

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie 17 - 18

Le rotte di Odisseo Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino

a cura di Matteo D'Acunto e Marco Giglio



2010-2011 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 17 - 18

Prima di copertina: Foto tratta da *Ithaca - Through the Eyes of Spyros Meletzis*, Odyssey Network / Municipality of Ithaca (da un'idea di Claudio Pensa e Mariella Estero)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie 17 - 18

Le rotte di Odisseo Scritti di archeologia e politica di Bruno d'Agostino

a cura di Matteo D'Acunto e Marco Giglio



2010-2011 Napoli

Comitato di redazione

Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Anna Maria D'Onofrio,
Luigi Gallo, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretario di redazione: Matteo D'Acunto

Direttore responsabile: Fabrizio Pesando

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

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

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

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

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

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

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

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

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

Abbreviazioni

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

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

INDICE

Ida Baldassarre, Luca Cerchiali, Emanuele Greco, Le rotte di Odisseo	pp.	III
Bibliografia di Bruno d'Agostino	»	IX

SEZIONE 1: POPOLI E CIVILTÀ DELL'ITALIA ANTICA

1 - Gli Etruschi	»	3
2 - Tombe della Prima Età del Ferro a San Marzano sul Sarno	»	27
3 - L'ideologia funeraria nell'Età del Ferro in Campania: Pontecagnano. Nascita di un potere di funzione stabile	»	63
4 - Popoli e Civiltà dell'Italia Antica: la Campania	»	73
5 - Riflessioni sulla cronologia dell'Età del Ferro in Italia	»	103

SEZIONE 2: I PRINCIPI E LA NON-CITTÀ DEGLI ETRUSCHI

6 - Dinamiche di sviluppo delle città in Etruria meridionale	»	111
7 - Grecs et indigènes sur la côte thyrrénienne au VIIe siècle. La transmission des idéologies entre élites sociales	»	117
8 - I principi dell'Italia centro-tirrenica in Epoca Orientalizzante	»	129
9 - La non- <i>polis</i> degli Etruschi		137
10 - Military Organization and social Structure in Archaic Etruria	»	143
11 - Delfi e l'Italia tirrenica: dalla protostoria alla fine del periodo arcaico	»	157
12 - La kotyle dei Tori della Tomba Barberini	»	165
13 - Bianchi Bandinelli e l'arte etrusca	»	175

SEZIONE 3: I GRECI E L'OCCIDENTE

14 - Dal Submiceneo alla cultura geometrica: problemi e centri di sviluppo	»	185
15 - La cultura orientalizzante in Grecia e nell'Egeo	»	211
16 - Pithecusa e Cuma tra Greci e Indigeni	»	223
17 - I primi Greci in Etruria	»	231

SEZIONE 4: IDEOLOGIA FUNERARIA

18 - Funerary Customs and Society on Rhodes in the Geometric Period. Some Observations	pp.	239
19 - Les morts entre l'object et l'image (con A.Schnapp)	»	249
20 - L'archeologia delle necropoli: la morte e il rituale funerario	»	255

SEZIONE 5: L'IMMAGINARIO: TRA GRECI ED ETRUSCHI

21 - Aube de la cité, aube des images?	»	269
22 - Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente	»	277
23 - Appunti in margine alla Tomba François di Vulci	»	285

SEZIONE 6: L'ARCHEOLOGIA COME METODO E COME POLITICA

24 - Tecniche dello scavo archeologico: introduzione al volume di Ph. Barker	»	297
25 - The Italian Perspective on theoretical Archaeology	»	307
26 - Le strutture antiche del territorio in Italia	»	315
27 - Per un progetto di archeologia urbana a Napoli	»	351
Abbreviazioni bibliografiche	»	363

LE ROTTE DI ODISSEO

Fare il ritratto di una persona è cercare le parole che ha scritto, le storie che ci ha raccontato, le idee che ci ha trasmesso, i percorsi che ha seguito, dove anche le sue illusioni sono entrate come fatti reali; per questo la scelta di scritti di Bruno d'Agostino che qui si presenta, pur nella frammentarietà che la scelta ha imposto, sembra possedere la vivida icasticità di un ritratto, con le sue luci e le sue ombre, più vero di quello che potrebbe scaturire da una classica biografia la quale infatti, bugiarda per vocazione e convenzionale per obbligo, raggiunge liberamente la sua verità più profonda solo proponendo la semplice lettura in sequenza dei testi qui raccolti: essi sono sufficienti a documentare la varietà e la specificità dei campi di interessi dell'autore, la sua volontà di leggere il mondo antico su molteplici livelli e in molteplici linguaggi, cogliendo nello sterminato deposito di segni che quel mondo ci ha lasciato, un nuovo modo di "fare storia"; essi sono anche una testimonianza di come la conoscenza scientifica, per chi sia animato da questa volontà di ricerca, non è mai assoluta ed ha sempre nuove frontiere per orizzonte: si fa il giro intorno al mondo per sciogliere l'enigma dell'inizio, senza garanzia che ci si arrivi, ma con la sicurezza che la strada diventi di per sé significativa.

In questa prospettiva, tutte le ricerche qui documentate, sia che esplorino le civiltà dei primi abitanti dell'Italia antica o approfondiscano la struttura e la organizzazione del mondo etrusco, o indaghino il rapporto dei Greci col mondo italico, spostano concretamente e sperimentalmente il discorso su diversi terreni, si aprono in molteplici direzioni, puntando sui tessuti culturali, sulla trasversalità delle possibili letture, sulla incidenza concreta delle aree geografiche e delle condizioni storiche, in un equilibrio acrobatico tra documentazione e interpretazione, dal momento che in ogni scienza lo strumento della conoscenza e l'oggetto della conoscenza si condizionano e si verificano a vicenda.

Alla ampiezza territoriale e cronologica degli interessi, corrisponde l'interessato

approfondimento di tutte le forme di espressione delle civiltà esaminate, la accanita esplorazione della struttura dei linguaggi, capace di illuminare dall'interno e in ogni frammento le ragioni profonde delle singole forme espressive.

Ogni forma culturale infatti, sia a livello individuale che a livello sociale, nelle dimensioni del rito e del mito, è manifestazione di particolari atteggiamenti mentali, rivelatori di realtà storiche non altrimenti recuperabili del mondo antico: l'approfondimento delle conoscenze in questo campo si trasforma in illuminanti pagine di storia della mentalità come hanno dimostrato le ricerche dell'autore nel campo della ideologia funeraria e in quello delle espressioni dell'immaginario.

Gli oggetti deposti nella tomba col morto, così come la struttura stessa della tomba nelle sue diverse parti, sono sistemi di segni funzionali ad un messaggio che è possibile decifrare attraverso uno studio sistematico delle regole che governano il sistema stesso: nonostante la absolutezza della morte e il silenzio muto imposto dal cadavere, anche la tomba diviene in tal modo il luogo di un discorso vivificante e per noi illuminante, come queste ricerche ci illustrano.

Se l'immaginario è un processo di metaforizzazione e visualizzazione del pensiero, è chiaro che le immagini, costruzione dell'immaginario sociale, sono un importantissimo campo da esplorare e interrogare: esse mettono in scena il sistema di valori delle società e ne possono esprimere le tensioni, anche se per noi è sempre difficile decifrare l'iconografia che ne raffigura la ritualità; negli studi specifici qui documentati la individuazione della articolata varietà delle strategie con cui il mondo etrusco rifunzionalizza l'immaginario greco apre uno sterminato scenario di conoscenze sul carattere selettivo dell'immaginario figurato, in quanto prodotto storicamente comprensibile solo se inserito nelle sue coordinate storiche.

Concepire l'archeologia come ricerca storica e non come disciplina tecnico-professionale, aprirsi alle nuove metodologie, funzionali all'approfondimento delle conoscenze: è il futuro auspicato per la ricerca archeologica nella presentazione del primo numero della Rivista "Dialoghi di Archeologia". Bruno d'Agostino è certamente tra quelli della sua generazione il più aperto ad accogliere le innovazioni tecnologiche che hanno stravolto il nostro tempo.

Non è una novità se si considera che Bruno ha sempre guardato più ai giovani che non ai suoi coetanei, sempre motivato dal ferreo bisogno di essere aggiornato, di non sentirsi scavalcato dal tempo che avanza inesorabilmente, rottamando anche il presente, insieme al passato prossimo.

Ed ecco che un bel giorno Bruno attiva un suo indirizzo Skype, ci pensate? Vengono i brividi a pensare che Lucio Magri si rifiutava di apprendere l'uso del bancomat o del telefonino. E non per caso cito un uomo politico ed un pensatore che è stato a lungo un fondamentale punto di riferimento nel pensiero progressista del XX secolo, cui Bruno si è ispirato con ferma convinzione, direi senza soluzione di continuità.

E che cosa ha scelto come presentazione, come logo del suo indirizzo Skype?

Un proverbio latino, *ubi dubium ibi libertas*, che la dice lunga sullo stato attuale del suo modo di 'guardare al mondo' e ovviamente sullo studio di quel mondo antico cui dedica la sua intelligente attenzione da oltre mezzo secolo.

Se si tiene presente la biografia intellettuale di Bruno d'Agostino quel proverbio assume significati che, al di là di una generica fede nella ragione, esprimono anche lo sgomento di chi ha perso punti di riferimento, certezze, una fede politica tradita dai suoi impresentabili interpreti, un vuoto nel quale si insinuano l'incredulità ed il dubbio.

Ha un rapporto tutto questo con la sua attività scientifica che (fortunatamente per noi) continua anche dopo quello stupido limite che chiamiamo pensione o, peggio ancora, quiescenza?

Si può citare un episodio a tal riguardo. Nel corso di un recente convegno storico-antropologico, a Napoli, Bruno ha espresso, quasi con fastidio, la sua avversione nei confronti dell'uso, ormai definibile abuso, della storiografia contemporanea che si dedica alla definizione delle identità e della ormai ben nota, fritta e rifritta, almeno dal punto di vista archeologico, *ethnicity*.

Il dubbio apre la strada allo scetticismo: esistono sempre limiti *quos ultra citraque nequit consistere rectum*; insomma nella stagione attuale sembra prevalere la moderazione in un intellettuale che abbiamo sempre classificato come uno dei più tenaci manichei del nostro tempo.

È una storia antica ormai. Risale appunto al tempo dei Dialoghi di Archeologia, la Rivista fondata e diretta da Ranuccio Bianchi Bandinelli cui faceva riferimento un gruppo di Amici (detto semplicemente 'il gruppo') di cui Bruno era uno degli intellettuali di punta. Viene rabbia a pensare che, se si interroga un giovane al di sotto dei 40 anni, nel 99% dei casi ti viene risposto che ignora l'esistenza di quella Rivista, che pure ha segnato una stagione fondamentale nel modo di concepire lo studio dell'antico ed il rapporto (e qui stava una delle grandi novità) tra intellettuali e società, tra ricerca e politica della ricerca, che non faceva sconti a nessuno, nemmeno alla sinistra cui apparteneva il maggior numero di adepti del gruppo. Anzi la sinistra fu oggetto (in un dibattito alla Fondazione Basso) di

critiche pesanti per il ritardo (che novità?) con cui guardava al mondo circostante.

Bruno era tra i Robespierre del gruppo in quella e tante altre occasioni; ci limitiamo a ricordare lo scontro durissimo con Bianchi Bandinelli ed il PCI favorevoli alla regionalizzazione della gestione dei BBCC ed il resto del mondo (e cioè noi... e si perché gli 'altri' erano inesistenti ed irrilevanti ed a quel tempo si nascondevano ... ma preparavano il rientro alla grande, come puntualmente non molto dopo è accaduto, anche grazie alle croniche divisioni che sono nel DNA della sinistra).

Tema che andava a fare coppia, per la contiguità dell'argomento, contro la dilagante tendenza ad elevare a sistema il dilettantismo dei cosiddetti gruppi spontanei, associazioni di volontariato degli archeologi della domenica che infestavano il Paese e contro i quali fu combattuta una battaglia senza sosta che, se non sortì tutti gli effetti sperati, per lo meno riuscì ad arginare il fenomeno, lasciandone la soluzione (anzi la non soluzione) alla confusione del tempo presente.

Piace ricordare, in quegli stessi anni '70, di Bruno d'Agostino, la titanica impresa che lo portò alla fondazione dell'archeologia classica all'Orientale nel Dipartimento di cui fu a lungo direttore ed alla creazione del dottorato 'Fra Oriente e Occidente' che nacque con l'apporto intellettuale di quel grande ed indimenticabile studioso ed uomo che fu Maurizio Taddei.

Ma qui dobbiamo parlare soprattutto degli 'Annali' la rivista del Dipartimento che Bruno ha fondato e diretto per 30 anni e che possiamo ritenere il prodotto di un intellettuale che fa ed organizza ricerca con un orizzonte amplissimo, tanto da aver favorito l'inserimento della Rivista tra i più prestigiosi periodici del panorama internazionale.

Qual era (e speriamo continui ad essere) il senso di quella operazione? Senza dubbio AION non è concepibile senza l'esperienza dei Dialoghi. Da lì bisogna partire per capire innanzitutto l'insoddisfazione profonda di tutta una generazione ('68 e seguenti) che non si riconosceva nell'accademia ingessata che sapeva di muffa come gli oggetti dei suoi interessi e che naturalmente esprimeva la cabina di comando nella quale si selezionavano i vincitori di concorso. Ma sul piano generalmente storiografico, si trattava di recuperare gli anni perduti a causa dell'oscurantismo del ventennio e preparare tutta una generazione nata dopo la guerra a farsi carico di assumere con responsabilità la gestione del patrimonio archeologico nazionale, ma anche nel saperlo valorizzare sul piano culturale confrontandosi con le più avanzate scuole di pensiero di altri Paesi.

Al momento del passaggio dai Dialoghi agli Annali (siamo ormai alla fine degli anni '70) Bruno sceglie il parigino *Centre de Recherches comparées* di Vernant, Vidal-Naquet,

Detienne e Loraux (con tanti altri) come interlocutore privilegiato. Nasce così il Centro Studi sull'ideologia funeraria che produce convegni, incontri, seminari e quella massa di contributi che a giusto titolo sono da considerare fondativi di un modo di studiare l'antico innestando nella *arida humus* di un'archeologia, tradizionalmente asettica, la linfa della storia antropologica e delle scienze sociali che andavano sempre più a confrontarsi (e viceversa) con gli studiosi più avveduti del mondo antico.

Ma Bruno d'Agostino non ha mai dimenticato di essere stato ispettore e soprintendente e mantiene a lungo in vita il bisogno di tornare alla terra, allo scavo. Questa volta il punto di riferimento è il mondo anglosassone che ha inventato il matrix di cui Bruno si fa convinto assertore. E non solo. Poco dopo (ma con un decennio di ritardo) da Londra arriva l'archeologia urbana; e Napoli, la città natale, quella nella quale Bruno lavora ora come professore ordinario di Etruscologia, offre una irripetibile occasione di sperimentarne l'approccio negli anni tumultuosi degli interventi straordinari dopo il terremoto dell'80. Bruno esplora con acribia e minuzia (financo esasperante) l'acropoli di Neapolis a S. Aniello. Esperienza, modo di concepire l'organizzazione del cantiere, la raccolta e l'archiviazione e la gestione di una massa enorme di dati (*toute information...*) che trasferisce, da maestro, ai suoi allievi a Pontecagnano e finalmente a Cuma, *palaiohton ktisma*, uno dei siti più sospirati e agognati di tutta l'archeologia dell'Occidente greco alla cui esplorazione ed alla pubblicazione dei dati si dedica ancora oggi.

La scelta dei suoi contributi (una parte significativa, ma pur sempre una parte, che deve incoraggiare alla lettura del resto) riflette la molteplicità non tanto e solo degli interessi quanto del lavoro intellettuale che normalmente ad un certo punto della biografia intellettuale della maggior parte degli studiosi (Bianchi Bandinelli raccontava la barzelletta dell'archeologo che comprava libri ed avanzava nella carriera, finché, diventato ordinario, vendeva la biblioteca!) si 'fossilizza' nel solo lavoro organizzativo (la gestione del 'potere' di quelli che noi, quando avevamo 20 anni, chiamavamo mandarini). Bruno d'Agostino, da par suo, ha saputo e sa mantenere vivo ed inestinguibile il piacere dello studio e della ricerca che le sue pagine continuano a trasmettere fornendo un esempio elevato dell'uso rigoroso della ragione, che, in fondo, al di là della inevitabile caducità delle interpretazioni, più di ogni altro apporto, è ciò che contraddistingue uno scienziato vero. Proporre una raccolta dei suoi scritti ha il significato di un investimento sul futuro. Significa offrire ai lettori, e soprattutto ai più giovani, l'opportunità di confrontarsi, attraverso un'edizione selezionata dei suoi studi, con la produzione di uno dei protagonisti della ricerca archeologica

italiana e internazionale: con un pensiero del tutto attuale per rigore scientifico e tensione metodologica.

Proprio in funzione del lettore si è scelto di organizzare la raccolta in sezioni tematiche: è sembrato opportuno associare sintesi di alta divulgazione (ad es., **1.1** e **6.24**), saggi che precorrono filoni di ricerca poi molto in voga (e non sempre con risultati convincenti) nel dibattito nazionale e internazionale come quelli dedicati all'interazione culturale, alla nozione attiva di ideologia e alla formazione dell'identità etnica (ad es., **1.2-4**, **2.7**), e, infine, articoli pubblicati in sedi non facilmente accessibili per renderli disponibili ad un pubblico di non soli specialisti.

Ne scaturisce il *fil rouge* di un percorso scientifico in cui si avverte la responsabilità dell'esercizio della conoscenza e della costruzione del sapere, a partire dall'obbligo intellettuale di una chiarezza rigorosa perché le domande non sono mai banali, i contenuti mai neutrali e l'archeologia, che ha l'ambizione di ricostruire le strutture del mondo antico, può costituire una delle lenti con cui l'uomo contemporaneo riflette sulla propria condizione, nella responsabilità concreta delle pratiche culturali e politiche.

Nella varietà degli argomenti trattati emergono alcune linee guida che strutturano la ricerca: la conoscenza approfondita della produzione materiale nelle sue coordinate cronotipologiche indispensabili per descrivere i tempi e le modalità dei ritmi di sviluppo delle produzioni antiche; la capacità di integrare fonti storiche e archeologiche, rispettandone l'autonomia attraverso la decodificazione di logiche e codici di pertinenza; l'apertura verso l'antropologia culturale filtrata dalla mediazione critica del marxismo, con la centralità attribuita alla nozione di cultura come strategia di identità sociale, la valorizzazione del ruolo strutturale dell'ideologia, l'insistenza sul tema della relazione culturale tra i diversi come processo interattivo contro ogni meccanica acculturazione e, infine, ma non ultima, l'idea dell'archeologia come pratica politica e civile che non deve sottrarsi alle responsabilità di servizio nei confronti di una comunità democratica.

Su queste linee guida il lettore, se vorrà, potrà a sua volta organizzare il proprio percorso, moltiplicando la rete delle relazioni istituibili tra le diverse sezioni tematiche, magari proprio a partire dalla sequenza non puramente cronologica degli articoli proposta dall'edizione accuratissima di Matteo D'Acunto e di Marco Giglio: nel seguirla emerge la logica di un percorso intellettuale coerente perché pronto a rimettersi in gioco, a cercare ancora altre domande che poi non saranno le ultime.

SEZIONE 5: L'IMMAGINARIO: TRA GRECI ED ETRUSCHI

21. AUBE DE LA CITÉ, AUBE DES IMAGES?*

[p. 313] L'apparition soudaine d'un répertoire figuré à Athènes, dans le second quart du VIII^e siècle, après un long "*pictureless hiatus*", a toujours constitué un défi irritant pour les historiens de l'art antique. J. N. Coldstream² est tout récemment revenu sur la question, en partant du livre de J. L. Benson de 1970 (Benson 1970); en comparant la céramique mycénienne et la céramique attique d'époque géométrique, J. L. Benson mettait en effet l'accent sur une difficulté majeure: la permanence de certains thèmes ou motifs iconographiques alors qu'on observait parallèlement une rupture stylistique substantielle. Selon l'auteur, le phénomène ne pouvait trouver d'explication que dans la volonté de faire revivre un passé héroïque, à partir d'objets mycéniens retrouvés de manière fortuite.

C'est ce que pourraient confirmer des images comme celles de Kynos, qui remontent à l'Hélla-

dique Récent IIIC, récemment publiées F. Dakoronia³; ces images semblent montrer qu'on avait conservé à la fois la tradition orale et la mémoire de l'imaginaire visuel de ce monde "des héros". La volonté explicite d'introduire des éléments archaïques, évoquant un monde passé, est un trait récurrent du répertoire des images de l'époque géométrique. L'un des aspects les plus évidents de ce phénomène est visible dans l'opposition entre des guerriers armés d'un bouclier rond et ceux qui portent un bouclier échancré. Cette opposition, présente dans les images de [p. 314] Kynos, semble confirmer, de manière incontestable, l'hypothèse que «le bouclier du Dipylon s'est développé à partir d'un prototype mycénien».

La thèse de J. L. Benson vient d'être remise à l'honneur pour expliquer la reprise inattendue de motifs mycéniens à l'Époque Géométrique. C'est ce qu'on peut observer à propos de l'iconographie de la *prothesis*, un thème central de la céramique attique à l'époque géométrique⁴, dans une étude récente de J. N. Coldstream. Cette étude, que nous avons citée pour commencer, montre toutefois parfaitement qu'il est impossible de combler ce hiatus figuré entre la Période Mycénienne et le VIII^e siècle: passant en revue les quelques scènes

* 'Aube de la cité, aube des images ?', in *Mètis* n.s. 7, 2009, pp. 313-327.

¹ Ce texte, que j'ai eu l'honneur de proposer lors de la neuvième conférence Louis Gernet (2008), a pour origine l'introduction au volume *Alba della città, alba delle immagini*, dans la collection *Tripodes*, de l'École archéologique italienne d'Athènes, 2008.

La traduction est due à Natacha Lubtchansky, à qui va toute ma gratitude.

² J. N. Coldstream, '“The long pictureless Hiatus”. Some Thoughts on Greek figured Art between Mycenaean pictorial and Attic Geometric', in Rystedt Wells 2006, pp. 159-163.

³ F. Dakoronia, 'Bronze Age pictorial Tradition on Geometric Pottery', dans Rystedt – Wells 2006, p. 171-175.

⁴ S. Hiller, 'The *Prothesis* Scene. Bronze Age - Dark Age Relations', dans Rystedt – Wells 2006, pp. 183-190.

complexes qui se rattachent à cette période sans images, J. N. Coldstream souligne qu'elles se concentrent à Chypre et en Crète, c'est-à-dire en des zones traditionnellement plus ouvertes aux apports du Proche-Orient. Pour la Grèce, et plus particulièrement l'Attique — qui est la patrie de ce nouveau style figuratif — la fracture est claire en ce qui concerne la poétique et le style. Comme l'a finement observé M. Robertson en 1951: «the finer the work of art, the more geometric»⁵. La discipline de fer qui régit la création des scènes figurées du style géométrique naît d'une position de principe, qui est la même que celle qui détermine le langage rigoureux de la décoration linéaire.

Cette poétique, qui impose ses propres canons, y compris aux autres arts figurés, a été élaborée par les peintres attiques, actifs autour de 760 avant J.-C. Examinons l'une des premières oeuvres qui nous soient parvenues et dans laquelle cette poétique est mise en pratique: le cratère du Metropolitan Museum 34.11.2 (fig. 1)⁶. On ne peut nier que cette poétique ait surgi toute faite, comme Athéna de la tête de Zeus. Le programme iconographique est extrêmement riche: dans la frise continue, située sous les anses, est figurée une bataille navale très animée, opposant deux navires et de nombreux guerriers; dans les deux métopes, au centre, entre les anses, se trouvent les scènes de *prothesis*. On y voit déjà exprimé, avec ses thèmes principaux, le répertoire iconographique qui apparaîtra sous la main du Maître du Dipylon, «the leading edge of Late Geometric Art»⁷. Il s'agit d'iconographies complexes, créées *ex novo* pour rendre visible la société de l'époque et marquées par un besoin pressant de représentation qui — comme l'a observé M. Halm-Tisserant — «contraignit à une quête [p. 315] avide de tous les procédés graphiques propices à la représentation du mouvement et de l'espace»⁸.

Il est vrai que les moyens figuratifs sont relativement simples: «the geometric vase-painter... achieved his effects with little more than the arrangement of the pose and gesture of his figures — in a word with composition»⁹. Et pourtant, il me semble difficile de comprendre quelle est la différence que fait A. Snodgrass, entre Homère et ces peintres de vases. En quel sens Homère est-il l'héritier d'une tradition épique qui «had been produced for generations before Homer's time: perhaps continuously since the closing era of the Mycenaen culture, five centuries earlier»¹⁰? Qu'est-ce qui, en définitive, aurait pu engendrer une continuité dans la transmission de la poésie épique, tout en établissant une totale discontinuité dans le monde des images? En effet, que ce soit Homère ou le monde des images de l'époque géométrique, tous deux fournissent «an integrated picture of another world... set in the heroic past»¹¹ et chacun répond aux exigences de son époque.

Quelle que soit l'approche choisie, une constatation reste toutefois certaine: avant le Maître du Dipylon, il n'y avait pas en Attique, et en Grèce en général, de scènes complexes, les «*crowd scenes*»; et celles-ci se rattachent plutôt aux *Lebensbilder*, comme nous allons l'expliquer dans un instant. Leur rapport avec l'*epos*, avec le mythe, le cas échéant, a plutôt la signification d'une allusion évocatrice. C'est ce que constate S. Langdon, en affirmant que «Geometric art... evokes mythical prototypes for significant social actions»¹².

La question est donc la suivante: qu'est-ce qui autour de 760 avant Jésus-Christ a pu causer cette véritable révolution que constitue la naissance d'un monde d'images, dont jusqu'ici le besoin ne s'était pas fait sentir? Elle est liée à l'affirmation de ces vases monumentaux qui avaient la fonction de *semata*, disposés au-dessus de la tombe. Ils constituent un véritable *geras thanonton* qui exalte les *gesta*, les exploits, à travers lesquels le défunt acquiert le *kleos* et qui servent de toile de fond au

⁵ M. Robertson, 'The Place of Vase Painting in Greek Art', in *BSA* 46, 1951, p. 151-159; cfr. Snodgrass 1998, pp. 45 ss.

⁶ Coldstream 1968, p. 26; MG II; Ahlberg 1971, n. 1. Il faut attendre l'oeuvre du Peintre du Dipylon pour trouver le plein épanouissement de ce style: Coldstream 1968, pp. 37 ss.

⁷ Snodgrass 1998, p. 49.

⁸ Halm-Tisserant 1997, pp. 265 ss., où l'auteur reprend l'utile définition d'«évolution conflictuelle», d'après G. de Van.

⁹ Snodgrass 1998, p. 152.

¹⁰ Snodgrass 1998, p. 49.

¹¹ Snodgrass 1998, p. 55.

¹² S. Langdon, 'Maiden Voyage: from Abduction to Marriage in Late Geometric Art', dans Rystedt – Wells 2006, pp. 205-215 (p. 207).

rituel funéraire exécuté en son honneur. Il s'agit de scènes typiques, appartenant à une dimension atemporelle et leur mise en relation, au-dessus de la tombe, permet d'exalter l'*aretè* de l'*aristos*.

[p. 316] Nous sommes à une époque où le statut social de l'individu est établi grâce au rituel funéraire et à la déposition des pièces du mobilier auprès de ce qui reste de son corps: c'est une *performance* réservée à un groupe relativement restreint, celui des familiers et des membres du *genos* du défunt. Le rappel de ce moment du rituel funéraire, diffusé dans l'espace et le temps, assure au défunt son *kleos*, en proportion à ses *gesta*, au terme de sa vie sur terre.

Le membre de l'élite qui est enterré doit répondre aux canons du héros, et doit donc être accompagné de ses armes: cela explique pourquoi dans la période comprise entre le Protogéométrique et le Géométrique Moyen, on constate «a high proportion of burials with arms or armour»¹³. La présence de tombes de guerrier se vérifie tout au long de cet arc temporel, évoquant, à chaque fois, l'existence de personnages particuliers, situés au sommet de la société. Je ne mentionnerai que la tombe des pentes de l'Aréopage, datant des environs de 900 avant Jésus-Christ¹⁴. Les restes consumés du corps sont déposés à l'intérieur de l'amphore à col et à anses verticales. Il n'y a pas de doute que ce type de vase, dans les sépultures masculines¹⁵, ait été choisi pour évoquer l'aspect physique du corps, détruit sur le bûcher. L'amphore, debout à l'intérieur de la tombe, était entourée de l'épée, qui avait été recourbée afin d'encercler la panse du vase. «His other iron equipment included a pair of socketed spearheads, a broad axehead, a javelin point, a pair of snaffle-bits for his horses, and two knives... all these objects had been gathered into a bundle, and inserted in the cavity beside his urn»¹⁶. À la hauteur de l'épaule, avaient été déposés l'oenoché et le skyphos, pour la consommation du vin; des

restes de pépins de raisin ont été retrouvés dans la couche de terre, sous les pierres de couverture. La déposition de l'amphore et des pièces du mobilier respecte donc un paradigme riche de significations, destiné à redonner une visibilité au défunt, au sein d'un rituel suivi et contrôlé par son groupe familial.

Dans d'autres cités grecques comme Argos et Érétrie, l'évocation de l'*aristos* mort, à travers la déposition des armes, se prolonge jusqu'au tournant du VIII^e siècle. A Athènes, en revanche, la fonction guerrière devient moins visible dans la première moitié du VIII^e siècle et dans la seconde moitié du siècle les armes disparaissent complètement de [p. 317] la sépulture¹⁷. Comme le remarque A. Snodgrass, à cela s'oppose le répertoire des images, qui émerge justement à ce moment, après «the long pictureless hiatus»¹⁸.

L'exaltation de la valeur guerrière n'est pas confinée aux scènes de *prothesis*: elle est exprimée à travers les cortèges de guerriers, qui assistent aux cérémonies funèbres, et par les scènes de batailles terrestres ou navales¹⁹.

Les deux plus anciennes scènes de *prothesis*, dans lesquelles le défunt est qualifié comme guerrier²⁰, remontent au troisième quart du VIII^e siècle. Sur un fragment de cratère d'Athènes²¹ (fig. 2), la *prothesis* est la seule scène conservée dans laquelle «the deceased seems to wear a sword and a dagger across his waist»; sur le cratère de New York

¹⁷ J. Whitley, *Style and Society in Dark Age Greece. The changing Face of a pre-literate Society 1.100-700 B.C.*, Cambridge 1991, p. 183, pl. 2. Sur le sujet, voir en dernier lieu l'intervention d'A. M. D'Onofrio: 'Athenian Burials with Weapons: the Athenian Warrior Graves revisited', au colloque de Volos de 2007, que j'ai eu le privilège de lire grâce à la gentillesse de l'auteur.

¹⁸ Snodgrass 1987, pp. 148 ss.

¹⁹ J. B. Carter, 'Narrative Art in the Geometric Period', dans *BSA* 67, 1972, pp. 25-58 (p. 39 ss., note 81): citée par Coldstream 1968, p. 350; Coldstream 2003, p. 135: les scènes de batailles ne sont plus figurées après le Tardo-Géométrique Ia. Quant aux batailles navales: «the subject drops out of the repertoire of Greek painting before the end of the eighth century». Sur le sujet, voir: G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971.

²⁰ Je me suis fondé sur le corpus d'Ahlberg 1971, p. 37. Les vases mentionnés sont les nn. 19 et 22 de son catalogue.

²¹ Ahlberg 1971, n. 19 (TG Ia-b).

¹³ Morris 1987, p. 148.

¹⁴ C. W. Blegen, 'Two Athenian Grave Groups of about 900 B.C.', in *Hesperia* 21, 1952, pp. 297 ss.; S. A. Immerwahr, *Early Burials from the Agora Cemeteries*, Princeton 1973, n. 38.

¹⁵ Boardman 1988.

¹⁶ Coldstream 2003, p. 31.

(14.130.15)²² (fig. 3) «the deceased wearing a helmet» est au centre d'une représentation spectaculaire de *prothesis*, complétée par deux frises avec des défilés de chars; l'atmosphère héroïque est évoquée par la présence de guerriers portant le bouclier du Dipylon et par quatre représentations des "Siamese twins". Ces derniers ainsi que d'autres détails iconographiques ont conduit certains chercheurs «to the conclusion that the scenes follow a temporal order and constitute a prototypical continuous narrative»²³.

Seuls deux vases, de la fin du Géométrique Tardif et tous deux exécutés par l'Atelier d'Athènes 894, mettent en scène le corps du mort, accompagné d'une panoplie spectaculaire: sur le fragment de col de l'amphore du Céramique²⁴, deux lances et un bouclier sont disposés sur les jambes du défunt, ainsi peut-être qu'un casque, dans fond, en correspondance avec [p. 318] le thorax; sur l'amphore d'Essen (fig. 4)²⁵, l'épée et les deux lances sont représentées au fond, au-dessus du corps, alors qu'aux pieds du lit se dresse «a round shield with a rosette device» et que «the helmet with huge crest» recouvre la tête du défunt. Aux armes offensives, représentées dans la même position que sur l'amphore d'Essen, s'ajoutait peut-être aussi un

casque sur l'amphore du Musée de Benaki (fig. 5)²⁶.

Dans ces scènes, comme dans les autres *prothesis*, on est frappé par la complexité des attitudes et par l'intensité récurrente des échanges gestuels entre les personnages qui assistent à la *prothesis*, situés aux deux extrémités du lit funèbre. L'image met en scène un scénario complexe, où l'on voit souvent le geste de toucher la tête du défunt avec une rame²⁷, geste qui est bien connu dans le cadre du rituel tel qu'il est documenté depuis le milieu du VIII^e siècle²⁸: on le retrouve sur le fragment problématique d'Athènes (fig. 6)²⁹, qui montre, au-dessus du lit funèbre, «two swords of different sizes with telamon, and probably a third sword»; je me demande s'il ne faut pas aussi interpréter dans ce sens le geste de la figure à droite de la *kline*, sur l'amphore du Musée de Benaki.

L'insistance avec laquelle le défunt est connoté comme un guerrier, dans l'iconographie du Géométrique attique, semble donc s'opposer à la disparition des armes dans les tombes, comme si l'image fonctionnait comme un substitut de la réalité.

On connaît, dans d'autres contextes, une semblable exclusion des armes du mobilier funéraire, lorsqu'une communauté, divisée en groupes de parenté, se transforme en une société politique, caractérisée par une plus grande cohésion du corps social³⁰. Au début de ce processus, on peut voir que les images ont pour fonction de perpétuer un système de valeurs qui ne peut plus être exprimé par l'introduction des armes dans le mobilier funéraire.

[p. 319] D'ailleurs, comme l'a montré A. Snodgrass, l'orchestration des images mentionnées jusqu'ici et des autres qui composent le répertoire

²² Ahlberg 1971, n. 22 (TG IB): atelier du Peintre de Hirschfeld. Sur le vase, voir: J. Boardman, 'Symbol and Story in Geometric Art', dans W. G. Moon (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison Wisc. 1983, pp. 15-36 (pp. 25-26, note 77); J. Boardman, 'Attic Geometric Vase Scenes: old and new', in *JHS* 86, 1966, pp. 1-4.

²³ M.D. Stansbury-O'Donnell, 'Reading Pictorial Narrative: The law Court Scene of the Shield of Achilles', dans J. B. Carter - S. P. Morris (ed.), *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Vermeule*, Austin 1995, pp. 315-334 (p. 324): sur la signification de la scène et la proposition d'y reconnaître les funérailles du roi Amarnykeus (*Il.* XXIII, 638-642).

²⁴ Kerameikos 5643; T. Rombos, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery*, Jonsered 1988, pp. 448 ss., n. 172, pl. 9.

²⁵ Pour l'amphore d'Essen, voir: R. Tölle, 'Eine geometrische Amphora in Essen', in *AA* 78, 1963, pp. 210-225; R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen 1964, n. 39, pl. 13; Ahlberg 1971, n. 41. Sur la relation avec le défunt, voir: *ibidem*, pp. 293 ss., avec des interprétations plus "réalistes". Je ne m'arrête pas sur le fragment Ahlberg 1971, n. 49, parce qu'il est d'interprétation et de provenance incertaines.

²⁶ Ahlberg 1971, n° 46: amphore éponyme du Peintre Benaki, LG IIb. L'objet avec une crête situé en haut, en correspondance avec la tête du défunt, et qu'Ahlberg propose d'identifier comme une mitre, pourrait être un casque.

²⁷ Ahlberg 1971, pp. 91 ss., 302; Garland 1985, p. 26, note pp. 139 ss.

²⁸ Athènes MN 812; Ahlberg 1971 n° 18; Halm-Tisserant 1997, p. 283, n. 25, pl. 4c: GR Ia, contemporain du Maître du Dipylon.

²⁹ Ahlberg 1971, n. 49 (fragment d'Athènes MN 283).

³⁰ Cfr. d'Agostino 2006a, pp. 57-69 (in questo volume pp. 239-247).

géométrique semble se rattacher au passé: elle est enrichie, entre particulier, par des éléments qui paraissent vouloir projeter le présent dans une dimension héroïque: l'élément le plus évident, en ce sens, est l'usage du bouclier "du Dipylon" qui, dans les scènes de combat, caractérise l'un des deux camps, selon le schéma qui connaît un précédent dans les cratères de Kynos déjà mentionnés.

L'apparition soudaine d'un riche répertoire d'images est le signe d'un changement qui survient à un moment crucial de l'histoire athénienne; on peut le voir dans la nouvelle composition des nécropoles: en effet, comme l'a démontré I. Morris³¹, c'est précisément à cette époque que l'accès à "the formal burial" est étendu à un cercle plus large, marquant une volonté d'ouverture du corps social.

Comme on l'a vu, la tradition voulait que la mise en scène opérée par le rituel funéraire pour le mort et autour du mort, qu'il s'agisse de la *prothesis*, de l'*ekphora* ou de l'enterrement, advînt dans un temps et dans un espace circonscrits: il n'était pas destiné en lui-même à durer, sauf à travers la renommée perpétuée par les participants au rituel. Mais dorénavant, vers le milieu du VIII^e siècle, au moment précis où l'on ressent le besoin de mettre par écrit l'*epos*, surgit parallèlement un autre besoin de transmettre, de manière directe, les images des situations emblématiques de la vie sociale: il ne s'agit donc pas du "rappel" de ce qui est arrivé à un moment et en un lieu déterminé, mais plutôt du paradigme de ce qui devait être fait pour le défunt et autour de lui. Par sa fixité, la représentation peut subir de légères modifications, en fonction du statut social du défunt, sans pour autant perdre son caractère de type idéal. Dans la mesure où l'image, qu'elle se trouve sur le vase qui contient les cendres ou sur celui qui est déposé au-dessus de la tombe, devient l'apanage du défunt, elle garantit que la cérémonie, que le groupe met en place pour lui, est conforme à la norme sociale: une garantie à la fois pour le défunt et pour le groupe social auquel il appartient.

Une observation faite par A. Snodgrass en 1987³² est d'une grande aide pour se représenter concrè-

tement comment est né ce monde des images. L'auteur note que sur les vingt-six vases attiques avec une scène de bataille, seize proviennent d'un «single Athenian workshop whose activity may have lasted little more than a decade around 750 B.C.». A cette donnée, [p. 320] déjà tout à fait significative, doit s'ajouter le fait que «most of these pictures were produced not only by, but also for, a handful of people, the family group or groups that used the Piraeus Street cemetery». Pourtant — comme le souligne l'auteur — il aurait été essentiel, afin de pousser plus loin l'analyse, de connaître les contextes funéraires dans lesquels les vases ont été découverts. Les quelques informations que nous avons laissées à penser qu'il s'agit de la commande d'un groupe familial émergent, qui a élaboré le support idéologique et culturel nécessaire à cette initiative, au moment précis où la nouvelle production figurée apparaissait sur la scène athénienne.

Si le chemin que nous avons parcouru semble avoir été utile pour répondre à notre interrogation de départ, il faut se poser une dernière question: pourquoi ce saut de qualité survient-il précisément à Athènes, peu avant le milieu du VIII^e siècle? La réponse semble implicite: il faut la chercher parmi les transformations sociales qui annoncent désormais le processus de formation de la cité.

A cette époque, Athènes, pour la première fois, semble donner naissance à une société politique structurée, qui étend le droit de participation à la gestion de la *polis*. Dans ce cadre, il devient nécessaire de définir avec clarté les modèles de comportement, en fondant, sur ces nouvelles bases, le fonctionnement de la société. La communauté se rend visible à l'extérieur, en centrant le choix des thèmes figuratifs sur le moment crucial de toute vie: le déroulement des cérémonies funèbres, à travers lesquelles, en mesurant la valeur sociale de l'individu, elle peut définir et confirmer ses propres règles d'existence³³. On comprend ainsi l'absence de précédents, iconographiques ou littéraires, et l'émergence soudaine d'un système structuré. A ce moment, la référence n'est pas le mythe, mais

³¹ Morris 1987, *passim*.

³² Snodgrass 1987, p. 148 ss.

³³ d'Agostino – Schnapp 1982 (in questo volume pp. 249-253).

— comme l'a bien vu A. Snodgrass — le passé héroïque qui sert à consolider les racines de la société politique et de son cercle aristocratique.

Ce processus est mis en place par une élite, qui, à travers les images, renforce son statut d'exception et son lien avec un monde ancestral peuplé de héros. Et cependant, même en admettant avec I. Morris, L. Giuliani et A. Snodgrass³⁴, que le monde des images et l'écriture de l'*epos* sont nés d'une volonté de «resistance to social change», «to win the people's acceptance of the desired order of domination», il ne me semble pas que [p. 321] cela soit suffisant pour expliquer le phénomène. Certes, dès les premiers temps du processus de formation de la cité, on perçoit les signes de tension sociale, et même dans ce cas, comme toujours, la culture a été un formidable instrument entre les mains des groupes dominants. Ces tensions se perçoivent aussi à travers l'examen des nécropoles: dans la seconde moitié du siècle, quand à Athènes

prédomine le rite de l'inhumation et que l'on commence à voir les nécropoles s'ouvrir à une plus grande partie de la société, on trouve des tombes à crémation, avec les ossements réunis dans un *lébès* en bronze, ce qui témoigne de la persistance de l'orgueil aristocratique.

Ce qui distingue la situation athénienne réside toutefois dans le fait que le cercle aristocratique a accepté de sortir du huis clos de son espace social, en rendant visibles ses rites et sa culture à un corps social plus ample, le reconnaissant ainsi — de fait — comme son interlocuteur.

En ce qui concerne le monde des images et la vieille querelle sur les *Lebensbilder* et les *Sagenbilder*, il faut tenir compte, me semble-t-il, d'un autre aspect, l'axe paradigmatique de l'image qui, sur un plan différent, correspond au caractère paradigmatique de l'*epos*.

(2009)

³⁴ I. Morris, 'The Use and Abuse of Homer', in *CLAnt*, 1986, pp. 81-138, p. 127-129; L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, pp. 58-66. A. M. Snodgrass, 'Descriptive and narrative Art at the Dawn of the polis', dans *Alba della città, albe delle immagini?*, pp. 21-30.



1



2



3

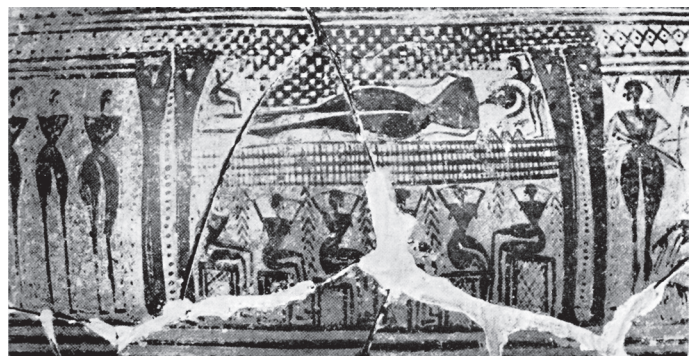


Fig. 1. Cratère New York MM 34.11.2 (d'après Ahlberg 1971, n. 1). Fig. 2. Cratère Athènes MN 4310 (d'après Ahlberg 1971, n. 19). Fig. 3. Cratère New York MM 14.130.15 (d'après Ahlberg 1971, n. 22 a-b).



4



6



5

Fig. 4. Amphore Essen Folkwang Mus. K969 (d'après Ahlberg 1971, n. 41). Fig. 5. Amphore Athènes Mus. Benaki 7675 (d'après Ahlberg 1971, n. 46). Fig. 6. Fr. Athènes M.N. 283 (d'après Ahlberg 1971, n. 49).

Impaginazione per conto di PANDEMOS srl.:
S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, Padova.
Finito di stampare nel mese di giugno 2012
da Tipolitografia Incisivo, Salerno.

ISSN 1127-7130