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

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-

doxe extraordinaire que constitue la face de la Gorgone (chapitre cinq): ce «non-visage», cette face que l'on ne peut pas regarder, est représentée partout. Les textes grecs n'en donnent aucune description complète et n'emploient jamais le terme de *prosopon* pour la désigner. Ce qui est indicible est pourtant montré: amalgame d'éléments incompatibles, hybride, monstrueuse, Gorgo, l'antiface, est représentée toujours de face. L'A. interprète ce phénomène comme l'indication «de sa nature exceptionnelle, pour la désigner aux regards comme l'impossible vision» (p. 69). L'évolution de la représentation de Persée décapitant la Gorgone permet aussi de mieux comprendre ce qui se passe: à un Persée détournant ostensiblement la tête succède un Persée qui regarde sur un bouclier le reflet de la tête de Méduse. «La vue en est supportable parce qu'elle est *eikon*. Une figurabilité cathartique visant à mettre un terme aux divagations de l'épouvante» (p. 72).

Dans son analyse de l'imagerie grecque, l'A. n'oublie pas de tenir compte du regard du spectateur. Le fait de représenter les personnages presque systématiquement de profil enferme l'image dans un espace qui s'isole complètement de celui du spectateur, de sorte que le regard porté sur elle ne peut être qu'objectif. Les exceptions (visage caché, visage de face) n'en prennent que plus de relief. L'A. propose de voir dans la frontalité une forme d'apostrophe, «une interpellation directe au spectateur, sollicité par cette rupture de l'objectivité de l'image et par l'intrusion de ces regards dans son propre espace» (p. 90). Mais, en même temps, le visage de face se détourne des autres personnes de l'image, s'en détache.

Les visages de face se rencontrent dans quelques situations précises: le sommeil et la mort, la folie et l'ivresse (chapitres sept et huit). Il arrive fréquemment que l'on voit des personnages mourants dont la tête est tournée vers le spectateur. De subtiles différences permettent alors d'orienter le regard. L'A. remarque que l'accent est mis surtout sur la sortie de l'action iconique lorsqu'il s'agit de la mort d'êtres marginaux, monstrueux ou barbares. Le face-à-face est en effet déjoué (la tête inclinée, les yeux clos du mourant empêchent la réciprocité visuelle). Leur mort est présentée comme «le châtiment d'une violence dangereuse». Il ne peut y avoir là aucun phénomène d'identification, contrairement à ce que peut susciter le motif de la mort du guerrier. «En ces hoplites qui meurent en le fixant dans les yeux, le buveur, citoyen d'Athènes et hoplite lui-même ne pouvait que se reconnaître» (p. 89).

Par l'étude de petites séries, l'A. en vient à montrer la relation de réflexivité qui existe entre vase et destinataire. Elle en déduit que «le décor peint fonctionne simultanément comme le reflet du cadre d'emploi du vase et comme un modèle que l'utilisateur se voit engagé à mimer et à reproduire dans le monde réel» (p. 99). La parodie des satyres est donc renforcée lorsqu'ils présentent leur visage de face, offrant ainsi un miroir déformant supplémentaire (chapitre neuf).

Dans un dernier chapitre, l'A. retourne en quelque sorte le problème et pose celui de l'identité du destinataire et de son rapport à l'autre. Elle cherche à comprendre ce qui se passe lorsque, par exemple, l'homme regarde dans les yeux le visage offert de la femme, de l'autre par excellence. L'étude de la série des visages féminins frontaux apporte de nouveaux éléments d'interprétation en mettant en jeu la séduction et la peur. «Mais dans cette culture où l'individu se définit par l'extériorité, dans l'homologie avec le semblable et non point dans la complémentarité avec l'autre, le passage obligé par la réciprocité pour atteindre l'identité ne se fait pas par cette autre, bien trop étrangère, mais par un autre soi-même, décalé dans le temps, passé ou futur» (p. 129).

L'A. nous montre ici à quel point l'analyse anthropologique des images provoque de nouvelles questions, oblige à interroger les textes sur de nouveaux aspects. Inscrivant un nouveau jalon dans l'histoire des mentalités, cette étude permet de dévoiler un pan de l'identité de l'homme grec.

Ludi Chazalon

RIASSUNTI DEGLI ARTICOLI

ISSN 0393-070x