

R. PANVINI, L. SOLE

L'ACROPOLI DI GELA. STIPI, DEPOSITI O SCARICHI

(“Corpus delle stipi votive in Italia”, XVIII; “Archaeologica”, 143), Roma, Giorgio Bretschneider Editore 2005, pp. 203, tavv. 93. ISBN 978-88-7689-189-7

Il volume si inserisce nella preziosa serie del *Corpus delle Stipi Votive*, diretta da M. Torelli e da A. Comella, e contribuisce non solo ad arricchire il quadro dei depositi votivi ma anche a gettare nuova luce sui culti dell'acropoli di Gela.

Come precisato nel sottotitolo e poi nell'introduzione, curata da R. Panvini (pp. 19-20), si tratta di cinque depositi di natura differente (“stipi, depositi o scarichi”), individuati nel corso delle ricerche condotte negli anni 1951-1953 da D. Adamesteanu e da P. Orlandini nell'area di Molino a Vento, dove si ritiene fosse localizzata l'acropoli dell'antica Gela.

Meritorio è stato lo scrupoloso lavoro di ricomposizione dei complessi votivi, depositati nei magazzini del Museo Archeologico Regionale di Gela, sulla base dei registri di inventario compilati subito dopo il loro rinvenimento; tre di essi erano già stati pubblicati in *Notizie degli Scavi* ad opera degli stessi D. Adamesteanu e P. Orlandini (“Stipe dell'*Athenaion*”, 1956, pp. 205-214; Stipe “dentro il *pithos*”, 1962, pp. 369-373; Stipe “arcaica”, 1962, pp. 381-391) ma non in maniera integrale, mentre per le stipi sotto gli edifici 2 e 12, ancora inedite, non ci si è potuti avvalere di alcun documento di scavo. L'introduzione si conclude illustrando la struttura del volume, articolato in cinque capitoli, ognuno suddiviso in due parti: una premessa, con l'analisi delle classi dei materiali, in particolare delle terrecotte figurate, e con l'interpretazione della natura del complesso e della (o delle) divinità ad esso legata, e un catalogo, i cui criteri di classificazione sono enunciati da L. Sole in un apposito paragrafo (pp. 21-23) e la cui stesura segue una scansione cronologica interna ad ogni classe. Il filo conduttore secondo cui le stipi vengono presentate, non esplicitato dalle autrici, è quello cronologico.

La trattazione si apre con la “stipe dell'*Athenaion*”, seguita dalla Stipe “arcaica” e da quelle “dentro il *pithos*” e sotto gli edifici 2 e 12.

Identificata come uno scarico per la presenza di terrecotte architettoniche, con ogni probabilità relative alla ristrutturazione di uno o più edifici del santuario, la “stipe dell'*Athenaion*”, discussa da L. Sole (pp. 27-56), offre importanti dati relativi all'in-

domani della fondazione della colonia rodio-cretese, posta nel 689-688 a.C. Tra i circa cento oggetti che compongono il deposito sono degni di nota diversi gruppi di terrecotte figurate femminili e maschili sia stanti che sedute, di importazione e di imitazione locale. Il tipo più antico, databile alla metà del VII secolo a.C., è costituito dalla figura femminile stante senza attributo, di fabbrica geloa, su imitazione dei prodotti cretesi di stile subdadalico, e dalla struttura xoanizzante. Di importazione corinzia e greco-orientale sono i tipi delle figure femminili sedute, i cui esemplari più antichi sono da collocare intorno alla fine del VII-inizio del VI secolo a.C., mentre ad ambiente greco-insulare e microasiatico sono da ricondurre le statuette di *korai* con attributo e di un Bes ignudo. All'inizio del V secolo a.C. è invece da attribuire la statuetta femminile stante con porcellino, tipologia ben documentata dalle stipi più tarde. Merita certamente un cenno un piccolo busto femminile pertinente ad un vaso configurato, di fabbrica samia e databile alla metà del VII secolo a.C., che rappresenta il più antico esempio di piccola plastica fittile rinvenuto a Gela, nonché un piccolo busto femminile, coevo, probabilmente ascrivibile ad officine rodie. Anche la ceramica ben testimonia, accanto a frammenti “indigeni”, l'arrivo di prodotti allogeni, quali brocche sferiche di fabbrica cipriota, forse giunte con i fondatori della colonia stessa, *kantharoi* etruschi in bucchero, vasi corinzi e attici. Viene ridimensionata l'importanza data ad una testina di civetta, ritenuta da Orlandini la prova dell'esistenza di un culto ad Atena sin dalle primissime fasi della fondazione della colonia, ora ritenuta a ragione troppo labile; si conferma invece che i numerosi oggetti afferenti alla sfera femminile, tra cui pesi da telaio, fuserole, elementi di ornamento in bronzo, contenitori da *toilette* e statuette, rimandano ad una divinità femminile non meglio determinata, al cui culto partecipava anche una componente maschile, come testimonia il ritrovamento di un martello in ferro.

In una fase recenziore, alla fine del VI secolo a.C., si colloca la stipe “arcaica”, analizzata da R.

Panvini (pp. 59-85), che annovera anche esemplari coevi allo scarico dell'*Athenaion*: un *pinax* di ispirazione tardodadaleica cretese, una testina femminile e un torsetto di cavaliere di fabbrica rodia, simbolo quest'ultimo delle trasformazioni che caratterizzano la società dell'epoca, che vede la nascita di una classe aristocratica equestre. Compaiono inoltre frammenti di protomi femminili geloe, ascrivibili all'ultimo quarto del VI secolo a.C.; mentre per quanto concerne la ceramica continuano le importazioni corinzie accanto ad una produzione di imitazione locale. Da sottolineare la presenza di armi in bronzo e lance in ferro, secondo Orlandini testimonianza di un culto attribuibile ad *Athena Lindia*, che R. Panvini legge come il rafforzamento dell'ipotesi della partecipazione maschile ad un culto di impronta femminile, ricalcante i caratteri emersi dalla "stipe dell'*Athenaion*". La medesima impressione è data dai materiali della stipe "dentro il *pitthos*", studiata da L. Sole (pp. 77-85), un complesso cronologicamente omogeneo databile all'avanzato VI secolo a.C., composto da manufatti locali di ispirazione greco-orientale, tra i quali spicca un *thymiaterion* in forma di *kore*, e da importazioni dalla stessa area, di cui è doveroso ricordare una protome femminile milesia e una statuette maschile di recumbente di fabbrica rodia. Questi oggetti, uniti alla presenza di lucerne e di una base di *louterion* di produzione locale o più genericamente coloniale, colorano il culto di una sfumatura ctonia, che prevedeva sacrifici di animali, abluzioni, libagioni e utilizzo di incenso.

Tale ipotesi sembra confermata dagli *ex-voto* delle stipi sotto gli edifici 12 e 2, entrambe trattate da R. Panvini (pp. 89-161), mentre il catalogo della seconda è curato da L. Sole (pp. 163-192). Esse sono composte da numerosi esemplari di offerenti con porcellino, la cui evoluzione dal secondo quarto alla fine del V secolo a.C. è meticolosamente delineata da una puntuale analisi stilistica, sostenuta da precisi confronti e da una ricca bibliografia relativa non solo all'area siceliota ma anche alle produzioni del bacino del Mediterraneo. Altri tipi di statuette, tra cui si ricordano figure femminili stanti e sedute con o senza attributo, *kourotrophoi*, banchettanti, protomi, busti, divinità con pettorali, assieme a lucerne, vasi potori, pesi e un vago vitreo, avvalorano la teoria della presenza di un culto femminile di ambito ctonio riconducibile a Demetra e Kore, che, affondando le proprie radici in età arcaica, vede un rafforzamento nel V secolo a.C. ad opera dei Dinomenidi.

La rilettura dei materiali ha così permesso a R. Panvini (pp. 193-196) di suggerire nuovi spunti per i culti dell'acropoli, rispetto alle proposte avanzate da P. Orsi e P. Orlandini.

Come accennato, la testina di civetta della stipe "dell'*Athenaion*" e le lance in ferro della stipe "arcaica", interpretate da P. Orlandini come prove dell'esistenza del culto della dea già all'indomani della fondazione della colonia, sono state lette in questa sede come doni votivi. Quel che è certo è che la stipe "dell'*Athenaion*" raccoglie gli *ex-voto* più antichi relativi a uno o più edifici e che essa, assieme alle altre due stipi più antiche (la stipe "arcaica" e la stipe "dentro il *pitthos*"), è un segnale dell'esistenza di un culto ctonio, di cui non è ancora stata trovata l'esatta ubicazione.

Più tardi, la tipologia dei materiali che compongono le stipi sotto gli edifici 2 e 12, che comprendono un arco cronologico esteso dal VI alla fine del V secolo a.C., avvalorano l'ipotesi della presenza di un culto rivolto a Demetra, accanto a quello di Atena, che solo ricerche future potranno confermare, attraverso il rinvenimento dei luoghi di culto ad essa adibiti.

Particolare attenzione, trasversale all'intera opera, è rivolta allo studio delle terrecotte figurate in relazione a ciascun contesto, soprattutto per ciò che concerne l'inizio della produzione della coroplastica geloe e i modelli iconografici dai quali le officine traggono ispirazione.

Inoltre, l'analisi stilistica è affiancata dall'osservazione degli aspetti più tecnici come i caratteri dell'argilla e della lavorazione a matrice

Il volume è completato da un'appendice con i numeri di inventario dei manufatti di ciascun complesso e da un esaustivo apparato fotografico, seguito da una planimetria generale degli scavi dell'Acropoli, in cui è riportata l'esatta ubicazione di ciascuna stipe analizzata.

Di considerevole utilità è l'appendice relativa ai numeri di inventario, qualora l'interesse dell'utente prenda avvio da un'immagine, poiché permette di risalire alla stipe ed alla pagina in cui l'oggetto è stato trattato.

L'opera costituisce pertanto uno strumento di agile consultazione e si pone come un felice tentativo di reinterpretazione di vecchi e nuovi dati alla luce delle scoperte più recenti, proponendo nuove ipotesi sulla natura dei culti dell'acropoli di Gela, che solo future ricerche potranno verificare.

L. A. SCATOZZA HÖRICHT

PITHECUSA.

MATERIALI VOTIVI DA MONTE VICO E DALL'AREA DI SANTA RESTITUTA

(“Corpus delle stipi votive”, XX; “Archaeologica”, 147), Roma, Giorgio Bretschneider Editore 2007, pp. 116, tavv. 28. ISBN 978-88-7689-225-7

Il ventesimo volume del *Corpus delle Stipi Votive in Italia*, sebbene esso a rigore non possa essere considerato “per la limitatezza numerica e le condizioni di rinvenimento – in giacitura secondaria – un vero e proprio contesto votivo” (p. 24), prende in esame un nucleo di materiali votivi che concorrono “alla conoscenza delle pratiche rituali e delle funzioni dell’area sacra ubicata sul promontorio” (p. 25) di Pithecosa.

Dopo una rapida premessa sulle favorevoli circostanze che hanno reso possibile lo studio del materiale (p. 7), l’autrice, nell’introduzione (pp. 23-25), fornisce alcuni cenni topografici ai luoghi del ritrovamento ed alla storia della ricerca, al fine di contestualizzare i nuclei di terrecotte esaminati.

Il promontorio di Monte Vico, a nord-ovest dell’isola, è interessato sin dall’età geometrica da un abitato e forse anche da un santuario, come già ipotizzato da G. Buchner e come dimostrano alcune terrecotte architettoniche e un modellino votivo di tempio, databile al 725 a.C. c.a. Proprio alle ricerche di questo illustre studioso, alla cui memoria è dedicata la pubblicazione, si deve il recupero nel 1965 di un primo gruppo di materiali sul promontorio di Monte Vico e sul suo versante orientale, dove venne individuato il c.d. “scarico Gosetti”, interpretato come un riversamento in giacitura secondaria da una zona più elevata dell’acropoli. L’arco cronologico coperto si estende dalla Media Età del Bronzo al I secolo a.C., con un nucleo consistente per il Tardo Geometrico e l’età ellenistica. A questi si aggiungono altri esemplari provenienti ancora dall’acropoli e dalla zona sottostante di Lacco Ameno e dall’area della basilica di Santa Restituta, dove, negli anni ‘50 del secolo scorso, Don Pietro Monti condusse una serie di scavi che permisero l’individuazione di un complesso di ben cinque fornaci con annesse aree per il deposito dell’argilla, l’asciugatura delle tegole e il laboratorio. In attesa della pubblicazione integrale dello “scarico Gosetti”, di cui si conoscono solo alcune classi di materiali (anfore, sostegni di bracieri, pesi da telaio, *louteria*, monete), pubblicate in diverse sedi, L. A. Scatozza

Hörichht intraprende l’analisi delle terrecotte figurate.

Il volume si divide in due parti: una riservata al catalogo, l’altra alla trattazione dei culti e della cultura artistica pithecosana tra VI e I secolo a.C.

Il catalogo è introdotto da un paragrafo nel quale vengono enunciati i criteri di classificazione (pp. 29-31), basati sul riconoscimento delle matrici utilizzate, generalmente rappresentate da un unico esemplare, ad eccezione delle arule, ricavate da matrici di più generazioni. Seguono alcuni cenni di carattere tecnico sulla lavorazione a matrice e sui giacimenti argillosi pithecosani, nonché un sottoparagrafo relativo allo scioglimento delle sigle ed alle differenti numerazioni inventariali dei pezzi.

Le classi sono presentate a partire dai busti femminili, proseguendo con le teste isolate, le maschere, la coroplastica di medio modulo, che comprende le statue e alcuni frammenti di panneggio di incerta attribuzione, e le piccole terrecotte figurate, tra le quali si annoverano le figurine femminili stanti e sedute, nonché Tanagrine, bambole, Eroti, piccole protomi e mascherette, animali e frutta. Dalle terrecotte figurate si passa quindi alla ceramica votiva, alle arule ed ai rilievi, per terminare con l’analisi di frammenti di matrici e di alcuni dei pezzi più significativi, quali una “patrice” (pp. 73-74), un punzone ed una testina femminile in nenfro. Ogni categoria vede, oltre al catalogo dei pezzi, una discussione degli aspetti iconografici e informazioni di carattere tecnico sulla lavorazione a stampo, nel tentativo di individuare il centro di elaborazione del tipo.

Il catalogo si chiude con un’utilissima tabella riassuntiva (pp. 77-78), dove ogni tipo è affiancato dal soggetto rappresentato, dal Museo nel quale è conservato, dal numero di inventario, dalla datazione e dal luogo di provenienza.

La seconda parte del volume prende avvio da un paragrafo dedicato alla topografia dell’area di Monte Vico (pp. 81-84), che, come accennato in precedenza, sembra interessata da un’area sacra sin dall’VIII secolo a.C., assumendo “un carattere più

strutturato" (p. 81) alla fine del VII secolo a.C. Ad età arcaica sono da attribuire alcune antefisse, lastre di rivestimento e tegole di gronda, confrontabili con esemplari geloi per la prima metà del secolo e cumani per la seconda metà, pertinenti ad un "primo coerente sistema decorativo" (p. 82), riferibili ad un tempio, probabilmente eretto sul margine settentrionale del promontorio, sulla base di un saggio effettuato da G. Buchner negli anni '30 del secolo scorso. Una nuova indagine, condotta nel 1994 dalla Soprintendenza, non ha fornito i risultati sperati; tuttavia la questione rimane aperta e i materiali recuperati nei recenti scavi ancora inediti.

Le terrecotte architettoniche, composte da un gruppo databile, sulla base di motivi ricorrenti sulla ceramica italiota, fra il 400 e il 370 a.C. e da un altro nucleo accostabile al sistema di rivestimento del Foro triangolare di Pompei, ascrivibile alla fine del IV-inizi del III secolo a.C., rivelano una continuità d'uso dell'impianto culturale; inoltre, i materiali dello "scarico Gosetti" documentano la fine della frequentazione nel I secolo a.C., quando la sconfitta di Mario determinò l'annessione dell'isola allo stato romano.

Prima di passare all'analisi delle terrecotte figurate di Monte Vico sotto il profilo culturale, l'autrice si sofferma sui culti attestati a Pithecusa (pp. 85-91). Attraverso una trattazione concisa ma estremamente convincente, ricca di rimandi alle fonti antiche ed alle evidenze materiali, la studiosa passa in rassegna le divinità venerate sull'isola, evidenziando in particolare le connessioni con le tradizioni euboiche.

L'omogeneità tra la ceramica euboica di imitazione corinzia dello "scarico Gosetti", datata intorno al 750 a.C., e quella rinvenuta a Cuma d'Asia attesta i precoci contatti tra gli Eubei e i centri greci della costa anatolica. "Una divinità poliade guaritrice e salvifica, diversa dal dio di Delfi, le cui remote origini andrebbero ricondotte al mondo egeo-anatolico, patria delle Sibille, dove il dio sembra acquisire una possibile valenza ctonia" (p. 86), così vengono definiti i caratteri propri dell'Apollone cumano, titolare del santuario della terrazza inferiore dell'acropoli di Cuma, la cui "valenza iatrica" (p. 86) è confermata, oltre che dalle fonti, anche dalla elevata presenza di *ex-voto* anatomici in una stipe votiva di età ellenistica. Diretta è la connessione con le testimonianze pithecusane rappresentate da statuette fittili e ceramica databili al IV-III secolo a.C. e da un gruppo di rilievi votivi marmorei di età imperiale, raffiguranti il dio affiancato dalle Ninfe,

rinvenuti presso la sorgente di Nitrodi, che ribadiscono così la fondamentale importanza di Pithecusa come testa di ponte tra Oriente e Occidente.

Di retaggio euboico è certamente anche il culto di Aristeo, attestato da una base di donario, databile al II-I secolo a.C., recuperata alla fine del secolo scorso durante i lavori dell'edificio termale, adiacente all'area di Santa Restituta, ai piedi dell'acropoli.

Padre dell'euboica Makris, nutrice di Dioniso, Aristeo viene, secondo A. Mele, inglobato nella sfera di Apollo, mentre, secondo B. D'Agostino, l'iscrizione ad Aristeo sarebbe sintomo dell'esistenza di un culto rivolto ad Hera, allevata dalla stessa ninfa Makris nell'isola di Eubea, dove la dea si unì a Zeus.

Ad Hera sarebbe da ricondurre, infatti, la c.d. "stipe dei cavalli", rinvenuta in località Pastola, sulla collina di Mezzavia, databile tra la fine del VII e gli inizi del VI secolo a.C. Inoltre, dediche ad Eracle compaiono su numerosi pesi fittili, allineandosi con ciò che riportano le fonti antiche, a proposito della localizzazione della Gigantomachia di Eracle in area flegrea.

Sulla base di emissioni monetali cumane databili al 470 a.C., interpretate come "il riflesso di una rivendicazione cumana delle proprie origini collegate all'isola di Pithecusa, successive all'occupazione militare dell'isola da parte di Siracusa" (p. 90), sembra plausibile ipotizzare la presenza di un culto arcaico rivolto ad Athena, nelle sue valenze di dea della *metis*, della navigazione e della metallurgia, alla quale si affiancherebbe anche la figura di Efesto, raffigurato su una base marmorea da Neapolis della fine del I secolo d.C., accompagnato da Dioniso e forse da Eracle. Proprio a Dioniso, che trascorse la sua fanciullezza in Eubea, andrebbe ricollegata l'immagine del *kantharos* nella monetazione cumana di cui sopra.

Alla luce di questo quadro L. A. Scatozza Höricht analizza i materiali votivi presentati nel tentativo di identificare le possibili divinità titolari dell'area sacra di Monte Vico (pp. 93-98). Una figura femminile doveva presiedere i culti dell'acropoli sin dalla seconda metà dell'VIII secolo a.C., come testimonia l'immagine dipinta sul modellino votivo già citato in precedenza e come si evince dalle statuette femminili sedute e stanti della fine del VI secolo a.C.

Tuttavia non molti sono gli elementi che consentirebbero di isolare divinità specifiche; infatti, sia le Tanagrine che le bambole, gli Eroti e le maschere

teatrali alludono a rituali di passaggio dell'età giovanile che potrebbero corrispondere a più divinità o a molteplici aspetti di una stessa, con valenze legate alla natura ed alla vita, come confermerebbero le offerte di bovini e frutti che dal VI si estendono sino al I secolo a.C.

Più eloquenti risultano una matrice di testa femminile con *polos* di III secolo a.C. e un coevo busto femminile, che, assieme ad una testa muliebre isolata e una testina di Tanagrina con *polos*, suggerirebbero una vicinanza a rituali di ambito demetriaco.

Non lasciano invece spazio a dubbi le arule fittili di IV-III secolo a.C. con busto di Athena, che ricompare identico su coeve antefisse, rinvenute nelle fornaci e con ogni probabilità scivolte dalle pendici del promontorio, e su sostegni mobili di bracieri sempre da Monte Vico.

Con diversa iconografia la testa della dea appare anche su un punzone di forma conica per la fabbricazione di matrici per *appliques* di vasi e la sua presenza sembra rafforzata dal consistente numero di pesi da telaio, rinvenuti sia a Monte Vico che a Santa Restituta, collegabili all'attività domestiche tutelate da Athena *Ergane*. La recente proposta, da parte di L. Breglia, di una sovrapposizione nelle colonie euboiche tra Athena e Demetra, opportunamente supportata da fonti letterarie ed epigrafiche, lascia comunque aperte due ipotesi: la presenza di una divinità femminile polivalente o di una principale accompagnata da altre con sfumature differenti.

Il volume si chiude con due brevi paragrafi riguardanti rispettivamente la produzione coroplastica pithecusana (pp. 101-104) e la cultura artistica (pp. 105-108), nei quali l'attenzione viene ancora una volta rifocalizzata sulle terrecotte analizzate ma dal punto di vista più propriamente produttivo.

Le aree di Monte Vico, Santa Restituta, con le sue fornaci, e della vicina collina di Mezzavia, dove sono attestate attività metallurgiche, rivelano una produzione varia e ben organizzata che dalla fine dell'VIII continua sino al I secolo a.C., occupando un ruolo di tutto rispetto all'interno del panorama greco, magno-greco e siceliota. L'attento esame delle terrecotte ha permesso, infatti, di evidenziare un'ampia circolazione dei modelli, indizio di rap-

porti a largo raggio, che la comunità pithecusana intratteneva con gli altri centri. A partire da richiami di ascendenza cumana per le statuette femminili stanti e sedute di età arcaica, i busti e le teste di grande formato di V e IV secolo a.C. trovano confronto nei modelli neapolitani e sicelioti, a documentare una continuità di rapporto con Siracusa successiva all'occupazione ieroniana dell'isola ed ad una ripresa dei contatti alla fine del IV secolo a.C. Pithecususa si pone pertanto non solo come polo ricettore di modelli, ma anche come mediatrice delle tipologie siceliote in area campana, oltre a mostrare tratti di pura originalità e indipendenza, come si evince dalla stessa testa muliebre sopracitata.

Successivamente, i manufatti ellenistici rispondono ad una "κοινή figurativa" (p. 108), che vede a Pithecususa influssi estesi all'intero mondo ellenico, da Tanagra a Myrina, da Taranto all'area apula.

La trattazione si conclude con un'appendice (pp. 109-112), dove il Prof. H. Kars, dell'Università di Amsterdam, presenta i primi risultati di analisi comparate, intraprese nel 1998, su campioni di terrecotte da Pompei e da Pithecususa, che hanno messo in risalto l'identità dell'argilla impiegata, portando a localizzare la loro produzione nelle fornaci dell'isola.

Il volume è infine corredato da un esaustivo apparato fotografico, comprensivo di una carta topografica di Lacco Ameno, con l'evidenziazione delle aree considerate, e di una planimetria dell'area delle fornaci rinvenute sotto la Basilica di Santa Restituta.

In conclusione, lo studio delle terrecotte figurate ha consentito di formulare alcune interessanti ipotesi sulle divinità venerate nell'area santuariale di Monte Vico, riflessioni che attendono nuove evidenze, a partire dall'auspicata pubblicazione integrale dei materiali dello "scarico Gosetti". Inoltre, l'accurata analisi stilistica dei materiali, inseriti nel più ampio panorama della produzione coroplastica pithecusana, ha permesso di vedere l'isola al centro di importanti influssi culturali, non solo con le aree limitrofe ma estesi all'intero mondo ellenico, riconfermando il ruolo di centro propulsore che Pithecususa conserva sin dall'età precolonizzatrice.

Flavia Morandini

GIOVANNI GORINI e ATTILIO MASTROCINQUE (a cura di)

STIPI VOTIVE DELLE VENEZIE. ALTICHIERO, MONTE ALTARE, MUSILE, GARDA, RIVA

(“Corpus delle stipi votive in Italia”, XIX, Regio X, 2; “Archaeologica”, 144), Roma, Giorgio Bretschneider Editore 2005, pp. 296, figg. 18, tavv. 55. ISBN 978-88-7689-210-9

Il volume pone un nuovo tassello nell’articolato Progetto di Ricerca dedicato alle stipi votive in Italia, coordinato da Mario Torelli. Per il territorio della Regio X, nel 1992 era stato pubblicato un primo lavoro concernente la stipe di Villa di Villa (M.G. Maioli, A. Mastrocinque, *La stipe di Villa di Villa e i culti degli antichi Veneti*); fin da quel momento era stato progettato un secondo volume incentrato sulla stipe del Monte Altare, in continuità ideale con quello, per ragioni di prossimità geografica ed omogeneità culturale. A partire da quest’idea originaria, il piano si è definito in termini più ambiziosi, giungendo a raccogliere cinque complessi cultuali.

Gli studi ad essi dedicati sono curati da autori diversi, ma secondo una struttura espositiva comune, che prevede la presentazione dei dati relativi al contesto, il catalogo dei materiali organizzato per classi, forme, tipi con dettagliato commento cronotipologico e scheda singola per ogni oggetto, note interpretative.

Aprono la rassegna i contributi relativi ai contesti maggiori per evidenze materiali e per estensione cronologica: i depositi di Altichiero e di Monte Altare.

Luca Zaghetto e Giovanna Zambotto hanno studiato il deposito votivo di Altichiero (Padova). La prima parte del loro lavoro descrive le caratteristiche del rinvenimento. Il complesso dei materiali presentati proviene da una serie di recuperi subacquei effettuati nell’alveo attivo del fiume Brenta, in un tratto compreso fra la località Altichiero e la località Vigodarzere. A partire dai primi fortuiti rinvenimenti tra il 1988 e il 1989, indagini mirate portarono al recupero di un’ingente quantità di oggetti, poco meno di un migliaio, diversi per epoca e funzione. Dei quattro raggruppamenti a cui sono stati ricondotti quelli di interesse archeologico (ceramiche del bronzo medio e tardo; manufatti, specialmente bronzei, riferibili all’età del ferro ed età romana; strumenti e armi di età alto e basso medioevale; ceramiche rinascimentali), quello relativo all’età del ferro e romana si distingue per coerenza

delle componenti e dei caratteri, che si giustificano alla luce di un’interpretazione in chiave votiva, come elementi di un deposito accumulatosi in un luogo di culto in uso dalla fine del VI sec. a.C. al IV sec. a.C., con tracce di una frequentazione già dalla seconda metà dell’VIII sec. a.C.

L’analisi della distribuzione degli oggetti, incrociata con i dati geologici e paleoambientali, da cui risulta che il fiume Brenta ha mantenuto un corso sostanzialmente stabile almeno dal I millennio a.C., rende plausibile l’ipotesi che essi fossero in origine stati deposti presso la sponda esterna all’ansa fluviale e, già in età antica, siano stati catturati dall’azione erosiva dell’acqua.

Sulla base dei dati cronologici, funzionali e post-deposizionali forniti dai materiali e dal contesto, è stata tracciata una sequenza archeologica che scandisce la storia del sito in quattro momenti, a partire dal bronzo medio e recente evoluto/inizi del bronzo finale; ad una prima frequentazione culturale fa pensare il rinvenimento di una punta di lancia di bronzo, databile al bronzo finale/inizi dell’età del ferro (1100-900 a.C.), che sarebbe stata gettata direttamente nell’acqua del fiume, secondo un rituale di sprofondamento ben noto per questo periodo anche nel Veneto. I primi indizi di un luogo di culto sono offerti da rari materiali della prima età del ferro, accessori dell’abbigliamento quali una fibula e due spilloni, che assumono significato soprattutto in relazione alla quantità di manufatti databili tra la seconda età del ferro e la fine dell’età romana, in cui spiccano le fibule e le monete, offerta votiva sintomatica della romanizzazione e della romanità.

L’attribuzione di queste testimonianze a un contesto votivo si fonda sulla presenza dei caratteristici bronzetti schematici di guerrieri in assalto, ed è ribadita da una serie ben sostanziata di argomenti, in cui i diversi elementi, letti nella loro consistenza materiale ed archeologica, divengono parti di un sistema limpidamente logico. Gli argomenti di maggior rilievo sono dati dalla selettività del deposito, che non include ceramiche, dalla sua unitarietà, che si può evincere da considerazioni sullo stato di con-

servazione dei materiali e dalla loro distribuzione (o meglio concentrazione) spaziale, ma anche dalla seriazione continua dei votivi dominanti, quali le fibule (dalla fine del VI sec. a.C. al IV sec. d.C.), tra cui alcune defunzionalizzate, e le monete (dal II sec. a.C. al IV sec. d.C.), che trovano confronto nei maggiori santuari veneti, *in primis*, in quello atestino di Baratella.

Nella parte conclusiva la prospettiva si amplia: il panorama dei luoghi di culto del Veneto offre il tessuto di riferimento necessario perché il santuario di Altichiero sia pienamente compreso. In modo convincente è stato proposto di riconoscervi un santuario "pubblico", legato sia in senso geografico che culturale a Padova, come pare indicare la ricorrenza di tipi specificatamente patavini. La sua posizione, esterna all'insediamento, su un ramo del Brenta, a poca distanza da un altro luogo di culto individuato in località Mortise, lo inserisce in un sistema i cui poli sono indicati dal santuario di Lova di Campagna Lupia, su uno sbocco al mare del Brenta, e da un altro luogo di culto segnalato per ora soltanto da un ritrovamento isolato, presso Trento nell'alto corso del medesimo fiume.

Nel capitolo finale gli autori esaminano alcune caratteristiche degli *ex voto*; un'attenzione particolare è riservata alla presenza di materiali più antichi, che vengono considerati come pertinenti alla sfera sacrale, anche se il loro numero è estremamente ridotto. La giustificazione della rarità dei materiali di questa fase si troverebbe nella natura dei rituali, incentrati su azioni (sacrifici, libagioni, offerte) che non avrebbero lasciato tracce archeologiche. Estremamente significativa d'altra parte è la selettività degli *ex voto* ad Altichiero esclusivamente bronzei, come in altri santuari del medesimo contesto regionale. In base al confronto con quanto avviene nei santuari di età arcaica e classica nel Mediterraneo antico, potrebbe trattarsi di una "certa forma di teaurizzazione comunitaria" (p. 97).

Infine, come molti santuari del Veneto sono caratterizzati da tipi specializzati (lamine con teorie di personaggi a Vicenza, alfabetari a Este Baratella, lamine con raffigurazioni di armenti a Villa di Villa) così ad Altichiero è forse la fibula, presente in un gran numero di esemplari, che può essere considerata il votivo che caratterizza specificamente l'offerta dei devoti. Le fibule potrebbero rappresentare, come ad Este Baratella, l'offerta di manti preziosi alla divinità.

Giovanna Gambacurta e Giovanni Gorini pubblicano i materiali provenienti da Monte Altare

(Treviso), un santuario situato a breve distanza da quello già edito di Villa di Villa, a nord dell'attuale Vittorio Veneto. I materiali rinvenuti, non più in deposizione primaria, ma all'interno di corpi di frana, appartenenti a classi e ad epoche diverse, sono presentati nel catalogo suddivisi per categorie, in cui il commento crono-tipologico è limitato a quelli attribuibili al contesto votivo. La mancanza di dati stratigrafici ha imposto un minuzioso confronto con contesti meglio noti e datati, dei quali gli autori dimostrano una profonda conoscenza. L'arco complessivo di vita del santuario è posto tra la fine del III/II sec. a.C. e il I sec. d.C.

Nel deposito sono presenti bronzetti a tutto tondo e lamine. Tra queste ultime, le numerose laminette ritagliate in forma di giogo appaiono particolarmente eloquenti per l'interpretazione del culto del santuario in senso agrario; sono rappresentate da singoli frammenti la classe delle lamine a pelle di bue e quella delle lamine a disco, ampiamente diffuse nel Veneto orientale, soprattutto nel distretto alpino.

Nei bronzetti si colgono indizi di una produzione locale che operava per le necessità di questo santuario e di quello di Villa di Villa, dove si ravvisano puntuali confronti.

Accanto ai votivi, il luogo di culto del Monte Altare è caratterizzato dalle numerosissime placchette di bronzo (*sortes*) utilizzate per le pratiche divinatorie, in larga parte contrassegnate con cifre numerali latine. Il percorso rituale, dunque, doveva prevedere anche un importante momento cleromantico, archeologicamente datato dal II sec. a.C., ma che probabilmente rappresenta la sopravvivenza di un'antica tradizione locale, ben attestata in altre località (Castelrotto, Trissino, Monte Ozol, Asolo) dagli ossicini iscritti in lingua venetica e retica.

Il panorama è completato da numerosi altri manufatti, tra cui laminette di metallo prezioso dotate di forellini che potevano, secondo l'autrice, rivestire cofanetti lignei in cui si custodivano le *sortes*. L'insieme dei donari consente di ricostruire le attività del culto, tra cui le libagioni, documentate dal *simpulum* e dai frammenti di vasellame bronzeo, e la pratica della scrittura, connessa anche con l'arte divinatoria, documentata da stili scrittori in ferro.

Agli inizi del I sec. a.C. anche qui la moneta sembra prendere gradualmente il posto degli altri votivi, segnando l'evoluzione del culto da forme preromane a quelle di tipo più propriamente romano-italico, in significativa coincidenza con la romanizzazione politica ed amministrativa del Veneto.

Nelle considerazioni conclusive, emerge con chiarezza che se le corrispondenze con il santuario di Villa di Villa sono numerose, è soprattutto dalle differenze che emergono i dati più significativi per la loro interpretazione in chiave di complementarità, non di sovrapposizione. La prevalenza tra votivi delle lamine "a giogo" connota i culti del santuario di Monte Altare come eminentemente agrari, tributati ad una divinità la cui identità resta indeterminata, ma che ben si inserisce nel panorama di una culturalità legata ai cicli della natura, di morte e rinascita, sottesa all'iconografia stessa della dea clavigera rappresentata sui dischi di Montebelluna, i cui echi si colgono nelle testimonianze culturali della valle del Piave, dalla chiave di Trichiana alla Loudera/Libera di un'iscrizione da Valle di Cadore. La stessa dea manifesta un legame con la sfera ctonia, comune anche alla consultazione cleromantica.

Pierangela Croce da Villa pubblica i materiali rinvenuti a Musile di Piave, un sito della pianura veneta prossimo ad Altino, nel corso dello scavo di una villa rustica romana nel 1993. Un esiguo insieme di materiali, rinvenuti in deposizione secondaria nel riempimento di un pozzo romano, mostra caratteristiche tali da giustificare l'ipotesi che il luogo fosse frequentato per motivi culturali almeno dall'età della romanizzazione, quando è ipotizzabile che il pozzo, foderato solo d'argilla, fosse già in funzione. In questo senso depone innanzitutto il disco di bronzo con figura di divinità femminile, che si inserisce nella serie il cui archetipo è rappresentato dal disco di Montebelluna datato al IV sec. a.C. e che si conclude con un esemplare riutilizzato in una tomba di I sec. a.C. rinvenuta a Ponzano Veneto. La svilita qualità artistica e l'evoluzione dei motivi decorativi e degli attributi lasciano comprendere come la dea abbia assunto connotati più marcatamente agrari. Sembra convincente l'ipotesi che, diversamente da quelli propriamente votivi, questi dischi fungessero da icone per l'identificazione della divinità e l'attribuzione culturale del santuario in cui si trovavano esposti. Musile di Piave, che occupa una posizione strategica nel tratto terminale della valle del Piave e sul tracciato viario che congiungeva Altino con Concordia, sembra pertanto aver ospitato un luogo di culto, che rispecchia una forma di religiosità profondamente radicata nella tradizione del Veneto preromano e ancora legata al mondo naturale, che offri-

va l'ambientazione alle pratiche devozionali della locale comunità rurale.

Le stipi votive di Riva e Rocca di Garda, studiate rispettivamente da Cristina Bassi e Alfredo Buonopane, concludono il volume. Esse aprono a un panorama geografico e culturale profondamente diverso. La prima si inserisce nel contesto di un santuario monumentale del quale restano le imponenti strutture e due importanti are iscritte, attivato nel I sec. d.C. sul Monte San Martino, a nord-ovest di Riva del Garda, in posizione dominante sul territorio e sul percorso che dal porto di Ripa portava a nella Valle di Ledro e nelle Giudicarie. Il culto tributato già a partire dalla seconda età del ferro ad una o più divinità locali, indiziato da ceramica di tipo retico con sigle alfabetiche, trovò continuità nell'età della romanizzazione e fino al III sec. d.C. attraverso la lettura in chiave romana delle sue divinità. Le statuette votive di terracotta rinvenute in almeno due stipi documentano infatti un culto polivalente, sicuramente a *Venus* e a *Minerva*. Si tratta di votivi caratteristici della cultura artistica tardo ellenistica dell'Italia centrale, che sembrano testimoniare la presenza nel territorio di coloni italici, che avrebbero fatto capo per le loro necessità culturali a un santuario preesistente, contribuendo alla sua sopravvivenza e trasformazione in una realtà soggetta a un'inesorabile evoluzione.

Un analogo processo di trasformazione culturale è testimoniato dalla stipe portata alla luce in località Bosco della Rocca, in posizione di notevole importanza per le rotte di navigazione lacustre. Essa consta di una serie di statuette fittili simili a quelle di Riva, raffiguranti Fortuna, Mercurio e Vulcano, databili al I sec. a.C., oltre che di ceramica, incensieri e una moneta che ne pongono il termine ultimo di utilizzo agli inizi del III sec. d.C. Anche in questo caso quindi, ci troviamo di fronte a un santuario a venerazione polivalente.

Si tratta di un'opera corredata da eccellenti fotografie e disegni, discussi e commentati in maniera tecnicamente ineccepibile da specialisti, che attraverso complessi assai diseguali per tipologia ed anche per orizzonte cronologico riesce ad offrire un panorama articolato e abbastanza completo delle grandi trasformazioni che avvengono, anche sul piano religioso, a partire dalla romanizzazione delle Venezia.

Alexia Nascimbene

M. G. CANOSA

UNA TOMBA PRINCIPESCA DA TIMMARI

(“Monumenti Antichi”, 65; serie Miscellanea 65, Accademia Nazionale dei Lincei), Roma, Giorgio Bretschneider Editore 2007, pp. 234, tavv. LXI. ISBN 978-88-7689-224-9

La tomba n. 33, scoperta sulla collina di S. Salvatore a Timmari (Matera) nell'agosto del 1982, è ora pubblicata nella serie prestigiosa dei “Monumenti Antichi” della Accademia Nazionale dei Lincei da Maria Giuseppina Canosa, che ne ha diretto lo scavo e coordinato lo studio. L'edizione si fregia di un'ampia introduzione a cura di Luigi Beschi, il quale, valutando da un lato la ricchezza e la varietà dei materiali e dall'altro l'ampiezza delle conoscenze bibliografiche e dei confronti proposti dall'Autrice, riconosce rango principesco alla sepoltura in esame e giudica l'opera un raro esempio di accuratezza metodologica.

Si tratta di un contesto eccezionale sotto qualunque aspetto lo si consideri: le condizioni di conservazione e la ricchezza del corredo, la tecnica costruttiva dell'ipogeo, e non ultima l'accuratezza dello scavo, che ha propiziato le analisi archeometriche approntate per lo studio dei reperti. Il rinvenimento, del tutto fortuito, è avvenuto in una zona già ampiamente indagata e la tomba, interessata in epoca tardo antica da un saccheggio finalizzato al recupero dei metalli, ha conservato quasi intatto il suo monumentale corredo ceramico.

La struttura, che poggia su un piano di sabbia livellata, è una grande “semicamera” rettangolare infossata, una forma architettonica senza esatti confronti né in Magna Grecia – ad eccezione di una seconda tomba a semicamera di legno, la tomba 40, completamente sconvolta rinvenuta nella stessa necropoli di Timmari (p. 27) – né in Grecia. L'eccezionalità del ritrovamento risiede nelle caratteristiche dell'alzato, che l'Autrice ipotizza in tavole lignee (presumibilmente montate a incastro in considerazione dell'assenza di chiodi), impostato su uno zoccolo di blocchi di pietra accuratamente squadrate (pp. 23-24).

Le peculiarità della costruzione hanno suggerito all'Autrice un richiamo alla descrizione omerica della pira monumentalizzata, preparata per la celebrazione dei solenni funerali in onore di guerrieri morti sul campo di battaglia (p. 158). Se il riferimento all'Iliade può apparire generico, assai più stringente e decisamente suggestivo è il confronto

che l'Autrice propone con la scena rappresentata sul cratere di Patroclo, attribuito alla maturità del Pittore di Dario e rinvenuto a Canosa, nell'Ipogeo che dal Vaso ha preso il nome (p. 158). Qui la pira, identificata con la tomba del compagno di Achille dall'iscrizione ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ, presenta caratteristiche identiche a quelle supposte per la tomba in esame. Altrettanto suggestivo è il richiamo ai rinvenimenti di mattoni bruciati a Verghina, interpretati come resti del podio su cui fu alzata la pira per i funerali di Filippo, e alla descrizione dei preparativi per il funerale solenne di Efestione, riportate da Diodoro Siculo (p. 159).

Così come la tipologia tombale, anche il rituale della “cremazione secondaria” (p. 160), rappresenta un *unicum* in tutta la Peucezia e la Daunia nella seconda metà del IV a.C., e compare raramente in Lucania, dove è tipica di sepolture maschili, aristocratiche, sempre collocate in siti dominanti. Al contrario essa trova confronti solo a Taranto, Armento, Verghina, e nel mondo omerico (p. 159).

Nel corso di precedenti indagini, svolte nelle immediate vicinanze dell'area indagata più tardi dall'Autrice, erano già stati riconosciuti i resti dell'accensione di un grande fuoco, successivamente identificati con la pira realizzata per la cremazione del titolare della tomba (pp. 25-26).

Infatti, ceneri dello stesso tipo di quelle della presunta pira si stendevano a colmare il piano di deposizione della semicamera e i vasi con cui era già stata in parte occupata. Infine, dopo la traslazione delle ceneri e delle ossa dalla pira alla semicamera è stato consumato un banchetto funebre, di cui sono la testimonianza i numerosissimi vasi portatori rotti intenzionalmente e i resti faunistici, gettati dentro e sopra la tomba, dall'alto, durante la sua chiusura definitiva (p. 152). Al termine delle operazioni la grande cista è stata ricoperta, fino a livellare il piano di campagna. Il simultaneo deteriorarsi delle assi di legno che costituivano l'alzato e la copertura hanno determinato il cedimento della struttura e il riempimento della camera in seguito allo smottamento del complesso di strati so-

prastanti, responsabile della frantumazione di gran parte del corredo.

In considerazione del rituale seguito per la deposizione, è decisamente appropriata la definizione di "cremazione eccellente" di questa tomba: non rappresentano un ostacolo i due soli resti osteologici, il cranio e una costola, che anzi indiziano un'accurata selezione delle ossa, avvenuta dopo la cremazione, anche questa in coerenza col rituale eroico, descritto da Omero nell'Iliade.

Oltre allo studio del corredo, che fornisce le migliori indicazioni sul momento in cui la tomba fu chiusa, una serie di elementi si ricava anche dalle analisi sulle ceneri e sui resti osteologici, umani ed animali, presentate in appendice con dovizia di documentazione (p. 207 ss.). Le ceneri, raccolte sul piano di calpestio e dentro alcuni vasi del corredo, indicano che la combustione è avvenuta a temperature troppo basse per poter produrre una cremazione completa, un dato che non si concilia con l'esiguità dei resti osteologici rinvenuti. È anche sulla base di quest'ultima circostanza, che l'Autrice formulerà alcune ipotesi sull'identità del titolare della tomba. Una informazione interessante hanno restituito le analisi sui resti archeobotanici e palinologici, che hanno permesso di individuare le specie di piante usate come combustibile, tutte tipiche della macchia mediterranea (essenze del genere dei *Pistacia*, come il lentisco e il terebinto, p. 217 ss.), e che collocano alla fine dell'autunno la cremazione dell'aristocratico della tomba 33.

Anche il corredo, circa 150 oggetti, è un *unicum* tra i *realia* della Magna Grecia, sia in termini di integrità (il saccheggio ha interessato esclusivamente il corredo metallico), sia per il livello dei materiali conservati. Gran parte dei vasi che costituiscono il corredo è datata al decennio precedente la chiusura della tomba, che l'Autrice ipotizza tra 331 e 330 a.C., pensando alla spedizione di Alessandro Magno in Magna Grecia (pp. 103, 154).

Tra le ceramiche sono attestati vasi figure rosse prodotti tra il 340 e il 335 a.C. (48 esemplari oltre a un numero imprecisato di *skyphoi*), tra cui spiccano, fra i vasi da banchetto, il "cratere a mascheroni", la *pelike* e un'*oinochoe* configurata a testa femminile, coppe, *kantharoi* e piatti da pesce e molti vasi rituali, fra cui alcune *lekanides*, una *situla*, una *loutrophoros*, numerosi *rhyta*, (tra cui molti frammentari) due a testa di cavallo e due di cane maltese, e singoli esemplari a testa di vitello e di daino. Si ricordano tra le altre classi anche una ventina di vasi di ceramica dorata e argentata, ceramiche a vernice nera,

e 6 statuette. I metalli comprendono 19 pezzi tra armi, strumenti rituali, da fuoco e da mensa, e si datano complessivamente tra 340 e 310 a.C. I due vasi di vetro sono ascritti alla produzione egizia e indicano un *terminus post quem* a partire dal 332-331 a.C., la data della conquista dell'Egitto da parte di Alessandro Magno (p. 154).

Nel complesso il corredo documenta l'adozione dell'ideologia del banchetto aristocratico, con consumo del vino e delle carni, come indica il servizio da vino, da fuoco e da mensa, mentre la ricca pannoplia ci informa sulle competenze militari del titolare della tomba, un militare armato con corazza e spada secondo l'uso macedone ed epirota (p. 151). La presenza nel corredo di un rampino di ferro fa supporre all'Autrice che il defunto fosse il comandante di un corpo speciale, quello degli scalatori "agriani", addestrato all'assalto delle mura delle città assediate (p. 147).

Nell'ampio campionario delle ceramiche a figure rosse, svariate opere spiccano per qualità tecnica, raffinatezza di esecuzione, oltre che per la tessitura narrativa, ricca di rimandi incrociati che denotano un programma decorativo coerente. Sul piano decorativo la scuola apula è la più attestata, e il Pittore di Dario risulta il maestro con il maggior numero di attribuzioni: pertanto è assai probabile che il servizio da simposio sia stato confezionato su ordinazione, ed esibito per un lungo periodo – lo dimostrano i restauri antichi – prima di confluire nel corredo funebre. All'omogeneità stilistica riscontrata nello studio dei vasi a figure rosse si aggiunge quella tecnica, accertata dalle analisi archeometriche, che localizzano nel Metapontino l'area di provenienza delle argille utilizzate dall'officina del Pittore (p. 179 ss.). Del Pittore il corredo conserva solo opere giovanili, dalle quali emerge la sua straordinaria padronanza nel virtuosismo disegnativo.

Un esempio per tutti è il monumentale "cratere a mascheroni", illustrato con un episodio di difficile interpretazione, e che una lettura filologica di ogni dettaglio consente all'Autrice, scartata l'ipotesi – a prima vista seducente – dell'ambasceria di Fenice ad Achille, di identificare la scena con l'ambasceria di Oineo a Meleagro, narrata nel IX libro dell'Iliade (p. 33). L'episodio di Meleagro – una storia nella storia – è inserito proprio da Fenice nel suo discorso esortativo a Achille per convincerlo a metter da parte l'offesa subita e ritornare sul campo di battaglia. Il racconto appare perfettamente aderente alla situazione del campo acheo (Meleagro offeso dalla madre Althea, è indifferente alle

ambascerie che lo informano delle sofferenze inflitte dai Cureti agli Etolì) ma soprattutto presenta numerose somiglianze tra i due eroi, Achille e Meleagro, sfruttate con compiacimento dal pittore e evidentemente comprese anche dal committente. La presunta identità tra le figure dei due eroi e nella situazione narrata introducono elementi di ambiguità nell'esegesi.

Solo la presenza di una donna, non contemplata nella scena dell'ambasceria di Fenice, e per questo riconosciuta come Cleopatra, moglie di Meleagro, permette all'Autrice di decodificare la scena (p. 35).

M. G. Canosa si muove con destrezza nel fitto intreccio di trasfigurazioni che il pittore di Dario propone, e interpreta la sua iconografia in chiave politica, non senza qualche forzatura. Al di là delle somiglianze oggettive con Meleagro, nell'iconografia ellenistica Achille spesso incarna i principi delle case regnanti, dei quali figura come l'antenato o il modello ideologico, secondo la prassi della rifunzionalizzazione del mito determinata dalla committenza (pp. 174-175).

Sulla base di alcuni indizi desunti dal corredo, M. G. Canosa suggerisce di identificare in questo programma figurativo un'allusione ad Alessandro il Molosso, che in estrema ipotesi potrebbe anche essere titolare della tomba in esame, lasciando in secondo piano un riferimento ad Alessandro Magno, cui in realtà l'immagine di Achille è assimilata più frequentemente (p. 174).

Se è pur vero che anche altre singolari coincidenze giocano a favore dell'identificazione del titolare della tomba con Alessandro il Molosso, ad esempio la stagione della sepoltura e il cranio rinvenuto da solo – in coerenza con la tradizione della macabra lacerazione del corpo del Molosso, in modo da darne sepoltura in numerosi punti dello Jonio – l'Autrice riconosce che il corredo – per quanto ricco – non è paragonabile a quelli delle tombe reali macedoni, e pertanto una simile identificazione non è "suffragata da elementi certi" (p. 177).

Di pari livello e interesse è la *situla* a campana, un oggetto di pregio, decorata nella tecnica a rilievo, eseguita con straordinaria finezza calligrafica. L'Autrice attribuisce questo raro esemplare alla produzione magno greca, e l'armonizza nel filone dell'esaltazione eroica dell'attività militare del titolare della tomba (p. 49). La decorazione, per quanto compromessa dalla frammentarietà del vaso, prevede una o più quadrighe trainate da cavalli e intervallate da colonne sormontate da un tripode. Uno

dei carri è guidato da una figura alata con vesti svolazzanti, nella quale è stata riconosciuta una Nike. Ripercorrendo la storia dello schema della quadriga e del motivo della colonna sormontata dal tripode nell'ambito della ceramografia, della toreutica e della scultura, M. G. Canosa rintraccia antecedenti e confronti, con particolare attenzione alla Magna Grecia. Se nell'ambito della ceramografia, le prime quadrighe in corsa intervallate da colonne si conservano sul cratere di Ruvo, opera del P. della Nascita di Dioniso (p. 47), in realtà questo schema si rintraccia a Paestum dalla metà del V a.C. come corsa agonistica, caricata di valori propagandistici in vista dell'esaltazione del potere di un singolo, viene ripreso sugli stateri aurei emessi nel 356 a.C. da Filippo II di Macedonia, e successivamente sulla monetazione di Taranto, riferita agli anni della presenza di Alessandro il Molosso (p. 51). È in questi anni che il motivo diventa frequente sui vasi dei più rinomati ceramografi, fra cui il P. di Dario, che si dimostra tra i più sensibili alle tematiche di propaganda, e a cui M. G. Canosa attribuisce la *situla*.

Se dello schema con le quadrighe si forniscono ampi confronti e descrizioni dettagliate, meno approfondita a causa della sua rarità, risulta l'analisi del motivo del tripode su colonna, attestato solo su due crateri attici, uno del P. di Pronomos, da Ruvo, e l'altro del P. di Cadmo, che rappresentano la principale fonte di ispirazione per i successivi pittori italioti, tra i quali nuovamente compare il P. di Dario ma anche il P. degli Inferi e il P. di Licurgo. Il tripode, considerato come singolo elemento, è decodificato in quanto simbolo Delfico, con riferimento al primo riconoscimento ufficiale da parte dei greci della potenza macedone, nel 346 a.C. a Delfi (pp. 48, 51).

Appare chiaro che è nelle opere a figure rosse, soprattutto quelle del pittore di Dario, che si concentra l'ideologia filomacedone. L'Autrice riconosce la ricorrenza sui vasi da simposio di iconografie a connotazione politica, mentre le scene del mondo ultraterreno si concentrano su vasi di uso funerario.

Si conservano forme inedite e senza confronti sia nelle altre classi ceramiche – è il caso del *mortarium* e del pestello, uno a vernice argentata e l'altro dorato, repliche di esemplari metallici (pp. 138-143) – sia nel corredo metallico, che offre notevoli sorprese e aspetti problematici. Infatti l'*oinochoe* di forma 6 e la patera con manico conformato a figurina umana, una coppia di oggetti rituali di retaggio,

costituiscono una presenza molto più antica del resto del corredo e di difficile armonizzazione nella tomba, datata nella seconda metà del IV a.C.

I motivi della problematicità risiedono anche nella provenienza dei due oggetti: infatti la patera è di produzione attica e si data alla fine del VI a.C. come risulta dalla tipologia delle patere attiche, approntata da Gjødesen (p. 111), mentre l'*oinochoe* di forma 6, benché vicina nella forma ad esemplari da Spina e Melfi, trova un confronto più puntuale nel piccolo esemplare da Stavroupolis in Macedonia e si data tra fine del V e i primi decenni del IV a.C. (pp. 113-114).

In sintesi, la coppia costituita dalla *griff-phiale* e dall'*oinochoe* forma 6 bronzee, rappresenta un fatto eccezionale che trova il suo modello di riferimento nei corredi delle grandi tombe macedoni.

Più chiaro è il quadro delle relazioni tra i due oggetti bronzei e le imitazioni, approntate in ceramica per una clientela di minori disponibilità economiche: infatti i prototipi metallici, di cui questi costituiscono una replica, certamente usati nel contesto conviviale e non durante il cerimoniale funebre (p. 145), sono stati prontamente imitati in ceramica argentata, i cui esemplari sono presenti in coppia nelle tombe dell'aristocrazia dell'Apulia centro settentrionale (p. 112).

Di grande rilievo sono anche le armi, che erano state deposte al centro della semicamera: sebbene conservate in misura minore a causa del saccheggio tardo antico, esse costituiscono una panoplia autentica e priva di oggetti da parata, in una varietà che si addice a un ufficiale epirota di altissimo rango,

un cavaliere, come documentano elmo, corazza e spada, e il morso del cavallo. Altri indizi del suo elevato ruolo nella gerarchia militare sono i rampini, che lo descrivono come capitano di un gruppo di scalatori, mentre il giavellotto allude forse alla pratica della caccia (p. 147).

Le statuette fittili rinvenute nella tomba, opere certamente prodotte su commissione, restituiscono indizi analoghi, e confermano sia l'ideologia filomacedone già riconosciuta nel corredo ceramico, sia le caratteristiche personali del defunto, già evidenti nel corredo metallico. Ad eccezione della testina ritratto di Alessandro Magno giovane, che si rifà all'iconografia lisippea, un pezzo di eccezionale interesse, interpretato come elemento di una grande placca decorativa (pp. 104-105), gli altri esemplari sono in gran parte senza convincenti confronti nella coroplastica greca e italiota. Si tratta di statuette cultuali, raffiguranti tre Nikai e Afrodite con Eros, che attestano la devozione a Afrodite e alla dea della Vittoria e si inseriscono perfettamente nella fisionomia di guerriero filomacedone che è stata proposta per il titolare della tomba (p. 145).

In sostanza, conclude l'Autrice, questa, come le altre tombe rinvenute sul colle di S. Salvatore a Timmari, appartiene a una personalità di spicco e certamente estranea al tessuto sociale locale, come dimostra l'alto valore dei corredi e la componente filomacedone dell'iconografia.

Francesca Marucci
Università di Venezia

A. STEWART

ATTALOS, ATHENS AND THE AKROPOLIS. THE PERGAMENE "LITTLE BARBARIANS" AND THEIR ROMAN AND RENAISSANCE LEGACY

With an *Essay on the Pedestals and the Akropolis South Wall* by Manolis Korres, Cambridge, 2004, pp. 384, ill.

Ce très beau volume est consacré à l'ensemble de statues que l'on a l'habitude de nommer "Petits Galates", petits à cause de leur taille réduite au 2/3 de la nature, mais que A. Stewart (par la suite abrégé A.S.) désigne fort heureusement "petits barbares" car il s'agit en réalité de Géants, Amazones, Perses et Galates. Soulignons d'office la beauté du style, la précision de l'analyse, la verve de l'exposé

et le brin d'humour qui caractérisent l'ensemble. De nombreuses illustrations accompagnent avantageusement le texte et aident à la démonstration.

Après l'introduction des sujets d'étude et les motifs qui ont poussé A.S. à reprendre ce dossier, il aborde retro-chronologiquement les quatre vies des objets d'étude: leur découverte comme objet archéologique témoin d'histoire, c'est-à-dire l'histoire

des recherches moderne et contemporaine (pp. 11-80), les statues et leur réception depuis leur découverte à la Renaissance (pp. 81-135), la création d'un monument romain à partir des groupes hellénistiques (pp. 136-180), puis la genèse de l'ensemble original dressé sur l'acropole d'Athènes (pp. 181-236). Un tableau chronologique (pp. xxii-xxv) donne les repères pour les trois premières des quatre phases du monument. Sa conclusion précède l'importante contribution de M. Korres (pp. 242-285) livrant le catalogue des blocs attribués aux bases du monument, les propositions de restitution et les considérations sur le versant sud de l'acropole où trouvait jadis place la dédicace attalide. Deux annexes donnent au lecteur les sources écrites antiques et de la renaissance, en langue originale suivi de traductions (pp. 287-292), ainsi que le catalogue des sculptures (pp. 293-302), les notes, la bibliographie et l'index complètent avantageusement l'ouvrage.

L'historique des recherches

Avec le développement des sciences de l'antiquité fin 18^e début 19^e s. la dizaine de sculptures marmoréennes découverte en 1512 à Rome attire l'attention des érudits. A.S. retrace en détail et expose brillamment l'historique des recherches avec tous ses méandres. À partir de 1821, suivant la méthode positiviste, cherchant les preuves en dur aux textes et réunissant dans des encyclopédies les sculptures afin de faciliter les comparaisons, des localisations, restitutions, attributions et datations sont proposées – justes ou fausses. La rupture – passant d'une méthode basée sur des textes à une méthode appuyée sur le style – vient avec les formalistes, appliquant les règles de l'archéologie positiviste, soutenus par l'utilisation de plus en plus systématique de la photographie. Ils tentent de démontrer une évolution linéaire supposée de la sculpture, et systématisent l'étude des copies romaines. C'est alors que les petits barbares ont été reconnus comme copies d'époque romaine (2^e siècle). Dès lors la question de l'original (sculpture en marbre ou en bronze, ou des peintures) se pose, qui daterait non pas de 200 mais après le Grand Autel, vers 150, les copies ayant été importées à Rome depuis l'Asie Mineure. Le point culminant des approches formalistes est atteint lorsque un carcan analytique s'impose selon lequel les "groupes uni-latéraux" tels le Laocoon seraient d'époque hellénistique tardive, se distanciant des compositions tridimensionnelles et ouvertes du milieu de l'époque hellénis-

tique tels la Nikè de Samothrace. A.S. fait bien de mettre en garde contre ce rapport voulu entre attributs, styles et linéarité chronologique, et rappelle que la sculpture hellénistique est particulièrement non-linéaire dans son développement mais cumulative et souvent spécifique au genre. Il signale que des critères comme augmentation ou diminution de mélodrame, pathos, violence, humour, éros etc. pourront également être utiles. Il constate que les méthodes formalistes sont finalement aussi totalitaires que l'époque à laquelle elles se développent. Des les années 1930 l'observation très attentive de l'anatomie est mise à profit pour soutenir des datations sans parvenir à un accord. La question des auteurs des copies se pose, et c'est le début des interventions des sceptiques et révisionnistes dès les années 1960, faisant des "petits barbares" de Rome une création italienne réalisée par des artistes grecs installés à Rome. La découverte en 1969 à Ostie de bases inscrites du portrait d'Antisthène le philosophe, sculpté par Phrymachos, et connu déjà par plusieurs copies, était décisif aux yeux de G. Richter (1971) et A. Stewart (1979) pour soutenir la datation de la dédicace d'Attale sur l'Acropole vers 200, mais elle n'est généralement pas acceptée au détriment de la datation tardive. Le monde de la recherche est divisé, éclaté, comme les positions sur les petits barbares. La découverte des blocs de couronnement des bases avec les mortaises de fixation des statues par M. Korres en 1990 livre enfin des faits inébranlables. Aussi l'étude de la réception des sculptures dans les sources de la renaissance s'est intensifié durant les dernières 3 décennies et a beaucoup aidé les recherches. Les circonstances de découverte et les pérégrinations des statues avant d'arriver respectivement à Venise et à Naples ont pu être clarifiées. Les modalités d'acquisition et de restauration ont été traquées dans les sources d'archives et l'impacte de la sculpture romaine sur la production artistique de la Renaissance examiné.

Cette revue de l'histoire des recherches aboutit au constat suivant: les investigations ont été menées de façon partiales et sélectives, avec des idées préconçues. Les approches visaient à retrouver l'original de l'acropole: la localisation, la reconstruction, la date et le style ainsi que la relation avec les "Grands Galates". Les études portaient peu sur leur contexte physique, artistique, générique, culturel, social et politique, ni sur leur sens. On ne s'intéressait à la copie romaine que dans la mesure où elle renvoyait plus au moins fidèlement au modèle grec; et aux relations des copies entre elles. Ainsi,

aucun manuel de sculpture romaine ne les inclut. Les spécialistes de la Renaissance se contentaient de les suivre dans leurs pérégrinations dans les collections à travers les documents et leur exploitation comme modèle pour les créations de l'époque. En passant, A.S. analyse la situation des approches archéologiques et leur crise dans le contexte contemporain. Les limites des approches historiques et les causes de ces limitations. Il défend l'importance et le caractère scientifique des enquêtes sur les artefacts du passé, en ayant conscience qu'à chaque étape, il s'agit d'un débat intersubjectif avec une communauté d'observateurs informés. A.S. croit cette particularité réservée aux sciences humaines, mais les plus illustres chercheurs des sciences naturelles, entre autres le biologiste-moléculaire F. Cramer démontrent qu'ils sont logés à la même enseigne¹.

A.S. rappelle que ces représentations ne reflètent pas, mais créent des environnements, des pensées et sentiments, et aident à construire des idéologies. Elles font partie de la vie sociale. Cette réflexion s'intègre dans une perspective anthropologique selon laquelle art, littérature, musique, sport, politique, philosophie, mythe, religion etc. – et j'y ajoute la créativité dans toutes les sciences, bref la recherche et la production scientifique – sont des pratiques humaines et peuvent par cela être analysées de façon interdépendante.

La redécouverte et l'appropriation à la Renaissance

Aussitôt après leur découverte vers la fin de l'été 1514 quelque part sur le champ de mars, les six sculptures au minimum ont été acquises par Alfonsina Orsini, veuve de Piero de Medici. Leur succès dans les cercles érudits et parmi les artistes était immédiat. Leur interprétation comme Horaces et Curiates de la légende romaine est curieuse. Elle ne peut s'expliquer par le contexte politique conflictuel à Rome qui fait émerger le sujet. Par la suite, l'ensemble des statues a été successivement dispersé, et A.S. suit la trace, souvent discontinuée de chaque élément.

Trois figures sont particulièrement attirantes pour les artistes de la Renaissance: le Gaulois de

Paris, celui de Venise et le Gaulois agonisant de Naples car elles montrent le contreposte en toute position: de chute, agenouillé, renversé, dans un schéma qui correspond à celui très prisé durant la Renaissance de la pyramide flambante, serpentine. Mais en dehors du schéma, il y a aussi l'interprétation que se faisait l'artiste lorsqu'il reprend une figure antique dans ses propres oeuvres. La première interprétation comme Horaces, avant qu'une interprétation comme gladiateurs s'impose, laisse aux artistes une certaine liberté, comme le fait que les statues restent sans restauration jusque à la fin du 16^e s. Cet état inspirait également la création artistique contemporaine, à en juger par les différents échos dans les créations de l'époque. L'expression de la plus forte émotion et la forte contorsion physique attiraient également les artistes, qui développaient à cette époque la plus grande sensibilité pour ce *pathos*. A.S. évoque ici à juste titre la *Pathosformel* du père de l'iconographie A. Warburg: "une représentation formaliste d'un état hautement psychologique". Ces formules sont présentes dans la mémoire individuelle et collective. À la Renaissance, c'était la mimique et la gestuelle, pour le 20^e s. A.S. voit plutôt le cri de E. Munch ou la photographie de guerre².

A.S. s'oppose au concept très répandu d'influence d'une création sur les hommes. C'est plutôt "un partage de l'utilisateur" qui s'installe. Il convient de savoir alors si l'artiste de la Renaissance voyait dans ces sculptures des Horaces mourants plutôt que des gladiateurs mourants ou bien des gladiateurs angoissés mourants etc. Ces questions aident en effet à décortiquer la ou les raisons de la reprise de ces statues dans l'art de la Renaissance et éclaircissent leur contexte spirituel et historique. A.S. tente de livrer les réponses en donnant un aperçu de la réception des petits barbares par quelques artistes italiens choisis du 16^e s. actifs à Rome comme Raphaël, puis Peruzzi, Parmigianino, Michel-Ange. Ils intègrent les sujets comme appartenant au monde avant l'ordre chrétien, ou juste sur le point de se soumettre à cet ordre. Chez Michel-Ange, les citations sont plus difficiles à discerner, mais leur signification est décelée avec perspicacité: l'artiste les considère comme incarnant les prota-

¹ Entre autres dans *Chaos und Ordnung - Die komplexe Struktur des Lebendigen*, 1993, p. 131 et *passim*.

² En effet, les tableaux *Last Riot 2* du collectif moscovite AES+F utilisant les mêmes motifs de la statuaire antique tout en leur enlevant toute expression mimique et en lissant les contorsions physiques pour aboutir à une sorte de mise en scène des atrocités humaines par des poupées Barbie où tout pathos est perdu; s'imprègnent guère dans la mémoire.

gonistes les plus avertis du paganisme qui se sont converti au christianisme.

L'étude de la reprise des motifs des statues dans la Renaissance a permis également de démontrer que par leurs mouvements et gesticulations, leurs paroles indiquées par les bouches ouvertes, leurs regards, ils agissent et finalement entraînent le vis-à-vis. Cet aspect est particulièrement souligné dans les reprises des motifs par Parmigianino. Les sculptures elles mêmes ne sont donc pas statiques, iconiques, mais interpellantes³. J'émettrai la réserve suivante aux affirmations d'A.S.: cet impact interpellant se restreint aux pensées et engagements sociétales morales et politiques, mais n'engage pas le mouvement oculaire (pp. 103 et 127) comme tend à le montrer une expérience menée sur le mouvement oculaire au département d'ophtalmologie à l'université de médecine de Lille.

La situation à Venise avec Sansovino, Titien, Pordenone, Véronèse et Tintoretto est tout à fait différente: ils illustrent la lutte du paganisme contre le christianisme dans le contexte de la contre-reforme. Mais le sort de la majeure partie de ces statues est scellé lorsqu'elles sont à la fin du 16^e s. – complétées de rajouts aujourd'hui contestables – enfermées et tombent dans l'oubli.

La version romaine

Les petits barbares constituent un ensemble unitaire de copies, très probablement réalisées à Rome pour une disposition particulière à Rome, adressé à un public romain; un produit romain donc. La légère différence du Gaulois d'Aix s'expliquerait par les moindres retouches et polissages qu'il a subi après sa découverte. Il faut alors expliquer cette appropriation romaine d'un monument grec hellénistique, les motifs, la date, le contexte politique et intellectuel, l'environnement artistique. Les sculptures, plutôt en marbre de Marmara que de Denizli, ont été taillées dans un atelier romain par plusieurs copistes différents sous le règne de Trajan ou de Hadrien – il serait intéressant d'essayer, dans la mesure du possible, de connaître le nombre de sculpteurs impliqués. La parenté de ces copies avec le "fauno rosso" des musées capitolins entre autres, suggère que les sculpteurs étaient peut-être

originaires d'Aphrodisias et résidants à Rome, travaillaient sur des moulagés expressément commandés à Athènes pour un monument bien spécifique.

Il importe alors de préciser! Les sculptures ont été trouvées sur le champ de mars, à proximité du Panthéon. C'est un secteur où au début du 2^e s. l'on ne connaît pas de patronage privé ou sénatorial, ce qui fait songer à une commande impériale, non pas pour un monument officiel-impérial, mais plutôt pour un ensemble qui pourrait trouver place dans un cadre semi-officiel comme par exemple un bain ou un théâtre disposé dans les jardins de Salluste. Tous ont du être exposés à l'origine dans un espace couvert car aucune trace originelle d'altération par intempérie n'a été décelée. Il est tentant d'attribuer l'ensemble à l'époque de Hadrien qui rénove un vaste secteur autour du Panthéon – environ 200 m × 400 m – comprenant aussi les *Saepta* et les bains d'Agrippa (malheureusement le plan p. 142 fig. n° 162, est dépourvu d'échelle – comme d'autres).

Les barbares auraient été disposés individuellement sur des bases isolées, à l'abri d'un portique en alignement parallèle aux colonnes ou piliers pour que le passant pût les contourner (p. 145 fig. 165). Leur taille – ni humaine ni miniature – suscite l'intérêt. En effet, réduite au deux tiers, elle marque une certaine distance tout en amenant à la réflexion. Les protagonistes représentés montrent trois degrés de conscience: l'un accuse un geste de défense, il est encore actif, cependant il est évident qu'il va être frappé. L'autre se présente déjà frappé et blessé. Le troisième est mourant ou déjà mort. Il s'agit en effet de répétitions et allitérations, variations du même sujet selon les règles de rhétorique comme les décrit p.ex. l'*Auctor ad Herennium* 4.45,59 "contraste, négation, analogie, raccourci". Ils ont une fonction mnémotecnique et didactique. A.S. conclut à une sélection spécifique et rigoureuse parmi plus d'une centaine de figures originales à Athènes, à des fins et dans la perspective rhétorique et didactique romaine. Les victimes sont représentées seules, les vainqueurs ayant été délibérément omis dans le monument romain. Les ennemis des Pergaméniens dans le monument grec original

³ Je suis arrivé à des conclusions similaires: M. Kohl, "Architecture – sculpture – espace. Essai de caractérisation de l'aménagement du cadre urbain hellénistique: Mont Athos, Alexandrie, Pergame.", in F.-H. Massa-Pairault et G. Sauron (éd), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, 2007, pp. 113-126.

deviennent *exemplum* romain, spectacle impérial de punition de barbares, affichant le pouvoir romain. Les sculptures, sans leurs adversaires, sans leur contexte originel sont rendus anonymes. Ce n'est plus le combat agonistique des Olympiens, Athéniens ou Attalides contre les Barbares dans l'histoire, c'est la personnification de la transgression contre le pouvoir romain dans l'absolu et dans le maintenant. Le choix se comprend d'autant plus au début du 2^e s. de n.è. où la physiognomonie est très populaire à Rome, prêchée par Polemon de Laodicée ami de Trajan, Hadrien puis Antonin le Pieux. La lecture prise en exemple par A.S. selon les principes physiognomiques montre en détail le caractère abject des sujets représentés. L'examen minutieux des différences physiognomiques permet de saisir les spécificités des Gaulois et des Perses, la différenciation des groupes, et l'individualisation de chaque membre du groupe. Chacun montre des aspects différents d'excès, d'infériorité, de non humanité, voire de bestialité. Comme les positions pliées, les traits crispés, les regards torturés, les cris de douleur et râles de souffrance, les blessures, indiquent la faiblesse et l'infériorité des "petits barbares" face à la supériorité des Romains. Neuf des dix petits barbares correspondent en outre aux stéréotypes de combattants que les jeux de l'arène ont produits longtemps avant la création de ce monument romain. A.S. propose en passant une autre restitution pour le Gaulois agenouillé de Venise: au lieu de pointer son épée vers le haut il lève le bras droit en implorant son adversaire. La probable polychromie des sculptures est évoquée avec parcimonie. Cette tentative visant à restituer les habitudes visuelles et les pensées du Romain qui voit ces sculptures avec des références précises est très instructif. Ainsi l'autre, le barbare, est défini pour les Romains par sa situation en dehors des frontières de l'empire – notion délibérément fluctuante. Les statues des vaincus illustrent quatre registres d'altérité par rapport aux Romains: dans l'esprit, physiquement, géographiquement et socialement; dans tous ces domaines le Romain est supérieur. Le monument contribue à une mise en scène du triomphe et de la supériorité romaines, et du maintien de l'ordre. En même temps, Gaulois et Perses figurent les extrêmes Nord et Sud/Est de l'Empire, là où les Romains se heurtent à une opposition. Délaisser les vainqueurs dans la composition intègre les barbares pleinement dans l'histoire romaine actuelle où il n'y a plus qu'un adversaire, vainqueur par excellence. Cette omission des adversaires oblige à voir

les *barbares*, met l'empire et le monde hors ses frontières, l'empereur et le spectateur en relation directe avec la menace, et lie ainsi le citoyen à l'empereur.

Puisqu'il s'agit de copies uniques taillées pour un monument unique, on peut supposer une occasion unique ayant motivé la création. A.S. livre une série d'arguments pour établir de façon convaincante un lien direct entre la politique orientale d'Hadrien philhellène, pacifiant la Syrie, la Dace et les régions danubiennes à la fin du printemps 118.

A.S. circonscrit les rares échos romains et grecs. Seul le Gaulois agenouillé de Venise semble être repris dans la colonne trajane, mais quatre fois! Il est cependant plus vraisemblable que les motifs de la colonne Trajane reposent sur un original hellénistique. Les sarcophages de batailles ont à leur tour pu prendre leurs motifs sur la colonne. Les quelques échos des "petits barbares" connus à Athènes, d'époque d'Hadrien ou Antonin, constituent des adaptations libres des modèles de l'Acropole.

L'original hellénistique

Les données textuelles et matérielles permettent la localisation et la restitution du don d'Attale. Les 50 blocs et plus retrouvés par M. Korres depuis 1990, livrent le matériel pour restituer quatre bases individuelles le long du mur S – relativement bas – de l'acropole. Chacune est occupée par un groupe de vaincus avec leurs vainqueurs pour partie chevauchants. Ainsi peut on placer dans la gigantomachie les Dioscures et Poséidon montés, puis Dionysos sur sa panthère ou à cheval. Les Amazones aussi étaient à cheval. La bataille de Marathon se faisait contre la cavalerie perse, et la Galatomachie mettait en scène la cavalerie attalide contre les Galates dans la bataille du Kaïkos dans les années 230. Cette suite était terminée par deux piliers à l'extrémité est, dont la date de construction reste incertaine. Tout indique une exécution rapide de l'ensemble, probablement réalisé par quatre équipes, une pour chaque base. Pour être visibles depuis le pied de l'acropole (p. 193 fig. 226) la hauteur des bases est estimée à ca. 1,80 m. Ce qui explique à mon sens le piquetage des surfaces des plinthes au lieu du traitement plus détaillé d'un paysage comme on peut l'observer à Delphes. Des réflexions perspicaces sur le nombre de figures et la longueur de chaque base aboutissent à des minima de 33 protagonistes par base, longue respectivement de 26,4 m minimum. L'ensemble totalise ainsi au moins 132

figures sur 106 m⁴. Avec un adversaire de chaque âge du monde et des quatre coins du monde ensemble avec une lecture de gauche à droite la bataille du Kaïque constitue le point culminant de l'ensemble. Il s'agit d'une composition totale qui met en mémoire Périclès et son père Xanthippos, et établit le lien entre l'Athènes de Périclès et les Attalides et par le moyen des styles entre le dorique/athénien et le ionique/attalide à travers le temps et l'espace, pour la défense de la civilisation. Cette composition dramatique et ambitieuse – qui appelle la comparaison avec les centaines de statues sur le mausolée d'Halicarnasse et le bûcher d'Héphaïstion – amplifie un antécédent plus modeste, la dédicace du sanctuaire d'Athéna à Pergame.

L'essai visant à fixer l'iconographie de chaque élément permet de préciser certaines observations. L'Amazone au nourrisson par exemple constitue un rappel visuel du bouclier de la Parthéno; les inexactitudes vestimentaires des Perses de la bataille de Marathon sont porteuses de sens, elles caractérisent ici les esclaves. La nudité musclée des Perses est le contraire de celle idéalisée du respectable Grec.

Il a été déjà dit à plusieurs reprises que les groupes de l'acropole ne sont pas le premier maillon dans la chaîne des représentations des Galates qui commence probablement à Pergame, passe par Delphes pour aboutir à Athènes où figurent Galates, Perses, Amazones et Géants. En sculpture, on considère que viennent en première les Grands Galates, groupes vraiment inventifs, novateurs, sans réel précédent. Ils illustrent les quatre domaines symboliques connues des Grecs, la psychologie, l'anatomie physique, la géographie, et le sociologique. Mais ils ne peuvent pas trouver place sur la base du sanctuaire d'Athéna à Pergame où seuls des statues de taille humaine pouvait prendre place. A.S. propose en conséquent l'alternative selon laquelle ils auraient été dressés – avec des Perses en jugeant d'après le Perse du Palatin – soit à Delphes soit dans le Nikèphorion, qu'il semble ici (p. 209) distinguer du sanctuaire d'Athéna Polias Nikèphoros (p. 197)⁵. Les petits barbares romains copient alors un monument qui se trouvait à Athènes, tandis que les Grands Galates reproduisent un ensemble qui

se dressait probablement à Delphes. Les deux ensembles originaux – du moins pour la partie galate – comportent des similitudes.

Se pose la question des auteurs, réalisateurs et artisans des quatre "ateliers". La mention de Pline 34, 19, 84 "Plusieurs artistes ont représenté les combats d'Attale et d'Eumène contre les Gaulois: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus" semble proposer une solution facile. Pline énumère Attale I^{er} et Eumène II puis les artistes. Mais la biographie de chacun individuellement – en remplaçant à juste titre Isigonos par Epigonos et Pyromachus par Phyromachos – rend difficile un travail en commun. Les auteurs doivent rester pour l'instant dans l'anonymat, il s'agit néanmoins d'une œuvre collective, reprise de traditions, héritages et alliances de points de vue individuels et collectifs. A.S. livre une pertinente réflexion sur le *cessavit ars*, le gap prétendu de la production de sculptures en bronze entre 293 et 156 par Pline 34, 19, 52, avant de présenter un faisceau d'arguments solides en faveur d'une datation du groupe athénien. Les évidences historiques, épigraphiques et textuelles soutiennent une datation vers 200-198 av. n.è. Les arguments pour une réalisation postérieure au Grand Autel ne résistent pas à l'examen critique. Par l'ensemble athénien les actes de Philippe V de Macédoine sont condamnés et l'*hybris* et l'immoralité des Macédoniens décriés. Ils sont représentés comme ennemie de l'homme et des dieux. Le groupe est un réconfort moral et psychologique au moment où les racines des Athéniens – les tombes de leurs ancêtres et leurs sanctuaires, les symboles de la cohésion de la communauté – ont été dévastées par eux. Le monument est démonstration de la sympathie et de la solidarité politique et culturelle des Attalides aux Athéniens. La formule "pour la sécurité de la cité" qui peut avoir été inscrite sur le monument, montre la valeur apotropaïque du monument qui s'intègre dans une série de monuments athéniens du 5^e s. suivi seulement par le gorgoneion d'Antiochos IV. Les personnages tordus des petits barbares ont un aspect répulsif et par là apotropaïque. Leur style est fonction du dessein du groupe, comme du gorgoneion. Puis, le monument attalide est marqueur d'espace, borne topographique pour

⁴ Ces considérations de la restitution hypothétique rejoignent le jeu de perspectives et d'expérience visuelle que j'ai développé dans ma thèse de doctorat, M. Kohl, "Architecture – sculpture – espace ..." pp. 116-120 (les vainqueurs sont omis).

⁵ Contrairement à ma proposition M. Kohl, "Das Nikephorion von Pergamon", *Revue Archéologique*, 2/2002, pp. 227-253 que A.S. ne semble pas connaître.

la préservation de l'indépendance de la *polis* et de l'intégrité de son territoire.

A.S. finit par souligner la relation entre sculptures hellénistiques et rhétorique asianique. Les principes et figures rhétoriques sont transcrits dans le monument. La dédicace sur l'acropole manipule savamment les aspects éthiques – bien et mal, les aspects esthétiques – beauté et laideur, les aspects politiques – amis et ennemis. En s'adressant à des communautés interprétatives aussi diverses que les Athéniens, les citoyens d'autres villes grecques, les Pergaméniens, les Macédoniens, les autres dynastes et leurs adhérents, les Romains et Italiens, le groupe possède au moins six discours multiples.

Les sculptures montrent le mal de l'époque à se définir soi-même de façon positive; fini l'idéalisme intemporel de la période classique! Il fallait alors passer par la définition négative du barbare. Comme le Laocoon, le monument est *révélateur*: les Gaulois acquièrent le savoir au moment de leur mort.

Le catalogue commenté des blocs et les observations sur l'aire au sud-est du Parthénon de la

part de M. Korres livrent des informations complémentaires pour la restitution de l'ensemble. M. K. rappelle avantagement l'aspect antérieur à la topographie actuelle, c'est-à-dire bien plus bas de quelques mètres, et donne en passant le coup de grâce à la division en deux terrasses par G. P. Stevens et J. A. Bundgaard.

Un livre exceptionnellement riche en enseignements à tout point de vue, incontournable pour qui s'intéresse aux arts visuels, à l'histoire en générale et à l'époque hellénistique en particulier. Il marque une étape importante dans la recherche sur cet ensemble et les productions attalides. Il s'imposera rapidement comme une référence.

Markus Kohl

IFÉA - Institut Français d'Études Anatoliennes
Palais de France
Nuru Ziya Sk. 10
34433 Beyoğlu-Istanbul
markus.kohl@ifea-istanbul.net

S. DESCAMPS-LEQUIME (a cura di)

PEINTURE ET COULEUR DANS LE MONDE GREC ANTIQUE

Musée du Louvre, Paris-Milano 2007

Il volume rappresenta gli Atti di un Convegno tenutosi al Louvre tra il 12 febbraio e il 27 marzo 2004. La pubblicazione, con la *Premessa* di Henry Loyrette Presidente-Direttore del Museo del Louvre, e l'*Introduzione* di Sophie Descamps-Lequime, curatrice del volume, è stata realizzata con il sostegno della Fondazione Stavros S. Niarchos. Gli incontri del Louvre costituiscono un nuovo punto di partenza per la conoscenza di straordinari monumenti, e garantiscono agli studiosi la possibilità di confrontarsi su opere d'arte solo in parte note, sulla qualità di queste, sui repertori iconografici e le peculiarità delle tecniche pittoriche in uso nella II metà del IV sec. a.C.

È opportuno sottolineare l'importanza di studi specialistici come quelli che costituiscono la pubblicazione in esame, per la conoscenza di un settore dell'arte greca ancora poco noto anche agli studiosi stessi, la cui rilevanza è stata resa nota al grande pubblico dalle scoperte avvenute tra gli anni '70 e

gli anni '90 del XX secolo in seguito agli scavi delle tombe reali ellenistiche nella Grecia settentrionale. Le pitture di straordinaria qualità e conservazione, portate alla luce in quegli anni, ma anche precedentemente, costituiscono il frutto di un'altissima committenza, in quanto ornavano le tombe dei sovrani macedoni e dei personaggi della corte. Quanto ci mostrano le facciate delle tombe, documenta in modo più puntuale rispetto ai templi, perché meglio conservate, il gusto del colore nell'architettura greca, che nella stesura del bianco sulle superfici in calcare intende riprendere il colore del marmo. Insieme alle decorazioni delle pareti interne, i sistemi pittorici decorativi parlano di una *koinè* culturale nell'insieme del mondo greco in cui il colore e tutte le sfumature di tonalità "dialogano" in modo costante con la materia e le forme.

Una serie di studi presenta nel volume le problematiche artistiche, storiche, conservative e tecniche delle tombe dipinte del regno di Macedonia, la

cui composizione prefigura la pittura pompeiana e in generale la pittura che si affermerà nell'Europa occidentale. Pur se già note, di queste tombe dipinte, alcune conservate in forme e colori di straordinaria vivacità e delle quali si conoscevano solo alcuni complessi monumentali come lembi isolati e staccati, non si era ancora visto uno studio così sistematico, un'analisi così a vasto raggio, una documentazione fotografica e grafica di tale eccellenza.

Tra i monumenti più famosi vanno annoverate la "Tombe des Palmettes" (inizi III sec. a.C.) e la "Tombe de Lyson et Callicle", secondo l'iscrizione apposta sopra la porta tra l'anticamera e la camera funeraria (fine III, metà II sec. a.C.). Ritrovate nell'antica Miéza, oggi Lefkandia, sono presentate da Katerina Rhômiopoulou (*Tombeaux macédoniens: l'exemple des sépultures à décor peint de Miéza*, pp. 15-25). Il restauro ha restituito nei suoi colori freschissimi e vivaci il complesso delle pitture: l'azzurro del fondo, il verde delle foglie delle palmette dipinte in bruno e rosa, il rosso vivo del cuore delle palmette e dei fiori alla base delle palmette stesse. E nel timpano della facciata due figure semirecumbenti, in cui sono stati riconosciuti o i defunti oppure due divinità, una maschile anziana (Hades?) e una femminile, spiccano con le loro vesti chiare sullo sfondo azzurro. Una porta in marmo, di separazione tra l'anticamera e la camera funeraria, crollata verso l'interno della tomba delle Palmette, ha permesso di individuare non solo il sistema di fissaggio dei battenti ma anche il modo di funzionamento della serratura. Anche nella Tomba di Lyson e di Callicrates figli di Aristofane, sul colore chiaro dell'intonaco del fondo splende il verde vivo del fogliame delle ghirlande e il giallo chiaro delle bende sacre contornate di verde scuro, tra le quali occhieggiano frutti rossi. Altri dettagli rendono straordinario questo complesso funerario: nelle lunette sono dipinte armi (elmi attici, scudo macedone, corazze, spade e schinieri) simili a quelle rinvenute nelle tombe durante gli scavi e le pitture della volta fanno pensare a una copertura in tessuto, una tenda, bordata da motivi che riproducono i merli di mura difensive e che è possibile possano essere stati ispirati dai bordi di stoffe e tappeti. Nelle pareti si aprono 22 nicchie, che contenevano l'urna con le ceneri del defunto il cui nome è scritto sopra ogni apertura in un'iscrizione in caratteri rossi; le nicchie sono separate in file verticali da pilastri dipinti.

Una splendida rappresentazione delle divinità dell'Ade proviene da due tombe reali di Aigai, e

cioè dal trono in marmo della tomba della regina Euridice e dal muro nord della tomba a cista di una delle mogli di Filippo II, messa in luce nel sito delle tombe reali del Grande Tumulo (Angeliki Kottaridi, *L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai*, pp. 27-46). All'incirca contemporanee (terzo quarto del IV sec. a.C.) escono dalla mano di due differenti pittori che lavorano per la committenza della corte e che rivelano concezioni profondamente diverse. La tomba della quinta sposa di Filippo II, morta giovanissima di parto e sepolta con il piccolo nato (secondo le analisi antropologiche condotte sulle ossa rinvenute), è dipinta in rosso uniforme (ossido di ferro) in tutta la parte bassa delle pareti, mentre il modulo superiore bianco contiene la scena divina dominata e illuminata dal colore bianco assoluto dei corpi degli dei, dei cavalli del carro di Hades, del petaso e della clamide di Hermes, delle vesti in cui si chiude Demetra nel suo dolore. Sulla superficie liscia e brillante ancora umida dell'ultimo strato, l'artista ha rapidamente e sommariamente disegnato le forme principali della composizione e in seguito ha dipinto con pennellate rapide, impressionistiche la scena del ratto di Persefone, in parte seguendo il disegno preparatorio, in parte distaccandosene con una capacità creativa sottolineata dalla Rhômiopoulou che ne evidenzia l'efficacia espressiva. Il confronto più volte sostenuto con le *lekythoi* a fondo bianco è giustamente scartato dall'autrice che sottolinea invece quanto la palette cromatica uniforme dei vasi sia da attribuire alla scomparsa dei colori e non alla scelta intenzionale del pittore, mentre la ricchezza, la vivacità e la plasticità delle forme che l'artista della tomba ha realizzato sono incomparabilmente superiori rispetto alle figure dai contorni disegnati nelle pitture delle *lekythoi* a fondo bianco. Attraverso il colore l'artista dei dipinti funerari ha realizzato il movimento e i volumi, come testimonia il mantello color porpora-viola di Hades o le chio-me giallo-brune, con pennellate arancio, scomposte dal vento di Persefone e di Hades stesso, oppure l'*himation* giallo con bordo viola della compagna di Persefone, scivolato dalle spalle e gonfiato dal vento dietro di lei. Nel suo studio, l'autrice affronta anche la diffusione delle raffigurazioni del mito di Persefone a partire dagli inizi del V sec. a.C. e che nel IV sec. a.C. appare nella ceramica della Magna Grecia, dove le credenze orfiche e pitagoriche, in cui la signora degli Inferi aveva un ruolo importante, assumono molta popolarità. Ma in questi vasi lo schema figurativo è quello delle nozze

con la dea sul carro a fianco dello sposo, piuttosto che quello del rapimento. Questa tradizione è stata rinnovata e trasformata dal pittore di Aigai che propone invece il mito secondo forme di drammatizzazione dell'evento con Persefone che si ribella al suo destino, e raffigura la dea che tende le braccia cercando aiuto e tentando di staccarsi da Hades. Per la prima volta viene rappresentato nudo il corpo della dea e la nuova concezione figurativa del mito inaugurerà una nuova iconografia nei secoli successivi.

Una scena diversa dello stesso mito compare nello schienale del trono della Tomba della regina Euridice, madre di Filippo II, magnifico mobile in marmo sul quale era deposta l'urna con le ceneri della defunta e che per il tipo di marmo scelto, il pario, e per le decorazioni che lo ornavano, doveva ricordare l'avorio e l'oro dei mobili reali. Le due divinità appaiono nel pannello dello schienale su un carro tirato da quattro cavalli che si dispongono a due a due in direzioni divergenti, aprendosi al centro per mostrare Hades e Persefone sul carro, in piedi affiancati e vestiti. La maestà della dea è sottolineata dai ricchi gioielli che indossa e dal gesto dello svelamento che la connota come la sposa del signore degli Inferi. Rispetto alla pittura della tomba del Grande Tumulo, questa intende presentare un'epifania divina che pertanto non può non essere resa frontalmente, anche quando, come qui, si tratti non di due figure in trono, ma, secondo una versione più ardua da realizzare, di due figure su una quadriga. Anche in questo caso, l'artista innova la tradizione, introducendo il motivo dinamico della corsa dei cavalli che riesce ad accordare, secondo la Rhômiopoulou, con la maestosità delle figure divine sul carro.

La grande e famosa pittura di caccia che orna la facciata della tomba II del Grande Tumulo di Vergina, assegnata cronologicamente al 336 a.C., viene ripresentata da Chrysoulla Saatsoglou-Paliadeli (*La peinture de la Chasse de Vergina*, pp. 47-55); con le nuove informazioni di carattere tecnico-stilistico lo studio impone una rivisitazione critica al lungo dibattito scientifico e un nuovo approccio alle opere che tra l'età classica e l'età ellenistica riflettono il rapporto stretto con la pittura, come il mosaico di Alessandro e Dario del Museo di Napoli, riconducibile allo stesso autore e a uno stesso committente: non Philoxenos di Eretria e Cassandro, ma Alessandro III e forse Apelle. Ai lavori di Manolis Andronikos, alle sue ricerche e alle misure conservative da lui poste in atto, l'autrice dichiara un de-

bito di riconoscenza e un precedente prezioso, anche per i necessari accostamenti con le pitture della vicina Tomba di Persefone che un recente studio di Andronikos ha preso in considerazione. Le differenti tecniche utilizzate nei due complessi pittorici e le diverse impostazioni stilistiche autorizzano ad affermare la presenza, nella pittura monumentale greca alla fine dell'età classica, di tendenze e di scuole di grande vivacità e successo. Il disegno preparatorio della scena con numerosi personaggi che agiscono, è realizzato non a linee incise come nella tomba di Persefone, ma a piccoli tratti sottili, fini, individuabili solo a luce radente e dal punto di vista formale l'autrice nota come le figure si staglino sul fondo con volumi pieni, come sculture, tramite il modo di stendere le pennellate di colore a gradazione cromatica e non per mezzo della linea di contorno. La profondità della prospettiva è ottenuta grazie a piani multipli e alla riproduzione del paesaggio arricchito da alberi, rocce, animali, nel quale tuttavia gli uomini sono protagonisti assoluti. La Saatsoglou-Paliadeli discute anche l'ipotesi di attribuzione delle figure della scena di caccia a precisi personaggi storici e l'unica certezza alla quale si può giungere è l'identificazione del cacciatore più anziano con Filippo II e del giovane cavaliere con corona al centro della scena con Alessandro III. Secondo Pierre Briant nella scelta del tema reale per eccellenza della caccia al leone, Alessandro rendeva chiaro a tutti la sua posizione incontestabile di erede legittimo, non solo per il coraggio personale ma in particolare per la scelta esplicita di suo padre.

Il complesso funerario di Aghios Athanasios, vicino a Tessalonica, è affrontato da Maria Tsimbidou-Avloniti (*Les peintures funéraires d'Aghios Athanasios*, pp. 57-67). La facciata, scandita da pilastri ai lati della porta, reca una serie di fregi: in basso quello figurato continuo su fondo blu scuro, sopra il quale si dispone l'architrave liscio e sopra ancora la sequenza delle metope e triglifi del fregio dorico. Nel timpano si affrontano in posizione araldica due grifoni alati, simbolo di immortalità – ma anche guardiani vigili e feroci, compagni di Nemese e di Apollo – che tengono uno scudo color ocra e, a coronamento del frontone, si innalza una placca con palmetta. Al centro del fregio figurato c'è una scena di banchetto con sei banchettanti su tre *klinai* davanti alle quali si dispongono tre tavolini a tre zampe; i personaggi maschili sono accompagnati da due musiciste, suonatrici di *cithara* e di *aulos*. Nell'ambiente dove si svolge il banchetto è

presente un mobile che contiene i vasi del simposio, un *kilykeion*, e verso questa scena centrale si dispongono altri due gruppi convergenti verso il banchetto. A sinistra tre cavalieri probabilmente gli ospiti invitati e attesi e a destra un gruppo di guerrieri in costume macedone tradizionale. I colori vivaci e chiari delle vesti, delle stoffe poste sopra i letti, delle armi, staccano figure e mobili dal fondo scuro e malgrado la situazione di festa, l'evidente esibizione di ricchezza e di lusso nei mobili e nei tessuti e la scenografia maestosa, l'atmosfera di tristezza è percepibile in alcune figure giovanili, ammantate e chiuse nelle loro vesti e nell'espressione dei loro volti che la pittura è in grado di esprimere attraverso il modo di rendere gli occhi e i particolari dei volti. Nell'interpretazione dell'autrice, una simile raffigurazione è unica nell'iconografia funeraria greca e rappresenta il desiderio inconsapevole di immortalità, di una vita oltremondana in cui continuano ad avere valore le gioie della vita e del convito.

Confrontando le pitture delle tombe reali di Aigai con quelle di Lefkandia e di Aghios Athanasios, Hariclia Brécoulaki (*Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine*, pp. 81-93; *Splendeur ou durabilité? Peintures et couleurs sur les tombeaux macédoniens: aspects de leur conservations*, pp. 95-107) fa emergere le conquiste della pittura greca a partire dalla seconda metà del IV sec. a.C. in termini di prospettiva, di pieno controllo della terza dimensione. Nei dipinti la profondità di campo è ottenuta mediante velature progressive e modulando l'intensità del colore. Nello stesso tempo le analisi sugli strati di colore e sui pigmenti, lo studio delle condizioni di rinvenimento e i modi dell'interramento dei complessi funerari, così come l'evidenziazione dei microclimi instauratisi dopo le scoperte, la profonda conoscenza dei testi antichi in merito alla pittura e soprattutto di Plinio il Vecchio, hanno alzato il livello della conoscenza di queste pitture in generale e hanno portato la studiosa a individuare con molta precisione le cause del degrado e le vie più corrette per gli interventi di conservazione.

Il rapporto tra i complessi reali macedoni e nuove serie di dipinti sia in tombe a cista che in complessi residenziali privati di Amphipolis, città inserita nel regno di Macedonia alla metà circa del IV sec. a.C., viene esposto da Pénélope Malama (*Le décor pictural des tombes récemment mises au jour à Amphipolis*, pp. 109-119). Una di queste tombe, Tomba a cista 1, settore A, dipinta all'interno con una scena

di gineceo, mostra una figura femminile seduta a fianco di un cassone dipinto a triangoli contrapposti. La donna, dall'alta capigliatura bionda, indossa un chitone color ocra orlato di blu, un *himation* azzurro e porta una collana di perle ocra. Alla sua sinistra un grande oggetto rotondo e alla sua destra una figura femminile con chitone giallo bordato da una fascia di color malva, che si muove in direzione opposta. La presenza di colombe accentua la caratterizzazione dell'ambiente come una stanza femminile, analogamente a quanto è emerso anche da altre tombe a cista della regione di Amphipolis. Altre pitture provenienti da altre tombe e dall'abitato di Amphipolis insieme con i dati di scavo e gli oggetti in esse rinvenuti, indicano la ricchezza e il carattere cosmopolita della città, l'influenza della grande pittura macedone dalla metà del IV fino al II sec. a.C. e la presenza di atelier locali che sono ben inseriti nella corrente artistica della metà del IV sec. a.C.

Nel volume sono stati presentati anche aspetti collaterali – ma essenziali per comprendere il tessuto connettivo della diffusione di stili, iconografie e tecniche pittoriche nell'ambito dell'ellenismo e del mondo mediterraneo – come la stretta dipendenza tra la pittura parietale e la scultura, messa a tema nell'intervento di B. Bourgeois, Ph. Jockey, con la collaborazione di H. Brécoulaki e A. Karydas, *Le marble, l'or et la couleur. Nouveaux regards sur la polichromie de la sculpture hellénistique de Délos*, pp. 163-192; mentre la coeva coroplastica dipinta è studiata da V. Jeammet, C. Knecht, S. Pagès-Camagna, *La couleur sur les terres cuites hellénistiques: les figurines de Tanagra et de Myrina dans la collection du musée du Louvre*, pp. 193-204. Il passaggio dalla pittura al mosaico è stato affrontato da A. M. Guimier-Sorbets, *De la peinture à la mosaïque: problème de couleurs et de techniques à l'époque hellénistique*, pp. 205-218. Interessanti considerazioni sugli aspetti decorativi dei letti funebri sia in legno che in marmo ci vengono dal saggio di Despina Ignatiadou (*Le verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de Macédoine*, pp. 219-227), che affronta gli aspetti decorativi di tali mobili e in particolare le incrostazioni in vetro, avorio e ambra di letti in legno che poi nel IV sec. a.C. vengono sostituiti da letti in marmo che riprendono le tipologie e le decorazioni dei mobili in legno. L'uso del vetro trasparente appare nel IV sec. a.C. e non si perde tuttavia la tecnica di dipingere in rosso la superficie su cui appoggiare la lastra di vetro trasparente, come gli esempi in oro realizzati con una lamina d'oro dipinta di rosso

sulla quale si appoggia la lamina a sbalzo coperta poi da una placchetta di vetro incolore. Appare così con chiarezza da decine di esemplari in legno e da altri in marmo che in Macedonia l'uso dell'oro, del vetro incolore, fabbricato per imitare il più prezioso cristallo, e del colore erano assai più diffusi di quanto non si pensasse.

I legami con il mondo ellenistico occidentale vengono evidenziati sia da Angelo Bottini che da Valeria Valerio in due studi che nascono dall'occasione del restauro di due monumenti funerari: la Tomba C, pertinente a un complesso di Napoli per la Valerio e un sarcofago dipinto di Tarquinia per Angelo Bottini. La Valerio riprende l'analisi di una tomba pertinente al complesso funerario dei Cristallini di Napoli, datato alla prima metà del III sec. a.C. e oggi meglio collocato in un quadro iconografico e stilistico in seguito a più puntuali osservazioni delle singole partizioni decorative (fregio modulare a grifoni, ghirlande tra i pilastri che scandiscono la parete con le *klinai* dipinte, teste di Gorgoni e patere) e della tecnica di stesura dei colori (*Observations sur le décor peint de la tombe C du complexe monumental des Cristallini, Naples*, pp. 149-161). Le corrispondenze con la Macedonia sono evidenziate, senza tuttavia postulare una derivazione diretta, ma piuttosto, riprendendo un'ipotesi già in passato avanzata dalla Baldassarre, collegate ad una rapida diffusione e circolazione di tecniche proprie dell'età ellenistica.

Angelo Bottini (*Le cycle pictural du "sarcophage des Amazones" de Tarquinia: un premier regard*, pp. 133-147) riprende lo studio di un sarcofago dipinto con scene di Amazzonomachia, scoperto nel 1869 a Tarquinia, ma che richiedeva un rilevamento fotografico completo e la ripresa di una serie di analisi di laboratorio alle quali Brékoulaki nel 2001 aveva dato un impulso fondamentale. Bottini giunge ad ulteriori definizioni delle caratteristiche dei pigmenti usati, per la maggior parte di origine minerale, come la geothite per l'ocra, il blu egiziano per il blu; il bianco di piombo è un componente usato non solo per realizzare il bianco ma anche per la preparazione del rosso, unendolo all'ematite e al cinabro. Il rosa invece è di origine organica in quanto è ottenuto per assorbimento su un supporto inerte (il bianco di piombo) dell'estratto di un mollusco chiamato *murex trunculus*. La struttura narrativa dell'avvenimento mitico, fortemente coerente è dipendente dal disegno preparatorio frutto di una sola mano, mentre la realizzazione finale è il risultato di almeno due pittori, come mostra l'analisi

stilistica. Alla conclusione delle sua serrata analisi Bottini ritiene possibile pensare che la struttura originaria delle scene abbia potuto essere formulata in Magna Grecia e in particolare a Taranto nella seconda metà del IV sec. a.C., in un orizzonte artistico in cui l'iconografia dei combattenti del mito si arricchisce delle esperienze della pittura vascolare con scene di battaglia.

Gli aspetti di carattere tecnico, i modi di stendere la pittura su supporti calcarei, il problema dell'alterazione di pigmenti è affrontato anche da Agnès Rouveret e da Philippe Walter (*Couleur et matières dans les peintures hellénistiques du musée du Louvre*, pp. 121-131) che prendono in considerazione una serie di pitture provenienti da Cirene e da Alessandria. Per il primo caso si tratta di sei metope di un fregio dorico della tomba "de la Balançoire" di Cirene, pubblicata da L. Bacchielli nel 1976 e dallo studioso datata intorno al 200 a.C., una sorta di elegia funebre per immagini. L'interpretazioni delle fonti letterarie, in particolare Aristotele precettore di Alessandro, le puntuali osservazioni stilistiche e quelle relative all'uso di pigmenti molto utilizzati nella pittura ellenistica come l'ematite rossa, il bianco di piombo, i pigmenti rossi a base di piombo e il blu egiziano, inducono gli autori a inserirla, grazie anche al confronto con la documentazione macedone, in un periodo di mezzo tra l'età classica e la ripresa del classicismo alla fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'impero. Per il secondo caso abbiamo a che fare invece con stele funerarie dipinte con immagini tratte dal repertorio figurativo greco attico datate alla metà del III sec. a.C. Le analisi chimico-fisiche dei pigmenti hanno evidenziato la vasta gamma di colori impiegati e la brillantezza e vivacità delle tinte, stese dopo una definizione dei contorni delle figure tracciati a inchiostro nero. La tavolozza cromatica si arricchisce di nuovi pigmenti, di origine esotica, probabilmente dopo la conquista di Alessandria, in consonanza con un passo di Petronio (*Satiricon*, 2, 7-8) che attraverso una metafora pittorica denuncia l'audacia degli Egiziani, cioè gli alessandrini, che hanno inventato una sorta di riassunto della pittura causa della decadenza di questa grande arte (p. 131).

Ad Agnès Rouveret dobbiamo anche una rilettura delle fonti antiche sulla pittura (*La couleur retrouvée. Découvertes de Macédonie et textes antiques*, pp. 69-79) e naturalmente la Rouveret suggerisce un percorso che sviluppa i concetti teorici ed artistici a partire da Aristotele.

In conclusione, è da apprezzare particolarmente

l'aver creato l'occasione per un confronto tra specialisti presentando alla discussione della comunità scientifica la verifica accurata, le proposte interpretative, il quadro ampio del panorama della pittura ellenistica sia in Grecia che nell'occidente italico, il contesto culturale in cui si sviluppa, le problemati-

cità e le questioni ancora aperte. Inoltre è da ammirare la qualità dell'edizione arricchita da immagini a colori di alta definizione, grafici chiari, ricchezza della documentazione tecnica e scientifica.

Annapaola Zaccaria Ruggiu

C. G. MALACRINO e E. SORBO (a cura di)

ARCHITETTI ARCHITETTURA E CITTÀ NEL MEDITERRANEO ANTICO

Atti Convegno SSAV, Fondazione di Studi Avanzati in Venezia giugno 2005, Milano 2007.

Tra storici dell'architettura e archeologi c'è un rapporto di vecchia data, che risale all'epoca delle prime grandi imprese di scavo: quando nel 1875-77 il Curtius scava ad Olimpia l'*Heraion* e il tempio di Zeus – due capisaldi nella storia dell'architettura greca di età classica – lo fa con un metodo che, per quanto rudimentale, possiamo definire stratigrafico. Questo rapporto di stretta collaborazione è proseguito naturalmente nel corso del Novecento. Ma oggi – diciamo in questi ultimi due decenni – ha un significato e forme nuove. Nella odierna teoria e prassi archeologica è diventato fondamentale il problema del contesto: il senso di una statua, di un sarcofago, di un mosaico può essere compreso in tutti i suoi aspetti solamente all'interno del contesto architettonico per il quale è stato creato. Per questo motivo chi si occupa di scultura o di pittura non può prescindere, come troppo spesso si è fatto in passato, dalla conoscenza dei monumenti in cui questi manufatti erano collocati. Uno dei meriti del volume in esame è quello di coniugare in modo molto efficace problemi di storia dell'architettura con quelli di archeologia e di storia dell'arte classica.

Nel saggio introduttivo "Gli architetti ellenistici: lavoro e progettazione" (p. 1 ss.) Paolo Barresi esamina il ruolo dell'architetto, i rapporti con la committenza, regale e privata, e le modalità di realizzazione dei progetti. Gli architetti di età ellenistica continuano ad utilizzare la più importante eredità del mondo classico, il sistema degli ordini dorico, ionico e corinzio, codificato nel corso del V sec. a.C.; ma senza il condizionamento della funzione tettonica sono liberi di condurre sperimentazioni senza precedenti sulle proporzioni di colonne e trabeazioni, sulle combinazioni e sovrapposizio-

ni di ordini diversi, sull'utilizzo degli ordini tradizionali in nuove tipologie monumentali. Barresi sottolinea che il periodo ellenistico segna un forte incremento nella domanda di prestazioni da parte degli architetti. È la stessa osservazione che si è fatta tante volte a proposito della domanda di manufatti artistici, e le ragioni sono le stesse: alle committenze tradizionali delle *poleis* e di facoltosi privati si aggiungono le opportunità di lavoro offerte dalle committenze regali, dall'evergetismo dei sovrani di Alessandria, Antiochia e Pergamo. Più che nel periodo classico, l'architetto diventa una figura istituzionale. Una iscrizione ateniese databile nel 337/336 (l'anno della morte di Filippo II, il padre di Alessandro Magno) nomina "l'architetto stipendiato dalla città", dunque un architetto stabilmente assunto, che non solo cura la costruzione di nuovi edifici, ma si occupa anche della collocazione di statue e iscrizioni pubbliche (cioè provvede alle esigenze di quello che oggi chiamiamo decoro urbano), progetta opere difensive, o entra al servizio dell'esercito come esperto di poliorcetica.

Le pagine sulle procedure che vanno dalla proposta al progetto all'edificio compiuto dovrebbero essere ben presenti a chiunque si occupi di architettura antica. Le fonti sono piuttosto numerose (molto più che quelle relative all'età romana) ed esplicite, e descrivono un iter che assomiglia a quello degli attuali concorsi di architettura, con la presentazione dei diversi progetti ad una commissione, che era incaricata anche di appaltare i lavori, e di vagliare la scelta dei materiali – più o meno costosi, a seconda dell'entità dei finanziamenti. Analoga procedura si usa di fronte a iniziative evergetiche da parte di privati cittadini: in questo caso era la città intera ad esprimere particolari preferenze, come

ad esempio la dislocazione dell'edificio nel tessuto urbano. Ma una forma di controllo sulle iniziative private da parte della collettività o del centro del potere è un fenomeno costante in tutto il mondo antico. Leggendo queste pagine vengono in mente quelle dell'epistolario tra Plinio il Giovane e Traiano, uno dei pochissimi testi di età romana in cui emergono esplicitamente le dinamiche dei rapporti tra privato e potere centrale nel campo dell'evergetismo architettonico.

Nella sezione "architettura e città" si esaminano alcune delle tipologie monumentali più rappresentative dei centri ellenistici.

Giorgio Bejor (p. 29 ss.) affronta il tema "Le mura nelle città ellenistiche. Realtà archeologica e rappresentazione urbana", mettendo in parallelo lo sviluppo dell'architettura difensiva con quello delle tecniche di assedio. Le tecniche di assedio hanno sin dalla prima età ellenistica grande sviluppo, con la costruzione di giganteschi macchinari, come le catapulte o torri da assalto, alte anche il doppio delle mura dei circuiti urbani. Fattore fondamentale di successo difensivo era tenere lontani tali marchingegni: di qui l'uso estensivo di fossati, un elemento decisivo nelle strategie difensive, purtroppo molto spesso trascurati negli scavi archeologici perché non riconosciuti come tali. L'estensione e lo stato di conservazione delle mura delle città dell'Asia Minore hanno pochi confronti nel mondo antico. Alcune di queste presentano soluzione architettoniche di grande impatto estetico. Siamo abituati a considerare i circuiti murari sotto il profilo unicamente funzionale: in realtà l'elemento decorativo doveva essere molto più diffuso di quanto comunemente si creda. Le mura devono avere una valenza estetica autonoma; diventano il "biglietto da visita" della città, ma anche un potente fattore di separazione che spezza la tradizionale continuità tra realtà urbana e campagna.

Un altro argomento molto importante è quello del palazzo reale, un organismo complesso che risponde alle nuove esigenze di autorappresentazione e gestione del potere da parte delle case regnanti. È un tema che è stato affrontato in modo organico solo di recente e che presenta molti aspetti problematici, primo tra tutti la scarsità di testimonianze archeologiche: non va dimenticato infatti che le grandi capitali ellenistiche, come Alessandria e Antiochia, hanno avuto una continuità insediativa tale che la maggior parte dei monumenti citati dalle fonti è scomparsa. Gianluca Grassigli affronta il tema nell'ottica dei rapporti tra pubblico e privato

(p. 43 ss.). Negli spazi del palazzo si esercitano funzioni pubbliche; ma il palazzo, o particolari strutture ad esso collegate, è anche il luogo dell'apparizione del sovrano: nella reggia di Filippo II a Ege, in Macedonia, la grande terrazza eretta in posizione dominante rispetto alla città è la quinta ideale per l'epifania del sovrano. A Pella, sempre in Macedonia, il palazzo reale è collegato al teatro, che ha la stessa funzione. Il legame tra palazzo e teatro – che è il luogo deputato per antonomasia alle riunioni del popolo – è molto diffuso nelle città ellenistiche (lo troviamo ad es. a Pergamo) e anticipa un altro nesso urbanistico fondamentale per i rapporti tra potere e popolo, quello tra palazzo imperiale e circo.

Abbiamo ricordato il teatro, che Vitruvio considera elemento qualificante dello *status* di città romana. In realtà il ruolo del teatro come fulcro della *polis* è una eredità dell'Ellenismo. Marcello Spanu traccia una storia del teatro ellenistico in Asia Minore (p. 66 ss.), che è sicuramente l'area più ricca di testimonianze del Mediterraneo antico. Recente indagini sui teatri dell'odierna Turchia hanno censito più di 130 monumenti, alcuni dei quali eccezionalmente conservati. Dunque un *corpus* ideale per seguire le trasformazioni architettoniche e funzionali di questa struttura, che ha un ruolo molto importante nella vita civile della città antica.

"Tipologie e significati del monumento funerario nella città ellenistica. Lo sviluppo del *naiskos*" è il titolo del contributo di Enzo Lippolis (p. 80 ss.), con cui si passa dalle architetture monumentali alle architetture private di scala minore, come le tombe. La componente architettonica dei monumenti funerari ellenistici è molto poco conosciuta, molto meno di quanto si conosca ad esempio dell'architettura funeraria di età romana. È una lacuna grave, che tende a porre in posizione isolata monumenti (come ad esempio quello di *Zoilos* ad Afrodizia), che rientrano probabilmente in una lunga e consolidata tradizione, purtroppo scarsamente testimoniata.

Lippolis limita opportunamente l'indagine al monumento ad edicola su podio di Atene e dell'Attica, e ne segue lo sviluppo tipologico dall'epoca tardoarcaica fino agli inizi dell'Ellenismo. Ritorno al problema dei contesti, di cui si parlava all'inizio. I monumenti funerari attici sono studiati e pubblicati sin dalla fine dell'Ottocento (il *corpus* fondamentale di Alexander Conze, *Die attischen Grabreliefs*, ha inizio nel 1893), e dunque costituiscono una classe monumentale ben nota. Ma nella storia

degli studi si è costantemente privilegiato l'aspetto formale, estrapolando i rilievi dal loro contesto originario per esaminare lo sviluppo stilistico, l'iconografia, la tipologia delle figure dei defunti, o i rapporti con la scultura monumentale. In sostanza come se fossero immagini a sé stanti, illustrazioni di un libro o fotografie d'interni della "borghesia" ateniese di età classica. Questo approccio restrittivo è figlio ovviamente del classicismo tipico della cosiddetta archeologia winckelmanniana. Una conseguenza di questa visione è che negli scavi soprattutto ottocenteschi l'oggetto della ricerca non era tanto il monumento nella sua interezza, quanto il rilievo figurato; e così venivano tralasciati gli elementi del podio, gli epistili, i frontoni, le ante che insieme contribuivano a formare un piccolo organismo architettonico. Solo di recente si è iniziato a prendere in considerazione gli aspetti architettonici, e a ricostruire faticosamente i contesti originari delle necropoli. Il celebre rilievo detto dell'Ilisso al Museo Nazionale di Atene non è solo l'immagine di un defunto eroizzato osservato con tristezza dal vecchio padre: è prima di tutto un tempietto su podio con ante a semipilastri, che ospita una raffigurazione a carattere sepolcrale.

La sezione è chiusa dall'articolo di Mario Torelli su "Le città ellenistiche in epoca romana" (p. 101 ss.) che prende in esame le trasformazioni urbanistiche e monumentali di Atene e Efeso all'inizio dell'età imperiale. Le due capitali sono viste come una sorta di campo di battaglia ideologico, dove le iniziative del potere centrale e quelle di ricchi privati rispondono alle mutate esigenze della politica augustea.

La sezione dedicata a topografia e urbanistica si concentra sia su problemi più generali che su singoli siti. Gianluigi Ciotta traccia una storia urbanistica di Priene, privilegiando i principali nuclei monumentali (p. 128 ss.); Valentina Consoli, incrociando fonti letterarie e dati archeologici, indaga la forma urbana del Pireo tra età tardoclassica e la conquista romana, (p. 153 ss.); il contributo di Patrizio Pensabene (p. 170 ss.) riprende il tema dei palazzi reali focalizzandosi sull'esempio di Alessandria, noto dalle fonti per la straordinaria ampiezza; all'agorà ellenistica di Iasos è dedicata l'indagine di Elisabetta Pagello (p. 187 ss.), che avanza l'ipotesi di una seconda agorà, a funzione commerciale, da porsi nell'area attualmente occupata dal castello medievale.

Altri interventi toccano argomenti diversi, talora "trasversali" ma sempre pertinenti al tema del volume: Attilio Mastrocinque presenta le modalità di fondazione delle città seleucidi (p. 117 ss.) alla luce delle fonti – devo dire piuttosto circostanziate – dove l'esercito ha un ruolo di primo piano; Alessandro D'Alessio (p. 217 ss.) affronta i rapporti tra architettura ellenistica e architettura romana esaminati attraverso il motivo strutturale della sostruzione cava, che siamo soliti ritenere tipico del mondo romano, ma che conosce invece nell'età ellenistica significativi precedenti. Il tema della continuità tra mondo ellenistico e romano torna con il contributo di Chiara Giatti (p. 235 ss.) nell'analisi dei rapporti tipologici tra monumenti funerari tardorepubblicani a Roma e precedenti ellenistici, e si collega idealmente a quello di Lippolis. Infine Carmelo Malacrino (p. 248 ss.) esamina la storia urbanistica di Kos e le sue principali fasi monumentali alla luce dei numerosi terremoti che colpirono la città dal V sec. a.C. sino alla piena età bizantina.

La sezione finale, "Il cantiere e l'opera", raccoglie contributi su importanti aspetti tecnici: l'utilizzo di materiali di rivestimento come lo stucco (Francesco Amendolagine e Ruggero Ragonese, p. 275 ss.) e l'impiego del metallo, di cui parla Luca Scappin (p. 291 ss.). Sono argomenti di studio che hanno nell'archeologia classica una lunga tradizione negativa – in quanto considerati relitti di "semperismo": troppo positivistici – ma che sono emersi in questi ultimi tempi in tutta la loro importanza: basti pensare quanto le recenti indagini sulla provenienza e il commercio dei marmi in età imperiale hanno cambiato il volto degli studi sull'architettura e la scultura romana. Alla storia degli studi è dedicato l'articolo conclusivo di Emanuela Sorbo (p. 306 ss.), che esamina il primo grande scavo "sistematico" nella storia dell'archeologia, quello di Ercolano, promosso dai Borboni. Scavo che è in realtà la storia di una spoliazione: ma siamo all'inizio del Settecento, e altrove non accadeva nulla di diverso.

Si tratta, per concludere, di un lavoro collettivo molto ben documentato, che coniuga efficacemente competenze e punti di vista di archeologi, storici dell'architettura, storici del restauro: un volume che per la ricchezza, l'importanza e l'attualità dei temi trattati costituisce contributo fondamentale alla storia dell'architettura classica.

G. BODON

VENERANDA ANTIQUITAS.

STUDI SULL'EREDITÀ DELL'ANTICO NELLA RINASCENZA VENETA

Peter Lang, Bern 2005

Il volume edito nel 2005 affronta in una serie di scritti il tema della memoria dell'antico nella cultura veneta del Rinascimento, presentando contestualmente gli esiti di ricerche condotte dall'autore a partire dal 1988, segnatamente sull'ambiente padovano del Cinquecento.

La prima sezione, dedicata al collezionismo padovano di antichità, si apre con una panoramica tesa a chiarire alcuni aspetti fondamentali per la comprensione del fenomeno, indagato sia attraverso lo studio del patrimonio musealizzato, sia mediante un'attenta disamina delle fonti, a partire dall'ancora fondamentale *Notizia d'opere di disegno* di Marco Antonio Michiel, integrata da quanto si deduce dalla lettura delle testimonianze d'archivio, degli scambi epistolari, sillogi e altri generi di descrizioni. Si viene così delineando un quadro segnato dai rapporti con l'ambiente lagunare, in primo luogo per quanto riguarda l'approvvigionamento di originali provenienti dal levante, ma anche dal fenomeno, determinante per lo sviluppo del collezionismo padovano, del rinvenimento *in loco* del materiale antico; risulta inoltre evidenziato il decisivo ruolo svolto nella città patavina dallo Studio universitario, e la fitta trama di rapporti che lega alcuni tra i suoi più colti esponenti ad una cerchia di appassionati collezionisti e ad un gruppo di artisti disposti a venire incontro ai crescenti interessi antiquari, attraverso il nuovo tipo di produzione *all'antica*.

Sono quindi prese in esame alcune tra le più importanti collezioni di antichità sviluppatasi a Padova nel corso del Cinquecento, a partire da quella numismatica del cardinale Pietro Bembo, parte di una più ampia collezione di sculture antiche, cui si affiancavano una cospicua raccolta di dipinti e la fornitissima biblioteca. Conosciuta con il tramite dell'antiquario e incisore parmense Enea Vico, che vi attinse una vasta gamma di esempi utili all'illustrazione dei propri trattati di antiquaria e numismatica (primo fra tutti i *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*), la raccolta di medaglie rappresentava per il cardinale uno strumento privilegiato per gli studi umanistici, come si deduce dalla lettera scritta

da Roma nel 1542 al segretario Flaminio Tomarozzo, incaricato di organizzare il trasferimento della collezione alla nuova residenza, preziosa anche per le informazioni fornite sull'allestimento e le modalità di conservazione dei singoli oggetti all'interno dello studio del Bembo.

Alla collezione della famiglia Maggi da Bassano è dedicata un'ampia trattazione, che ricostruisce dalle origini le vicende di quella che è considerata la più ricca raccolta epigrafica della Repubblica veneta tra XV e XVI secolo. Iniziata nel Quattrocento da Alessandro *senior*, membro di una famiglia attestata a Padova dagli inizi del secolo e destinata ad acquisire un peso crescente nel tessuto politico, sociale e culturale della città, la raccolta si compone in questa fase di materiale di provenienza prevalentemente padovana e atestina, tramandato da alcune sillogi epigrafiche, come quelle di Felice Feliciano e del carmelitano Michele Ferrarini. È quest'ultimo, per esempio, a descrivere come parte della collezione l'altare cilindrico di *M. Acutius Marcellus* già ritratto da Jacopo Bellini nei pressi di Monselice, e in seguito trasportato a Padova, *in hortulo domini Alexandri de Bassano*. Intorno al 1502 è attestato il trasferimento della raccolta nel nuovo palazzo, noto come "Casa degli Specchi" o "Casa di Tito Livio", costruito su progetto del fratello Annibale: residenza prima del figlio maggiore Livio, quindi del figlio di quest'ultimo, Alessandro *junior*, personaggio di spicco nell'ambiente padovano del Cinquecento, al cui nome sono legate alcune tra le più importanti iniziative pubbliche dell'epoca. Collezionista e cultore dell'antico, formatosi presso lo Studio patavino, Alessandro condivideva con il maestro Pietro Bembo la passione per gli studi numismatici, che sfociò nella creazione di una propria raccolta di medaglie, e nel trattato *Interpretatio historiarum ac signorum in numismatibus*, una dissertazione su diversi aspetti della storia romana che ha come punto di partenza le monete dei Dodici Cesari suetoniani. Il testo risulta interessante anche per le frequenti citazioni di personaggi coevi, che testimoniano i rapporti del Bassano con l'ambiente umanistico padovano della metà del Cinquecento.

Le informazioni fornite dalle fonti sulla consistenza della collezione, anche in relazione alla provenienza e alle modalità di acquisizione dei singoli esemplari, permettono all'autore di redigere un vero e proprio catalogo del lapidario Bassano, rintracciando molti dei monumenti all'interno del patrimonio musealizzato, in primo luogo tra i materiali del Museo Archeologico padovano, cui confluì gran parte della collezione. Molto interessanti anche le notizie sulla disposizione delle sculture all'interno della "Casa degli Specchi", come l'allestimento nell'*hortus* sul retro del palazzo, corrispondente ad un uso antico adottato anche nella prima residenza dei Bassano.

Personaggio vicino alla famiglia Maggi da Bassano è l'orefice e medaglista Giovanni da Cavino, che compare accanto ad Alessandro *junior* sin dal 1528, in occasione del suo primo acquisto di "anticaglie" romane, e lo affianca in seguito come consulente, esperto e intenditore, lungo tutta la sua attività collezionistica. Legato al Bassano dalla comune passione per la numismatica, al Cavino si deve una serie di medaglie *all'antica* che raffigurano i membri del cenacolo di collezionisti, in gran parte legati allo Studio universitario, di cui era parte, tra gli altri, Marco Mantova Benavides.

La raccolta dello scultore Agostino Zoppo, altro artista in rapporto con il Bassano, che più volte gli avrebbe commissionato la riproduzione di esemplari plastici della propria collezione, si configura come esempio di una diversa tipologia collezionistica, erede di quella quattrocentesca di Francesco Squarcione, in cui i singoli manufatti assumono un valore didattico, funzionale alla pratica della bottega, oltre che legato all'esibizione di uno *status* culturale e sociale. Le fonti, prodighe di dettagli anche sulla dislocazione dei manufatti nei diversi ambienti dell'edificio che fungeva da abitazione e officina per lo scultore, permettono di osservare da vicino la straordinaria varietà di materiali che componevano la raccolta; si segnala, in particolare, un modello in cera del *Laocoonte*, che si va ad aggiungere alla serie di copie dell'opera antica che circolavano numerose anche in Italia settentrionale.

Si propongono quindi alcune riflessioni sul tema della presenza di antichità greche nelle collezioni venete, alla luce dell'influenza esercitata sulla produzione plastica rinascimentale da canoni stilistici e formule iconografiche proprie dell'arte orientale, e alla dibattuta questione della circolazione di falsi nel contemporaneo mercato antiquario. Ne risulta rivalutata l'importanza, per il fenomeno, dell'im-

portazione *ab antiquo* di manufatti greci e della loro circolazione in epoca romana, oltre che della presenza di officine greche attive nello stesso periodo in area altoadriatica.

La seconda parte del volume è dedicata all'esame di diversi esempi significativi della sopravvivenza e della continuità della tradizione classica nell'arte veneta del Rinascimento.

Il primo contributo prende in esame la celebrazione della figura dello storico latino Tito Livio, assunto nei secoli della Rinascenza al rango di vero e proprio emblema civico della città patavina, dove divenne oggetto di una sorta di venerazione laica, culminata nell'erezione, tra il 1546 e il 1547, di un sontuoso cenotafio in Palazzo della Ragione. Il monumento, destinato ad ospitare l'epigrafe del liberato *T. Livius Halys*, segnalata intorno alla metà del Duecento da Lovato de' Lovati, e le spoglie rinvenute due secoli più tardi nella basilica di Santa Giustina, fu realizzato sotto la supervisione di Alessandro Maggi da Bassano, che probabilmente ideò l'intero progetto, avvalendosi della collaborazione di Agostino Zoppo, per la decorazione plastica, e di Domenico Campagnola, esecutore degli affreschi ai lati dell'edicola. Di particolare interesse appare il busto marmoreo ospitato nel coronamento della struttura architettonica, che si ritiene copia, eseguita dallo scultore padovano, dell'esemplare identificato con il ritratto di "Tito Livio" nella collezione dei Maggi da Bassano. Come si deduce dai documenti, il busto perduto, allora ritenuto antico, proveniva dalla raccolta di Antonio Maggi, zio di Alessandro; quest'ultimo, dopo averne fatto eseguire una copia in bronzo dallo stesso Zoppo, aveva ottenuto in seguito alla morte dello zio (1545), di poter conservare l'originale presso la "Casa degli specchi", dove era verosimilmente collocato nella sala centrale del palazzo, affrescata da Domenico Campagnola con una rappresentazione allegorica incentrata proprio sulla figura dello storico latino. Il prestigio dello pseudo *Livio* nel Rinascimento è dimostrato dall'esistenza di altre copie coeve, oltre che da ricordi grafici e da una serie di medaglie commemorative, riconducibili alla committenza dello stesso Bassano.

Nei manoscritti delle *Historie Imperiales* di Giovanni de Matocis, detto il Mansionario dall'ufficio ricoperto presso la cattedrale di Verona dal 1311 al 1321, trova precoce attestazione l'uso di modelli numismatici come fonti iconografiche, secondo una prassi consolidata nei secoli della Rinascenza. La ricostruzione delle *res Gestae* dei Cesari, basata

sulle fonti antiche allora più accreditate (Suetonio, Giuseppe Flavio, Paolo Orosio, Eusebio, Girolamo, Isidoro da Siviglia, gli *Scriptores Historiae Augustae*) è infatti arricchita da interessanti illustrazioni attribuite allo stesso Mansionario, che rappresentano una preziosa testimonianza delle conoscenze antiquarie del tempo: oltre ad alcuni tentativi di rappresentazione degli antichi edifici per spettacoli, generalmente desunti dalle descrizioni delle fonti e apparentemente privi di riferimenti alle vestigia veronesi, compare ai margini del testo una serie in *grisaille* di profili di Cesari iscritti in tondi, accompagnati dalla relativa legenda. L'evidente riferimento a modelli numismatici lascia aperta la questione delle modalità della conoscenza dei prototipi monetali antichi: con il tramite di repertori iconografici o per osservazione diretta degli esemplari di una raccolta esistente in ambito veronese sin dal primo Trecento.

Nel saggio dedicato alle Terme Euganee, è ripercorsa la storia della memoria e del recupero dell'antica *Fons Aponi* in ambito padovano, dopo le incursioni barbariche e la dominazione longobarda, a partire dai provvedimenti della municipalità patavina, quindi, sotto la spinta dei nascenti interessi antiquari, per interessamento della signoria Carrarese, quando fu concessa alla famiglia Dondi dell'Orologio lo sfruttamento delle sorgenti termali. Proprio la figura di Giovanni Dondi dell'Orologio, umanista e cultore dell'antico, ma anche studioso di astronomia, scienze naturali e medicina, autore del trattato *De fontibus calidis agri patavini*, illustra assai efficacemente l'intersecarsi di interessi storici, scientifici ed economici che concorsero allo sviluppo del sito termale, anche sotto il governo della Serenissima, che nel 1554 pose definitivamente lo sfruttamento delle acque aponeis sotto il controllo dello Studio patavino.

Si sviluppa intorno a un rilievo proveniente dalla collezione di Marco Mantova Benavides, raffigurante un soldato intento al trasporto di un tronco d'albero, un'ampia digressione sulla fortuna tra XV e XVI secolo di uno dei più celebri monumenti romani, la Colonna Traiana. La figura riprende infatti quella che compare al centro della scena di allestimento di un campo militare nella lastra LX del fregio della Colonna. Descritto come antico nell'inventario della raccolta redatto nel 1695 da un discendente del Benavides, il bassorilievo risulta opera di un'officina rinascimentale attiva in area veneta, concepita nella forma, particolarmente ricercata nel mercato antiquario dell'epoca, del

"falso frammento"; il caso è emblematico dell'interesse nutrito anche in Italia settentrionale per il monumento antico, testimoniato nelle fonti scritte e ravvisabile nelle opere degli artisti contemporanei. Sui veicoli di trasmissione delle immagini del fregio, si ricorda che a un artista veronese, il frate Giovanni Giocondo, si devono i primi disegni dei rilievi alla base della colonna, oggi conservati agli Uffizi, e che una delle più precoci raffigurazioni del monumento, con dettagli tratti ancora dalle spire inferiori del fregio, si trova nel frontespizio della *Chronica* di Eusebio, prodotto a Roma tra 1485 e 1488 dal calligrafo padovano Bartolomeo Sanvito con la collaborazione di Gaspare da Padova; è lo stesso Sanvito, inoltre, a dichiarare in un memoriale di possedere due matrici calcografiche raffiguranti parte della Colonna Traiana, prestate al pittore Giulio Campagnola. Il riferimento ad una scena compresa in una delle spire superiori del fregio consente di collocare cronologicamente il rilievo dopo l'esperienza compiuta da Jacopo Ripanda a Roma agli inizi del Cinquecento, e di inserirlo così nella serie di raffigurazioni eseguite mediante l'impiego di materiale grafico derivato dai disegni dell'artista bolognese. La circolazione di tali disegni in area veneta è testimoniata da diverse fonti letterarie: particolarmente significativa per il rilievo in questione, in considerazione del forte legame con Marco Mantova Benavides, risulta la testimonianza di Enea Vico, che nei *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*, dichiara di possedere 150 disegni riproducenti i rilievi della Colonna, destinati ad illustrare un trattato sulla castrametazione romana.

Il saggio sui cavalli di San Marco rilegge la vicenda della quadriga portata a Venezia da Costantinopoli a seguito della IV crociata alla luce delle controverse ipotesi sull'effettiva provenienza e originale collocazione dell'opera, oggi ritenuta prodotto romano databile tra il II e il III secolo d.C. L'idea, a lungo sostenuta, di una matrice greca del manufatto risale infatti a Ciriaco d'Ancona, che la assegna addirittura a Fidìa, ma ne segnala come sede originaria il tempio di Giano a Roma: tale interpretazione della quadriga è destinata a perpetuarsi, con diverse varianti, per tutto il Rinascimento, con il significativo contributo di Marin Sanudo, che riconosce nell'imperatore Costantino il responsabile del successivo trasferimento a Costantinopoli. Alla base un pensiero politico che definisce Venezia, dopo la caduta dell'Impero d'Oriente, erede di Bisanzio, *altera Roma*.

L'ultimo saggio del volume anticipa alcuni dei contenuti di più un ampio studio condotto dallo studioso sulla nuova decorazione della padovana "Sala dei Giganti", eseguita tra 1539 e 1541 da Domenico Campagnola e un certo numero di collaboratori, su commissione del capitano Girolamo Corner *della Regina*: il programma iconografico ideato per l'ambiente da Alessandro Maggi da Bassano spiega una teoria di illustri personaggi della storia antica, celebrati come *exempla* di virtù eroiche, civili e umane, da leggere sia nell'ottica della celebrazione della famiglia del committente che in relazione alla contemporanea politica veneziana. In questo contesto, la rappresentazione di Ottaviano Augusto, figura chiave per la celebrazione del tema della pace, è un esempio particolarmente rappresentativo dei procedimenti di adozione e fusione di diversi motivi antichi utilizzati per la costruzione delle immagini dell'intero ciclo. Se la figura e il ritratto dell'Imperatore sono infatti ispirati a celebri esemplari plastici della collezione di Marco Mantova Benavides, diversi particolari iconografici derivano da altri modelli antichi rintracciabili nell'ambito del collezionismo padovano: si riflette qui la

passione di Alessandro per le medaglie, esercitata attraverso l'esegesi erudita di tipi e legende, che si traduce in una serie di complesse iconografie i cui modelli numismatici sono non di rado identificabili grazie alle pagine del suo trattato. È il caso del rovescio di un sesterzio di Domiziano, riprodotto nell'*Interpretatio historiarum ac signorum*, ma illustrato anche da Enea Vico nel repertorio pubblicato a Venezia nel 1548, da cui è ripreso il gesto di appiccare il fuoco ad una catasta d'armi: diffusissima nella medagliistica rinascimentale, la stessa iconografia venne proposta dal Bassano anche per la personificazione della Pace nell'arco effimero progettato dal Sanmicheli per l'ingresso di Bona Sforza a Padova.

La figura di Alessandro Maggi da Bassano emerge quindi nelle sue diverse sfaccettature, di studioso ed erudito, collezionista di antichità, committente in rapporto con i più affermati artisti contemporanei, coinvolto in prima persona nelle imprese pubbliche del suo tempo, come un assoluto protagonista della cultura padovana del Cinquecento.

Ilaria Turetta