del lavoro di N. Coldstream, l'esistenza di una struttura artigianale unificata, a cui sembra ugualmente collegarsi il Pittore di Villard, trattato un po' a parte da Coldstream. Altro dato nuovo, le produzioni monumentali di questa bottega offrono informazioni sull'attività di pittori-vasai⁸⁴. A causa dello stato frammentario dei vasi, l'indagine sui vasai potrebbe sembrare largamente prematura. Sin da ora si individua l'esistenza di formule omogenee dal punto di vista dello stile e della tipologia vascolare nella carriera di uno stesso pittore. Ciò è evidente per i due vasi quasi identici, il cui pittore principale è il Pittore di Kunze⁸⁵. I piedistalli dei due vasi sono diversi da altri piedistalli provenienti dallo stesso *atelier*, ma appartenenti a vasi dipinti da altri pittori: il Pittore di Villard e il Maestro del Dipylon, al quale si attribuisce un piedistallo frammentario e, per analogia dei profili, un piedistallo ben conservato⁸⁶. Tutti questi piedistalli hanno tuttavia un'aria familiare e si distinguono dai piedistalli molto diversi (più larghi, tozzi, caratterizzati da scanalature e sempre decora-

ti con motivi quasi identici), realizzati nella bottega del Pittore di Hirschfeld.

Lo studio recente che Vicky Vlachou ha dedicato a quest'ultimo pittore⁸⁷ consente di riprendere il confronto tra le due botteghe, le cui produzioni sono in parte contemporanee, come indica la circolazione di alcuni motivi tra il Pittore di Hirschfeld, il Pittore delle Battaglie animate e il Pittore di Villard. Se il lavoro della Vlachou ha il grande merito di dimostrare la collaborazione, indiscutibile su un'anfora della bottega, di due pittori, dei quali l'uno, come nella bottega del Dipylon, è limitato alla zona dell'ansa⁸⁸, sembra più difficile seguirla nella moltiplicazione dei pittori principali. Vista la persistenza degli schemi conservati per le figure umane, gli scudi e i cavalli, le divergenze stilistiche evidenziate tra i due grandi crateri della bottega (Atene, MN 990 e New York, Metropolitan Museum 14.130.14) ci sembrano più semplicemente riflettere un'evoluzione cronologica. Ricordiamo che il principale scoglio contro cui si scontra il processo di individuazione delle mani dei pittori consiste nella tentazione di fissare la carriera di un pittore, generalmente in evoluzione, riducendo la sua opera a ciò che è strettamente identico. Il confronto tra queste due botteghe di vasi monumentali è significativo. Le opere monumentali sono molto meno numerose nella bottega del Pittore di Hirschfeld e l'omogeneità tipologica dei piedi e degli stili depone a favore dell'esistenza di un ceramista-pittore unico, piuttosto che di due pittori maggiori, il Pittore A e il Pittore B⁸⁹.

Lo studio di questi grandi vasi, che svolgono la funzione di *semata* funerari ad Atene e poi in Attica nel Tardo Geometrico, impone ugualmente la necessità di ritornare sull'iconografia, il cui carattere sistematico in rapporto ai committenti, alle botteghe e ai pittori, merita di essere ulteriormente precisato, una volta che sia andata avanti la ricomposizione dei vasi. È opportuno, sulla scia di Bruno

⁸³ Coldstream 2011, p. 803.

⁸⁴ Sui vasai della bottega del "Dipylon", v. Coulié 2015, pp. 43-45.

⁸⁵ Louvre, A 522 e A 527: Coulié 2015, p. 40, fig. 5 e p. 45, fig. 10.

⁸⁶ Coulié 2015, p. 44, figg. 8 e 9; p. 46, fig. 11.

⁸⁷ Sulla bottega del Pittore di Hirschfeld, v. Vlachou 2015, pp. 49-74.

⁸⁸ Vlachou 2015b, p. 57, fig. 5a-b.

⁸⁹ Peraltro, i curiosi personaggi caratterizzati dalle braccia distese verso il basso, dipinti a sinistra della *prothesis* sull'anfora di Basilea (Vlachou 2015, p. 56, fig. 4), hanno il loro migliore confronto sul cratere MN 990 e non su quello del Metropolitan Museum, attribuito dalla studiosa al pittore dell'anfora.

d'Agostino⁹⁰, insistere sull'eccezionale insorgenza di queste immagini, nate dall'incontro ad Atene tra un manipolo di artigiani e una clientela aristocratica, desiderosa di affermare il proprio *status* attraverso un rituale funerario di carattere tanto ostentato quanto inedito⁹¹. È in questo contesto socio-politico assai particolare che si inserisce la nascita di un'arte figurativa, caratterizzata dalla complessità nuova del programma iconografico e dall'invenzione di uno stile assai coerente e compiuto: questo integra armoniosamente la figura umana all'estetica geometrica ereditata dalla tradizione, mentre introduce nei registri figurati dei riempitivi di fondo, la cui funzione unificatrice è di sfumare le differenze tra le parti puramente decorative e le scene figurate.

Approcci recenti ricostruiscono un quadro interpretativo di queste immagini che consente di superare, unificandoli, due tipi di lettura (immagini eroiche/immagini della vita contemporanea) spesso opposti⁹². Il carattere polisemico delle immagini permette di celebrare un'élite storicamente ancorata ad un tempo e ad un luogo attraverso i valori d'ecceellenza (*aretè*) veicolati dalla poesia omerica⁹³.

A dispetto della forza del paradigma, esistono delle varianti significative: un individuo si mette in scena attraverso un linguaggio universale, che magnifica l'immagine senza banalizzarla. È opportuno sottolineare la ricchezza del repertorio iconografico, molto meno stereotipato di quanto non si dica normalmente. B. d'Agostino parla di scenari complessi e dell'intensità ricorrente di scambi gestuali⁹⁴, che vanno analizzati con grande attenzione in funzione del loro contesto di creazione. Così il successo delle scene di guerra sembra essere, nel Tardo Geometrico e per una decina d'anni, una specialità della bottega del Dipylon⁹⁵. Le battaglie navali sono effettivamente onnipresenti su certi vasi: il cratere del Louvre A 522, recentemente restaurato,

ne presenta una sul lato posteriore, assieme ad una nave da guerra sotto ciascuna ansa (figg. A.3 e B.2). Quanto al frammento integrato a torto nel cratere del Louvre A 527 (fig. C.2, in basso), esso mostra che il registro inferiore della vasca, normalmente riservato a dei motivi decorativi, poteva accogliere una scena di battaglia, navale e terrestre, su un vaso tappezzato di immagini, secondo un'enfasi che sembra essere una creazione da attribuire al Maestro del Dipylon. In compenso, nell'*atelier* del "Dipylon", il defunto non sembra essere rappresentato accompagnato dalle sue armi, il che accade su alcuni vasi tardi, prodotti da botteghe ancora mal identificate, come il cratere di Atene MN 806 (fig. 2.2), al quale appartiene un frammento molto interessante di *prothesis* (MN 4310)⁹⁶.

Va ricordata, infine, l'esistenza di migliaia di frammenti geometrici, largamente inediti, scoperti sull'Acropoli⁹⁷. L'iconografia, chiaramente funeraria, di alcuni vasi colossali ne esclude una destinazione votiva. Questi frammenti indiscutibilmente funerari⁹⁸ potrebbero provenire da tombe impiantate sull'acropoli prima che essa divenisse un'area sacra. Essi potrebbero avere anche una provenienza diversa, poiché dei riempimenti, tra cui quelli contenenti i frammenti geometrici, sono stati realizzati sull'Acropoli dopo le guerre persiane⁹⁹: allora perché non dal Ceramico? Si tratta, infatti, di un'area che è stata fortemente rimaneggiata alla stessa epoca dai lavori per la costruzione delle mura di fortificazione di epoca classica. Tuttavia, solo l'esistenza di raccordi potrebbe provare l'appartenenza dei frammenti dell'Acropoli alla necropoli delle Porte Erie. I pochi frammenti editi non avvalorano, al momento, tale ipotesi, poiché nessuno dei frammenti pubblicati da B. Graef ed E. Langlotz si riferisce alla produzione della bottega del Dipylon.

In conclusione, sia che si tratti della ricomposizione materiale dei vasi, che dello studio della bottega e dell'iconografia, i vasi del "Dipylon", a quasi centocinquanta anni dalla loro scoperta, offrono ancora delle stimolanti e nuove prospettive di ricerca.

⁹⁰ d'Agostino 2009, pp. 314-315.

⁹¹ Su questo punto, va ricordato che dei grandi crateri del Medio Geometrico, del tipo II, sono stati rinvenuti nella stessa necropoli che ha restituito i vasi monumentali a decorazioni figurate, prodotti in larga parte dalla bottega del Dipylon.

⁹² Riassunti da Snodgrass 1987, p. 147.

⁹³ Giuliani 2013; d'Agostino 2009.

⁹⁴ d'Agostino 2009, pp. 317-318; v. anche l'importante *corpus* di immagini raccolto da Annette Haug (2012).

⁹⁵ Ahlberg 1971, pp. 12, 25-26, 39-41, 66; Snodgrass 1987, p. 148; Coldstream 2011, p. 803.

⁹⁶ d'Agostino 2009, pp. 316-317; sul carattere tardo di questo vaso, v. Coulié 2013, pp. 83-85, fig. 56b.

⁹⁷ Graef - Langlotz 1925-1933, tavv. VIII-X; Gauß - Ruppenstein 1998, pp. 1-60, spec. 31-32.

⁹⁸ Scholl 2006, pp. 28 e 70.

⁹⁹ Stewart 2008, pp. 399-403.

Abbreviazioni bibliografiche

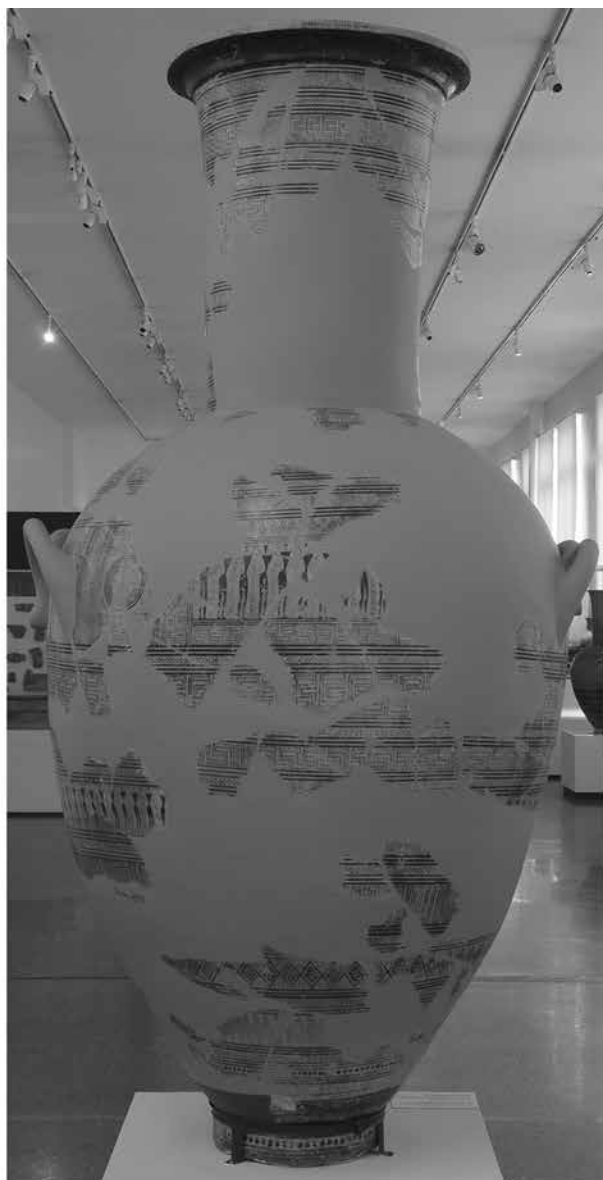
- Ahlberg 1971 = G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971.
- Alabe 1987 = F. Alabe, 'Porte équestre et Porte Tertres. Note de toponymie athénienne', in *REG* 100, 1987, pp. 133-140.
- Boardman 1988 = J. Boardman, *Athenian black figure Vases*, London 1988 (London 1974).
- Brann 1962 = E.T.H. Brann, *The Athenian Agora VIII. Late Geometric and Protoattic Pottery, mid 8th to late 7th Century B.C.*, Princeton 1962.
- Brückner - Pernice 1893 A. Brückner - E. Pernice, 'Ein attischer Friedhof', in *AM* 18, 1893, pp. 73-208.
- Cartault 1885-1888 = A.G.Ch. Cartault, 'De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes', in *Monuments Grecs*, t. II, 1885-1888, pp. 33-53.
- Chamoux 1945 = F. Chamoux, 'L'école de la grande amphore du Dipylon. Étude sur la céramique géométrique à l'époque de l'*Iliade*', in *RA* 23, 1945, pp. 55-97.
- Christidis *et al.* 2014 = M. Christidis - St. Karl - G. Koiner - G. Schwarz, *CVA Graz 1, Austria 6*, Wien 2014.
- Coldstream 2008 = J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, Bristol 2008² (I ed. London 1968).
- Coldstream 2011 = J.N. Coldstream, 'Geometric Elephantiasis', in A. Mazarakis Ainian (a cura di), *The "Dark Ages" revisited, 'Acts of an International Symposium in Memory of William D.E. Coulson, University of Thessaly, Volos, 14-17 June 2007'*, vol. II, Volos 2011, pp. 801-807.
- Conze 1870 = A. Conze, *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*, Wien 1870.
- Coulié 2010 = A. Coulié, 'Deux vases monumentaux du Maître du Dipylon au musée du Louvre', in *Revue des musées de France*, 2010/1, pp. 22-30.
- Coulié 2013 = A. Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante*, Paris 2013.
- Coulié 2014 = A. Coulié, 'L'atelier du "Dipylon": autour du cratère du Louvre A 522', in P. Valavanis - E. Manakidou (a cura di), *Εργασίες και Εποίσεις, Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios*, Thessaloniki 2014, pp. 35-45.
- Coulié 2015 = A. Coulié, 'L'atelier du Dipylon: style, typologie et chronologie relative', in Vlachou 2015a, pp. 37-47.
- Coulié *et al.* 2009 = A. Coulié - F. Hamadène - St. Nisole - J.-M. Setton - N. Bruhière - D. Ibled - B. Lafay, 'Suggérer ou restituer une forme monumentale: la restauration de deux vases du Dipylon conservés au musée du Louvre', in *Patrimoines* 5, 2009, pp. 88-95.
- d'Agostino 2009 = B. d'Agostino, 'Aube de la cité, aube des images?', in *Métis*, n.s. 7, 2009, pp. 313-327 = B. d'Agostino, *Le rotte di Odisseo. Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino* (M. D'Acunto - M. Giglio, a cura di), *AIONArchStAnt*, n.s. 17-18, 2010-2011 (2012), pp. 269-276.
- Davison 1961 = J.M. Davison, *Attic Geometric Workshops*, New Haven 1961.
- Gauß - Ruppenstein 1998 = W. Gauß - F. Ruppenstein, 'Die Athener Akropolis in der frühen Eisenzeit', in *AM* 113, 1998, pp. 1-60.
- Giuliani 2013 = L. Giuliani, *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art*, Chicago 2013 (ed. orig. München 2003).
- Graef - Langlotz 1925-1933 = B. Graef - E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlin 1925-1933.
- Greifenhagen 1958 = A. Greifenhagen, *CVA Deutschland 13, Mannheim 1*, München 1958.
- Grundwald 1982 = Ch. Grundwald, 'Frühe attische Kampfdarstellungen', in *Acta Praehistorica et Archaeologica* 13/14, 1982, pp. 155-203.
- Haug 2012 = A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers*, Berlin - Boston 2012.
- Hirschfeld 1872 = G. Hirschfeld, 'Vasi arcaici ateniesi', in *AdI* 44, 1872, pp. 131-181.

- Hurwit 1985 = J.M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C.*, Ithaca 1985.
- Immerwahr 1990 = H.R. Immerwahr, *Attic Script. A Survey*, Oxford 1990.
- Karl 2016 = St. Karl, 'Die Dipylon-Werkstatt - Wer ist der Dipylon-Meister?', in *Meister-Schule-Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, 'Akten des Kolloquiums, München, 29-31 Oktober, 2014', 2016.
- Kauffmann-Samaras 1972 = A. Kauffmann-Samaras, *CVA France 25, Paris, Musée du Louvre 16*, Paris 1972.
- Kauffmann-Samaras 1976 = A. Kauffmann-Samaras, *CVA France 27, Paris, Musée du Louvre 18*, Paris 1976.
- Kavvadias – Lagia 2009 = G. Kavvadias – A. Lagia, 'Νέο φως σε παλαιά ευρήματα. Δύο κλασικοί τάφοι από το οικόπεδο Σαπουντζάκη στην Οδό Πειραιώς', in J. Oakley - O. Palagia (a cura di), *Athenian Potters and Painters. Volume II*, Oxford, 2009, pp. 63-72.
- Kirk 1949 = G.S. Kirk, 'Ships on Geometric Vases', in *BSA* 44, 1949, pp. 93-153.
- Kübler 1954 K. Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen, V.1. Die Nekropole des 10. und 8. Jahrhunderts*, Berlin 1954.
- Kunze 1953-1954 = E. Kunze, 'Disiecta membra attischer Grabkratere', in *ArchEph* 57, 1953-54, pp. 162-171.
- Ohly 1953 = D. Ohly, *Griechische Goldbleche*, Berlin 1953.
- Morgan 2009 = C. Morgan, 'The Early Iron Age', in K.A. Raafaub - H. van Wees (a cura di), *A Companionship to Archaic Greece*, Chichester 2009, pp. 43-63.
- Nottbohm 1943 = G. Nottbohm, 'Der Meister der grossen Dipylon-Amphora in Athens', in *JdI* 58, 1943, pp. 1-31.
- Pernice 1892a = E. Pernice, 'Geometrische Vase aus Athen', in *AM* 17, 1892, pp. 205-228.
- Pernice 1892b = E. Pernice, 'Über die Schiffsbilder auf den Dypilonvasen', in *AM* 17, 1892, pp. 285-306.
- Perrot 1895 = G. Perrot, 'Figurines d'ivoire trouvées dans une tombe du Céramique à Athènes', in *BCH* 19, 1895, pp. 273-295.
- Perrot - Chipiez 1898 = G. Perrot - Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, t. VII, Paris 1898.
- Plaoutine - Roger 1945 = N. Plaoutine - J. Roger, *CVA France 16, Paris, Musée National Rodin I*, Paris 1945.
- Pottier 1892 = Ed. Pottier, 'Deux vases du Dipylon au musée du Louvre', in *BMF*, 1892, pp. 434-439.
- Pottier 1896 = Ed. Pottier, *Catalogue des vases antique de terre cuite I*, Paris 1896.
- Rayet - Collignon 1888 = O. Rayet - M. Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, Paris 1888.
- Ruppenstein 2007 = F. Ruppenstein, *Die submykenische Nekropole: Neufunde und Neubewertung, Kerameikos XVIII*, München 2007.
- Scholl 2006 = A. Scholl, 'ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ. Die Akropolisvotive aus dem 8. bis frühen 6. Jahrhundert v. Chr. und die Staatsverwendung Athens', in *JdI*, 121, pp. 1-173.
- Skilardis 1968 = D. Skilardis, 'Ανασκαφαὶ παρὰ τὰς Ἡρίας Πύλας καὶ τοπογραφικὰ προβλήματα τῆς περιοχῆς', in *ArchEph* 1968, pp. 35-52.
- Snodgrass 1987 = A.M. Snodgrass, *An Archaeology of Greece. The present State and future Scope of a Discipline*, Berkeley – Los Angeles – London 1987.
- Stewart 2008 = A. Stewart, 'The Persian and Carthaginian Invasion of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part I. The Stratigraphy, Chronology and Significance of the Acropolis Deposits', in *AJA* 112, 2008, pp. 377-412.
- Strömberg 1993 = A. Strömberg, *Male or Female? A Methodological Study of Grave Gifts as Sex-Indicators in Iron Age Burials from Athens, SIMA* 123, Jonsered 1993.
- Torr 1894 = C. Torr, 'Les navires sur les vases du Dipylon', in *RA* 25, 1894, pp. 14-27.
- Villard 1949 = F. Villard, 'Un nouveau cratère du Dipylon au musée du Louvre', in *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, Paris 1949, pp. 1065-1074.
- Villard 1954 = F. Villard, *CVA France 18, Paris, musée du Louvre 11*, Paris 1954.

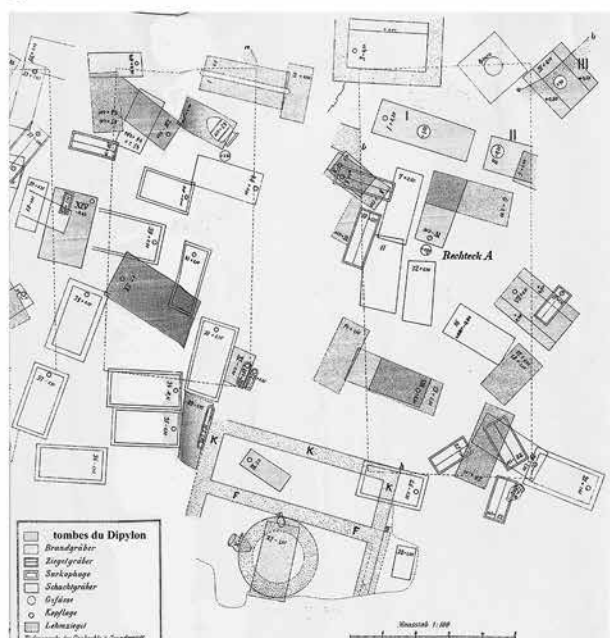
- Vlachou 2015a = V. Vlachou (a cura di), *Pots, Workshops and Early Iron Age Society: Function and Role of Ceramics in Early Greece*, 'Proceedings of the International Symposium held at the Université libre de Bruxelles, 14-16 November 2013', Bruxelles 2015.
- Vlachou 2015b = V. Vlachou, 'From Pots to Workshops. The Hirschfeld Painter and the Late Geometric I Context of Attic Pottery Production', in Vlachou 2015, pp. 49-74.



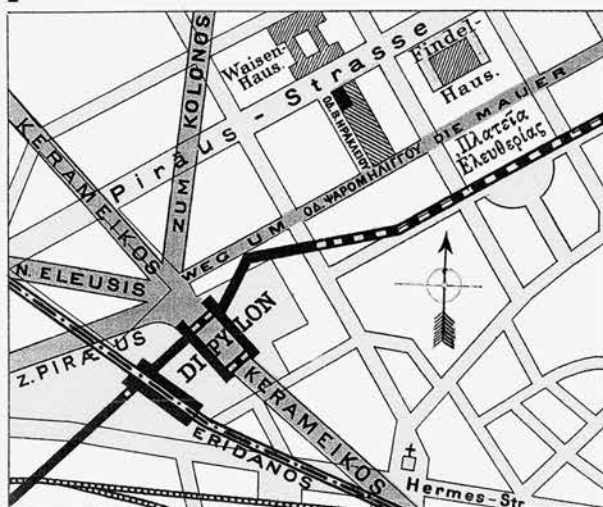
1



2

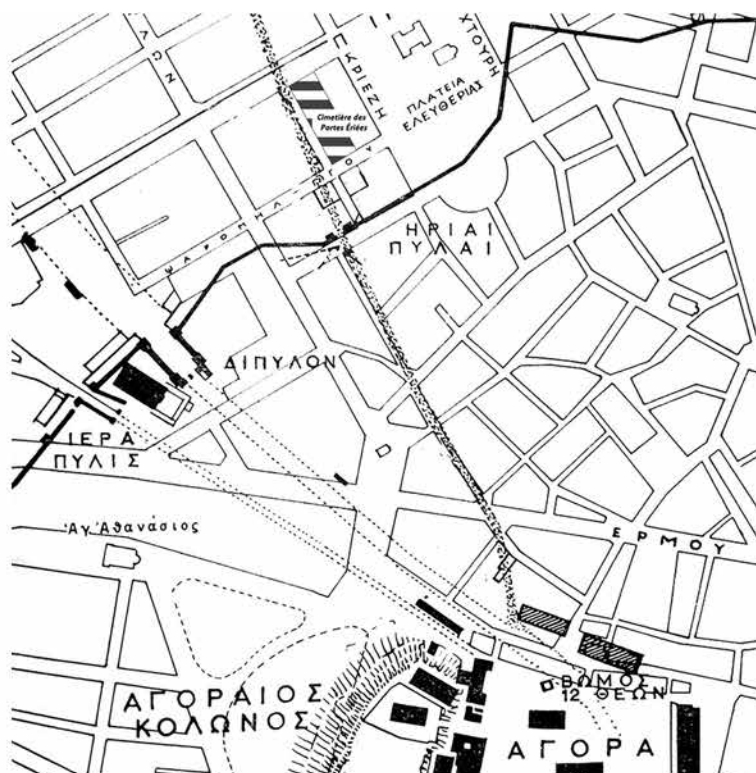


3

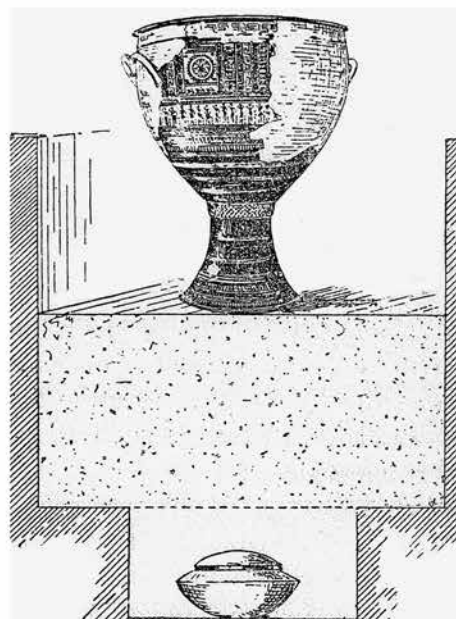


4

Fig. 1 - 1: Atene, Museo Nazionale, Inv. 990, cratere. **2:** Atene, Museo Nazionale, Inv. 803, anfora. **3:** Pianta del sepolcra (da Brückner - Pernice 1893, tav. VII). **4:** Pianta degli scavi del 1890-1892 presso la via del Pireo: rettangolo nero e rettangolo tratteggiato (da Brückner - Pernice 1893, tav. VI).



1



2



3

Fig. 2 - 1: Pianta della necropoli delle Porte Erie (rielaborazione da Skilardis 1968: area tratteggiata aggiunta da Ch. Mazet). **2:** Atene, Museo Nazionale, Inv. 806, cratere (da Brückner - Pernice 1893, p. 92, fig. 4). **3:** Parigi, Museo del Louvre, la Galleria Campana nel XIX secolo.



1



3



2



4

Fig. A - 1: Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 517, cratere (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Hervé Lewandowski). **2:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 517, cratere (lato posteriore prima del restauro). **3:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 522, cratere, lato posteriore (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Stéphane Maréchal). **4:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 523, cratere, dettaglio dell'ansa opposta a quella integrata ad A 527 (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre).



1



2



3



4

Fig. B - 1: Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 552, cratere (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Stéphane Maréchalle). **2:** Parigi, Museo del Louvre, A 522, cratere, dettaglio (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Stéphane Maréchalle). **3:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 516, anfora (particolare prima del restauro). **4:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 516, anfora (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Hervé Lewandowski).



1



2



3

Fig. C - 1: Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 519, cratere (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Hervé Lewandowski). **2:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 527, cratere; il frammento in basso non appartiene al vaso (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Hervé Lewandowski). **3:** Atene, Museo Nazionale, Inv. 803, anfora, dettaglio.

Maitre du Dipylon					
Peintre de Kunze					
Peintre secondaire de A 522 et A 527					
Peintre des batailles animées					
Peintre de Villard					

1



2

Fig. D - 1: Tabella sinottica dei pittori attivi nella bottega del Dipylon. **2:** Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 522, cratere, lato anteriore (fotografia © RMN-Grand Palais - Musée du Louvre / Stéphane Maréchal).

RASSEGNE E RECENSIONI

Nota Kourou, Recensione di Anne Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XIe-VIe siècle av. J.-C.). La céramique grecque, I*. Paris: Éditions A. et J. Picard, 2013. Pp. 304; 39 tavv. ISBN 9782708409262. €88.00.

The study of Early Greek pottery has been experiencing a boom in the last decades. Several important books on Protogeometric, Geometric and Orientalizing vases have appeared. At the same time excavations have brought to light valuable new material and old finds have been published in *CVAs* or in major exhibition catalogues. Coldstream's fundamental research and systematic arrangement of regional Geometric styles in 1968 had already created a suitable infrastructure for further analytical research on early pottery workshops. Protogeometric pottery was once more thoroughly handled in 2002 by I. Lemos, while a number of stylistic studies of Protocorinthian, Attic and other regional workshops were produced. Following John Boardman's cornerstone book on *Greeks Overseas* in 1964 (and its numerous reprints, new editions and translations in various languages) mobility and trade of Greek pottery in the Mediterranean have been repeatedly discussed. As a result Early Greek pottery could now hardly be claimed an obscure branch of learning or terrain for tentative or cautious discussions. On the contrary, it is a well-documented field of study, easily available in numerous good articles or monographs. So, the first sensible reaction to the appearance of another handbook on Early Greek pottery is necessarily "what for"?

Anne Coulié's recent monograph on Greek pottery of the Geometric and Orientalizing periods, however, presents a new and extremely interesting approach to the subject. It comes as the second volume in a series on Greek pottery initiated by the editions A. and J. Picard under the title "*Les Manuels d'Art et d'Archéologie Antiques*" directed by Martine Denoyelle. The first volume in the series, co-authored by the editor and Mario Iozzo, dealt with Greek pottery from Italy and Sicily and offered a panorama of Greek style pottery (colonial and "para-colonial") in a lavishly illustrated edition. This new interesting round of pottery

handbooks in French, aiming to cover the entire spectrum of Greek pottery, is matching an older series of pottery textbooks in English (and consequently translated in several other languages) in "*The World of Art*" of the Thames and Hudson editions. The last volume in that very successful series of pottery textbooks by John Boardman appeared in 1998 entitled "*Early Greek Vase Painting*". In a review of that book Sarah Morris observed «how enormously such publications have changed our access to ancient art and facility for training archaeologists. Twenty years ago, graduate students had to wade through Buschor or Pfuhl to appreciate a fraction of these vases» (in *AJA* 103, 1999, p. 364). The present volume by Anne Coulié is another good example of a modern, elegant edition that promotes pottery studies for students and researchers alike. Occasionally the author of this book takes the reader beyond the chronological limits set by the title and illustrates specific aspects of pottery or painting down to the middle of the sixth century. Such agreeable outings further illustrate the quality and spirit of major regional Orientalizing styles and their evolution inside the framework of the black figured techniques in Attica and elsewhere.

In a long preface, the editor sets out the aims and scope of this new series of pottery textbooks, while the author explains her approach in a brief Introduction. The book is organized in six large chapters and a brief one on the conclusions of the study and it is completed by a number of customized annexes on chronology, vase types, maps, glossary and index. Twenty nine photographs in color and two hundred and eighty in black-and-white, frequently supplemented by drawings, allow an easy reading to the layman and specialist alike. The book pays sufficient attention to context and provenance and, additionally, the author proves herself a good historiographer by giving accounts of the history of the research in each area.

The first chapter takes up, in a brief and concise form, the entire Early Iron Age from Sub-Mycenaean to Late Geometric periods putting emphasis on technique, shapes, decoration and use. In a two page chart the evolution of Attic vase shapes according to type are presented starting

from the ubiquitous amphora. This otherwise very helpful graph gives the main forms of each period including the tripod and stand models, but strangely enough leaves out other types of models common in Athenian ceramic workshops, such as granaries or pomegranates. Due attention is given to the adoption of the compass, the most important tool that renovated Athenian pottery in the Protogeometric period, along with fast wheel and the perfection of black paint. After Attic, Euboean, Argive, Cretan, Corinthian and Peloponnesian workshops, Cycladic, Boeotian, Thessalian and Eastern Greek are briefly presented. The chapter closes with a very small section on contacts with the Orient discussed on the basis of Attic funerary evidence. Most of these vases have been recently republished in the lavish catalogue of an exhibition at the Goulandris Museum (cf. E. Zosi, in N.Ch. Stampolidis – M. Giannopoulou (eds), *Princesses*, 2012, p. 146-157 for tomb XIII by the Erian Gates with the renowned female ivory figurine, and K. Papagelli, *ibidem*, p. 104-115 for the Isis grave at Eleusis, both missing from the bibliography).

The second chapter focuses on the Late Geometric pottery and the birth of figure styles in the eighth century. Athenian and Attic are dealt with in more detail than other eighth century regional workshops and potters. The author has in the past done a lot of original research on this subject by studying and trying to recreate a number of large, though fragmentary, Attic vases in the Louvre by the “prince” of the Athenian painters of the period, i.e. the Dipylon Painter. After briefly presenting her attempts for restoring such vases in the Louvre, Coulié passes on issues of provenance and insists on the finding place of the vases attributed to this major Athenian painter and his workshop in an attempt to show that in their majority they were not found in the Dipylon cemetery at Kerameikos, as usually claimed. In reality they were excavated in a neighboring burial ground by the Erian Gates, better known by the name of the owner of the plot excavated in the late 19th century, as the Sapountzaki plot. The extremely small distance (less than two hundred meters) between the two burial plots, however, and the fact that the fortification wall and the gates were constructed three centu-

ries later indicate that the two distinct burial plots simply mark the wider area of the so-called Kerameikos cemetery and its relocations over time. On the other hand, this important observation clearly indicates tribal or family burial grounds in the same cemetery at Kerameikos. Coulié’s familiarity with the Dipylon painter allows reliable identifications of distinct hands, sometimes on one and the same vase, or collaborating painters in the same workshop. The discussion expands to the second outstanding artist of the period, the highly talented Hirschfeld painter, basically known from monumental craters of the Athenian Kerameikos cemetery. His intriguing iconographic associations with Euboea and the Cyclades suggest an artist with a possibly non Athenian background. Figurative painting of the late eighth century outside Athens (i.e. in Euboea, the Cyclades and Boeotia) is briefly treated in this chapter, which concludes with a small excursus on the Parian Polyandron.

The third chapter is devoted to the Orientalizing phenomenon at Corinth, but it goes on to the 6th and reasonably gives emphasis to Corinthian relations with Etruria. The history of the research, the issue of absolute dating of Greek pottery and the role of Corinthian ceramics from western colonies are nicely presented before passing to the stylistic evolution of Protocorinthian and Corinthian pottery. Although a newcomer in the fields of wealthy Corinth, the author treats sensibly the evolution of Corinthian pottery and presents a concise account of shapes, motifs and styles. The famous and much discussed Chigi vase found in an Etruscan chamber tomb near Veii, is appropriately given extra space. The imagery of this extra-ordinary olpe, usually explained as based on a random assortment of scenes, in 2002 was claimed by Hurwit as representing a deliberate choice of subjects focusing on maturation of young male Corinthians. The vase has been recently addressed in a conference at Salerno published in 2012 (E. Mugione (ed.), *L’Olpe Chigi. Storia di un agalma, Ergasteria 2*), while in 2013 it formed the object of a lengthy monograph by M. D’Acunto (*Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin – Boston), cited by Coulié, who also stresses the

close relationship between Corinthian vase and wall painting. The chapter closes with a good presentation of the evolution of Corinthian pottery in the 6th century including a brief but concise text on the Penteskouphia plaques.

The fourth chapter deals with Eastern Greek pottery, which until recently was considered the least creative among Greek styles, as mentioned by the author (citing Cook, *Greek Painted Pottery*, 1997, p. 111). In the following pages, however, Coulié manages to show how inspiring, multifaceted and diverse were the Orientalizing and Archaic pottery styles in Eastern Greece. A comprehensive review of the development of the Greek cities in Eastern Aegean and a concise presentation of the cultural context of this vast area form an introduction to the chapter. An excellent account on the history of the first excavations at Rhodes, and mainly at Camiros, and a short overview of those at Samos and the Greek cities on the coast of Asia Minor and Naucratis in Egypt follow. Through this text, the author demonstrates the reasons why almost nothing was known about East Greek art in the 19th century, while the absence of systematic excavations was largely responsible for the vague portrait of Eastern Greek styles and workshops for a long time during the twentieth century. It was a ground-breaking study by H. Walter-Karydi in 1970, entitled *Aeolische Kunst*, that opened the way in the identification of regional workshops all along the coast of Eastern Aegean. Since, fresh material from excavations and systematic study, validated by laboratory work, allowed a more stable classification of regional styles. These are delicately introduced here in a skillful discussion that also holds close to the dating issues. The evolution of Milesian pottery, the Fikellura style, Ephesian and Samian pottery, Wild Goat style and its models, Bird Bowls, Clazomenian, Chian and Naucratis vases, but also Carian and Lydian “*hellenisés*”, get a concise treatment in this chapter. There is a useful graph of the evolution of Ionian cups after Schlotzhauer’s classification of material from Kalabaktepe (p. 170, fig. 161) and two lengthier treatments of the star vases of this style: the oinochoai Lévy and Arapidis. The dynamics of commerce are taken into consideration and discussed against cen-

ters of production and dating. The author, who is well acquainted with Eastern Greek pottery, ends the chapter wondering, in view of the wide but idiosyncratic mobility of Eastern Greek vases, whether they represent «regional styles or styles related to cities?» (p. 186-187).

In chapter five we come back to Athens, Argos, Euboea and Boeotia in the seventh century. The major Prottoattic painters are treated in detail down to the full adoption of black-figured style. The introduction of colors in Protoattic vase painting is considered against similar practices in Crete, the Cyclades, Argos and Corinth. Mobility of artists and oriental models come into the discussion, before the Protoargive and Euboean styles are given a brief treatment. The Swiss excavations at Eretria immediately to the North of Apollo sanctuary, directed by Sandrine Huber, have produced a large set of small hydriae and oinochoai that enrich the so far limited Euboean material of this period, and enable identification of a particular Euboean style of the Archaic period. A slightly lengthier account reserved for Boeotian Orientalizing, which has been recently enriched by fresh finds at the sanctuary of Herakles in Thebes, completes the group of mainland styles in the seventh century.

The next chapter takes up the island pottery of the Orientalizing period. The discussion of Cycladic pottery starts with the history of research for each island and continues with the distinction of workshops and their evolution. The distinctive Thera style is one of the few Cycladic styles of this period that have no problems in their identification. In a retarded Late Geometric style, the vases of the Thera workshop are distinguished for their very characteristic fabric and extremely stylized Sub-geometric decoration, set exclusively on the upper part of the vase. Naxian workshops are also easily identifiable on grounds of fabric and style, both very distinctive. The earliest, with characteristic heraldic decoration in metopes, come from the old Delos-Rheneia find or Thera (fig. 230), but the collection is supplemented by finds from Naxos itself, such as the famous Afrodite amphora (fig. 238), sadly terribly damaged during the second World War. A number of sherds from the disturbed layers of the cemeteries

at Grotta and Aplomata give some further glimpse of a fine and radiant polychrome style with figural scenes and dipinti inscriptions (pl. XXI; for more good photographs in color, see the exhibition catalogue O. Philaniotou (ed.), *The Two Naxos Cities. A Fine Link between the Aegean and Sicily* (2001), nos. 17 and 19-22). The amazing and puzzling Linear Island Style still stays without a firm attribution to a specific island, although its association with Naxos, repeatedly suggested by now (V. Lambrinoudakis, in *Les Cyclades*, 1983, and F. Knauss, *Der lineare Inselstil*, 1997), remains highly plausible. More progress has recently been achieved in identifying Parian workshops. After the massive discovery of the so-called “Melian pottery” on Paros and neighboring islands (Kythnos and Despotiko), the class is now convincingly attributed to Paros. To the same island is ascribed the largely Sub-geometric group Ad, although after the recent Late Geometric finds at the Paros Polyandreion, it is not easy at all to place this highly stylized group between the strongly Atticizing figured style of the island and the later “Melian” vases. The Ad group includes also a large size wheel-made figurine from Sifnos (fig. 248), but its distinctive Ad decoration is entirely different from its contemporary and undoubtedly Parian large size figure from Despotiko (fig. 256).

The treatment of regional styles extends to Thasos and the workshops and painters of the island, as well as their problems, are satisfactorily discussed. The author is well acquainted with the pottery from Thasos and presents an expert overview of shapes and decoration. She gives ample space to the Painter of Dancing Lions (pl. XXIX) trying to relate his work with pottery from North Ionia. This is an interesting hypothesis although clay analysis has not been helpful on this issue so far.

Cretan workshops of the Orientalizing period and their models are presented next, emphasizing the eclectic character of the island's regional styles. Latest research on Cretan painting of material from Knossos and Eleftherna has resulted in several proposals for smaller or larger regional

workshops, as expected for such a large island. After Crete, Skyros is treated briefly (but well documented bibliographically) leaving only the newly emerging Macedonian styles out of this nice and complete treatment of regional workshops of Early Greek pottery.

In the final small chapter entitled “*Conclusion*”, the author recapitulates the main characteristics of each area and draws attention to the diversity of Greek regional styles, as well as their interaction. She penetratingly comments on the issue of influence exercised by styles that were not broadly traded and tries to investigate the reasons behind it. She thus brings back to the surface the theory of immigrant or travelling potters. But this is not the only interesting idea in this book, which offers a fine overview of Early Greek pottery and its background in a well documented and enjoyable form.

A few minor quibbles are perhaps worth mentioning, but they certainly do not spoil the excellent quality of this monograph. For example, the reference “Coldstream 2007” (p. 240, note 93) is absent from the bibliography; evidently it corresponds to Coldstream's article ‘In the Wake of Ariadne. Connexions between Naxos and Crete, 1000-600 B.C.’, in E. Simantoni-Bournia *et al.* (eds), *AMYMONA ERGA, Festschrift for V. Lambrinoudakis*, 2007, p. 77-83. On p. 288 the names Coldstream – Vikai stand for Coldstream – Bikai (and the same in the bibliography). On p. 226 fig. 225 “*l'amphore de Bruxelles*” is not an amphora (although it is usually called that way). It is not an easily identifiable shape as it is more a deep crater and has no neck for an amphora. Perhaps it should be called a crater-amphora? The small Cretan aryballos with plastic decoration in Berlin (p. 269, fig. 274) is called “*Goulot en forme de sphinx*”, but I could not see anything sphinxian in the human protome on neck.

But snarling and grumbling have no place for such a nicely produced book, which serves as a well illustrated and documented guide for Early Greek pottery. It is a book of high quality, with a condensed but thorough text that makes full justice to the subject.

Vincenzo Bellelli, Recensione di Marta Scarrone, *La pittura vascolare etrusca del V secolo*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 2015, 1 vol. in broccia, formato 21 x 29 cm, pp. 320 di testo, con 21 figg. e 81 tavv. fotografiche fuori testo; tabelle e qualche schizzo non numerato intercalato nel testo. ISBN 978-88-7689-288-2. € 150.

La ceramica figurata etrusca è stata studiata in maniera approfondita soltanto nel dopoguerra. Come indicano le pubblicazioni dedicate a questa materia, tuttavia, il processo di classificazione non ha prodotto finora esiti del tutto soddisfacenti per alcune classi ceramiche e molto estese rimangono le zone d'ombra da diradare. È questo il caso delle produzioni di tipo attico a figure nere e rosse, per le quali le proposte avanzate fino a questo momento risultano in disaccordo su tutto: l'individuazione delle mani pittoriche, la localizzazione delle botteghe, l'inquadramento cronologico. Una parte consistente di questa materia problematica - e in particolare le produzioni tarde a figure nere, quelle a sovradipintura e quelle a vere figure rosse anteriori alla standardizzazione della seconda metà del IV sec. a.C. - vengono ora studiate in maniera organica da Marta Scarrone (d'ora in poi: M.S.) in una monografia pubblicata in veste monumentale dall'editore Giorgio Bretschneider.

Il volume ha un solido *background*: la ricerca, nata come tesi di laurea sui Gruppi di Praxias e Vagnonville, ha poi subito un significativo ampliamento nel corso di un dottorato di ricerca che ha conosciuto esiti a stampa interlocutori, ma già importanti (Scarrone 2008; 2011; 2014), prima dell'elaborazione definitiva del testo qui discusso. Alla base del lavoro c'è una consuetudine diretta con i materiali studiati, che, nonostante il numero e la dispersione delle sedi di conservazione, l'Autrice (d'ora in poi: l'A.) ha cercato di studiare autopicamente. A prescindere dalle singole valutazioni che si possono fare, va dunque riconosciuto all'A. il grande merito di aver approntato un'opera molto affidabile per quanto riguarda la raccolta dei dati e la possibilità di controllo della documentazione offerta al lettore, che ne garantiscono la qualità di *reference work* per gli studi di settore.

A questo risultato pregevole contribuisce anche

la ricchezza e la qualità dell'apparato illustrativo fornito in fondo al volume, che è stato selezionato non solo per illustrare i vasi studiati e descritti nel testo, ma anche per guidare il lettore nei passaggi cruciali delle singole argomentazioni. Da questo punto di vista, è veramente un peccato che le immagini non siano accompagnate da didascalie più ricche dei semplici rimandi ai nn. di "entrata" del catalogo (sarebbero stati utili anche i "titoletti correnti" in testa alle tavole). Considerata anche l'importanza giustamente accordata alla morfologia dei vasi studiati, inoltre, l'A. avrebbe potuto aggiungere al testo anche una o più tavole sinottiche delle forme per rendere più incisive le sue osservazioni. L'unico indice allestito è quello dei musei; manca invece un indice dei Pittori, il cui elenco si può tuttavia ricavare, almeno in parte, dall'articolatissimo indice del volume (pp. VII-X). Nel testo si notano pochissimi refusi, di tipo per lo più ortografico, e la scrittura è sempre chiara ed elegante: segni ulteriori di qualità del lavoro e di cura nella stesura del testo.

Il volume è introdotto da una presentazione asciutta, ma molto efficace, di Maurizio Harari che mette a fuoco i meriti dell'opera, su cui si tornerà in sede conclusiva, ma che per la rilevanza degli argomenti è bene esplicitare sin d'ora. Secondo Harari, i punti di forza del progetto scientifico da cui promana il volume di M.S., sono 1) la radicale rimeditazione delle classificazioni esistenti, che accordavano eccessiva importanza alla tecnica decorativa, considerandola a torto un "filo di arianna" affidabile nella ricostruzione dello sviluppo di questo settore dell'artigianato artistico etrusco, e 2) il superamento dei limiti geografici della tassonomia attraverso l'introduzione del concetto di "areale di diffusione" quando c'è l'impossibilità di localizzare con precisione le botteghe.

Entrambi i punti evidenziati da Harari sono di grandissima importanza e danno la misura dell'originalità della proposta della Scarrone. Per quanto riguarda, in particolare, la prima questione, le testimonianze raccolte e ordinate in gruppi coesi con l'analisi stilistico-formale non sono considerate estrinsecamente come irrelate, ma sono interpretate come parti integranti di un unico processo di lunga durata - e di vicende di botteghe - che hanno consentito il continuo aggiornamento del

mezzo espressivo per la durata di circa un secolo e mezzo. Le tecniche decorative e gli stili adottati dagli artigiani sono dunque considerati dall'A. per quello che sono effettivamente stati: non il risultato di un periodico e meccanico adattamento da parte degli artigiani etruschi di elementi provenienti dall'esterno (Attica e Magna Grecia), bensì dei mezzi espressivi versatili, rimodellati nella pratica *routinière* delle botteghe, all'insegna della sperimentazione costante, per rispondere alle aspettative della committenza e alle sollecitazioni del "mercato".

Partendo da questo punto di vista innovativo, e riscontrando legami stilistici significativi fra le ultime produzioni a figure nere e le prime produzioni a sovradipintura, la Scarrone fa iniziare - coerentemente - il suo "racconto" sulla pittura vascolare etrusca di V secolo con le produzioni attardate a figure nere, databili nella prima metà del secolo. Questa parte del volume è introdotta da un capitolo dedicato alle produzioni più antiche a figure nere (quelle di metà/fine VI sec. a.C., inclusa la bottega micaliana) che si presenta sotto forma di un quadro riassuntivo dei gruppi e delle botteghe fornito in formato tabellare (v. schema grafico 1, a p. 4), cui è fatto seguire un apparato bibliografico che non appare aggiornatissimo (per es. mancano Cerchiai 2008-2009; Rallo 2009; Hemelrijk 2010; Gaultier 2012). Si tratta evidentemente di un prologo d'ufficio, cui l'A. non ha annesso molta importanza, dovendovi trattare di questioni che effettivamente restano ai margini del suo ragionamento. In questa sorta di prologo del volume, un cenno è riservato anche alla galassia abbastanza variegata delle produzioni a figure nere atticizzanti extra-etrusche, come quelle documentate in Campania e in Puglia, che vengono ricondotte geneticamente al filone vulcente, ma che forse rappresentano esperienze artistiche in parte autonome (il nostro punto di vista è argomentato in Bellelli 2009).

Entrando nel vivo del discorso, la Scarrone opera una distinzione netta fra i gruppi e le individualità pittoriche a suo parere effettivamente riscontrabili nella documentazione esistente (Pittori della crotalista, di Napoli 81095, dei satiri danzanti, gruppo dei boccioli di loto, di Orvieto e degli uccelli acquatici), e i famigerati gruppi tardi a *silhouette* Monaco 883, 892 e Vaticano 265 (il primo

e il terzo ora rivisitati brillantemente da Paolucci 2011) la cui individuazione da parte degli studiosi precedenti sarebbe, a suo avviso, il frutto di una sovra-interpretazione del materiale esistente. L'A. fa dunque confluire tutti questi gruppi in un unico grande contenitore indifferenziato denominato "gruppo tardo a *silhouette*" (denominazione che in parte potrebbe confondersi con quella di *Silhouette Workshop* invalsa nella letteratura specializzata per altre produzioni), nella convinzione che non ci siano i presupposti per un raffinamento ulteriore del materiale, in gruppi distinti e mani pittoriche. Data la confusione regnante in questo ambito di ricerca (si leggano a questo riguardo le taglienti valutazioni di Paleothodoros 2009, p. 52) l'operazione critica della Scarrone, su cui di certo non mancheranno le discussioni, appare una reazione quasi fisiologica al fervore classificatorio eccessivo con cui sono state studiate fino a questo momento queste produzioni. E si tratta comunque di una svolta che "era nell'aria", come indicano alcune precedenti valutazioni di F. Gilotta che vanno nella stessa direzione (Gilotta 2003), e annunciano la fine dell'epoca del "riconoscimento a tutti i costi di scuole ceramografiche dalla fisionomia ben evidenziata in ciascuna delle principali città etrusche" (*ibidem*, p. 205). Saranno la ricezione critica del libro della Scarrone e il progresso degli studi a dire se questa strada è giusta o sbagliata: quel che è certo è che la prospettiva di indagine a tutto campo da lei seguita, che non trascura gli aspetti morfologici, quelli iconografici e quelli relativi alla decorazione accessoria, ci sembra quella più promettente (un'applicazione virtuosa di questo criterio, per le produzioni a figure nere, si trova nel recente saggio di Cerchiai – Bonaudo – Ibelli 2011).

La seconda parte del capitolo iniziale del libro – autentico fondamento concettuale e metodologico dell'opera – è dedicata all'analisi dei Gruppi Praxias e Vagnonville, di cui l'A. dimostra l'apparentamento con le produzioni a *silhouettes* nere attardate. L'A. considera i due gruppi in senso autenticamente beazleyano, cioè vere e proprie botteghe, ovvero unità produttive concrete (e localizzabili) in cui lavoravano in reciproco contatto un Maestro e i suoi aiutanti, utilizzando gli stessi cartoni, gli stessi motivi accessori e lo stesso repertorio morfologico. Per quanto riguarda in parti-

colare il gruppo Praxias, viene rovesciata l'opinione dominante che il Pittore eponimo sia un caposcuola greco immigrato e viene offerta una nuova interpretazione delle iscrizioni che corredano i suoi vasi: il Pittore sarebbe in realtà un etrusco di nome Arnth(e) che conosceva però la lingua greca e si rivolgeva scherzosamente al suo amico greco Praxias. Al di là della spiegazione, che non appare del tutto convincente (la migliore analisi a nostro avviso rimane quella di S. Bruni, 2013, e forse avrebbe meritato un cenno anche la proposta di Poccetti 2009), va rilevato che il nuovo schema che ci viene proposto indica nel Pittore di Jahn (attivo, secondo la Scarrone, fra il 490/80 e il 460 a.C.) il vero iniziatore della bottega vulcente di Praxias, e in Arnth(e) [Praxias], attivo fra il 470 e il 450 a.C., un suo seguace.

Segue poi l'analisi del Gruppo Vagnonville, di cui l'A. ribadisce il radicamento chiusino, individuando due fasi nell'attività della bottega (fondata da un allievo del Pittore vulcente di Jahn), la prima compresa fra il 460 e il 440 e la seconda fra il 440 e il 420 a.C. Anche in questo caso l'intervento sui sistemi di classificazione esistenti è massiccio: viene infatti azzerato lo schema messo a punto da S. Bruni e i tre ceramografi da lui distinti vengono fatti confluire in un'unica individualità artistica. Grazie anche all'uso dei lavori altrui, l'A. ha qui buon gioco a dimostrare – ma ci riesce anche in altre parti del volume – quali sono i modelli attici seguiti dai ceramografi etruschi.

La seconda parte del volume, che si presenta in forma estremamente densa e concentrata (pp. 155-168), è dedicata alla transizione dalla tecnica della sovradipintura a quella delle vere figure rosse, caratterizzata da esiti fortemente sperimentali. L'A. propone di riunificare le figure del Pittore di Atene e di Bologna 824 in un'unica personalità artistica, che si sarebbe formata in ambito chiusino, ma avrebbe operato per un mercato più vasto. La cronologia è fissata all'ultimo quarto del V sec. a.C.

La terza e ultima parte dell'opera (pp. 171 ss.) è dedicata alle produzioni a figure rosse di IV secolo anteriori alla standardizzazione delle manifatture studiata da Cristofani, Del Chiaro, Jolivet, Pianu e altri. In questa sezione l'A. affronta lo spinoso problema dell'inquadramento cronologico di una vasta congerie di materiale difficile da

datare e propone di sostituire il concetto di “centro di produzione” con quello di “areale di diffusione”, che in parte coincide con quello di “distretto” utilizzato da F. Gilotta.

Il *dossier* analizzato comprende una serie molto interessante di vasi a figure rosse, di interpretazione però problematica – oggetto per esempio di sensibili oscillazioni cronologiche nelle proposte dei vari specialisti. L'A. ancora saldamente gli inizi di questa fase al periodo compreso fra la fine del V e il gli inizi del IV secolo, respingendo le ipotesi ribassistiche avanzate da altri studiosi. Si tratta del cosiddetto *Earlier red-figure* etrusco: un mondo affascinante a cui ha dedicato contributi importanti F. Gilotta (1986), che, pur nel loro carattere interlocutorio, provavano già a indagare il fenomeno in maniera organica e sistemica, cioè cercando di ricucire le lacune, di esplicitare i nessi, ancorare le botteghe individuate alle singole realtà territoriali, e cercando di evitare che troppi pezzi restassero “senza casa”.

M.S. si sofferma sull'apporto diretto delle maestranze attiche e italiote, riscontra in alcune botteghe la coesistenza delle opzioni tecniche della sovradipintura e delle vere figure rosse e ravvisa in queste produzioni una spiccata tendenza all'eclettismo. I modelli attici degli artigiani etruschi, anche in questo caso, sono puntualmente individuati (pp. 178-185). Segue nel testo una parte molto ricca di spunti interessanti dedicata ai Pittori degli Argonauti, Perugia e Somlavilla. In particolare l'A. ritorna sulla complessa vicenda del “lucano” Pittore di Perugia, *alias* Arnò, allievo del Pittore di Amykos, emigrato in Etruria settentrionale alla fine del V sec. a.C., ove avrebbe operato fra il 400 e il 370 a.C., lasciandosi alle spalle la fase lucana della propria esperienza professionale (410-400 a.C.). Spiccata matrice greca presenta anche l'opera del Pittore di Somlavilla, allievo del Pittore di Arnò/Perugia, forse da considerare anch'egli un ceramografo greco immigrato, data la sua ostentata conoscenza della lingua greca.

Dopo avere analizzato le opere di questo pittore, l'A. tratta di altri ceramografi non meno interessanti, come il Pittore di Chiusi-Monaco, e tenta di spiegare la genesi di fenomeni di grande rilievo storico, come la rivitalizzazione della bottega vulcente. In particolare sono passate in rassegna la

personalità e l'opera del Pittore di Nysa e di altri ceramografi, fra cui il Pittore della dibattutissima coppa Rodin, di cui viene ricostruita, sulla scorta dell'ampio dibattito precedente, la singolare genesi per mimesi diretta di originali attici diversi: medaglione ispirato da un'opera di Panaitios, esterno ripreso da una kylix attribuita al Pittore di Edipo. La cronologia dell'opera è fissata al 400-390 a.C., lontano dunque dalla data altissima (450: *terminus post quem non*) proposta da Beazley e Shefton.

Segue una approfondita discussione delle produzioni del distretto tiberino e di quello più specificamente falisco. In particolare sono analizzate le produzioni sovradipinte di fine V-inizi IV sec., le oinochoai di forma VII con civetta e le *glaukes* con medesimo soggetto. Per quanto riguarda più in dettaglio l'area falisca, viene riesaminato l'avvio della produzione (ceramica protofalisca), in forte contrasto con l'inquadramento cronologico proposto da B. Adembri, ma in sintonia con la proposta di quest'ultima di individuare nel fenomeno un trapianto diretto di competenze attiche.

Sono, infine, trattate brevemente anche le produzioni standardizzate di IV secolo inoltrato, in linea con l'assunto di considerare la documentazione disponibile in maniera organica, come il risultato di un *continuum* produttivo, senza cesure nette.

In conclusione, il libro di M.S. è un lavoro estremamente valido, perché intessuto di numerose e importanti novità e perché basato su una documentazione molto ampia, raccolta e analizzata con rigore. Il lavoro è scritto con personalità e chiarezza di idee, e con la notevole ambizione di rimpiazzare *in toto* il precedente edificio classificatorio, mettendo ogni elemento del *puzzle* al suo posto, compresi i numerosi *hapax* e *problem-pieces* (Praxias, coccio di Metru, coppa Rodin). È questa la cifra saliente dell'opera, che la distingue dai tentativi precedenti: lo schema di classificazione predisposto aspira a inquadrare la totalità del problematico materiale esistente all'interno di un unico processo evolutivo, che non è tuttavia lineare, perché contrassegnato da numerosi episodi di eclettismo, *revival*, *survival*, coesistenza di opzioni tecnico-stilistiche diverse e così via. Di questo processo sono evidenziati in maniera chiara gli snodi e le sovrapposizioni e viene offerto un qua-

dro complessivo plausibile, sebbene in alcuni casi, come sembra, l'argomentazione appare forzata per far rientrare il caso di specie nello schema interpretativo generale (questo vale soprattutto per le sequenze cronologiche).

Solo in alcuni casi si prende atto che l'uniformità del materiale è tale da dover rinunciare a distinguere botteghe e singoli pittori, ma si tratta, in fondo, di una difficoltà endemica nella ceramologia etrusca, come dimostra il ricorso al concetto vago di "ciclo" nello studio della ceramica etrusco-corinzia per classificare in maniera adeguata le produzioni più standardizzate di VI secolo a.C.

Da tutto quanto detto, scaturisce la convinzione che l'opera di M.S. avrà un effetto dirompente nello studio delle ceramiche etrusche a figure nere, rosse e a sovradipintura, soprattutto per quanto riguarda la tenuta del quadro interpretativo precedente, che appare compromesso in alcuni punti rilevanti. Ciò comporta, in sede di commento finale, anche un'altra considerazione: il punto di forza del libro non appare tanto l'approccio metodologico, che è indubbiamente molto originale, né tanto meno la sensibilità per il quadro storico-culturale, che resta sullo sfondo del lavoro e predomina invece in studi di altra impostazione – si pensi alla produzione di M. Cristofani e della sua Scuola – bensì proprio l'approccio tecnico-classificatorio messo in campo, cioè il tentativo di mettere ordine (con criterio) nella documentazione disponibile, operando su una scala molto vasta, senza mai perdere di vista i singoli problemi di attribuzione. Come illustra il libro di M.S., dunque, questi problemi sono innanzitutto di natura tecnica, e come tali vanno risolti, a conferma della importanza fondante e imprescindibile di una *connoisseurship* seria (e consolidata sul campo) come primo passo in un percorso di studio dedicato alla ceramica figurata.

Un altro pregio del libro di M.S. è l'aver messo in luce sistematicamente il "dietro le quinte" delle produzioni vascolari studiate, cioè aver individuato sempre, ove era possibile, i modelli di riferimento attici e italoti delle singole botteghe e dei singoli ceramografi. Ciò conferma le acquisizioni fatte su questo versante da chi ha preceduto l'A. in questo tipo di ricerche, da Beazley e Dohrn in poi, e ribadisce il carattere derivativo sul piano tecni-

co-stilistico e iconografico di questo segmento dell'artigianato artistico etrusco, che va ben al di là del "frintendimento creativo" chiamato in causa da J.Gy. Szilágyi (1989, p. 615) per connotare alcune produzioni orientalizzanti di ispirazione allogena. Ma se i pittori etruschi di cui M.S. ha ricostruito l'opera avevano sempre la Grecia e i suoi modelli all'orizzonte, dalla lettura di questo libro stimolante emerge anche l'impressione che tale processo non aveva nulla di meccanico e passivo, ma si traduceva in una rielaborazione attiva dei modelli e soprattutto in una sperimentazione tecnica continua.

Oggi, del resto, grazie ai notevoli progressi compiuti in questo settore di studi, sappiamo che la trama di fili che legava l'Etruria all'Attica nell'artigianato ceramico era assai più complessa di quanto si fosse ipotizzato in partenza, al punto da rendere plausibili anche ipotesi che solo poco tempo fa sarebbero apparse estreme, come quelle che chiamano in causa periodi di apprendistato trascorsi ad Atene da parte di alcuni ceramografi etruschi imbevuti di cultura figurativa attica (Nassi Malagardis 2007).

Se poi si sposta l'asse della valutazione dalle questioni tecnico-stilistiche al problema specifico della trasmissione delle immagini – come il libro di M.S. dimostra con chiarezza – ne esce ancor più confermata la convinzione che l'Etruria fu una formidabile cassa di risonanza della "città delle immagini" greca, a tal punto da giustificare per il mondo etrusco la definizione volutamente provocatoria di "provincia culturale della Grecia" (d'Agostino – Cerchiai 1999, p. XIX), pur nella consapevolezza che questo rapporto di dipendenza culturale e di "rispecchiamento" dell'immaginario visivo deve essere interpretato come una forma di strategia attiva (*ibidem*).

Adesso, in definitiva, anche per l'ampiezza della documentazione raccolta e per la prospettiva multifocale con cui essa è stata studiata, le ceramiche etrusche a figure nere tardive, a sovradipintura e a vere figure rosse, grazie al libro ambizioso di M.S., diventano veri e propri documenti storici e come tali potranno essere utilizzate in maniera più compiuta, in tutta la loro problematicità, non solo da coloro che sono interessati allo studio della cultura artistica etrusca in epoca tardo-arcaica e clas-

sica, e in particolare alla ceramica, ma anche dagli studiosi che hanno come fine più generale la ricostruzione della storia e della civiltà degli Etruschi.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bellelli 2009 = V. Bellelli, 'Nel mondo dei vasi campani a figure nere', in *Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità* 4, 2009, pp. 115-151.
- Bruni 2013 = S. Bruni, 'Attorno a Praxias', in *AnnFaina* 20, 2013, pp. 257-319.
- Ceramica a figure nere I* = V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, vol. I, *Mediterranea* 7, 2010.
- Ceramica a figure nere II* = V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, vol. II, *Mediterranea* 8, 2011.
- Cerchiai 2008-2009 = L. Cerchiai, 'The Frustrations of Hemelrijk. Short Note on J.M. Hemelrijk Review of Raffaella Bonaudo, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Rome 2014, in *BABesch* 82, 2007, pp. 277-280', in *AIONArchStAnt* n.s. 15-16, 2008-2009, pp. 219-222.
- Cerchiai – Bonaudo – Ibello 2011 = L. Cerchiai – R. Bonaudo – V. Ibello, 'La ceramica etrusca a figure nere come sistema di produzione: alcuni spunti di ricerca per la definizione del metodo', in *Ceramica a figure nere I*, pp. 49-97.
- d'Agostino – Cerchiai 1999 = B. d'Agostino – L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- Gaultier 2012 = F. Gaultier, 'La céramique étrusque et campennienne à figures noires. Schémas iconographiques et formulaires abrégés', in *Mediterranea* 9, 2012, pp. 133-155.
- Gilotta 1986 = F. Gilotta, 'Appunti sulla più antica ceramica etrusca a figure rosse', in *Prospettiva* 45, 1986, pp. 2-18.
- Gilotta 2003 = F. Gilotta, 'Aspetti delle produzioni ceramiche a Orvieto e Vulci tra V e IV sec. a.C.', in *AnnFaina* 10, 2003, pp. 205-228.
- Hemelrijk 2010 = J.M. Hemelrijk, *More about Caeretan Hydriai*, Amsterdam 2010.
- Nassi Malagardis 2007 = A. Nassi Malagardis, 'Un Étrusque dans les ateliers du Céramique vers 520 avant J.-C. Autoportrait d'un étranger', in F. Giudice – R. Panvini (a cura di), *Il Greco, il barbaro e la ceramica attica*, IV, 'Atti del Convegno, Catania – Vittoria – Siracusa 2001', Roma 2007, pp. 27-43.
- Paleothodoros 2009 = D. Paleothodoros, 'A Complex Approach to Etruscan Black-Figure Vase-Painting', in *Ceramica a figure nere II*, pp. 33-82.

- Paolucci 2011 = G. Paolucci, 'I gruppi Vaticano 265 e Monaco 883 riuniti e rivisitati', in *Ceramica a figure nere II*, pp. 151-196.
- Pocchetti 2009 = P. Pocchetti, 'Un greco etruschizzato o un etrusco grecizzato? Note sulle iscrizioni del vaso vulcente di Παξίας', in C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanizillotta (a cura di), *Oὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma 2009, pp. 403-416.
- Rallo 2009 = A. Rallo, 'Addenda al Gruppo La Tolfa', in S. Bruni (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa – Roma 2009, vol. II, pp. 749-766.
- Scarrone 2008 = M. Scarrone, 'Il Pittore di Jahn', in *StEtr* 54, 2008, pp. 49-89.
- Scarrone 2011 = M. Scarrone, 'Neues zur Jenseitreise bei den Etruskern', in *Ceramica a figure nere II*, pp. 215-240.
- Scarrone 2014 = M. Scarrone, 'Arnth(e). Pittore di Praxias. Un'ipotesi', in L. Ambrosini – V. Jolivet (a cura di), *Les potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. Del Chiaro*, Paris 2014, pp. 299-310.
- Szilágyi 1989 = J. Gy. Szilágyi, 'La pittura etrusca figurata dall'etrusco-geometrico all'etrusco-corinzio', in *Atti del II Congresso internazionale etrusco, Firenze 1985*, Roma 1989, vol. II, pp. 613-636.

Luca Cerchiai, Recensione di Arianna Esposito – J. Zurbach (éds.), *Les céramiques communes. Techniques et cultures en contact*, Travaux de la Maison Archéologie & Ethnologie, René-Ginouvès 21, Paris, Éditions de Boccard, 2015. Pp. 171, formato 16 x 24 cm. ISBN 9782701804408. € 29.

Il volume ha origine da una sessione di studio dedicata alla ceramica comune, organizzata all'interno del XVII Convegno Internazionale di Archeologia Classica (AIAC) – *Meeting between Cultures in the ancient Mediterranean*, tenuto a Roma nel 2008.

Come ricordato in premessa da A. Esposito e J. Zurbach che hanno coordinato il gruppo di lavoro e curato l'edizione del volume, i risultati del colloquio hanno fornito lo spunto di un progetto internazionale di ricerca, con l'obiettivo di ricostruire in una dimensione multi-contestuale i «sistemi di funzione» e i «tipi di produzione» delle ceramiche e, in particolare, di approfondire le

«catene operative» della «fabbricazione dei vasi» e della «preparazione e conservazione degli alimenti».

Sulla scia di un filone fecondo di ricerche, a partire dagli studi importanti di M. Bats e M. Dietler, il sistema delle «ceramiche comuni» è trattato come un osservatorio privilegiato di indagine per recuperare pratiche, saperi e tradizioni di primaria importanza in una comunità antica e, di conseguenza, anche per misurare il grado di aperture e le forme di assimilazione/rielaborazione/resistenza innescate intorno alle strategie alimentari da rapporti di scambio, processi di contatto e interazioni tra gruppi culturali diversi, come nel caso emblematico dei contesti coloniali: è in tale chiave che si spiega l'insistenza sulla distinzione metodologica tra «funzione» e «uso» dei vasi, con la nozione di «uso» da intendere come «il modo particolare in cui la funzione è messa in opera in un contesto concreto».

Il volume si apre con un'approfondita messa a punto metodologica ad opera di A. Esposito e J. Zurbach che insistono opportunamente, e alla luce di una campionatura molto ampia, sulle potenzialità connesse ad un approccio scientifico unitario, in grado di integrare in uno stesso sistema di conoscenza gli aspetti formali (crono-tipologici), funzionali e tecnologici delle produzioni ceramiche, per giungere a definirne le forme di organizzazione che possono variare da una dimensione domestica allo sviluppo di un artigianato specializzato su larga scala.

L'obiettivo è inquadrare la storia delle produzioni in quella – culturale, sociale, economica – dei contesti territoriali di pertinenza, realizzando uno studio delle ceramiche comuni al tempo stesso di carattere storico ed «etnologico».

I temi sollevati nell'introduzione sono ripresi nelle conclusioni stilate da F. Blondé che richiama efficacemente, a partire dagli esempi raccolti nel volume, alcune istanze operative sempre più avvertite nel settore degli studi ceramologici: del tutto condivisibile appare l'invito della studiosa a sviluppare ricerche di scala regionale, fondate su progetti sistematici di équipe in una prospettiva di lungo periodo e non meno utile risulta la riflessione sul rapporto tra discipline archeologiche e archeometriche, proficuo solo nel quadro di una ef-

fettiva condivisione di metodi e obiettivi tra competenze scientifiche distinte.

All'interno di questa riflessione Blondé affronta poi in modo specifico il tema della tecnologia ceramica, sottolineando, sulla scia di M. Picon, come essa debba essere in grado di associare la conoscenza delle pratiche artigianali antiche alla competenza scientifica applicata alle analisi delle argille e dei corpi ceramici.

Entro queste coordinate critiche, i singoli casi di studio offrono una panoramica articolata in senso diacronico e diatopico, con contributi, distribuiti lungo un ampio arco cronologico che comprendono le Cicladi (J.-S. Gros), il mondo fenicio e iberico (S. Giardino), siti greci e indigeni come Cirene (I. D'Angelo), Elea (M.E. Traplicher), l'Incoronata (F. Meadeb), le aree regionali della Gallia mediterranea (A.-M. Curé) e dell'Aquitania romana (C. Sanchez e Ch. Sireix).

Benché di diverso respiro a seconda dei livelli raggiunti dallo stato delle ricerche, i lavori sono accomunati dalla condivisione di un comune retroterra metodologico e da un rigoroso controllo degli strumenti di ricerca che mira ad approfondire il sistema della cultura materiale e delle produzioni senza forzare il potenziale informativo della base documentaria disponibile: tra tutti, ci si limita a segnalare due lavori, selezionati soprattutto in base agli interessi di chi scrive, che possono essere utilizzati come campione per illustrare le tematiche affrontate nel volume e la portata dei risultati conseguiti.

Il primo è quello di J.-S. Gros sulla ceramica comune delle Cicladi tra VIII e VII sec. a.C.: lo studioso, attraverso un'osservazione essenzialmente autoptica e al microscopio, riesce a distinguere il repertorio della ceramica comune delle vicine isole di Tenos e Andros attraverso l'uso di tecniche diverse, a stampo a Tenos e a "colombina" ad Andros.

Ciò gli consente di valorizzare lo spiccato particolarismo delle produzioni che restano fortemente ancorate alle tradizioni locali: un dato ancora più interessante per approfondire la fisionomia culturale dei vasai se correlato, per contrasto, agli stretti rapporti invece istituibili tra le due isole per quanto riguarda le ceramiche fini e la classe ben nota dei pithoi a rilievo.

Il secondo studio è quello dedicato da A.-M. Curé alla ceramica tornita dell'"Età del Ferro" in Gallia meridionale.

Il lavoro contestualizza l'introduzione della ceramica tornita nel *milieu* indigeno a seguito del contatto con i Greci, nel quadro dello sviluppo diacronico delle produzioni regionali, già caratterizzate da un livello avanzato di organizzazione, efficacemente sintetizzato nella nozione di "industria domestica" (*household industry*).

La precoce diffusione di vasi lavorati al tornio suggerisce l'intervento di artigiani allogeni in grado di adattare la propria produzione alla domanda locale: ciò che attiva precoci dinamiche di assimilazione, diverse a seconda dei distretti interessati, e profonde trasformazioni nel sistema produttivo e di scambio, con lo sviluppo di officine specializzate di artigiani a tempo pieno (*workshop industry*).

Queste, d'altra parte, convivono con una perdurante produzione di ceramiche lavorate a mano, progressivamente ridotta alle forme destinate alla preparazione e alla conservazione, con l'esclusione dei servizi da tavola: un quadro che illustra il funzionamento di una domanda diversificata per ambiti di consumo.

Entro questa dinamica si cala il dato della ceramica tornita da cucina, il cui repertorio recupera in gran parte forme proprie della tradizione indigena, legate a pratiche tradizionali di preparazione degli alimenti.

Allo stesso tempo A.-M. Curé valorizza il significato delle variazioni riconoscibili nella distribuzione percentuale dei materiali all'interno di specifici contesti: così il ricorso più diffuso di recipienti estranei alla tradizione locale, come *lopades* e *caccabai*, documentato in alcune aree circoscritte all'interno di insediamenti indigeni (Lattes, Le Moulin de Peyrac) può rivelare sistemi di consumo differenziati riferibili a gruppi di allogeni integrati e, al contrario, la diffusione di un tipo di urna non tornita nei livelli di abitato della prima fase di occupazione di Marsiglia (600-580 a. C.) sembra documentare la ricezione di tecniche culinarie locali all'interno della compagine greca, forse dovuta alla mediazione di donne indigene integrate attraverso pratiche matrimoniali.

Lo studio della ceramica comune diviene così

una chiave essenziale per approfondire il sistema culturale di una comunità antica, riferendosi ad una pratica, come quella alimentare, che marca profondamente l'identità dei gruppi.

Naturalmente, per ottenere questo risultato, occorre partire da una conoscenza rigorosa dell'evi-

denza, conseguibile solo attraverso un'analisi applicata a dispositivi estesi e coerenti di cultura materiale, trattati nella dimensione di sistema: una tensione che informa il volume curato da A. Esposito e J. Zurbach e che è alla base del felice raggiungimento dei suoi obiettivi.

ANNE COULIÉ, *I vasi del "Dipylon": dai frammenti alla bottega*

This article proceeds from a conference given in Italian at the University "L'Orientale" in Naples. Its aim is to give a more precise picture of the Dipylon production focusing on the history of the Louvre LG I collection and on the workshop where they were created. Passing from the fragments to the workshop some questions related to the topography of the necropolis, the countage of the fragments, the style and the iconography are raised.

TERESA ELENA CINQUANTAQUATTRO, *La necropoli di Pithekoussai (scavi 1965-1967): variabilità funeraria e dinamiche identitarie, tra norme e devianze*

The contribution presents an unpublished sector of the necropolis of Pithecusa excavated by G. Buchner between 1965 and 1967, comprising ca. 261 graves dating from the middle of the 8th to the first decades of the 7th century BC.

The purpose of the study is to identify the indicators that, representing a deviation from the 'norm', allow to identify specific funerary behaviors and so investigate the topic of cultural and social composition of the S. Montano necropolis, in a diachronic perspective.

Imported ceramics, alongside those produced locally, in which appear forms of hybridization, suggest trade relations but also dynamics of osmosis between the Greek community and other cultural components, including certainly the indigenous peoples and those established on the Campanian coasts.

The analysis of the funerary rituals and the distribution of these particular markers confirm the Euboean settlement as the epicenter, from the earliest phases of occupation, of a wide network of relations that involves Etruria and Lazio, Tyrrhenian Campania and the Adriatic area.

MELANIA GIGANTE, LUCA BONDIOLI, ALESSANDRA SPERDUTI, *Di alcune sepolture della necropoli di Pithekoussai, Isola di Ischia – Napoli. Analisi preliminare dei resti odontoscheletrici umani di VIII-VII sec. a.C. dagli scavi Buchner 1965-1967*

This contribution presents the preliminary anthropological analysis of a selected and homogeneous group of tombs from the necropolis of Pithekoussai, referable to the 1965-1967 Buchner's excavation campaigns. The skeletal record includes both cremated (N=12) and inhumated (N=11) individuals from 22 tombs. As already noted by Becker (1995, 1999), and witnessed by the recorded low weights of the remains, the skeletal material is in a very poor state of preservation, due to the high temperature of the volcanic soil (~70 °C, Buchner – Ridgway 1993) and the presence of cairns. Results indicate that the cremated subsample includes adult individuals only, equally representing both sexes (5 males and 5 females, 2 undetermined). Conversely, among the inhumated, the presence of 6 subadults (from perinatal up to adolescence age) is recorded together with 2 adult males and 3 undetermined sex adult individuals.

Grave PTH 944 shows the presence of two individuals (one male and one female), equally represented and thus excluding phenomena of accidental admixture of the burnt remains in antiquity. Interestingly, the inhumated adult male individual of the PTH 950 grave presents the evidence the lower limbs having been in close contact with iron objects (possibly shackles) at the time of his burial.

This report describes in details the methodological approach adopted for the baseline analysis of the complex odontoskeletal series from Pithekoussai. This approach and results will support the ongoing more advanced chemical analyses that will contribute to the understanding of the heterogeneous composition and the geographical mobility patterns of the ancient reference community.

*Finito di stampare nel mese di luglio 2016
presso la Tipolitografia Evergreen, Salerno
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*

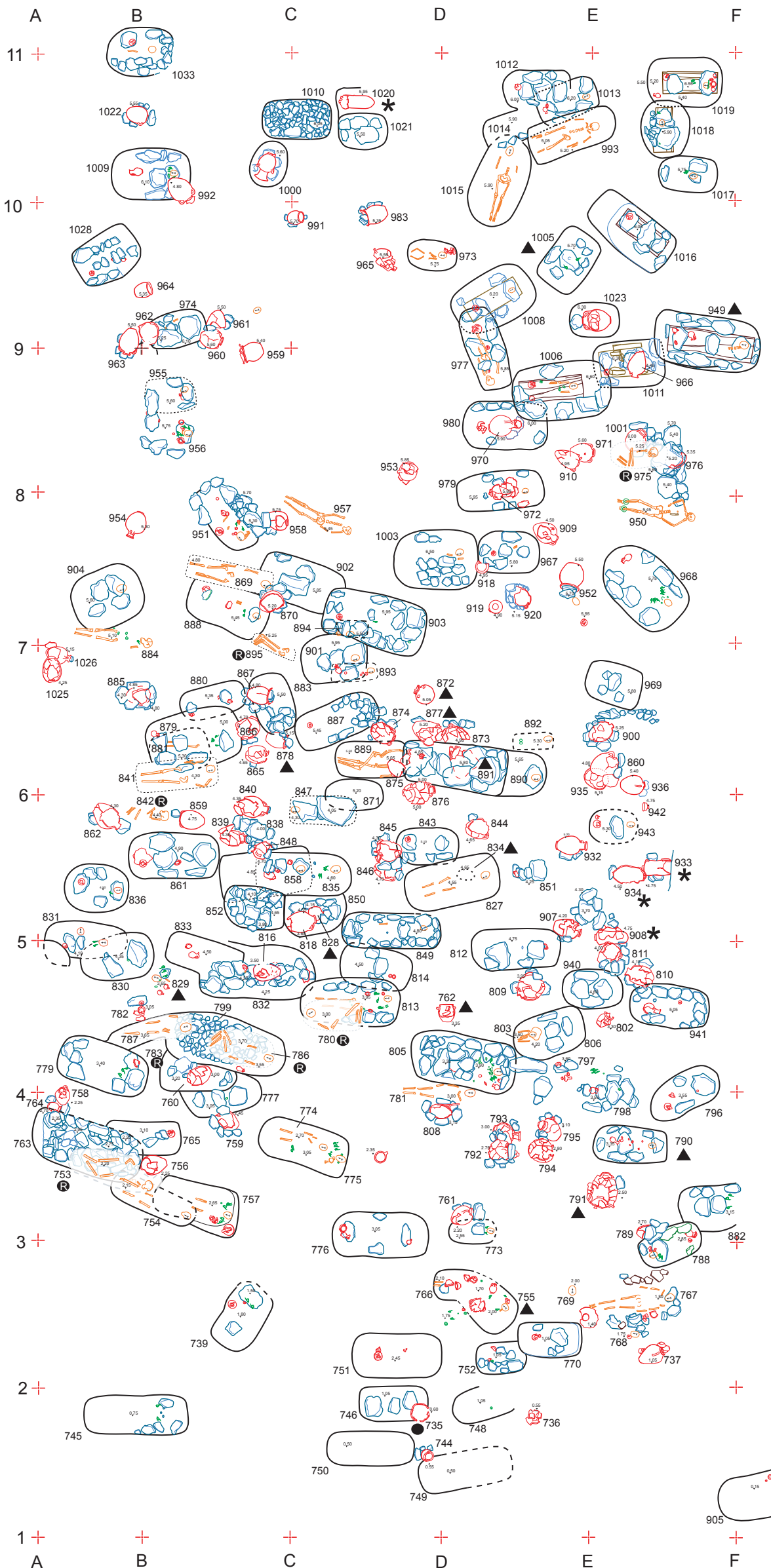


TAVOLA A

Pithekoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967

Quadrati A-F/1-11
Planimetria GPI-III
(livello delle tombe a fossa)



- Ⓡ Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia

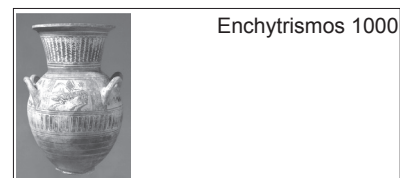
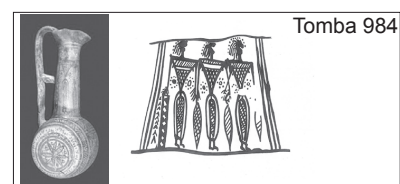


TAVOLA B

Pithekoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967

Quadrati A-F/1-11
Planimetria SP I-III
(livello dei tumuli a cremazione)

- Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- Cremazioni (lenti di 'hero')



Pithekoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967

Quadrati A-F/1-11
Sovrapposizione delle Tavole A e B
(Planimetria GPI-III + SP I-III)



- ® Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- * Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- - - Cremazioni (lenti di 'nero')

AION

Nuova Serie | 19-20



ISSN 1127-7130