

## RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, *Présentation*, p. 5-6.

Quelles sont les raisons, aujourd'hui, de reprendre l'étude de monuments connus seulement par les textes, et dont certains furent réellement vus, d'autres seulement rêvés ou imaginés, tous décrits selon les règles de la représentation propres à chaque époque?

D'Homère à Hésiode (ou pseudo-Hésiode) et à Pausanias, du monde homérique au monde archaïque des *basileis*, aux rois de Sparte et aux tyrans de Corinthe, l'introduction vise à faire comprendre comment l'enquête philologique et l'enquête iconologique se conjuguent dans la méthode des intervenants.

Mauro MENICHETTI, *Lo scudo di Achille. Problemi e interpretazioni*, p. 7-18.

La celebre descrizione omerica dello scudo di Achille obbedisce in primo luogo ai meccanismi della memoria attivati dalla tecnica e dall'arte dell'aedo. Nello stesso tempo la memoria costituisce anche uno dei massimi valori del mondo eroico di cui lo scudo rappresenta un indicatore e una legittimazione. La conferma di questa prospettiva proviene dalla constatazione che l'acquisizione dello scudo da parte di Achille costituisce l'esito finale di un percorso narrativo più ampio e complesso che riconduce alla riconquista del proprio statuto eroico.

Mario TORELLI, *Lo scudo pseudoesiodico di Eracle*. Ζῆλος ὀμηρικός. *Immagine e fonti di ispirazione*, p. 19-39.

Se tanta fortuna ha avuto fra gli archeologi lo scudo omerico di Achille, invece poco studiato, sempre nella letteratura archeologica, è stato lo Scudo di Eracle tradizionalmente attribuito ad Esiodo. Se sono pochi, infatti, gli studi filologici relativi a questo argomento, non esiste alcuno studio moderno dedicato espressamente all'archeologia del poemetto pseudoesiodico. Ora, tutto porta a datare lo «Scudo di Eracle» agli inizi del VI secolo a.C., grazie alla congruenza tra i

sistemi decorativi dell'arte figurativa di quegli anni e l'organizzazione della sezione «non omerica» dell'opera. Una lettura strutturale dello Pseudoesiodo in relazione alla cultura figurativa contemporanea ci aiuta quindi a definirlo come una *summula* dei valori aristocratici arcaici, dai quali stranamente appare in ombra tutto il mondo dell'*areté* militare.

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, *Le larnax des Cypselides à Olympie. Essai d'interprétation des scènes mythologiques*, p. 41-74.

L'A. reprend l'étude maintes fois entreprise (autrefois et aujourd'hui) du *larnax* de Cypselos, ex-voto de la famille des tyrans de Corinthe déposé dans le sanctuaire d'Héra à Olympie et décrit par Pausanias (V, 17-5/18-2).

Tout en réexaminant le contexte archéologique et historique de l'objet, il cherche à mettre en évidence, dans une perspective iconologique, la signification et la fonction des différentes scènes, mythologiques et historiques, représentées sur le *larnax*.

La présence de chaque scène est motivée par le désir d'engendrer un certain nombre d'«harmoniques» d'ordre religieux, moral et politique. La structure idéologique comme les intentions des compositions, singulières et de l'ensemble, apparaissent ainsi.

Chaque *χώρα* remplit une fonction propre dans un ensemble qui n'obéit pas seulement aux catégories de la pensée archaïque mais constitue encore le manifeste de la philosophie et de la politique des Cypselides.

Amalia FAUSTOFERRI, *Iconografia e iconologia a Sparta in età arcaica*, p. 75-93.

Nell'esame dei monumenti scomparsi di Sparta e dei materiali arcaici, laconici e non, alla ricerca di eventuali riflessi iconografici di immagini ormai perdute, non sempre si presta la necessaria attenzione

alle differenze cronologiche, solo in apparenza sottili, che il lavoro degli studiosi ha permesso di definire con notevole precisione nell'ambito delle varie produzioni e delle diverse officine. La verifica puntuale delle datazioni dei vari materiali di confronto costituisce invece una premessa essenziale, ovvero fornisce immediatamente la prova della sostenibilità delle ipotesi formulate, e sulla base della ricerca nell'ambito del materiale iconografico e architettonico noto si suggerisce una cronologia alta per il Trono di Amyklai ed una alquanto più tarda per il Chalkioikos. Questa ipotesi è poi confermata dalla lettura dei programmi, non solo decorativi, realizzati su di essi, grazie alla quale si può tentare di ricostruire il paesaggio storico e sociale in cui tali monumenti erano inseriti.

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, *Présentation*, p. 97-104.

Après avoir défini le rapport entre les termes (abstraction et narration) de cette recherche et brièvement évoqué leur impact dans l'art moderne et l'art antique, l'A. examine en particulier, dans son introduction aux études qui illustrent les problèmes afférents aux domaines, italique, ibérique, celtique, les exemples du cratère de Pithécuses, de l'olla italo-géométrique de Vulci (Poggio-Maremma, tombe 6/9/66) et de deux disques de cuirasse de Pitino (Pice-num).

C'est une façon de mettre l'accent sur les liens (malgré les diversités culturelles) qui unissent les modes de la narration et de l'abstraction dans l'aire méditerranéenne et son immédiate périphérie.

Maria CONSIGLIA, Miriam ANZIVINO et Marina MAZZEI, *Simboli e narrazioni nella ceramica geometrica della Daunia*, p. 105-115.

Il presente intervento nasce dalla necessità di interpretare e contestualizzare alcuni motivi decorativi della ceramica geometrica della Daunia tra il IX e il V sec. a.C. In particolare si analizzeranno: il simbolo solare, le figure isolate o in coppia e le narrazioni.

Abbondante è l'attestazione del simbolo solare, costituito da due uccelli in posizione araldica e in raddoppio speculare, che vengono a costituire una probabile «barca solare», *trait d'union* tra la vita e la morte. La sua matrice adriatica si riflette, del resto, nella produzione metallurgica ornamentale coeva.

A esigenze simboliche rispondono anche le raffigurazioni di uomini e donne e le scene di colloquio o di offerta. Qui è evidente la prevalenza di immagini dai contenuti ideologici locali, legate al mondo agricolo-pastorale.

Sorprendente la distanza iconografica, invece, tra le coeve produzioni di ceramica e di stele. Le ipotesi presentate partono dall'assunto che la ceramica non

deve raccontare, mentre il metallo e la pietra presentano una ricchezza descrittiva, proporzionale allo status sociale di cui sono espressione.

Angela CIANCIO, *L'introduzione di schemi figurativi nella ceramica geometrica di produzione peuceza*, p. 117-129.

La produzione ceramica di stile geometrico rappresenta una delle più significative e originali espressioni culturali della Puglia indigena del VII e VI secolo a.C. Nella zona centrale della regione (l'antica Peucezia) essa evidenzia ben presto autonomia morfologica e originalità espressiva, soprattutto nel caso della classe bicroma che viene prodotta in un ristretto comprensorio territoriale interno, contiguo alla valle del Bradano e all'area enotria. I principali centri da cui provengono questi vasi sono, infatti, Monte Sannace (Gioia del Colle), Altamura, Gravina, Ginosa, Montescaglioso e Timmari, località in precoce contatto con l'ambiente coloniale (la *chora* metapontina) e aperte agli apporti culturali da questo provenienti. In particolare, nella produzione bicroma da Monte Sannace e Ginosa, fra i motivi ornamentali geometrici, oltre alla introduzione di raffigurazioni antropomorfe, di figure di volatili e di animali fantastici (che richiamano motivi simili della ceramica corinzia), si registra l'inserimento di vere e proprie scene figurate, con rappresentazione di processioni di guerrieri e cavalieri, di teorie di donne e cortei funebri. Queste scene rappresentano l'unica fonte figurata relativa ai costumi dei Peucezi in età arcaica, vista l'assenza nella regione di testimonianze figurative o narrative di tipo pittorico o plastico per il periodo, e attestano, già nel corso del VI secolo, l'esistenza di un avanzato processo di integrazione culturale.

Giuseppina GADALETA et Mary Anne SISTO, *Narrare «alla greca»: la ceramica arcaica della messapia tra originalità ed imitazione*, p. 131-148.

L'assunzione di schemi ideologici di derivazione greca sembra coincidere, nella Messapia di età arcaica, con l'adozione dei corrispondenti modi espressivi. La produzione ceramica si rivela un indicatore particolarmente efficace rispetto a tali dinamiche. In rapporto dialettico con gli eventuali modelli greci, i modi della narrazione vi si sviluppano infatti tra originalità ed imitazione e vi si esprimono con esiti diversificati. La scelta di narrare «alla greca» risulta un fenomeno circoscritto nel tempo e nello spazio: è stato infatti possibile riconoscere modi del racconto di matrice greca, sia nella scelta dei soggetti sia nella resa formale, su un numero relativamente ridotto di esemplari, collocabili tra la seconda metà del VI ed il V secolo a.C. e con significative concentrazioni anche per quanto concerne i luoghi di rinvenimento. I differenti risultati rivelano,

rispetto all'intento narrativo perseguito, livelli di padronanza diversi che vanno dalla semplice conoscenza alla reale assimilazione.

Luigi TODISCO, *Temi narrativi nella ceramica apula prima delle figure rosse*, p. 149-158.

Il rapporto tra produzione vascolare indigena e produzione vascolare greca a decorazione figurata è testimoniato in area enotrio-iapigia tra età geometrica ed età orientalizzante. In seguito, dall'età arcaica al IV secolo a.C., artigiani apuli continuarono in questo rapporto realizzando vasi a figure nere con scene ispirate anche dal mito e dall'epica. Tuttavia, lungo l'intero corso di questo arco di tempo, tale produzione locale restò marginale come quella dei pittori attici che dipinsero per le clientele apule vasi di forma ispirata a modelli indigeni.

Ricardo OLMOS, *Signo, contexto, comparación, diacronía : caminos de aproximación a la imagen ibérica*, p. 159-171.

Imagen y campo lingüístico establecen relaciones fluidas. La narración es elemento añadido que surge del potencial del signo icónico, señal portadora de sentidos. La narración suele ser arbitraria y evoluciona en cada contexto histórico concreto.

Analizamos diversos ejemplos ibéricos : desde el predominio mostrativo de la imagen arcaica y acumulativa en un mismo monumento, como Pozo Moro, que narra episodios de una historia mítica, fundacional. La diacronía es iluminadora : el signo del león mantiene sentidos originarios pero incorpora continuamente otros en contextos nuevos.

Dos tumbas del siglo IV en la Necrópolis de La Albufereta (Alicante) construyen sistemas iconográficos comparables. La tumba L127, de gran complejidad, aúna elementos de prestigio y simbólicos como un carro de bronce (partida aristocrática hacia el más allá), cerámica ática de figuras rojas, un amplia oferta de vasitos de perfumes, y un conjunto de terracotas femeninas (diosas kourótrophas, un busto de Tánit-Perséfone, Victoria alada, etc.) junto al modelo de una cueva votiva que resume un espacio de tránsito. La tumba F100, más sencilla, asocia igualmente busto, kourótróphía, perfumes y la imagen del acceso a la casa o muerte. Ambas tumbas ibéricas se abren al ámbito iconográfico mediterráneo.

Trinidad TORTOSA, *Riflessioni sulle diverse forme di «narrazione» iconografica : alcuni esempi della ceramica iberica*, p. 173-184.

Dopo la presentazione dei diversi stili pittorici ilicitan definiti nella ceramica proveniente dall'Alcudia (Elche, Alicante), analizziamo in queste pagine i diversi modi di *narrazione* iconografica che vediamo in alcuni esempi ceramici. Questi modi di narrare nascono

dalla composizione pittorica e dall'interpretazione dell'immagine fornendo tre diversi tipi : narrazione sintetica, sequenziale e 'tra fregi'.

André RAPIN, *L'abstraction narrative dans l'imagerie des Celtes*, p. 185-207.

Les préjugés sur les «barbares» celtes ont profondément altéré la perception des images de leur art et la chronologie des œuvres. Les nouvelles lectures des images fondées sur des analyses inédites, la chronologie des contextes, la technologie des supports, la sémiologie des décors, bouleversent les anciens clichés. Plus que de certains ornements les images des celtes protohistoriques relèvent d'un art spécifique plus narratif qu'abstrait et plus autonome à l'égard de ses contemporains méditerranéens. À l'instar des analyses sémiologiques des écritures, le décryptage de cette iconographie celtique ne pourra se faire sans le rassemblement d'un plus vaste corpus d'images objectives.

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, *Présentation*, p. 211-217.

Après avoir rappelé la floraison (en particulier récente) des études sur la femme dans l'antiquité, et la variété de leurs approches, l'A. définit de quel point de vue la recherche a été entreprise : celui des images de la femme et des objets du *mundus muliebris* (miroirs, cistes, strigiles...), comme manifestations de la vie et des valeurs féminines et comme témoins de l'identité sociale, culturelle et individuelle de la femme.

L'introduction se conclut par le réexamen d'un monument exceptionnel, le sarcophage de Gümüşçay (Turquie, vallée du Granique).

Natacha LUBTCHANSKY, *Divines ou mortelles? Les femmes de la Tombe du Baron à Tarquinia*, p. 219-236.

Les fresques de la Tombe du Baron de Tarquinia ont fait l'objet de nombreuses interprétations iconographiques, celles-ci oscillant entre deux pôles, mythologique (Dioscures, Dionysos, Sémélé, Hélène...) et profane (le commanditaire est un homme, une femme, entouré(e) de sa famille). Valorisant le point de vue qui voit dans la figure féminine représentée le personnage pour lequel le tombeau a été construit, l'étude envisage plusieurs dossiers permettant d'éclairer quelques facettes de l'histoire de la femme étrusque (consommation du vin, rituels initiatiques). Mais l'étude se présente aussi comme une contribution à l'histoire de l'art funéraire étrusque, afin d'intégrer les résultats les plus récents dans ce domaine. L'image se construit au contact de la culture grecque, transformant les acteurs du motif du *komos* (paroi du fond), ou précisant le geste du «choix conjugal» (paroi de gauche); elle innove complètement lorsqu'elle parle le langage de la

mort : n'est-ce pas la défunte qui est évoquée, à droite, *ex absentia*? Ainsi le programme décoratif de la Tombe du Baron adopte une iconographie essentiellement métaphorique, juxtaposant plusieurs images-symboles indépendantes, sans qu'elles soient reliées par un fil narratif.

Marco GIUMAN, *Il filo e le briglie. Epinetra, stoffe e Amazzoni tra mito e archeologia*, p. 237-259.

Proiezione degli ambiti più specificatamente riconducibili al mondo della tessitura e della preparazione delle vesti, gli *epinetra* costituiscono una tra le classi più specializzate all'interno della ceramica attica a figure nere e rosse. Strumenti fondamentali per la lavorazione della lana, gli *epinetra* divengono un nitido vettore simbolico delle funzioni riconducibili all'universo muliebre, l'universo chiuso dell'*oikos*. In questo senso, appare dunque singolare che per la loro decorazione ceramografica possano talora essere scelte figurazioni riconducibili al mondo rovesciato delle Amazzoni, le anti-donne, le temute e pericolose donne guerriere del mito. In realtà, è proprio nella piena complementarità tra elementi solo apparentemente antitetici – in questo caso la *buona* e la *cattiva* donna – che devono essere ricercate le motivazioni di fondo di questa presenza.

Mauro MENICHETTI, *Lo specchio di Hera e gli «specchi» di Atena su un vaso del Pittore di Dolone*, p. 261-275.

L'analisi del complesso iconografico visibile su un cratere attribuito alla produzione italiota del Pittore di Dolone permette di mettere in evidenza una complessa simbologia connessa allo specchio quale attributo in grado di rivelare i diversi statuti del mondo femminile. Il giudizio di Paride raffigurato su un lato del vaso mette in scena una sorta di percorso del mondo femminile che transita dai valori connessi alla sfera di Atena a quella di Afrodite per giungere infine al mondo di Hera. In particolare lo specchio tenuto in mano da Hera si contrappone agli altri «specchi» attribuiti di Atena nel segnalare proprio il cambiamento di status del mondo femminile che conduce al rango del matrimonio. La scena della *nekyia* di Odisseo con Tiresia sull'altro lato del vaso ribadisce l'idea di un *omen* favorevole al pari dello specchio nel quadro del giudizio di Paride.

Fabio COLIVICCHI, *Lo specchio e lo strigile. Scambio di simboli e scambio fra i sessi*, p. 277-300.

L'A. considera due oggetti il cui possesso sembra indichi l'espressione di uno status e di un ideale : il primo, lo specchio, associato al corpo e alla bellezza femminile, il secondo, lo strigile, simbolo del corpo maschile e della pratica atletica. L'esame dei corredi tombali in Grecia, Magna Grecia, Lazio ed Etruria, e l'analisi delle rappresentazioni (vascolari o altre) che mettono in scena uomini e donne portatori di simili oggetti, dimostrano, però, che l'equazione di partenza ammette più di una soluzione e si sviluppa secondo varianti più numerose del previsto. L'uso femminile dello strigile è inequivocabilmente, infatti, attestato e rappresentato (soprattutto in scene attinenti al bagno e alla toeletta) mentre sono numerose le rappresentazioni di uomini con uno specchio in mano. È dunque dialetticamente che il possesso e la rappresentazione di simili oggetti vanno intesi, attraverso la pratica del dono e dello scambio, come premessa e promessa di matrimonio. Il che riconduce ad una ideologia non semplice, nei suoi presupposti sociali e individuali, dei rapporti tra i sessi. Attraverso la dialettica dell'*ἀρετή*, o della *virtus*, specifica di ciascuna parte, si fa forse strada l'idea della *virtus tout court* che trascende la banale idea di una semplice complementarità tra due status e due sessi.

Nella espressione e (forse) superamento di questa dialettica sembra si determinino alcune differenze a secondo delle epoche e delle aree socio-culturali considerate. Sono punti che una ulteriore ricerca potrà meglio chiarire.

Gian Luca GRASSIGLI, *Belle come dee : l'immagine della donna nella domus tardoantica*, p. 301-339.

L'apparato iconografico delle residenze private romane è di norma interpretato alla luce della persona del *dominus*. Ma quando la protagonista delle immagini è la figura femminile?

In questo intervento si prendono in considerazione i modi di raffigurazione della *domina* nell'ambito dei programmi domestici di età tardoantica. Non è possibile, naturalmente, stabilire se la committenza sia maschile o femminile, ciò che conta, tuttavia, è l'opportunità di ricostruire attraverso le scene figurate i parametri entro cui l'immaginario femminile – almeno quello della classe dirigente – rappresenta (o racchiude) la *domina*.