

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

LE COPPE “FENICIO-CIPRIOTE”: NOTE SULLA PRODUZIONE*

Mirko Parasole

Si definiscono “coppe fenicio-cipriote” il gruppo di recipienti in metallo con decorazione figurata rinvenuti in vari punti del Mediterraneo tra la prima Età del Ferro e l'Orientalizzante. Con il passare degli anni è stato sempre più chiaro come non solo l'indicazione fenicio-cipriota non fosse applicabile a tutti i manufatti che nel tempo sono stati scoperti ma che lo stesso termine “coppe”¹ non fosse rappresentativo dell'intero *corpus*.

Attualmente le coppe “fenicio-cipriote” dal ba-

cino del Mediterraneo sono circa 70², provenienti da Cipro, dalla Grecia continentale e insulare, dall'Italia meridionale e dall'Etruria. Di queste oltre la metà sono in bronzo, 29 in argento³, mentre solo una è in oro⁴. Dal punto di vista quantitativo risulta chiara una forte predominanza del bronzo e parallelamente uno scarsissimo utilizzo dell'oro.

Un ulteriore gruppo di coppe fu rinvenuto a Nimrud dagli scavi di H. Layard, oggi conservate

* Questo lavoro prende spunto dalla ricerca condotta dallo scrivente attraverso il Dottorato Pegaso dal titolo “Coppe in metallo figurate dal Mediterraneo, tra la prima Età del Ferro e l'Orientalizzante”, avente come tutor la prof. M. Bonamici e come co-tutor il prof. M. D'Acunto: a loro vanno i miei più sentiti ringraziamenti per il sostegno e i continui suggerimenti che mi hanno dato. Desidero ringraziare il prof. B. d'Agostino che mi ha instradato allo studio di tali manufatti e mi ha seguito fin dai primi momenti, risultando fondamentale con i suoi preziosi consigli e i suoi innumerevoli spunti di riflessione. Desidero ringraziare, ancora, la prof. M.C. Parra per i preziosi suggerimenti.

Desidero ringraziare la Scuola Archeologica Italiana di Atene e il Direttore prof. E. Greco per avermi concesso la disponibilità della stessa, luogo nel quale il continuo scambio di idee e confronto tra studiosi rende ogni momento proficuo per qualsiasi ricercatore, e per avermi assicurato sostegno e aiuto nei vari e numerosi passaggi legati alla ricerca come ad aspetti burocratici.

Vorrei ringraziare i seguenti musei, e le rispettive Eforie e Sovrintendenze, che mi hanno concesso di studiare i manufatti e/o, nel caso, pubblicarne le foto: Ashmolean Museum, British Museum, Museo Archeologico del Ceramico di Atene, Museo del Louvre, Museo Archeologico di Delfi, Museo Archeologico di Olimpia, Museo Archeologico di Mykonos, Museo Archeologico Nazionale di Atene, Museo di Villa Giulia.

In questo testo verrà utilizzata la catalogazione in Markoe 1985, tranne naturalmente nei casi in cui i manufatti non siano inseriti nel volume.

¹ In Italia, ad esempio, per le coppe dall'Etruria si è spesso preferito il termine “patera”, certamente più adatto ad alcuni esemplari da Cerveteri e Praeneste. Il termine “coppe” viene tuttavia adoperato a livello internazionale per indicare questa categoria di manufatti.

² Ci si riferisce qui esclusivamente a quelle sicuramente rinvenute nel bacino del Mediterraneo. Per un elenco si veda Markoe 1985, pp. 161-209, 214, alle quali vanno aggiunte quelle di recente rinvenimento. Un catalogo aggiornato è in corso di compilazione da parte dello scrivente nell'ambito del suddetto Dottorato di ricerca.

³ A queste vanno aggiunte le quattro coppe forse dall'Etruria, di cui non si conosce il contesto di rinvenimento: la coppa al Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, n. di inv. B 1943/9; quella alla Walters Art Gallery, Baltimore, n. di inv. 57.705; quella al Museum of Fine Arts, Boston, n. di inv. 27.170; e quella battuta dalla casa d'aste Christie's nel 2011 (le prime tre in Markoe 1985, E11-E12-E13, pp. 199-201). Per Strøm la coppa a Baltimora sarebbe un falso moderno, quella da Boston una copia etrusca (Strøm 1971, pp. 241-242, nota 183); Sciacca non esprime giudizi definitivi sulla questione, aggiungendo che solo l'analisi autoptica dei manufatti permetterà la definitiva risoluzione della questione, pur confermando le forti affinità tra queste e le coppe da Praeneste e Cerveteri (Sciacca 2007, p. 287, in particolare nota 214). Sembra difficile riconoscere prove sicure circa l'autenticità dei manufatti in questione. Certa è invece la forte vicinanza stilistica e iconografica con le coppe da Cerveteri e Praeneste e le differenze riscontrabili possono essere lette come differenti rese. L'ipotesi secondo cui potrebbe trattarsi di falsi sembra, con gli attuali dati a disposizione, difficile da accettare. Più complessa è invece la questione riguardante la coppa venduta all'asta nel 2011, il cui stile risulta in molte parti estremamente distante da quello delle coeve coppe (il volto del guerriero nel medaglione, ad esempio, non ha alcun confronto neanche con raffigurazioni su altri materiali), per cui si potrebbe ipotizzare al massimo una ri-lavorazione moderna su di una antica.

⁴ Non si considera qui pertinente al *corpus* in questione la coppa dalla Sicilia conservata al British Museum, che risulta estremamente distante dalle restanti sia dal punto di vista morfologico che stilistico. La coppa è in Markoe 1985, S1, pp. 214-215, fig. p. 341.

al British Museum in attesa di una completa riedizione.

Una prima differenza tra i due *corpora* concerne proprio il materiale utilizzato: tutte le coppe da Nimrud sono, infatti, in bronzo⁵.

Dall'analisi complessiva delle "coppe fenicio-cipriote" rinvenute nel bacino del Mediterraneo è stato possibile estrapolare alcuni significativi elementi, altrimenti non individuabili dallo studio dei singoli pezzi.

Le tecniche principali utilizzate per la decorazione di questi manufatti sono due: lo sbalzo e l'incisione, nella quasi totalità dei casi adoperate insieme, con l'eccezione di soli undici esemplari su cui è stata individuata esclusivamente la tecnica dell'incisione⁶.

La cronologia delle lavorazioni

Grazie all'eccezionale stato di conservazione di alcuni esemplari è stato possibile ricostruire la stratigrafia della decorazione, comprendendo quindi la successione cronologica delle varie lavorazioni. È possibile supporre che la prima operazione ad essere effettuata fosse la ripartizione degli spazi. Un indizio in tal senso ci viene dal piccolo punto inciso al centro della maggior parte delle coppe prese in esame (fig. 1.1), la cui presenza inoltre è riscontrabile, con le stesse proporzioni, sulle cosiddette coppe di Nimrud⁷. Sulle coppe inerenti al *corpus* in questione la percentuale sicura è di circa l'80%⁸. Tale punto inciso potrebbe indicare l'utilizzo di uno strumento a compasso, utile alla creazione di ripartizioni concentriche che

spesso restano ancora visibili a prodotto finito, in alcuni casi volutamente conservate e ricalcate, come parte della decorazione (fig. 1.1)⁹, mentre nella maggior parte dei casi queste linee vengono obliterate dagli ornati a treccia, pur restando visibili ad un'attenta analisi¹⁰. Sulla coppa da Praeneste, conservata al Museo di Villa Giulia (E1), il punto centrale è ben visibile mentre la ripartizione concentrica non è obliterated da alcun ornato e non rientra nel programma decorativo, restando comunque visibile anche a occhio nudo (fig. 1.6).

Terminata la ripartizione concentrica preparatoria viene eseguita quella definitiva per poi procedere con la messa in opera della decorazione figurata, preceduta presumibilmente, anche in questo caso, da una preparatoria. Dapprima viene eseguita la decorazione incisa e, quando prevista, quella a sbalzo. Ricostruire un'esatta cronologia tra le due lavorazioni è complesso. Bisogna rilevare come però la ripartizione degli spazi avvenga sempre all'interno, senza lasciare alcuna traccia nella sua parte esterna, venendo utilizzati strumenti a punta che producevano una leggera rimozione del metallo. È logico supporre dunque che i primi segni venissero poi apposti dall'interno per essere quindi visibili all'esterno, fornendo una guida per l'area da rilevare a sbalzo. Dopo un primo sbalzo in negativo (dall'esterno verso l'interno) la superficie veniva poi nuovamente martellata all'interno per definire meglio lo sbalzo, la sua altezza e i suoi margini. Un esempio in tal senso ci è dato dalla coppa G7¹¹ dove per rendere i denti dei leoni, sottili e triangolari, in negativo si possono vedere i segni di uno strumento a testa rotonda, utilizzato anche per rendere l'arcata sopracciliare (fig. 1.5). È logico quindi supporre che la lavorazione procedesse in maniera alternata tra l'interno e l'esterno ma che, logicamente, tutta la lavorazio-

⁵ Ci si riferisce qui unicamente al gruppo di coppe rinvenuto nella stanza dei bronzi. Alla fine degli anni '90, infatti, risale la scoperta della tomba della regina Yaba, sempre a Nimrud, tra il cui corredo compare una coppa in oro con decorazione figurata, probabilmente di produzione fenicia (cfr. Curtis *et al.* 2008, p. 115, tav. III).

⁶ Le coppe provengono quasi tutte da Cipro: Cy1, Cy5, Cy7, Cy10, Cy11, Cy13, Cy14, Cy16, Cy18, Cy20, E14. La coppa Cy18 ha il fondo decorato come una phiale baccellata ma la decorazione figurata è solo incisa.

⁷ Onnis 2009, p. 145.

⁸ Il calcolo è fatto al netto delle coppe frammentarie e di quelle decorate all'esterno. In molti esemplari la presenza del punto è probabile ma non certa a causa del cattivo stato di conservazione o della presenza di una figurazione complessa nel medaglione che ne rende difficile l'individuazione.

⁹ Cfr. ad es. sulla coppa d'oro da Cipro, Cy9, su quella con animali fantastici sempre da Kourion, Cy11, e su quella con teoria di tori e falchi da Arkades, Cr12.

¹⁰ Cfr. ad es. la coppa da Idalion conservata al Louvre, Cy1, dove è ben visibile anche ad occhio nudo la linea che circonda sia gli ornati a goccia che le catene di fiori di loto.

¹¹ Vorrei ringraziare S. Walker, ex-direttrice delle antichità dell'Ashmolean Museum di Oxford, per avermi concesso l'opportunità di studiare la coppa da Olimpia e per essersi confrontata con me, risultando un importante stimolo al mio lavoro. Desidero ringraziare P. Roberts, nuovo direttore delle antichità del museo e A. Taylor, responsabile dell'archivio fotografico, per avermi concesso la pubblicazione delle foto.

ne prodotta dall'esterno seguisse dei marchi impressi dall'interno.

Si suppone che la decorazione venisse eseguita dal centro verso l'esterno. Come un recente studio sulle coppe da Nimrud condotto da Francesca Onnis ha potuto appurare¹², in alcuni casi la decorazione non rispetta le ripartizioni originali venendo poi a creare delle compensazioni sempre sulle fasce esterne. Tra le coppe inerenti al *corpus* è interessante il caso della coppa con teoria di tori e falchi da Arkades (Cr12, fig. 1.4), ritenuta da molti non terminata¹³ poiché nella sua parte superiore presenta numerosi tratti “aperti”, come ad esempio per le corna dei tori. Tale spiegazione, se confermata, potrebbe avallare quanto ipotizzato da Onnis per le *Nimrud Bowls*.

È logico ipotizzare che all'interno del medesimo fregio venissero apposte prima quelle decorazioni che funzionano da divisori¹⁴ o comunque da motivi principali. Interessante è il caso della coppa da Fortetsa con capre rampanti (Cr1)¹⁵, dove il motivo vegetale non compare sempre ed evidentemente non viene ripetuto per carenza di spazio.

La fase successiva consiste nell'incisione dei dettagli che chiuderebbe il processo decorativo¹⁶.

Tecnologia e strumenti: bulino e cesello

L'incisione può fare riferimento a due tecnologie differenti, quella con il cesello e quella con il bulino. Nel primo caso si utilizza uno strumento con punta rettangolare non tagliente e un percussore; il manufatto viene poggiato su una base solida al fine di attutire i colpi. In questo caso non vi sarà nessuna rimozione di materiale ma solo un suo spostamento ai lati e verso il basso. Nel secondo caso invece si utilizza uno strumento con punta

tagliente e con conseguente rimozione di materiale metallico¹⁷.

Sono tre gli elementi che permettono il riconoscimento dell'incisione mediante cesello: la traccia retrostante “in negativo” (fig. 1.2)¹⁸, gli angoli acuti nel disegno risultano sovente spezzati, la linea segmentata a dente di sega nei “tracciati” ricurvi (fig. 1.3), tutti elementi facilmente riconoscibili dall'esame autoptico ad eccezione dell'ultimo che spesso necessita dell'utilizzo di un microscopio.

L'incisione a bulino invece non lascia nessuna delle tre tracce precedentemente descritte.

L'individuazione delle tecniche e delle tecnologie utilizzate per produrre le coppe non sempre è possibile a causa dello stato di conservazione ma soprattutto delle tipologie di restauro perpetrate negli anni.

Molte delle coppe provengono da scavi risalenti alla fine dell'800 o da rinvenimenti occasionali anche più antichi. Alcune di queste coppe arrivarono alle corti europee, venendo scambiate e vendute prima di entrare a far parte di collezioni museali. Durante i numerosi passaggi le coppe si sono spesso deteriorate, come dimostra il confronto con i primi disegni¹⁹.

In molti casi, fino alla metà del secolo scorso, furono poi condotti restauri estremamente aggressivi che prevedevano l'ingabbiatura della coppa in una struttura portante che copriva completamente la superficie esterna, rendendo impossibile individuare i segni della lavorazione.

Un'altra operazione di restauro consisteva nell'inserire, all'interno delle incisioni, del materiale che potesse esaltarne la visibilità, come nel

¹² Onnis 2009, pp. 145-147.

¹³ Levi 1927-29, p. 309; Markoe 1985, p. 167.

¹⁴ Per un esempio da Nimrud cfr. Onnis 2009, pp. 145 ss., fig. 9a-b. Si tratta della coppa N15 della catalogazione del British Museum. In questo caso sembrerebbe che le cosiddette mummie siano state eseguite mediante matrice.

¹⁵ Per foto e disegni completi cfr. Brock 1957 p. 133, n. 1559 e tav. 114; Falsone 1987, pp. 181-194 e fig. 1.

¹⁶ Potevano essere previsti naturalmente ulteriori ritocchi sia al termine della lavorazione che durante le varie fasi, probabilmente accompagnate da varie fasi di ri-scaldamento del metallo per renderlo maggiormente malleabile.

¹⁷ Sul tema delle tecniche, le distinzioni tra queste e il loro studio cfr. Maryon 1949, pp. 94 ss.; Lowery – Savage – Wilkins 1971, pp. 170 ss.; Formigli 1985, pp. 83-90. In questa sede la definizione tecnica sarà semplificata, andando a definire con bulino tutte quelle lavorazioni che palesano la rimozione del metallo e con cesello tutte quelle che ne prevedono uno spostamento, intendendo con cesello il “cesello profilatore”.

¹⁸ Se la lamina è molto sottile anche l'incisione a bulino può lasciare una traccia visibile in negativo, così come se la lamina è troppo spessa l'incisione mediante cesello non lascia alcuna traccia in negativo ma lo spostamento si produrrà ai lati.

¹⁹ Quelli della coppa con scena di assedio da Amatunte (Cy4), ad esempio, mostrano come con il passare del tempo la porzione più prossima alla frattura si fosse sempre più consumata e fratturata. Altro caso emblematico è quello della coppa da Idalion conservata al Louvre (Cy1). Dai rendiconti si evince che la coppa fu frammentata volutamente per essere poi fusa, prima di essere salvata.

caso della coppa con scena di processione da Kou-
rion (Cy6) dove sono stati individuati ben tre strati
interni all'incisione: uno fatto in antico di carbo-
nato di calcio, uno mediano con carbone nero e fo-
glie di ottone e uno bianco moderno risalente all'i-
nizio del XX secolo²⁰. Tale operazione rende
naturalmente complesso il lavoro di individuazio-
ne delle tecniche decorative, soprattutto nei casi in
cui si vogliano ricercare i segni lasciati dagli stru-
menti incisori.

L'individuazione della tecnologia utilizzata per
produrre le incisioni delle coppe oggetto di studio
ha, in passato, creato numerosi fraintendimenti²¹.
Solo in anni recenti si sono condotti studi, in parti-
colare con l'ausilio di microscopi digitali, che
hanno portato a un avanzamento della ricerca. Nei
casi delle coppe conservate al Metropolitan Mu-
seum²² e al Museo Etrusco Gregoriano²³ si è visto
che le incisioni furono prodotte mediante cesello.
Per molte delle coppe in esame è stata invece suf-
ficiente un'attenta analisi autoptica per riconosce-
re se le incisioni fossero state messe in opera con il
bulino o il cesello.

Su un totale di 71 manufatti solo due esemplari
non sembrano presentare le caratteristiche sopra
citate tipiche della lavorazione a cesello (Cy5 e
Cy10). Lo strumento principale per decorare le
coppe risulta essere dunque quest'ultimo. Nel
caso di Cy5²⁴ si tratta di una coppa a lamina spes-
sa, in cui naturalmente i segni in negativo non
sono visibili ma a far propendere per una decora-
zione mediante bulino è la linearità senza sbavatur-
re delle linee curve, così come per Cy10.

Si osserva inoltre che per questi due esemplari ci-
tati non è prevista alcuna decorazione a sbalzo.

Come è stato già affermato in precedenza, una
delle caratteristiche della decorazione con cesello
è la traccia lasciata sulla parete esterna del manu-
fatto, così come sappiamo che le ripartizioni pre-
paratorie venivano poste all'interno. A questo
punto si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'utilizzo
di questa tecnica possa aver avuto una funzione
duplice, il disegno in negativo lasciato dal cesello
sarebbe potuto servire all'artigiano come guida
per effettuare la decorazione a sbalzo dall'esterno²⁵,
senza quindi dover immaginare ulteriori se-
gni e marchi da andare poi a dissimulare all'inter-
no mediante la decorazione definitiva.

Un elemento di maggiore difficoltà proviene da
alcune coppe a lamina sottile che, pur presentando
segni che dall'interno hanno le caratteristiche della
lavorazione mediante cesello, non presentano al-
cuna traccia poi all'esterno (cfr. figg. 2.1 e 2.2). È
il caso ad esempio degli ornati a treccia superiori
della coppa G7 ad Oxford²⁶. Bisogna notare come
a questo si associ l'assenza di sbalzo e una diffe-
rente tipologia di ornato²⁷ del tipo senza fori tra le
spiralì ad incorniciare il fregio inferiore e la parte
bassa del fregio superiore, del tipo con fori tra le
spiralì ad incorniciare il fregio superiore in alto.
Che non venga utilizzato lo sbalzo per rendere
l'ornato a treccia del secondo tipo, potrebbe essere
dovuto a ragioni puramente pratiche poiché sareb-
be stato alquanto rischioso martellare in un punto
così delicato e debole dal punto di vista strutturale.
In effetti in tutte le coppe si può notare come la de-
corazione a sbalzo non arrivi mai fin sotto l'orlo.
Stesso discorso può essere esteso anche alla coppa
Cy18, su cui l'assenza di sbalzo può essere spiega-
ta anche mediante l'impiego di uno stile figurativo

²⁰ Hendrix 1999, p. 30.

²¹ Sovente la problematica non è stata presa in considerazione.
In Markoe 1985, lo studioso dapprima nota come in particolare
sugli esempi dall'Etruria sia riscontrabile l'utilizzo del cesello per
i contorni (p. 9), di seguito però afferma come nei casi di dubbio
preferisca parlare di *engraving* (incisione con rimozione di mate-
riale) invece di *tracing* (incisione senza rimozione di materiale),
cfr. nota 2 in p. 9, sulle definizioni adottate dallo studioso p. xiii,
sulla predominanza del termine *engraving* cfr. il catalogo, pp.
161-219, in particolare alle voci "technique".

²² Cy6, cfr. Hendrix 1999, pp. 23-26.

²³ E8, cfr. Buranelli – Sannibale 2006, p. 224. La tomba Rego-
lini-Galassi è attualmente in fase di studio da parte del Direttore
del Museo Etrusco Gregoriano, Maurizio Sannibale.

²⁴ Desidero ringraziare la dr.ssa A. Villing, Curatrice del Dipar-
timento di Antichità Greche e Romane del British Museum, per
aver supportato il mio lavoro, permettendomi di studiare le coppe
conservate presso il dipartimento.

²⁵ Ipotesi già avanzata da Strong e sostenuta da Markoe (1985,
p. 10, nota 8).

²⁶ L'assenza di segni sull'esterno potrebbe essere dovuta all'u-
sura maggiore o ad una voluta rimozione di tali segni mediante
levigatura o ancora potrebbe essere il risultato di un diverso pro-
cesso produttivo, ipotizzando che la lamina fosse adagiata su un
sostegno estremamente rigido e comunque, tuttavia, una spiega-
zione non esclude le altre.

²⁷ Il condizionale è d'obbligo a causa dello stato di conserva-
zione del manufatto che risulta molto consumato. Si tratta nella
maggior parte dei casi di piccoli tratti rettilinei che tuttavia dall'e-
sterno non mostrano alcun segno in negativo. Cfr. ad es., sempre
in riferimento alla coppa G7, il piumaggio delle frecce rese me-
diante piccoli trattini obliqui (figg. 2.1 e 2.2).

diverso da quello vicino orientale²⁸. Il mancato utilizzo dello sbalzo potrebbe essere dovuto proprio a una precisa esigenza artistica.

Stessa conclusione può essere estesa alla coppa E14 decorata all'esterno da una fascia di pseudo-geroglifici, per cui lo sbalzo risulta, semplicemente, non utilizzabile.

Quelle tecnologiche non sono tuttavia le uniche differenze riscontrate. Le incisioni sulle coppe oggetto di studio possono essere divise in due sottogruppi: incisioni spesse e incisioni sottili; le prime sono su 16 coppe, le seconde su 25 mentre nei casi restanti sono presenti entrambi i tipi; in generale la tipologia differente non implica una diversa tecnologia utilizzata.

Va precisato che tale suddivisione appare molto schematica mentre la realtà risulta ben più fluida, infatti, in molti casi ci troviamo di fronte a “misure intermedie”. Una suddivisione in due macro-gruppi è tuttavia possibile e può risultare un utile strumento di analisi. Interessante è il caso delle coppe in cui sono riscontrabili entrambe le tipologie di incisione, dove il tipo “spesso” viene utilizzato per i contorni e per i principali dettagli interni mentre il tipo “sottile” viene impiegato per i particolari minuti. Tuttavia le incisioni sottili sono quelle che tendono a leggersi con maggiore difficoltà in quanto subiscono per prime gli effetti della corrosione; è quindi molto probabile che il numero di coppe che presentino entrambe le tipologie di incisione sia leggermente più alto. Analizzando la distribuzione geografica, sia per luoghi di rinvenimento che per probabili luoghi di produzione, si può notare come in generale vi sia una certa omogeneità²⁹.

²⁸ Un caso particolare è quello della coppa da Eleutherna in bronzo con decorazione geometrica (Stampolidis 2004, n. 345, pp. 275-6). Questa è stata decorata tramite bulino per quanto concerne il piccolo uccello e, come afferma Stampolidis, tramite uno strumento a pettine per rendere la decorazione lineare geometrica. Questo è un raro caso di coppa in metallo decorata completamente in stile lineare geometrico dalla Grecia e vengono utilizzati, guarda caso, i medesimi strumenti impiegati per le decorazioni della ceramica.

²⁹ Markoe afferma che le coppe dalla Grecia sarebbero tendenzialmente caratterizzate da un'incisione più ampia. Dall'esame autoptico di molte di queste però ho potuto appurare come vi fossero numerosi dettagli interni resi con una sottile incisione che sono generalmente ignorati o sottostimati sia nelle descrizioni che nei disegni e risultano spesso non riscontrabili dalle foto edite. Cfr. Markoe 1985, pp. 11-12.

Altre tecniche: stampe, doratura e punteggiatura

Falsone ipotizza l'utilizzo di stampe per la resa dei bovini sulla *bull bowl* conservata a Ginevra³⁰. Sebbene l'utilizzo di stampe non possa essere escluso è bene ricordare che nel caso dei tori e delle mucche con vitelli lattanti, questi presentino la medesima resa su diversi esemplari, anche di dimensioni differenti, così come risultano spesso uguali animali in pose differenti sulle medesime coppe (si pensi ai leoni sulla coppa G7), per cui la spiegazione potrebbe essere ricercata anche nella cura e nella ripetitività delle azioni da parte di artigiani altamente specializzati.

Altra tecnica utilizzata è quella della doratura con l'impiego di due differenti tipologie di lavorazione: quella a lamine sovrapposte e quella al mercurio³¹.

Sulla cronologia di introduzione della seconda esiste ancora un ampio dibattito³² ma dalle analisi di laboratorio effettuate sulle coppe da Idalion conservate al Museo del Louvre arrivano dati nuovi. Le due coppe sono state oggetto di diverse analisi e restauri negli anni³³. L'ultimo *report* si data al 2012 e segue un restauro del 2007, dove si espli-

³⁰ Falsone 1985, p. 134.

³¹ Cfr. Formigli 1983, p. 324.

³² Cfr. in proposito Giumlia-Mair – Merian – Lucchini 2002, pp. 338 ss.; Craddock 1995, p. 302; Markoe 1985, p. 10, Moorey 1967, p. 96: essi affermano come la doratura a fuoco sembri attestata a partire dal periodo achemenide-ellenistico. Inoltre cfr. Formigli 1983, p. 324, in particolare nota 16 con bibliografia precedente; e Sannibale 1995, p. 90 e in particolare nota 5 con bibliografia precedente.

³³ Desidero ringraziare Béatrice André-Salvini, Direttrice del Dipartimento di Antichità Orientali del Louvre, Elisabeth Fontan, Responsabile del Dipartimento di Antichità Orientali del Louvre, Jorge Vasquez, Responsabile della gestione delle opere del Dipartimento di Antichità Orientali del Louvre, e M.V. Blanchard, Responsabile Conservatore delle Antichità Orientali al Louvre, che mi hanno concesso di visionare e studiare le coppe conservate al Louvre e mi hanno messo a disposizione la corposa documentazione relativa ai manufatti. In un resoconto del 1970 si affermava che mentre per la coppa Cy2 era stato possibile riconoscere al microscopio una foglia d'oro, per la coppa Cy1 invece risultava visibile in sezione un unico strato d'argento ed un sottile strato di oro. Inoltre l'analisi spettrografica aveva individuato la presenza di piccole quantità di mercurio. Tuttavia le prove non erano sufficienti per poter affermare con certezza che si fosse in presenza di doratura al mercurio. In un successivo *report* del 1989 invece le conclusioni sono alquanto diverse. Si esplicita che le tracce di mercurio sono troppo labili per poter ipotizzare una doratura a fuoco mentre su entrambe le coppe sono ben visibili le foglie d'oro.

cita che la tecnica utilizzata per entrambe le coppe è la doratura al mercurio³⁴.

Il quadro così creato verrebbe ad essere mutato: l'introduzione della doratura a mercurio si darebbe a una fase molto più antica.

La doratura è attestata esclusivamente sulle coppe in argento, a differenza di quanto avviene per il *corpus* delle coppe di Nimrud, dove interessa esclusivamente coppe in bronzo³⁵. Delle sedici coppe che presentano doratura la maggior parte sono quelle in cui l'intera superficie decorata è dorata o sono dorate esclusivamente le figure³⁶, in un caso (Cy1) soli i registri, in una la doratura si rinviene in tracce³⁷.

Un numero considerevole di coppe presenta, inoltre, la punteggiatura. Questa tecnica veniva adoperata per campire superfici interne oltre che per rendere alcuni dettagli. I punti possono essere di diverse dimensioni e variare anche sul medesimo esemplare³⁸. In alcuni casi la punteggiatura è sostituita da cerchietti che presentano tutti le stesse dimensioni; ciò rende possibile ipotizzare l'utilizzo di un punzone. Due esempi particolari sono quelli della coppa da Idalion conservata al Louvre (Cy1) e quella da Olimpia conservata al Museo Archeologico Nazionale di Atene (G3): in entrambi i casi questa tecnica della punteggiatura è utilizzata per campire ampi spazi interni al medaglione centrale, presenti anche su alcune coppe da Nimrud³⁹ e sulla coppa dalla tomba della Regina Yaba, sempre da Nimrud⁴⁰, così come su uno scu-

do in bronzo dall'Antro Ideo⁴¹.

In diversi casi viene utilizzata per delimitare i fregi, in aggiunta o meno a veri e propri ornati⁴², così come accade anche su alcune coppe da Nimrud⁴³.

Questa tecnica viene utilizzata, inoltre, per campire superfici interne circoscritte come vesti e copricapi. In questi casi si possono riconoscere due gruppi in base alla grandezza: quelli di minori⁴⁴ e quelli di maggiori dimensioni⁴⁵ mentre in altri casi essi vengono sostituiti da cerchietti⁴⁶; in generale si può affermare che la tecnica del puntinato viene adoperata quando i soggetti da raffigurare sono di piccole dimensioni mentre i cerchietti vengono tendenzialmente utilizzati quando le figure sono più grandi. Discorso simile vale per la campitura dei capelli (o nel caso parrucche), dove i puntini vengono sovente utilizzati per indicare la capigliatura rasata⁴⁷ e in taluni casi vengono sostituiti da cerchietti o tacche. Dal punto di vista della distribuzione, dunque, possiamo notare come l'impiego della punteggiatura per campire le vesti e le acconciature (fig. 2.3) sia esteso quasi esclusivamente ai rinvenimenti ciprioti (7 casi da Cipro, 2 casi in Etruria e un caso in Grecia).

Altro utilizzo caratteristico concerne la campitura delle chiome degli alberi (anche in questo caso sostituita a volte dai cerchietti⁴⁸), riscontrabile su un unico esemplare cipriota e su quattro dall'Etruria⁴⁹. In altri tre casi, dall'Etruria, i puntini vengono utilizzati per rendere rami e foglie o

³⁴ Fontan – Le Meaux 2007-2008, p. 340, nn. 167 (Cy2) e 169 (Cy1).

³⁵ Le coppe di Nimrud sono esclusivamente in bronzo. Onnis 2009, p. 141 e in particolare nota 19.

³⁶ Cy2, Cy8, Cy12, Cy15, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E11, E13. In diversi casi viene comunque risparmiata una fascia immediatamente sotto l'orlo. La precisione della doratura è variabile, molto accurata in Cy8, più grossolana negli altri esemplari.

³⁷ Si tratta della coppa recentemente battuta all'asta da Christie's. Vista la collocazione delle tracce sembrerebbe che questa fosse estesa su tutta la superficie interna tuttavia, come detto in precedenza, su questa coppa permangono grossi dubbi circa la sua autenticità.

³⁸ Cfr. la coppa da Idalion conservata al Louvre Cy1 dove per campire la veste di un cavaliere si utilizzano punti molto più grandi che per le restanti decorazioni (uccelli, palmette, particolari anatomici degli animali ecc.). In alcuni casi sono delle tacchette, come sulla coppa Cy2 dove vengono utilizzati entrambi i tipi.

³⁹ Layard 1849-1853, tav. 59B-C-D, tav. 61A, tav. 62A.

⁴⁰ Curtis *et al.* 2008, tav. III.

⁴¹ Kunze 1931, n. 27, p. 18, tav. 34; Sakellarakis – Sakellarakis 2013, tomo B, pp. 47 ss., tomo Γ, tav. 34. Lo stile dello scudo presenta una marcata distanza da quelli del cosiddetto "Gruppo della Caccia" e può essere considerato prodotto *in loco* da artigiani cretesi. L'elemento centrale si ritrova identico su una coppa del gruppo *Marsh Pattern*, da Eleutherna (Stampolidis 2004, n. 349, p. 277).

⁴² Si vedano ad esempio le coppe: Cy1, Cy4, R1, G3, E5, E9.

⁴³ Cfr. Layard 1849-1853, tav. 61A.

⁴⁴ Cy1, Cy2, Cy4, Cy8, E1, E10. Sulla coppa da Olimpia, G3 la punteggiatura è utilizzata per campire i copricapi, in modo simile sullo scudo dall'Antro Ideo in Kunze 1931, n. 74, tav. 49.

⁴⁵ Cy6, Cy7, Cy13.

⁴⁶ Cy2, Cy8, Cy17 e diversi frammenti con sfingi in Matthäus 2014, pp. 73-74, figg. a-d.

⁴⁷ Cfr. ad es.: Cy1 o Cy4.

⁴⁸ Cy2, Cy8, E4.

⁴⁹ Cy1, E5, E6, E7, E8. A questi si devono aggiungere gli esemplari forse dall'Etruria ma su cui verte un dibattito circa la loro autenticità, E11 e la coppa venduta all'asta da Christie's nel 2011.

per campire i frutti⁵⁰.

In altri casi la punteggiatura viene utilizzata per rendere particolari anatomici di uomini o animali⁵¹ (fig. 2.5). Molto caratteristica è la campitura delle ali degli animali fantastici, che vengono rappresentate tripartite con le due parti più esterne campite da un piumaggio rettangolare, quella più interna invece mediante puntini, solitamente disposti su due file orizzontali parallele. Questa particolare resa delle ali, che utilizza la tecnica della punteggiatura, si ritrova su sette esemplari⁵², di cui ben tre del gruppo *marsh pattern* (fig. 2.4)⁵³.

In altri casi la punteggiatura viene utilizzata per rendere, presumibilmente, dei chiodini o delle borchie su altari, carri e scudi⁵⁴. Interessante è anche il caso di alcune suppellettili o dettagli resi mediante linee di puntini affiancati (croci ansate, collane e bracciali ecc.) (fig. 3.2)⁵⁵. L'utilizzo del puntinato per rendere la decorazione del bordo delle vesti⁵⁶ (fig. 2.5) e il limite superiore delle palmette ornamentali (fig. 3.1)⁵⁷ risulta distribuito tra Cipro, Rodi ed Etruria. Estremamente identificativo è l'utilizzo del puntinato per decorare il bordo inferiore delle ali del falco di Horus e sporadicamente di altri animali reali o fantastici alati

(fig. 2.5) che si riscontra esclusivamente su esemplari dall'Etruria⁵⁸.

Lo sbalzo

Anche per quanto concerne lo sbalzo è possibile distinguere due tipologie: sbalzo basso e alto, intendendo come basso uno sbalzo che arriva massimo a 0,3 cm ca., mentre con alto uno sbalzo compreso tra 0,3 e 0,5 cm ca.⁵⁹. Come per lo spessore delle incisioni, bisogna tenere presente, anche in questo caso, che la suddivisione non può essere effettuata in maniera netta.

Lo sbalzo basso è quello maggiormente attestato con 45 casi, mentre quello alto è riscontrabile su soli 14 esemplari, provenienti quasi esclusivamente dalla Grecia⁶⁰. In questo caso le differenze tipologiche non sembrano dovute a esigenze tecniche quanto piuttosto a differenti modelli produttivi. Le stesse differenze sembrerebbero riconoscersi sulle Coppe di Nimrud, anche se in questo caso parrebbe più complesso poter distinguere le coppe in due gruppi⁶¹.

Nello sbalzo, per rendere alcuni particolari, venivano usati strumenti specifici. Onnis, per le coppe di Nimrud, è riuscita a individuarne uno dalla testa rotonda per definire forme circolari di varie dimensioni⁶². Anche sulle coppe in esame si potrebbe riconoscere l'utilizzo di uno strumento a testa tonda per rendere alcuni dettagli come ad

⁵⁰ E2, E3, E9.

⁵¹ Sulla coppa da Idalion, Cy1, per rendere la criniera dei leoni e, ugualmente, sulla coppa da Caere, E9, per rendere particolari anatomici sul posteriore dei cavalli. Sulla coppa da Pontecagnano, E10, per rendere il pube della dea nel medaglione centrale, sulla coppa da Olimpia, G7, per rendere la barba dei leoni. In altri casi campisce l'interno o parte dell'interno dei corpi di uccelli, anatre o cervi: Cy2, E3, E5, E6 e la coppa da Golgoi (Matthäus 1985, n. 443, pp. 169 ss., tavv. 42, 46) a cui va aggiunto il serpente sulla coppa di provenienza incerta a Baltimora, E12. Sulla coppa E15 i cerchietti vengono utilizzati per rendere la pelliccia maculata dei felini.

⁵² Cy1, Cy4, Cr2, Cr3, E6, da Eleutherna: Stampolidis 2004, n. 349, p. 277. Questa resa delle ali è molto comune e in due casi i puntini vengono sostituiti da cerchietti, anche se non si tratta di ali di sfingi (Cy8, Cy17). Nel caso della coppa da Idalion, Cy1, questa viene utilizzata anche sulla figura del genio alato assirizzante. In Cy4 anche sulle ali di alcune divinità.

⁵³ Sul gruppo *marsh pattern* cfr. Barnett 1974, pp. 21-22.

⁵⁴ Cy6, G7, E8, E9, e in Matthäus 1985, n. 443, pp. 169 ss., tavv. 42, 46 a cui vanno aggiunte E11, E13. Sulle coppe Cr11 e su quella in Sakellarakis-Sakellarakis 2013, tomo Γ, n. 17, tav. 50, i chiodini vengono identificati mediante cerchietti.

⁵⁵ Cy1, G7, E1, E9.

⁵⁶ Cy4, Cy8, E6, E10. Sulla coppa da Praeneste (E1) è sostituito da semicerchi.

⁵⁷ Cy1, Cy17, R1, E1, E8, la coppa in Matthäus 1985, n. 443, pp. 169 ss., tavv. 42, 46.

⁵⁸ E5, E6, E7, E10. Sulla coppa da Praeneste (E1) anche lo scarabeo alato presenta la medesima decorazione; sempre su una coppa da Praeneste (E2) anche il disco solare alato e una divinità alata. Probabilmente presente anche sulle coppe E3 ed E9. A questi vanno aggiunti i due esemplari E12 ed E13.

⁵⁹ La distinzione conferma per grandi linee quella proposta in Markoe 1985, p. 9.

⁶⁰ Dalla Grecia: G1, G3, G4, G5, G6, G7, G9, G10 e le due coppe da Lefkandi (Popham 1996, tavv. 63.28, 133, 144, 70.18, 134, 145). Da Creta: Cr1 e in Sakellarakis-Sakellarakis 2013, tomo B, n. 11, p. 64 e fig. 7; tomo Γ, n. 11, tav. 47. Da Cipro: Cy3. Dall'Italia: Iannelli 2011, n. 200, fig. 195, pp. 167 ss. Per il Markoe invece le coppe che presentano lo sbalzo alto sono soltanto tre: Cr1, G4 e G7 (le due coppe da Lefkandi e quella con tori affrontati dall'Antro Ideo non sono inserite all'interno del *corpus* del Markoe perché non ancora rinvenute le prime due e probabilmente sfuggita la terza), cfr. Markoe 1985, p. 9, anche se poi lo stesso studioso afferma che in generale le coppe dalla Grecia presentano uno sbalzo più audace in confronto alle altre (Markoe 1985, pp. 11-12).

⁶¹ Onnis 2009, p. 143.

⁶² Onnis 2009, p. 143, in particolare nota 33.

esempio lo sbalzo delle punte dei petali delle rosette centrali.

Come fatto notare *in primis* da Markoe, alcune rese stilistiche vengono associate ad alcune particolari tecniche come nel caso dei mammiferi, i quali vengono riprodotti mediante una tripartizione del corpo (posteriore, centrale ed anteriore) e uno sbalzo quasi circolare⁶³. Onnis ha notato come tale caratteristica venga utilizzata anche nei casi in cui non sarebbe “conveniente” poiché il mammifero è di proporzioni estremamente ridotte⁶⁴.

Conclusioni

Risulta interessante sovrapporre tali considerazioni alla distribuzione geografica delle coppe, in base al materiale utilizzato. Delle 29 coppe in argento 17 provengono da Cipro, 11 dall'Etruria e una da Rodi, in particolare da Camiro, mentre nessuna è stata al momento rinvenuta in Grecia (ad eccezione di quella di Camiro) e a Creta. Anche le quattro coppe di provenienza incerta⁶⁵ sono in argento e, come detto, mostrano uno stile affine a quello del gruppo delle coppe dall'Etruria. L'unica coppa d'oro proviene da Cipro. Delle 41 coppe in bronzo 19 giungono da Creta, 14 dalla Grecia, 4 da Cipro e 3 dall'Italia.

Valutando la distribuzione cronologica si osserva che tra le coppe più antiche nessuna è in argento oppure in oro. In Italia, inoltre, la distinzione tra coppe in bronzo e in argento ricalca quella cronologica⁶⁶, con quelle più antiche in bronzo⁶⁷ e le più recenti in argento.

Come già ampiamente dimostrato dagli studi precedenti, le coppe dal Mediterraneo hanno una provenienza variegata⁶⁸ e appaiono, infatti, divise tra quelle importate dal Vicino Oriente (che vengo-

no riferite allo stile nord-siriano, “intermedio”⁶⁹, fenicio o fenicio-cipriota), e quelle imitate in “Occidente”, probabilmente a Creta⁷⁰ o in Etruria⁷¹.

Il gruppo di coppe rinvenute a Cipro, in particolare, ha destato da sempre molto interesse, vista la sua particolare omogeneità che trova conferma anche dall'analisi delle tecniche e dei materiali.

Come visto, la punteggiatura è utilizzata in maniera preponderante sugli esemplari da Cipro⁷² e dall'Etruria. In particolare l'impiego di tale tecnica nella resa di alcuni particolari stilistici sembra creare dei veri e propri sottogruppi omogenei di esemplari “etruschi” e “ciprioti”, in cui di volta in volta predomina l'uno o l'altro. Questo potrebbe confermare da un lato l'omogeneità dei due gruppi e dall'altro il loro reciproco collegamento, avallando le precedenti teorie circa l'influenza cipriota sulle coppe dall'Etruria⁷³.

Come visto, le coppe da Cipro sono in gran parte d'argento; l'unica coppa d'oro, da Kourion (Cy9), si configura come un'eccezione dal punto di vista stilistico⁷⁴, così come i 4 casi in bronzo da

⁶⁹ Si intende uno stile che fonde elementi fenici e nord-siriani, dapprima identificato come “sud-siriano”, cfr. Winter 1983. In merito ad alcune delle coppe in questione cfr. Matthäus 2011, p. 118.

⁷⁰ Sul tema cfr.: Falsone 1988, pp. 94-103; Stampolidis 1998, pp. 180 ss.; Matthäus 2000, pp. 526 ss.; Markoe 2003, pp. 210 ss.; Matthäus 2011, pp. 117 ss.; Pappalardo 2011a, pp. 199 ss.; Stampolidis 2011, pp. 397 ss.

⁷¹ Non c'è accordo tra gli studiosi sulla produzione in Etruria delle coppe in questione. Cfr. Canciani 1979, pp. 1 ss.; Rahtje 1980, pp. 119 ss.; Markoe 1992, pp. 65 ss.; Neri 2000, pp. 6 ss. (con bibl. precedente); Buranelli – Sannibale 2006, pp. 220 ss.; Sciacca 2007, pp. 283 ss.

⁷² Markoe aveva individuato questa caratteristica del puntinato, assieme a quella dei cerchi incisi utilizzati in alternativa, come tipica della produzione cipro-fenicia (Markoe 1985, pp. 9-10). Come visto però tale tecnica non è esclusiva delle coppe da Cipro ma preponderante. Caratteristico delle coppe da Cipro e dall'Etruria è invece l'utilizzo specifico per alcuni dettagli di questa tecnica.

⁷³ Rahtje 1980, pp. 13 ss., in particolare p. 17, con bibl. precedente: per la studiosa si tratterebbe di manufatti prodotti nella stessa bottega; Markoe 2003, p. 216, e Karageorghis 2003, pp. 343-344: per entrambi gli studiosi si tratta di artigiani itineranti che utilizzavano cartoni preparatori, anche se Markoe dà un peso maggiore alla componente fenicia (Markoe 1992, p. 84); Buranelli – Sannibale 2006, p. 221; Sciacca 2007, pp. 287 ss.; Markoe 2007-2008, p. 170.

⁷⁴ Il motivo degli acquitrini non è nuovo all'iconografia vicino-orientale, così come la resa dell'acqua mediante linee parallele a zig-zag è di ascendenza egizia e ampiamente ripresa nell'arte fenicia (cfr. la coppa con canoe da Golgoi in Matthäus 1985, n. 443, pp. 169 ss., tavv. 42, 46, o quella da Pontecagnano (E10). Tuttavia lo stile e la resa delle decorazioni figurate sulla coppa Cy9 risulta meno precisa e distante dai modelli fenici.

⁶³ Markoe 1985, p. 11. Per lo studioso è caratteristico della resa dei mammiferi sulle coppe dall'Etruria ma riscontrabile anche su quelle dalla Grecia.

⁶⁴ Onnis 2009, pp. 147-148.

⁶⁵ Onnis 2009, p. 148.

⁶⁶ Sulla cronologia delle coppe cfr. Markoe 1985, pp. 149-156.

⁶⁷ Si tratta delle coppe da Vetulonia (E11), Francavilla Marittima (Ca1) e Montevetrano (Iannelli 2011, n. 200, fig. 195, pp. 167 ss.).

⁶⁸ Ancora molto attuale risulta lo studio di Barnett sulle *Nimrud bowls* (Barnett 1974, pp. 11 ss.).

Cipro appaiono come “eccezioni” stilistiche o morfologiche nel panorama delle coppe cipriote. La coppa da Kourion (Cy10), infatti, è decorata esclusivamente nella sua parte centrale, le coppe da Salamina (Cy5, fig. 3.3), da Idalion (Cy3, fig. 3.4) e da Armou (Cy22, fig. 3.5) presentano invece uno stile decorativo differente dalle altre, fortemente egittizzante la prima⁷⁵, nord-siriana la seconda⁷⁶ e, al momento, senza confronti la terza⁷⁷. Da notare che le coppe Cy5 e Cy10 sono tra le poche che presentano una decorazione esclusivamente incisa.

Tra le coppe rinvenute a Cipro, dunque, sembra potersi isolare un gruppo che risulta omogeneo dal punto di vista stilistico⁷⁸, tecnologico e per l'utilizzo dell'argento, in alcuni casi dorato.

Anche per le coppe dall'Italia è possibile riconoscere distinzioni oltre che cronologiche anche geografiche e stilistiche. Delle 14 coppe rinvenute, infatti, le 3 in bronzo (da Francavilla Marittima, Vetulonia e Montevetrano) rappresentano il gruppo più antico ma anche quello stilisticamente distinto dal gruppo “etrusco” e di sicura importa-

zione vicino-orientale⁷⁹. Incrociando i dati del materiale utilizzato con quelli della tecnica della doratura si possono trarre ulteriori informazioni; le coppe d'argento dorato, infatti, non solo possono essere distinte stilisticamente da quelle in bronzo ma anche dai tre esemplari d'argento non dorati (E1 da Praeneste, E10 ed E14 da Pontecagnano) che mostrano uno stile fenicizzante, nel quale sono assenti influssi ravvisabili sugli esemplari ciprioti e, come confermano le iscrizioni apposte, possono essere ricondotte a opere di artigiani fenici⁸⁰. Le otto coppe d'argento dorate provengono esclusivamente dai centri di Caere e Praeneste e dalle tre grandi strutture sepolcrali (T. Bernardini, la cosiddetta T. Barberini e la T. Regolini Galassi) e sono quelle influenzate dal gruppo di coppe omogeneo da Cipro, individuato in precedenza.

Infine, si può affermare che la tipologia di sbalzo “alta” caratterizza le coppe con uno stile figurativo pesante e tozzo, peculiarità questa dello stile artistico nord-siriano e, in parte, della cosiddetta *intermediate school*. Con ciò non si vuole affermare che queste produzioni fossero caratterizzate esclusivamente dallo sbalzo “alto” ma che questo, allo stato attuale, sembri esclusivo di tali produzioni e inoltre che nessuna coppa che presenta caratteristiche riconducibili all'ambiente fenicio o fenicio-cipriota presenti, al momento, la tipologia dello sbalzo “alto”.

Riassumendo, si verrebbe a delineare una situazione di questo tipo: le coppe più antiche risulterebbero essere quelle nord-siriane⁸¹ caratterizzate dall'utilizzo dello sbalzo alto e del bronzo, oltre che da una resa stilistica pesante e tozza delle figure. Queste sono state rinvenute, come detto, in buona parte in Grecia, oltre ai due esemplari da

⁷⁵ La coppa presenta uno stile egittizzante sia nella resa stilistica che iconografica della figure mentre sono del tutto assenti elementi assirizzanti, caratteristici invece delle altre coppe da Cipro, cfr. Markoe 2007-2008, p. 170. Per Gjerstad è di produzione cipriota, anche se le figure sono del tipo egizio (Gjerstad 1946, p. 9). Per Matthäus la coppa rientra nel gruppo neo-cipriota e presenta forti influssi cipro-fenici ed egittizzanti (Matthäus 1985, pp. 172-173). Per Karageorghis è cipriota con forti influenze egizie mediate dall'arte fenicia (Karageorghis 1993, p. 10).

⁷⁶ La coppa risulta caratterizzata da uno stile pesante e tozzo delle figure femminili, con grandi occhi, nasi prominenti, grandi mani, tutti elementi individuabili nello stile nord-siriano. Per Gjerstad è di produzione cipriota, distante stilisticamente dagli esemplari cipro-egizi e cipro-fenici (Gjerstad 1946, pp. 4-6). Markoe definisce la coppa come fenicio-cipriota anche se influenzata dal repertorio artistico nord-siriano (Markoe 1985, p. 150). Per Matthäus, si tratterebbe di un adattamento cipriota di modelli nord-siriani (Matthäus 1985, pp. 170 ss.) anche se riscontra una forte somiglianza morfologica con gli esemplari dal Ceramico (G1) e dall'Antro Ideo. Per Pappalardo è confrontabile con gli avori in stile nord-siriano da Nimrud (Pappalardo 2011b, p. 230).

⁷⁷ Si veda Matthäus 1985, p. 176, dove l'autore afferma, giustamente, che al momento non si rinvengono confronti né a Cipro né fuori, anche se sembra ravvisabile un'influenza nord-siriana. Markoe 1985, p. 109, individua similitudini con le coppe iraniche. Karageorghis invece individua un riflesso dell'arte assira (Karageorghis 1981, p. 142).

⁷⁸ Pur individuando differenze iconografiche e nella resa stilistica di alcune di queste coppe i punti di confronto sono molteplici. Per Markoe alcune di queste provengono dal medesimo *atelier* cipriota (Markoe 2007-2008, pp. 169-170). Tra queste Markoe inserisce anche la coppa da Golgoi (in Matthäus 1985, n. 443, pp. 169 ss., tavv. 42, 46) che sembrerebbe però avere uno stile più marcatamente egittizzante.

⁷⁹ Zancani Montuoro 1970-1971, pp. 9 ss.; Maggiani 1973, pp. 73 ss.; Bernardini – Botto 2010, pp. 68 ss., in particolare p. 72, sull'ipotesi di Barnett e Markoe circa la produzione in Italia della coppa da Francavilla; Iannelli 2011, pp. 167 ss.

⁸⁰ d'Agostino – Garbini 1977, pp. 53 ss.; Markoe 1985, pp. 72-74. E14 è una kotyle decorata poco sotto l'orlo da una fascia di pseudo-geroglifici. D'Agostino ipotizza sia stata prodotta da un artigiano fenicio attivo in Italia, data la forma greca del vaso e la decorazione egittizzante (d'Agostino 1977, p. 34), ipotesi accettata anche da Markoe (Markoe 1992-1993, p. 24). La coppa conservata a Leiden (E13), dal punto di vista stilistico e iconografico, è confrontabile con quelle “etrusche” pur non essendo dorata.

⁸¹ Le più antiche in assoluto risultano essere quelle da Lefkandis, databili al primo quarto del IX sec. a.C. (Popham 1994, pp. 17 ss.); Matthäus 2000, pp. 529 ss.

Cipro e dall'Italia⁸².

A queste seguirebbero quelle di produzione fenicia e/o "intermedia", caratterizzate dall'uso prevalente del bronzo; in particolare dal Mediterraneo, quelle più antiche sembrano caratterizzate dall'impiego del bronzo, quelle più recenti da quello dell'argento. Dal punto di vista tecnico sembrano prediligere lo sbalzo basso. Queste hanno una distribuzione ampia provenendo dalla Grecia, compreso l'unico esemplare da Rodi, dall'Italia e da Cipro.

Le coppe probabilmente prodotte in Grecia, a Creta, sono esclusivamente in bronzo e prediligono, ugualmente, uno sbalzo basso. Tra queste c'è poi un sottogruppo caratterizzato, al pari di alcuni scudi, dall'utilizzo di cerchi o semicerchi punzonati⁸³.

Ancora più tarde, invece, sembrano le coppe cipriote⁸⁴, intese come gruppo omogeneo, le cui caratteristiche sono state esplicitate in precedenza⁸⁵. Esse sono in argento, a volte dorato, prediligono l'impiego dello sbalzo basso (nel caso di Cy1 solo l'incisione) e appare frequente l'utilizzo della punteggiatura nella resa di alcuni particolari stilistici. Collegate a queste sono le coppe dai grandi complessi tombali dell'Etruria⁸⁶, caratterizzate da affinità iconografiche e stilistiche con le coppe cipriote, dall'utilizzo esclusivo dell'argento associato quasi sempre alla doratura, da uno sbalzo basso e dall'impiego della punteggiatura per definire alcuni particolari stilistici (non sempre gli stessi delle coppe cipriote). Per tutti questi motivi l'ipotesi che queste coppe possano essere state prodotte da artigiani ciprioti impiantati in Etruria sembra la più plausibile.

La maggior parte delle coppe in argento sono dunque di provenienza cipriota ed etrusca (con la sola eccezione della coppa da Camiro, R1), tutte più tarde.

Si potrebbe ipotizzare che l'assenza di coppe d'argento dalla Grecia sia da imputare al valore che rivestivano questi manufatti e alla loro cronologia. Difatti si osserva che la produzione delle coppe figurate vicino-orientali si va esaurendo man mano che prosegue l'avanzata assira con cui le cittadelle nord-siriane e, successivamente, le città fenicie (nel corso del VII sec. a.C.), vedono terminare la propria autonomia e con essa i propri contatti, diretti o indiretti, con il Mediterraneo centrale. Stessa sorte sembra toccare alla produzione cretese che si va esaurendo agli inizi del VII sec. a.C. La produzione cipriota (intesa come gruppo omogeneo prima individuato, non come luogo di produzione) prosegue ancora, anzi sembra sostituirsi a quella vicino-orientale precedentemente attestata, ma oltrepassa completamente la penisola ellenica per attestarsi e/o influenzare quella in Etruria⁸⁷.

C'è da interrogarsi sul motivo per cui questa produzione seppur geograficamente "vicina" al mondo ellenico non viene con esso a contatto mentre entra in contatto con il mondo, geograficamente più "lontano", etrusco.

Bisogna considerare come i rapporti tra il mondo fenicio, quello cipriota e quello egeo non sembrano entrare in crisi ma anzi trovano una vitalità ancora maggiore tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII sec. a.C., in cui Cipro gioca un ruolo fondamentale e Rodi rappresenta una tappa importante⁸⁸.

Si potrebbe ipotizzare che uno dei motivi sia da ricercare nelle mutate condizioni politico-sociali in Grecia stessa. Le coppe in questione erano degli oggetti di prestigio utilizzati nei complessi cerimoniali tra aristocrazie mediterranee: scambi di doni e banchetti durante i quali le decorazioni figurate potrebbero aver funzionato da base per racconti mitici ed epici. Si tratterebbe quindi di prodotti legati indissolubilmente a una particolare struttura sociale e, in questa, a una precisa sua parte: le élites principesche.

⁸² Ci si riferisce alla coppa da Idalion, Cy3, e alla *bull bowl* da Montevetrano.

⁸³ Matthäus 2000, pp. 534. ss.

⁸⁴ Si fa riferimento alle coppe rinvenute a Cipro, non alla possibile area di produzione. Per un contributo recente cfr. Vonhoff 2015, pp. 272-275, 287-291.

⁸⁵ Il gruppo presenta naturalmente al suo interno differenze più o meno marcate.

⁸⁶ Insieme a quelle di provenienza incerta E11, E12, E13.

⁸⁷ Markoe 1992, pp. 64 ss. Situazione simile sembra verificarsi con le oinochoai cosiddette fenicio-cipriote, cfr. Taloni 2012, p. 80.

⁸⁸ Kourou 2003; Kourou 2008; Kourou 2012; Kourou 2014, pp. 82 ss.; D'Acunto, in corso di stampa.

Mentre a Cipro e in Etruria la struttura sociale garantisce la prosecuzione delle medesime forme di auto-rappresentazione dei principi, con la nascita di floride e corpose produzioni, in Grecia la situazione va mutando. Già durante l'VIII sec. a.C. le coppe non trovano più spazio nelle sepolture ma nei grandi santuari⁸⁹.

Questi oggetti, con il loro richiamo ai principi orientali impegnati in battaglie eroiche contro nemici e animali reali e fantastici, alla sfera della regalità, del lusso e dello sfarzo, evidentemente, non rispecchiavano più le *élites* greche del VII sec. a.C. che avevano affidato ad altre forme l'esaltazione del proprio prestigio.

⁸⁹ G4, G7. Cfr. d'Agostino 2000, pp. 47 ss.

Abbreviazioni bibliografiche

- Barnett 1974 = R.D. Barnett, 'The Nimrud Bowls in the British Museum', in *RStFen* 2/1, 1974, pp. 11-33.
- Bernardini – Botto 2010 = P. Bernardini – M. Botto, 'I bronzi "fenici" della penisola italiana e della Sardegna', in *RStFen* 38/1, 2010, pp. 17-117.
- Brock 1957 = J.K. Brock, *Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos*, BSA Suppl. 2, Cambridge 1957.
- Buranelli – Sannibale 2006 = F. Buranelli – M. Sannibale, 'Non più solo "Larthia". Un documento epigrafico inedito dalla tomba Regolini-Galassi di Caere', in B. Adembri (a cura di), *AEI MNHSTOΣ. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, tomo I, Firenze 2006, pp. 220-231.
- Canciani 1979 = F. Canciani, 'Coppe "fenicie" in Italia', in *AA* 1979, pp. 1-6.
- Craddock 1995 = P.T. Craddock, *Early Metal Mining and Production*, Edinburgh 1995.
- Cristofani – Martelli 1983 = M. Cristofani – M. Martelli, *L'oro degli etruschi*, Novara 1983.
- Curtis *et al.* 2008 = J.E. Curtis – H. McCall – D. Collon – L. al-Gailani Werr, *New light on Nimrud. Proceedings of the Nimrud Conference, 11th-13th March 2002*, London 2008.
- D'Acunto, in corso di stampa = M. D'Acunto, 'The Protogeometric and Geometric Necropolis of Ialysos (Rhodes): Burial Customs, Commerce and Society', in A. Mazarakis Ainian – A. Alexandridou – X. Charalambidou (a cura di), *Regional Stories towards a new Perception of the early Greek World*, 'Acts of the International Symposium in Honour of Professor Jan Bouzek, Volos, 18-21 June, 2015', in corso di stampa.
- d'Agostino 1977 = B. d'Agostino, *Tombe "principesche" dell'orientalizzante antico da Pontecagnano*, *MonAnt* 49, vol. II-I, Roma 1977.
- d'Agostino 2000 = B. d'Agostino, 'La cultura orientalizzante in Grecia e nell'Egeo', in *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, 'Catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 2000', Bologna 2000, pp. 43-53.
- d'Agostino - Garbini 1977 = B. d'Agostino – G. Garbini, 'La Patera orientalizzante da Pontecagnano riesaminata', in *StEtr* 45, 1977, pp. 51-62.
- De Caro 2006 = S. De Caro (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*, Milano 2006.
- Falsone 1985 = G. Falsone, 'A Syro-Phoenician Bull-Bowl in Geneva and its Analogue in the British Museum', in *AnatSt* 35, 1985, pp. 131-142.
- Falsone 1987 = G. Falsone, 'La coupe phénicienne de Fortetsa, Crète. Une reconsidération', in *Studia Phoenicia V, Phoenicia and the East Mediterranean in the First Millennium B.C.*, Leuven 1987, pp. 181-194.
- Falsone 1988 = G. Falsone, 'La Fenicia come centro di lavorazione del bronzo nell'Età del Ferro', in *DialArch* 1/2, 1988, pp. 79-110.
- Formigli 1983 = E. Formigli, 'Appendice tecnica', in Cristofani – Martelli 1983, pp. 321-333.
- Formigli 1985 = E. Formigli, *Tecniche dell'oreficeria etrusca e romana. Originali e falsificazioni*, Firenze 1985.
- Giumlia-Mair – Meriani – Lucchini 2002 = A. Giumlia-Mair – S. Meriani – E. Lucchini, 'Indagini archeometallurgiche su dorature antiche: analisi, tecniche e varianti', in A. Giumlia-Mair (a cura di), *I bronzi antichi: Produzione e tecnologia*, 'Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi, organizzato dall'Università di Udine, sede di Gorizia Grado – Aquileia, 22-26 maggio 2001', Montagnac 2002, pp. 338-343.
- Gjerstad 1946 = E. Gjerstad, 'Decorated Metal Bowls from Cyprus', in *OpArch* 4, 1949, pp. 1-18.
- Hendrix 1999 = E. Hendrix, 'A Cypriot Silver Bowl reconsidered. 2, The technique and physical History of the Bowl', in *MMAJ* 34, 1999, pp. 21-31.
- Iannelli 2011 = M.A. Iannelli, 'L'ultimo dono alla principessa', in A. Campanelli (a cura di), *Dopo lo tsunami: Salerno antica*, 'Catalogo della Mostra, Salerno, 18 novembre 2011 - 28 febbraio 2012', Napoli 2011, pp. 166-183.
- Karageorghis 1981 = V. Karageorghis, 'A decorated Bronze Bowl from Armou', in *RDAC*, 1981, pp. 142-145.

- Karageorghis 1993 = V. Karageorghis, ‘Erotica from Salamis’, in *RStFen* 21, Suppl., 1993, pp. 7-13.
- Karageorghis 2000 = V. Karageorghis, *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2000.
- Karageorghis 2003 = V. Karageorghis, ‘Heroic Burials in Cyprus and other Mediterranean regions’, in Stampolidis – Karageorghis 2003, pp. 339-351.
- Kourou 2003 = N. Kourou, ‘Rhodes: The Phoenician Issue revisited. Phoenicians at Vroulia ?’, in N.Ch. Stampolidis – V. Karageorghis (a cura di), *Sea Routes... Interconnections in the Mediterranean, 16th – 6th BC*, ‘Acts of the Colloquium, Rethymnon 2002’, Athens 2003, pp. 249-262.
- Kourou 2008 = N. Kourou, ‘The Aegean and the Levant in the Early Iron Age. Recent Developments’, in *Interconnections in the Eastern Mediterranean. Lebanon in the Bronze and Iron Ages*, ‘Proceedings of the International Symposium, Beirut 2008’, *Bulletin d’Archéologie et d’Architecture Libanaises* 6, Beirut 2008, pp. 361-374.
- Kourou 2012 = N. Kourou, ‘Cypriots and Levantines in the central Aegean during the Geometric Period: the Nature of Contacts’, in J.-P. Descœudres – S. Paspalas (a cura di), *Zagora in Context. Settlements and intercommunal Links in the Geometric Period (900-700 BC)*, ‘Proceedings of the Conference held by the Australian Archaeological Institute at Athens and the Archaeological Society at Athens, Athens, 20-22 May, 2012’, *MeditArch* 25, 2012, pp. 215-227.
- Kourou 2014 = N. Kourou, ‘Rhodes, un important carrefour en Méditerranée orientale’, in A. Coulié – M. Philimonos-Tsopotou (a cura di), *Rhodes. Une île grecque aux portes de l’Orient. Du XVe au Ve siècle avant J.-C.*, ‘Catalogue de l’exposition, Paris, Musée du Louvre, 2014-2015’, Paris 2014, pp. 76-88.
- Kunze 1931 = E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931.
- Layard 1849-1853 = A.H. Layard, *The Monuments of Niniveh from Drawings made on the Spot*, London 1849-1853.
- Levi 1927-29 = D. Levi, *Arkades. Una città cretese all’alba della civiltà ellenica*, *ASAtene* 10-12, 1927-29.
- Lowery – Savage – Wilkins 1971 = P.R. Lowery – R.D.A. Savage – R.L. Wilkins, ‘Scriber, Graver, Scorper, Traces: Notes on Experiments on Bronzeworking Technique’, in *PPS* 37/1, pp. 167-182.
- Maggiani 1973 = A. Maggiani, ‘Coppa fenicia da una tomba villanoviana di Vetulonia’, in *StEtr* 41, 1973, pp. 73-95.
- Markoe 1985 = G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and Mediterranean*, Berkley – Los Angeles 1985.
- Markoe 1992 = G. Markoe, ‘In Pursuit of Metal: Phoenicians and Greeks in Italy’, in G. Kopcke – I. Tokumaru (a cura di), *Greece between East and West: 10th-8th Centuries B.C.*, ‘Papers of the Meeting at the Institute of Fine Arts, New York University, March 15-16th, 1990’, Mainz am Rhein 1992, pp. 61-84.
- Markoe 1992-1993 = G. Markoe, ‘In Pursuit of Silver: Phoenicians in central Italy’, in *HBA* 19-20, 1992-1993, pp. 11-29.
- Markoe 2003 = G. Markoe, ‘Phoenician Metalwork abroad: a Question of Export or on-Site Production?’, in Stampolidis – Karageorghis 2003, pp. 209-216.
- Markoe 2007-2008 = G. Markoe, ‘L’art du métal phénicien: les coupes décorées’, in E. Fontan – H. Le Meaux (a cura di), *La Méditerranée des phéniciens, de Tyr à Carthage*, Paris 2007-2008, pp. 167-173.
- Maryon 1949 = H. Maryon, ‘Metal working in the ancient World’, in *AJA* 53/2, 1949, pp. 93-125.
- Matthäus 1985 = H. Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern, Prähistorische Bronzefunde* 8, München 1985.
- Matthäus 2000 = H. Matthäus, ‘Die Idäische Zeus-Grotte auf Kreta. Griechenland und der Vordere Orient im frühen 1. Jahrtausend v. Chr.’, in *AA*, 2000, pp. 517-547.
- Matthäus 2011 = H. Matthäus, ‘The Idean Cave of Zeus: the most important pan-Cretan Sanctuary. Evidence of Metalwork’, in Rizza 2011, pp. 111-132.
- Matthäus 2014 = H. Matthäus, ‘Cypriote Imports and Cretan *objets d’art* in Cypriote cultural Tradition from the Cave of Zeus on Mont Ida’, in V. Karageorghis – A. Kanta – N.Ch. Stampolidis – Y. Sakellarakis (a cura di), *Kypriaka in Crete. From the Bronze Age to the End of the Archaic Period*, Nicosia 2014, pp. 70-91.

- Moorey 1967 = P.R.S. Moorey, 'Some ancient Metal Belts: their Antecedents and Relatives', in *Iran* 5, 1976, pp. 83-98.
- Neri 2000 = D. Neri, *Le coppe fenicie della tomba Bernardini nel Museo di Villa Giulia*, La Spezia 2000.
- Onnis 2009 = F. Onnis, 'The Nimrud Bowls: new Data from an Analysis of the objects', in *Iraq* 71, 2009, pp. 139-150.
- Pappalardo 2011a = E. Pappalardo, 'Tra Cnosso e l'Antro Ideo: iconografie e rapporti con l'Oriente', in Rizza 2011, pp. 193-208.
- Pappalardo 2011b = E. Pappalardo, 'Itinerant Iconographies: the Case of Bronze Pateras with the Scene of Procession', in H. Matthäus – N. Oettinger – S. Schröder (a cura di), *Der Orient und die Anfänge Europas. Kulturelle Beziehungen von den Späten Bronzezeit bis zur Frühen Eisenzeit*, Wiesbaden 2011, pp. 229-240.
- Popham 1994 = M.R. Popham, 'Precolonization: early Greek Contact with the East', in G. R. Tsetskhladze – F. De Angelis (a cura di), *The Archaeology of Greek Colonisation. Essays dedicated to Sir John Boardman*, Oxford 1994, pp. 11-34.
- Popham 1996 = M.R. Popham, *Lefkandi III, the Toumba cemetery. The excavations of 1981, 1984, 1986 and 1992-4*, BSA, Suppl. 29, Oxford 1996.
- Rathje 1980 = A. Rathje, 'Silver Relief Bowls from Italy', in *AnalRom* 9, 1980, pp. 7-46.
- Rizza 2011 = G. Rizza (a cura di), *Identità culturale, etnicità, processi di trasformazione a Creta fra Dark Age e Arcaismo. Per i cento anni dello scavo di Priniàs, 1906-2006*, 'Convegno di studi, Atene, 9-12 novembre 2006', Palermo 2011.
- Sakellarakis – Sakellarakis 2013 = Y. Sakellarakis – E.S. Sakellarakis, *To Iδαίο Άντρο. Ιερό και μαντείο*, Αθήνα 2013.
- Sannibale 1995 = M. Sannibale, 'Osservazioni su alcuni argenti della tomba Regolini Galassi: tecniche antiche e interventi moderni', in E. Formigli (a cura di), *Preziosi in oro, avorio, osso e corno. Arte e tecniche degli artigiani etruschi*, 'Atti del seminario di studi ed esperimenti, Murlo, 26 settembre - 3 ottobre 1992', Siena 1995, pp. 90-103.
- Sciacca 2007 = F. Sciacca, 'La circolazione dei doni nell'aristocrazia tirrenica: esempi dall'archeologia', in *Revista d'Arqueologia de Ponent* 16-17, 2006-2007 (2007), pp. 281-292.
- Stampolidis 1998 = N.Ch. Stampolidis, 'Imports and *agalmata*: the Eleutherna experience', in N.Ch. Stampolidis – V. Karageorghis (a cura di), *Eastern Mediterranean: Cyprus – Dodecanese – Crete 16th- 6th cent. BC.*, 'Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, 13-16 May 1997', Athens 1998, pp. 175-184.
- Stampolidis 2004 = N.Ch. Stampolidis, *Eleutherna: Polis – Acropolis – Necropolis*, Athens 2004.
- Stampolidis 2011 = N.Ch. Stampolidis, 'Eleutherna and the Idean Cave. An Attempt to reconstruct Interactions and Rituals', in Rizza 2011, pp. 395-420.
- Stampolidis – Karageorghis 2003 = N.Ch. Stampolidis – V. Karageorghis (a cura di), Πλόες... *Sea Routes... Interconnections in the Mediterranean 16th- 6th c. BC.*, 'Proceeding of the International Symposium held at Rethymnon, Crete, September 29th - October 2nd 2002', Athens 2003.
- Stampolidis – Karetsou 1998 = N.Ch. Stampolidis – A. Karetsou (a cura di), *Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος – Δωδεκάνησα – Κρήτη. 16^{ος} – 6^{ος}*, 'Catalogue of the Exhibition, Hiraklion 1998', Hiraklion 1998.
- Strøm 1971 = I. Strøm, *Problems concerning the Origin and early Development of the Etruscan Orientalizing Style*, Odense 1971.
- Taloni 2012 = M. Taloni, 'Le oinochoai cosiddette fenicio-cipriote: origine, rielaborazione e trasformazione di una forma vascolare', in C. Regoli (a cura di), *Mode e modelli. Fortuna e insuccesso nella circolazione di cose e idee*, *Officina etruscologia* 7, Roma 2012, pp. 77-98.
- Vonhoff 2015 = C. Vonhoff, 'Phoenician Bronzes in Cyprus', in J. Jiménez Ávila (a cura di), *Phoenician Bronzes in Mediterranean, Bibliotheca Archaeologica Hispana* 45, Madrid 2015, pp. 269-294.
- Winter 1981 = I.J. Winter, 'Is there a South Syrian Style of Ivory Carving in the early first Millennium B.C.?', in *Iraq* 43, 1981, pp. 101-130.
- Zancani Montuoro 1970-1971 = P. Zancani Montuoro, 'Necropoli di Macchiabate. Coppa di bronzo sbalzata', in *AttiMGrecia* 11-12, 1970-1971, pp. 9-36.

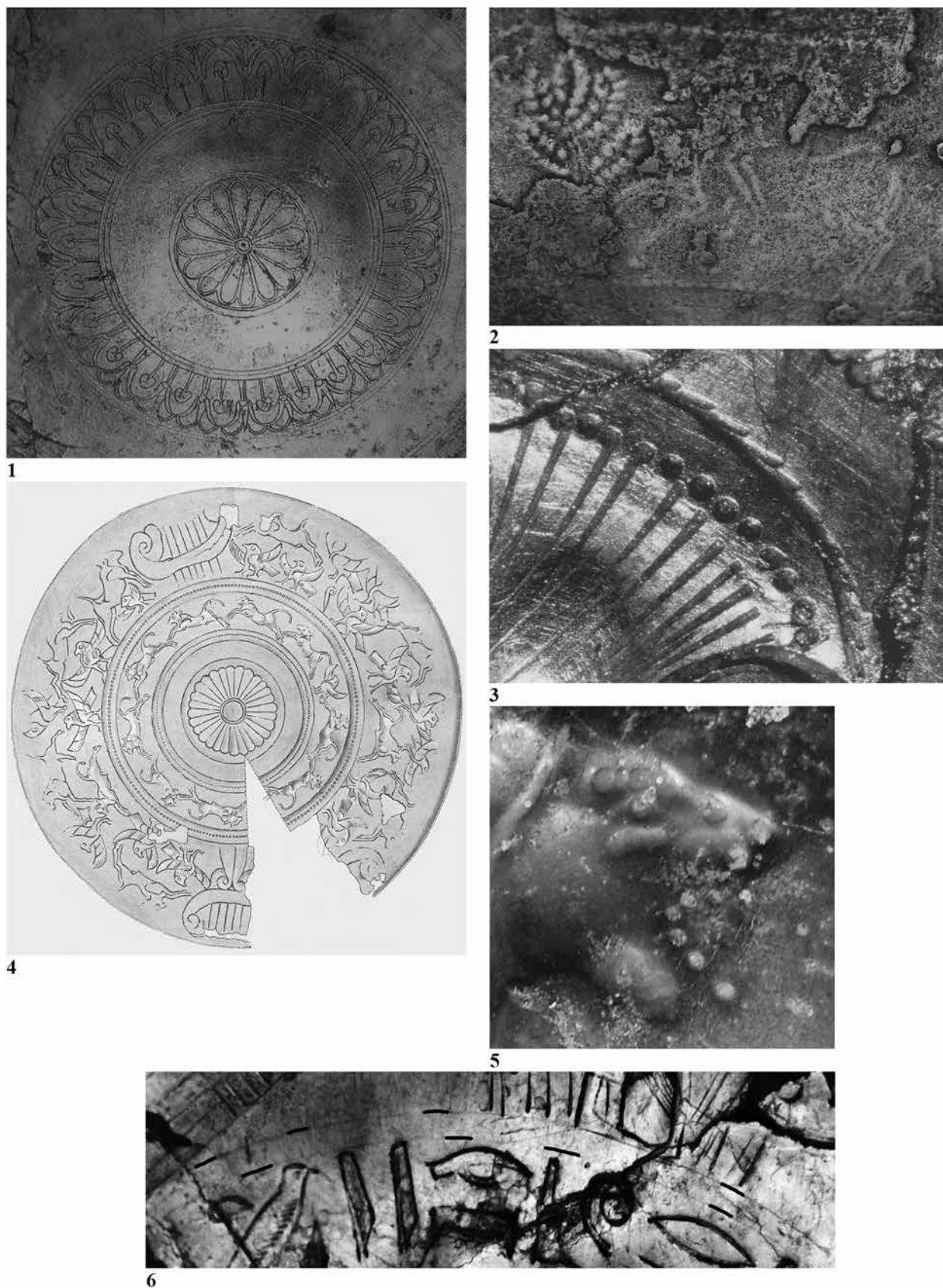


Fig. 1 - 1: Coppa da Kourion Cy11, particolare (da Karageorghis 2000). **2:** Coppa da Idalion Cy1, particolare della parte retrostante (foto: M. Parasole, per gentile concessione del Museo del Louvre, Parigi). **3:** Coppa da Caere E8, particolare del tracciato del papiro nel medaglione centrale (da Buranelli – Sannibale 2006). **4:** Coppa da Arkades Cr12, disegno (da Levi 1927-29). **5:** Coppa da Olimpia G7, dettaglio della parte retrostante (foto: M. Parasole; © Asmolean Museum, University of Oxford). **6:** Coppa da Praeneste E1, particolare della linea incisa, in alcuni punti evidenziata mediante tratteggio (foto: M. Parasole, per gentile concessione del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma).

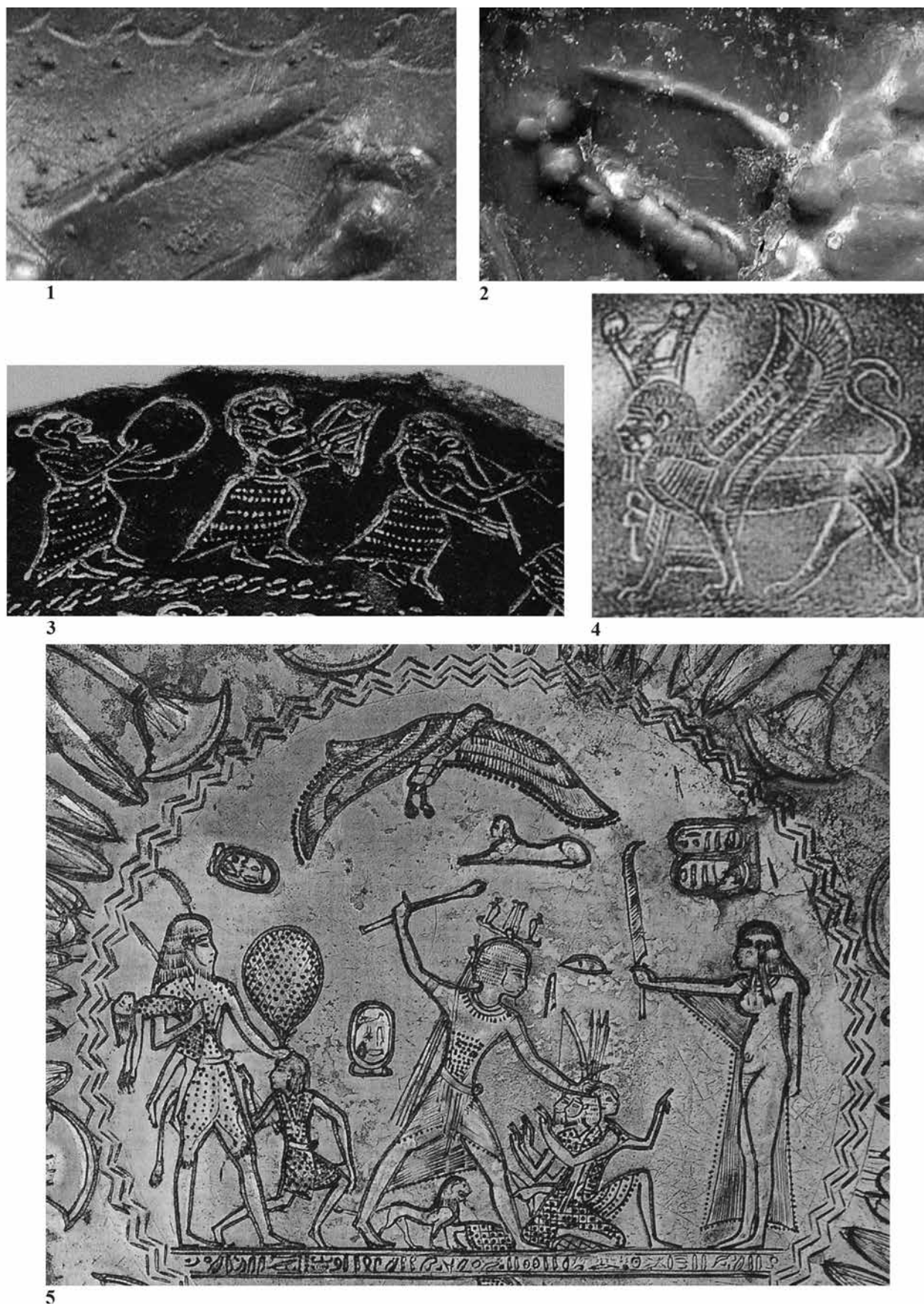


Fig. 2 - 1: Coppa da Olimpia G7, particolare della freccia (foto: M. Parasole; © Asmolean Museum, University of Oxford). **2:** Coppa da Olimpia G7, particolare della freccia visto dalla parte retrostante (foto: M. Parasole; © Asmolean Museum, University of Oxford). **3:** Cy6, da Kourion, particolare delle suonatrici (da Karageorghis 2000). **4:** Coppa dall'Antro Ideo, particolare (da Stampolidis – Karetsoy 1998). **5:** Coppa da Pontecagnano, E10, particolare del medaglione centrale (da De Caro 2006).



1



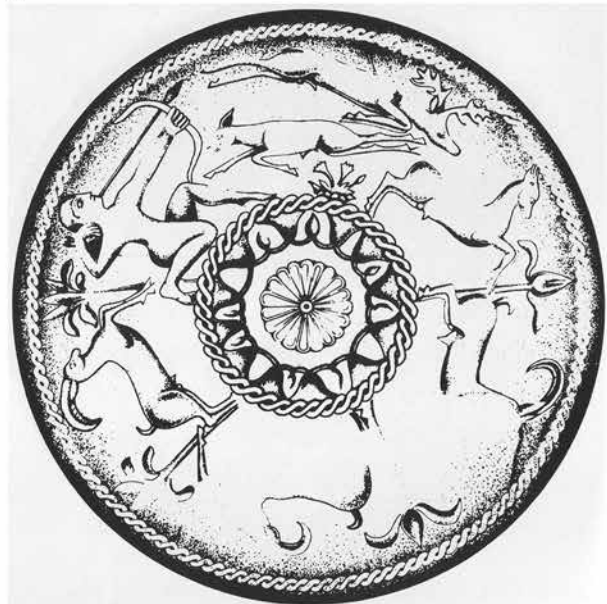
2



3



4



5

Fig. 3 - 1: Coppa da Rodi, R1, particolare (foto: M. Parasole, per gentile concessione del British Museum, Londra). **2:** Coppa da Praeneste E1, particolare (foto: M. Parasole, per gentile concessione del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma). **3:** Coppa da Salamina, Cy4, disegno (da Karageorhis 1993). **4:** Coppa da Idalion Cy3, disegno (da Markoe 1985). **5:** Coppa da Armou, Cy22, disegno (da Markoe 1985).

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 propostone 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.

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*

The site of Monte Vetrano, at the confluence of Fuorni and the Picentino River valleys, near the main Etruscan settlement of Pontecagnano (Salerno), is one of the most important recent discoveries in the archaeological history of pre-Roman Campania. The burial evidence attests the development of the settlement in the second half of the 8th century BC when it functioned as an aggregator of people and products of the inland. Its prosperity derived from the inclusion into the system of the Tyrrhenian trade which grew with the arrivals of the Greeks on the Campanian coast and the foundations of Pithekoussai and Cumae.

The paper focuses on Tomb 111, a female cremation dating to the third quarter of the 8th century BC (Pontecagnano Phase IIB). The bones, together with bronze fibulae and ornaments, an impasto spindle whorl and a burnt fragment of a chevron skyphos, are laid in a bronze cauldron according to the burial customs of the graves found in the *heroon* by the west gate of Eretria.

Addenda are dedicated to the 'Nuragic ship' and 'bull bowl' from Tomb 74, two precious bronzes imported from Sardinia and the Near East found in the richest female grave yet discovered.

MIRKO PARASOLE, *Le coppe "fenicio-cipriote": note sulla produzione*

In this study the author tries to argue an overall analysis of the technologies used for the creation of the so-called 'Cypro-Phoenician bowls', by an autoptic analysis of all the artifacts and new-published research. He has attempted to reconstruct the history of the manufacture and the tools used so that he can rebuild a complex production process. In this way, identifying differences and peculiarities, the author tries to contribute to the identification of different productions and to define how these have evolved over time and space.

VANGELIS SAMARAS, *An Archaic Marble Sphinx from Ayios Nikitas on Siphnos*

This article presents an unpublished marble head from Ayios Nikitas on Siphnos, found by the author in 2010. Despite its extensive damage, it can be argued that the head is dated to the second quarter of the sixth century BC. It probably comes from a votive sphinx staring straight ahead, and seems to be carved by a Parian (or under strong Parian influence) artist. It should be added to a group of works that comprises the *kouros* from Asclepeion on Paros (Louvre Ma 3101), the Parian gorgon, the 'Rolley head' and the sphinxes of Delos (A 583), of Kastro on Siphnos (AMS 2) and of Thasos. These works come from Paros or are linked with Parian sculpture: they share common features, although they are not products of the same sculptor or workshop. Despite her wealth and prosperity during the sixth century BC, Siphnos has yielded only a small corpus of marble in-the-round statues of the Archaic period: all have been discovered at Kastro, the Siphnian *asty*. The Ayios Nikitas head is the first Archaic marble work found away from the *asty* and the only one for which the exact find-spot is known. It contributes further to the study both of the votive sphinxes and of the Archaic marble sculpture of Paros. Moreover, it seems that this new finding confirms the existence of an extra-urban sanctuary at Ayios Nikitas.

HANS PETER ISLER, *Il teatro greco. Nascita e sviluppo di un tipo architettonico*

The classical plays connected with the names of Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes were staged for the first time in the theatre of Dionysus but not that whose monumental remains are preserved. This was opened not before 330 BC i.e. some seventy years after the death of the two younger dramatists.

A traditional approach to the study of Greek theatre architecture originates from Vitruvius who published his 'Ten Books on Architecture' at the beginning of the Augustan period. To Vitruvius goes back the distinction between a Greek theatre

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

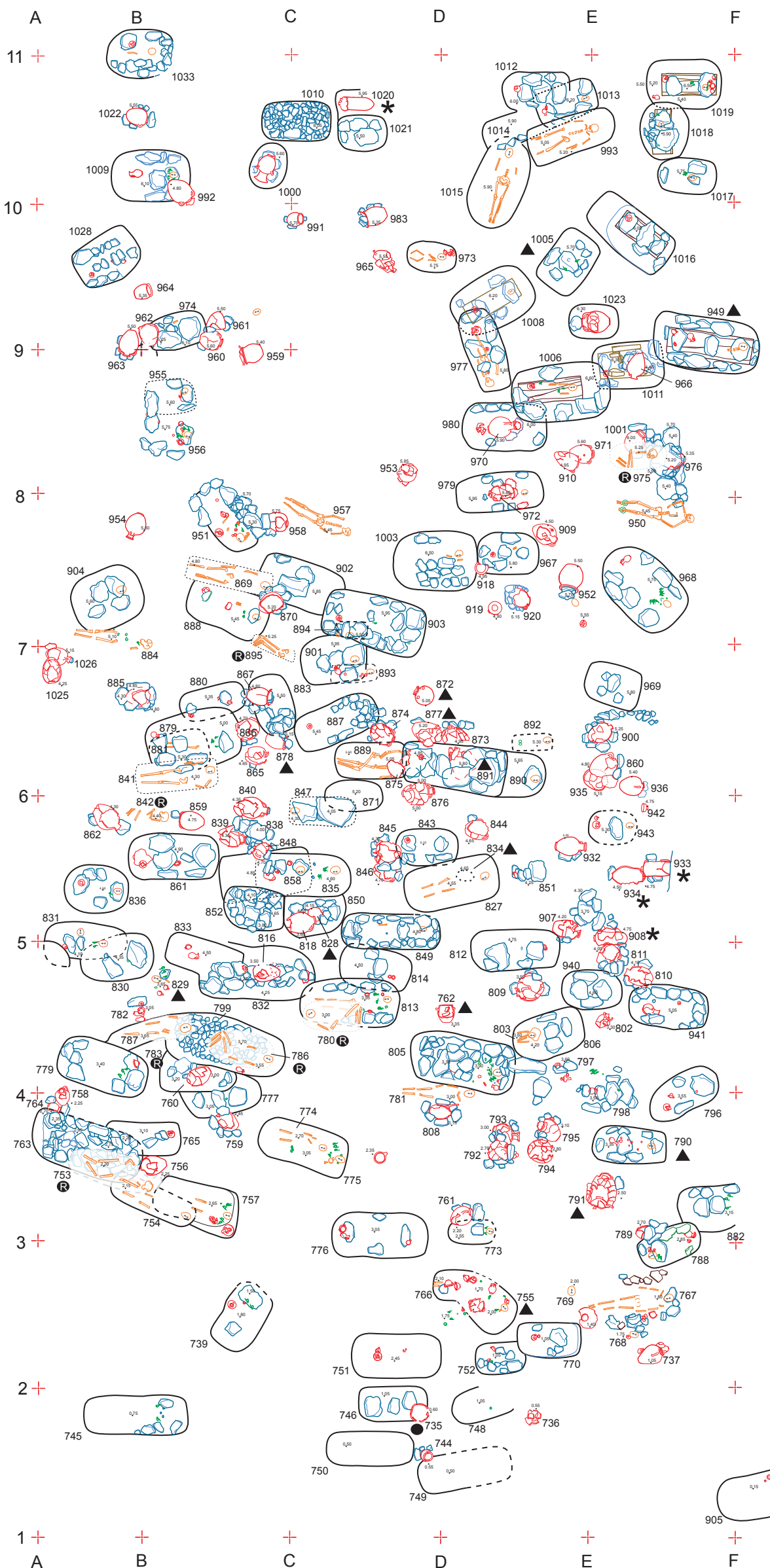


TAVOLA A

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)

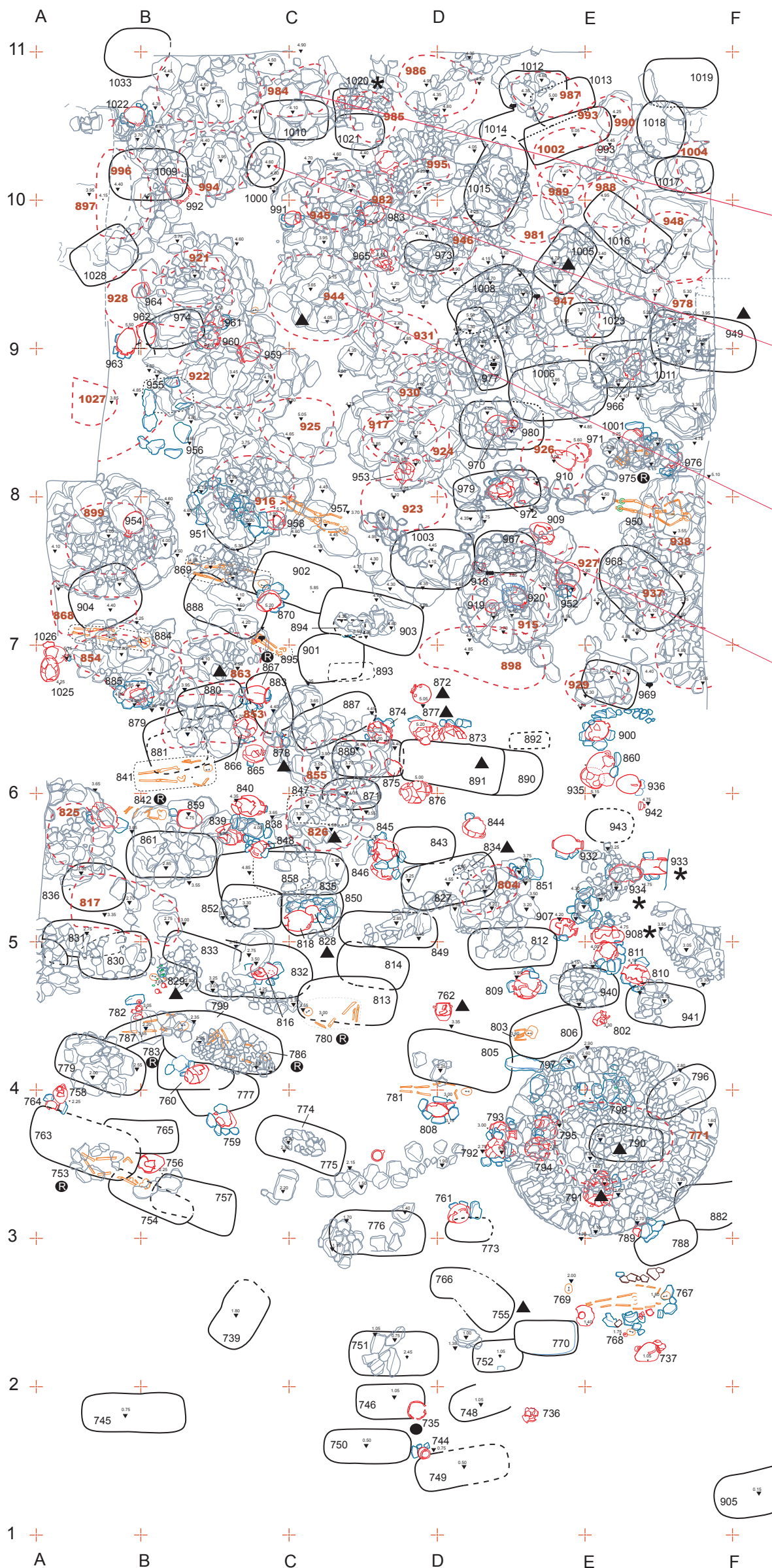


- Ⓡ Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- - - Cremazioni (lenti di 'hero')

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

A diagram showing a circular sector. The radius is labeled as 2 m. The central angle is labeled as 60°.

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



AION

Nuova Serie | 19-20



ISSN 1127-7130