ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 3

1996 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 3

1996 Napoli

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Serenella De Natale

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Errata Corrige AION ArchStAnt N.S. 2, 1995

p. 168 colonna 2, r. 31, al posto di «Herculanum» leggi «Herculaneum»

p. 201 colonna 2, rr. 9-10, al posto di «il fondo Correale ad oriente ed il fondo Artiaco ad occidente» leggi «il fondo Correale ad occidente ed il fondo Artiaco ad oriente»

p. 203 colonna 2, r. 11, sopprimere «ovvero la tomba delle maschere di cera»

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 (Macintosch, 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. 17 × 24; 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'Istituto Universitario 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, RVAP* 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.*; 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

M. Cuozzo, Prospettive teoriche e metodologiche nell'interpretazione delle necropoli: la *Post-Processual Archaeology* p. 1

A.G. Benvenuti, Il Neolitico in Grecia: alcune considerazioni » 39

W. Johannowsky, Aggiornamenti sulla prima fase di Capua » 59

L. Cerchiai, L'aryballos della tomba B. 27 di Sala Consilina » 67

P. Brocato - C. Zhara Buda, *Phormiskos* o *platagè*? *Crepundia*? Sulla funzione di un oggetto fittile in ambito greco, etrusco e latino » 73

N. Cucuzza L'*Aglaurion*, Pisistrato e il πρόπυλον τῆς Ἀκροπόλεως di Atene » 91

D. Asheri, L'ideale monarchico di Dario: Erodoto III 80-82 e DNb Kent » 99

L. Gallo, Demetrio Falereo e il *nomos arghias* » 107

D. Giampaola - F. Fratta - C. Scarpati, Neapolis: le mura e la città. Indagini a S. Domenico Maggiore e a S. Marcellino » 115

V. Carsana, Napoli: uno scavo archeologico nell'ala meridionale di Palazzo Giusso. Relazione preliminare » 141

G. Camodeca (a cura di), Iscrizioni nuove o riedite da Puteoli, Cumae, Misenum » 149

Recensioni

B. d'Agostino: M. Pizzocaro, *Il triangolo amoroso*, Levante editore, Bari 1994 » 175

M. Taddei: J. Boardman, *The diffusion of classical art in antiquity*, Thames and Hudson, London/Princeton University Press, Princeton, NJ, 1994 » 179

L. Chazalon: F. Frontisi Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995 » 185

Riassunti degli articoli » 187

l'Atride accetta questa interdizione anche se essa ha un carattere inusuale, infatti unirsi con la schiava sarebbe stato legittimo (*themis*).

Aveva ragione Massimo quando sosteneva che l'enfasi sull'amore per Briseide serve a dare credibilità al poema: un uditorio greco non poteva accettare che il più grande degli eroi, per la perdita di una donna, e perdippiù di una schiava, si risolvesse a ritirarsi dalla guerra, provocando infiniti morti agli Achei; e del resto, quando "ritorna in sé", dopo la morte di Patroclo, e decide di ritornare in battaglia, Achille è pronto a maledire il suo amore con parole di fuoco (Il.XIX.56-60). Ma la violenza delle sue parole rende ancor più evidente la portata di quel sentimento.

Il fatto è che Achille, l'eroe paradigmatico per il mondo greco, è al disopra della norma: basta osservare il suo comportamento ai funerali di Patroclo, dove egli sacrifica al suo *alter ego* morto i prigionieri troiani. La sua grandezza gli consente di indulgere a sentimenti che nessun altro eroe potrebbe permettersi. E la loro forza emerge senza freni in occasione della morte di Patroclo, quando sull'espressione del suo dolore non pesa la censura che agisce nei confronti dell'amore per una donna!

Dai poemi omerici l'analisi si sposta sugli altri testi del periodo arcaico, facendo emergere una verità sconcertante: nonostante l'Odissea umanizzi il carattere degli eroi, il sistema di valori "etico-giuridici" messo in gioco dal triangolo amoroso rimane lo stesso fino all'età di Pindaro. Atteggiamenti diversi emergono – è vero – nella lirica simposiale di Teognide, o in quella amorosa di Saffo, ma è come se coesistessero codici paralleli e indipendenti, da spiegarsi in chiave sincronica piuttosto che diacronica. Il genere poetico ha un forte valore normativo, e l'individuo è ancora sovrastato dalla *polis*, che mantiene intatto il suo primato etico, condizionando attitudini e sentimenti. Non è un caso se l'*eros* pederotico cantato da Teognide, l'amore per le compagne, che emerge con tanta potenza dai versi di Saffo, si iscrivono in uno spazio sociale circoscritto, quello dalla *paideia* legata all'eteria e al *thiasos*: momenti che preludono al pieno inserimento del fanciullo e della fanciulla nel loro ruolo di adulto. Perché la gelosia amorosa possa emergere come sentimento importante, e socialmente condiviso, bisogna attendere i tragici, Platone e l'oratoria attica: e tuttavia anche allora mancherà nel lessico greco un termine specifico per indicare questo sentimento.

Si tratta dunque di un libro che, grazie al filtro rigoroso della filologia, illumina un vasto arco di sentimenti e di comportamenti; il lettore scopre così che la posta in gioco non è soltanto la storia di un sentimento, ma è la possibilità stessa di espressione dell'individuo. Non è vero che questa sia assente nella mentalità greca arcaica: è vero piuttosto che l'attenzione è puntata su un sistema di valori diverso, dove le azioni del singolo si pongono in un continuo confronto con il consenso della comunità: sia che si tratti della comunità degli eroi, in cui si muovono gli Atridi ed Achille, sia che si tratti della eteria aristocratica. La dimensione individuale si fa strada a fatica, solo a tratti, attraverso questa impalcatura.

La complessità di questa trama era ben presente all'autore, legato ai testi da una forte empatia, che lo spingeva a non accontenarsi mai di schematismi e generalizzazioni. Nella asprezza del suo destino, evocata dal verso di Omero riportato in epigrafe, che lui stesso richiamava nel suo libro, c'è da essergli grati per questo vivo contributo alla storia della mentalità greca arcaica. Questo non fa che accrescere il dolore e il rimpianto – in primo luogo umano – per la sua prematura scomparsa.

Bruno d'Agostino

J. Boardman, *The diffusion of classical art in antiquity*, Thames and Hudson, London / Princeton University Press, Princeton, NJ, 1994 (352 pp., illustr. b/n n.t.).

Un libro come questo – che nasce dalla rielaborazione di una serie di conferenze tenute alla National Gallery di Washington nel 1993 – poteva essere scritto forse soltanto da John Boardman, Lincoln Professor of Classical Archaeology and Art nella Università di Oxford ed uno dei più noti studiosi di arte greca oggi viventi. E non mi riferisco soltanto alla vastità e varietà del materiale preso in esame: quel che piace di più in questo libro è l'impegno, coronato da pieno successo, che l'A. ha posto nel presentare in forma ad un tempo semplice e rigorosa quel materiale e nell'affrontare i problemi ad esso connessi. Non è questo un omaggio di maniera: no, la presentazione delle varie questioni è davvero ammirevole per la sua chiarezza, per l'abbondanza dei riferimenti bibliografici, per la continua attenzione a non cadere in schematizzazioni eccessive, un pericolo questo sempre incombente quando si abbia a che fare con «influenze» e «diffusioni» culturali. Un libro, insomma, che il lettore cólto può leggere con piacere e profitto e che lo specialista dovrà tenere presente non soltanto per le questioni più generali ma anche per molte questioni particolari, specialistiche appunto. Dopo tutto, questo della «divulgazione scientificamente rigorosa» non è forse campo in cui gli Inglesi sono insuperabili maestri?

Fin dalle prime righe della Prefazione l'A. molto opportunamente ci mette in guardia dalla più subdola delle semplificazioni, quella che pretende di leggere un'affinità di contenuti ogni volta che si constati una trasmissione di iconografie:

«Much of this book is about the reception of art without understanding; it is about media rather than messages. This may sound unfashionable but in effect it can lead to a better understanding of success and failure in communication through visual experience alone».

Effettivamente un elemento iconografico comporta un determinato significato soltanto all'interno di un ambiente che riconosca un medesimo codice; tuttavia la sua eventuale trasmissione «disinteressata» – cioè svincolata dal significato originario – è a sua volta sintomo di un particolare atteggiamento che il ricevente ha nei confronti della cultura di partenza. Gli studi di iconologia ci hanno abituato a questo genere di questioni.

E lasciamo pure da parte quei casi, davvero non pochi, in cui il rinvenimento di manufatti greci testimonia soltanto della presenza di mercenari greci – ad esempio, lo scudo di bronzo di Charchemish sull'Eufrate, distrutta nel 605 a.C. (p. 23): «it is a heavily orientalizing work but its centrepiece is a Greek gorgon head (itself an adaptation of an eastern motif)» – o comunque di trasferimenti occasionali, che l'A. è sempre pronto a riconoscere ed a contrapporre ad altri, ben più significativi rinvenimenti.

Boardman spinge la sua prudenza – ed è segno questo di grande onestà intellettuale – fino a mettere in dubbio, con fine ironia, che noi, con tutta la nostra erudizione, ci si possa davvero dire pronti a cogliere i messaggi trasmessici dagli antichi artisti greci (*ibidem*):

«We think we can understand the messages of Greek art because we know something of Greek culture from its literature and history and we have faith (possibly misplaced) in interpretations based on a continuous tradition in the west».

Tale prudenza non impedisce tuttavia al Boardman di affrontare il tema del suo primo capitolo, «Greek Art», con un vero e proprio ardimento: il tentativo di offrire una esposizione dell'arte greca quale essa doveva apparire agli osservatori (e, in certi limiti, fruitori) non greci. E l'occhio di siffatti fruitori, è facile immaginarlo, non doveva trovare gran differenza tra le arti generate nelle democrazie del V-IV secolo a.C. e quelle fiorite nei successivi regni ellenistici o addirittura nell'impero di Roma. Non potendo seguire l'A. in tutta la sua esposizione, mi limito a citare un passo (p. 18) che intende rispondere alla domanda, «what could [the visitor to Greece], or a foreign viewer exposed to exported artefacts, discern of novelty in [fifth- and fourth-century Greek art]?»:

«One characteristic was surely emphasis on the human figure in more than simply narrative contexts, and often used to indicate the appearance and presence of divinity. Another was the nudity of many male figures,

a matter of pride to the Greeks but generally of shame to most non-Greeks. The reasons for the importance of the male nude lay in everyday Greek life and athletics, and in Greek views about the central importance of the human in both political and religious life, factors not inevitably conveyed by their arts except to Greek eyes. In Greek art dress or undress were not as important signals of wealth and status as in other lands».

Come si vede, una presentazione franca e diretta di opinioni attente e non banali, senza quei tecnicismi cui difficilmente altri autori avrebbero saputo sfuggire. Altrettanta attenzione – accompagnata da altrettanta chiarezza – è rivolta ad altri aspetti, quali il «realismo» (p. 19: «in a way, an artistic cul de sac»), le tecniche del narrare, la decorazione, etc. Sovrattutto il «realismo», che sembra essere per Boardman il principale discrimine tra l'arte «classica» e le altre; quel realismo la cui assenza in età pre-classica – io credo – induce l'A. a scrivere (p. 14):

«I find it easier to view Greece before the fifth century as the westernmost extension of the eastern world, than as the easternmost of the western world, which is the way it is generally presented, even by orientalists».

Per quel che riguarda, invece, l'altra estremità del percorso seguito in questo libro, ha ragione il Boardman a contenere l'importanza da riconoscersi all'arte romana. La disputa se si dovesse parlare d'un'arte «greco-buddhistica» ovvero d'un'arte «romano-buddhistica» è oggi per buona sorte dimenticata; ma fa comunque piacere leggere questa lapidaria affermazione in chiusura del primo capitolo (p. 20):

«Rome's views of art and its uses become increasingly important in the east, and were dominant in the west, but for the purposes of this book what we are observing hails mainly from the eastern Mediterranean and from Greek sources, even when under Roman rule».

Può darsi che questa sia una scelta arbitraria: a me pare piuttosto una scelta obbligata se vogliamo restare nell'ambito della «diffusion» trascurando quello – altrettanto interessante – dell'arte «provinciale» come veicolo dell'ideologia imperiale o come conseguenza delle conquiste di Roma.

Seguono i capitoli areali, dei quali non è forse inutile elencare qui i titoli: «2. The Near East and the Persian Empire», pp. 21-48; «3. The Semitic world and Spain», pp. 49-74; «4. The East after Alexander the Great», pp. 75-153; «5. Egypt and North Africa», pp. 154-181; «6. The countries of the Black Sea», pp. 182-224; «7. Italy», pp. 225-291; «8. Europe», pp. 292-311.

Davanti ad un lavoro così ricco e per sua natura complesso, il recensore ammirato non sa fare di meglio che proporre all'attenzione del lettore alcune riflessioni su passi particolarmente significativi e suggerire qualche precisazione là dove l'A. sia incorso – come è inevitabile – in sviste.

Sovrattutto vorrei segnalare come particolarmente chiari e densi di informazioni il capitolo sull'area del Mar Nero (Tracia, Scizia e Colchide) e quello sull'Egitto, di cui vorrei almeno citare il bellissimo finale (p. 180):

«The wondrous arts of dynastic Egypt had needed nothing of Greece and Rome. Their messages of eternity, even their expression of the more trivial subjects, had found an idiom that totally suited them. Realistic Greek art presented life, really lifelike forms, and life implies death. Egyptian art, by avoiding realistic forms, could carry promise of eternity. It was only when a new religion promised eternity to more than royalty, priests and nobles, an eternity to be achieved through spiritual rather than material effort, that the old style was abandoned and, inevitably, classical art rushed in to fill the vacuum. But in terms of the history of ancient art it is difficult to see it as other than something of an anticlimax».

Un'attenzione particolare merita, io credo, la diffusione dei modelli greci in Oriente: un tema che il Boardman trattò con impegno anche in una importante conferenza all'Ashmolean Museum, il cui testo è apparso in un fascicolo a parte (*The Seventeenth J.L. Myres Memorial Lecture: Classical Art in Eastern Translation*, Oxford 1993). In quell'opuscolo il lettore potrà trovare un trattamento più approfondito di alcune questioni, come quella dell'interpretazione del piatto d'argento dorato dal Badakhshan al British Museum, di derivazione dionisiaca (qui discussa alle pp. 96-97), ed altre. Ma ecco alcuni appunti marginali.

A p. 37 l'A. si chiede che cosa possiamo sapere dei greci che lavoravano al soldo del re dei re:

«The ration accounts for workmen at Persepolis mention very few Ionians, but their names appear in Greek graffiti in a quarry near by ('I am [the mark?] of Phylarchos', and 'Nikon wrote [me]'), and there are several groups of Carian masons named on the ration tablets».

Qui vorrei rilevare che la prima delle due iscrizioni reca il nome di un tal Pytharchos (non Phylarchos) e che si tratta di qualcosa di più che d'un semplice graffito. Pur senza voler riprendere l'identificazione, proposta (peraltro prudentissimamente) da Giovanni Pugliese Carratelli ('Greek Inscriptions of the Middle East', in *East and West*, 16, 1966, pp. 31-32), del Pytharchos della iscrizione persepolitana con il Pytharchos di Cizico ricordato da Ateneo come amico di Ciro il Grande o con un suo più giovane consanguineo, sarà però da sottolineare il fatto che Pytharchos – rilevava ancora il Pugliese Carratelli – «is the name of a γνώριμος rather than of a δημότης» e che la formula impiegata (Πυθάρχō εἰμὶ), più che di un operaio che abbia voluto lasciare ricordo di sé (tale potrebbe essere il caso della più banale iscrizione di Nikon) sembra esser propria di un imprenditore che abbia voluto marcare col proprio nome la cava in suo possesso/uso.

Alle pp. 79 e 82, là dove compare il nome «Verethagna», si dovrà naturalmente leggere Verethragna (*V@r@θrαγna*).

Nella sua presentazione delle «coppe battriane» Boardman tiene ben presenti tutte le componenti di quella cultura così complessa, ma forse avrebbe potuto essere più preciso se avesse utilizzato il prezioso volume di Boris I. Maršak (B. Marschak, *Silberschätze des Orients: Metallkunst des 3.-13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität*, Leipzig 1986).

Una svista assai curiosa si rileva alla nota 48 di p. 96, dove si dice che la testa di Satiro con mascelle leonine che vediamo nella coppa Stroganov all'Ermitage avrebbe avuto un più tardo, singolare sviluppo:

«With shorter animal ears, less satyric, it becomes called Karttimukha, an alias of the Indian wargod Skanda, with many appearances in Central Asia [...]».

In realtà la maschera forse derivata da questo o da altro modello grecizzante si chiama *kīrtimukha* «volto di gloria», mentre il dio Kārttikeya (non «Karttimukha», ch'è un ircocervo), ovvero Skanda, non ha nulla a che vedere con quel terrifico mascherone.

Il «fine clay relief vase with Dionysiac scenes of Hellenistic type and a frieze of Roman sacrificial paraphernalia», ritenuto proveniente da Termez (pp. 97, 146, fig. 4.94), è in realtà un prodotto di fabbrica napoletana del XIX secolo, come è stato da tempo riconosciuto al di là d'ogni ragionevole dubbio e di recente ribadito da Paul Bernard ('A propos de quelques faux dans l'histoire des cultes de l'Asie Centrale', in F. Grenet (a cura di), *Cultes et monuments religieux dans l'Asie Centrale préislamique* (Éditions du CNRS), Paris 1987, pp. 23-28), ma aveva tratto in errore numerosi valenti studiosi prima del Boardman.

La nota figurina maschile d'argento simile ad un *kouros* (si tratta in realtà di un auriga), proveniente dal Tesoro dell'Oxus, che il Boardman discute alle p. 103 s., viene curiosamente maltrattata in quanto la sua anatomia mancherebbe di «Greek clarity» e di accuratezza di osservazione:

«He was probably made before Alexander reached the east but it is difficult to decide whether he could have been made in Persia or in Bactria, by an artist on whom classical Greek forms had made little impression».

Confesso di non capire perché si debba dubitare del fatto che questa figurina preceda la spedizione del Macedone, così come mi sembra evidente che l'artista sia stato profondamente impressionato da modelli greci della prima metà del V secolo. Il risultato non sarà paragonabile all'Apollo di Piombino, ma non ci dovremmo neppure lamentare tanto.

Non sempre il ruolo svolto dall'India nella trasmissione di certi motivi di origine ellenistica è presentato in maniera sufficiente e convincente. Si può condividere l'opinione dell'A. quando scrive (p. 108) che, in Battriana, «many Greek forms seem not to survive, and others are, as it were, fed back from a partially hellenized India, with Buddhism, in centuries AD» – anche se bisognerebbe precisare di quale «India» si tratti –, ma si resta ad esempio un po' perplessi nel leggere affermazioni come questa (p. 148), che avrebbero bisogno di ben altre precisazioni:

«That there is in fact much classical from the sites along the routes of Central Asia is due therefore to the classical presence in Bactria and Gandhara, rather than any more direct influence from the ultimate destination of many of the western products. It must be regarded as an extension of arts we have already considered [...], sometimes mingling in a yet more confusing manner the characteristics of classical, Persian and Indian arts, sometimes presenting real novelty. The latter is mainly the result of the nature of the sites explored, from many of which early remains of fabric and wood have been recovered».

Pur lasciando da parte certa oscurità di linguaggio, sorprendente in questo libro chiarissimo (perché mai le origini di quel tanto di classico si dovrebbero cercare nella «ultimate destination» di molti prodotti occidentali?), temo che al lettore sfugga il motivo per cui l'A. attribuisce la «real novelty» di talune («sometimes», come se si trattasse di eccezioni!) opere dell'Asia Centrale alla «nature of the sites explored»: si deve forse rite-

nere che tale natura consista nell'aver restituito resti di tessuti e di lavori in legno?

Così pure temo che non sia ben inteso – anzi sia del tutto ignorato – il tramite indiano nell'analisi di pitture murali quali quelle di Miran e di Qizil e di altre opere discusse alle p. 150 ss. (in particolare, figg. 4.98-99). Il Boardman giustamente si avvede che a Qizil «a frieze of perspective dentils, scrolls and a classical leaf-fascia [...] might easily have graced a Roman wall», ma non dice che tali motivi, insieme con altri, si trovano anche nella pittura indiana (ad es., Ajanta) e presumibilmente giungono in Asia Centrale – ed oltre – proprio per il tramite di questa, come fu già visto da E.H. Gombrich in un lavoro che non si dovrebbe ignorare anche per molti altri aspetti della diffusione delle forme e delle tecniche dell'arte greca (*The heritage of Apelles: studies in the art of the Renaissance*, Oxford 1976, pp. 3-18).

Qualche imprecisione emerge qua e là, sempre a proposito dell'India. Ad esempio (p. 110),

«The Sunga dynasty, based far to the east, is the Indian successor to the Mauryan, and for the arts of India of the second and first centuries we have to turn away from the north-west towards the south»,

è un passo in cui bisogna ipotizzare la presenza di almeno un refuso: «north-west» in luogo di «north-east», suppongo, ma se prendiamo Pāṭaliputra (l'odierna Patna) come centro ideale della dinastia Maurya, Bharhut e Sanchi (i grandi monumenti religiosi di epoca Śuṅga o immediatamente post-Śuṅga) rappresentano uno spostamento verso ovest assai più che verso sud; per non dire che centro dell'impero Śuṅga resta pur sempre Pāṭaliputra.

A proposito degli avori indiani di Begram (p. 121 s.), sarà da osservare che non si tratta soltanto di «statuettes», ma di interi pezzi di mobilia; mentre mi sembra che la frase «[the] Indian ivory statuettes [...] recall without quite matching the one from Pompeii (AD 79) [...] as well as various items of decorated furniture and boxes», sia piuttosto ambigua, sia perché il 79 d.C. rappresenta per la statuetta soltanto il *terminus ante quem* (oggi neppure più di grande aiuto), sia perché non si vede di quali «furniture and boxes» noi possiamo disporre per confronto che non siano proprio quelli di Begram!

Non mi sembra poi accettabile la linea di ragionamento del Boardman a proposito di alcuni rilievi gandharici (peraltro non esattamente individuati, ma apparentemente rappresentati da quello di Hadda al Musée Guimet, fig. 4.66):

«None of these reliefs show the Buddha and all could well be still first-century AD and as early or earlier than the creation of any figure type for him, yet they surely belong to Buddhist monuments. Their relationship to woodwork is shown by the use of tenons and flanges to fasten them to adjoining blocks rather than the metal clamps used for later reliefs. They are followed by reliefs which do show the Buddha, in a related classicizing style [...] (p. 128)».

Qui non si tiene conto del fatto che la decorazione scultorea degli *stūpa* buddhistici del Gandhāra poteva comportare fregi di soggetto almeno apparentemente non buddhistico, che si accompagnavano – a diverso livello – alle più «pertinenti» storie della vita del Buddha. In mancanza (o quasi) di monumenti architettonici completi nella loro decorazione scultorea, non è possibile trarre alcuna conclusione dall'esame di singoli rilievi che possono non rappresentare il Buddha solo perché trattano d'altro soggetto. Piuttosto si sarebbero dovuti mostrare quei rilievi, per lo più dello Swat, che rappresentano il Buddha soltanto per simboli – come avveniva a Bharhut ed a Sanchi – e che sono fra i più antichi esempi di arte «greco-buddhistica», come mostrano i dati archeologici forniti dallo scavo di Butkara I (Faccenna).

Del pari, non è sufficiente dire che i rilievi gandharici con le scene della vita del Buddha «are often compared with Roman narrative reliefs or relief sarcophagi» (p. 128), facendo riferimento soltanto ad un articolo di A.C. Soper, pionieristico certamente ma ormai vecchio di quasi mezzo secolo (*AJA*, 1951), quando la ricerca sulle tecniche narrative nell'arte buddhistica dell'India e del Gandhāra è ormai molto più raffinata (grazie, ultimamente, a Vidya Dehejia – che pure il Boardman conosce e cita – e ad altri). Santo Mazzarino aveva saputo dire di più e meglio già trent'anni or sono (*Il pensiero storico classico*, II 1, Bari 1966, pp. 239-240; cfr. M. Taddei, *Arte narrativa tra India e mondo ellenistico*, Roma 1993).

Ancora, a proposito dell'arte del Gandhāra e dei tentativi di leggerne lo sviluppo in parallelo con lo sviluppo dell'arte romana, giustamente Boardman scrive (p. 129) con il suo consueto humour che «The comparisons seem the more plausible because the Roman works are datable, the Gandharan are not, and so can be placed in any convenient sequence». Ciò era certamente vero ancora una ventina d'anni fa (ed il lavoro di Dobbins cui si fa riferimento è appunto del 1973), ma oggi qualche pur modesta certezza nel campo della cronologia gandharica la abbiamo, come prima accennavo, grazie al lavoro della compianta Johanna E. van Lohuizen-de Leeuw, di Domenico Faccenna, di Chantal Fabrègues e di altri; e certi esercizi acrobatici senza rete di sicurezza non sono oggi più possibili.

Una parte assai impegnativa è quella su Roma (la seconda parte del capitolo 7, «Italy»; la prima riguarda naturalmente l'Etruria), nella quale Boardman traccia un profilo del fenomeno di acculturazione assai vivido, ma forse avremmo preferito che fosse più attento ai diversi contesti sociopolitici che si susseguono nella Roma repubblicana: che avesse, insomma, tenuto d'occhio la strada indicata da Ranuccio Bianchi Bandinelli ed oggi seguita, ad esempio, – e direi con ottimi risultati – da Filippo Coarelli (di questi basti ricordare il recente 'La cultura artistica a Roma in età repubblicana, IV-II secolo a.C.', in F. Coarelli, *Revixit ars*, Roma 1996; già in *Storia di Roma*, II 1. *L'impero mediterraneo*, Torino 1990). Ma quel che non potremo trovare nel capitolo del Boardman non deve farcene dimenticare i pregi ed i giudizi sapidi, simili a rapidi sprazzi di luce, come quando egli scrive (p. 285):

«The Art World, its jealousies, deceptions, preciosity and big spending, was born in first-century Rome. And, perhaps for the first time in the history of art, artists bent their attentions to serving it. Art for Art's sake had arrived; meaning, Art for the self-esteem of collectors and the financial profit of dealers and artists».

O ancora (p. 346, nota 173):

«We might wonder whether the 'Republican values' so valued by some at the approach of Empire were of as little historical validity as the 'Victorian values' nostalgically mourned by some today».

In qualche caso non mi sentirei di condividere certe valutazioni dell'A.: ad esempio, le immagini femminili del IV secolo a.C. dalla Spagna, come la Dama de Elche, la Dama de Cerro de los Santos e la Dama de Baza, mi sembrano riflettere una realtà culturale più complessa e stratificata che non l'Atena di Lavinio, in cui il Boardman vede un «comparable phenomenon», un episodio paragonabile in ispecie alla Dama de Baza (pp. 70-72). In ambedue i casi assistiamo all'assunzione di forme greche con compromissioni che sarebbero apparse inaccettabili ad occhi greci; ma la fatica del coroplasta di Lavinio che si dibatte tra paragnatidi male intese e pieghe della veste che non sanno come finire, sortisce un risultato ben più modesto di quello delle «Damas» spagnole, perché queste hanno alle spalle la cultura fenicia, l'Atena di Lavinio – diciamo la verità – ha soltanto il fascino della sua *naïveté*.

Ancora, a proposito della produzione artistica a Roma nel IV secolo, mi sarebbe parso più giusto che si trattasse qui della «cista Ficoroni» (3° quarto del IV secolo a.C.), piuttosto che nella sezione sull'Etruria, come fa il Boardman (pp. 263-264). Egli, pur ricordando che la *cista* fu prodotta in Roma, la considera come «the best and the most informative» delle *cistae* prenestine. Essa è invece – mi sembra ormai indubitabile – atipica rispetto alle altre *cistae*, di provenienza prenestina, né sembra giustificata l'opinione espressa dal Boardman che Novios Plautios, il nome del fabbricante, ci riconduca a Preneste, quando invece la *gens* Plautia è bene attestata come presente a Roma alla metà del IV secolo ed il prenome Novios sembrerebbe piuttosto osco o sabellico, sì che si è pensato ch'egli fosse un liberto della *gens* Plautia. Prenestino è invece il nome della committente Dindia Macolnia: se ne ricava, piuttosto, che costei – data l'importanza del dono che doveva offrire alla figlia – preferì rivolgersi ad un'officina romana, di miglior qualità e prestigio, anziché ad una locale prenestina (su questi problemi si vedano: T. Dohrn, *Die Ficoronische Ciste*, Berlin 1972; M. Verzar, in *Roma medio repubblicana: Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a.C.*, Roma 1973, n° 413; Coarelli, *op. cit.*). Un quadro ben diverso da quello tracciato dal Boardman, che afferma esser Preneste il luogo «where the artist [Novios Plautios] must have practised or learnt his craft» (p. 264).

Un'ultima osservazione riguarda la questione del ritratto a Roma. Credo si debba condividere l'opinione di Boardman che il «Bruto» capitolino non possa essere considerato come «evidence for an accomplished local [i.e., Roman] art» (p. 282); ma non basta rilevare che non si tratta di produzione locale, è importante capire se e in che senso la committenza sia locale. A me pare che sia ancor oggi da accogliere il suggerimento di R. Bianchi Bandinelli (*Roma: L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, p. 74) che vedeva nel «Bruto» e nella testa da San Giovanni Lipioni al Cabinet des Médailles due ritratti onorari, pubblici, di produzione medio-italica e di ascendenza ellenistica forse macedone, da contrapporre al tipico ritratto romano repubblicano che, invece, «nasce nella sfera privata e precisamente in quella del culto familiare, piuttosto che in quella funeraria, anche se poi si estenderà all'immagine da porsi

sulla tomba»: una differenza anche stilistica che si mantiene fino all'età flavia.

Si potrebbe continuare a lungo con questa elencazione di valutazioni, forse non sempre condivisibili o del tutto soddisfacenti, di certo sempre stimolanti, che fanno di questo bel volume una lettura che non esito a dire affascinante: tanto più affascinante poi che siamo in un campo che presenta ancora numerosissimi aspetti oscuri. Bene han fatto l'A. e l'Editore a scegliere per la sovraccoperta la splendida monumentale testa marmorea di Bodhisattva (non «Boddhisatva», pp. 144-145, 349) della collezione G. Ortiz (fig. 4.91). Se si tratta davvero di opera del II-III secolo d.C., essa dovrà indurci ad una riconsiderazione del livello della produzione e della committenza dei numerosi contemporanei Bodhisattva di schisto provenienti dal Gandhāra, sicuramente di più modesta qualità. Della testa Ortiz – «whose classicizing style and excellence of carving would be hard to match in the contemporary Mediterranean world» (p. 145) – non conosciamo la provenienza: forse quell'Afghanistan che oggi sta pagando uno dei più pesanti tributi agli intrighi internazionali in vite umane spezzate, in legami lacerati, in memorie di un impareggiabile passato distrutte o fatte merce «for the self-esteem of collectors and the financial profit of dealers».

MAURIZIO TADDEI

F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995, (1 vol., 191 pp. 106 figg.).

Cette étude de F. Frontisi-Ducroux approfondit la réflexion sur les notions de masque et de visage, évoquées dans son précédent volume: *Le dieu-masque, une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris 1991. Publié dans la collection *Idées et Recherches* dirigée par Y. Bonnefoy chez Flammarion, ce texte, présenté avec élégance, est enrichi d'un essentiel cahier de 106 illustrations de qualité. De sa belle écriture limpide et toujours précise, l'A. exploite l'un après l'autre les différents documents qui permettent d'accéder à une compréhension de la personne grecque à travers l'étude du *prosopon* et de la facialité. Tenant fermement le gouvernail au milieu des multiples réactions suscitées (voir la bibliographie, resserrée sur les dix dernières années), l'A. affine ses positions et propose une réflexion en deux temps: le livre, qui compte dix chapitres, est partagé en deux grandes parties, la première s'appuie surtout sur une analyse des textes, la seconde, sur celle des images. Textes et images ouvrent des champs d'enquête différents, parfois complémentaires, que l'A. explore et utilise, souvent pour désarmorcer notre inépuisable "chronocentrisme".

Qu'est-ce que le *prosopon*? Pour en finir avec les approximations, l'A. aborde le problème sous différents fronts. Les termes "masque" et "visage" traduisent mal une même notion et il est nécessaire de les replacer dans leur contexte.

Dans un premier chapitre, l'A. étudie le masque, celui que l'archéologie nous livre, comme celui des textes ou des images, et démontre l'utilisation pertinente du terme "*prosopon*" après avoir écarté les autres possibilités (*gorgoneion, mormolukeion, prosopeion*). «Le terme le plus fréquemment employé pour désigner le masque est celui-là même qui sert à dire le visage» (p. 17).

Le deuxième chapitre est alors consacré au visage: les Grecs expliquaient ce mot par le radical "*ops*" et lui donnait le sens premier de «ce qui est face aux yeux [d'autrui]». Or tout le problème se situe là, dans ce «principe de réversibilité, le voir n'étant pas séparé de l'être vu». Démultipliant les "angles de vue", l'A. fait apparaître un *prosopon*-visage qui n'a de sens que pris dans son rapport à l'autre. Il est un infaillible révélateur et celui qui tente de contrarier ce phénomène (l'hypocrite par ex.) est «condamné à perdre son identité». Le visage, le *prosopon*, exprime une personnalité tournée vers l'extérieur, il ne cache rien. Le masque, le *prosopon*, peut s'étudier alors, enfin libéré de cette notion de dissimulation anachronique.

Cette approche anthropologique permet de mieux comprendre ce qui se passe entre l'individu et le masque (chapitre trois). Tout le discours sur les masques théâtraux s'éclaire de cette mise au point. Le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage recouvert; il l'abolit et le remplace: l'identité du porteur de masque n'a tout simplement pas à être prise en considération et il n'y a pas lieu de s'interroger sur ce que ressent l'acteur masqué. L'iconographie vient appuyer cette position; parmi d'autres, l'exemple du vase dit de Pronomos (cratère attique de la fin du Vème s. av. J.-C.) est explicite: le masque endossé par l'un des personnages n'est plus repérable en tant que tel. A la différence du casque qui laisse toujours entrevoir le visage, le masque remplace la tête de l'acteur (que l'on identifie dans l'image grâce à ses accessoires d'acteur, telle la culotte du satyre).

Le masque est perçu comme un véritable *prosopon* vivant, capable d'assumer tous les changements de physionomie mentionnés dans le texte (on ne change pas de masque pour exprimer des émotions différentes). «Au spectacle tragique, le *prosopon* oscille entre deux référents, visage vivant des personnages fictifs et masque inanimé mais réel et matériel que le public a sous les yeux» (p. 46).

L'évolution du terme le met aux prises avec d'autres significations (chapitre quatre). A l'époque chrétienne, le *prosopon* sert à désigner ce qui correspond à une catégorie psychologique nouvelle, celle de la personne. Démêlant les péripéties qui ont conduit le *prosopon* à exprimer cette notion, l'A. tend à minimiser le rôle du masque (et du théâtre), pour souligner l'équivalence que l'on trouve très tôt entre *prosopon* et individu. Une étude philologique lui permet cependant de montrer l'influence du terme latin *persona* sur le grec *prosopon*, ce qui nous donne quelques clefs sur les détours pris par le *prosopon* pour signifier la "personne".

Après nous avoir amenés à penser un *prosopon* complexe, l'A. nous propose d'affronter le para-

ISSN 0393-070x