

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

© Diritti riservati. Copia autore.
Vietata la diffusione.

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 19-20

© Diritti riservati. Copia autore.
Vietata la diffusione.



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, cratera, 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 virgolette. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, encyclopedie 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 virgolette.

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 virgolette 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 <i>IG II³ 1137</i> per Eumarida di Cidonia	»	277
MARCELLO GELONE, L’epitaffio bilingue di <i>P. Tillius Dexiades da 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</i> degli articoli	»	335

© Diritti riservati. Copia autore.
Vietata la diffusione.

IL TEATRO GRECO NASCITA E SVILUPPO DI UN TIPO ARCHITETTONICO*

Hans Peter Isler

Introduzione

Con la nozione di teatro greco associamo i grandi tragici del V secolo, Eschilo, Sofocle, Euripide, anche Aristofane. E pensiamo al teatro più famoso del mondo greco, a quello di Dioniso sul versante Sud dell'acropoli di Atene (figg. 1.1, 2.1-2) dove furono rappresentate le loro opere. In tal modo dimentichiamo facilmente che tra il periodo di vita degli autori drammatici menzionati, il V secolo, e il periodo di costruzione del teatro di Dioniso come viene tramandato dalle fonti, il IV secolo, esiste uno iato cronologico notevole. I drammi classici sono stati messi in scena per la prima volta sì nel teatro di Dioniso, ma certamente non in quello parzialmente conservato, inaugurato solo intorno al 330 a.C.¹ e cioè una settantina di anni dopo la morte dei due tragici più giovani, Sofocle e Euripide!

Tale iato cronologico è ovviamente stato notato dagli studiosi che hanno, in diversi modi, tentato di rimediare. È stato tentato di rialzare la datazione dei resti del teatro di Dioniso conservati, o almeno di parte di essi, oppure si è ipotizzata una costruzione precedente, di pianta più o meno

analoga, che sarebbe stata costruita, almeno in parte, in legno. La discussione di tali ipotesi si protrae, spesso molto vivace e polemica, dalla fine dell'Ottocento in poi, senza che sia stato possibile raggiungere un consenso. I resti conservati sul terreno non sono, infatti, abbastanza chiari, il che dipende in parte dallo stato di conservazione, certamente non buono, in parte anche dal fatto che il teatro di Dioniso venne scavato nei decenni centrali dell'Ottocento, allorché non si seguiva ancora il metodo di scavo stratigrafico. Un progresso nello studio dell'architettura del teatro di Dioniso sarà possibile semmai, piuttosto, con nuovi contributi archeologici, mentre l'argomentazione filologica non sembra possa apportare nuovi spunti. Un metodo archeologico idoneo potrebbe essere quello del confronto tipologico con altri edifici teatrali contemporanei al teatro di Dioniso, meglio conservati e anzitutto scavati con rigoroso metodo stratigrafico moderno. Un progresso nelle nostre conoscenze sul teatro di Dioniso sarebbe di grande rilievo, in quanto tale edificio ha dominato e domina largamente le idee che ci facciamo dello sviluppo dell'architettura teatrale antica. Da esse dipende il progresso in altri campi della ricerca sul teatro greco, come, per esempio, quello sulla prassi della messinscena dei drammi antichi o sulla diffusione dell'arte teatrale nel mondo greco, oppure sulla nascita del teatro romano.

Un altro approccio tradizionale allo studio dell'architettura teatrale greca prende origine da Vitruvio. Questo autore, che pubblicò i suoi "dieci libri sull'architettura" all'inizio del periodo augusto, ci vuole insegnare come costruire un teatro

* Il presente contributo riprende il testo della lezione da me tenuta all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" il 10 dicembre 2013, corredata di note. Ma vedi già Isler 1994, pp. 86-108.

¹ Come sottolineato già da Dörpfeld – Reisch 1896, pp. 26 e 37-39. Secondo la testimonianza di Plutarco (*Vitae Decem Oratorum, Lycurgus, Mor.* 841C-D), dal 338 a. C. Licurgo, che morì nel 324 a.C., era preposto alle finanze di Atene e in questa funzione dedicò il teatro di Dioniso. Cfr. anche le testimonianze raccolte da Dörpfeld – Reisch 1896, p. 39, e da Pickard-Cambridge 1973, p. 137. Di recente sono state scoperte tracce appartenenti probabilmente a un teatro ligneo di epoca tardo-arcuata o degli inizi del V sec. a.C. cfr. Papastamati-von Moock 2015, pp. 51-58.

romano ovvero *theatrum latinum*² e un teatro greco³, ovvero *theatrum Graecorum*. È stato più volte osservato che le regole di costruzione fornite da Vitruvio (fig. 2.3a-b) non corrispondono alle realtà che s'incontrano nei teatri antichi conservati⁴. Sembra che, invece di orientarsi sulle usanze contemporanee, Vitruvio abbia piuttosto seguito determinate teorie architettoniche ellenistiche⁵, ma questo è un aspetto di cui non ci occupiamo in questa sede. A Vitruvio risale però la distinzione fra un teatro greco e un teatro romano, che, secondo lui, sarebbero due tipi architettonici distinti, con particolari tipici, un'ottica che viene seguita fin nelle opere di divulgazione moderne e nell'insegnamento scolastico. Esistono senza dubbio notevoli differenze tra un teatro greco del IV secolo a.C. e uno romano imperiale del II secolo d.C. Sbagliata è, invece, la visione antitetica, visione che ha fino ad oggi impedito una descrizione organica dello sviluppo dell'architettura teatrale antica. Si tratta, in realtà, di due momenti, cronologicamente distanti, di uno stesso processo storico. Non è quindi metodologicamente accettabile raggruppare i teatri conservati in due nuclei, quello dei teatri greci e quello dei teatri romani, studiati ognuno separatamente, come si usa fare, senza tenere conto in modo adeguato dei tanti nessi che esistono tra i due gruppi. Un'interpretazione storica dell'architettura teatrale antica deve tuttora essere scritta.

Gli scavi svolti regolarmente dal 1971 dall'Istituto di Archeologia dell'Università di Zurigo sul sito dell'antica Iaitas a Monte Iato, in Provincia di Palermo, hanno portato, tra l'altro, alla scoperta di un teatro greco (figg. 1.2, 3.1a-b,2)⁶. Abbiamo presto visto che il nuovo teatro, scavato con i metodi stratigrafici che sono di regola oggi, ha una notevole rilevanza per la storia del teatro greco, in quanto permette di seguire, attraverso le varie fasi di costruzione e di trasformazione, lo sviluppo da un teatro classico greco a uno di epoca romana

dell'inizio del periodo imperiale; il che non è finora stato possibile per nessun altro edificio teatrale. La costruzione originale del teatro di Iaitas risale, come indicano i materiali stratigrafici, tra la fine del IV e il primo venticinquennio del III secolo a.C.⁷. Esso segue da vicino il modello del teatro di Dioniso di Atene nella sua fase originale e ne rende possibile una lettura migliore⁸.

Le osservazioni di carattere generale sopra discusse e la scoperta del teatro greco a Iaitas mi hanno indotto a formalizzare un programma di ricerca e cioè a studiare l'architettura teatrale antica nella sua complessità. Ho già elaborato una documentazione di base con osservazioni sul terreno e fotografie per più di 750 teatri antichi e 60 *odeia* dei quali si sono conservati resti monumentali, molti rimasti senza una pubblicazione adeguata. Da aggiungere sono le non poche testimonianze letterarie e anzitutto epigrafiche che attestano altri teatri. Qui di seguito presenterò alcuni aspetti tratti da questa ricerca. Parlerò di tre tematiche e cioè degli inizi dell'architettura teatrale, della creazione del *koilon* classico e della tipologia dell'edificio scenico greco.

1 - Gli inizi dell'architettura teatrale

Parlando degli inizi dell'architettura teatrale greca si fa spesso riferimento alle scalinate monumentali dei palazzi minoici e si tenta di connettere queste ultime con i teatri greci arcaici. Questo nesso non ha però senso, essendo il distacco cronologico tra i due periodi troppo grande, il contesto culturale troppo diverso. Il teatro greco, in quanto tipo architettonico, risponde a una concreta richiesta funzionale e cioè di fornire il quadro più o meno monumentale per un tipo di prestazione culturale molto particolare, e cioè il dramma greco. Senza volere entrare nel dettaglio, ricordiamo che quest'ultimo nasce e si sviluppa nel corso del VI secolo a.C. e particolarmente nella sua seconda metà⁹. Edifici teatrali più antichi non possono, perciò, esistere.

² Vitr. V, 6, 1-9.

³ Vitr. V, 7; 8, 2.

⁴ Frézouls 1982, p. 368; cfr. anche Small 1983, p. 62; Gros 1994, p. 79.

⁵ Isler 1989, p. 31.

⁶ Cfr. da ultimo Isler 2000, pp. 201-220; e Isler 2003, pp. 276-291.

⁷ Isler 2011, pp. 123-124.

⁸ Cfr. Isler 1981, pp. 131-164.

⁹ Rossi 2001, pp. 236-239.

Rispondendo alla funzione che deve assumere, l'edificio teatrale si compone di tre elementi: il settore destinato agli spettatori, il *theatron*; quello destinato alla rappresentazione, il che significa, all'inizio, lo spazio per il coro, e cioè l'*orchestra*; e infine il luogo di preparazione degli attori che si dovevano mettere la maschera e cambiarsi, la *skene*, una specie di tenda o baracca. Nessuno di questi elementi doveva avere, per forza, una forma costruita. Gli spettatori si potevano accontentare di un qualsiasi pendio naturale oppure, eventualmente, di una tribuna effimera in legno; per le danze del coro bastava uno spazio più o meno piano; e per la *skene* è il termine greco stesso che indica una sua forma iniziale provvisoria, temporanea. Una rappresentazione teatrale si poteva quindi realizzare indipendentemente da una qualsiasi struttura. Ciò significa, d'altro canto, che ogni struttura, anche la più semplice, tradisce già una certa pretesa di monumentalità che va al di là delle esigenze più semplici, come si potevano presentare, per esempio, nel quadro di un culto di famiglia o di un qualsiasi altro gruppo ristretto. Nel caso di un teatro costruito si tratta cioè sempre, fin dagli inizi, di un'architettura di rappresentanza.

Che forma avevano i teatri più antichi conosciuti? Va da sé che cercheremo gli esempi innanzitutto ad Atene e nell'Attica dove, come ci tramandano le fonti, il teatro greco come forma letteraria è nato. Dalla fine dell'Ottocento in poi, cominciando con Wilhelm Dörpfeld¹⁰, gli studiosi hanno tentato di individuare tracce di un teatro arcaico tra i resti conservati dell'attuale teatro di Dioniso ad Atene, senza vero successo, bisogna dire oggi¹¹. D'altronde, alcuni teatri di tipo arcaico si sono infatti conservati in Attica: in parte erano visibili da sempre, ma non ne venne riconosciuta l'importanza per il problema degli inizi dell'architettura teatrale; altri furono invece scoperti di recente.

Il teatro di Thorikos nell'Attica sud-orientale (figg. 3.3, 4.1) fu menzionato già dai viaggiatori del primo Ottocento che ne descrissero la forma alquanto strana, non canonica. È stato lo scavo stratigrafico moderno a permettere una datazione

precisa delle diverse fasi di questo importante monumento. Esso rappresenta, infatti, una variante di teatro di tipo arcaico¹². Dei tre elementi basilari sopra descritti solo due, il *theatron* e l'*orchestra*, sono presenti. La *skene*, certamente ancora di forma provvisoria, non ha lasciato tracce archeologiche. Anche gli elementi presenti hanno una struttura semplice. Per preparare un'*orchestra* ci si è accontentati di costruire un muro di sostegno a valle che permetteva di creare una superficie piana, che non ha comunque una forma regolare. Agli spettatori serviva il pendio naturale, un po' regolarizzato. Si noti che tutta la parte superiore del monumento attualmente conservato fa parte di un ampliamento databile al IV secolo a.C. Per quanto riguarda il *theatron* originale, sappiamo che i muri che lo delimitano datano agli anni intorno al 500 a.C., mentre le gradinate sono posteriori e non più antiche della metà del V secolo a.C. Ci pare, comunque, degno di nota che già poco tempo dopo la creazione del dramma come forma letteraria, e cioè molto precocemente, sono già nate le prime strutture architettoniche stabili per le rappresentazioni, anche se ancora semplici. Un altro elemento che avrà la sua importanza più tardi appare pure per la prima volta a Thorikos, la *prohedria*, e cioè i seggi d'onore per le personalità di rilievo, magistrati, sacerdoti, ospiti ufficiali. La *prohedria* ha a Thorikos una forma ancora molto semplice: essa consiste in una serie di blocchi più grandi disposti davanti alla prima gradinata regolare.

Ci pare ovvio che il teatro di Thorikos, cioè di un *demos* rurale, non rappresenterà una tipologia originale, ma dovrà invece riprendere un modello urbano. Questo modello non poteva essere, negli anni intorno al 500 a.C., che il teatro di Dioniso ad Atene. Il teatro di Thorikos ci permette quindi di farci un'idea di come si presentava il teatro di Eschilo ad Atene. Questo rapporto importante tra Thorikos ed Atene viene sottolineato da un elemento secondario. La struttura rettangolare a Sud-Ovest del teatro di Thorikos, alla quale corrisponde una seconda a Sud-Est, non è altro che il basamento di un tempio con il rispettivo altare. Sappia-

¹⁰ Dörpfeld – Reisch 1896, pp. 24-36.

¹¹ Da ultimo, Goette 1995, pp. 22-32; Moretti 2000, pp. 284-298, figg. 5-11.

¹² I risultati stratigrafici sono pubblicati da Hackens 1967, pp. 75-96, con riassunto dei dati cronologici a pp. 95-96.

mo che i drammi, ad Atene, vennero presentati nel quadro del culto di Dioniso; ad Atene, come a Thorikos, il tempio era dedicato a questa divinità.

Confrontando la situazione di Thorikos (figg. 3.3, 4.1) con quella di Atene (figg. 1.1, 2.1-2) si nota che la sistemazione topografica è abbastanza simile. Il tempio arcaico di Dioniso ad Atene ha una posizione analoga a quella del basamento di Thorikos. Ad Atene il tempio è anteriore alla costruzione del teatro; la soluzione topografica è motivata dal terreno, essendo il pendio naturale disponibile solo a Nord del tempio. A Thorikos, il contatto stretto tra tempio e *theatron* non risale invece a un fatto topografico preesistente, ma è il risultato di una pianificazione unitaria che si spiega soltanto in rapporto al modello urbano ateniese. Ciò vuol dire quindi che, tramite Thorikos, ci possiamo fare un'idea abbastanza precisa del primo teatro di Dioniso ad Atene stessa. Esso era, dunque, diverso da quanto forse lo si immaginava di solito. Non aveva un'orchestra circolare come era stata ricostruita per Atene dal Dörpfeld¹³. Adattandosi alla situazione topografica era meno regolare, meno simmetrico di quanto fanno immaginare i disegni ricostruttivi finora pubblicati che partono tutti dall'assioma di Dörpfeld, gratuito, di un'orchestra circolare come nucleo costitutivo del teatro greco. L'orchestra circolare rappresenta invece, come avremo modo di vedere, un ulteriore passo nello sviluppo dell'architettura teatrale. Anche per quanto riguarda la dimensione questo primo teatro di Dioniso ad Atene doveva essere piuttosto modesto, seppure ovviamente di dimensioni superiori a quelle del teatro di Thorikos.

La soluzione attestata a Thorikos non rappresenta che *una* possibilità, ovviamente già alquanto impegnativa. Una soluzione più semplice è attestata dal teatro del *demos* di Euonymon, l'odierna Trachones a Sud-Est di Atene¹⁴, scoperto non molti anni fa. Si tratta anche qui, come a Thorikos, di un teatro rurale. Veniva utilizzato probabilmente in occasione dei *Dionysia* rurali. Come Thorikos, anche il teatro di Euonymon è stato ampliato in un secondo momento. Del teatro origi-

nale fanno parte soltanto le tre gradinate inferiori, a pianta trapezoidale. Servivano da *prohedria*, come indica l'iscrizione dedicatoria; erano quindi destinate alle persone di riguardo, mentre il popolo si doveva accontentare del pendio naturale retrostante, trasformato solo in occasione della ristrutturazione posteriore in gradinata regolare. A Euonymon è presente il minimo di strutture necessario per un teatro stabile. In base alle iscrizioni sulle gradinate in un alfabeto anteriore alla riforma di Euclide, e cioè prima del 403/402 a.C., la costruzione di questo notevole monumento è databile ancora al V secolo a.C.¹⁵

Possiamo quindi affermare che i primi teatri dell'Attica non seguivano un prototipo di pianta unitaria. Le strutture erano invece assai diverse tra di loro (e ci sarebbero altri esempi in Attica per illustrare questo aspetto). Comune a tutti questi teatri di tipo arcaico è uno sfruttamento massimo della topografia locale, alla quale veniva adattata la struttura architettonica.

Anche al di fuori dell'Attica sono attestati edifici teatrali di questo tipo arcaico. Si possono menzionare tra l'altro quelli di Argos (fig. 4.2)¹⁶ e di Chaironeia in Beozia¹⁷. Non può meravigliare una costruzione analogica anche a Siracusa (fig. 4.3)¹⁸, città che viene indicata dalle fonti come centro di un'importante e precoce produzione drammatica. Come ad Argos e a Chaironeia, le gradinate del *theatron* a Siracusa non sono costruite, ma tagliate nella roccia viva. Grazie a ciò si sono anche conservati discretamente, mentre non rimane traccia dell'orchestra, che dobbiamo immaginare delimitata a valle da un muro di sostegno come a Thorikos, ma non conservato. Per quanto riguarda la cronologia di tali teatri di tipo arcaico, quello più recente sembra essere Argos che non risale, probabilmente, oltre la fine del V secolo.

Al termine di questo primo capitolo dedicato agli inizi dell'architettura teatrale greca, abbiamo modo di discutere un caso di metodologia assai in-

¹³ Dörpfeld–Reisch 1896, pp. 366 e 369.

¹⁴ Tzachou-Alexandri 1999, pp. 420-423, Tav. 36b.

¹⁵ Ginouvès 1972, pp. 15-82, tavv. 1-5.

¹⁶ Arias 1934, pp. 64-66. Anche il teatro di Chaironeia è stato notato dai viaggiatori ottocenteschi per la sua pianta "curiosa".

¹⁷ Gentili 1952, pp. 122-130, tav. 1, figg. 1-6.

teressante, che mi pare molto caratteristico dello stato della ricerca sul teatro greco. Riguarda Siracusa, il cui grande teatro, mai coperto integralmente di terra, è da molto tempo al centro dell'interesse degli studiosi. Come nel caso del teatro di Dioniso di Atene, i resti del teatro classico di Siracusa sono poco conservati, ad eccezione degli elementi tagliati direttamente nella roccia viva (fig. 5.1-2). Anche a Siracusa questi elementi sono stati interpretati sulla base dell'informazione fornita dalle fonti scritte; avvalendosi di tracce del tutto problematiche e da altri contestate si è voluto riconoscere, in alcuni tagli nella roccia viva, un teatro arcaico anteriore a quello grande, anche per illustrare fasi attestate appunto da alcune fonti scritte¹⁹. Al momento della scoperta del teatro rettilineo di Siracusa, che abbiamo discusso poc'anzi, tagliato nella roccia poco lontano dal teatro grande, erano ormai più o meno formate le idee sulle prime fasi del teatro di Siracusa, di ipotetica pianta trapezoidale, localizzato, si pensava, sul luogo stesso di quello grande. Molti studiosi non erano perciò disposti o in grado di riconoscere il significato fondamentale della scoperta del nuovo teatro rettilineo di tipo arcaico. È invece chiaro che questo teatro deve essere in realtà il predecessore del vicino teatro grande. Tale interpretazione è ovvia, anche alla luce delle nostre conoscenze sui teatri arcaici. Ma le teorie preesistenti, e non solo in questo caso, sembrano rivelarsi più forti della realtà dei monumenti osservata sul campo!

2 - La creazione del *koilon* classico

Nel teatro di tipo classico l'ambito destinato agli spettatori ha, contrariamente agli edifici teatrali di tipo arcaico finora discussi, una pianta a base circolare che supera di solito alquanto il semicerchio. L'orchestra può avere la forma di un cerchio intero, ma spesso viene tagliata dall'edificio scenico. Per questo nuovo tipo di *theatron* (e

¹⁹ Cfr. l'interpretazione del taglio nella roccia dell'orchestra come teatro trapezoidale arcaico proposta da Anti 1947, pp. 98-101, tavv. 3, 4 e 7, e poi da Polacco – Anti 1981, pp. 161-178. Ma il canale trapezoidale era in uso in epoca romana imperiale, come indica un'osservazione attenta, secondo quanto confermato anche da Bernabò Brea 1967, pp. 100 e 147, figg. 76 e 78; e da Mertens 1984, p. 264.

cioè di luogo per guardare) si usa il termine *koilon* (o *cavea* in latino) dato che la sua realizzazione non è possibile se non scavandolo almeno parzialmente nel pendio naturale. Sono rarissimi, in epoca greca, i teatri eretti in pianura che si dovevano poggiare interamente su un aggere artificiale²⁰.

Il cerchio è una figura geometrica, costruita con il compasso, e non una forma casuale che nasce, che si sviluppa man mano da altre figure. Mi pare perciò evidente che il *koilon* greco non è nato per caso, ma è stato creato da un determinato architetto in un determinato momento per un determinato luogo, probabilmente con lo scopo di dare al teatro come tipo architettonico una forma ormai definitiva, esteticamente soddisfacente. La forma circolare dell'orchestra non è – l'abbiamo già visto – un elemento obbligatorio per la rappresentazione. È però questa teoria sbagliata, difesa anzitutto dal Dörpfeld²¹ e grazie alla sua autorità in seguito largamente accettata come dato di fatto acquisito, che ha impedito per molto tempo di percepire il processo storico reale della nascita del *koilon* a base circolare.

La nuova forma del *koilon*, basata sul cerchio, ha avuto conseguenze piuttosto notevoli, in quanto, per costruire un teatro, non ci si poteva più accontentare di scegliere un pendio naturale più o meno adatto per creare poi, con un impegno minimo, un luogo piano per il coro, come era il caso di Thorikos e di Euonymon. Anche in confronto con Argos, Chaironeia e Siracusa, dove le gradinate sono state tagliate nella roccia viva, il lavoro per la costruzione del *koilon* risulta più impegnativo, dato che per ottenere la forma circolare bisognava asportare molto più materiale che per una semplice gradinata rettilinea. A una tale spesa sensibilmente più elevata per la costruzione di un teatro con *koilon* dovevano corrispondere, per l'architetto e per il committente, sensibili vantaggi: altrimenti non si sarebbe giustificata.

Tali vantaggi sono stati, a nostro avviso, in primo luogo di carattere estetico, in quanto il teatro ha, con l'introduzione della forma ideale del cerchio, ottenuto ormai un aspetto monumentale. Da

²⁰ Si tratta dei teatri di Eretria, Mantinea e Metaponto. Cfr. Isler 2007, pp. 23-24; Fougères 1890, pp. 249-250, tav. 17; Mertens 1982, pp. 5-6, figg. 4-6.

²¹ Dörpfeld – Reisch 1896, pp. 366-369.

un'architettura “utilitaria”, per così dire, è diventato una vera architettura di rappresentanza. Non c'è bisogno di sottolineare il significato di un tale passo, in un'epoca in cui il teatro era diventato il simbolo della *polis* libera, spesso non solo adibito alle rappresentazioni drammatiche e liriche in occasione delle feste religiose, ma anche come luogo di riunione per l'assemblea di tutti i cittadini, l'*ekklesia*. In secondo luogo, sono da notare anche vantaggi di carattere pratico, in quanto la visibilità, diretta radialmente sul centro dell'orchestra, era, nel *koilon* di tipo circolare, ugualmente buona per tutti gli spettatori. La direzione della visibilità sottolinea, inoltre, il fatto che il *koilon* è stato introdotto in un momento nel quale le rappresentazioni si svolgevano ancora nell'orchestra, e cioè ancora in epoca classica, prima dell'introduzione di una scena separata e alta, un proscenio. Un altro aspetto del tipo circolare che viene spesso menzionato non avrà invece avuto un significato tanto grande, e cioè il miglioramento dell'acustica. L'effetto acustico è di una portata molto minore quando non esiste ancora un edificio scenico stabile che poteva servire da riflettore per i suoni. E i problemi acustici si pongono infine in teatri molto grandi come Atene o Siracusa, mentre nella maggior parte dei teatri, che sono di dimensioni medie e piccole, non sono rilevanti.

Visto che il *koilon* a base circolare è stato introdotto in un determinato momento, sembra legittimo domandarsi chi ne è stato l'inventore e dove venne eretto per la prima volta. Esiste, infatti, tutta una serie di teatri con *koilon* a pianta circolare costruiti intorno alla metà e nel terzo venticinquennio del IV secolo a.C., ma i metodi di datazione storici e anche archeologici non hanno finora permesso di stabilire quale tra essi sia il più antico. Tra i primi esempi è probabilmente il teatro di Siracusa che risale, secondo la cronologia alta per esso proposta, secondo noi probabilmente quella giusta, all'epoca di Timoleonte, al 344-337 a.C.; la parte superiore del *koilon* sarebbe in tal caso un ampliamento del periodo Ieroniano.

Un altro teatro con *koilon* antico è quello di Megalopolis d'Arcadia (fig. 6.1-2)²², città fondata in seguito a sinecismo dopo la battaglia di Leuktra

del 370 a.C.; il *koilon* è connesso con l'edificio per le riunioni degli Arcadi liberi, il *Thersileion*, monumento che rispecchia, come il *koilon*, l'autonomia degli Arcadi nuovamente acquisita dopo la battaglia. Il teatro, con una capacità tra 17000 e 21000 spettatori, sarà stato costruito non molto tempo dopo Leuktra, ma non disponiamo di una datazione più precisa.

Un teatro tra i primi a *koilon* di tipo circolare è anche quello di Aigai (Vergina) in Macedonia (fig. 4.4)²³, scoperto non molti anni fa ai piedi della collina sulla quale venne eretto il palazzo reale. Si tratta del teatro nel quale venne trucidato Filippo II, il padre di Alessandro Magno. Deve essere stato, quindi, costruito prima del 336 a.C., anno di questo evento. Anche la sua architettura piuttosto semplice è atta a corroborare tale cronologia alta: solo la prima fila risulta infatti costruita in pietra; lo spazio retrostante consiste in un pendio di terra artificiale, sul quale gli spettatori si potevano accomodare, suddiviso da rampe di ciottoli. Il teatro di Aigai si trovava nel massimo centro del potere del suo tempo ed avrà senz'altro avuto una forma architettonica degna del posto. D'altro canto, non ci pare comunque probabile che il nuovo tipo di *koilon* si sia sviluppato addirittura in una regione, malgrado tutto, piuttosto marginale del mondo greco, dove non esisteva una vera tradizione della rappresentazione teatrale, anche se è nota la visita di Euripide in Macedonia verso la fine del V secolo. Anche Siracusa in Sicilia o Megalopolis nell'interno del Peloponneso non sembrano essere candidati molto validi per la nuova creazione del *koilon* a base di cerchio. Gli esempi enumerati dimostrano che il nuovo tipo è stato introdotto intorno alla metà del IV secolo al più tardi e che è stato subito recepito per altre costruzioni teatrali più o meno contemporanee, mentre rimane incerto dove il nuovo tipo sia nato.

Non abbiamo però ancora discusso in questo contesto un altro monumento che poteva fare da modello, e cioè il teatro di Dioniso ad Atene (figg. 1.1, 2.1-2), dedicato da Licurgo verso il 325 a.C. al più tardi, essendo morto lo statista nel 324. Anche il teatro di Dioniso ha un *koilon* del nuovo tipo. Il suo carattere esemplare viene inoltre sottolineato

²² Gardner-Schultz 1892, p. 34, tav. 5.

²³ Drougou 1997, pp. 283-286, figg 1-3, tav. 37.1.

dalle fonti scritte. La costruzione di questo grande monumento deve essersi protratta senza dubbio per un certo tempo. Il suo *koilon* con la nuova soluzione circolare doveva essere visibile e noto già intorno alla metà del IV secolo, molto prima della dedica finale che si riferiva all’edificio scenico, eretto certamente dopo il *koilon*. Ci pare quindi molto probabile che il monumento per il quale venne introdotto per la prima volta il tipo di *koilon* circolare sia stato il teatro di Dioniso ad Atene. Il grande successo del nuovo tipo di *koilon* si spiegherebbe in tal caso ancora meglio, essendo il teatro di Dioniso quello veramente centrale del mondo greco. La prova definitiva manca però e non si tratta, comunque, che di una ipotesi che si potrà forse verificare con uno scavo stratigrafico²⁴. Rimane ignoto, purtroppo, il nome dell’architetto che ha inventato il *koilon*, dato che per il teatro di Dioniso non è tramandato alcun nome di architetto.

3 - La tipologia dell’edificio scenico

Con il *koilon* abbiamo discusso solo una delle componenti dell’edificio teatrale classico. L’altro elemento costitutivo è l’edificio scenico. L’orchestra viene invece determinata dallo spazio rimasto libero tra gli altri due elementi. In nessuno dei teatri di tipo arcaico si sono conservate tracce di un edificio scenico stabile, anche se si deve ovviamente presumere la presenza di una qualsiasi struttura precaria per gli attori; questi recitavano di regola più di una parte nella stessa tragedia ed avevano perciò bisogno di un luogo coperto per cambiarsi. Gli autori drammatici del V secolo, a cominciare da Eschilo, erano famosi per le loro messinscene originali: erano infatti molto liberi, non essendo ancora legati alla presenza di un fondo-scena fisso, di un edificio scenico stabile. Se si vogliono ricostruire le sceneggiature degli autori drammatici del V secolo non si può, quindi, partire dalle strutture conservate del teatro di Licurgo, come spesso si è tentato di fare in passato!

²⁴ Nuovi saggi stratigrafici sembrano indicare che il primo progetto per il nuovo teatro risalga in epoca periclea, ma la cavea a base circolare sia stata costruita solo intorno al 350 a.C. o poco prima: cfr. Papastamati-von Moock 2014, pp. 21-33; Papastamati-von Moock 2015, pp. 71-73.

L’edificio scenico più antico noto, se siamo disposti a basarci sui fatti e su fondamenta cronologiche precise e non partiamo da posizioni preconcette, come purtroppo hanno fatto molti studiosi, è, ancora, il teatro di Dioniso di Atene (figg. 1.1, 2.1-2), dedicato da Licurgo e quindi terminato, come abbiamo già visto, verso il 325 a.C. al più tardi. L’edificio scenico di questo teatro è in seguito stato trasformato più volte, come è successo con quasi tutti gli edifici scenici greci che venivano adattati, attraverso i secoli, agli sviluppi dell’arte della regia. Un tale sviluppo dell’arte del teatro è del tutto normale: basti pensare alle trasformazioni subite dal teatro europeo dai tempi di William Shakespeare, i cui drammi vengono tuttora messi in scena, ad oggi! Le ristrutturazioni degli edifici scenici greci, spesso piuttosto radicali, ci impediscono in molti casi di formarci un’idea precisa della costruzione originale e questo è, purtroppo, in larga misura il caso anche per il teatro di Dioniso ad Atene. Rimane comunque acquisito che il primo edificio scenico era qui composto da una lunga sala con due ali sporgenti su lati, i *parascenia*. Si trattava quindi di un edificio scenico del tipo chiamato *a parasceni* e questo tipo si rivela essere perciò quello più antico.

Rimane aperto invece un altro problema fondamentale: dove si trovava il palcoscenico, sul quale si muovevano gli attori? Esisteva effettivamente un palcoscenico? E a quale livello si trovava? Era alto? Basso? Questo problema molto spinoso viene discusso dagli studiosi sin dalla fine dell’Ottocento, senza che il dibattito sia arrivato ad un risultato accettabile per una maggioranza fra gli specialisti. Il solo fatto che tale discussione possa ancora durare, malgrado non sia a disposizione alcun elemento nuovo sul terreno, basta a dimostrare che i resti del teatro di Dioniso conservati non sono sufficienti per risolvere la questione. Sarebbe più onesto ammettere tale realtà, ma ammissioni di questo tipo, necessarie anche in tanti altri casi, non le si usa fare tra gli archeologi classici!

Vediamo se possiamo arrivare ad una soluzione del problema con il metodo tipologico. Per il tipo dell’edificio scenico a parasceni, creato per la prima volta, l’abbiamo visto, per il teatro di Dioniso ad Atene, è possibile seguirne la diffusione che è arrivata, attraverso la Grecia nord-occidentale,

fino in Sicilia. Nella madrepatria e in Asia Minore fu, per motivi che dovranno essere discussi più avanti, un altro tipo di edificio scenico a diffondersi: quello di poco più recente a proscenio.

Tra gli esempi siciliani c'è il teatro di Iaitas (figg. 1.2, 3.1a-b,2) ed è questo monumento che ci permette, come vedremo ora, di risolvere il problema molto dibattuto dell'esistenza o meno e della forma del palcoscenico nel primo teatro di Dioniso ad Atene (figg. 1.1, 2.1-2). Il teatro di Iaitas è stato costruito, come ci dice la documentazione stratigrafica, nel tardo IV secolo a.C. o poco più tardi, alcuni anni dopo quello di Dioniso ad Atene. L'edificio scenico del teatro di Iaitas è del tipo a parasceni, come lo sono molti altri teatri sicelioti, Solunto, Tindari, Segesta, ma anche Eretria in Eubea. Ma a Iaitas, contrariamente al teatro di Atene, il palcoscenico originale si è conservato²⁵, essendo stato ricoperto intorno al 200 a.C. da un palcoscenico alto di tipo ellenistico più recente, allorché vennero scavati i fori destinati a contenere i supporti della nuova scena alta. Nel teatro di Iaitas è conservato per intero l'unico esempio di palcoscenico basso finora noto; Iaitas è il più antico teatro a parasceni con palcoscenico conservato. Il confronto delle piante dei complessi scenici (figg. 2.1 e 3.1b) mette in rilievo la stretta parentela tra Atene e Iaitas, quest'ultimo senz'altro più modesto, senza le ali con scalinate interne presenti ad Atene. Ma Iaitas dipende, non ci è dato sapere se direttamente o indirettamente, dal modello di Atene, e cioè dal primo edificio scenico stabile in pietra in assoluto. Tracce di un palcoscenico basso sono state osservate anche in altri teatri tardo-classici, anzitutto nel teatro di Eretria²⁶.

Data la dipendenza stretta di Iaitas da Atene, sembra legittimo integrare la pianta di Atene con gli elementi attestati a Iaitas, per quanto essi non siano conservati ad Atene stessa. Per Atene si possono nominare due elementi principali di cui mancano tracce sicure, e cioè il tipo di palcoscenico e la disposizione delle porte della scena.

Abbiamo già sottolineato che l'esistenza di un palcoscenico ad Atene è molto discussa. A Iaitas un palcoscenico basso (fig. 3.2) è invece conserva-

to, collocato tra i parasceni e raggiungibile con un passo da chi intende salirvi dall'orchestra. Il pavimento in cocciopesto indica che il palcoscenico doveva essere protetto da una copertura. Sembra molto probabile che si debba integrare, anche per Atene, un analogo palcoscenico basso, del quale non esistono più tracce. La facilità di comunicazione tra orchestra e palcoscenico, con la possibilità di interazione tra coro e attori, corrisponde alle esigenze del dramma di epoca classica.

Non usuale in confronto con le soluzioni più recenti si rivela anche la posizione delle porte dell'edificio scenico di Iaitas. Una sola di esse dà accesso dall'edificio scenico al palcoscenico; le altre due sono collocate nei parasceni, ma non sono accessibili dall'interno della sala centrale! Anche questo dispositivo delle porte, molto particolare, potrebbe rispecchiare una situazione analoga nel teatro di Licurgo ad Atene, in cui lo stato di conservazione - rimangono soltanto le fondazioni dei muri - non permette più alcuna verifica.

Dopo aver trattato l'edificio scenico a parasceni dobbiamo ora parlare dell'edificio scenico a proscenio. Come attestato tra l'altro da iscrizioni realizzate sulle trabeazioni stesse, l'elemento architettonico preposto all'edificio scenico stesso si chiamava *proskenion*, con riferimento alla sua posizione davanti all'edificio scenico, oppure *logion*, con riferimento alla sua funzione come luogo di recitazione degli attori. Il proscenio era infatti un palcoscenico rialzato da 2,5 a 3,5 metri sopra il livello dell'orchestra. Il teatro di Priene (fig. 7.1-2)²⁷ in Asia Minore, ben conservato, ne illustra il tipo meno diffuso con un proscenio che si estende anche sui lati brevi dell'edificio scenico. Quest'ultimo è sempre a pianta rettangolare, con possibili suddivisioni all'interno. Il proscenio di Priene è formato da un portico di ordine dorico che, al posto del tetto, reggeva un palco in legno. Gli elementi di sostegno sono caratteristici per questo tipo di edificio. Si tratta di pilastri con semicolonone, sui lati dei quali si trovano incastri che servivano per fissare tavole lignee negli intercolunni, i cosiddetti *pinakes*. Il proscenio era accessibile dall'interno, al livello del palcoscenico, tramite tre

²⁵ Cfr. già Isler 1981, pp. 136 e 148-151.

²⁶ Cfr. Isler 2007, pp. 40-41, 47, tavv. 33.1-9.

²⁷ Cfr. Gerkan 1921, pp. 37-51, tavv. 18, 1 e 33-36.

porte; esistevano possibilmente anche scalette esterne sui fianchi. L'iposcenio, chiuso dai *pinakes*, disponeva anch'esso di tre porte che si aprivano sull'orchestra. I *pinakes* erano dipinti con elementi stilizzati che dovevano indicare il carattere del dramma, tragico, satirico oppure comico. Non esistevano invece, nei teatri antichi, gli sfondi scenici illusionistici, come li conosciamo dalle opere liriche ottocentesche fino ad oggi. L'edificio scenico a proscenio aveva necessariamente due piani, mentre l'edificio scenico a parasceni con palcoscenico basso si poteva accontentare, possibilmente, anche di un solo piano.

Il tipo più diffuso di edificio scenico a proscenio è quello illustrato qui dal teatro nel santuario di Anfiarao presso Oropos (fig. 8.2)²⁸, al confine tra l'Attica e la Beozia. Il proscenio si estende sulla sola facciata dell'edificio scenico. L'alzato è molto simile a quello di Priene. Sembra, in effetti, che la maggior parte dei proscenii sia stata di stile dorico, ma anche l'ordine ionico è ben attestato. Le nostre conoscenze sui proscenii sono abbastanza buone, dato che si sono conservati alcuni monumenti più o meno completi, ad eccezione, ovviamente, delle parti lignee di copertura. Rimangono da chiarire comunque due punti: quello della funzione e quello della data di introduzione del nuovo tipo.

Nel suo studio fondamentale sui teatri greci del 1896 Wilhelm Dörpfeld²⁹ ha difeso la sua opinione che il proscenio non sia stato, in origine, un palcoscenico alto, ma piuttosto un'architettura di fondo, che sarebbe stata utilizzata solo in un momento cronologico più recente come palcoscenico. Già ai tempi di Dörpfeld³⁰, venne sostenuta anche la tesi opposta, e cioè che il proscenio sia nato come sostegno di un palcoscenico alto per la recitazione, interpretazione che anche a me sembra quella

corretta. Possiamo aggiungere che, con la creazione dell'edificio scenico a parasceni con decorazione architettonica della facciata, esisteva già un fondo di scena strutturato e non sarebbe quindi stato ragionevole inventarne un altro nella forma di un proscenio alto. Con l'introduzione del proscenio alto il coro e gli attori si vedevano nettamente separati, una situazione che non corrisponde, l'abbiamo visto, alle usanze del dramma classico, quando il coro prendeva attivamente parte all'azione. Con la Commedia Nuova il coro ha però perso il suo compito drammatico ed è stato ridotto a un semplice balletto intermedio, come si vede nelle commedie di Menandro, alcune delle quali sono più o meno completamente conservate. Menandro visse tra il 343 e il 292 a.C. Le sue opere si potevano mettere in scena sul proscenio alto; almeno parte di esse sono forse già state scritte per un proscenio di questo tipo.

L'introduzione del proscenio alto nell'architettura teatrale non si lascia, ad oggi, datare con precisione. Il teatro di Priene, tra i primi esempi del nuovo tipo, è stato costruito dopo la rifondazione della città intorno al 350 a.C., ma la data esatta rimane controversa. Il teatro del santuario di Anfiarao, databile in base ad un'iscrizione intorno al 200 a.C., è certamente un esempio già evoluto. Tenendo conto anche di altri esempi del proscenio alto, come Delos ed Epidauros (fig. 8.1), sembra comunque evidente che il proscenio è stato introdotto tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. Ciò significa che, dopo non più di una generazione dalla dedica del monumento, la soluzione adottata per il palcoscenico e per l'edificio scenico nel teatro di Licurgo ad Atene era già antiquata. Il modello da seguire, e che venne seguito in Grecia e in Asia Minore durante tutto il periodo ellenistico e anche oltre, era ormai un altro.

²⁸ Cfr. Fiechter 1930, pp. 15-23, tav. 8; Travlos 1989, pp. 314-316, figg. 395-399.

²⁹ Cfr. Dörpfeld – Reisch 1896, pp. 167-175. Anche Dörpfeld 1897, pp. 439-462; Dörpfeld 1898, pp. 326-356.

³⁰ Cfr. già Bethe 1897, pp. 709-714; Bethe 1898, pp. 313-323.

Abbreviazioni bibliografiche

- Anti 1947 = C. Anti, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947.
- Arias 1934 = P.E. Arias, *Il teatro greco fuori di Atene*, Firenze 1934.
- Bernabò Brea 1967 = L. Bernabò Brea, ‘Studi sul teatro greco di Siracusa’, in *Palladio* 17, 1967, pp. 97-157.
- Bethe 1897 = E. Bethe, Recensione di Dörpfeld – Reisch 1896, in *GGA* 1897, pp. 709-714.
- Bethe 1898 = E. Bethe, ‘Das griechische Theater Vitruvs’, in *Hermes* 1898, pp. 313-323.
- Dörpfeld 1897 = W. Dörpfeld, ‘Das griechische Theater Vitruvs’, in *AM* 22, 1897, pp. 439-462.
- Dörpfeld – Reisch 1896 = W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater*, Athen 1896.
- Dörpfeld 1898 = W. Dörpfeld, ‘Das griechische Theater Vitruvs’, in *AM* 23, 1898, pp. 326-356.
- Drougou 1997 = S. Drougou, ‘Das antike Theater von Vergina’, in *AM* 112, 1997, pp. 281-305.
- Fiechter 1930 = E. Fiechter, *Das Theater in Oropos*, Stuttgart 1930.
- Fougères 1890 = G. Fougères, ‘Fouilles de Mantinée 1887-1888, théâtre’, in *BCH* 14, 1890, pp. 245-275.
- Frézouls 1982 = E. Frézouls, ‘Aspects de l’histoire architecturale du théâtre romain’, in *ANRW* II, 12, 1, Berlin – New York 1982, pp. 343-441.
- Gardner – Schultz 1892 = E.A. Gardner – R.V. Schultz, *Excavations at Megalopolis 1890-1891*, JHS Supplement 1, London 1892.
- Gentili 1952 = G.V. Gentili, ‘Nuovo esempio di teatro con gradinata rettilinea a Siracusa’, in *Dioniso* 15, 1952, pp. 122-130.
- Gerkan 1921 = A. von Gerkan, *Das Theater von Priene: als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen*, München 1921.
- Gerkan 1961 = A. von Gerkan – W. Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart 1961.
- Ginouvès 1972 = R. Ginouvès, *Le théâtron à gradins droits et l’odéon d’Argos*, Etudes Péloponnésiennes 6, Paris 1972.
- Goette 1995 = H.R. Goette, ‘Griechische Theaterbauten der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen’, in E. Pöhlmann (a cura di), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1995, pp. 9-48.
- Gros 1994 = P. Gros, ‘Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *de architectura*’, in *RA* 1994, pp. 57-80.
- Guarducci 1967 = M. Guarducci, *Epigrafia greca*, I, Roma 1967.
- Hackens 1967 = T. Hackens, ‘Le théâtre’, in H.F. Mussche et al., *Thorikos 3. Rapport préliminaire sur la troisième campagne de fouilles, 1965*, Gent 1967, pp. 75-96.
- Isler 1981 = H.P. Isler, ‘Contributi per una storia del teatro antico: il teatro greco di Iaitas e il teatro di Segesta’, in *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* 10, 1981, pp. 131-164.
- Isler 1989 = H.P. Isler, ‘Vitruvius Regeln und die erhaltenen Theaterbauten’, in H. Geertman – J.J. de Jong (a cura di), *Munus non ingratum*, ‘Proceedings of the International Symposium on Vitruvius’ *De Architectura* and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden 1987, BABesch Supplement 2, Leiden 1989, pp. 141-153.
- Isler 1994 = H.P. Isler, ‘L’architettura teatrale antica’, in P. Ciancio Rossetto – G. Pisani Sartorio (a cura di), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*, Torino 1994, pp. 86-108.
- Isler 2000 = H.P. Isler, ‘Il teatro greco di Iaitas’, in *SicArch* XXXIII 98, 2000, pp. 201-220.
- Isler 2003 = H.P. Isler, ‘Il teatro greco di Iaitas’, in *Dioniso* n. s. 2, 2003, pp. 276-291.
- Isler 2007 = H.P. Isler, *Eretria 18. Das Theater. Grabungen 1997 und 1998*, Gollion 2007.

- Isler 2011 = H.P. Isler, ‘La data di costruzione dell’agorà e di altri monumenti architettonici di Iaitas’, in *MÉFRA* 123, 2011, pp. 107-144.
- Mertens 1982 = D. Mertens, ‘Metaponto: il teatro – *ekklesiasterion*’ in *BdA* 16, 1982, pp. 1-60.
- Mertens 1984 = D. Mertens, Recensione di Polacco – Anti 1981, in *Gymnasium* 1984, pp. 263-264.
- Moretti 2000 = J.-Ch. Moretti, ‘Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes au V^e s. av. J.-C.’, in *RÉG* 113, 2000, pp. 284-298.
- Papastamati-von Moock 2014 = C. Papastamati-von Moock, ‘The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its “Lycurgan” Phase’, in E. Csapo *et. al.*, *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin 2014, pp. 21-33.
- Papastamati-von Moock 2015 = C. Papastamati-von Moock, ‘The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research’, in R. Frederiksen – E.R. Gebhard – A. Sokolicek (a cura di), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, ‘Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27-30 January 2012’, Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 17, Aarhus 2015, pp. 39-80.
- Pickard-Cambridge 1973 = A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1973.
- Pöhlmann 1981 = E. Pöhlmann, ‘Die Prohedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik’, in *MusHelv* 38, 1981, pp. 129-146.
- Polacco - Anti 1981 = L. Polacco – C. Anti, *Il teatro di Siracusa*, Bologna 1981.
- Rossi 2001 = L.E. Rossi, *Letteratura greca*, Firenze 2001.
- Small 1983 = D.B. Small, ‘Studies in Roman Theatre Design’, in *AJA* 87, 1983, pp. 55-68.
- Travlos 1989 = J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen 1989.
- Tzachou-Alexandri 1999 = O. Tzachou-Alexandri, ‘The original Plan of the Greek Theatre reconsidered: the Theatre at Euonymon of Attica’, in R.F. Docter - E.M. Moormann (a cura di), *Classical Archaeology towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives*, ‘Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology 1998’, Amsterdam 1999, pp. 420-423.

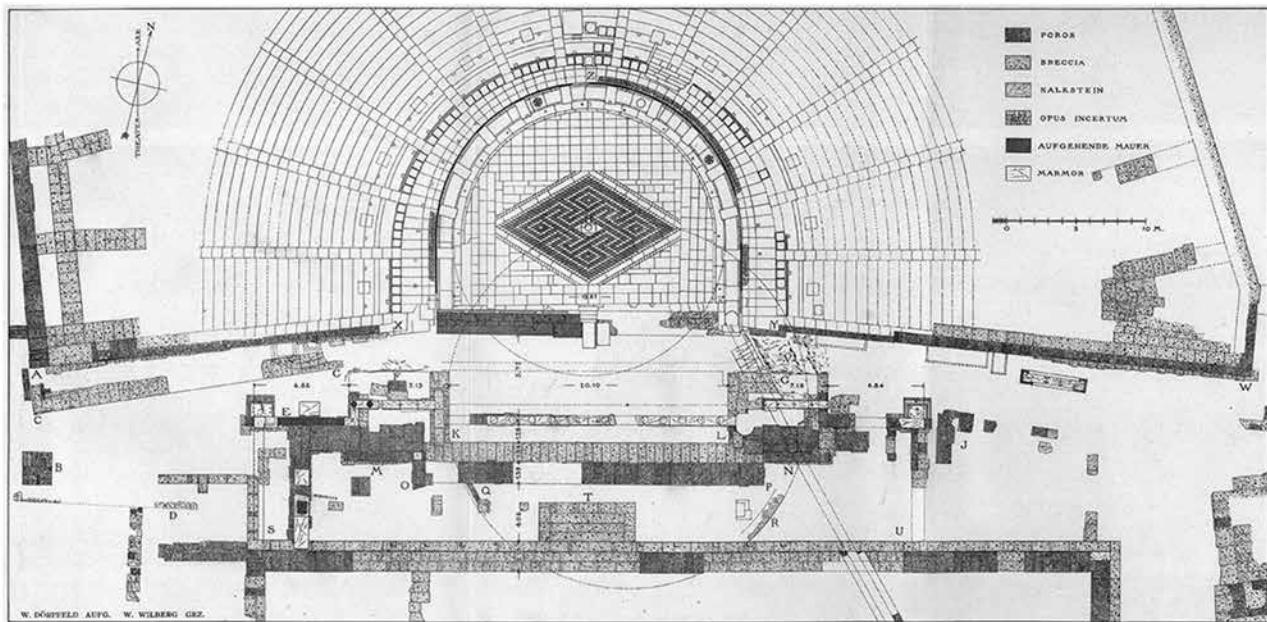


1

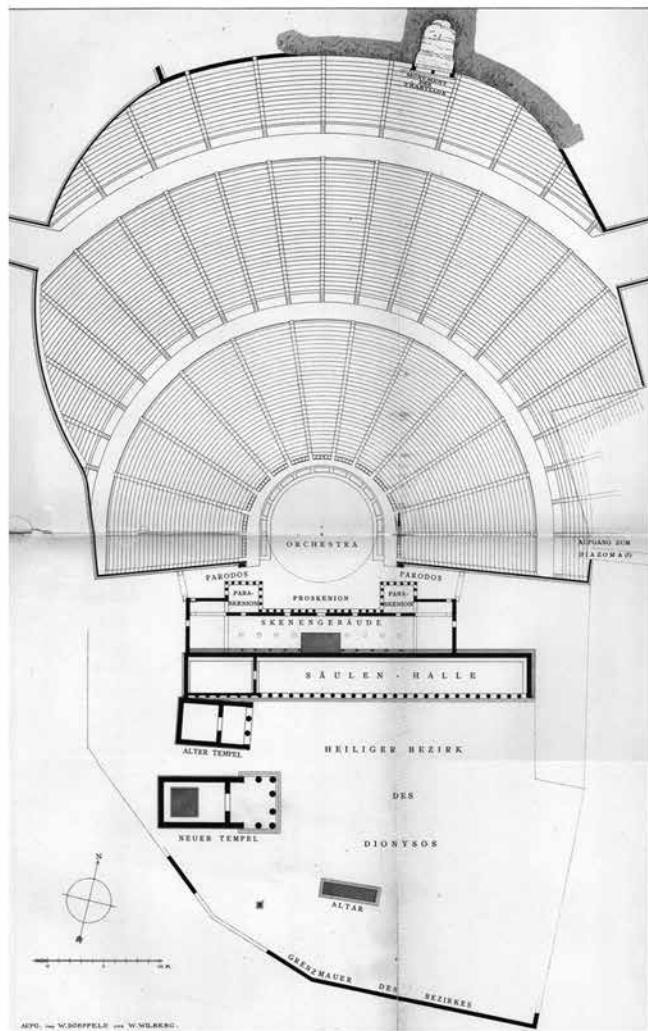


2

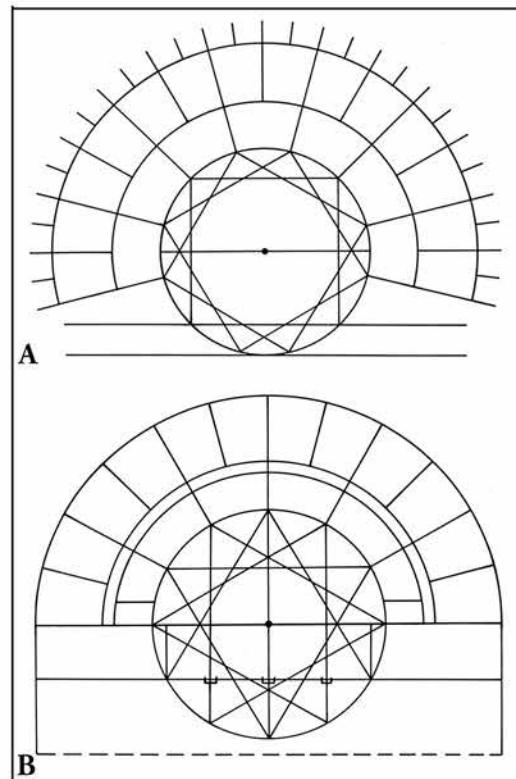
Fig. 1 - 1: Atene, il teatro di Dioniso, da Nord-Ovest (foto H.P. Isler, 1983). **2:** Iaitas, il teatro greco da Nord-Ovest (Zurigo, Archivio Scavi di Iaitas, foto H.P. Isler, 2008).



1



2



3

Fig. 2 - 1: Atene, planimetria dell'edificio scenico del teatro di Dioniso (da Dörpfeld – Reisch 1896, tav. 3). **2:** Atene, planimetria del teatro di Dioniso (da Dörpfeld – Reisch 1896, tav. 2). **3a:** Il *theatrum Graecorum* secondo Vitruvio (disegno K. Dalcher). **3b:** Il *theatrum latinum* secondo Vitruvio (disegno K. Dalcher).

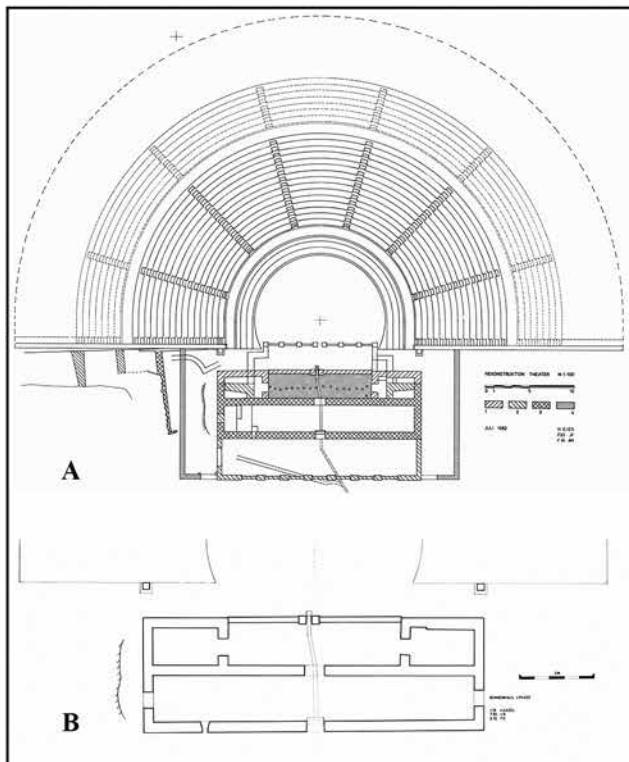
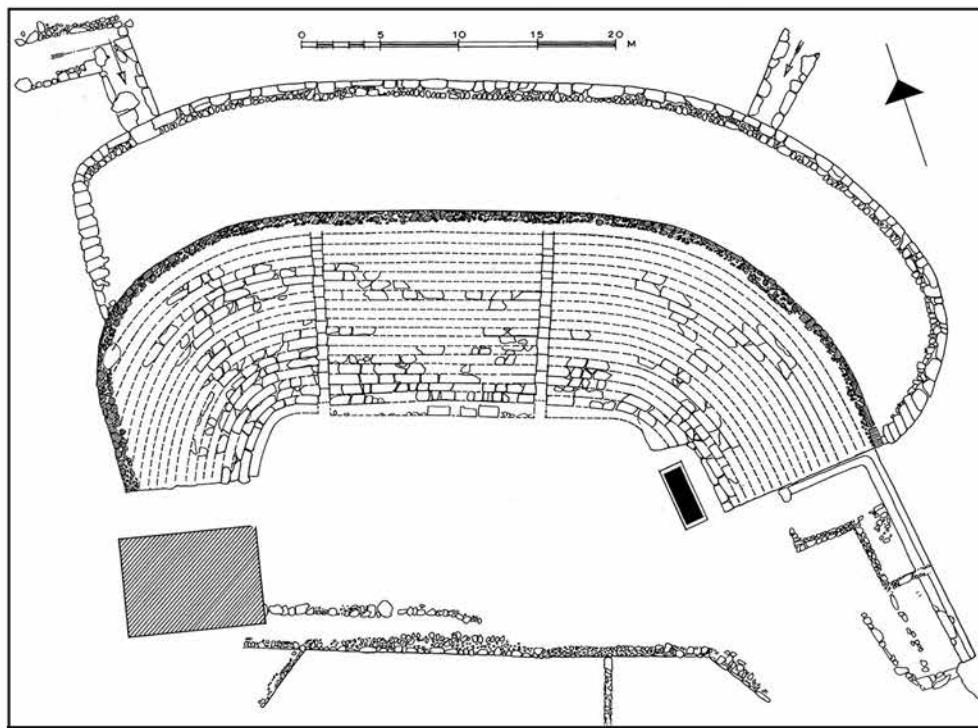


Fig. 3 - 1a: Iaitas, planimetria generale del teatro (Zurigo, Archivio Scavi di Iaitas, 2008). **1b:** Iaitas, planimetria della prima fase del teatro (Zurigo, Archivio Scavi di Iaitas, 1974). **2:** Iaitas, teatro greco, l'edificio scenico con la scena bassa da Ovest (Zurigo, Archivio Scavi di Iaitas, 1974). **3:** Thorikos, il teatro da Ovest (foto H.P. Isler, 2012).



1



2



3

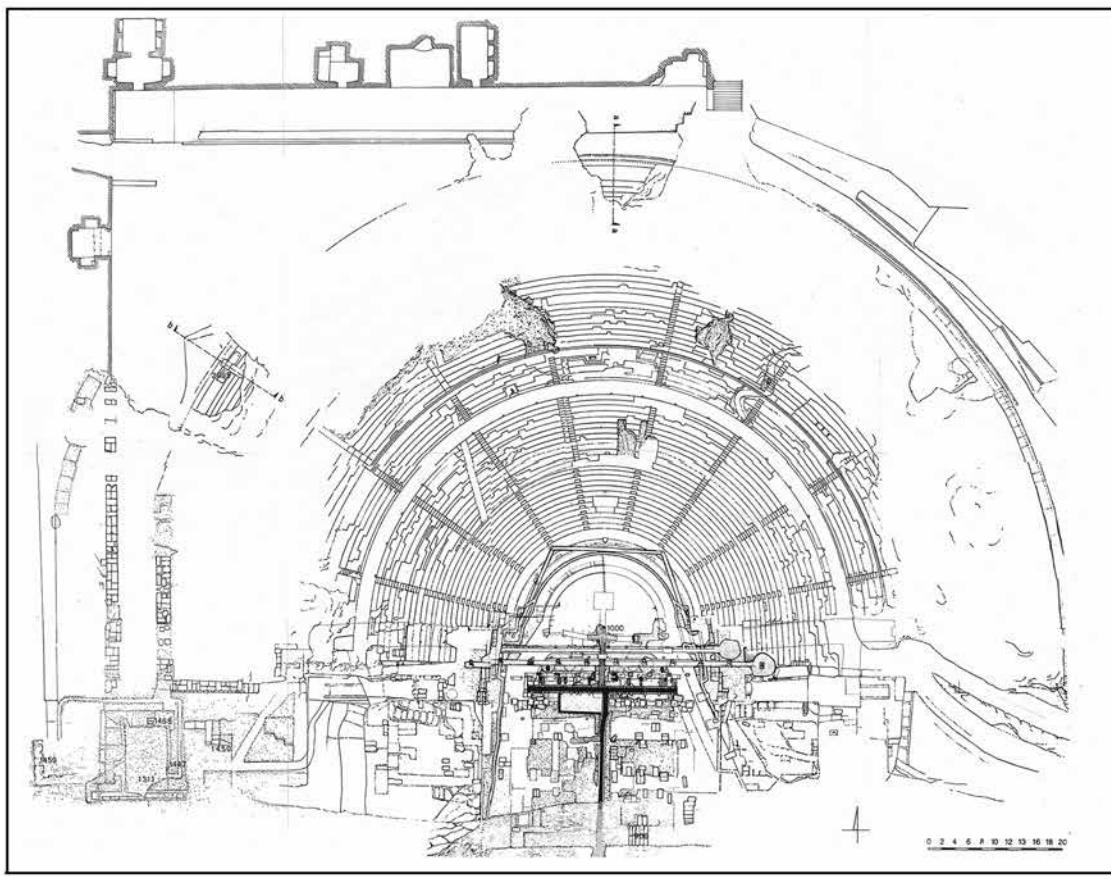


4

Fig. 4 - 1: Thorikos, planimetria del teatro (da Travlos, *Attika* 437, fig. 550). **2:** Argos, il teatro rettilineo da Sud (foto H.P. Isler, 1983). **3:** Siracusa, il teatro rettilineo da Sud-Ovest (foto H.P. Isler, 1985). **4:** Aigai (Vergina), il teatro da Sud-Est (foto H.P. Isler, 1992).



1

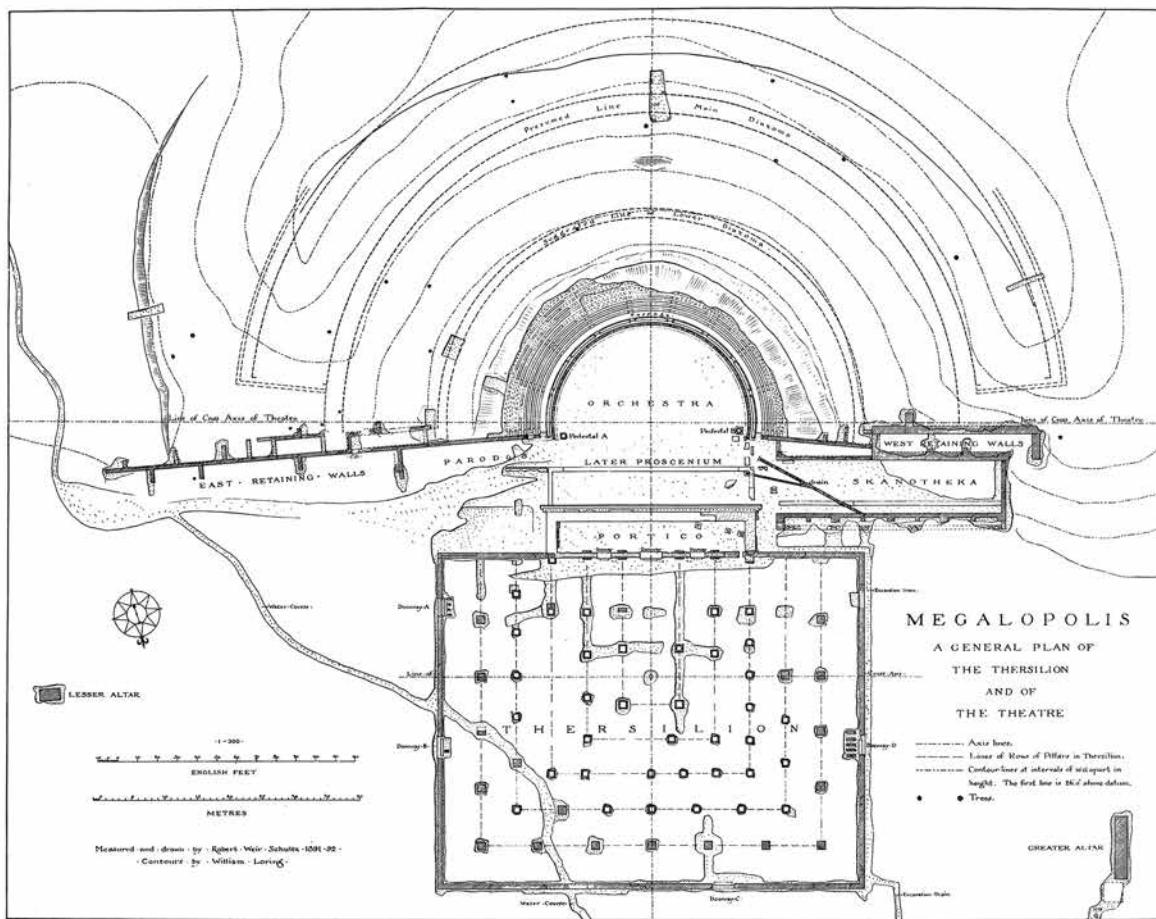


2

Fig. 5 - 1: Siracusa, il teatro classico da Nord-Ovest, particolare (foto H. Bloesch, 1961). **2:** Siracusa, planimetria del teatro classico (da Polacco – Anti 1981, tav. 3).



1



2

Fig. 6 - 1: Megalopolis d'Arcadia, il teatro da Sud-Ovest (foto H.P. Isler, 1983). **2:** Megalopolis d'Arcadia, planimetria del teatro (da Gardner – Schultz 1892, tav. 5).

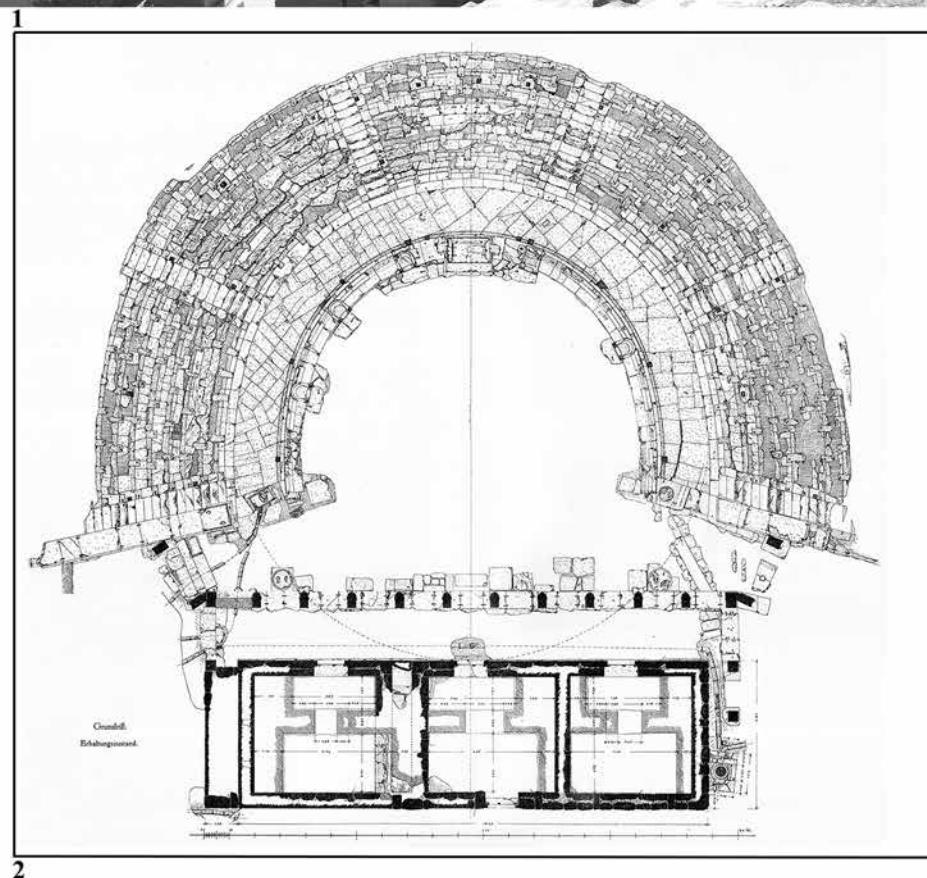
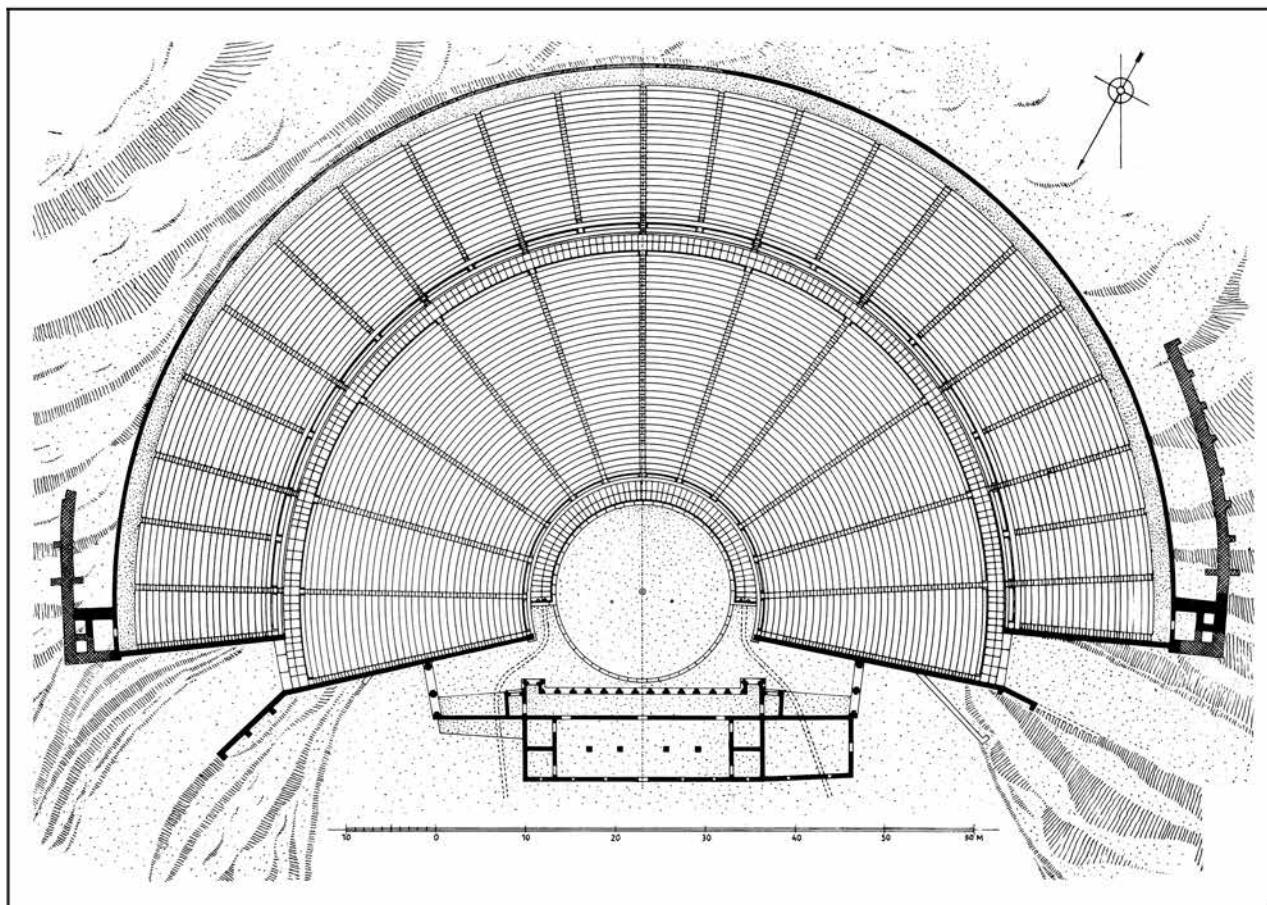


Fig. 7 - 1: Priene, l'edificio scenico da Nord-Ovest (foto H.P. Isler, 2011). **2:** Priene, planimetria del teatro (da Gerkan 1921, tav. 9).



1



2

Fig. 8 - 1: Epidauros, planimetria del teatro (da Gerkan 1961, tav. 11). **2:** *Amphiareion* (Oropos), il teatro da Nord-Ovest (foto H.P. Isler, 1983).

RASSEGNE E RECENSIONI

© Diritti riservati. Copia autore.
Vietata la diffusione.

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 Coulie'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 Coulie 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 Pentekouphia 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 Naucratite 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 Protoattic 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 oenochoai 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 Theran 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 Theran 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 Apolomata 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 brossura, 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 sovradiplatura 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 "titoli 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 sinottica/e 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; Hemelrijck 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’appartenimento 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 sovradiplatura a quella delle vere figure rosse, caratterizzata da esiti fortemente sperimentalisti. 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 sovradiplatura 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 Sommavilla. 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 Sommavilla, 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 sovradipine di fine V-inizi IV sec., le oinochoai di forma VII con civetta e le *glauges* con medesimo soggetto. Per quanto riguarda più in dettaglio l'area falisca, viene riesaminato l'avvio della produzione (ceramica protofalistica), in forte contrasto con l'inquadramento cronologico proposto da B. Adembri, ma in sintonia con la proposta di quest'ultima di individuare nel fenomeno un trapianto diretto di competenze attiche.

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

In conclusione, il libro di M.S. è un lavoro estremamente valido, perché intessuto di numerose e importanti novità e perché basato su una documentazione molto ampia, raccolta e analizzata con rigore. Il lavoro è scritto con personalità e chiarezza di idee, e con la notevole ambizione di rimpiazzare *in toto* il precedente edificio classificatorio, mettendo ogni elemento del *puzzle* al suo posto, compresi i numerosi *hapax* e *problem-pieces* (Praxias, cocci 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 sovradiplatura, 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 pregi 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 italioti 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 "fraintendimento 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-archaica 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 – Ibelli 2011 = L. Cerchiai – R. Bonaudo – V. Ibelli, '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 campanienne 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 Hydriae*, 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.
- Poccetti 2009 = P. Poccetti, ‘Un greco etruschizzato o un etrusco grecizzato? Note sulle iscrizioni del vaso vulcente di Πραξίας’, in C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanizillotta (a cura di), *Où 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, transfers. 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 richiamano 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. Trapilicher), 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 reteroterra 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'evidenza,

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. Espósito 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

and a Roman theatre that he thought were two different architectural types. They are instead two subsequent phases of the same historical process.

The oldest Greek theatres date back to the early V century BC. They are characterized by a more or less straight *theatron* and an irregular *orchestra* that fit the natural ground as far as possible, but still lacks a stable stage building. Around the middle of the IV century BC the *auditorium* with a circular base was created, a perfect geometrical figure which then quickly spread. The preserved theatre of Dionysus in Athens has a scenic building with *paraskenia* that consists of a long room with two protruding wings on the sides. The state of conservation of the ruins is unfortunately incomplete. Also the shortly later theatre of *Iaitas* (Monte Iato) in Sicily had a scenic building with *paraskenia* which must have closely followed the model of Athens. It still preserves the original stage that was low. It seems very likely that a similar low stage should be integrated for Athens too. Around 300 BC or shortly after a new kind of scenic building with a high *proscenium* was introduced. It would have an immediate success in the homeland and in Asia Minor.

DIANA SAVELLA, *La ceramica comune del santuario settentrionale di Pontecagnano: osservazioni su alcune forme*

The large amount and range of common ware found in the Northern Sanctuary in Pontecagnano provides an opportunity to analyze the use of this ceramics in a religious context. Although research is still in progress due to the volume of artifacts, this paper aims to provide an overview of some coarse shapes of pottery that gain a specific meaning. Cooking and storage vessels are often used for food offerings and in the examined contexts become the main focus of the ceremonies, supporting to define a chthonic cultual landscape. Specific shapes, mostly pithoi and jars, appear to be subjects of new functions and used within the chthonian rituals. Likewise clay pipes, maybe made on purpose, take on a specific meaning inside the Demetriac worship in Pontecagnano.

LORENZO COSTANTINI, LOREDANA COSTANTINI BIASINI, MONICA STANZIONE, *Le offerte di vegetali nel santuario settentrionale di Pontecagnano*

During the excavations conducted in 2006 in the northern Pontecagnano sanctuary it was begun an investigation of archaeobotanical character targeted to the precise knowledge of the plant offered during the ceremonies practiced in the sanctuary, both to identify what the main food crops were, and for providing other useful elements to the identification of the deity worshipped in the temple. It took place in two main phases of which the first, directly on the site, aimed at taring and treating archaeological soil samples; the second, at the Bioarchaeology Center of the National Museum of Oriental Art ‘Giuseppe Tucci’ of Rome.

The survey in question examined some of the archaeological deposit contexts such as *bothroi*, containers and storage areas, in which it was believed remains of sacrifices and vegetable offerings could be found dedicated to deities worshipped in the sanctuary attended in several stages between the late sixth and the first half of the fourth century BC.

Altogether 75 soil samples were taken from 23 stratigraphic units, for a total weight of about 608 kg of ground.

Seeds and organic remains were recovered from 69 of the 75 samples tested, of which 6 resulted sterile. The archaeobotany investigation has allowed to recover 811 carpological remains and 366 fragments of organic matter, residues of food offerings, some of which (98) included cereal seeds, grape seeds and wine grapes used in the preparation of bids. Overall among the recovered plant remains were found 752 (92.73%) kernels of grain, 28 (3.45%) legume seeds, 24 (2.96%) remains of fruits and 7 (0.86%) fragments left unspecified.

The charred fragments classified as organic remains were small amorphous masses, devoid of form and structure that, in some cases, included barley seeds, millet / panic and grapeseeds. Two exhibits, better preserved but not intact, had kept the traits of the original spherical shape, other small fragments had a sub-circular shape, such as parts of small donuts. These findings have enabled

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

© Diritti riservati. Copia autore.
Vietata la diffusione.

AION

Annali di Archeologia e Storia Antica

Nuova Serie 19-20

2012-2013

TAVOLA A

Pithecoussai,
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

A

B

C

D

E

F

11+

+

+

+

+

+

10+

+

+

+

+

+

9+

+

+

+

+

+

8+

+

+

+

+

+

7+

+

+

+

+

+

6+

+

+

+

+

+

5+

+

+

+

+

+

4+

+

+

+

+

+

3+

+

+

+

+

+

2+

+

+

+

+

+

1+

+

+

+

+

+

AION

Annali di Archeologia e Storia Antica

Nuova Serie 19-20

2012-2013

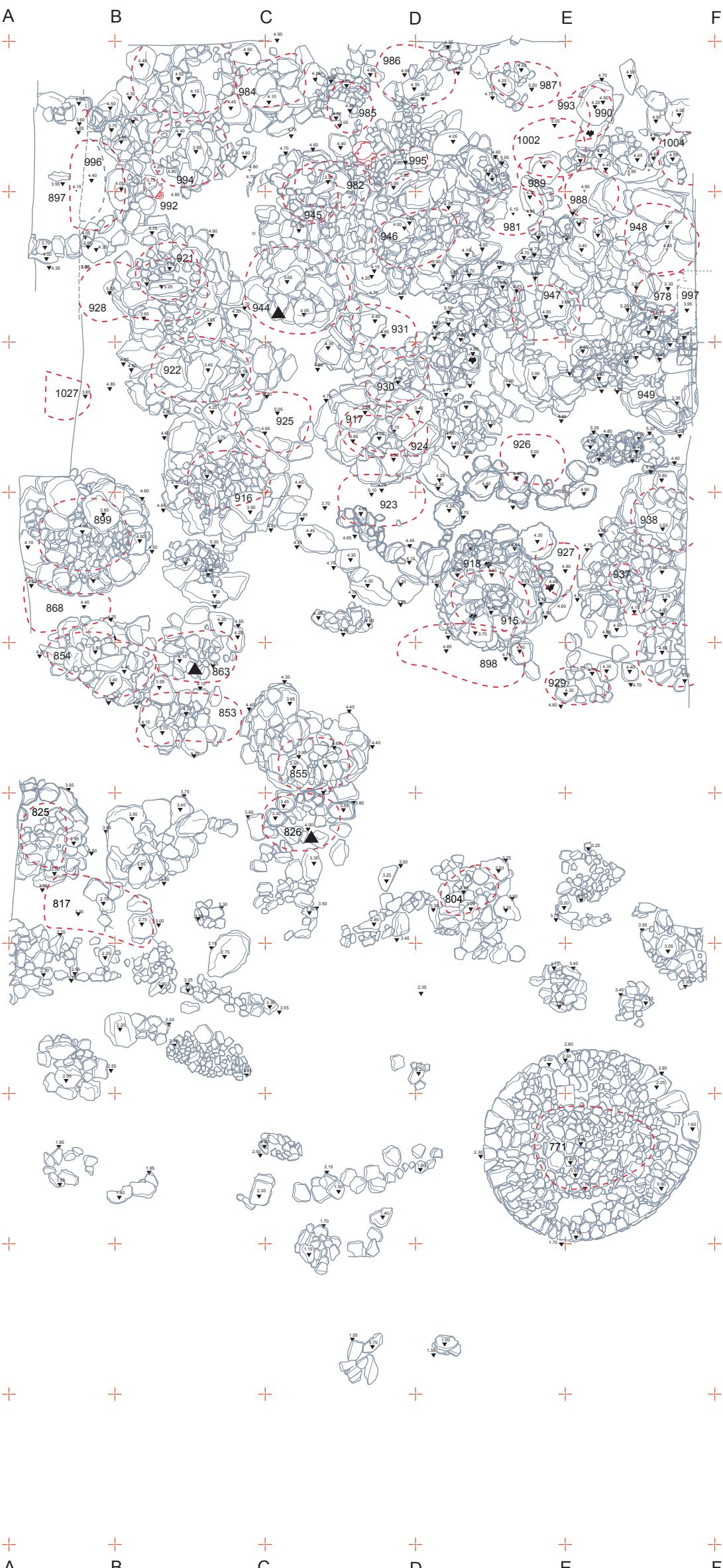


TAVOLA B

Pithecoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967Quadrati A-F/1-11
Planimetria SP I-III
(livello dei tumuli a cremazione)

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

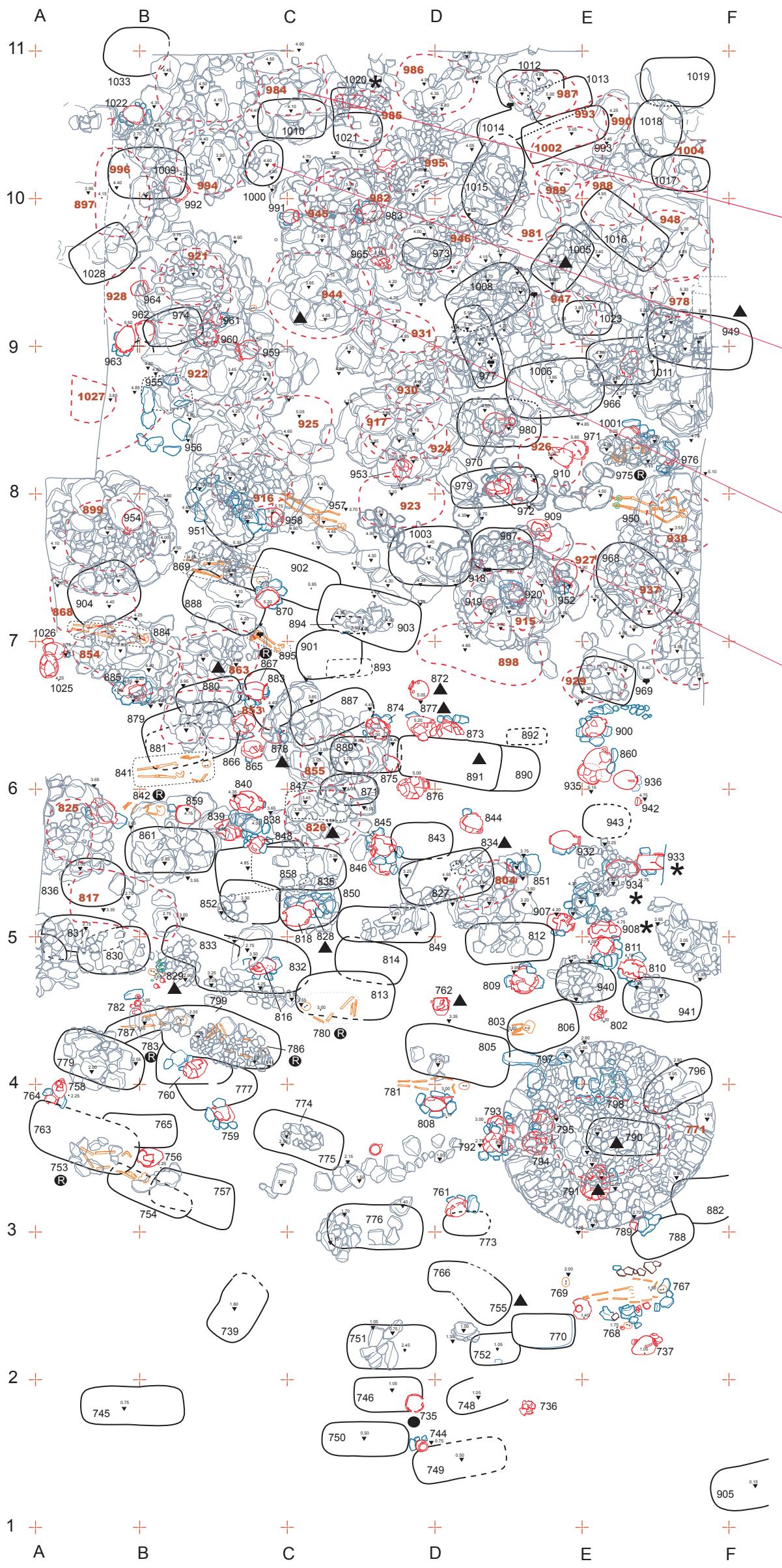


TAVOLA C

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

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



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

AION

Nuova Serie | 19-20

