

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALE

SECONDA

ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO



1983

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,
Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi,
Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate
nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

| | |
|--|-------|
| M. Taddei, Introduzione | p. 13 |
| A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero | » 19 |
| F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques | » 27 |
| C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans <i>les histoires</i> d'Hérodote | » 41 |
| S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires | » 53 |
| J. Svenbro, L'épithaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funéraire | » 63 |
| G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme | » 73 |
| A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico | » 83 |
| F. Lissarrague, La stèle avant la lettre | » 97 |
| I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco | » 107 |
| R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores | » 117 |
| D. C. Kurtz, Mistress and maid | » 141 |
| A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases | » 151 |
| C. Bérard, Le cadavre impossible | » 163 |
| J. Boardman, Sex differentiation in grave vases | » 171 |
| A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, <i>Semata e Naiskoi</i> nella ceramica italiota | » 181 |
| A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia | » 203 |
| ✕B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica | » 217 |
| L. Cerchiai, Le stele villanoviane | » 227 |
| O. Murray, Death and the Symposion | » 239 |

Miscellanea

- C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259
- I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

- M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

- Riassunti degli articoli » 291

LA PAROLA, L'IMMA

A Claudio Barocas, per molti di noi
compagno nell'impegno civile
e nel modo di intendere la ricerca

Quando il piano originario ellenistico infatti si è conservato intatto, come ad Umm el Amid⁴⁴, si registra l'inesistenza di assi di collegamento privilegiati e la continuità delle quadrettature. Ma l'apporto romano in queste città orientali si è qualificato per lo più sotto specie di interventi parziali, che si lasciano faticosamente decifrare e quindi lasciano aperto un problema che Antinoe, città di nuova fondazione, può contribuire a risolvere. Ad Antinoe la realizzazione urbana non era in rapporto con scelte preventive e quindi non è stata condizionata passivamente dalle condizioni materiali e ambientali, ma si è imposta all'ambiente, organizzandolo e inventandolo, si può dire, almeno per quel che riguarda le funzioni commerciali concrete, con la creazione della via Nova Adriana.

Antiochia, Apamea e le altre città orientali raggiungono gradatamente un aspetto che ad Antinoe Adriano ha presente nel progetto e realizza unitariamente, facendovi confluire esperienze tipiche di città con vocazione commerciale — l'esperienza dei grandi assi funzionali — e di città capitali, dove la nuova concezione della strada come ambiente monumentale sostituisce e semplifica, col suo apparato, la varietà dei singoli affacciamenti.

Nella evidente volontà di unificare le due vocazioni, Antinoe si qualifica come esempio astratto — in quel suo prescindere dalla realtà millenaria dell'Egitto — ma estremamente efficace a livello ideologico di città esemplare medio imperiale⁴⁵; a patto, naturalmente, che se ne tenga presente più lo schema originario, intuibile, che la realtà archeologica, visibile.

Jones⁴⁶ afferma che Antinoe non può essere vista come serio tentativo di sviluppo di vita cittadina in Egitto, e sicuramente ha ragione, ma il suo è già un giudizio sul futuro di quella fondazione. Le intenzioni, che si possono leggere tutte nell'organizzazione dell'impianto urbano, erano molto ambiziose. Nello scarto tra il progetto originario, tanto più ideologicamente significativo, quanto più astrattamente identificato, e il disconoscimento o il fallimento di questo progetto nel concreto della vita della città, si colloca la storia di Antinoe, che con estrema pazienza lo scavo archeologico dovrà chiarire.

⁴⁴ Cfr. bibl. cit. alla nota 42; inoltre E. Frézouls, in *Annales Arch. Arabes-Syriennes*, cit., in particolare p. 234 e fig. 8; M. Dunand-R. Duru, *Oum el Amid*, Paris 1962.

⁴⁵ Cfr. H. Kloft, *Liberalitas principis*, Colonia 1970, pp. 115-120; F. Millar, *Emperor in the Roman World*, London 1977; S. Mitchell, « Imperial Building in the Eastern Provinces », in *Harvard Studies in Classical Philology* 1987, p. 333 ss.

⁴⁶ A. H. M. Jones, *City of the Eastern Roman Provinces*, Oxford 1971 (II ed.), p. 77.

RECENSIONI

A. CAMBITOGLU - C. AELLEN - J. CHAMAY, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986.

Nel 1986 il *Musée d'Art et d'Histoire* di Ginevra ha organizzato una grande esposizione sulla ceramica italiota dedicandola ad uno dei più rilevanti ceramografi apuli, il Pittore di Dario. La mostra è stata resa possibile grazie al prestito del materiale archeologico da parte di collezionisti privati, così come all'iniziativa privata è dovuta anche l'edizione del catalogo, il quarto della collezione *Hellas et Rome* fondata da J. Chamay e da J. L. Maier e pubblicata dall'omonima associazione. Alla redazione del catalogo, concepito da J. L. Chamay, hanno contribuito A. Cambitoglou, al quale si devono l'attribuzione stilistica e la descrizione dei vasi, e C. Aellen per il commento più dettagliato delle iconografie di maggior rilievo. Alla prefazione di Chamay e Maier, nella quale vengono illustrati i principali caratteri dell'opera, fa seguito l'introduzione storica del presidente dell'associazione *Hellas et Rome*, O. Reverdin, nella quale viene posto l'accento sulla necessità di una rivalutazione del ruolo della produzione vascolare italiota rispetto a quella attica. Cambitoglou offre poi un'analisi, breve e puntuale, della ceramografia apula attraverso la selezione dei dieci vasi più significativi della raccolta soffermandosi solo su quelli apuli e in particolare sulle produzioni del Pittore di Dario; di questi, attraverso i predecessori (P. di Sisifo, P. della Nascita di Dioniso, P. dell'*Ilioupersis*, P. di Licurgo, P. di Ippolito e Laodamia) ricostruisce la formazione e la personalità artistica. In particolare propone il confronto fra l'Amazonomachia del Pittore della Nascita di Dioniso e quella rappresentata sull'anfora del Pittore di Dario evidenziando somiglianze apparenti e grandi differenze designative. Un commento particolare viene dedicato ai tre vasi più importanti fra quelli attribuiti al Pittore di Dario (la *loutrophoros* con *Leucon* e *Amphitea*, la *lekythos* con il rapimento di Elena e l'*hydria* con la pietrificazione di Niobe) e, sempre fra i vasi in mostra, alle opere più significative dei suoi seguaci (P. degli Inferi, P. di Baltimora) ai quali Cambitoglou dedica una breve nota conclusiva. Solo in chiusura della parte introduttiva Chamay dà qualche notizia sulla genesi dell'esposizione, suggerita da una visita compiuta a Ginevra da Cambitoglou, nel 1982. Chamay sottolinea l'occasione offerta dalla mostra di poter esporre al pubblico le collezioni private svizzere, precisando che molte di esse sono di antica formazione: alcune anzi deriverebbero dalle raccolte possedute da famiglie della colonia ginevrina che nei secoli XVIII e XIX risiedeva a Napoli.

Scorrono nel volume opere eccezionali di alcuni fra i più significativi ceramografi apuli: e trattandosi del catalogo di una mostra di reperti di collezioni private

la selezione è al massimo della qualità. La presentazione dei materiali procede rispettando uno schema base che risponde a voci descrittive e di commento esegetico e stilistico, talvolta con una certa indulgenza alla nota didascalica anche per miti molto celebri. Il primo capitolo, destinato al passaggio dallo stile semplice a quello ornato, si apre con esemplari lucani, quali il cratere e la *nestoris* del Pittore di Dolone con la caccia al cinghiale caledonio e un cratere del Pittore di Creusa. L'analisi dello stile apulo ha inizio con l'anfora di tipo panatenaico e il cratere a campana del Pittore di Hearst. Il primo vero capolavoro presentato è il cratere a volute attribuito al Pittore della Nascita di Dioniso con la raffigurazione di una scena di Amazzonomachia e della morte del centauro Nesso ispirata alla tragedia sofoclea 'Le Trachinie'. Un frammento pregevole di questa prima sequenza è quello assegnato al Pittore di Tarporley con il soggetto di Bellerofonte contro la Chimera cui segue il cratere del Pittore di Atene 1714 con Achille e Penteselea, di notevole qualità disegnativa. Chiude la serie l'eccezionale cratere di un precursore del Pittore di Dario con la rappresentazione de 'Le Supplici' che richiama il noto precedente dell'Ermitage, alla quale viene dedicato un ampio commento. Il secondo capitolo offre una selezione di vasi dei predecessori diretti del Pittore di Dario; in particolare il Pittore di Copenhagen 4223 attraverso esemplari che presentano iconografie alquanto ricorrenti (*heroon* con cavaliere e offerte ai lati di una stele, scena nuziale). È sorprendente il cratere con la raffigurazione dell'arrivo di Elena a Troia, attribuito ad una mano attestata per la prima volta proprio da questo esemplare: Paride, Elena e Afrodite sono centrali rispetto alla composizione generale, e meraviglia il tono realistico del personaggio che scende da una barca preceduto da Eros nel registro inferiore. E al Pittore di Dario viene dedicato il terzo capitolo e insieme il titolo dell'intera opera. Questo tuttavia non si traduce in uno studio più approfondito del ceramografo, ma piuttosto deriva dalla circostanza che i suoi vasi sono senza dubbio fra i più significativi della raccolta.

Alti livelli disegnativi e pittorici si affiancano a tematiche mitologiche di diversa popolarità: la partenza di Anfiarao, simile alla raffigurazione dello stesso soggetto su un vaso dell'Ermitage; una Gigantomachia; *Leucon e Amphitea*; il rapimento di Elena; la pietrificazione di Niobe; il ratto di Persefone; l'Amazzonomachia. Seguono altri pregevoli esemplari fra i quali il frammento di un cratere con la rappresentazione di Eracle e due frammenti con la raffigurazione della follia di Atamante. Il capitolo quarto è destinato alla presentazione di alcune opere attribuite all'*atelier* del Pittore di Dario e del Pittore degli Inferi presenti nelle collezioni svizzere in mostra. Apre la serie un piccolo frammento ritenuto pertinente alla scena del ratto di Ganimede, cui fanno seguito vasi del Pittore di Perrone, di un pittore del Gruppo di *Phrixos*, del Gruppo dello Chevron e del Pittore di Ascoli Satriano. L'altro ceramografo presentato con maggiore attenzione è il Pittore di Baltimora, cui è dedicato il quinto capitolo. Il grandioso cratere con le armi di Achille riflette nella tematica generale e nei particolari decorativi le consuetudini più evidenti del pittore che abbonda nella rappresentazione delle armi e nell'uso del colore aggiunto. Particolare è la patera con il singolare abbinamento della *Nike* con i motivi marini raffigurati nell'esergo. Il capitolo sesto, infine, prende in esame pittori contemporanei lucani e pestani, ad esempio il Pittore di Caivano e il Pittore di Capua 7531, o il Pittore di Issione rappresentato da un efficace *skyphos* con Aiace e Cassandra. Chiude la rassegna una nota di F. Cottier-Angeli e F. van der Wielen-van Ommeren sulle tecniche di lavorazione delle ceramiche apule.

La mostra ginevrina e il catalogo che l'ha accompagnata rientrano in un copione sempre più di moda, e non solo in Europa. Si osserva da un lato con frequenza sempre maggiore la consuetudine da parte dei musei di anettere nelle proprie raccolte materiale archeologico sulla cui origine, forse, non si è sufficientemente indagato; dall'altro la dilagante acquisizione di vasi antichi da parte di collezionisti privati appare un comportamento spesso avallato non solo dalla nazione che ospita l'esposizione (che si rivela così poco interessata alle perdite patrimoniali e culturali di un altro stato), ma anche dagli stessi studiosi di antichità classiche che implicitamente si dichiarano del tutto indifferenti alla sottrazione subita da quella storia da essi tanto indagata. E non basta certamente l'affermazione di Chamay a pagina quindici per far credere che tutto il materiale della mostra provenga da un'antica acquisizione di componenti di quella colonia ginevrina che viveva a Napoli nei secoli XVIII e XIX (cfr. anche L. GIULIANI, *Bildervasen aus Apulien. Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*, Heft 55, Berlin 1988).

È vero, infatti, che in particolare nell'800, il commercio antiquario di materiale pugliese era fiorente. Com'è vero che uno dei principali canali di distribuzione era proprio a Napoli (ad esempio, cfr. A. OLIVER, *The Reconstruction of two Apulian Tomb-Groups*, Bern 1968, pp. 6-7). Ma si deve anche riconoscere che gran parte delle scoperte di quel tempo sono documentate (M. RUGGIERO, *Degli scavi di Antichità nelle Province di Terraferma nell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888). Per l'ingente quantità di reperti apuli immessi nel mercato antiquario nell'ultimo quindicennio, dunque, è fuori di dubbio che l'ipotesi di Chamay sulla legalità della provenienza dei vasi in mostra possa mai essere suffragata.

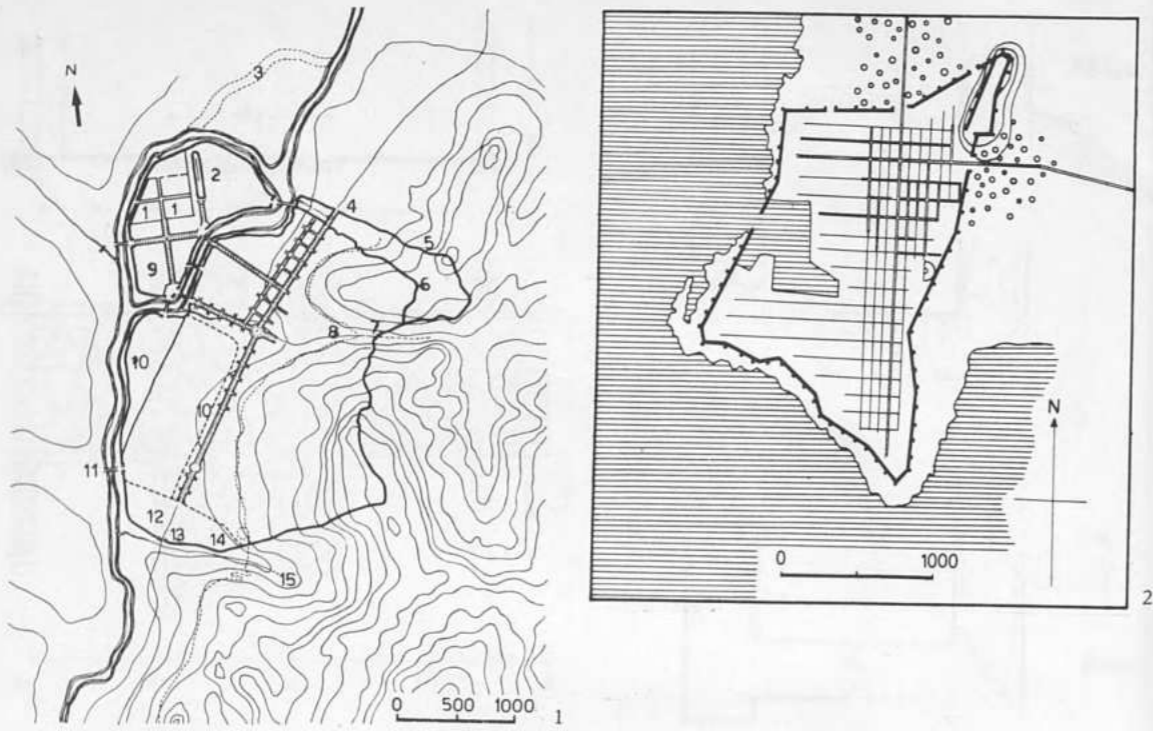
La qualità grafica e fotografica del catalogo, oltre naturalmente ai contributi esegetici sui vasi, non possono certo ridurre la portata dei problemi che all'iniziativa ginevrina sono strettamente legati. Problemi di ordine scientifico che derivano da un fenomeno culturale e sociale molto più profondo. E per comprendere l'entità del fenomeno, che è quello dello scavo e del commercio clandestino, basterà scorrere solo i titoli di alcune delle esposizioni ed edizioni più recenti di vasi apuli, senza contare le loro frequentissime apparizioni su cataloghi di vendita di case d'asta: M. SCHMIDT - A. D. TRENDALL - A. CAMBITOGLU, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*, Bern 1976; *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond 1982; *Apulien. Kulturberührungen griechischer Zeit. Antiken in der Sammlung G.-St.*, Münster 1985; *Ceramiques antiques de Grèce et d'Italie dans le patrimoine liégeois*, Liège 1987. La somma dei materiali editi in queste sedi, tutti senza dati di provenienza, potrà dare da sola l'idea di quanto è stato e quotidianamente viene sottratto al patrimonio archeologico italiano.

E, a proposito dell'aspetto scientifico, appare veramente paradossale il fatto che di fronte ad un così vasto interesse per la personalità artistica del Pittore di Dario, manchi qualsiasi ricerca, o anche solo una citazione, sull'ambiente della sua formazione e della sua attività, una condizione che invece esperienze recenti, come ad esempio quella sul Pittore di Micali, rivelano possibili (*Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Roma 1988). Così solo per caso si intravede una generica Apulia, ed è totalmente assente qualsiasi riferimento a luoghi e a situazioni culturali specifiche: alla fine si potrebbe avere l'idea di una regione senza articolazioni, fatta solo da insediamenti legati, anche nella produzione artistica, al centro tarantino. Una regione omogenea nella quale indistintamente si fondono e soprattutto si confondono metropoli e abitati minori, aristocrazie e ceti medi, produzioni locali e importazioni, con nessun tentativo di proporre una

ricostruzione storica, ma solo perseguendo lo scopo di celebrare la pittura vascolare apula. E per questo fine si mescolano nel catalogo vasi a figure rosse il cui denominatore comune è la eccezionale qualità artistica. Oggi attribuzioni stilistiche, che peraltro prescindono da studi più recenti sul territorio apulo e su i contesti funerari, addirittura hanno dato alla storia della ceramografia apula una così ben organizzata sistemazione da potersi credere erroneamente che la storia dell'arte e dell'artigianato della Puglia del IV e III secolo a.C. si risolvano in essi: l'idea che affiora da iniziative come quella di cui si parla è di una Apulia fatta solo di vasi e pittori, senza altre persone, senza politica, senza commerci. Naturalmente si deve riconoscere che l'impostazione del testo è stata dettata proprio dalle limitate conoscenze sull'origine dei materiali della raccolta. Ma in questi casi l'assenza di dati sulla provenienza si può trasformare anche in una sorta di garanzia per lo studio: a priori si viene ad escludere la possibilità di affrontare o di accennare ad aspetti fondamentali della questione e così l'analisi è circoscritta solo all'esegesi dell'apparato figurativo. Meraviglia nel caso specifico il 'candore' degli studiosi i quali in nessuna delle pagine dedicate al Pittore di Dario si chiedono da dove vengono i vasi, nonché la ragione della presenza di questa grande raccolta apula in Svizzera. È chiaro che la domanda se la saranno posta in molti: ma una proposizione pubblica sarebbe stata a dir poco scandalosa. E questo disinteresse per certe problematiche scientifiche, invece sempre più attuali, si nota con chiarezza nella mancanza, anche solo a livello di citazione, di qualsiasi riferimento alla tomba di Canosa nella quale furono rinvenuti per la prima volta i vasi del Museo Nazionale di Napoli, fra i quali il più celebre che a questo ceramografo meritò il nome di Pittore di Dario. L'elemento della provenienza, invece, era tenuto ancora in debito conto da M. Schmidt nella sua puntuale analisi sul pittore del 1968 (M. SCHMIDT, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spatapulischen Vasenmalerei*, Munster 1960): c'è da chiedersi a questo punto se la massiccia immissione di vasi nel mercato antiquario straniero non abbia prodotto anche una caduta di tono della ricerca sulla pittura vascolare italiota. Ribercorrere, invece, nelle linee essenziali i pur pochi elementi noti sulla tomba del Vaso dei Persiani di Canosa avrebbe consentito di cogliere altri dati e di avere la misura di quelli perduti. Purtroppo, le notizie sul celebre ipogeo canosino sono contenute solo nella bibliografia ottocentesca e in qualche documento d'archivio relativo alla scoperta della tomba. L'ipogeo era ubicato in un'area che ancora nella piena età romana risulta interessata da necropoli extraurbane, non lontano dal luogo della celebre Tomba degli Ori (E. LIPPOLIS, 'Organizzazione delle necropoli e strutture sociali nell'Apulia ellenistica. Due esempi: Taranto e Canosa', in *Römische Gräberstrassen. Selbstdarstellung-Status-Standard*, München 1987, pp. 150-151). Al momento della scoperta, avvenuta il 15 agosto 1851, fu scavata solo la prima stanza e neanche completamente. Nel 1854 Carlo Bonucci, direttore degli scavi antichi del Regno di Napoli, vi penetrò ed eseguì la pianta e l'alzato. Come si desume dalla descrizione del Bonucci, riportate da M. Ruggiero, nonché dal prezioso schizzo ricostruttivo edito da O. Gerhard (O. GERHARD, 'Gräber zu Canosa', in *Archäologische Zeitschrift* XV, 1857, pp. 56-58, tav. 104,2), l'ipogeo era composto da due vani in asse ai quali conduceva un *dromos* su piano inclinato. La prima stanza conteneva solo materiale ceramico; in quella più interna forse furono trovate, oltre ai vasi, due punte di lancia e due corazze in bronzo. Senza dubbio il nucleo più importante dei ritrovamenti è rappresentato dai monumentali vasi a figure rosse: due crateri a volute (A. D. TRENDALL - A. CAMBITOGLU, *The Red Figured Vases of Apulia*, Oxford 1982, 38/18: 39/18), due anfore di tipo panatenaico, una *loutrophoros*

(TRENDALL-CAMBITOGLU 1982, 42/18) ed una grande patera oggi dispersa (GERHARD 1857). Le vicende che seguirono la scoperta dell'ipogeo sono già note, ma varrà la pena di ricordarle brevemente. Tre vasi monumentali furono presi dal signor Fatelli di Ruvo, e successivamente (così come molti altri materiali di questa raccolta ruvestina) pervennero al Museo Borbonico; altri quattro vasi, invece, furono consegnati al Bonucci, dopo essere stati prima acquistati e nascosti dal canonico Basta (altro collezionista del tempo), poi dal signor Giuseppe Caradonna. Questa breve, e comunque sempre incerta ricomposizione del corredo dell'ipogeo del Vaso dei Persiani (a cui sono da aggiungere altri reperti dispersi, *askoi* con mascheroni e un morso equino), contribuisce a dare l'idea dei possibili contesti di provenienza dei vasi in mostra. Per le forme vascolari si osserva una voluta duplicazione (due crateri, due anfore), la stessa che si nota in un altro celebre contesto di Canosa, il Monterisi Rossignoli (M. MILLIN, *Description de tombeaux de Canosa*, Paris 1816): è confortante, ed è segno tangibile di sensibilità scientifica, che L. Giuliani proprio sulla base di questa considerazione ritenga possibile la pertinenza del complesso berlinese di vasi apuli ad uno stesso contesto. Non possono poi sfuggire alcune considerazioni a proposito del Pittore di Baltimora, divenuto molto popolare negli ultimi anni. L'immissione nel mercato di vasi di questo ceramografo è infatti sempre maggiore, ma la proposta collocazione della sua officina e la provenienza dalla Puglia settentrionale dei vasi acquistati legalmente non sono che l'ennesimo segnale della devastazione operata al patrimonio archeologico di questa regione (cfr. ad esempio L. TODISCO, 'Nuovi grandi vasi dei Pittori di Baltimora e del Sakkòs Bianco', in *Xenia*, 7, 1984, pp. 49-66). Paradossalmente inoltre sfuggono a questo modo di fare ricerca persino alcune problematiche afferenti gli stessi miti. Non è da escludere, infatti, la possibilità di una loro diffusione circoscrivibile ad alcune zone: questa ipotesi viene suggerita, ad esempio, dal mito di Niobe, per il quale le sole testimonianze apule pittoriche o plastiche che abbiano provenienza certa conducono ai centri più settentrionali (Canosa, Arpi). Un esempio concreto, fra i tanti possibili delle perdite che la stessa ricerca iconografica e mitologica viene a subire se condotta escludendo dai criteri di analisi quegli elementi (provenienza, contesto, ecc.) che, invece, si rivelano fondamentali per non ridurre queste ricerche in esercizi di attribuzione o solo in dotti studi di tradizione antiquaria.

MARINA MAZZEI



FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI



1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.