ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΤΟΥ XII ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΘΗΝΑ, 4 - 10 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1983

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΑΘΗΝΑ, 1985

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΤΟΥ XII ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΘΗΝΑ, 4 - 10 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1983

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΑΘΗΝΑ, 1985

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ, Διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη

ΗΩΣ ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ, Έφορος Αγγείων και Μικροτεχνίας Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥΔΑΚΗΣ, Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΕΜΠΕΣΗ, Έφορος Αρχαιοτήτων

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΕΤΡΑΚΟΣ, Έφορος Αρχαιοτήτων Αττικής

Γενική επιμέλεια εκδόσεως του τόμου: ΑΘΗΝΑ Γ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, τ. Έφορος Δημοσιευμάτων του Τ.Α.Π.

Σελιδοποίηση Πινάκων: ΛΟΥΣΗ ΜΠΡΑΤΖΙΩΤΗ

Έκδοση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο - Τοσίτσα 1, Αθήνα

ΤΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΝΩΣΕΩΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ (AIAC)

Prof. THEODOR KRAUS	Πρόεδρος
Prof. GIANFILIPPO CARETTONI	Αντιπρόεδρος
Prof. MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO	Γραμματέας
Prof. FRANK E. BROWN	Μέλος
Prof. KIELD DE FINE LICHT	Μέλος
Prof. CARL NYLANDER	Μέλος
Prof. MASSIMO PALLOTTINO	Μέλος
Prof. CARLO PIETRANGELI	Μέλος
Prof. MARGARETA STEINBY	Μέλος
Prof. CONRAD - MICHAEL STIBBE	Μέλος
Prof. GEORGE VALLET	Μέλος
Dott. DAVID B. WHITEHOUSE	Μέλος
Prof. FAUSTO ZEVI	Μέλος
Prof. CLEMENS KRAUSE	Μέλος

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΤΣΟΣ, τ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας, Ακαδημαϊκός
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, τ. Πρωθυπουργός, Ακαδημαϊκός
ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ, Υπουργός Πολιτισμού και Επιστημών
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΛΑΒΑΝΟΣ, Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ, Πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών
ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΣ, Πρύτανης του Πανεπιστημίου Αθηνών
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΑΤΟΥΡΟΣ, Πρύτανης του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΜΕΤΑΞΑΣ, Πρύτανης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΣΗΦΑΚΗΣ, Πρόεδρος της Διοικούσας Επιτροπής του Πανεπιστημίου Κρήτης
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΖΕΠΟΣ, Πρόεδρος της Αρχαιολογικής Εταιρείας, Ακαδημαϊκός
ΣΤΥΛ. ΑΛΕΞΙΟΥ, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Επίτιμος Γενικός Έφορος Αρχαιοτήτων
L. ALSCHER, Καθηγητής Πανεπιστημίου
P. AMANDRY, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός, τ. Διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών
A. CAMBITOGLOU, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Διευθυντής του Αυστραλιανού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών
H.W. CATLING, Διευθυντής της Αγγλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών
E. CONDURACHI, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός
G. DAUX, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός, τ. Διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών
ΙΟΡΔ. ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Διευθυντής Αναστηλώσεως Αρχαίων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών
A. DI VITA, Διευθυντής της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών
P. DUCREY, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Διευθυντής της Ελβετικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Ελλάδα
Δ. ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός
R. HÄGG, Διευθυντής του Σουηδικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών
H. IMMERWAHR, Καθηγητής Πανεπιστημίου, τ. Διευθυντής της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών
ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
ΜΑΡΙΝΟΣ ΚΑΛΛΙΓΑΣ, Επίτιμος Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και του Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου
E. KUNZE, Καθηγητής Πανεπιστημίου, τ. Διευθυντής του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών
H. KYRIELEIS, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Διευθυντής του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών και των γερμανικών ανασκαφών στη Σάμο
V. LEON - ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Διευθύντρια του Αυστριακού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών
D. LEVI, Ακαδημαϊκός, τ. Διευθυντής της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών
R. MARTIN, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός
ST. MILLER, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Διευθυντής της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών
Γ. ΜΥΛΩΝΑΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός, Γενικός Γραμματέας της Αρχαιολογικής Εταιρείας
O. PICARD, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Διευθυντής της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών
Ν. ΠΛΑΤΩΝ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
K. SCHEFOLD, Καθηγητής Πανεπιστημίου

ΙΩ. ΤΖΕΔΑΚΗΣ, Διευθυντής Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων ΥΠΠΕ
ΙΩ. ΤΡΑΥΛΟΣ, Αρχιτέκτων, Αντιπρόεδρος της Αρχαιολογικής Εταιρείας
Κ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Γεν. Γραμματέας της Ακαδημίας Αθηνών
E. VANDERPOOL, Καθηγητής Πανεπιστημίου
F. WILLEMSEN, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθηνών
H. WILLIAMS, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Διευθυντής του Καναδικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών
Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Επίτιμος Γενικός Έφορος Αρχαιοτήτων, Ακαδημαϊκός

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΟΛΓΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ-ΤΖΑΧΟΥ, Δρ., Διευθύντρια Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου
ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών
ΣΩΤΗΡΙΟΣ ΔΑΚΑΡΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ, Δρ., Διευθυντής Μουσείου Μπενάκη
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΟΝΤΑΣ, Δρ., Επίτιμος Γενικός Έφορος Αρχαιοτήτων
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ, Επίτιμος Έφορος Αρχαιοτήτων
ΦΩΤΕΙΝΗ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ, Δρ., Έφορος Αρχαιοτήτων
ΗΩΣ ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ, Δρ., Έφορος Αρχαιοτήτων
ΘΕΟΔΩΡΑ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΑ-ΣΤΑΘΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Δρ., Έφορος Αρχαιοτήτων
ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Δρ., Επίτιμος Γενική Έφορος Αρχαιοτήτων
ΜΙΝΩΣ ΚΟΚΟΛΑΚΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, Δρ., Επίτιμος Γενικός Έφορος Αρχαιοτήτων
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου, Επίτιμος Γενικός Έφορος Αρχαιοτήτων
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥΔΑΚΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΕΜΠΕΣΗ, Δρ., Έφορος Αρχαιοτήτων
ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΓΚΟΥ, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ, Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου, Αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών
ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ, Δρ., Διευθύντρια Νομισματικού Μουσείου
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ, Δρ., Διευθυντής Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΕΤΡΑΚΟΣ, Δρ., Έφορος Αρχαιοτήτων
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΛΑΤΩΝΟΣ, Αρχαιολόγος
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΣ, Διευθυντής Πολιτιστικής Κινήσεως του ΥΠΠΕ
ΜΙΧΑΗΛ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός
ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΑΡΙΚΑΚΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου
ΒΑΡΒΑΡΑ ΦΙΛΙΠΠΑΚΗ, Δρ., Επίτιμος Γενική Έφορος Αρχαιοτήτων

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ	Πρόεδρος
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥΔΑΚΗΣ	Αντιπρόεδρος
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΕΤΡΑΚΟΣ	Γενικός Γραμματέας
ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ	Ταμίας
ΟΛΓΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ - ΤΖΑΧΟΥ	Μέλος
ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ	Μέλος
ΦΩΤΕΙΝΗ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ	Μέλος
ΗΩΣ ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ	Μέλος

ΘΕΟΔΩΡΑ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΑ-ΣΤΑΘΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	Μέλος
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ	Μέλος
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΕΜΠΕΣΗ	Μέλος
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΛΑΤΩΝΟΣ	Ειδική Γραμματέας
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΣ	Εκπρόσωπος του ΥΠΠΕ

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΛΑΤΩΝΟΣ, ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ,
ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΑΣΗΜΑΚΗ, ΛΙΛΙΑΝ ΜΑΝΟΥΔΑΚΗ, ΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Εβδομήντα οκτώ χρόνια από την οργάνωση του πρώτου Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαιολογίας στην Αθήνα (1905) και ύστερα από τα τέσσερα τελευταία συνέδρια Κλασικής Αρχαιολογίας που συγκέντρωσαν το ενδιαφέρον τους περισσότερο στην περιφέρεια του αρχαίου ελληνικού κόσμου, η χώρα μας φιλοξένησε και πάλι το διεθνές κοινό των αρχαιολόγων του κλασικού κόσμου στα πλαίσια του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας. Η Διεθνής Ένωση Κλασικής Αρχαιολογίας, που εδρεύει στη Ρώμη και έχει από το 1958 την ευθύνη της οργάνωσης των συνεδρίων αυτών, όχι μόνο υιοθέτησε την προσφορά της Ελλάδας και όρισε την Αθήνα, μητρόπολη του κλασικού πνεύματος, ως έδρα του συνεδρίου, αλλά επανέφερε με την επιλογή του θέματος το ενδιαφέρον των ειδικών στην ίδια την ουσία του κλασικού. Η πρόκληση του Συνεδρίου να τοποθετηθεί κανείς ξανά μπροστά στο φαινόμενο της κλασικής Ελλάδας του 5ου και του 4ου π.Χ. αι., να εμβαθύνει περισσότερο σ' αυτό, και να αναζητήσει το μέγεθος και την ποιότητα της επιβίωσης ή της επίδρασης ιδεών και μορφών απ' αυτή την εποχή στην οικουμενικότερη Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο, αποτέλεσε αναγνώριση ενός βασικού αιτήματος του καιρού μας μέσα στις κλασικές σπουδές: Δηλ. του επαναπροσδιορισμού της έννοιας του κλασικού, ύστερα από την τεράστια πρόοδο στη γνώση του κόσμου που θεωρούμε ότι το ενσάρκωσε και τα νέα «ερωτήματα» με τα οποία το προσεγγίζει ο σύγχρονος άνθρωπος.

Το Συνέδριο πραγματοποιήθηκε από 3-10 Σεπτεμβρίου 1983 από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, που όρισε και την Εθνική Οργανωτική Επιτροπή. Και η ανταπόκριση των χίλιων περίπου συνέδρων και των 260 ομιλητών στην πρόκληση του θέματος ήταν ασφαλώς — όπως ήδη τονίζουν γραπτές και προφορικές κρίσεις — πολύ επιτυχημένη. Η κλασική Ελλάδα, ως πραγματική ζωή και ως ανανεωνόμενη ιδέα, πρόβαλε μέσα από τις εργασίες του Συνεδρίου περισσότερο πειστική για τον σημερινό άνθρωπο και περισσότερο δυναμική για την Ιστορία. Εξάλλου, οι ανακοινώσεις που έγιναν την τελευταία ημέρα του Συνεδρίου σχετικά με τη χρήση της πληροφορικής και της αρχαιομετρίας στην Αρχαιολογία υπογράμμισαν το σκεπτικό αλλά αυξανόμενο ενδιαφέρον των κλασικών αρχαιολόγων για τις δυνατότητες που προσφέρουν στην έρευνα οι νέες αυτές μέθοδοι.

Το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών προσέφερε τα απαιτούμενα υλικά μέσα για την οργάνωση και την πραγματοποίηση του μεγάλου αυτού συνεδρίου και εξασφάλισε την ιδιαίτερα δαπανηρή έκδοση των Πρακτικών, που θα αποτελέσει και τη μόνιμη προσφορά του Συνεδρίου στην Επιστήμη.

Ύστερα από τη γενναιόδωρη αυτή προσφορά η Οργανωτική Επιτροπή αποφάσισε την παρουσίαση ολόκληρων των κειμένων των ανακοινώσεων και των άλλων εργασιών του Συνεδρίου σε τέσσερις μεγάλους τόμους. Οι ανακοινώσεις έχουν καταχωρηθεί σε μεγάλες ομάδες, που αντιστοιχούν στα διάφορα τμήματα του Συνεδρίου, μέσα στις οποίες οι εργασίες ακολουθούν την αλφαβητική σειρά των ονομάτων των συγγραφέων τους. Για τις λίγες περιπτώσεις ανακοινώσεων που πραγματοποιήθηκαν στο Συνέδριο, αλλά το κείμενό τους δεν

έφθασε στην Επιτροπή Εκδόσεως ως το τέλος του 1984, δεν γίνεται καμιά μνεία, αφού επιλέχθηκε για τα Πρακτικά η παρουσίαση των ανακοινώσεων με μορφή επιστημονικού τόμου. Τα ξενόγλωσσα κείμενα γενικά τυπώθηκαν χωρίς μείζονες επεμβάσεις στην γλώσσα. Επίσης η ευθύνη για την ποιότητα των φωτογραφιών που συνοδεύουν κάθε ανακοίνωση βαρύνει τον συγγραφέα της.

Παραδίδοντας τον πρώτο τόμο των Πρακτικών στη δημοσιότητα, η Οργανωτική Επιτροπή εκφράζει θερμές ευχαριστίες προς τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας Κωνσταντίνο Καραμανλή για το ενδιαφέρον που έδειξε για το Συνέδριο και προς την Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Μελίνα Μερκούρη και τον Γενικό Γραμματέα του ΥΠΠΕ Κωνσταντίνο Αλαβάνο για την υλική και ηθική στήριξη της οργάνωσής του.

Από τη θέση αυτή η Οργανωτική Επιτροπή εκφράζει ακόμη τις ευχαριστίες της σ' όλους εκείνους που συνέβαλαν στην επιτυχία του Συνεδρίου: Στους συναδέλφους Ν. Γιαλούρη και Γ. Δοντά που ξεκίνησαν την οργάνωση πριν αποχωρήσουν από την ενεργό υπηρεσία, στα μέλη της Ελληνικής Επιτροπής για το Συνέδριο που πλαισίωσαν ουσιαστικά τις προσπάθειες της Οργανωτικής Επιτροπής, στον Διευθυντή Πολιτιστικής Κινήσεως του ΥΠΠΕ Γ. Πρωτοπαπά, που με τον ενθουσιασμό και την αποτελεσματικότητά του βοήθησε ως εκπρόσωπος του Υπουργείου στην αντιμετώπιση πολλών δυσκολιών της οργάνωσης, στο Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Δ. Παπαστάμο για την πρόθυμη παραχώρηση των χώρων του Ιδρύματος στο Συνέδριο, καθώς και στη Διεύθυνση του Πολεμικού Μουσείου και στο Συμβούλιο της Αρχαιολογικής Εταιρείας για τη φιλοξενία τμημάτων του Συνεδρίου στους χώρους τους.

Ευχαριστίες εκφράζονται ακόμα προς τη Γραμματεία του Συνεδρίου, τις κυρίες Α. Πλάτωνος, Χ. Κανελλοπούλου, Π. 'Ασημάκη, Λ. Μανουδάκη και Α. Καραμάνου για την ουσιαστική συμβολή τους στη δύσκολη οργάνωση και εξυπηρέτηση των αναγκών του Συνεδρίου, αλλά και προς όλους τους συνέδρους που με τη συμμετοχή τους βοήθησαν ώστε το XII Διεθνές Συνέδριο Κλασικής Αρχαιολογίας στην Αθήνα να αποτελέσει ένα ιδιαίτερα σημαντικό επιστημονικό γεγονός.

Η Εκδοτική Επιτροπή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιήσει το δύσκολο έργο της εκτύπωσης των Πρακτικών χωρίς την πείρα και την μεγάλη προσπάθεια για την άρτια παρουσίασή τους, που κατέβαλε η επιμελήτρια της εκδόσεως τ. 'Εφορος Δημοσιευμάτων του ΤΑΠ, Α. Καλογεροπούλου. Και προς αυτήν εκφράζονται θερμές ευχαριστίες, όπως και στη δρα J. Binder, γιά την πρόθυμη πάντοτε βοήθειά της.

Η ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

Η ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ, ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

C'est un jour de fête, sans doute, que le jour d'aujourd'hui, où nous nous trouvons rassemblés ici, dans cette ville fameuse, le δαιμόνιον πτολίεθρον du poète ancien, des centaines et des centaines de fidèles à l'ancien héritage, réunis dans l'intention de nous renseigner sur nos travaux, nos découvertes, tout ce que les dernières années ont apporté de neuf sur l'art classique et son rayonnement. Il est vrai que quelque tristesse se mêle à notre joie, car un certain nombre d'amis sont absents; permettez-moi de nommer au moins l'éminent archéologue, humaniste et philhellène Pierre Demargne, auquel nous adressons nos meilleurs voeux de prompt rétablissement; et nous adressons nos voeux chaleureux aussi à Roland Martin et à Theodor Kraus, qui a tellement contribué à l'organisation de ce Congrès.

Notre rencontre est significative en elle-même; elle est encore davantage si nous songeons à ce qui se passe autour de nous, hélas, dans tant de parties de notre monde d'aujourd'hui; on y rencontre tellement de phénomènes choquants, ou tragiques, que nous osons être en désaccord même avec Socrate, pour lequel, dans le *Phaedon* de Platon, c'est la poursuite de l'argent qui est cause de guerres: Διὰ γὰρ τὴν τῶν χρημάτων κτῆσιν πάντες οἱ πόλεμοι γίγνονται. Nous, qui avons vécu et qui vivons encore dans des situations à cet égard peu favorables, nous en arrivons à penser que, bien au delà de la seule recherche de l'argent, ce sont des instincts plus obscurs encore qui, se créant des situations qui rappellent les plus sombres du Moyen Age, projettent sur nos âmes lourdes images: guerres, non seulement entre nations mais aussi fratricides, massacres, morts par centaines et par milliers, voilà ce que chaque jour nous lisons et entendons: et, le plus inquiétant, surtout après les dernières grandes guerres mondiales, c'est que aussi des milliers de jeunes gens sont, sans scrupule, jetés à la perte, à la fleur de leur âge. Encore une fois le pessimisme — pourquoi le dissimuler? — vient nous envahir; ce qui peut nous en défendre, en un instant illuminé, comme celui que nous vivons ici, c'est notre fois constante en la valeur des études classiques, dont il faut se réjouir qu'elles soient soutenues par de si nombreux

Etats, de si nombreuses institutions: nous osons espérer que ce support restera inébranlable. C'est pourquoi il m'est particulièrement agréable d'exprimer à Madame le Ministre de la Culture et des Sciences toute notre reconnaissance pour le financement qu'elle nous a gracieusement accordé; et, si notre réunion a été rendue possible, c'est très largement grâce à l'assistance constante du Ministre de la Culture. Mais permettez-moi de vous remercier aussi chaleureusement vous tous, qui participez à ce Congrès: votre présence est le témoignage d'un besoin, d'une volonté salutaire de rester fidèles aux études humanistes; nous vous en disons toute notre reconnaissance; il est ainsi permis d'espérer, que, malgré tout, le Moyen Age sera suivi d'une nouvelle Renaissance.

Il est d'ailleurs remarquable que les thèses de notre rencontre portent essentiellement sur l'art grec et sa diffusion; cela montre combien était juste l'opinion jadis exprimée par Ernst Buschor, que lorsque l'étude des textes anciens, tend à décliner (comme c'est malheureusement le cas aujourd'hui) il reste l'art comme source principale permettant de retrouver l'héritage de l'antiquité. C'est pour cette raison que la mission des archéologues devient encore plus nécessaire, elle est même désormais, dans cette perspective, vitale.

Nous devons donc continuer à avancer avec tenacité et fidélité dans l'accomplissement de notre mission. Nous en retirerons de grandes satisfactions. Je ne peux pas me rappeler dans laquelle de ses oeuvres Aldous Huxley observe que, pour avoir une idée de la valeur des études classiques et de la noblesse qu'elles confèrent, il suffit de constater combien est différent l'aspect des individus nourris de culture classique, en comparaison avec ceux qui en ont été privés; effectivement, un coup d'oeil sur l'aspect des collègues réunis pour assister à notre Congrès, suffit à nous convaincre que Huxley avait raison.

Mais, surtout, ce n'est pas de l'*Hybris*, nous l'espérons, que de remarquer combien, par rapport aux autres savants et surtout par rapport aux techniciens, ceux qui s'occupent de l'art antique, sont privilégiés: sans se soucier de la courte durée de la vie humaine, ils ont le privilège de continuer, jusqu'à la fin de leur existence, à étudier avec enthousiasme et à répandre leurs idées sur les créations, toujours jeunes, des immortels créateurs anciens.

ΜΗΝΥΜΑ ΤΗΣ Α.Ε. ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗ, ΠΡΟΣ ΤΟ XII ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Με ιδιαίτερη ικανοποίηση χαιρετίζω την σύγκληση του XII Παγκοσμίου Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας στην Αθήνα. Και καλωσορίζω τους διακεκριμένους επιστήμονες στην πόλη αυτή, που υπήρξε η κοιτίδα του κλασικού πνεύματος και που ανέδειξε πρότυπα των οποίων την αξία επιβεβαίωσαν οι αιώνες.

Εάν η πολιτική ισχύς των Αθηνών του 5ου αι. είχε ζωή ολίγων μόνον δεκαετιών, το πνεύμα της «δαιμονίας πόλεως» του Περικλέους, ξεπερνώντας γεωγραφικά και χρονικά όρια, αποτέλεσε το ιδανικό της ανθρώπινης συμβιώσεως και το βάθρο πάνω στο οποίο οικοδομήθηκε ο ευρωπαϊκός πολιτισμός.

Η Κλασική Ελλάδα είναι εκείνη που ανύψωσε τον λόγο ως γέφυρα συνεννοήσεως μεταξύ των λαών και κατέκτησε το μέγιστο πολιτικό ιδανικό, την Ελευθερία και την

Δημοκρατία. Ανέδειξε το άτομο, ως ελεύθερο λογικό ον, και προσδιορίζοντας την έννοια του μέτρου στην ισόρροπη και δημιουργική εναρμόνιση των αντιθέτων, γέννησε τον πολίτη και πρόβαλε την ιδέα του «καλοῦ καγαθοῦ» ανθρώπου.

Το πνεύμα της Κλασικής Ελλάδος άλλαξε τον κόσμο, γιατί άλλαξε τη στάση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο. Το μήνυμά του δεν απευθύνεται στον συγκεκριμένο άνθρωπο μιας συγκεκριμένης εποχής. Απευθύνεται στην πανανθρώπινη κοινότητα. Γι' αυτό η σημασία του είναι οικουμενική. Και το νόημά του πάντοτε επίκαιρο.

Η Κλασική Αθήνα, «Ἑλλάδος παίδευσις» τότε, απέδειξε ότι «νόος λεπτότατον πάντων χρημάτων καὶ καθαρώτατον». Αυτή την αρχή του Αναξαγόρου του Κλαζομενίου καλείται και πάλι να θέσει το Συνέδριό σας, αποδεικνύοντας ότι μέσα στον συγκεχυμένο και αναρχούμενο πνευματικά κόσμο μας, το ελληνικό πνεύμα παραμένει αιώνιο οριοθετώντας αυτή καθαυτή την ανθρώπινη υπόσταση στην ευγενέστερη έκφρασή της.

Και με τις σκέψεις αυτές, απευθύνω θερμό χαιρετισμό στους Συνέδρους, Έλληνες και ξένους, και εύχομαι λαμπρή επιτυχία στις εργασίες σας.

Η ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ, ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ

Κυρίες και Κύριοι Σύνεδροι,

Εκ μέρους της ελληνικής κυβέρνησης σας καλωσορίζω στην πόλη του Παρθενώνα, όπου, μιά ακόμη φορά, ύστερ' από χρόνια, πραγματοποιείται το Διεθνές Συνέδριο της Κλασικής Αρχαιολογίας. Το γεγονός αυτό με γεμίζει απέραντη χαρά. Ελπίζω ότι ο Ξένιος Ζεύς, που λατρεύεται πάντοτε σ' αυτόν τον τόπο, θα κάμει τη διαμονή σας χαρούμενη και η Αθηνά, η θεά της σοφίας, θα προσφέρει τη σκέπη της, για να είναι γόνιμες και δημιουργικές οι εργασίες του Συνεδρίου. Πάνω απ' όλα είμαι βέβαιη, ότι ο περιβάλλων χώρος και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα θα του προσδώσουν ένα στοιχείο μοναδικότητας, καθώς οι συζητήσεις για την Κλασική Ελλάδα και τον αρχαίο κόσμο θα γίνονται μέσα στο λίκνο του κλασικού πολιτισμού, μέσα στην πόλη που γέννησε και έθρεψε το κλασικό ιδεώδες, δίπλα στα ίδια τα μνημεία, που εκφράζουν το πνεύμα του και διατηρήθηκαν, έστω και πληγωμένα, ως σήμερα.

Κυρίες και Κύριοι Σύνεδροι,

Η έννοια του κλασικού εκφράζεται πρώτ' απ' όλα με τη μορφή, και ως μορφή φανερώνεται στα έργα τέχνης. Κάθε ερμηνεία του κλασικού χωρίς αναφορά στα έργα τέχνης, είναι ελλιπής και αμφίβολη. Κορυφαία στιγμή του κλασικού, είναι η στιγμή του Παρθενώνα. Η μορφή, φτάνοντας τότε στον υπέρτατο εξουσιασμό της ύλης, πήρε το λόγο και έγινε νόμος και ελευθερία μαζί, σε μια βαθύτατη αρμονία, μια απόλυτη ενότητα. Μέσα από τον δρόμο του λόγου, της καθαρής σκέψης, που ενεργεί ελεύθερα, χωρίς φαντασιώσεις, η μορφή οδηγήθηκε εδώ σ' ένα ανεπανάληπτο ιδανικό. Το ιδανικό του μέτρου και της διαλεκτικής σύνθεσης. Από ανθρώπους που, χωρίς φόβο απέναντι στις υπερφυσικές δυνάμεις, έπλαθαν τους θεούς κατ' εικόνα και ομοίωση· από τεχνίτες που κράτησαν την παράδοση ως οδηγό και όχι ως δυνάστη της φαντασίας· από υπεύθυνους ενεργούς

και αυτεξούσιους πολίτες. Πραγματοποιήθηκε έτσι η ευτυχέστερη στην ιστορία σύζευξη του ιδεατού με το εφικτό, του συμβολικού με το πραγματικό, του υπερβατικού με το εγκόσμιο.

Αυτό που δημιουργήθηκε μέσα σε 50 χρόνια πάνω σ' ένα στενό κομμάτι γής, ανάμεσα στον Υμηττό, στην Πεντέλη και στην Πάρνηθα, δεν ξεπεράστηκε ποτέ. Έγινε υπόδειγμα ως αισθητικό ιδεώδες ισορροπίας ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο της λογικής και της φαντασίας· έμεινε πρότυπο ως ιδεατός ανθρωπισμός, που προσανατολίζει στους δρόμους της ελευθερίας του λόγου και του μέτρου. Εδώ σ' αυτή την πόλη καθιερώθηκαν τα πρωτεία του πνεύματος. Είναι αυτό το πνεύμα ακριβώς που την πλάτυνε και την έκαμε κέντρο της οικουμένης· είναι το ίδιο πνεύμα που έδωσε άξονες αναφοράς και μέτρα αυτογνωσίας σ' όλες τις μεγάλες εποχές του Ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Κυρίες και Κύριοι Σύνεδροι,

Ο βασικός τύπος του πολιτισμού, μέσα στον οποίο ζούμε ακόμα και σήμερα, είναι εκείνος, που θεσμοθετήθηκε πριν από 2.400 χρόνια, στην κορυφαία ώρα του κλασικού ελληνισμού. Σ' αυτή την ώρα, η ανθρωπότητα οφείλει ένα σημαντικό χρέος και μία απέραντη ευγνωμοσύνη. Είναι μικρότερο το φορτίο που έχουν στον ώμο τους όσοι συνεχίζουν να καλλιεργούν τις κλασικές σπουδές σε μία εποχή κρίσης, όπως η σημερινή, σε μία εποχή που ο άνθρωπος, πλανημένος από τις ίδιες του τις υπερβολές σε χώρους έξω από τη λογική και το μέτρο, αναζητεί αβέβαιος και διχασμένος τη νέα του ισορροπία. Στην κρίσιμη αυτή εποχή, έχουμε χρέος να κρατήσουμε ανοικτό το δρόμο προς τις αξίες της κλασικής Ελλάδας, με την ελπίδα να αντλήσουμε στηρίγματα και να αναπλάσουμε τα ιδανικά της ζωής. Αυτή την υψηλή σκοπιμότητα εξυπηρετεῖ το Συνέδριό σας, και είμαι βέβαιη ότι θα συμβάλει στην ανασυγκρότηση των αξιών και στην αποκατάσταση της συνοχής της σκέψης.

Ο ελληνικός λαός σηκώνει πάντοτε με υπερηφάνεια το βαρύ φορτίο της κλασικής του κληρονομιάς, έτσι όπως του κληροδοτήθηκε μέσα από τους αιώνες, με την αδιάσπαστη συνέχεια, την εσωτερική συνοχή και την ενότητα του ιστορικού του βίου. Το ίδιο ισχύει και για τους Έλληνες αρχαιολόγους, που με το πείσμα και το πάθος τους, πολλές φορές χωρίς μέσα και κάτω από αντίξοες συνθήκες, προστάτεψαν τα σημάδια της μεγάλης κληρονομιάς μας.

Κυρίες και Κύριοι Σύνεδροι,

Ιδιαίτερα συγκινημένη, κηρύσσω, κάτω από τη σκιά του Παρθενώνα, την έναρξη του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, με θέμα: Η κλασική Ελλάδα και ο αρχαίος κόσμος.

Η Γ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΝΩΣΕΩΣ (AIAC), MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO

Signora Ministro, Signore, Signori, Cari Colleghi,

Sono dinanzi a questa eletta assemblea in qualità di rappresentante dell'AIAC —

Associazione Internazionale di Archeologia Classica — che, come vi è noto, è l'organismo responsabile della continuità e della preparazione di questi congressi quinquennali.

In realtà avrebbe dovuto essere qui, a portarvi il saluto e l'augurio dell'AIAC, il Prof. Theodor Kraus, Presidente dell'Associazione, che tanto si era adoperato, insieme al Comitato Nazionale Greco, per la programmazione e la realizzazione di questo XII Congresso Internazionale di Archeologia Classica.

Purtroppo, proprio in questi ultimi giorni, ragioni di salute lo hanno costretto, con profondo rammarico, a rinunciare alla già programmata partecipazione.

Ecco dunque perché è stato delegato a me l'onore di rappresentarlo e di porgervi il saluto augurale suo e del Consiglio direttivo dell'Associazione Internazionale di Archeologia Classica.

Permettetemi di ricordarvi che sin dal 1958, durante il VII Congresso svoltosi a Roma e Napoli, primo organizzato dopo la lunga e terribile parentesi bellica, era stato auspicato dai responsabili dell'AIAC che una prossima manifestazione avesse come sede la Grecia, e in particolare Atene, culla della nostra cultura.

Ragioni contingenti, indipendenti dalla nostra volontà, hanno un po' ritardato questo evento desiderato e, permettetemi di dirlo, da noi accarezzato come un sogno.

I congressi successivi a quello di Roma si svolsero, come vi è noto, a Parigi, Damasco, Ancara e Smirne, Londra: proprio nella seduta di chiusura del Congresso Londinese, nel settembre 1978, l'allora ispettore generale delle Antichità Professor Nikolaos Yalouris, proponeva ufficialmente Atene quale sede del futuro congresso 1983.

La meta perseguita da lungo tempo era raggiunta: la proposta venne accolta con entusiasmo e da allora è cominciato il lungo e paziente lavoro dell'AIAC e del Comitato Nazionale Ellenico che ha portato alle intense giornate di studio che ci prepariamo a vivere.

Il Congresso del 1958, primo dopo il secondo conflitto mondiale, aveva tracciato il panorama delle ricerche e degli studi archeologici svoltisi in tutto il mondo durante la guerra e nell'immediato dopoguerra: era stato un ritrovarsi e un riconoscersi nella fratellanza della ricerca scientifica dopo la parentesi oscura e di morte; era stato uno scambio di esperienze, la ripresa dei contatti e del lavoro comune.

I successivi Congressi avevano lumeggiato e fatto il punto su temi di ricerca di carattere generale, particolarmente sentiti e perseguiti, spesso legati ai luoghi ove la riunione aveva luogo: «Le Rayonnement des civilisations grecque e romaine sur les cultures périphériques»; «Orient, Grèce et Rome»; «Anatolia in Classical Antiquity»; «Greece and Rome in the Classical World».

Per il presente Congresso il Consiglio dell'AIAC ha proposto il tema che sembrava essere il più appropriato alla prestigiosa sede prescelta: La Grèce classique et le monde classique.

E' sembrato infatti quanto mai opportuno fare il punto, in queste giornate, sul progresso degli studi e delle scoperte riguardanti il periodo classico, quel periodo che vide l'apogeo politico e culturale di Atene, quel periodo in cui si era raggiunta la perfezione nelle arti figurative e in cui lo spirito umano aveva toccato le sue più alte vette. Così almeno si pensava nell'antichità — e anche per molti secoli in seguito — tantoché a quegli ideali di perfezione formale e spirituale è ritornato il mondo dell'arte e del pensiero nelle sue successive «rinascenze».

Rivisitare e rivedere questo mondo alla luce delle nuove scoperte, delle più recenti teorie, delle nuove valutazioni è sembrato non solo importante, ma necessario e quanto mai stimolante.

Su questa linea ha lavorato il Comitato Nazionale Greco, di conserva con il Consiglio direttivo dell'AIAC, per predisporre e articolare il denso, nutritissimo programma di queste giornate ateniesi.

Al Comitato Nazionale Greco ed in particolare alla sua eminente presidente Semni Karouzou (a tutti noi tanto cara) e al suo dinamico vice-presidente Vassilios Lambrinoudakis vanno i ringraziamenti e la gratitudine della nostra Associazione.

La nostra riconoscenza va in primo luogo anche alle Autorità elleniche che hanno favorito e reso possibile col loro aiuto la realizzazione di questo congresso e con la loro presenza tra noi ci dimostrano la loro stima.

Un'ultima cosa — e non vi sembri prematuro ch'io esprima questo voto prima ancora dell'inizio delle sedute di lavoro — : mi auguro e spero che nel corso delle giornate ateniesi vengano avanzate proposte riguardanti la sede del prossimo XIII Congresso Internazionale di Archeologia Classica.

Ed infine per augurare il meritato successo alle giornate dense di riunioni, che stanno per iniziare, non trovo frase migliore che l'antico:

quod bonum, faustum, felix, fortunatumque sit!

ΕΚ ΜΕΡΟΥΣ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΗΣ ΒΡΕΤΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ, Dr H.W. CATLING

Mme. Minister, Your Excellencies, Mme. President of the Committee of Organisation,

Ladies and Gentlemen,

As spokesman for the Foreign Schools and Institutes privileged to exist and work here in Greece it is my welcome duty to join in this evening's words of greeting to the participants in this XII International Congress of Classical Archaeology. The Schools wish the Congress every possible success, both in its formal work in the daily meetings, in the sections, in its excursions and in the quiet, informal conversations among individuals to which I know we all look forward. May old friendships be renewed — may new ones be made. The Schools know that you, the participants, will be stimulated and stirred by meeting in this City, with all that it symbolises, far transcending our own world of Classical Archaeology.

May I, too, on behalf of the Foreign participants — certainly on behalf of those who are members of the Foreign Schools—, express our gratitude and appreciation to our hosts for their *philoxenia* in inviting us all to this Congress, not least, Mme. Minister, to the Ministry of Culture and Science. We are, in particular, grateful to the President of the Committee of Organisation, Dr. Semni Karouzou, and her colleagues on that Committee, both for the arduous and devoted work they have completed in making this Congress possible, and for their skill in preparing the programme at once catholic in its range and stimulating in the interest of its topics.

Many of the foreign participants in the Congress are past or present members of one or other of the Foreign Schools. Perhaps, as I did, they first came to Athens as young student members of a Foreign School. They return to Athens as to a much loved second home, with an insight into the role played by their School in their academic experience of Greece. I know, Mme. Minister, they will wish to join with the Schools in expressing our lasting gratitude to Greece for permitting us to live and work here throughout the years, and to join with our Greek colleagues and to play however small a role it may be in enlarging knowledge of Greece and correcting and sharpening the focus with which we view both its remote and its more recent past.

In the world at large these are difficult days for classical learning within normal educational systems, a fact which not even so distinguished a gathering of scholars as this can alter. Those of us (and I am sure it will be a majority of those foreigners present) who are struggling to support and preserve classical education in our own countries are especially conscious of the importance of the Schools in Greece within our systems of higher education. They help us to maintain and — if we have but strength and will — enlarge knowledge, understanding and love for Greece in the lands from which we foreigners come.

Thank you.

Ο ΓΕΝ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤ. ΤΡΥΠΑΝΗΣ

Κυρίες και Κύριοι,

Εκ μέρους της Ακαδημίας Αθηνών απευθύνω θερμό χαιρετισμό στο XII Διεθνές Συνέδριο της Κλασικής Αρχαιολογίας, του οποίου οι εργασίες αρχίζουν σήμερα. Το να εξάρει κανείς τη σημασία του πολιτισμού του πέμπτου και του τετάρτου αιώνος π.Χ. ενώπιον του σημερινού ακροατηρίου είναι κυριολεκτικώς να φέρω «γλαῦκα εἰς Αθήνας». Γι' αυτό θα περιορισθώ μόνο στο να διαβιβάσω τις ευχές της Ακαδημίας για την επιτυχία του συνεδρίου, για την οποία και δεν αμφιβάλλω. Ευχαριστώ.

Ο ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, Ι. ΤΡΑΥΛΟΣ

Κυρίες και Κύριοι,

Η Αρχαιολογική Εταιρεία συγχαίρει θερμά την Οργανωτικήν Επιτροπήν και τα μέλη του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας που συνήλθεν εις τας Αθήνας.

Τα μέλη της Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρχαιολόγοι και φίλοι της αρχαιολογίας, θα παρακολουθήσουν με ιδιαίτερον ενδιαφέρον τας εργασίας του Συνεδρίου που είναι βέβαιον ότι θα διεξαχθούν με πολλήν γνώσιν και με πολλήν σοφίαν εις την πόλιν μας.

Η Αρχαιολογική Εταιρεία απευθύνει θερμόν και εγκάρδιον χαιρετισμόν προς τους φίλους αρχαιολόγους που συνέρρευσαν με προθυμίαν εις τας Αθήνας, δια να μεταλαμπαδεύσουν τα πορίσματα των μελετών και των ερευνών των.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΩΝ ΙΔΡΥΜΑΤΩΝ κλπ.

Οι Καθηγητές κκ. Μ. Κοκολάκης, Μαν. Ανδρόνικος και Σωτ. Δάκαρης απηύθυναν εγκάρδιους χαιρετισμούς εκ μέρους των Πανεπιστημίων Αθηνών, Θεσσαλονίκης και Ιωαννίνων αντίστοιχα.

Θερμός χαιρετισμός στους συνέδρους, εκ μέρους του Συλλόγου Ελλήνων Αρχαιολόγων, έγινε επίσης από τον Πρόεδρό του, Γ. Ιντζεσίλογλου.

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΟΜΙΛΙΑ

DIE STILGESCHICHTE DER MONUMENTALMALEREI IN DER ZEIT ALEXANDERS DES GROSSEN

(Tafeln 1 - 6)

In den Augen der altgriechischen Kunsthistoriker war die Malerei der Zeit Alexanders des Großen die Blüte der klassischen Flächenkunst. Ich habe diese Periode als Thema gewählt, um damit den Freunden Georgios Dontas, Semni Karusu, Niko Yalouris und Manolis Andronikos zu danken. Im Sinn unserer Freunde und Lehrer Christos und Semni Karusos haben Dontas und Yalouris vorgeschlagen, diesen Kongreß nicht der Peripherie der Klassik zu widmen, sondern der klassischen Periode selbst. Andronikos hat die bedeutendsten klassischen Gemälde entdeckt, die uns im Original erhalten sind. Er hat mich überzeugt, daß wir im Raub der Persephone von Vergina (Taf. 1, 2, 1 - 2) ein monumentales Werk des Nikomachos und im Jagdfries des großen Grabes von Vergina ein Frühwerk seines Schülers Philoxenos besitzen (Taf. 3, 1 - 2).[1] Daß Andronikos' Identifizierung des großen Grabes als das Philipps II. hypothetisch ist, weiß er selbst, aber daß seine Datierung der Gemälde um 330 v. Chr. richtig ist, hoffe ich, mit meinem Vortrag zu bekräftigen.

Andronikos hat mit diesen Entdeckungen Forschungen in Makedonien bekrönt, die er vor bald fünfzig Jahren begonnen und unablässig fortgesetzt hat. Er hat sich durch

1. M. Andronikos, Vergina, The Royal Graves in the Great Tumulus, *AAA* X, 1977, 1-39. Ders. im Katalog *The Search for Alexander*, Boston 1980, 26-38. Ders. in M.B. Chatzopoulos - L.D. Louckopoulos, *Philippos, Basileus Makedonon*, Athen 1980; deutsche Ausgabe mit dem Titel *Ein Königreich für Alexander*, 1981; das Verginakapitel daraus auch in *Antike Welt* 13, 1982, 18ff. Die Diskussion von Andronikos' Thesen, begonnen von P.W. Lehmann, *AJA* 84, 1980, 527-531 wurde im *AJA* 87, 1983, 99-103 und 241 vorläufig abgeschlossen. Vgl. auch E.N. Borza, The Macedonian Royal Tombs at Vergina, *Archaeol. News* 10, 1981, 73 ff. und M. Andronikos, *AJA* 13, 1980, 168-178. Dazu S.G. Miller (unten Anm. 5).

rasche und vorzügliche Publikationen ausgezeichnet. Dankbar las ich auch seine scharfe Kritik an der Leichtfertigkeit, mit der man sich oft über die Thesen erfahrener Meister hinwegsetzt;[2] als Beispiel nenne ich nur die Versuche, Furtwänglers und Buschors Datierung der Medusa Rondanini und des Mausolos in die Klassik anzuzweifeln.

Die Kunstgeschichte des vierten Jahrhunderts hat vorzügliche Grundlagen in monumentalen Reliefzyklen, in den oft überraschend guten Urkundenreliefs, den datierten panathenäischen Amphoren und Münzen. Diese Grundlagen sind vorbildlich verwertet in Hermine Speiers Abhandlung über die Zweifigurengruppen und in Hans Diepolders Geschichte der Grabreliefs.[3] So bezeugen die Urkundenreliefs und die letzten vor dem Luxusgesetz von 317 geschaffenen Grabreliefs den radikalen Stilwandel nach dem Tod Alexanders des Großen, einen Stilwandel, der seinen genialsten Ausdruck in der Alexanderschlacht des Philoxenos gefunden hat.[4] Ferner läßt sich die Grabfassade von Lefkadia nach der Theophrastamphora von 313 datieren,[5] während die typologisch verwandte Fassade des 1981 ausgegrabenen Tumulus stilistisch deutlich jünger ist, durch Gebärde und Manteldrapierung das neue Pathos der Zeit um 270 gewinnt.[6] Die Reliefs der Metopen der Fassade von Lefkadia ahmen die des Parthenon nach, die des Frieses Werke wie den um 325 zu datierenden Alexandersarkophag (vgl. Anm. 4). Sie erweisen sich aber als jünger als die Vorbilder durch die lysippischen Proportionen, durch die eckigen, spröden Bewegungen, die der Alexandersarkophag noch nicht kennt und durch das Zerbrechen der spätklassischen geschlossenen Gruppenkomposition des Alexandersarkophags. Die Reliefs setzen die genialen Neuerungen der Alexanderschlacht des Philoxenos voraus, wenn sie auch künstlerisch dessen Qualität bei weitem nicht erreichen. Ich halte an der Zurückführung des Neapler Alexandermosaiks auf das Gemälde fest, das Philoxenos von Eretria vermutlich 317 für den späteren König Kassander in Athen malte. Ueber das Zurückgreifen des vierten Jahrhunderts auf die Hochklassik handelt bei unserem Kongreß Jean Marcadé[7] (Band III). Ein interessantes Beispiel des Zurückgreifens auf das frühe vierte Jahrhundert ist das grossartige von E. Tsirivakos entdeckte und richtig ins spätere vierte Jahrhundert datierte Grabmonument, das jetzt im neuen

2. M. Andronikos, *AAA* XIII, 1980, 360-365.

3. H. Speier, Zweifiguren-Gruppen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus, *RM* 47, 1932, 1-94 Taf. 1-31. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin 1931. Reprint 1965. Vgl. auch K. Schefold, *Klassisches Griechenland*, Baden-Baden 1965, Neue Ausgabe 1975; als *La Grèce Classique*, übersetzt von J.-P. Simon, erschienen Paris 1967; als *The Art of Classical Greece*, übersetzt von J.R. Forster, London 1967. Dazu M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge University Press 1975, besonders 432-444, 484-503.

4. Zur Datierung zuletzt K. Schefold, Die Antwort der griechischen Kunst auf die Siege Alexanders des Grossen, *SitzBerBayerAk* 1979 Heft 4. Dazu jetzt D. Mannsperger, *Alexander d.G. im Bild der Münzen*, Tübingen 1981. C. Nylander, *Il Milite ignoto*, in La Regione sotterratta dal Vesuvio, Napoli 1982, 689.

5. Ph. M. Petsas, *Ho taphos ton Leukadion*, Athen 1966; dazu vorzüglich S.G. Miller, Macedonian Tombs; Their Architecture and Architectural Decoration, in *Studies in the History of Art* 10, 1980 Symposium Series 1: Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times, 153-171 Abb. 3 (im Folgenden abgekürzt *Studies*). Die Theophrastamphora von 313: Speier a.O. (oben Anm. 3) Taf. 25.

6. *BCH* 106, 1982, 573 Abb. 76. *Τὸ Ἔργον* 1981, 26 Abb. 38f.

7. Vgl. auch K. Jost, *Das Beispiel und Vorbild der Vorfahren*, Diss. Basel 1933. J.T. Chambers, The Fourth Century Athenian View of their Fifth Century Empire, *Parola del Passato* 30, 1975, 177ff.

Piräusmuseum so eindrucksvoll aufgestellt ist.[8] Während die Komposition der Statuengruppe nicht vor 320 zu verstehen ist, ahmt der Amazonenrfies des Sockels den Stil der frühen Spätklassik um 370 nach.

Zum Verständnis der Stilgeschichte der Monumentalmalerei der Zeit Alexanders des Großen helfen auch spätklassische Vasenbilder, Kieselmosaiken, dazu einige wenige Gemäldekopien aus den Vesuvstädten und römische Kopien von Bilderzählungen der Alexanderzeit.[9] Nach Quintilian 12, 10, 6 blühte die Malerei besonders in der Zeit Philipps II. und bis zu den Nachfolgern Alexanders des Großen. Die Meister zeichneten sich durch verschiedene Kunstfertigkeiten aus; durch Sorgfalt Protogenes, durch berechnende Methode Pamphilos und Melanthios, durch Leichtigkeit Antiphilos, durch Phantasiai Theon von Samos, durch Genialität und Anmut Apelles, durch Vielseitigkeit Euphranor. Diese Angaben Quintilians werden uns im Folgenden anschaulicher werden und dabei wird noch von sechs weiteren Malern zu reden sein, die sich mit erhaltenen Werken dieser Zeit verbinden lassen: Nikias, Nikomachos, Athenion, Timomachos und Philoxenos; es sind also nicht weniger als dreizehn berühmte Maler und Zeitgenossen Alexanders des Großen, von denen wir noch eine Vorstellung gewinnen können. Man hat Apelles, Alexanders Hof-Maler den König der Maler genannt, wie Pheidias als König der Bildhauer galt.

Das älteste, wenigstens in der Hauptfigur gut überlieferte Gemälde der Periode ist das der Entführung der Helena[10] aus dem unter Vespasian gemalten Zyklus im Haus des tragischen Dichters in Pompeji (T a f. 5,2). So sehr man sich unter Vespasian bemüht hat, treu zu kopieren, ist dies oft nur bei den Figuren gelungen, während sich in der Komposition römisches Raumempfinden geltend macht. So sind hier Krieger und Architektur des Hintergrunds überhöht, aber die Helena läßt sich mit dem von Diepolder um 350 datierten Grabrelief der Ameinokleia vergleichen.[11] Von dieser Reifestufe der spätklassischen Reliefs sagt Diepolder, daß die fest geschlossene Komposition «wie ein einziger, nach drei Richtungen sich drehender Körper» wirkt, sodaß die Figuren durch ihr Volumen den Raum bilden. Um 350 beginnen die Kompositionen sich nach vorn zu öffnen bis um 330 etwa beim Grabrelief vom Ilissos[12] die Figuren sich in statuarischer Spannung gegenüberstehen. Die Wandlung von der geschlossenen zur offenen Komposition läßt sich auf den Grabreliefs nicht lückenlos verfolgen, weil, wie Ohly nachgewiesen hat, nach 338 die Grabmäler zur Verstärkung der Stadtmauer abgebrochen und in dieser wiederverwendet wurden.[13] Es dauerte einige Jahre, bis die Nekropole wiederhergestellt war. Deshalb sind nur wenige um 335 zu datierende Grabreliefs erhalten.

Auf den Vasen aber und in der Monumentalmalerei läßt sich die Oeffnung der Kom-

8. E.K. Tsirivakos, Kallithea, *AAA* IV, 1971, 108-110.

9. Grundlegend H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* 2, 1857, 152ff. G. Lippold, Antike Gemäldekopien, *AbhMünchen* NF 33, 1951 mit Forschungsbericht. Dazu A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, Handbuch der Archäologie 4, 1953, 131ff. K. Schefold, *La Peinture Pompéienne*, Coll. Latomus 108, 1972. Robertson a.O. (oben Anm. 3. P.H. von Blanckenhagen, und N. Yalouris, in *Studies* a.O. (oben Anm. 5) 251-260, 263-268.

10. Herrmann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei* Taf. 12. *Peinture Pompéienne* a.O. Taf. 50b.

11. Diepolder, 44 Taf. 41.

12. Diepolder, 51 Taf. 48; zur Datierung Schefold, *Klass. Griechenland* a.O. 184 Bildanhang Abb. 67. K. Braun, *Untersuchung zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe*, Diss. Basel 1966, 68-77.

13. D. Ohly, *Deltion* 17, 1961/2,20 *AA* 1965, 374.

position verfolgen von der Gruppe von Orest und Pylades des Timomachos an, also von etwa 340 bis zum um 330 entstandenen Ilissosrelief. Orest blickt düster vor sich hin als Opfer der Erinyen, aber durch den fürstlichen Purpur seines Mantels ausgezeichnet, während der heller getönte und freier bewegte Pylades aufblickt und beim Nahen Iphigeniens ein kommendes Heil ahnt.[14] Sein goldgrüner, durch bläulich rötliche Säume aufgehellter Mantel trennt die Freunde mit Flächen, die zum verwandten Schwingen der Leiber kontrastieren und doch den Zusammenklang der Körper befestigen. Die Körper bilden noch zusammen einen gemeinsamen Raum. Auf dem Ilissosrelief ist dieser körperliche Zusammenklang einem Gegenüber gewichen, das nur durch den innigen seelischen Ausdruck des Vaters verbunden wird, durch die Vision des an sein Grabmal gelehnten Geschöpfes aus seinem eigenen Blut.

Zwischen der Orestgruppe und dem Ilissosrelief muß um 335 die Fürstin unter den Kertscher Vasen entstanden sein,[15] der Lebes in Leningrad mit den Brautgeschenken der Frauen, ein Werk von unvergleichlicher Hoheit. Die hohe Kunst der Zeichnung enspricht der Forderung der Malerschule von Sikyon im Gegensatz zum «Reichen Stil». Sie läßt uns ahnen, mit welcher Ehrfurcht Nikias die berühmten, in Kopien erhaltenen Gemälde der Andromeda und der Io um dieselbe Zeit geschaffen hat.[16] Die beste Kopie der Andromeda ist die aus dem Dioskurenhaus, trotz aller viel diskutierten Bedenken und Veränderungen, unter denen die wichtigste die neronische Räumlichkeit und das Spiel der Lichter ist. Der kräftige Bau des weiblichen Körpers ist nach der Alexanderzeit nicht denkbar. Die beiden blicken sich nicht an, ergriffen vom übermächtigen Geschick. Das Herabsteigen wird zum Symbol ihres weiten Weges. Die Schöpfung gehört in die attische Spätklassik, die sich vom momentanen Erleben zum Gültigen und Bleibenden erhebt, die in den Göttern im Sinn von Platons Ideenlehre Urbilder des Seins sucht und auch die Heroen vor solchem Hintergrund versteht. Die Kopien lassen vermuten, wie in den Originalen alles Anekdotische wegfiel, wie es im Andromedabild um erste scheue Berührung der Liebenden ging, nach Angst und Qual um kaum geglaubtes Glück, das Wunder der Jugend. Um 330 ist das Vorbild des Theseus aus Herculaneum entstanden, bei dem man an Euphranor denken kann.[17]

Die Oeffnung der Komposition nach vorn ist noch stärker als auf den Andromedagemälden betont auf der Pelike in London, die auch der Meister des Lebes, der Marsyasmaler geschaffen hat (Taf. 6)[18]. Weiss und Gold sind seit der Spätklassik beliebt als Götterfarben; an Apollon ist alles golden, dichtet Kallimachos.[19] Thetis war niedergekauert um sich mit Wasser übergießen zu lassen, da hat Peleus sie sie überrascht, packt ihren

14. Herrmann-Bruckmann Taf. 115f. *Peinture Pompéienne* a.O. Taf. 34.

15. K. Schefold, *Kertscher Vasen* (1930) Taf. 19f. E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976) Taf. 236-239.

16. *Peinture Pompéienne* a.O. Taf. 9.38. K. Schefold, *Studies in Honour of A.D. Trendall* (1979) 155-158 gegen Blanckenhagen a.O. (oben Anm. 9) Anm. 20; ebenso K. Schauenburg, *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* 1, 1981, 789 zu Nr. 67-72 (Abbildungen).

17. *Peinture Pompéienne* a.O. Taf. 47. Herrmann-Bruckmann Taf. 81. Blanckenhagen a.O. (oben Anm. 9) 252f.

18. *Kertscher Vasen* a.O. (oben Anm. 15) Taf. 16f. Simon a.O. Taf. LII.

19. K. Schefold, Das Ende der Vasenmalerei, das Luxusgesetz des Demetrios und die Neue Tragödie, in Hommages à Marcel Renard, *Latomus* 103, 1969,511-517.

Arm und hindert sie, das Gewand anzulegen, nach dem sie schon gegriffen hat. Ihre Macht wird nicht mehr wie früher durch ihre dämonische Verwandlungskunst sondern durch einen ebenso dämonischen Liebeszauber geschildert, der sich von den scheueren Nereiden bis zum Eros steigert, der den Peleus bekränzt. Vergeblich beißt ein Seedrache in Peleus' Schenkel. Fließende kreisende Bewegungen verbinden sich mit den Wölbungen der Pelike; der Kreis galt als Symbol der Vollkommenheit. Neu ist die Bewegung einer Nereide aus dem Bild heraus, die einer andern ins Bild hinein, und doch bleibt der Raum ganz den plastischen Formen untergeordnet, erhält keinen Eigenwert.

Ebenso sind die kühnen Tiefenbewegungen im Jagdfries und in der Hades-Entführung von Vergina zu verstehen, wenn diese Gemälde auch weit großartiger sind als die Thetispelike (T a f. 1-3,2). Man darf sich durch ihre Genialität nicht zu einer späteren Datierung verleiten lassen, denn schon das Ilissosrelief hat einen jüngeren Charakter als die Verginagemälde und erst recht der frühe Hellenismus, der durch die Alexanderschlacht des Philoxenos so vorzüglich überliefert ist. Genial und neu ist in Vergina das transitorische Moment, das kein Meister der Kleinkunst so festhalten konntewie der große Maler der Hades-Entführung (T a f. 2, 1 - 2). Der Wagen des Hades fährt uns in Drei-Viertel-Ansicht nach links entgegen. Persephones gestreckter Leib liegt quer dazu im Schoß des Hades, der mit dem linken Arm ihre Brust umgreift, mit dem rechten Zügel und Szepter hält. Persephone wirft entsetzt ihre Arme empor und die Haare flattern gelöst im Wind. Ihre fast entblößte Gestalt und Haltung stehen in scharfem Gegensatz zum etwas gebeugten, mehr gedrungenen Hades, dessen Haare aber auch nach allen Seiten flattern. Sein Mund ist leicht geöffnet, die kräftige Nase gebogen, der Blick sucht ein fernes Ziel. Hermes eilt dem Viergespann voraus. Rechts unten kauert am Boden die erschrockene Quell-Nymphe Kyane und blickt mit flehend gebreiteten Armen nach oben, ganz Staunen vor dem unerhörten Wunder (T a f. 1).

Komposition, Ausdruck und Bewegung entsprechen etwa den großartigen Gegenstücken aus dem Tablinum im Dioskurenhaus von Pompeji,[20] die man auf Athenion zurückgeführt hat, einen mit Nikias verglichenen Maler. Achill, der gegen Agamemnon das Schwert zückt und von Athena zurückgehalten wird, und Achill, dem zwischen Diomedes und Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes plötzlich seine Bestimmung aufleuchtet (T a f. 5,1). Nie war die Kunst Homers Deutung von Achills Wesen so nahe gekommen und die Hades-Entführung ist eine ähnliche Vision, nahe dem etwas älteren majestätischen Gemälde des Zeus im Gewölk aus Herculaneum.[21] Das Aufblicken der Kyane ähnelt dem Achills soweit man mit dem entsetzten Ausdruck des Mädchens den feurigen Achills vergleichen kann. Die Verbindung von Gelb, Azurblau und Violett in Kyanes Mantel spielt auf ihren Namen an. Die größere plastische Kraft der Achillgemälde sagt nicht, daß das Grabbild von geringerer Qualität ist sondern erklärt sich eher daraus, daß die Ueberlieferung Athenion, den vermutlichen Meister der Achillgemälde mit dem großen Nikias vergleicht, Nikomachos aber, den Meister der Hades-Entführung wegen seiner unerhörten Leichtigkeit und Geschicklichkeit rühmt. Wichtiger als die plastische Qualität war ihm die der transitorischen Bewegung.

20. Herrmann-Bruckmann Taf. 5.125. Farbtafel 4. *Peinture Pompéienne* a.O. Taf.39. Blanckenhagen a.O. (oben Anm. 9) 252, 17-19.

21. Herrmann-Bruckmann Taf. 186. K. Schefold, *Die Göttersage* (1981) Abb. 313.

Andere Unterschiede zwischen dem Achill- und dem Hadesgemälde sind auf die neronische Brillanz der Farbgebung der römischen Kopie zurückzuführen, während ihre Zeichnung nicht die Spannkraft und Plastizität der Gewänder von Vergina hat, mit ihren scharf brechenden Falten, ihren sicheren, strengen, rasch und unfehlbar genau gezogenen Linien. Andronikos nennt den Kontur von Persephones Hüfte zu den Fingern ihrer rechten Hand ein erstaunliches Beispiel so feinfühlig fließenden Pinselstrichs. Das tiefe Violett des Mantels, von dem sich Persephones leuchtende Gestalt abhebt, ist ein anderes Zeichen großer Meisterschaft.

Im Jagdfries (Taf. 3) erkennt man von links nach rechts einen vom einem Speer verwundeten Hirsch, einen in kühner Rückansicht 3/4 nach links bewegten Reiter, einen entlaubten Baum und dann immer wieder wechselnd Jagdmotive. Felsen und Bäume. Von den bartlosen Reitern auf braunen Roßen hebt sich ein bärtiger Schimmelreiter ab. Andronikos denkt wohl an ein Bildnis des Grabherrn und beim nächsten, bekränzten Reiter an seinen Sohn; hier ist die Komposition am dichtesten gedrängt. Sie ist im Ganzen strenger und nicht so impressionistisch ausgeführt wie der Hadesraub. Der Raum ist geschlossener den Figuren untergeordnet und perspektivisch sorgfältiger gefügt. Inmitten der Jagd findet sich eine Votivstele, so wie auf attischen weißgrundigen Lekythen die Andeutung des Grabes ein Grundmotiv ist, mit dem sich in der Phantasie des Betrachters die Erinnerung an Szenen des Lebens verbindet, meist häusliche, aber auch Jagdszenen. Andronikos deutet an, daß der Jagdfries ein Frühwerk des Philoxenos, des Meisters des Gemäldes der Alexanderschlacht sein könnte. Wie im Hadesbild findet man im Jagdfries eine reiche Palette vom Weiß des Hintergrundes und des Schimmels zu den dunkleren Bäumen und Tieren, von den wärmeren Farben Orange, Hellrot, Braun, Blaßviolett zum kühleren Grün und den blauen Tönen. Blicken wir von hier voraus auf das Grabrelief des Aristonautes und das Gemälde der Alexanderschlacht, so finden wir in der Tat einen Weg, der von der harmonischen klassischen Rhythmik zum frühen Hellenismus weiterführt. Das Ausschnitthafte der Komposition des Aristonautes, das plötzliche Hervorstürmen und die herben Achsen sind frühhellenistisch und dem Stil der Alexanderschlacht schon nahe. Wegen seiner «Phantasiai» war Theon von Samos berühmt.[22] Mit dem Aristonautes gemeinsam sind auch die kühnen Verkürzungen, aber neu ist in der Alexanderschlacht die Häufung der Ueberschneidungen mit den kurzen, oft abgerißenen Linien und den Umrissen, die verschwinden, kaum hat man sie erfaßt. Während spätklassische Körper von einer harmonischen Raumsphäre umgeben und dadurch ins Zeitlose gehoben sind, werden sie auf dem Gemälde der Alexanderschlacht zu Massen geballt und vom unendlichen Raum abgehoben. An die Stelle des klassischen Gleichgewichts von Sein und Zeit tritt scharfes Erfaßen des Moments. Der Stil des Philoxenos dissoniert, in Kraftzentren geballt, zwischen denen gleichsam Funken überspringen, als Symbole innerer Vorgänge,wie zwischen Alexander und Darius.

Dieser Stil muß mit Plinius' Angabe gemeint sein, Philoxenos habe Abkürzungen, Compendiarias erfunden. Das kann keinerlei Art von Impressionismus bezeichnen, denn andeutende Schnellmalerei ist der Kunst der Spätklassik und des frühen Hellenismus völlig fremd. Wohl aber unterscheidet sich die abkürzende Malweise des Philoxenos in

22. Brunn a.O. (oben Anm. 9) 252-256. Lippold a.O. (oben Anm. 9) 84-86. *Die Antwort* a.O. (oben Anm. 4) 17, 37.

der Alexanderschlacht von der klassischen seines Lehrers Nikomachos, an der ausdrücklich die Sorgfalt gerühmt wird. Dem Jagdfries eignet diese abkürzende Malweise noch nicht. Deshalb muß die Deutung des Jagdfrieses als Frühwerk des Philoxenos eine Vermutung bleiben. Sicher ist aber der zeitliche Abstand. Er wird noch deutlicher, wenn man eine der letzten rotfigurigen Peliken, die mit der aus dem Bild sprengenden Amazone in Leningrad vergleicht.[23] Im scharfen Divergieren der Achsen und im Plötzlichen der Bewegung entspricht sie dem Aristonautes mehr als den fließenden Bewegungen des Jagdfrieses. Näher steht dem Jagdfries der Stil des Alexandersarkophags. Sein Meister folgt mehr der Gattung der monumentalen Reliefs, meidet landschaftliche Motive und bewahrt mehr von der klassischen Rhythmik als die Pelike, der Aristonautes und das Alexandermosaik. Auch die klaren vollständigen Umrißе der Gestalten auf dem Sarkophag entsprechen noch mehr dem klasssischen Ideal der Gemälde von Vergina, obwohl der Sarkophag erst um 325 entworfen wurde, wie es scheint.

Bei dem genialen Pferdekopf eines Phaethongemäldes in Castellamare (vgl. Anm. 44) könnte man an die *facilitas*, die Leichtigkeit denken, die an Antiphilos gerühmt wurde,[24] vielleicht im Gegensatz zur Sorgfalt des Protogenes. Ein berühmtes Bild des Antiphilos war das Bild eines Gryllos mit spöttischer Anspielung auf seinen Namen, der Ferkel bedeutet; man hieß Bilder dieser Art deshalb Grylloi. Man deutet dieses Wort heute gewöhnlich als Karikatur; man könnte aber auch an die schöne Kopie eines um 320 entstandenen Gemäldes in der Mysterienvilla erinnern,[25] auf dem der Verliebte dem Priap ein Ferkel opfert.

So oft in der Römerzeit spätklassische Jagd-und Kampfmotive verwendet werden, werden sie doch dem neuen Raumgefühl untergeordnet und in Proportionen und organischem Bau mehr spätklassisch als hellenistisch stilisiert, weil die Gesamttendenz eine klassizistische war. So erklärt es sich, daß die merkwürdige Eberjagd des Juliergrabs von St. Rémy[26] zwar ganz unklassisch komponiert ist, in einer eigenartigen Abwandlung des zweiten römischen Dekorationsstils, aber spätklassische Motive verwendet, wie wir sie jetzt vom Jagdfries von Vergina kennen. Diesem Fries ist die frühhellenistische Spannung von Figur und Raum noch fremd, deren erste bedeutende Beispiele das Alexander- und das Jagdgemälde des Philoxenos sind, mit ihren stereometrischen Kompositionen und der Plötzlichkeit der Bewegungen.[27] Von den plastischen Elementen des Vordergrundes wird die Raumtiefe dann noch deutlicher abgehoben auf der gegen 280 zu datierenden Grabstele der Hediste in Volo und auf der 281 datierten Stele des Menas

23. *Kertscher Vasen* a.O. (oben Anm. 15) Taf. 24a. J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters* (1963) 1478, 6.

24. Brunn a.O. (oben Anm. 9) II 247-252. *Lex AW*

25. V. Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei*, Mailand 1928 Taf. 89. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejs*, Leipzig 1929 Abb. 204f.

26. F. Kleiner, The Granum Cenotaph Reliefs, *Bonner Jahrbücher* 180, 1980, 105ff.

27. Jagdgemälde bekannt durch Mosaik Palermo, Lippold a.O. (oben Anm. 9) 109 Abb 87. D. von Boeselager, *Mosaiken in Sizilien* (1983) Taf. 9f. Hier kehrt der Reiter des Jagdfrieses von Vergina wieder, der vom sich bäumenden Roß nach unten sticht.

in Istanbul.[28] Der nach links Angreifende hat nach dem Epigramm den gefallenen Thraker mit dem struppigen Haar und den nach links liegenden Myser getötet. Die dicht gedrängte so realistisch beobachtete Gruppe ist von der Raumweite scharf abgehoben, die man hinter dem Angreifer ahnt.

Ein unschätzbares Zeugnis für die Malerei des mittleren dritten Jahrhunderts ist dann der alttestamentliche Mosaikzyklus von Santa Maria Maggiore in Rom, so sehr er auch im Stil des 5. Jh. n. Chr. verändert ist. Josuas Sieg über die Amoriter wurde von A. von Salis als Umbildung der Komposition der Alexanderschlacht des Philoxenos erkannt.[29] Der Feldherr sprengt wie Alexander unter die Feinde, barhäuptig, in funkelndem Panzer, mit wehendem Mantel, vor einem Wald starrender Lanzen, nun aber in Vorderansicht, an der Spitze einer scharf vom Raum abgehobenen Reitergruppe. Derselbe Typus des Feldherrn findet sich auf römischen Schlachtsarkophagen, die auf das gleiche Vorbild zurückgehen könnten.[30] Immer weiter wird also die Spannung von Figur und Raum im Hellenismus gesteigert, die den Gemälden von Vergina noch fremd ist.

Der landschaftliche Charakter des Jagdfrieses bekräftigt, was man auch schon aus den lykischen Reliefs hatte schließen können, daß die Malerei sehr viel reicher an landschaftigen Motiven war als die monumentalen Reliefs. Auch die Landschaften der römischen Ehrensäulen setzen klassische Vorbilder voraus. Wie die Figuren der Traiansäule einem hochklassischen Ideal folgen so auch das Kulissenartige der Landschaft. Buchmalerei konnte solche Vorbilder nach Lykien und später nach Rom vermitteln. Yalouris hat beim Jagdfries an die Odysseelandschaften erinnert.[31] Denkt man sich bei diesen die Pilasterarchitektur des zweiten römischen Dekorationsstils weg, erhält man Kulissenlandschaften griechischer Art ohne römische Raumwirkung. Auch die Figuren verraten frühhellenistische Vorbilder, sind genial individualisiert. Freilich hat hier die Landschaft eine grössere Bedeutung als im Jagdfries und auf dem wundervollen Bilderbuch der Alexanderzeit, das in der Kryptoportikus des Homerischen Hauses in Pompeji in einzelne Szenen zerlegt überliefert ist.[32] Das Wachsen der Bedeutung des Landschaftlichen erklärt sich aus dem numinosen Charakter, welche die Landschaft als Symbol des Göttlichen im frühen Hellenismus gewinnt. So schildert Kallimachos im Apollonhymnus das Vorahnen der Erscheinung Apollons in der heiligen Szene, lange bevor Apollon als

28. Hediste: E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, München 1923 Abb. 748. Rumpf a.O. (oben Anm. 9) Taf. 53. *Propyläenkunstgeschichte* 1, 1963 129 Abb. 245. Menasstele: E. Pfuhl, *AA* 1932, 5 (Abb.). Zu V. von Graeve, Zum Zeugniswert der bemalten Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei, in La Thessalie, *Actes de la Table-Ronde* 21.-24 Juillet 1975,Lyon 111-131 erinnere ich an meinen Vorschlag in *Die Grossen Bildhauer des Archaischen Athen*, Basel, 1949, 20-33, Wölfflins Grundbegriffe mit Epochenbezeichnungen zu verbinden. Dann ist es möglich, den frühhellenistischen Stil, wie ich es in *Die Antwort* (oben Anm. 4) getan habe, frühhellenistisch-malerisch zunennen, im Gegensatz zum spätklassisch-plastischen.

29. A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich 1947, 10 Taf. 22b. B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken* (1975) 103ff.

30. *Propyläenkunstgeschichte* 2, 1965 Taf. 244.

31. *Studies* a.O. (oben Anm. 5) 267. *Peinture Pompéienne* a.O. (oben Anm. 9) Taf. 6.7. *Göttersage* a.O. (oben Anm. 21) Abb. 198f. Vgl. auch Anm. 32 (*Wort und Bild*).

32. *Propyläenkunstgeschichte* 1 Taf. 250a. K. Schefold in H. Brunner, R. Kannicht, Kl. Schwager, *Wort und Bild*, München 1979, 297ff. Abb. 1.

Gestalt sichtbar wird. Ebenso betont die Pestszene jenes Frieses in der Kryptoportikus die Wirkung des Gottes in der Landschaft, während er selbst nur als winzige Gestalt sichtbar wird.

Es muß noch einmal betont werden, daß die Odysseelandschaften erst durch die Einfügung des griechischen Bilderfrieses zwischen perspektivisch gemalte Pilaster die Raumstimmung erhalten, die den modernen Betrachter so bezaubert und ihn vertraut anmutet. Denn diese Raumstimmung als Symbol eines Uebermenschlichen ist etwas Italisches, das griechischer Kunst völlig fremd ist. Die römische Wanddekoration verwendet zwar griechische Elemente, hat aber einen anderen Charakter, den man verstehen muß, wenn man von römischer Kunst sprechen will. Schon die Wanddekoration Ersten Stils hat, wie August Mau beobachtet hat, in Italien einen Sockel unter den Orthostaten. Dadurch wird sie zum Bild, zu einem Ideal, während die griechischen Wände Ersten Stils fest auf den Orthostaten ruhen. Hier wird die Quaderwand von Palast und Tempel nachgeahmt, in Italien gebärdet sich der Bürger, wie wenn er ein hellenistischer Fürst wäre. Analoges gilt vom Zweiten Stil. Schon in der Grabkammer von Lefkadia gibt es Pilaster und die Flächen zwischen den Pilastern wirken als Zwischenraum, aber dieser Raum wird nicht als solcher betont. Im späteren Hellenismus gibt es auch perspektivisch gemalte Pilaster,[33] aber ohne die Raumillusion, die den römischen Zweiten Stil kennzeichnet, wie auch fast alle römischen Kopien griechischer Gemälde. Nur Kopien vespasianischer Zeit bewahren zuweilen griechische Raumbildung.

Im Jagdfries von Vergina bleibt der Raum wie immer in der klassischen Kunst der Figur untergeordnet, so kühn auch die Tiefenbewegungen zur Bildfläche gespannt sind. Dieselbe Spannung fanden wir auf dem Lebes in Leningrad und der Peleus-Thetis-Pelike. Als Meister von Rückansichten, die zu solchen Wirkungen beitragen, war Apelles berühmt.[34] Griechische Kunst deutet und versteht die Wirklichkeit. Die römische Kunst verwendet die griechischen Motive zum Ausdruck neuer Ideale. Es ist ebenso falsch, die römische Wanddekoration nur für eine Fortsetzung der hellenistischen zu halten, sie etwa aus Makedonien herzuleiten, wie man neulich versucht hat,[35] wie es falsch wäre, die kretische Kunst der geometrischen Periode phönizisch zu nennen, weil sie so viele phönizischen Motive verwendet.

Dem Hades-Gemälde auf der Nordwand des kleinen Grabkammer von Vergina gegenüber sind drei sitzende Frauen nur in Umrißen zu erkennen, vielleicht die Moiren, die Göttinnen, die den Menschen ihre Lebenslos zuteilen. Besser erhalten ist auf der Ostwand die sitzende Demeter (Taf. 4,1). Voll Sorge blickt sie auf die Entführung ihrer Tochter, in den Mantel gehüllt bis aufs Antlitz, dessen Kinn sie mit der rechten stützt. Wir verstehen nun ihre geschichtliche Stellung: Die Oeffnung der reifen spätklassischen Komposition konnte um 330 zu einen statuarischen Gegenüber führen, das die Gestalten nur noch durch ihren seelischen Ausdruck verbindet, wie auf dem Grabrelief

33. S. Miller in *Studies* a.O. (oben Anm. 5) Abb. 27-30; dort und S. 265, 13 über die neuen Versuche, den Zweiten Stil der römischen Wanddekoration auf Makedonien zurückzuführen, obwohl die dort zu findenden Elemente des Zweiten Stils griechisch-plastischen Charakter haben, während doch gerade die Vorherrschaft der Raumillusion das eigentlich Kennzeichnenden des Zweiten Stils ist.

34. Brunn a.O. (oben Anm. 9) II 224f.

35. Vgl. Anm. 33.

vom Ilissos. Gestalten so gesammelter Haltung werden auch sonst seit 330 beliebt, wie auf der Eleusinischen Pelike,[36] im Paris einer andern in Athen,[37] am großartigsten im auf dem Korb sitzenden Herakles des Lysipp, der noch auf dem schönen pompejanischen Gemälde mit Herakles, Orpheus und den Musen nachwirkt;[38] sein Vorbild ist um 270 zu datieren. Mit der Demeter läßt sich auch der Aiakos der Grabfassade von Lefkadia vergleichen (oben Anm. 5) aber nun ist aus der harmonischen klassischen eine kristalline frühhellenistische Komposition geworden, mit scharf brechenden Achsen.

Die Aufgabe, die statuarisch isolierten Gestalten, die wir seit dem Ilissosrelief und der Eleusinischen Pelike auf so vielen Grabreliefs und Vasen finde, wieder zu einer neuen Einheit zu binden, ist unter den erhaltenen Werken am genialsten gelöst auf dem Gemälde der Entlassung der Briseis aus dem Haus des tragischen Dichters in Pompeji (Taf. 5, 2), einer der wenigen treuen Kopien, die der Raumsphäre keinen römischen Eigenwert geben.[39] Klassisch harmonische Bewegung ist nur noch in Achill, der die Geliebte mit solcher Entschiedenheit und Würde hinüberweist zu den Herolden, die am linken Bildrand warten. Diese souveräne Freiheit wirkt nun als Gebärde, weil sie kontrastiert zu den harten Senkrechten und Wagrechten der ganzen Komposition, zum Kubus des Zeltes, zu den starrenden Waffen. Diese dissonierenden, frühhellenistischen Elemente bereiten sich auf um 320 datierten Urkundenreliefs vor; wir fanden sie gesteigert auf der Alexanderschlacht des Philoxenos und gegen 310 auf der Fassade von Lefkadia. Mit der Alexanderschlacht gemeinsam ist auch, daß vieles nur abgekürzt gezeigt wird. Aber die Auffaßung des Alexanders so ähnlichen Achill ist wohl nur vor 323, dem Tod des großen Königs möglich. Achill ist nicht der zornige Held Homers wir auf dem Gemälde des Dioskurenhauses, der dann über den Verlust trauert und grollt, sondern der stoische Held, der mit grosser Gebärd das Notwendige tut, das in den strengen Achsen so vieler frühhellenistischer Bilder erscheint. Dies Stoische ist auch in Briseis, die nach links, zur Seite des Unheils bewegt ist, und im vom Rücken gesehenen Patroklos: Man kann ihn nicht betrachten, ohne an sein Schicksal vorauszudenken.

Für keinen der literarisch bekannten Künstler ist dieses Thema überliefert, aber das Alexander-Gleiche Achills läßt an den großen Maler des Königs, Apelles, denken. Das Gemälde ist in Haltung und Qualität das Einzige, das eine Vorstellung von der sonst ganz verschollenen Kunstart des berühmtesten Malers gibt. Denn das kleine Bildchen des Zeus mit dem Blitz im Vettierhaus paßt zwar im Motiv einigermaßen zum Gemälde des Apelles,[40] auf dem man im König etwas von der Herrschergewalt seines göttlichen Ahnen Zeus empfand, aber das Motiv ist in der Art der Buchmalerei vereinfacht. Eher kann man die wundervolle Mittelgruppe der Aldobrandinischen Hochzeit unter den Werken nennen, die Apelles nahestehen, auch wenn sie auf den berühmten Aetion zurückgeht, und vielleicht aus Anlaß der Hochzeit von Alexander und Rhoxane geschaffen worden ist.[41] Nach

36. *Göttersage* a.O. (oben Anm. 21) Abb. 80f.

37. Simon a.O. (oben Anm. 15) Abb. 240.

38. *Pompej* IX 1, 22 (t). *Theoria*, Festschr. W. H. Schuchhardt, Baden-Baden 1960, 210f. Abb. 1.2.

39. Herrmann-Bruckmann, Taf. 10. *Peinture Pompéienne* Taf. 51. Von Graeve a.O. (oben Anm. 28) Taf. 4,2.

40. Herrmann-Bruckmann, Taf. 46 rechts. *Die Antwort* a.O. (oben Anm. 4)8 Taf. 1, 3.

41. *Peinture Pompéienne* Taf. 10. Anders Blanckenhagen in *Studies* a.O. (oben Anm. 5) 252, 16 und *RM* 82, 1975, 85-98.

seinem Stil kann das Werk nicht nach 320 datiert werden. Eine Deutung auf die Hochzeit von Demetrios Poliorketes und Phila, wie sie neulich vorgeschlagen wurde, scheint mir also unmöglich zu sein.

Dem Antlitz der Briseis ähnelt das des Mädchens auf einem Wandfragment unbekannter Herkunft im Basler Antikenmuseum (T a f. 4,2). Man kann die Löckchen, die violette Haube, die Haltung vergleichen. Die Malweise ist etwas verschieden, aber als Vorbild könnte ein griechisches Gemälde desselben Meisters gedient haben. Das Mädchen blickt uns gebannt, aber mit einer leisen Scheu an wie viele der zuschauenden Figuren der campanischen Malerei. Die linke Hand trägt einen goldenen, mit einem dunklen Edelstein geschmückten Reif am Ringfinger und ein goldenes Schlangenarmband ums Handgelenk. Unterhalb der Hand, auch zwischen den Fingern, werden die Haare einer zweiten Zuschauerin sichtbar. Die beweglichen Locken spielen über die Stirn.

Unter den häufigen Zuschauerinnen der campanischen Malerei ist keine so fein beobachtet und sorgfältig ausgeführt wie die unseres Fragmentes.[42] Häufig ist auch das Motiv, daß das Untergesicht zum Teil von der Hand verdeckt wird, oft mit dem Ausdruck des Nachsinnens verbunden. Zur Deutung des Fragments läßt sich nur sagen, daß seine Qualität vermuten läßt, es handle sich nicht um bloße Nebenfiguren. Die Malweise ist nicht die des Dritten Stils, die Farbflächen scharf von einander absetzt, aber auch nicht die lockere barocke der Zeit Neros sondern die des sorgfältigen Kopierens mancher Gemälde aus der Zeit Vespasians. Das Spätklassische des Vorbildes wird noch deutlicher wenn man die vorzügliche Kopie eines hellenistischen Gemäldes, das Gemälde mit Herakles und Omphale vergleicht.[43]

Auf einen großen Meister der Alexanderzeit müßen auch Fragmente eines Gemäldes aus Stabiae in Castellamare zurückgehen:[44] halb lebensgroße Figuren, die in neronischer Weise in Architekturmalerei verteilt waren, Apollon, mit Lorbeer bekränzt und Paris, an seiner phrygischen Mütze und am Bogen zu erkennen. Es ist die selten dargestellte Szene, wie Apollon den Pfeil des Paris auf die Ferse Achills lenkt, und damit Alexanders heiß verehrtes Vorbild tötet. An den Apollon vom Belvedere erinnern die Kopfwendung, die geschürzte Oberlippe, die Unmut der Augen. Die Epoche war wie keine andere fähig, gerade dies Thema zu gestalten: das Spähen in die Ferne, das Innehalten, das Absetzen der Gestalt von der Weite des Raums.

Was hat die Gemälde so berühmt gemacht, die hier im Anschluß an die neuen Funde von Vergina besprochen wurden? Die späte Klassik hat sich von den kunstvollen Täuschungen des reichen Stils befreit, gegen die sich Platons Kritik gerichtet hatte. Dieser neuen Klassik geht es wie Platon selbst um einfache wesentliche Grundformen des Seins, um tief gegründete Wahrheit, nicht um die Erscheinungen.[45] Der Gott des Aristoteles genießt ewig die ewige Vollkommenheit der Kosmos, die durch Kreisbewegungen der Ge-

42. D. Michel, Bemerkungen über Zuschauerfiguren, in *La Regione sotterrata dal Vesuvio*, Napoli 1982, 537ff.

43. Herrmann-Bruckmann Taf. 59f. *Peinture Pompéienne* Taf. 41.

44. K. Schefold, *Das neue Museum von Castellamare*, *AntK.* 3, 1960, 46 Taf. 15. *Lexikon* (oben Anm. 16) s. v. *Alexandros* Nr. 99 (Bild).

45. *Klass. Griechenland* a.O. (oben Anm. 3) 178ff.

stirne symbolisiert wird, und die er selbst bewirkt.[46] Platonische und aristotelische Vorstellungen bestimmen das sittliche Handeln und tragen zu dem hohen Selbstgefühl bei, das der Redner Isokrates im Begriff der griechischen Bildung, der Paideia formuliert hat. Solche Stimmung ist das Geheimnis auch der spätklassichen Kunst. Verfolgt man das Thema der Liebe der Götter von der frühen bis zur späten Klassik, erweist sich diese als Erfüllung einer Erfahrung, die der ganzen klassischen Periode zugrundeliegt.[47] Die frühe Klassik sah das Göttliche gewaltig in die irdische Wirklichkeit greifen, sodaß die Menschen die Spannung von Gott und Mensch nur tragisch erfahren konnten. In der Spätklassik werden die Geliebten der Götter in deren Sphäre erhoben, Ganymed durch den Adler entrückt, Europa durch den Stier, Persephone durch Hades und selbst irdische Liebespaare werden wie die Andromeda des Nikias in solcher Verklärung gesehen. Auch beim Achill unter den Töchtern des Lykomedes wird nur an die Unsterblichkeit des Ruhmes gedacht, und ebenso bei Achills Abbild Alexander auf dem Alexandersarkophag. Königliche Jagden und Reiterkämpfe wie im Fries von Vergina und auf dem Alexandersarkophag sind alte Herrschersymbole und gewinnen in diesem Zusammenhang einen neuen Sinn erhöhten Daseins.

Das spätklassische Glück war von kurzer Dauer. Schon auf dem Gemälde der Entlassung der Briseis erinnerte eine neue tragische Gestimmheit an stoische Schicksalsauffassung, auch wenn diese literarisch erst später bezeugt ist. Diese Zusammenhänge sind noch ein Problem. Man darf an die neue Auffassung der frühhellenistischen Tragödie denken. Auch der radikale Wandel in der Auffassung Alexanders des Großen vom Sarkophag zum Gemälde des Philoxenos gehört in diesen Zusammenhang und erklärt sich nicht allein aus Kassanders Gegnerschaft zur Tradition des großen Königs.

Nicht nur vom Hellenismus ist die attische Spätklassik abzugrenzen, wenn man sie verstehen will, sondern auch von der italischen Spätklassik. Die italische Kunst schildert von den Etruskern und von den großgriechischen Vasen und Grabmonumenten bis zur Spätantike das irdische Leiden und Sterben als Durchgang zum erhofften höheren Leben, das mit einer unendlich reichen Symbolik angedeutet wird.[48] Davon ist die griechische Art, die am besten in der attischen Kunst bezeugt ist, ganz verschieden. Sie sieht das Leben durch das Hereinwirken des Göttlichen verwandelt und geadelt. Die italischen Jenseitsbilder fehlen. Und wenn einmal auf der Fassade des Grabes von Lefkadia aufs Jenseits angespielt wird, tritt der verstorbene Feldherr, von Hermes geleitet, getrost vor die gerechten Totenrichter.

Die attische spätklassische Form, die alle folgenden Klassizismen beherrscht, ist nicht nur ein formales Ideal der Natürlichkeit, wie man gemeint hat, sondern tiefer begründet in einer religiösen, philosophischen und poetischen Auffassung, die zu den hohen Gaben der Schöpfung gehört. An solches Vermächtnis dachten die Freunde, die diesem Kongreß sein Thema gegeben haben.

KARL SCHEFOLD

46. F. Solmsen, Platonic Values in Aristotle's Science, *Journal of the History of Ideas* 39, 1978, 3-23.

47. *Göttersage* a.O. (oben Anm. 21) besonders S. 335f.

48. a.O. 336. K. Schefold, *Die Bedeutung der griechischen Kunst für das Verständnis des Evangeliums*, Mainz 1983, 35 ff.

ΟΜΙΛΙΕΣ ΠΡΩΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ

ΡΙΖΕΣ, ΕΝΝΟΙΑ, ΕΞΕΛΙΞΗ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ

CLASSICAL FORMS AND IDEAS AT MIROBRIGA, PORTUGAL

(Plate 7; Figs. 1, 2)

«Classical Influence» is a term which we have all learned in our lessons and from our books. We have read how the forms invented in the Greek world of the sixth, fifth and fourth centuries B. C. developed, spread out and across the ancient world, and were changed and adapted by succeeding cultures and civilizations to form the basis of our own Western Civilization. We have read all this and been told all this, some of us even teach it, but one seldom experiences the truth of these oft repeated phrases unless one has the opportunity to see the Hellenic flame burning bright somewhere quite far removed in time and place from its birthplace.

For an example, let us go almost as far west as one can go from Greece without wading in the Atlantic Ocean — to the coast of modern Portugal in the Roman province of Lusitania (Fig. 1). Here, some 140 km southeast of Lisbon is the ancient site of Mirobriga, which may lie directly on the ancient road from the coast towards the East, which would have passed through Evora (ancient Ebora) and led to the ancient capital of the province, Emerita Augusta (today, Merida in Spain). The ancient remains at Mirobriga have long been known and have been dug into since the Middle Ages. Since 1981, Mirobriga has been the site of renewed investigations by the University of Missouri-Columbia in cooperation with the Portuguese Archaeological Service with a view to completing work carried out by previous excavators and obtaining new information.[1] The 1983 season has only just been completed, so many of our conclusions are still tentative, awaiting complete study of the results of the campaign.

1. Preliminary reports of the investigations of 1981 and 1982 have appeared in *Muse* (The Journal of the Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia) 15 (1981) 30-37; 16 (1982) 29-43; see also the summaries of papers presented at the Annual Meetings of the Archaeological Institute of America in *AJA* 86, 1982, 255, 87, 1983, 227.

Fig. 1. Sketch map of S. Spain and Portugal.

The site of Mirobriga is a large one, comprising possibly some two kilometers of remains both partially cleared and excavated. Previous work has identified (Fig. 2) a large hippodrome, the only one found to date in Portugal, an upper citadel with at least one and possibly two Roman temples, a large Roman Bath, and a number of houses and other establishments lining well preserved paved Roman roads that wind around the site. A number of the painted walls of the early Imperial Period were uncovered by previous excavators, and the conservation of these has been a part of the Mirobriga Project for the past two seasons. The best preserved feature of the site and, in fact the best preserved Roman bath in Portugal, is located in a hollow below the hill on which stands the Roman temple.

Evidence accumulating from our work at Mirobriga indicates at this point that it appears that the Roman settlement was established here in the first century A.D., over an Iron Age settlement, whose ring walls were partially cleared by the earlier excavators. Investigations in 1983 near the Roman temple on the top of the hill indicate that there are two earlier superimposed temples here. The upper, apparently Proto-Roman or Pre-Imperial seems to show the idea of a pronaos and cella, and beneath it is a square box-shaped building of the fourth century B.C.

Here, then we have a Roman provincial settlement, succeeding a local Iron Age settlement on the hill at Mirobriga. How, then can we see the material culture of classical Greece touching this Roman city in a remote province on the edge of the ocean?

One answer to this question is of course familiar and has been alluded to already; the diffusion of Greek classical forms and ideas throughout Greco-Roman civilization. The phenomenon is familiar, in other fields as well as in art and architecture, and we shall

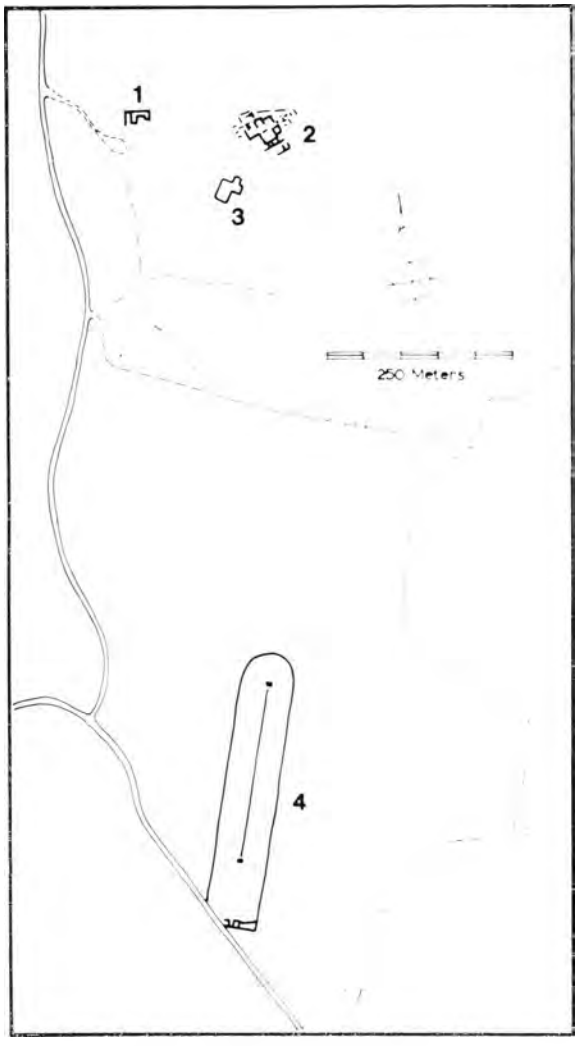


Fig. 2. Mirobriga: Sketch Plan.

return in a moment to look at some specific examples from Mirobriga of Greek forms, changed but still recognizeable.

However, there is the fascinating possibility that the citizens of at least one Roman town in the Iberian Peninsula may have had a direct contact with the art of classical Greece. An inscription from the site of Italica in Spain, which is located 8 kilometers northwest of Seville, is accepted by most scholars as recording a gift by Lucius Mummius of a portion of the spoils from the sack of Corinth in 146 B.C.[2] Mummius had been Praetor in Spain in 153 B.C. and if the general interpretation of this inscription is correct, we can perhaps imagine that some original Greek works of art may have been available to be seen in public in far off Italica.

2. *CIL* I² 630; *CIL* II, 1119. A. Garcia y Bellido, *Colonia aelia augusta Italica* (Bibliotheca Archaeologica, II) Madrid, 1960, 17-18.

Mirobriga, so far, has produced no such evocative finds. An extremely fragmentary imported marble statue found by earlier excavators shows by the amphora that at least a version of the «Capitoline Venus» type made its way to the far West (Pl. 7,1). Our small and battered piece seems a pale reflection when the original model is remembered.

Mirobriga was, in its latest manifestation a Roman site, as has been shown. It featured a number of Roman architectural forms, such as a hippodrome, and the Baths built in the Roman manner utilizing concrete. However, Roman architecture has been described as appearing «with a Greek vocabulary» and so it is with the Baths, where Greek forms in architectural detail survive, if sometimes somewhat changed in form.

The Baths at Mirobriga have been partially restored by previous investigators. Several pilasters flanking pools are adorned with pilaster caps, found in the early excavations and restored in position (Pl. 7,2). Belonging to the category of capitals with smoothed leaves, which begun in Rome at least in the first century B.C., our examples are well paralleled at the other great Roman site in Portugal, Conimbriga, which lies north of Lisbon. Here, fragments of capitals exhibiting smooth leaves very similar to ours are well dated to the Flavian Period.[3]

A more direct link with Greek classical architecture but one less easily able to understand is the Corinthian pier capital originally from the Bath but wrongly restored on the temple at the top of the hill above the bath (Pl. 7,3). Here the Corinthian ancestry is clear but the form has been so changed that the term «Corinthianizing» is usually used to describe it. A single row of crudely shaped acanthus leaves decorate the base and single leaves stretch up to form the volutes. The bell is decorated with flutes, partially filled in, or «stopped». Above is a small bead and reel molding below a larger egg and dart. The abacus is decorated by a shell-like palmette. This capital must be derived from the type with leafy volutes, such as an example from the Flavian Period now in S. Giovanni in Laterano in Rome in which the leaves still exhibit an organic quality missing in our example.[4] Despite the distinctive quality of the carving and peculiarities of shape, it has not been possible so far to find a close parallel among the few published architectural remains from the Iberian Peninsula. Corinthian capitals of the first and second century from Muniqua in nearby Spain approach our example in style but no close parallels are known to us so far.[5] A second, smaller capital is also known from the site but its exact find spot is uncertain. In style it is close to the larger examples from the Bath but the bell is decorated with five petaled flowers springing from a single stem with half leaves on either side.

Despite the peculiarities that these Corinthian capitals exhibit, the viewer is certain that they are Corinthian capitals, in other words, the form invented in fifth century B.C. Greece, though transformed and perhaps debased (at least to our eyes) still forms part of the repertory of an architect working in a town on the edge of the Roman Empire hundreds of years later. Truly, then this is an example of «classical influence».

University of Missouri-Columbia *WILLIAM R. BIERS*

3. Etienne, R. and J. Alarcâo, *Fouilles de Conimbriga I, L'architecture* (Paris 1977) 104, pl. C-1.

4. *AA* 1931, 17-18, fig. 13.

5. Th. Hauschield, Muniqua, *Madr. Mitt.* 9, 1968 fig. 13.

LES INFLUENCES DE L'ART CLASSIQUE ET DU PREMIER HELLENISME DANS LE MONDE PHENICIEN D'OCCIDENT

(Planches 8 - 10)

Avant d'aborder le thème que j'ai choisi pour cette communication, je crois qu'il faut poser une question préliminaire et essayer de lui donner une reponse: lorsque nous parlons d'*hellénisation* à l'égard des milieux périphériques, nous devons toujours nous demander s'il s'agit du même phénomène que l'on peut vérifier dans les contextes méditerranéens qui ont été liés dès le commencement de leur vie «historique» aux influences culturelles provenant du monde grec, tels que la Sicile ou l'Italie du Sud; en revanche, dans le cas d'une civilisation ayant tout autre genre d'héritage culturel, qu'elle garde au cours du temps dans tous les comptoirs et les colonies implantés dans l'Ouest méditerranéen, est-ce que le processus de l'hellénisation se déroule avec la même force et la même profondité? ou s'agit-il plutôt d'une juxtaposition au lieu d'une pénétration massive, d'une adhésion superficielle bien que très étendue en quelque époque et dans certaines régions des domaines phéniciens d'Occident? Les études de G.-Ch. Picard[1] et de C. Picard[2] et les relations présentées au cours d'un autre Congrès International d'Archéologie Classique, celui de Paris consacré en 1961 au rayonnement de la civilisation classique dans les régions «périphériques» du bassin méditerranéen[3] ont déjà donné une reponse à cette question, qui ne peut

1. G.-Ch. Picard, *Les religions de l'Afrique antique,* Paris 1954, pp. 80-99.

2. C. Picard, Thèmes hellénistiques sur les stèles de Carthage: *Antiquités Africaines,* I, 1967, pp. 9-30. ead., Les représentations de sacrifice Molk sur les ex-votos de Carthage: *Karthago*, XVII, 1973-1974 (1976), pp. 67-138. ibidem, XVIII, 1975-1976 (1978), pp. 5-116. ead., Les représentations du cycle dionysiaque à Carthage dans l'art punique: *Antiquités Africaines,* XIV, 1979, pp. 83-113.

3. Voir surtout dans les Actes du Congrès, Paris 1965, pp. 233-244, les communications sur l'Afrique antique de G.-Ch. Picard, J. Ward Perkins, M. Le Glay.

être conçue que dans la façon qui vient d'être résumée par C. Picard[4] et par S. Moscati:[5] l'influence de l'adstrate grec sur le monde punique s'étale le plus souvent, et à l'exception faite de la Carthage du IVe et du IIIe siècle avant J.-Chr., à côté du courant des traditions proche-orientales, en demeurant bien distinct de celui-ci: «seul le mode d'expression est affecté, non le fond de la pensée».[6]

Il y a encore une deuxième remarque préliminaire à faire, pour compléter l'état de la question: si les apports de la civilisation grecque dans les domaines des croyances religieuses,[7] de la vie politique,[8] de l'architecture[9] et de l'artisanat[10] de la Carthage punique entre le IVe et la moitié du IIe siècle avant notre ère ont été mis en lumière par de nombreuses études, au même temps que l'introduction de schémas architecturaux et de thèmes alexandrins dans l'art des *emporia* de Tripolitaine[11] et à Lilybée, dans la Sicile Occidentale,[12] les emprunts artistiques à la civilisation grecque rayonnante de grands foyers de l'Orient méditerranéen et de ses «provinces» coloniales de Sicile et de Grande Grèce demeurent peu exploités pour ce qui touche aux territoires atteints par l'expansion phénicienne en dehors de Carthage, qui a polarisé les recherches.

Il y a toutefois une branche artistique très repandue dans les milieux phéniciens de l'Ouest, où l'on peut suivre très aisément et mieux qu'ailleurs, grâce aussi à des études récentes, l'échelonnement des influences provenant du monde grec. Il s'agit des centaines de terrescuites figurées tirées d'un moule importé ou façonné sur place en le calquant sur une-statuette importée, pour la plupart rétouchées à l'ébauchoir d'abord, à la main ensuite, qui ont été mises au jour dans tous les entrepôts puniques de Sardaigne (Tharros, Nora, Bithia), de Sicile (Motyé, Lilybée) et du Levant espagnol (Ibiça). Dans l'absence ou la rareté de la statuaire en pierre, qui suit en général des modèles égyptisants de tradition phénicienne et chypriote, c'est justement la production des ateliers de coroplathes implantés depuis le VIIe siècle dans tous les domaines phéniciens d'Occident, qui nous permet de brosser le cadre le plus vivant de l'hellénisation de l'art punique à travers l'adoption des modèles de la statuaire grecque empruntés par le répertoire des figurines en argile.

C'est surtout dans les terres cuites de Ibiça, aux Baléares, où les Carthaginois implan-

4. dans *Antiquités Africaines,* XIV, 1979, pp. 111-113.

5. *L'enigma dei Fenici,* Milano 1982, p. 89.

6. C. Picard, dans *Antiquités Africaines,* XIV, 1979, p. 113.

7. Voir la note 1.

8. I. Hann, *Die Hellenisierung Karthagos und die punisch-griechischen Beziehungen im 4. Jahrhundert v.u.Z.* E. Chr. Welskopf (ed.), *Hellenische Poleis,* II, Berlin 1974, pp. 841-854. W. Huss, *Die Beziehungen zwischen Karthago und Ägypten in hellenistischer Zeit: Ancient Society,* X, Leuven 1979, pp. 119-137.

9. A. Lézine, *Architecture punique,* Tunis 1962.

10. Outre les ouvrages cités à la note 2, voir par exemple A. M. Bisi, *Le stele puniche,* Roma 1967. E. Acquaro, *I rasoi punici,* Roma 1971.

11. A. Di Vita, Influences grecques et tradition orientale dans l'art punique de Tripolitaine: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité,* LXXX, 1968, pp. 7-80. M. Torelli, *La cultura ellenistica. Le arti figurative.* R. Bianchi Bandinelli (ed.), *Storia e civiltà dei Greci,* Milano 1977, pp. 543-546. A. M. Bisi, *Influenze alessandrine sull'arte punica. Una messa a punto: Alessandria e il mondo ellenistico. Studi in onore di Achille Adriani,* III, Roma 1984, pp. 835-842.

12. A. M. Bisi, *Influenze alessandrine,* cit., et auparavant. ead. dans *Archeologia Classica,* XIX, 1967, pp. 269-292. ibidem, XXII, 1970, pp. 92-130.

tèrent leur première colonie en 654/653 avant J.-Chr.,[13] que l'on peut suivre le mieux l'adoption des types statuaires grecs du VIe, du Ve et du IVe siècle avant notre ère et de nouvelles iconographies issues d'eux qui se multiplient dans les sanctuaires de Déméter et Koré, bâtis en Sicile depuis la fondation de Mégara Hyblaea et de Géla.[14] Les ex-votos en argile des *thesmophoria* sicéliotes consacrés aux deux déesses d'Eleusis réinterprètent à leur tour, en suivant un courant de goût qui plonge ses racines dans le milieu indigène, les modèles de la statuaire grecque archaïque de derivation ionienne, celle de style sevère et de l'âge de Phidias et de ses epigones jusqu'à la renaissance «classiciste» de l'époque de Timoléon et d'Agathoclès (voir *infra*).

Le fait le plus remarquable qui ressort de l'analyse des terres cuites de Ibiça, provenant pour la plupart[15] de la nécropole du Puig des Molins, frequentée pour cinq siècles au moins depuis le VIe avant notre ère,[16] c'est la présence dans le même mobilier funéraire de statuettes et de masques tirés de moules archaïques (ou, pour mieux dire, archaïsants, étant donné qu'ils sont fabriqués par les ateliers locaux à basse époque en employant des moules beaucoup plus anciens et très usés) et de types inspirés aux modèles de l'hellénisme sicéliote qui témoignent la renaissance classiciste s'épanouissant dans l'île aux temps de Timoléon et d'Agathoclès.[17] Rien d'étonnant d'autre part que dans l'un cas et dans l'autre les coroplathes de Ibiça aient accentué, surtout dans les pièces les moins soignées, le caractère indigène de leur production, jusqu'à aboutir à des oeuvres qui n'est pas aisé reconduire à la souche originale d'où elles sont issues. Mais ce qui est intéressant, c'est beaucoup moins d'apprécier les réactions que de cataloguer les emprunts; de fait, il n'est pas douteux que ces derniers nous donnent un aperçu très clair des relations jusqu'à présent analysées du seul point de vue politique, entre les Grecs de Sicile et les Carthaginois à l'époque des guerres puniques.[18]

L'épicratie carthaginoise en Sicile s'avère, malgré l'imposition de la dîme et les épisodes les plus farouches d'un conflit séculaire, beaucoup moins lourde que celle établie en Sardaigne, et surtout permissive à l'égard des commerces avec les Sicéliotes et de la

13. Diodore de Sicile, V, 16, 2-3. Sur la fondation de Ibiça voir M. Tarradell-M. Font de Tarradell, *Eivissa cartaginesa,* Barcelona 1975, pp. 237-241; S. Moscati, *Il mondo dei Fenici,* Milano, 1979², p. 279.

14. D. White, Demeter's Sicilian Cult as a Political Instrument: *Greek Roman and Byzantine Studies* V, 1964, p. 261 et suiv., avec la note 1.

15. Les deux autres lots remarquables de terres cuites ibiçènes ont été mis au jour dans les *bothroi* du sanctuaire à ciel ouvert de la Isla Plana et dans la cave sacrée de es-Cuyram: M. J. Almagro Gorbea, *Corpus de las terracotas de Ibiza,* Madrid 1980, pp. 32-37. Tandis que les figurines faites au tour de la Isla Plana ne trahissent aucune influence grecque, celles de es-Cuyram sont empruntées pour la plupart à des types sicéliotes et carthaginois, comme vient de démontrer M. E. Aubet Semmler, dans *Pyrenae,* IV, 1968, pp. 1-66 et dans *Revista de la Universidad Complutense de Madrid,* XXV, 1976, pp. 61-82.

16. M. J. Almagro Gorbea, *Corpus de las terracotas de Ibiza,* cit., pp. 28-31.

17. M. Bell, Two Terracotta Busts from the Judica Collection, *Archeologia Classica,* XXIV, 1972, pp. 8-12; A. M. Bisi, Le terrecotte figurate di tipo greco-punico di Ibiza. III - Musei di Ibiza: *Rivista di Studi Fenici,* VI,1978, pp. 202-204. Pour le culte de Déméter en Sicile après l'expédition de Timoléon (345 avant J.-Chr.) et pendant la souveraineté d'Agathoclès (317-289 avant J.-Chr.) voir aussi D. White, Demeter's Sicilian Cult as a potilical Instrument, cit., pp. 267-268.

18. D. Roussel, *Les Siciliens entre les Romains et les Carthaginois à l'époque de la première guerre punique. Essai sur l'histoire de la Sicile de 276 à 241,* Paris 1970.

présence des Grecs dans les comptoirs sémitiques de l'île.[19] Il faut ajouter qu'au cours du IIIe siècle la Sicile se trouve intégrée dans l'immense réseau commercial punique que Carthage avait relié au début du même siècle à celui des Lagides, en émettant pour la première fois une monnaie frappée selon l'étalon phénicien qui avait été adopté par la monarchie des Ptolémées;[20] et encore, que l'introduction du culte de Déméter et de Koré à Carthage en 396 avant J.-Chr., à la suite du pillage du sanctuaire syracusain des deux déesses par Himilcon et l'expiation du sacrilège qui s'en suivit, avec l'organisation du culte dans la ville africaine selon le costume grec, d'après le récit bien connu de Diodore,[21] fut responsable de la vague des ex-votos en terre cuite façonnés dans les *thesmophoria* sicéliotes, qui gagne Carthage et que grâce aux relations politiques et commerciales de la ville africaine, atteint bientôt le reste du *commonwealth* punique.

Si nous revenons maintenant à l'ensemble des terres cuites ibiçènes, on peut dégager parmi les exemplaires empruntés aux modèles grecs, deux courants d'influences qu'il serait audacieux d'attribuer, à cause du contexte archéologique auquel nous venons de faire allusion, à un échelonnement chronologique pareil à celui des prototypes: il y a en tout premier lieu un courant d'inspiration gréco-orientale, qui plonge ses racines dans le répertoire ionien de la deuxième moitié du VIe siècle avant J.-Chr. et qui se prolonge exceptionellement avec un seul exemplaire importé[22] jusqu' au milieu du Ve. Dans cette série se rangent les *korai* samiennes à la colombe,[23] les joueuses au *tympanon* qui donnent lieu très tôt à des imitations locales marquées par l'influence des femmes-plaquettes syro-palestiniennes et phéniciennes,[24] les masques féminins voilés, avec la chevelure frisée qui encadre le visage rond, au menton très détaché et au diadème bas sur le front, substitué souvent par le voile formant bandeau et descendant sur les épaules.[25] Au cours du temps ces masques vont se modifier à cause de la contamination avec le type de masque phénicien égyptisant coiffé du *klaft*, jusqu'à aboutir à des créations hybrides qui trouvent quelques ressemblances dans les masques-*protomai* de Carthage et de la Sardaigne.[26]

A partir de la fin du VIe siècle avant notre ère, sur ce courant se greffent les influences du type de *kore* souriante ionico-attique qui est très repandu dans les terres cuites grec-

19. Ibidem, p. 55.

20. Ibidem, p. 57.

21. XIV, 63, 1; XIV, 77, 4-5; P. Xella, dans *Studi e Materiali di Storia delle Religioni,* XL, 1969, pp. 215-228. D. White, dans *Greek, Roman and Byzantine Studies,* V, 1964, pp. 266-267.

22. E. Kukahn, Busto femenino de terracota de origen rhodio en el ajuar de una tumba ibicenca: *Archivo Español de Arqueologìa,* XXX, 1957, pp. 3-14.

23. A. M. Bisi, Le terrecotte figurate di tipo greco-punico di Ibiza. II - Museo Archeologico di Barcellona: *Rivista di Studi Fenici,*II, 1974, pp.204, 221-223, pl. XLVI-XLVII, 1. ibidem, VI, 1978, pp. 180-181, 207-209, pl. L.

24. Ead., dans *Rivista di Studi Fenici,* II, 1974, pp. 205, 224-225, pl. XLVIII, 1, XLIX, 1-2. ead., Les déesses au tympanon de la Mésopotamie à Carthage: *Assyriological Miscellanies,* I, 1980, Copenhagen, pp. 57-84.

25. Ead., dans *Rivista di Studi Fenici*, II, 1974, pp. 206-207, 225-228, pl. L, 1-2; LIII, 2. ibidem, VI, 1978, pp. 165-166, 168, 186-194, pl. XXXII, 1-2; XXXV, 2.

26. C. G. Picard, Sacra Punica. Etude sur les masques et rasoirs de Carthage, *Karthago*, XIII, 1965-1966 (1967), p. 20 et suiv. Sur la signification des masques puniques et leur origine en Phénicie voir en dernier lieu W. Culican, Some Phoenician Masks and other Terracottas, *Berytus*, XXIV, 1975-1976, pp. 47-87.

ques, sicéliotes et étrusques empruntées aux modèles de la statuaire de l'Acropole d'Athènes.[27] Enfin, il y a de très rares mais précieux témoignages à Ibiça de deux autres types statuaires qui apparaissent un demi siècle avant dans la production attique de style sevère: il s'agit de figurines aux cheveux en bandeaux ondulés assises dans un fauteuil à haut dossier avec un tabouret aux pieds[28] et de figurines également habillées avec chiton et *himation*, debout sur une haute base, dans l'attitude caractéristique des *péplophoroi* des années 460-450 avant J.-Chr., la jambe droite fléchie, un peu avancée, les deux bras pendants ou saisissant avec la main gauche un pan de l'*himation* à *apoptygma*.[29]

L'autre courant d'influences se rattache à cette souche sicéliote qui est responsable, à mon avis, même de l'introduction de quelques types d'origine ionienne à Ibiça comme à Carthage et ailleurs.[30] Les figurines de femmes assises dans un fauteuil à haut dossier, coiffées d'un *kalathos* décoré de rosettes et avec un lourd pectoral formé de pendants globulaires et ovoïdes en plusieurs rangs qui leur couvre toute la poitrine et maintenu sur les épaules par des fibules en agrafe, ne sont pas connues jusqu'à présent en Grèce[31] mais apparaissent dans les *thesmophoria* de Géla, de Sélinonte et d'Agrigente vers le dernier quart du VIe siècle avant J.-Chr.,[32] où elles reflètent avec toute vraisemblence le modèle statuaire créé dans le sanctuaire rhodien de l'*Athana Lindia*.[33] Les traits du visage, empruntés d'abord au style ionisant, se rapprochent le long du temps à cet idéal féminin de beauté qui marque les statues de déesses de l'école phidiaque et de celle de Praxitèle et qui survie dans les ouvrages «classicistes» sicéliotes de l'époque de Timoléon et d'Agathoclès.[34]

Ces mêmes têtes féminines aux joues rondes, au nez droit, à la petite bouche aux lèvres charnues, coiffées d'un haut *polos* cylindrique ou évasé souligné par deux bourrelets, d'où s'échappent les cheveux bouclés partagés par une raie médiane, se dressent sur une poitrine lisse coupée peu au dessus de la taille dans une autre catégorie de terres cuites répandues en tous les *thesmophoria* sicéliotes entre le IVe et la fin du IIIe siècle avant notre ère: il s'agit des «grandi busti» (*shoulder busts*) qui constituent l'aboutissement ultime des images de Déméter et de Koré représentées auparavant par les masques-*protomai* de type ionien, courants jusqu'à 480 avant J.-Chr. environs.[35]

27. A. M. Bisi, dans *Rivista di Studi Fenici*, II, 1974, pp. 209, 230, pl. LVII, 1-2. ibidem, VI, 1978, pp. 172-173, 196-197, pl. XL, 2-XLI, 1-2.

28. Ibidem, II, 1974, pp. 216-217, 238, pl. LXXII, 1.

29. A. M. Bisi, Le terrecotte figurate di tipo greco-punico di Ibiza. I - Museo del Cau Ferrat a Sitges, *Rivista di Studi Fenici*, I, 1973, pp. 72-73, 81-84, pl. XXXV, 1, XXXIX-XL.

30. En général sur ce courant voir A. M. Bisi, Funerary Terracottas of Ibiza from Sikeliote Moulds: *Mélanges offerts à Marie-Louise Bernard* (= *Etudes et Travaux d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences*, XIII), Varsovie, 1983, pp. 13-30.

31. A.M. Bisi, dans *Rivista di Studi Fenici*, I, 1973, pp. 73-74, 86-87, pl. XXXVII, 1. ibidem, II, 1974, pp. 217-219, 239-241, pl. LXXIII-LXXIV, LXXV, 2. ibidem, VI, 1978, pp. 183-184, 212-214, pl. LIII, 1-2.

32. Ibidem, I, 1973, p. 86.

33. Chr. Blinkenberg, L'image d'Athana Lindia, K ϕ benhavn 1917, pp. 17, 32. P. Orlandini, Gela. La stipe votiva arcaica del Predio Sola: *MonAntLincei*, XLVI, 1963, col. 32.

34. M. Bell, Two Terracotta Busts from the Judica Collection, cit., p. 8 et suiv.. M. F. Kilmer, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy: A Catalogue and Materials for Dating*, Göteborg 1977, p. 128 et suiv.

35. M. F. Kilmer, op. cit., pp. 77, 82 et suiv.

A Ibiça[36] autant qu'à Carthage[37] on retrouve quelque exemplaire importé appartenant aux séries les plus tardives de cette catégorie artisanale sicéliote, qui vient d'être étudiée dans ses antécédents et dans son échelonnement typologique et chronologique par Martin Kilmer.[38] Seulement à Ibiça elle donne lieu toutefois à des copies très nombreuses et profondement modifiées par le goût du coroplathe indigène, surtout lorsqu'il se trouve en présence d'un moule très usé. L'emploi juxtaposé de moules archaïsants pour la chevelure et de moules classiques pour le visage, les solutions locales adoptées pour les grandes oreilles percées aux lobes et pour les bras, tous les deux constamment modelés à part et fixés avant la cuisson, sont les traits les plus frappants de ces «grandi busti» ibicènes.[39] Leur intérêt réside enfin dans la possibilité de les rattacher à quelques prototypes bien déterminés, tel qu'un moule d'Agrigente à la chevelure stylisée en *kymation* sur le front de la fin du VIe — début du Ve siècle[40] ou un moule de Akrai (mais de fabrication syracusaine) du IVe siècle, caractérisé par les fibules saillantes façonnées en têtes féminines coiffées d'une tiare.[41]

En résumant maintenant les conclusions que l'on peut tirer de ce bref aperçu, il est évident que dans le processus général de l'hellénisation de l'art punique «Greek protomes greatly influenced those of the West Phoenician world; but whether in this narrow connection or as part of a general Hellenic influence on Phoenician terracottas is the basic question».[42] Tandis que l'auteur de ces mots, William Culican, penche pour un emprunt initial des types du masque et de la protome originaires de la Grèce de l'Est par les ateliers phéniciens, suivi d'une convergence dans leur emploi et leur style qui se réalise au milieu phénicien colonial grâce à la diffusion de ces mêmes types dans la Sicile grecque, j'aimerais plutôt garder distincts les deux courants d'influences grecques et les modèles qui inspirent selon les cas les terres cuites des ateliers puniques.

De ces deux courants, celui qui rayonne de l'Athènes du Ve siècle ne semble pas atteindre Carthage et les territoires puniques à l'exception faite de Ibiça,[43] tandis que l'autre, bien enraciné dans le milieu hellénisé de la Sicile méridionale et orientale, représente une composante fondamentale tout au long du développement de la plastique en argile des colonies sémitiques de la Méditerranée occidentale, depuis ses premiers essais au VIIe siècle jusqu'à la conquête romaine de la Sardaigne et de la Sicile au IIIe.

S'il est indéniable enfin que la romanisation des anciens domaines puniques fut favorisée par l'hellénisation, qui s'était poursuivie à Carthage jusqu'aux temps immédiatement

36. A. M. Bisi, dans *Rivista di Studi Fenici,* VI, 1978, pp. 177, 201-205, pl. XLV, 1.

37. L. Carton, *Sanctuaire punique découvert à Carthage,* Paris 1920, p. 15, n. 20, pl. IV, fig. 1.

38. M. F. Kilmer, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy,* cit., pp. 82-144; 147-158.

39. A. M. Bisi, dans *Rivista di Studi Fenici,* II, 1974, pp. 210 et suiv., 231-235, pl. LVIII, 2 - LX, LXV-LXVI. ibidem, VI, 1978, pp. 175 et suiv., 199-205, pl. XLIII-XLIV, XLVII-XLVIII, 1.

40. Ibidem, II, 1974, p. 210, nos 27-28, p. 231, pl. LVIII, 2 - LIX, 1-2. ibidem, VI, 1978, pp. 173-174, 197-198, n. 21, pl. XLII, 1.

41. Ibidem, VI, 1978, pp. 175-176, 199-200, nos 23-24, pl. XLIII, 1-2.

42. Some Phoenician Masks and other Terracottas, cit., p. 86.

43. On n'a pas découvert jusqu'à présent en dehors de Ibiça les statuettes de *péplophoroi* debout ou assises pour lesquelles voir les références aux notes 28 et 29 (avec une discussion des modèles attiques de la statuaire de style sevère).

avant la chute de la ville, on peut voir dans ces deux phénomènes les étapes successives d'un même processus transmettant l'héritage culture! classique aux milieux indigènes qui le garderont, en Afrique du Nord autant qu'en Espagne et en Sicile, jusqu'à la veille de la conquête arabe, avec laquelle s'accomplit le cycle historique des expansions sémitiques vers l'Ouest méditerranéen.[44]

Université de Urbino (Italie). *ANNA MARIA BISI*

44. A ce parallélisme s'est justement inspiré le colloque récent «Fenici e Arabi nel Mediterraneo», organisé par la Fondation L. Caetani de l'Académie Nationale dei Lincei, qui s'est déroulé à Rome le 12 et 13 octobre 1982 (Actes parus en 1983).

DER EINFLUSS DER GRIECHISCHEN KUNST DES 5. UND 4. Jh. v. C. AUF DIE KUNST TURDETANIENS (SÜDSPANIEN)

(Tafeln 11 - 12)

Nachdem im Süden der iberischen Halbinsel, im 6. Jh. v. C., die orientalisierende Epoche verschwunden war, entwickelte sich hier eine hochverfeinerte Kultur, die sogenannte Turdetanische. Einige ihrer bedeutendsten Beweisstücke, die Skulpturen von Obulco (Provinz Jaén), wollen wir hier genauer betrachten.

Die erste Statue (Taf. 11,1) stellt einen Krieger dar, der sich uns zuwendet und sich mit dem Rücken gegen ein Pferd lehnt. Seine linke Hand faßt einen Rundschild. Er trägt eine kurze Tunika. Seine Brust ist durch eine große *falera* geschützt, die von breiten Schulterträgern gehalten wird; zwei weitere kleine *falerae* bedecken die Schultern. Die Arme sind nackt und an den Oberarmen befinden sich mehrere Armreife, die bei turdetanischen männlichen und weiblichen Votivfiguren erscheinen. Wir finden sie auch bei Statuen aus Zypern.

Der Krieger, den uns das Bild zeigt, trägt einen breiten Gürtel und zwei übereinanderliegende Dolche, die in der Meseta typisch waren. Eine ähnliche Gruppe, in der gleichen Haltung, Krieger und Pferd, ist in den Dioskuren des Akroterium des ionischen Tempels von Lokri dargestellt und stammt aus dem Ende des 5. Jahrhunderts vor Christi.

Diese Gruppe wiederholt sich auch an dem Fries des Grabtempels der Nereiden in Xanthos; ein Werk aus der Zeit um 380 v.Ch., und in zwei zeitlich späteren Gruppen erscheint eine Nereide vor einem Pferd, an dem Tempel des Asklepios von Epidaurus, ein Werk des Timotheos.

Die Komposition dieser turdetanischen Gruppe ist in der turdetanischen und iberischen Kunst unbekannt. Der Brustschutz durch die *falera* erinnert sogleich an den Krieger von Capestrano, eine Arbeit aus dem 6. Jh., oder erinnert an den Panzerdiskus des Museums von Alfedena, oder an die Stele in menschlicher Figur von Guardiagrele in Chieti, beide aus der gleichen Zeit, oder an den Panzer des erwähnten Ortes Alfedena, vom Ende des 4.-3. Jh. v.Ch. Diesen Brustschutz trugen zum Beispiel die Krieger des Assurbanipals im Kampf gegen die kamelberittenen Araber; oder die assyrischen Soldaten auf einem Alabasterrelief des Südpalastes von Sanherib (704-681) v.Ch., in Ninive.

Möglicherweise ist die *falera* von Obulco dem Ursprung nach zentraleuropäisch, da eine in einem Grab in Arcobriga gefunden wurde, das sich im Zentrum der Meseta befindet. Die kurze Tunika, die unten zur Mitte hin spitz ausläuft, ist die gleiche wie sie auf den neuhethitischen Reliefs erscheint, aus Malatya, aus den Jahren 1050-850 v.Ch., mit dem König Sulumeli, der ein Trankopfer dem Donnergott darbringt.

Diese kurze Tunika trägt in Hispanien ein Krieger aus Pozo Moro (Albacete). Die Pferdemähne besteht aus breiten Haarbüscheln und ein Gegenstück zu dieser Darstellung finden wir in einem Pferdekopf am Tempel der Athene in Gela, aus der Mitte des 5. Jh.

Die zweite Statue (Taf. 11,2) die wert ist betrachtet zu werden, ist eine männliche Figur, die die gleiche kurze Tunika trägt und die mit der rechten Hand den Oberkiefer eines Greifs umklammert, während die linke Hand seinen Kopf oben festhält. Ein Gürtel, aus drei Bändern bestehend, mit breiter rechteckiger Schnalle, umgibt seine Taille. Der Greif stützt seine Vorderpranke auf das rechte Bein des Mannes. Das Maul der Bestie ist geöffnet und die Zunge fällt weit heraus und drückt ausgezeichnet den schweren Kampf zwischen beiden aus. Zwei breite gewellte Haarsträhnen liegen am Kopf des Greifs.

Der Kampf zwischen Mann und Greif war in den südlichen Dörfern der iberischen Halbinsel gut bekannt. Er findet eine Darstellung auf einem Elfenbeinkasten aus Bencarrón, von 600 v.Ch. Der Greif zeigt auch hier seine Zunge in dem halbgeöffneten Maul und eine lange Locke fällt in der gleichen Art vom Kopf. Die Haltung des Tieres, wie zum Beispiel die Drehung des Halses und die Stellung der Vorderpfoten ist in der Metope dokumentiert, die Herakles und den Stier von Kreta darstellt, am Zeustempel in Olympia, aus der Zeit von 470 und 450.

Das Thema: Kampf zwischen Greifen und Kriegern ist auch wohlbekannt auf den sogenannten Vasen von Kertsch, die aus attischen Werkstätten stammen, und die nicht nur ihre keramischen Produkte nach Südrussland sandten, sondern auch nach Turdetanien, aber dorthin gelangte nur eine mindere Qualität. Ein Kampf mit Greifen wird zum Beispiel auf einem Krater aus Los Castellones de Ceal dargestellt, ein Ort, der nur wenige Kilometer von Obulco entfernt liegt. Er wird gegen 380 v.Ch. datiert und befindet sich heute im Museum von Jaén. Ein weiterer Kampf ist auf einem attischen Krater dargestellt, der in der iberischen Levante, in der iberischen Nekropole von Orleyl (Castellón) gefunden wurde. A. Blanco weist darauf hin, nachdem er die Figuren von Obulco kennenlernte, daß das Thema Kampf zwischen Mann und Greif eine lange Tradition besitzt in der griechischen Literatur. Wir finden es in dem Epos von Aristeas aus Proconnesos (650-600 v.Ch.). Die Greife verteidigten das Gold vor den Arimaspen, einem Volk von Einäugigen im skythischen Norden. Das Arimaspen-Epos wurde durch spätere Autoren, wie Pindar, Äschylus, Hecataios, Herodot, Hellanicus und andere bekannt. A. Blanco meint, daß die Szene den Kampf gegen die Plünderer bedeutet, aber auf die Vasen von Kertsch bezogen, ergäbe das keinen Sinn; obwohl man nicht ausser acht lassen darf, daß es sich um einen ein heimischen oder auch eingeführten Mythos handeln kann.

Diese turdetanische Gruppe besitzt eine eminente Bedeutung, da dieses Thema in der griechischen Kunst nur auf Keramik erscheint, aber in Turdetanien als Skulptur.

Die dritte Statue ist ein Einzelstück und stellt den Kopf eines Mannes dar. Er trägt einen typischen lusitanischen Lederhelm (Str. III 154), der mit Hörnern geschmückt ist.

Der Kopf hat eine fast rechteckige Form, der Mund ist fest geschlossen und die Augen sind klein und oval. Männliche und weibliche Köpfe in der gleichen Form und mit

dem gleichen Schnitt der Augen und des Mundes kennen wir aus Süditalien und Sizilien, wie zum Beispiel der Kopf eines Kultbildes oder die Votivfigur aus Tarent, aus dem Jahre 530 v.Ch., oder eine weitere aus Medma, aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts v.Ch., oder eine dritte aus dem gleichen Ort, aber aus etwas späterer Zeit, 490 v.Ch.; eine vierte, die thronende Göttin von Lokri, ungefähr aus der gleichen Zeit und ein männlicher Kopf des Tempels E, der Göttin Hera von Selinunte geweiht, aus der Zeit von 470-450 v.Ch.

Die vierte Statue aus Obulco ist ein Torso (T a f. 12,1). Er stellt einen Krieger mit gewölbtem, an Schulterträgern aufgehängtem Rundschild dar, das weder Klammern noch Griffe besitzt. Schon Strabon erwähnt diese Art von Rundschildern (III, 154). Die Brust wurde vermutlich durch ein Panzerhemd aus Leinen geschützt, ein typisches Rüstungszubehör der Lusitaner, wie es Strabon beschreibt.

Der Mann trägt eine kurze Tunika. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß die Krieger von Obulco aus der Meseta kamen, wie Waffen und Schild beweisen, da zu Beginn der Eroberungskriege durch die Barquiden, die Keltiberer die Söldnertruppen der Turdetanier waren (Diod. 25, 10, Liv. 34, 19).

Die Skulptur eines Kriegers ist aus Outeiro de Lesenho (Portugal) bekannt, dessen Schild ebenso befestigt war, aber seine künstlerische Darstellung ist wesentlich plumper.

Eine weitere Statue (T a f. 12,2) auch ohne Kopf und Arme, stellt eine aufrechtstehende weibliche Person dar. Sie trägt einen offenen glatten Überwurf als Mantel, mit dreieckigem Ausschnitt. Darunter erscheint die Tunika. Einen offenen Mantel tragen häufig Frauenfiguren und Göttinnen aus Italien, das unter griechischem Einfluß stand; es genügt an die Göttin mit den Zwillingen an der Brust zu erinnern, die in der Nekropole von Megara Hyblaia gefunden wurde. Sie stammt aus der zweiten Hälfte des 6. Jh.; weitere Figuren mit dieser Art von Überwurf sind: eine thronende Göttin in Terracotta, aus Medina, zweite Hälfte des gleichen Jh.; die thronende Demeter aus dem Heiligtum der Demeter Malophoros von Selinunte, gegen 460 v.Ch.; aus Turdetanien die Dame von Baza, auf die wir später zurückkommen; bronzene Votivfiguren aus dem Gebiet von Valencia; drei kleine Frauenfiguren aus Collado de los Jardines (Jaén) aus dem letzten Viertel des 6. Jh. v.Ch. oder aus dem 6. Jh.; und die «Große Opfernde» aus dem Cerro de los Santos (Albacete).

Die andere Frauenfigur (T a f. 12,3) aus Obulco trägt ein gutsitzendes Gewand mit Besatz und gleicht einigen turdetanischen Votivfiguren ausserordentlich, die aus dem Ende des 6. Jh. oder aus dem Anfang des folgenden stammen, und von denen G. Nicolini glaubt, daß sie Priester oder Priesterinnen darstellen. Die Statue aus Obulco hat ihre Steifheit in der Darstellung völlig verloren. Beide Figuren halten nicht mehr ihre Arme eng am Körper und somit erscheinen sie in ungezwungener Haltung und die körperlichen Formen sind vom Künstler besser erkannt.

A. Blanco glaubt, daß während des 5. Jh. sich der Einfluß aus Phokis in Turdetanien bemerkbar machte. Die feinere Kleidung und die eckige Gesichtsform sind darauf zurückzuführen.

Am Ende des 6. Jh. ist der direkte Handel griechischer Kaufleute mit Huelva und der Umgebung von Cadiz klar zu erkennen. Dort wurden große Mengen attischer Keramik, die aus den besten Werkstätten stammten, gefunden.

Eine der feinsten und originellsten Statuen aus Obulco zeigt eine stehende weibliche Figur vor einem Hirsch, der seinen Kopf nach vorne um sie legt. Es handelt sich vermutlich um eine Darstellung der Artemis, die mit der phönizischen Astarte identifiziert wurde. Die

Figur ist von großer Ursprünglichkeit und erinnert, wenn auch in anderer Weise, an die thronende Göttin aus Prinias (Kreta), die von einem Rudel Hirsche begleitet ist, aus der zweiten Hälfte des 7. Jh. v.Ch. Eine Jagdgöttin, die mit Artemis gleichgestellt wurde, mußte großen Anklang unter der Bevölkerung des antiken Spaniens finden, die sich hauptsächlich der Jagd widmete (SHA. Tyr. Trig. 30, 18). Ein Beweis dafür ist der Hirsch, den Sertorius als Geschenk erhielt und der von verschiedenen Autoren der Antike erwähnt wird (Appian, Aulus Gellius, Frontinus, Plutarch, Val. Maximus).

Diese weibliche Figur erinnert an die «Große Opfernde» des iberischen Heiligtums Cerro de los Santos, ein Werk aus der Zeit des frühen Hellenismus, welches Kukahn mit Arbeiten aus Zypern wegen der hieratischen Haltung in Verbindung bringt. A. Blanco dagegen stellt archaïschen Einfluß aus Phokis fest. Die Figur der «Großen Opfernden» würde mit Skulpturen des 5. Jh. assoziieren. Sie zeichnet sich durch eine schematische Darstellung aus, durch Unfähigkeit des Künstlers die verschiedenen Körperteile herauszuarbeiten, durch Schwerfälligkeit und die Anordnung des symmetrischen Mantels und durch die Steifheit der Kleiderfalten. Alle diese Merkmale unterscheiden sie von der Artemis von Obulco, die eine große Zwanglosigkeit in der Behandlung des Kleides aufweist, ausserdem Originalität in der Stellung der Hirsche und die Beherrschung der Materialverarbeitung. Nachdem A. Blanco die Skulpturen von Obulco kennenlernte, nannte er die Hauptmerkmale: vermutlich gehörten sie zu einem Heroon; ihre Kunst in Vergleich gesetzt zu der aus griechischen Städten von Ionien oder Süditalien ergäbe keine Disharmonie, auch keine mit den Bildhauern des Aphaiatempels in Ägina, der ungefähr zeitlich gleich liegt. Blanco sagt: «Die Kunst der Skulpturen von Obulco erreicht das Niveau der besten antiken Bildhauerkunst des Mittelmeerraumes». Der Stil ist homogen. Der Kopf des gehörnten Kriegers bietet alle Merkmale der ionischen Kunst, wie Langlotz erwähnt, zum Beispiel der quadratische Kiefer, die Schlitzaugen, die feinen Augenlider. Der Helm selbst erinnert an eine Abbildung auf einer Münze aus Focea. Der griechische Einfluß ist in dem Löwen gut spürbar, der sich auf eine Palmette im Kampf gegen die Schlange stützt. Diese Darstellung hat Parallelen auf Amphoren aus dem Gebiet des Schwarzen Meers; sie befinden sich in Würzburg.

A. Blanco nimmt an, daß Künstler aus Phokis die Skulpturen von Obulco anfertigten. Sie werden in den Literaturquellen als Besucher des Westens beschrieben (Str. III 156). Das ist kein besonderes Vorkommnis, denn ionische Künstler arbeiteten in Etrurien, wie auf der Malerei der Tomba del Baron, um 510 v.C. und auf der Hydria von Caere zu erkennen ist.

In der Nähe von Cadiz befand sich der Hafen und der von Menestheus, der vermutlich im heutigen Rota lag, wo kürzlich zahlreiche griechische Keramik in großer Menge gefunden wurde (Str. III 140).

Die Statuen aus Elche hat A. Blanco, im Gegenteil, in Verbindung gebracht mit der Bildhauerschule von Selinunte oder der von Syrakus; und Langlotz vergleicht die Kore aus Alicante mit der Hera des Tempels von Selinunte.

Die Skulpturen aus Obulco werden an das Ende des 5. Jh. datiert und vermutlich wurden sie kurz danach zerstört. Der künstlerische Unterschied dieser Statuen zu der Dame von Baza aus der ersten Hälfte des 4. Jh., tritt klar hervor. Ihr Entdecker, F. Presedo, setzte sie in Verbindung mit Terrakotten aus Sizilien, Griechenland und Rhodos. Der Thron deutet auf griechischen Stil, der vermutlich über Sizilien nach Spanien

kam. Die Figur zeichnet sich in der Ausführung durch eine gewiße Derbheit aus und durch einen überladenen Geschmack in Schmuck und Kleidung; ein Charakteristikum der Einheimischen.

Vermutlich ist es eine Astarte, wie die Taube anzeigt.

J. M. BLAZQUEZ - J. GONZALEZ NAVARRETE

BIBLIOGRAPHIE

A. Blanco, *Historia del arte hispanico. La Antigüedad* 1, 2 Madrid 1978.

J. M. Blázquez, *Primitivas Religiones Ibericas* II, *Religiones prerromanas*, Madrid 1983.

J. M. Blázquez - J. Gonzalez Navarrete, The Phokaian Sculpture of Obulco in southern Spain, *AJA*, 89, 1985.

Verschiedene Autoren, *Colonizacion griega y mundo indigena en la Peninsula iberica*, *AEA* 52, 1979.

MACEDONIAN, THRACIAN AND SCYTHIAN ART IN THE IVth CENTURY B.C.

This contribution and the survey program the preliminary results of which are summarized here have been made possible thanks to several causes. First, the magnificent discoveries of rich Macedonian tombs have thrown more light on the problem of the external influence of Classical Greek art in the north.[1] Secondly, I benefited much from persona! study of the unique artistic objects displayed in two exhibitions, which I helped to prepare in Prague with my Russian and Bulgarian colleagues, those of Scythian and Thracian art.[2] Third, I would like to express my gratitude to many scholars in Northern Greece, Bulgaria, Rumania and the Soviet Union who generously allowed me access to these splendid works of art, and discussed them with me.[3]

The hellenisation of some areas north of Greece started, similarly as in other parts of the ancient world, much earlier than the campaigns of Alexander the Great. The Aegean zone of Thrace was most affected by Greek culture, while the Marica valley and eastern Bulgaria outside the neighbourhood of the colonies (the area of the Odrysses) were less so. The northern zone of Thrace including North Bulgaria, South Rumania and Bessarabia developed a much more autonomous style, only to some extent influenced by small

1. Cf. the catalogues: *Treasures of Ancient Macedonia,* Thessaloniki 1980; N. Yalouris, M. Andronikos, K. Rhomiopoulou, *The Search for Alexander,* Boston 1980; Prof. Andronikos' various reports on the Vergina tumuli. The catalogue of the Sindos exhibition by A. Despini is still in print. Cf. also B. Barr - Sharar - M. Borza (eds.), *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic times,* Washington 1981.

2. 1976 and 1978. Cf. the catalogues: *From the Lands of the Scythians,* New York 1975, and *Goldschätze der Thraker,* Wien 1975; *Die Daker,* Wien 1981; I. Venedikov - T. Gerasimov, *Trakijskoto izkustvo,* Sofia 1973.

3. I am especially indebted to P. Alexandrescu, M. Andronikos, N.L. Grač, I.L Saverkina, T. Taylour, I. Venedikov and I. Vokotopoulou for their kind aid.

objects of Greek art, like coins. The Thracians in general were more willing to accept works in metal in genuine Greek style and with Greek iconography than were the Scythians, but they were less interested in Greek painted vessels. Except in the Duvanli tumuli, there is hardly any first class Attic pottery known from Thracian burials,[4] while much of it found its way to the Scythians.

The animal style artistic tradition started earlier with the Scythians, but the 5th century B.C. also saw the beginnings of the specific Thracian style, well documented e.g. by the pectoral from the Bašova mogila; the head of the animal seen from above appears to have been inspired by Greek coins.[5] The willow-leaf shaped sheets of gold from Duvanli seem to be descendants of an earlier East Macedonian tradition, as well as the bracelets with snake heads and the fibulae of more general distribution; the Sindos cemetery makes a Macedonian influence clear even for several other types of early Thracian jewellery from Duvanli and for Illyrian Trebenishte.[6]

For fine Greek products, however, towards the end of the 6th century B.C., Athens ousted her rivals not only in the fine pottery exports in the north; she also became dominant in toreutics. All Duvanli silver vessels and decorative plaques seem to be Attic products, as are most of the Greek objects in the 5th century graves at Sindos;[7] similarly, the Solokha comb is quite near to Attic art of c. 400 B.C.[8] The famous amphora with goat handles from Duvanli and the high cup are Persian-Anatolian, but we should keep in mind the leading role of Ionian artists in Persian art in general, and in its Anatolian province especially.

The Peloponnesian armour seems to have had a greater influence in Macedonia than the Peloponnesian bronze vessels of the 6th century (attested e.g. at Sindos), but Macedonia soon became an important centre in this field, and its armour became the model for Thracian bronzesmiths.[9] Macedonian armour also influenced Thracian and Scythian royal jewellery: the Mezek pectoral imitates the neck-guard of Macedonian body-armour, well known e.g. from Vergina, and even the pectoral from the Tolstaja mogila repeats the same shape, this time in openwork.[10] The relief decoration of Greek helmets served as a source of inspiration to North Thracian craftsmen for their own armour in repoussé. The stylisation of the Vratsa greave, the Aghiaghol helmets etc. developed in a similar way to that of Celtic art, and the Gundestrup cauldron is one of the objects connecting the two traditions, each ultimately derived from Greek and Oriental art, dissolving their motifs and synthetizing them again in a different, more ornamental way.[11]

The bronze situlae from Macedonia are generally finer than those from Thrace, but there are only small differences between Aegean Thrace and the Marica valley both in

4. Reha-Bumbalova, *Thracia pontica,* 2, printing.

5. Venedikov-Gerasimov, pl. 213.

6. Venedikov-Gerasimov, pls. 214-225; Filow-Schkorpil, *Die Nekropole von Trebenischte,* Berlin 1927, 13-28; Bouzek, *Graecolatina Pragensia* 7, 1976, 42f.

7. Venedikov-Gerasimov, pls. 165-174.

8. Cat. *From the Lands of the Scythians,* pls. 12-13.

9. Cf. A. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks,* London 1967, 60-130.

10. Venedikov-Gerasimov pl.230; Cat. *Scythians* overleaf; A. P. Mancevič, *Thracia,* 5 1980, 97-120.

11. Cf. Venedikov-Gerasimov, pls. 231-245; P. Alexandrescu, *Dacia,* 27-28, and a study by T. Taylour in preparation; from the western point of view now esp. F. Fischer and H. Luschey *Festschr. f. K. Bittel,* Mainz 1983, pp. 191-202 and 313-330.

these and in the silver calyces. The Boreas and Orytheia group on hydriai was so popular in Thrace that it might have had some parallels in Thracian mythology. It is easy to establish the series of bronze vessels and also possible for some simple vessels of silver undoubtedly produced both in Macedonia and Thrace; they were probably produced for the market.[12] The 4th century Macedonian style in toreutics is eclectic as is Macedonian architecture, and the former owes much to Athenian tradition, but, with the 4th century, Athens lost her monopoly and secondary toreutic centres developed in Macedonia and in the Northern Aegean.

The general trend to impoverishment of the distribution of metal vessels in the Balkans towards the north has many exceptions, and Greek vessels found in the northern Balkans, like the silver krater from Szob or the bronze lekythos from Hurbanovo in Slovakia, are well comparable with genuine Macedonian products. These vessels have been found in Celtic graves, and they had apparently been brought to these lands by the Celts as part of their booty from the Greek campaigns.[13]

According to what we know from ancient sources, more costly objects of gold (and even silver) were not produced for the market, but ordered by rich customers, who also usually supplied (or paid in advance) the raw material. This is one of the reasons why our attempts to establish similar close-knit series of vases in precious metal usually fails (besides the rarity of the preserved objects), and also why the goldsmith had to follow the special wishes of his customer more closely. Among the metal vessels with relief decoration, the superb Derveni krater shows a much higher artistic level then the Panagjurishte vessels made apparently at Lampsakos. Still, the Panagjurishte set (though made for a Thracian king) is Greek in style, and I would myself prefer Erika Simon's explanation of the scene on the main amphora-rhyton as the Seven against Thebes, to the alternative theories.[14] Some of the rhytons from Thrace, like that now kept in Prague, may well be South Italian products, but most of them are Macedonian and Thracian, and a successive stylistic series can be established from Greek models through e.g. the Rozovce examples to the rhytons from Porcina near Turnu Severin.[15]

The construction of the average Thracian tombs is simpler than that of their Macedonian relatives, but the best wall paintings (Kazanlak) and the best sculptured tombs (Sveshtari near Razgrad) can best be explained as peripheral representatives of the Macedonian artistic province.[16] Roughly the same can be said about the Thracian jewellery with the exception of the North Thracian province mentioned above.[17]

The gorytus from «Philip's Tomb» at Vergina may have come from the booty acquired after the defeat of Ateas, but the Greek components of 4th century Graeco-Scythian

12. B. Barr-Sharar in: *Macedonia and Greece,* pp. 123-140; I. Venedikov, *Thracia,* 4, 1977, 59-104; P. Alexandrescu, *Ancient Macedonia* IV, printing.

13. M. Szabó, *Auf den Spuren der Kelten in Ungarn,* Budapest 1971, pl. 5; B. Benadík, *Festschr. Filip* (Varia arch. 3), Prague 1981, 191f.

14. E. Simon, *AntK.* 3, 1960, 11-15; J. G.Griffith, *Thracia* 3, 1960, 11-15; K. S. Kolev, *Pulpudeva,* I 1976, 184-205.

15. Venedikov-Gerasimov, pls. 128 and 134. Cf. I. Marazov, *Trakijski ritony*, Sofia 1980.

16. Venedikov-Gerasimov, pls. 83-89; M. Čičikova in this volume, A. Tomlinson, *Thracia* 3, 1974, 247-250.

17. R. Higgins, in *Macedonia and Greece,* 141 ff.; Venedikov-Gerasimov, pls. 176-220.

art do not seem to me to be quite Athenian any more; they are nearer to the North Greek artistic sphere. Thasos and even Samothrace seem to show similar traits in their sculpture and minor arts, as well as Macedonia, and we have little knowledge of the Aeolian and other towns in Northwest Anatolia and the Propontid. Moulds for small gold ornaments have been found e.g. at Berezanj and Olbia, and it is unlikely that objects of gold and electrum, so well adapted to the taste of the royal customers, were produced in places far beyond the control of the Scythian kings. The scene on the Kul Oba vessel has been deciphered by Rayevski as Herodotus' version of the myth of the three sons of Herakles and the snake goddess[18] (she was often represented herself in Graeco-Scythian art) and other scenes seem to show treaties and negotiations within the royal dynasty. While North Thracian art stylised the kings in the Iranian tradition as hunters and victors over backward (wild animal) forces, the official program of Ateas and his time shifted the interest of Scythian art to the genealogical interrelations in a way analogous to the iconographic changes in Greece between Archaic and Classical art.[19]

Unlike Roman art which achieved full cultural unification, Greek art often served as a kind of cultural aid. Greek artists helped their northern neighbours to express their artistic program supplying some kind of service to those whose artistic potential was less developed. The auxiliary role of Greek Classical art in the north should also help us to understand its tradition not as a fossil, but as a source of inspiration for the art of our times. And our task — as archaeologists — should be to transmit Classical tradition in such way that it will be able to provide this service.

JAN BOUZEK

18. Rayevski, D. S., *Ocherki ideologii skifo-sakskih plemen*, Moscow 1977.

19. K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn (Propyläen Kunstgeschichte 1)*. Berlin 1962, 100f., 120-22.

MATERIAUX ET THEMES DE LA SCULPTURE ET DE LA DECORATION EN ACHAIE, EN MACEDOINE ET DANS D'AUTRES REGIONS DE L'EMPIRE ROMAIN

(Planches 13, 14)

HERITAGE CLASSIQUE, TRANSFORMATIONS, REACTIONS

La diffusion du classicisme dont hellénistes et latinistes ont souvent l'occasion de s'entretenir, pose des problèmes qui varient en fonction des époques envisagées.

La période de sa création s'inscrit dans un cadre géographique limité et précis, tandis que pour les époques postérieures les données historiques sont à ajouter à celles fournies par une superficie qui a tendance à s'élargir considérablement de la période hellénistique à l'époque de la plus grande extension de l'empire romain, sous les Sévères,[1] et à se réduire régulièrement durant la basse Antiquité.

Pour la période romaine, il ne peut plus être question depuis longtemps de restreindre cette diffusion à la capitale de l'empire, tant la manière dont il fut accepté diffère selon les régions — zones côtières ou intérieur des provinces —, les traditions locales et l'habitat concentré des grandes villes de Rome, d'Alexandrie, d'Antioche, ou dispersé des campagnes, dans lesquelles émergent non seulement des municipes de type traditionnel mais aussi des zones industrialisées[2] et des établissements ruraux qui ont pu être fortement romanisés ou hellénisés.

1. Prise comme période de référence par le *Corpus Signorum Imperii Romani* (cf. ci-dessous, dans Programmes archéologiques internationaux), cité désormais sous le sigle *C.S.I.R.*

2. F. Braemer, Industrialisation et romanisation des régions de montagne, *Colloque sur la comunità alpina nell'antichità,* Varenna-Gargnano del Garda, 1974, Centro studi e documentazione sull'Italia romana, Atti, VII, 1975-1976, p. 79.

Dans la perspective de «l'époque hellénistique» et de la période postérieure à «la conquête de la Grèce» par Rome, l'influence des thèmes a été évoquée bien souvent. Il suffit de citer, d'une manière globale, le cas de l'architecture et de la sculpture qui ont subi une lente évolution jusqu'à l'époque de Tibère sans que se fasse sentir — non seulement «en Grèce» mais dans l'ensemble du bassin oriental de la Méditerrannée — l'action des apports de Rome qui ont été, au contraire, efficaces à d'autres époques qui s'insèrent dans le mouvement de va-et-vient, qui a favorisé, durant l'Empire, tantôt le courant est-ouest, notamment sous Hadrien au départ de l'Achaïe, ou sous les Sévères, à partir de la province de Syrie, tantôt l'ouest-est, par exemple sous les empereurs julio-claudiens et à d'autres époques plus tardives.

Il parait inutile de revenir sur l'exemple fourni par les répliques d'oeuvres grecques — statues de divinités, portraits, reliefs — qui touche aussi bien l'ensemble des régions occidentales de l'empire, notamment proches de la Méditerranée, que sa capitale qui a su s'approprier des oeuvres grecques, notamment à partir des razzias de Sylla[3] et mettre à son service, en les alliant, des traditions étrusques, des valeurs classiques et le vérisme hellénistique qui sont à l'origine du portrait romain.[4] Les recherches concernant la part de chacune de ces influences semblent dépassées maintenant que l'on s'attache — beaucoup plus qu'au style et à l'identification — à l'ambiance qui a caractérisé chaque époque de l'Empire,[5] malgré les problèmes que posent, par exemple, les portraits post-mortem qui apparaissent de plus en plus nombreux au fur et à mesure des examens qui s'appuyent sur les méthodes modernes d'investigation, ou transformés, selon une terminologie qui me semble préférable au mot retravaillé,[6] et que l'on s'intéresse aux particularités de chaque document et à son lieu de découverte.

On ne peut plus cantonner les études à l'art officiel que l'on considérait, jadis, comme importé de Rome, mais qui, en réalité, reflète, aussi, bien souvent, tel ou tel aspect local dont on peut s'assurer par l'identification du lieu de provenance du matériau, grâce aux recherches récentes. Il rejoint, alors, l'art populaire et rustique dont M.V.M. Strocka vient de fournir des exemples[7] et qui a joué au cours des siècles qui ont suivi «la période classique», un grand rôle, notamment dans le domaine funéraire, dont j'ai eu l'occasion de classer des types et de montrer l'origine hellénique d'un bon nombre d'entre eux, dès les

3. Cf. tome III, G. Dontas, Τὰ ἀγάλματα τοῦ Riace, à propos des statues des Eponymes de l'agora d'Athènes, dont l'enlévement sans ménagement a laissé d'importantes traces.

4. Cf. Acta Congressus Madvigiani, *Actes du IIème Congrès international des Etudes classiques,* Copenhague, 1954, III, *Portraiture* (1957).

5. Cf. récemment le congrès *Römisches Porträt, Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens,* Berlin, 1981 *(Wissenschaftliche Zeitschrift der Umboldt-Universität,* 1982), les communications de J. Ch. Balty, M. Bergmann, F. Braemer, P. Zanker notamment (Cf. F. B., *Revue archéologique,* 1983, I, p. 111).

6. F. Braemer, *Le portrait romain, son rôle dans la propagande impériale et dans le maintien de la stabilité du gouvernement de l'Empire, Röm. Portr.* cit., p. 163, et *Les gisements de pierres dans l'antiquité romaine, Problèmes de méthode, état de la question, Colloque international sur Les ressources minérales et l'histoire de leur exploitation,* Grenoble, 1983 (sous presse).

7. Cf. ci-dessous, V.M. Strocka, *Volkskunst im klassischen Griechenland.*

années 1955,[8] en proposant des voies d'acheminement des modèles qui ont pu parvenir au nord de l'Occident romain par la voie danubienne, sans le secours de Rome.

En face du problème posé par ce transfert de cartons dans l'espace, il convient de ne pas négliger celui de leur accueil par les générations successives d'artistes, de praticiens et de clients — communautés religieuses ou civiles, particuliers, qu'ils soient donateurs ou acheteurs pour leur usage personnel ou funéraire —, et de la continuité entre la période classique et l'époque romaine, qui dans beaucoup de cas peut s'expliquer par les rapports commerciaux entre la Grèce et Cyrène, matérialisés par l'importation en Cyrénaïque de marbre du type du Pentélique, ou la Grèce et Alexandrie par celui des matériaux du Pentélique et des Cyclades, en attendant l'apparition du Proconnèse, ou la Grèce et l'Hispania Ulterior avec le marbre des Cyclades, et même Citerior (Ampurias) avec le Pentélique et le Cyclades réunis.

Bien sûr, l'utilisation de témoignages de ce genre suppose connue l'origine des pierres, dans lesquelles ont été taillés les documents, préalablement datés, et maîtrisées les méthodes actuelles d'investigation qui permettent de mettre en relation les thèmes, les modèles et les témoignages officiels ou rustiques qui ont résisté à l'oeuvre destructive du temps ou des hommes, à partir de l'étude de l'ambiance qui a régné dans les divers types d'ateliers, en fonction du genre de leur personnel et de ses réactions vis à vis de telle pierre plus ou moins utilisable pour reproduire un modèle simple ou compliqué, à Rome ou dans les diverses régions de l'empire qui n'avaient pas la possibilité de se procurer des matériaux de première qualité.

Les recherches systématiques effectuées depuis une trentaine d'années, selon des moyens modernes d'identification des gisements, à partir des études faites par les membres du *Comité d'études des matériaux de l' antiquité* (marbres et autres pierres,...) créé en 1965, sous l'impulsion de J.B. Ward Perkins, Th. Kraus, G. Carettoni, M. Squarciapino, R. Gnoli, F. Braemer, ont permis de remplacer les noms basés sur la couleur ou d'autres considérations sans valeur (giallo, nero, verde,... antico, Porta Santa,...) par celui de la localisation du gisement exploité dans l'Antiquité,[9] grâce à des travaux en commun sur le terrain, complétés par des recherches plus personnelles dans la Méditerranée orientale (J.B. Ward Perkins, M.H. Ballance), en Egypte et en Afrique en général (Th. Kraus, J. Röder, F. Rakob), dans les provinces européennes de l'empire (F. Braemer), auxquelles se sont ajoutées celles d'équipes plus jeunes sur des points de détail, ainsi que des travaux sur les métaux (F. Braemer). Un tableau général des gisements de pierres ayant exporté leur production à l'époque romaine a pu être dressé récemment.[10]

8. F. Braemer, *Les stèles funéraires de Bordeaux (Ier-IIIème siècles)*, Paris, 1959, p. 99, et in Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques, *Huitième Congrès international d'archéologie classique,* Paris, 1963 (1965), p. 221, puis récemment *Réflexions sur la sculpture romaine en Bretagne et en Gaule, parallèles influences, problèmes de chronologie et d'ateliers,* Greece and Italy in the classical world, *Acta of the XI International Congress of Classical Archaeology,* London, 1978 (1979), p. 275, et surtout *Contribution à l'étude des relations entre le monde méditerranéen et les Iles Britanniques dans l'Antiquité, 107ème Congrès des Sociétés savantes,* Brest, 1982 (sous presse).

9. Cf. J. B. Ward Perkins, *Papers of the British School at Rome,* XXXIV, 1966, p. 79 et F. Braemer, Les marbres à l'époque romaine, *Revue Archéologique,* 1971, 1, p. 170, et, ici, in le *Corpus Signorum Imperii Romani.*

10. F. Braemer, *Répertoire des gisements de pierres ayant exporté leur production à l'époque romaine,* Coll. Ressources minérales cit. (sous presse), cité désormais *Gisements.*

Ceux de «Grèce» ont joué un rôle primordial, dans un ordre qui a varié selon les périodes. A l'utilisation de certains marbres blancs des îles, à gros cristaux, puis à la très grande vogue à l'époque classique, pour divers usages, du type à cristaux fins et brillants de Pentélique, a succédé à l'époque romaine, celle du marbre des Cyclades, notamment de Paros, facilement exportable par mer. Le Pentélique a été, néanmoins, utilisé, spécialement en Attique, et ceux, à gros cristaux, de la province de Macédoine, dans des zones de distribution limitées par le relief. Parmi les colorés, le Karystos et le «Thessalie» ont été appréciés jusqu'à la basse Antiquité, durant laquelle l'utilisation de marbres blancs de différentes origines est attestée sous des formes diverses, notamment en remplois.

Dans le cadre général de l'empire romain, certains ont joué un rôle primordial. Citons, d'abord, ceux des Cyclades qui sont attestés, sous des formes très diverses et en abondance, dans les deux bassins de la Mer Méditerranée et jusqu'à la limite orientale (Petra, Amman), ainsi que méridionale (Nil), septentrionale (*limes* danubien) et occidentale (Océan Atlantique) qui ont participé à leur acheminement.[11] Le cipolin de Karystos[12] a orné des édifices jusqu'en Pannonie, en Afrique et dans la partie occidentale de la Gaule. Le Pentélique[13] serait en troisième position pour son abondance et la superficie de sa commercialisation qui a atteint aussi Amman, la Gaule occidentale et la frontière danubienne en Mésie Inférieure, où il semble, néanmoins, moins bien représenté que les types des Cyclades. Le porphyre vert de Laconie[14] a été utilisé jusqu'aux confins de l'empire, sous forme de minces plaques destinées à composer des décors polychromes. Le marbre coloré d'Erétrie[15] a aussi atteint le *limes* pannonien et la vallée du Rhône, le rouge de Mani[16] la Gaule occidentale, le vert de Thessalie[17] non seulement le bassin oriental de la Méditerranée où il est largement représenté, mais aussi la Gaule et la Germanie Inférieure, le Skyros[18], la Thrace ainsi que la Bétique et la partie occidentale de la Gaule, le blanc de Thasos du type de la peninsule de Vathy,[19] le rivage de la mer Noire, comme le bassin occidental de la Méditerranée.

Certes, d'autres marbres exploités sur la surface de l'empire, notamment en Asie Mineure, ont connu aussi une grande notoriété, spécialement dans la décoration, même en Occident.[20] Par contre, ceux de la partie occidentale de l'empire n'ont guère eu accès au bassin oriental de la Méditerrannée, à l'exception du *numidicum* de Chemtou[21] et accessoirement — et surtout tardivement — du *celticum* des Pyrénées.[22] Pourtant, dès l'époque

11. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 1, fig. 1, no. 1.
12. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 2, fig. 1, no. 2.
13. F. Braemer, *Gisements*, 1, no. 3, fig. 1, no. 3.
14. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 4, fig. 1, no. 4.
15. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 7, fig. 1, no. 7.
16. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 11, fig. 1, no. 11.
17. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 12, fig. 1, no. 12.
18. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 13, fig. 1, no. 13.
19. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 16, fig. 1, no. 16.
20. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 8, 10, 15, 17, fig. 1, no. 8, 10, 15, 17.
21. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 9, fig. 1, no. 9.
22. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 14, fig. 1, no. 14. A propos de son identification et de son commerce ouest-est, cf. F. Braemer, Problèmes posés par les matériaux et les thèmes de la sculpture et de la décoration en Anatolie et dans d'autres régions de l'empire romain: influences et développements

d'Auguste, avaient été ouvertes, sous l'impulsion de l'administration impériale, des exploitations, et leur production exportée dans diverses provinces de l'empire. Déjà, celui de l'Apennin chercha, à cette période, à conquérir les rivages du bassin occidental de la Méditerrannée, où il dût affronter la concurrence des marbres de Grèce, notamment du blanc des Cyclades, spécialement en Bétique, à Ampurias, en Narbonnaise, notamment à Arles et à Béziers, où le groupe impérial julio-claudien est en marbre du Pentélique,[23] malgré son caractère propagandiste. Il y prend peu à peu de la place, mais ne semble guère avoir pénétré à l'intérieur de la Méditerranée orientale, accaparée par les marbres *blancs* concurrents, d'abord des Cyclades et du Pentélique, puis du Proconnèse[24] et des locaux d'autres îles et d'Asie Mineure.[25] La longueur du trajet par mer et les difficultés de franchissement de l'Apennin ont pu jouer un rôle relativement dissuasif en ce qui concerne la plaine du Pô et l'Adriatique dont les côtes ont été approvisionnées en marbres grecs, même jusqu'au fond, à Ravenne où l'on connaît de nombreux exemples de stèles[26] de type italien — certes de petites dimensions — en marbre importé de Grèce, alors que le type de l'Apennin a servi à exécuter de grands placages décorés,[27] à la fin du IIème s., à Augst, et est parvenu—sous formes de statuettes, il est vrai—en Rhétie[28] et jusqu'au *limes* pannonien, à Baracska[29] au IIIème s. Mais ce blanc de l'Apennin à cristaux fins que les marbriers grecs dans leur ensemble et spécialement les carriers qui extrayaient le facies à cristaux brillants et fins du Pentélique pouvaient considérer comme leur principal concurrent, n'avait pas les mêmes raisons d'accéder à la Mer Adriatique que le *celticum* que sa coloration faisait rechercher et qui a été utilisé sous forme de colonnes de 0,39m de diamètre pour soutenir le baptistère de Salone.[30]

Sous forme de sarcophages fabriqués en Attique ou qui ont pu, dans certains cas, être terminés ou même, en grande partie, sculptés dans des ateliers de nécropoles de grandes villes comme Salone ou Ravenne, au même titre que Thessalonique, Arles ou Tarragonne, le Pentélique a été en honneur, et les sculptures du rivage dalmate de la Mer Adriatique sont — même les plus petites, comme la tête de la statuette féminine de Nin,[31]

paralléles, *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Ankara-Izmir, 1973 (1978), p. 739.

23. F. Braemer, l.l., *Röm. Portr.*, cit., p. 163.

24. F. Braemer, *Gisements*, I, no. 5, fig. 1, no. 5.

25. F. Braemer, *Gisements*, V, no. 9, fig. 3, no. 9; VI, no 8-9, fig. 3, no. 17-18; VII, no. 4, fig. 4, no.4.

26. Cf. G. Mansuelli, *Le stele romane del territorio ravenate e del basso Po*, Rome, 1967, par exemple, no. 28, fig. 39, no 29, fig. 38, no. 41, fig. 64, no. 68-69, fig. 80-81, no. 137, fig. 146, no. 147, fig. 152 (et non 153), no. 148, fig. 148.

27. Cf. R. Laur-Belart, *Führer durch Augusta Raurica*, Bâle, 1966, 4ème édit., 1973, fig. 69.

28. Cf. statuette et masque trouvés à Augsburg, inventoriés par le *C.S.I.R., Deutschland*, I, 1, *Raetia-Noricum*, sous les no. 95 et 131.

29. Présentée notamment à l'exposition *Romai kori plastika Pannoniaban*, I-III szagad à Székesfehérvár, en 1976, pl. 9.

30. Alors que durant les Temps Modernes, non seulement du marbre de San Ambrogio de Valpolicella (F. Braemer, *Gisements*, VI, no. 4, fig. 3, no. 13) mais du marbre du Languedoc (du type de Caunes) ont servi à orner les églises de la côte dalmate, comme la cathédrale de Sibenik, en raison de l'attrait de leurs coloris.

31. Cf. S. Batovic, M. Suic, J. Belosevic, *Nin, porijesni i umjetnicki spomenici*, Zadar, 1979, fig p. 79.

qui est aussi en Pentélique — en marbres de Grèce.[32] Et on se trouve en face du cas de marbres d'origine grecque utilisés pour reproduire des modèles d'inspiration romaine plus faciles à transporter que leurs supports, comme l'attestent des statues de type romain telles que l'Auguste post-mortem et le Tibère[33] de Nin, qui sont en marbre du Pentélique.

Bien sûr les matériaux provenant de Grèce ont eu à compter avec les marbres blancs ou légèrement teintés dont l'aire de dispersion n'a pas dépassé les limites d'une ou de quelques provinces mais qui ont, dans bien des cas, tenté de leur ravir une clientèle qui se contentait de produits de remplacement, en raison de la ressemblance générale de certains facies, soit avec des marbres du type du Pentélique, soit surtout, avec ceux des Cyclades, comme, à l'époque moderne, du Proconnèse[34] a pu être commercialisé à la place du marbre blanc de la haute vallée de la Garonne.[35] On peut citer notamment le cas de marbres de Thrace, spécialement des Rhodopes,[36] de Mésie Supérieure à Berkovica,[37] de la partie alpine de la Pannonie[38] et du Norique[39], de Bétique[40], de Lusitanie à Vila Vicosa[41] et Alconera,[42] du versant aquitain des Pyrénées,[43] de l'Italie du nord,[44] ces deux derniers dès l'époque d'Auguste,[45] ou de Dacie[46] à partir de la conquête.

Dans certains cas, notamment le long des grands fleuves —même frontières — comme le Danube et le Rhin, qui facilitaient les transports, la concurrence a pu être très vive, par exemple dans certains ports, comme ceux de la Mésie Inférieure (Silistra ou *Novae*) et *Drobeta*, en raison des différences entre les prix de revient du fait de la cherté des transports, et malgré les difficultés de taille des matériaux de remplacement dont les praticiens

32. Un certain nombre d'autres sculptures sont en marbre du type du Pentélique, notamment des portraits de l'époque julio-claudienne — comme ceux de Béziers -—, et la Venus, haute de 1m,20, mise au jour à Salone (reproduite dans M. Gorenc, *Antikna skulptura u Hrvatskoj,* Zagreb, 1952, pl. 47, et citée par N. Cambi, *Archaeological museum at Split,* Split, 1973, p. 46, no. 3), ainsi que des documents de la basse Antiquité.

Le marbre du type des Cyclades a été utilisé pour des statues, comme la Diane découverte à Salone (Musée de Split, inv. 202 B; N. Cambi, op. cit., p. 46, no. 4). Ce dernier avait proposé de voir dans le matériau de la Venus trouvée à Nin (p. 46, no. 5) du marbre de Carrare, mais elle est, en réalité, également dans un marbre du type des Cyclades.

33. Souvent cités et reproduits (cf. de face ou légèrement de trois quart, R. Valenti, *Il museo nazionale di Zara,* Rome, fig. p. 30, pour les deux; cf. aussi M. Suic, *Muzeji i Zbirke Zadra,* Zagreb, 1954, no. 61, p. 83 pour Auguste, et S. Batovic, M. Suic, J. Belosevic, op. cit., fig. p. 78, pour Tibère).

34. F. Braemer, *Gisements,* I, no. 5, fig. 1, no. 5.

35. F. Braemer, *Gisements,* V, no. 2, fig. 3, no. 2.

36. F. Braemer, *Gisements,* VI, no. 2, fig. 3, no. 11.

37. F. Braemer, *Gisements,* VI, no. 1, fig. 3, no. 10.

38. F. Braemer, *Gisements,* V, no. 1, fig. 3, no. 1.

39. F. Braemer, *Gisements,* VII, no. 18, fig. 4, no. 18.

40. F. Braemer, *Gisements,* V, no. 8, fig. 3, no. 8.

41. F. Braemer, *Gisements,* V, no. 7, fig. 3, no. 7.

42. F. Braemer, *Gisements,* VII, 27, fig. 4, no. 27.

43. F. Braemer, *Gisements,* V, no. 2, fig. 3, no. 2.

44. F. Braemer, *Gisements,* VII, no. 24-25, fig. 4, no. 24-25.

45. F. Braemer, *Problèmes de circulation artistique à travers les Alpes, Actes du colloque international sur les cols des Alpes* (Antiquité et Moyen Age), Bourg-en-Bresse, 1969 (Orléans, 1971), p. 147, et *Les marbres des Alpes occidentales dans l'Antiquité, Actes du 96ème Congrès des Sociétés savantes,* Toulouse, 1971, *Archéologie,* I, p. 275 sqq.

46. F. Braemer, *Gisements,* VI, 3, fig. 3, no. 12.

ont eu à souffrir, de la même manière que les sculpteurs des Temps Modernes qui, comme Pigalle, l'ont signalé, à propos de certains pyrénéens. Il est incontestable que si les pierres de premier choix ont pu, au même titre que celles de seconde ou même de troisième qualité, exprimer la ferveur populaire, les bons modèles ont surtout été exécutés, dans l'Antiquité, dans d'excellentes pierres qui ont eu la préférence des grands artistes et des praticiens.

Néanmoins les modèles d'origine grecque ont eu une telle renommée qu'ils ont été reproduits sur des supports en matériaux locaux de second ordre. Dès le règne d'Auguste, l'Arc de Suse en présente dans le marbre alpin du type de Foresto,[47] un exemple bien connu[48] transmis à des artisans locaux par l'intermédiaire de Rome ou de l'ambiance culturelle qui régnait à la cour et dont témoigne au même moment l'Ara Pacis. Au IIème s., les exemples abondent, depuis les grands reliefs des Travaux d'Hercule de tradition lysippique de l'établissement rural de Martres Tolosane en marbre de la haute vallée de la Garonne[49] jusqu'aux nombreux reliefs mythologiques et funéraires en marbre des Alpes, notamment de Pohorge[50] et du type de Kulm,[51] dont des séries entières s'inspirent de reliefs de la «Grèce classique», comme ceux du trépied de la rue des Trépieds à Athènes (Pl. 13) dont les figures se rattachent à l'art du Parthénon,[52] par exemple à *Flavia Solva*[53] (Pl. 14,1) et à *Virunum*[54] (Pl. 14,2) où les femmes tiennent une oenochoé et éventuellement un coffret, parfois avec maladresse, encore au IIIème siècle de notre ére.

Dans le domaine de la ronde bosse, outre les innombrables statues en marbre de l'Apennin, mises au jour à Rome, sur les rivages et le long des grandes voies navigables de l'Occident romain, on peut citer l'utilisation du marbre des Alpes par l'intermédiaire des statues de Virunum,[55] et ceux des Pyrénées par—outre des portraits, même impériaux[56] — des statues parmi lesquelles on compte des séries d'Herculanaises parfois copiées, en Gascogne, dans le calcaire.[57] A titre d'exemples, on pourrait attirer l'attention — si nous

47. V. ci-dessus, notes 44 et 45.

48. Cf. G. A. Mansuelli, *Le caractère provincial de l'art romain d'Italie du Nord avant le Bas-Empire,* op. cit., *Huit. Congr. int. arch. class.*, Paris, 1963 (1965), p. 191.

49. F. Braemer, Les portraits antiques de Martres Tolosane, *Bullettin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1952-1953, p. 144. Voir aussi ceux de *Flavia Solva,* encastrés dans les murs du château de Seggau, près de Leibnitz, en marbre de Pohorge.

50. Notamment à *Flavia Solva,* (voir, par exemple, les reliefs reproduits par E. Diez, *Flavia Solva. Die römischen Steindenkmäler auf Schloss Seggau bei Leibnitz,* Vienne, 1959, no. 35, pl. IX, ou no. 79, pl. VII, pour des figures individuelles), ou sur le *limes* pannonien (par exemple à *Aquincum,* dans G. Erdelyi, *A római köfaragás és köszobrászat magyarországon*, Budapest, 1974, no. 75, pour des scènes).

51. A *Virunum* par exemple, les reliefs funéraires *C.S.I.R. Österreich*, II,3,no. 217-218, représentant le thème du coffret (F. Braemer, op. cit., p. 54, pl. XXXVI, fig. 5) utilisé en Gaule, à Lyon comme à Bordeaux, sur support de calcaires et dérivant des modèles classiques dont un grand nombre d'exemples sont conservés au Musée National, à Athènes, où j'ai eu, maintes fois, l'occasion de les examiner grâce à l'amitié de M. et de Mme Carouzou.

52. Musée National, Athènes, Inv. 1463 (S. Carouzou, *Musée archéologique national, Collection des sculptures, catalogue descriptif*, Athènes, 1968, p. 159, pl. 51).

53. Cf. E. Diez, op. cit., no. 32, pl. VIII, en marbre du type de Pohorge.

54. Cf. *C.S.I.R., Österreich*, II, 3, no. 175-177, 179, 212, en marbre du type de Kulm.

55. *C.S.I.R., Österreich*, II, 2, no. 4 sqq.

56. F. Braemer, l.l., *B.S.N.A.F.* 1952-1953, p. 147, no. 5. Cf. aussi l.l., *Röm. Portr.*, p. 164.

57. F. Braemer, *Le marbre des Pyrénées dans la sculpture antique* (thèse de doctorat ès lettres, Paris, 1969) et *Réflexions sur les sculptures antiques de la basse vallée de la Seine*, Centenaire de l'Abbé Cochet, *Actes du colloque international d'archéologie*, Rouen, 1975 (1978), p. 203 sqq.

disposions de davantage de temps — sur ces derniers types qui ont été reproduits dans des marbres régionaux comme, outre ceux d'Asie Mineure, celui de Sivec[58] en Pélagonie, ou celui de la haute vallée de la Garonne, dont on connaît une représentation parvenue par ce fleuve et l'Océan Atlantique, à Lillebonne,[59] sur la rive septentrionale de l'estuaire de la Seine. Il aurait été intéressant de suivre, en même temps, l'évolution du type et du canon, à travers l'époque hellénistique et les trois siècles du Haut-Empire, en fonction notamment des ateliers et des matériaux qu'ils ont employés, en même temps que des dimensions, mais le temps manque aujourd'hui.[60]

Même les régions dépourvues de matériaux nobles n'ont pas laissé entièrement aux métaux et à la terre, dont le moulage permettait aisément la reproduction de types célèbres sous un petit volume, le soin de les faire apprécier. Un certain nombre de reliefs évoquent de plus ou moins loin, l'Hermès tenant Dionysos dont une réplique a été mise au jour à Olympie, les uns[61] en calcaire, dans la partie orientale de la province de Belgique, les autres[62] en grès, de part et d'autre de la frontière entre la province de Belgique et la Germanie Supérieure. En les simplifiant pour se plier aux impératifs de ce matériau, d'autres[63] ont fait connaître dans cette dernière province des thèmes héracléens.

Les reliefs funéraires lui ont largement emprunté leur répertoire. Sans entrer à nouveau dans les détails,[64] il suffit de rappeler les thèmes du cavalier dominant son ennemi vaincu, ou seul, du banquet, des personnages debout, seuls ou en groupes, souvent familiaux, générateurs de dimensions et de caractères monumentaux qui n'ont pas empêché les acteurs de tenir des attributs nombreux comme des coffrets, et dont l'origine remonte à la «Grèce classique».

Ces figures correspondent à un goût de l'anecdote qui apparaît en terre hellénique sous la forme d'une longue inscription de caractère descriptif ou d'une scène et de gestes qui, si ils restent parfois discrets dans la péninsule balkanique, en raison des petites dimensions de beaucoup de représentations, se donnent libre cours plus à l'ouest, tout en demeurant tributaires d'une vision classique de l'homme.

Ces penchants s'opposent à la notion d'identification rigoureuse du défunt à l'aide d'une formule sobre et banalisée, souvent abrégée, et d'une éventuelle représentation de

58. F. Braemer, *Gisements,* VII, no. 17, fig. 4, no. 17. Les grandes Herculanaises trouvées à Cepigovo-Stuberra (N. Vulic, *Anticki spomenici nase Zemlje,* Spomenik XCVIII, 1941-1948, no. 390-391; B. Josifovska, *Arheoloski Musej, Skopje, Vodic niz lapidarium,* Skopje, 1961, no. 4-5, fig. 1; V. Sokolovska, Copies de la Grande et de la Petite Herculanaise en Macédoine, *BCH,* 1978, 1, p. 79, fig. 6-7) ont été taillées dans ce marbre, alors que celles découvertes dans la vallée du Vardar et dans la partie plus orientale de cette région de la province de Macédoine—notamment à Titov Veles (N. Vulic, op. cit., no. 469; B. Josifovska, op. cit., no. 6, pl. II; V. Sokolovska, l.l., p. 82, fig. 4) qui est en marbre du type du Pentélique —, paraissent en marbres de Grèce.

59. F. Braemer, l.l., coll. Cochet, p. 203, fig. 15-17.

60. Cf. pour le moment, F. Braemer, l.l., coll. Cochet, p. 205 et note 58.

61. Ceux d'Hatrize et de Carignan (E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine,* Paris, 1907 sqq., no. 4413 et 8463) possèdent plus de souplesse que celui du Hiéraple (no. 4471).

62. L'un à Lohr (Espérandieu, *Rec. Gaule,* no. 4491), un autre à Sparsbach (et non Spachbach, comme indiqué dans Espérandieu, no. 5569 et X, p. 23 et fig. p. 24).

63. Cf. E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine,* Paris-Bruxelles, 1931, no. 356.

64. Cf. ci-dessus, note 8.

bustes de type romain, aux aspects peu nombreux et bien délimités qui ne prennent un caractère plus vivant que dans la mesure où ils sont chargés de faire connaître l'appartenance à l'armée et le grade d'un militaire.[65]

Comme le marbre de l'Apennin a cherché par l'intermédiaire des routes maritimes — d'abord côtières puis de haute mer — à prendre une grande part du marché dans le bassin occidental de la Mer Méditerrannée, même dans le domaine de l'architecture représenté par les blocs découverts en mer, près de Saint-Tropez,[66] ce type de stèle a débordé, dès le début du Ier s., le cadre italien en suivant les axes routiers utilisés par les armées romaines, comme les routes de Rome aux Alpes puis aux Germanies, à la Bretagne, au *limes* danubien et à la Dacie, celle de la vallée du Rhône en direction du nord, et même celles de la Garonne vers Bordeaux et Périgeux ou Saint-Bertrand-de-Comminges. En traversant la mer Adriatique, il s'est, aussi, implanté à Nin, Salone, Podgrade-*Asseria*[67] sur le versant méridional des Alpes dinariques, terre de rencontre et de lutte commerciale, nous l'avons déjà vu. Il n'a pas hésité à se heurter à la tradition hellénique en empruntant la *Via Egnatia* et à bifurquer à l'aide des voies qui s'en détachent, vers le nord et vers le sud, pour parvenir dans les provinces d'Achaïe, d'Asie Mineure et même en Syrie[68] et en Egypte.[69] La présence de ces grandes routes facilita la reproduction des modèles romains qu'elles transmettaient aisèment du fait qu'elles furent rapidement jalonnées par des villes autour desquelles s'installèrent des ateliers importants de nécropoles ainsi que, surtout, par des exploitations de pierres de qualité, avidemment recherchées par l'administration romaine qui désirait les faire extraire dans les endroits les plus accessibles. Ainsi servirent particulièrement à faire connaître les modèles italiens, les marbres de la haute vallée de la Garonne exploités à quelques kilomètres au sud de la traversée du fleuve servant à les transporter, par la route de Rome à l'extrémité sud-ouest de la Gaule, ceux des gisements de la région de Kulm sur la route du Norique et ceux du Pohorge sur celle de Pannonie qui permirent aux modèles italiens taillés dans les calcaires de l'Italie du Nord, au Ier s., de

65. Voir, par exemple, à Nimes (Espérandieu, *Rec. Gaule,* no. 478), la représentation d'un trib.... de la Légion VI Vict..., de l'ordre équestre, au début de la seconde moitié du Ier siècle (F. Braemer, op. cit., p. 139).

66. F. Braemer, *Le commerce des matériaux d'architecture et de sculpture de part et d'autre de la chaîne des Pyrénées, dans les provinces de Tarraconaise, de Narbonnaise et d'Aquitaine, Actes du 106ème Congrès des Sociétés savantes, Archéologie*, Perpignan, 1981, p. 58.

67. Cf. notamment les stèles rassemblées par K. Prijatelj, *Nekoliko rimskih nadgrobnih portreta u arheloskom Muzeju u Splitu,* Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, LIII, 1950-1951,p. 135-153, pl. VI-XIII, et S. Rinaldi Tufi, *Stele funerari con ritratti di età romana nel Museo archeologico di Spalato, saggio di una tipologia strutturale, Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Memorie, Scienze morali, storiche e filologiche*, Ser. VIII, vol. XVI, fasc. 3, Roma, 1971, p. 87-167.

Cf. aussi, à l'intérieur, à Podgrade-*Asseria* (S. Batovic, J. Medini, J. Balosevic, *Il Museo archeologico di Zadar,* Zadar, 1979, fig. p. 34, dont la forme des personnages est à rattacher à celle de stèles de l'Italie intérieure), et à Osor (N. Cambi, *Stela Pomorskog centuriona likeja u Osoru,* Pomorstvo losinja i cresa, 1980, p. 151).

68. F. Braemer, l.l., Xth Int. Congr. class. arch., p. 749. Voir, par exemple, une stèle de Manbidj conservée au Musée national de Damas (inv. 3495/7386) et exposée au *Land des Baal, Syrien-Forum der Völker und Kulturen,* Mayence, 1982, no. 192, parmi beaucoup d'autres.

69. Tantôt en calcaire (Musée gréco-romain d'Alexandrie, inv. 3231), tantôt en marbre (inv. 17.494) comme les stèles de militaires ornées d'une représentation en pied.

conquérir, au IIème s.,les provinces danubiennes,[70] ceux qui jalonnent la *Via Egnatia*—notamment de la Pélagonie, desservie par le marbre de Sivec, à Edesse[71] et à Philippes[72] —, et ses branches—par le Pletvar,[73] au nord-est du col, notamment, et ceux d'Anatolie et éventuellement les calcaires du nord de la province de Syrie, mis à contribution au même titre que ceux des vallées du Rhône, de la Saône et de Bourgogne, et ceux de celles de la Garonne, de la Moselle, du Rhin et du Danube.

La circulation des matériaux qui se sont faits une âpre concurrence, a abouti à la formation de zones dans lesquelles se sont donné libre cours des luttes commerciales, spécialement dans les ports maritimes ou fluviaux, — notamment danubiens —, situés à la charnière entre les deux moitiés de l'empire romain, même si il y a eu un débordement des produits d'origine grecque sur l'Occident latin par mer, et à une répartition conforme en gros — sauf sur les côtes desservies par l'Adriatique —, à la séparation entre les zones de chacune des deux langues principales de l'Empire.

La conception classique a possédé un avantage, dans les régions agricoles—et non de tradition municipale — de l'Occident romain. Mais elle a eu à compter avec une percée, souvent étroite, des modèles romains le long des grands axes jalonnés par des villes — même en terre hellénique — et sur le *limes*, servis par les pierres de qualité exploitées sur leur passage.

Il convient d'ajouter le rôle joué par les hommes, sous le couvert de l'immigration d'élites, essentiellement en provenance de terres helléniques vers Rome et l'Occident, au cours d'époques privilégiées, comme le tournant de l'ère ou la période des Antonins. En apportant l'industrialisation, elles ont facilité la romanisation[74] ou l'hellénisation[75] dans des zones montagneuses et agricoles des provinces.

Ces derniers apports font prendre conscience de l'accueil réservé par les populations aux modèles que les reproductions ont fait connaître à travers les statues de *Virunum*, les stèles funéraires de l'Aquitaine méridionale ou les types des Herculanaises, plus ou moins abâtardis en fonction des exigences des diverses clientèles et des qualités des matériaux.

L'ensemble des phénomènes explique qu'au IVème s., le sursaut de fidélité aux divinités grecques et romaines se soit concrétisé par la présence à l'extrémité occidentale de l'empire, d'un groupe de «douze dieux», vraisemblablement taillés dans des ateliers installés à proximité des gisements de marbre de l'Apennin, plutôt qu'à Rome,[76] à attribuer

70. F. Braemer, Remarques préliminaires sur l'utilisation des marbres statuaires d'origine régionale dans les pays danubiens à l'époque romaine, *Mélanges Dj. Mano Zisi,* Recueil du Musée National, Beograd, VIII, 1975, p. 116.

71. F. Braemer, *Gisements,* VII, no. 36, fig. 4, no. 36.

72. F. Braemer, *Gisements,* VII, no. 63, fig. 4, no. 58.

73. F. Braemer, *Gisements,* VII, no. 16, fig. 4, no. 16.

74. F. Braemer, ci-dessus, note 2.

75. F. Braemer, *Du minerai aux alliages et au façonnage des objets, notamment de culte et de luxe,* coll. int. *Ressources minérales* cit. (sous presse).

76. F. Braemer, *L'ornementation des établissements ruraux de l'Aquitaine méridionale pendant le Haut-Empire et la basse Antiquité, Actes du 104ème Congrès des Societés savantes, archéologie,* Bordeaux, 1979, p. 116-125, fig. 7-21 et 24-27.

au même courant que l'intérêt porté, comme le rappelle Ch. Delvoye[77], à la légende d'Achille.

L'étude des figurines de métaux, déjà évoquée, engendre de manière générale des conclusions identiques. Les progrès dans les méthodes de recherche — notamment la mise en relation des critères externes et internes, parmi lesquels s'inscrivent l'examen des procédés techniques et de la composition des alliages et, éventuellement, la recherche des lieux d'origine des composants à l'aide des études des éléments en traces — incitent à réviser les prises de position anciennes sur les statuettes trouvées dans les provinces, spécialement celles issues de modèles gréco-romains qui étaient, jadis, considérées comme exécutées en Italie et ayant alimenté un commerce d'importation à destination de la Gaule ou de la Pannonie par exemple, d'autant que ce processus de fabrication, de transport et de vente semblait à beaucoup, se répéter à partir de fabriques situées en Gaule, vers la province de Bretagne, selon une conception chère à l'époque de la celtomanie.[78]

Heureusement, les études scientifiques font penser à d'autres circuits commerciaux, dont on ne pourra malheureusement avoir la confirmation que lorsqu'aura été réalisée l'étude systématique souhaitable des composants des alliages des documents comparables, découverts dans des points particuliers des différentes provinces de l'empire.

Il ne semble pas, néanmoins, impossible de présenter des propositions en ce qui concerne deux cas qui nous intéressent ici.

Dans l'Occident, la mise en relation des formes simplifiées et abâtardies qui vont en s'accentuant de l'Apollon de type hellénique trouvé à la Courrière, sur la commune de Mansat,[79] à celui de Lillebonne,[80] tributaire de la statue de Magdalensberg[81], puis à ceux du Vieil Evreux[82] et surtout de Vaupoisson,[83] ou au Bacchus recouvert de plaques d'argent de Liebenow, sur l'Oder inférieur,[84] qui sont bien plus inféodées à la Grèce qu'à Rome, et des alliages d'oeuvres du nord-ouest de la Gaule, comportant une part d'étain bien supérieure à celle des bronzes de Riace — qui doit inciter à la plus extrême prudence ceux qui auraient tendance à tirer des conclusions sur la datation des oeuvres et sur l'histoire de la métallurgie antique à partir de quelques analyses d'alliages binaires ou trinaires —, qui ne se rencontre guère ailleurs, laisserait supposer que certaines au moins de ces statuettes ont pu, comme d'autres mises au jour en Armorique, profiter de la proximité de gisements d'étain exploités durant l'antiquité, comme ceux de cette région et de la province de Bretagne. Elle encouragerait à faire une part, non pas à une importation dans le sens sud-nord, mais au contraire à des transports de statuettes de Bretagne vers le continent,

77. *L'illustration du mythe d'Achille au Bas-Empire: éléments classiques,* ci-dessous.

78. Cf. F. Braemer, 1.1., *XIth Int. Congr. class. archaeol.*, p. 275, et 1.1., *107e Congr. Soc. sav.* (sous presse).

79. F. Braemer, *Art dans l'Occident romain. Trésors d'argenterie, sculptures de bronze et de pierres,* Paris, 1963, no. 283.

80. A. De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre,* I, *les figurines*, Paris, 1913, no. 1055; F. Braemer, *Occident rom.* cit., no. 426.

81. *C.S.I.R., Österreich,* II, I, no. 3.

82. F. Braemer, *Occident rom.* cit., no. 409.

83. F. Braemer, *Occident rom.* cit., no. 372.

84. F. Braemer, *A propos des statuettes de bronze couvertes de plaques d'argent,* Festoen Opgegrageaan A. N. Zadoks-Josephus Jitta bij haar Zeventigste verjaardag, Groningen, 1976, p. 161.

comme ce pourrait être le cas vers la Frise indépendante,[85] ou plus simplement de minerai à travers la Manche.[86]

Un tel processus qui associerait les mines et les ateliers pourrait s'appliquer aussi à la région du Danube pannonien, le long duquel ont été découvertes des figurines tributaires des formes grecques classiques, traitées vigoureusement par le burin d'excellents toreutes, pourvus d'un esprit réaliste. Elles pourraient être le produit d'ateliers installés non loin des mines du Kosmaj[87] dans lesquelles ont été employés des mineurs originaires de la partie grecque de l'empire, et qui n'auraient été que les prédécesseurs de ceux qui, au Bas Empire, ont eu pour mission de fabriquer des armes à l'aide des minerais issus des mines proches. Le rapprochement des divers critères permettrait d'expliquer la pureté du classicisme de certaines oeuvres qui ne seraient pas d'inspiration italienne mais plutôt balkanique et de réalisation mésio-pannonienne.

Les études modernes basées sur l'identification des pierres et la composition des alliages et des minerais obligent à revoir le sens des circuits commerciaux proposés anciennement. Déjà, dès 1959, au cours d'une période où l'influence de Rome était considérée comme prépondérante pour ne pas dire unique pour la période impériale, j'avais proposé de faire jouer un rôle important à la Grèce dans les formes des modèles utilisés dans les régions civiles de l'Occident romain.[88]

Les méthodes d'investigation appliquées, peu à peu, aux sculptures de pierre m'ont fait, ensuite, donner un rôle important aux praticiens d'origine hellénique immigrés à Rome et dans de grandes villes de l'Occident romain, comme Arles, dès l'époque d'Auguste puis à d'autres époques favorables[89].

Aujourd'hui, j'ai voulu inciter à donner aux artistes, aux praticiens, aux toreutes d'origine hellénique et empreints de l'esprit classique, un rôle important dans l'ensemble des provinces, en y associant les carriers et les mineurs d'origine grecque.

FRANÇOIS BRAEMER

85. Sur les statuettes trouvées en Frise, cf. A. N. Zadoks-Josephus Jitta, W.J.T. Peters, W. A. van Es, *Roman Bronze Statuettes from the Netherlands, I, Statuettes found North of the Limes,* Groningen, 1967. Et sur cette éventualité, F. Braemer, 1.1., *Actes du 107ème Congrès des Sociétés savantes*, Brest, 1982 (sous presse).

86. Cf. F. Braemer, 1.1., *Actes 107ème Congr. Soc. sav.* (sous presse).

87. *Inscriptions de la Mésie Supérieure,* I, Belgrade, 1976, p. 109 (par S. Dusanic).

88. Cf. note 8.

89. Cf. note 22.

THE ROLE OF LITERACY IN ANCIENT GREECE

In man's mind civilization has always been associated with the city, the *civitas* from which the very word civilization is derived. Stuart Piggot defines civilization thus:

> «Definition is perhaps not easy, but we should surely not be far from the mark if we thought of civilized societies as those which worked out a solution to the problem of living in a relatively permanent community, at a level of technological and social development above that of the hunting band, the family farmstead, the rustic self-sufficient village or the pastoral tribe, and with a capacity for storing information in the form of written documents or their equivalent. Civilization, like all human culture at whatever level, is something artificial and man-made, the result of making tools (physical and conceptual) of increasing complexity in response to the enlarging concepts of community life developing in men's minds».[1]

Gluckhohn characterizes urban civilization thus: «...societies characterized by at least two of the following features: (1) towns of upward of, say, 5000 inhabitants; (2) a written language; (3) monumental ceremonial centers».[2] This definition allows for certain exceptions such as the Egyptian civilization which seems to have developed in the early stages without large urban centers. I prefer Colin Renfrew's definition. He observes that in the pastoral and agricultural village man mainly interacts with the ecosystem, with the natural environment, but

> «Civilization is the self-made environment of man which he has fashioned to insulate himself from the primeval environment of nature alone. All the artifacts which he

1. Stuart Piggot, preface to M.E.L. Mallowan, *Early Mesopotamia and Iran* (London, 1965), p. 7.

2. Clyde Gluckhohn, The Moral Order in the Expanding Society, in *City Invincible, a Symposium on Urbanization and Cultural Development in the Ancient Near East* by C. H.Kraeling and R.M. Adams ed. (Chicago, 1960), p. 400.

uses (and these for Renfrew include the conceptual constructs such as tradition, religion, and social customs) serve as intermediaries between himself and this natural environment and, in creating civilization, he spins, so to speak, a web of culture so complex and so dense that most of his activities now relate to this artificial environment rather than directly to the fundamental natural one».[3]

The question has been raised why some cultures develop into civilizations while others do not. Piggot observed:

«It is difficult to sustain the thesis that all human societies should have moved towards civilization as an inevitable process; the development seems almost a sport or freak of development in its initial stages».[4]

Frankfort notes: «In prehistoric times the future centers of high civilization showed no signs of being exceptional. On the contrary, each of them formed part of a larger cultural province: Egypt shared its early predynastic civilization with Libya, Nubia and perhaps the Sudan: Northern Mesopotamia was at first indistinguishable from north Syria; southern Mesopotamia was intimately linked with Persia. It was this unprecedented development (viz. civilization) which differentiated Egypt and Mesopotamia from their surroundings as it is also their unique historical significance.[5]

Renfrew searching for a reason for the seemingly fortuitous emergence of civilizations, sees the cause in what he calls the «multiplier effect». He views a culture as the interaction of many overlapping sub-systems economic, social, religious, etc. Civilization develops as the result of what he calls the multiplier effect:

«Changes or innovations occurring in one field of human activity (in one sub-system of culture) sometimes act as to favour changes in other fields (in other sub-systems). The multiplier effect is said to operate when these induced changes in one or more sub-systems themselves act so as to enhance the original changes in the first sub-system».[6]

It would seem that a system of writing is one of the most important sub-systems. I.J. Gelb states:

«I have reached the conclusion that writing is of such importance that civilization cannot exist without it, and conversely, that writing cannot exist except in civilization».[7]

I would like to suggest that the development of a writing system was the catalyst which made the development of urban civilization possible and that the nature of the writing system to a large extent influenced the nature of each civilization. All scripts seem to have started from numerical notation, and some apparently went little beyond numbers, names, and dates (e.g. the Mesoamerican and Mycenaean). When food production in

3. Colin Renfrew, The Emergency of Civilization, *The Cyclades and the Aegean in the Third Millennium B. C.* (London, 1972), p. 11.

4. Stuart Piggot, op. cit., p. 7.

5. Henri Frankfort, *CAH*, v. i.

6. Renfrew, op. cit., p. 37.

7. I. J. Gelb, *A Study of Writing* (Chicago, 1963), p. 222.

Mesopotamia and Egypt, and later in the Minoan-Mycenaean context rose above the subsistence level, the system of written records in absence of a monetary exchange medium made re-allocation of surpluses, compensation of services, and thus a division of labor and specialization possible. The complexity and ambiguity of the early mixed ideographic, logographic and syllabic writing was such that learning the mastery of the system required many years. Consequently literacy remained restricted to small groups of professional scribes. Since in the early civilizations the whole economic life depended on the scribal establishments, their control of the recording and bookkeeping functions assured them a privileged position in the central administrations. They jealously guarded their monopoly of literacy. Conversely the dependence of priestly or secular rulers on a centralized accounting function reinforced the trend to centralized autocratic government.

The situation in archaic Greece was entirely different. When the Greeks adapted the Semitic alphabet to their language, they developed a writing system, consisting of less than 30 signs, capable of unambiguous representation of human speech, a system so simple, that it could be learned even by children in a short time. No vested monarchic or hieratic establishment existed at the time to prevent the spread of literacy among people of all walks of life. The diffusion of the art of writing throughout the Greek-speaking world apparently proceeded quite rapidly after the acquisition of the alphabet. The public inscription of law-codes, epitaphs, dedicatory inscriptions on votive gifts, identifying labels on vase-paintings, graffiti, etc. proliferated during the 6th century.[8]

Just as the complexity of the early writing systems and the resulting restricted literacy had favored autocratic government, the ease of alphabetic writing and the resulting wide spread of literacy in Greece made popular government possible, escpecially since coined money and a more or less free market economy had eliminated the need for central accounting. From Cleisthenes' constitutional reforms on, Athenian democracy was based on near-universal functional literacy of its male citizens (E. A. Havelock has confused the issue by setting much too high a standard in his definition of literacy).[9]

Cleisthenes' constitution was based on popular literacy. As he confronted the aristocratic supporters of the Peisistratide tyranny it was of great importance to him to enlist the support of the common people, the *demos*. As Aristotle tells us he did this by handing the demos a most effective political weapon, a practical veto power over any decision by their leaders: Ostracism.[10] Exercise of this right required at least the ability to write a name. Cleisthenes' success shows that he was right in his presupposition of this ability among the citizenry[11]. Cleisthenes' reform of the representational system required the creation and maintenance of membership lists and military records on three levels to be performed by ordinary citizens. The 500 members of the *boule*, chosen by lot, drafted and proposed laws, state-treaties and other communications with foreign powers, and acted as law courts in certain cases. They served on various commissions and committees, and in groups of 50, taking turns at the *prytany*, administered the tasks of day-to-day

8. L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Ancient Greece* (Oxford, 1961) pp. 61-63.
9. E. A. Havelock, *Preface to Plato* (Harvard, 1963), pp. 39-40.
10. *Ath. Pol.* 22.
11. Eugene Vanderpool, *Ostracism in Athens* (Cincinnati, 1970), pp. 13-15.

government, writing contract specifications, reviewing financial records, issuing and receiving reports. Laws and decrees were engraved on stone and the order for public display «so that any who might wish, could see (*skopein to boulomeno*)» is often included in decrees[12]. Secretaries chosen by lot, recorded proceedings, documented transactions and decisions by the various governmental bodies. Thus, the housekeeping functions, what we call paperwork, performed in most modern and ancient states by life-time bureaucracies, were the responsibility of average citizens chosen by vote or lot for a limited term in office. General functional literacy was a prerequisite for constitutional government not only in the Athenian democracy, but also in varying degrees throughout the Greek cities. Terence Boring has shown that even in Sparta at the other end of the political spectrum government depended on an, albeit lower, level of functional literacy[13] and we may assume many intermediate situations between those in Athens and Sparta.

After Alexander's conquest the Greek cities had lost their status as sovereign states, but retained administration of their internal affairs. Alexander's successors continued his policy of founding Greek-style *poleis* in the subjected territories. Since the power of the hellenistic rulers rested on the lasting support and new enlistments of Greek and Macedonian troops, they had to create for them an environment as similar as possible to their accustomed surroundings in which they could maintain their Greek life-style and educate their children as Greeks. Thus many of the garrison-towns, founded to control the occupied lands faithfully copied the pattern of the newer *polis* with its *gymnasium*, *bouleuterion*, theater and temples surrounding the *agora*. The *poleis* also reproduced the institutions for self-government and education. Through the *gymnasium* and the *ephebeia* the *polis* administered a system of literate, literary and rhetorical education which became the standard to the end of antiquity and influenced education to this day. The flood of coinage issued by Alexander had introduced a money-economy in many areas where none had existed before. Many of the *poleis* became prosperous trading centers and attracted great numbers of Greek immigrants as well as local traders and craftsmen. Just as the old cities in the Greek homeland, the new hellenistic *poleis* relied for their internal administration on the literacy of their citizens. The Greek *poleis* controlling the surrounding countryside served as important instruments of administration, and especially in the vast Seleucid empire, relieved the rulers of the need for a huge central bureaucracy.

In addition to prosperity and autonomy in their internal affairs, the Greek *poleis* offered their citizens an appealing environment and a stimulating way of life. The *agora* surrounded by Greek-style buildings and colonnades formed a pleasant social center. Theater presentations, sport events and religious festivals provided entertainment, and Greek education opened the way to full citizenship for the children. The example of the new *poleis* was attractive enough to stimulate many of the older towns to transform their own community according to the new model. In the Seleucid empire a city, once it had organized itself according to Greek laws and constitutional practice, could obtain recognition as a *polis* by the king. Such official recognition offered many advantages. It emanci-

12. B. D. Merritt, *Epigraphica Attica* (Cambridge, Mass., 1940), p. 90.
13. Terrence Boring, *Literacy in Ancient Sparta*.

pated the citizens from the status of a subject population, gave them autonomy in municipal government and administrative control over the surrounding region. The *polis* entered directly a nominal alliance with the king and the other Greek *poleis*, and thus became part of the ruling establishment able to participate in the commercial and cultural life of the hellenistic world. Since the king administered his domain through the Greek cities, he encouraged the reorganization of existing towns into *poleis*. Thus many of the «Greek cities» were hellenized native communities. Like the classical city, the hellenistic city depended for its functioning on the literacy of its citizens. Conversely literacy and Greek *paideia* were the way to full citizenship. From the hellenistic *poleis* Greek culture and literacy radiated to the surrounding area.

The way for the rapid penetration of Greek literacy had been well prepared by the earlier spread of other alphabetic writing systems derived from the West-Semitic script. Through Phoenician, Aramaic and Hebrew writing the literate classes among the populations from Gaza to Susa were already familiar not only with the principles of alphabetic writing, but also with the names, the sequence, and in many cases the shapes and sounds of the Greek letters as well as a primitive but effective teaching methodology in reading, writing and exegesis of content. Thus educated natives found it easy to absorb Greek literacy and they quickly learned to appreciate the incomparable riches of Greek literature. Soon hellenized Easterners made their own contributions to Greek literature and learning.

When the Romans took over the hellenistic East, they continued the practice of using the Greek cities as administrative subunits. By that time the ruling strata of Roman society had themselves been thoroughly hellenized. Roman literacy based on the same (West-Greek) alphabet had been greatly influenced by friendly as well as hostile contacts with the Greek cities of Magna Graecia and the Greek mainland. Greek *paideia* was being converted into Roman *humanitas*. During the Republic the Latin and Italian municipalities of various legal status and autonomy, administered by their inhabitants, had always formed the infrastructure of Roman government. No matter what the exact rights of the citizens were, they governed themselves in more or less democratic fashion not too different from the Greek *poleis*. Thus, at least at the lowest local level, Greek and Roman antiquity generally enjoyed self-government based on a near-universal literacy.

University of Hawaii *ALFRED BURNS*

Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΣΤΙΣ ΠΡΟΣΦΑΤΕΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΕΙΣ ΤΟΥ ΚΟΥΡΙΟΥ

(Πίν. 15, 16)

Οι συστηματικές ανασκαφικές έρευνες της Κυπριακής Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, που άρχισαν την άνοιξη του 1975 στο βορειοδυτικό τμήμα του αρχαιολογικού χώρου της πόλης του Κουρίου[1] και συνεχίζονται κάθε χρόνο, την ίδια εποχή, ανάμεσα σε πολλά άλλα ευρήματα[2] έφεραν στο φώς τα κατάλοιπα τριών δημόσιων εντυπωσιακών κτιρίων, ένα πολύ καλά οργανωμένο σύμπλεγμα υδρευτικών έργων και εκλεκτά δείγματα κεραμεικής και γλυπτικής, στα οποία καθρεφτίζεται ολοζώντανη η μεγάλη επίδραση και αναβίωση της μνημειώδους Κλασικής Ελληνικής Τέχνης (Πίν. 16).

Τα αποκαλυφθέντα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα των δημόσιων κτιρίων, κατά χρονολογική ακολουθία, ανήκουν σ' ένα μεγάλο Ελληνιστικό οικοδόμημα άγνωστης μέχρι τώρα ταυτότητας, σ' ένα μοναδικό στο είδος του Ρωμαϊκό Νυμφαίο και σε μια επιβλητική Ρωμαϊκή Στοά με μαρμάρινη κιονοστοιχία. Και τα τρία δημόσια κτίρια, κτισμένα από εκλεκτό και έντεχνα επεξεργασμένο επιτόπιο ασβεστολιθικό οικοδομικό υλικό, χαρακτηρίζονται από αρμονική συμμετρία, στερεότητα και επιβλητικότητα και θυμίζουν τα αντίστοιχα μεγαλόπρεπα οικοδομήματα της κλασικής Ελλάδας του πέμπτου και τέταρτου αιώνα π.Χ.

Από το Ελληνιστικό κτίριο, που καταλαμβάνει το κεντρικό τμήμα του βορειανατολικού ανασκαφικού τομέα, ανακαλύφθηκαν ολόκληρος ο νοτιοδυτικός εξωτερικός τοίχος, που έχει πλάτος ένα μέτρο, μέσο διατηρημένο υψος 90 εκατοστά και μήκος περισσότερο από δεκαεπτά μέτρα, καθώς και μερικοί από τους εσωτερικούς του χώρους. Με τις έρευνες της τελευταίας ανασκαφικής περιόδου έχει αποδειχτεί ότι το δημόσιο

1. Το Κούριο, ένα από τα έντεκα αρχαία βασίλεια της Κύπρου και κτίσμα τών Αργείων κατά την παράδοση, βρίσκεται σε μιά λοφώδη, περίοπτη και επιβλητική θέση κοντά στο χωριό Επισκοπή, που απέχει περίπου δεκαπέντε χιλιόμετρα από το δυτικό άκρο της Λεμεσού και δεσπόζει σ' ολόκληρη τη νότια παραλιακή περιοχή του νησιού. Για τοπογραφικές λεπτομέρειες βλ. σχετικό τοπογραφικό χάρτη του χωριού Επισκοπή με κλίμακα 1:5000, Φ/Σχ. LVIII, 4, αρ. τεμ. 3.

2. Λεπτομέρειες για τα μέχρι σήμερα αποτελέσματα των ανασκαφών βλ.: Christou, D., Excavations of the Cyprus Department of Antiquities at Kourion, 1975-1982 (First Preliminary Report), *Report of the Department of Antiquities of Cyprus* (*R.D.A.C.*) (1982), 266-280, pls. XLIV-XLVII.

αυτό κτίριο, που εντάσσεται σε δυό χρονολογικές φάσεις, μεταξύ του 325 και 225, και μεταξύ του 225 και του 50 π.Χ. αντίστοιχα, συνεχίζεται ακόμα βορειότερα. Παρόλο που το περισσότερο οικοδομικό υλικό του είχε συληθεί στο μακρινό παρελθόν, τα λιγοστά αρχιτεκτονικά του κατάλοιπα, που έχουν διασωθεί, μαρτυρούν ότι είχε οικοδομηθεί κατ' απομίμηση των κλασικών ελληνικών προτύπων. Τούτο είναι έκδηλο, τόσο απο το ισόδομο σύστημα που ακολουθεί η τοιχοδομία των πελεκητών ασβεστόλιθων, όσο και από μερικά αρχιτεκτονικά μέλη, που διέφυγαν της προσοχής των λιθοθηρών και βρέθηκαν μαζί με τ' άλλα κατάλοιπά του. Ανάμεσα σ' αυτά μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα ακέραιο ασβεστολιθικό κιονόκρανο δωρικού ρυθμού με τετράγωνο ακόσμητο άβακα, ελαφρά κυρτό εχίνο και μικρό υποτραχήλιο με δακτύλους (Π ί ν. 15, 6), που αναμφίβολα ανήκε σε δωρικό κίονα από το ίδιο υλικό. Πραγματικά, αγαθή τύχη μας οδήγησε, κατά τη διάρκεια της ανασκαφής, στην ανακάλυψη αρκετών θραυσμάτων από σπονδύλους δωρικών κιόνων και μερικών ακέραιων σπονδύλων από παρόμοιους κίονες (Π ί ν. 15, 5). Εξίσου σημαντικό είναι ένα μεγάλο τμήμα υπόλευκης ασβεστολιθικής πλάκας με τρίγλυφο και μετόπη, που προέρχεται από το ίδιο κτίριο. Στο Ελληνιστικό αυτό τρίγλυφο είναι ολοκάθαρα τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του δωρικού κλασικού τριγλύφου, δηλαδή, τα τρία κάθετα στοιχεία — οι μηροί — που χωρίζονται από δυό γλυφές, ενώ δυό ημιγλυφές σχηματίζονται στις άκρες δεξιά και αριστερά. Στο πάνω μέρος του τριγλύφου διακρίνεται μία ταινία με ελάχιστη εξοχή, που αποτελεί την κεφαλή και η ίδια κεφαλή συνεχίζεται και στο διατηρημένο τμήμα της μετόπης (Π ί ν. 15, 12).

Γύρω στα τριάντα περίπου μέτρα, βορειοδυτικά του Ελληνιστικού δημόσιου κτιρίου στον βορειοδυτικό ανασκαφικό τομέα, αποκαλύφθηκε το δεύτερο δημόσιο κτίριο. Πρόκειται για ένα μνημειώδες Νυμφαίο ορθογώνιου σχήματος, που αποτελείται από μιά ορθογώνια αίθουσα, 12.5×5.75 μ., με μια κυκλική κόγχη στον ανατολικό εξωτερικό τοίχο, πλαισιωμένη από δυό τετράγωνες αβαθείς δεξαμενές, και με μια μεγάλη είσοδο μεταξύ δύο κιόνων, που οδηγεί σε άλλη τεράστια ορθογώνια αίθουσα ή ανοικτή υπαίθρια αυλή με μια καμαροσκεπή κρήνη στη βόρεια γωνιά του δυτικού της τοίχου.[3] Το μνημείο αυτό χτίστηκε στις αρχές του πρώτου αιώνα μ.Χ. και καταστράφηκε το 76 μ.Χ. από σεισμό. Ξαναχτίστηκε επί Τραϊανού στις αρχές του δεύτερου αιώνα μ.Χ. με νέες κτιριακές προσθήκες στη νότια πλευρά του και ξανακαταστράφηκε από σεισμό στα τέλη του τέταρτου αιώνα. Στις αρχές του πέμπτου αιώνα ξαναχτίστηκε με Πρωτοχριστιανικό χαρακτήρα και καταστράφηκε ολότελα από πυρκαγιά κατά τη διάρκεια των Αραβικών επιδρομών στα μέσα του έβδομου αιώνα μ.Χ. και εγκαταλείφθηκε ερειπωμένο στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα.

Η κλασικίζουσα Ελληνική μεγαλοπρέπεια του κτιρίου, οι εσωτερικές υποδιαιρέσεις του οποίου μένουν ακόμα άγνωστες, είναι καταφανέστατη στην τεχνική κατασκευή και διαμόρφωση των αναρίθμητων σωριασμένων πελεκητών ασβεστόλιθων, των ραβδωτών και αρράβδωτων μαρμάρινων κιόνων, των κιονοκράνων και άλλων αρχιτεκτονικών μελών. Αντιπροσωπευτικά δείγματα από τα πολυποίκιλα αυτά αρχιτεκτονικά μέλη είναι:

3. Ένα άλλο, πολύ μικρότερο, μαρμαρόκτιστο Νυμφαίο βρέθηκε το 1972 κοντά στην Αγορά των Σόλων, στη βορειοδυτική Κύπρο, από τήν Καναδική Αποστολή του Πανεπιστημίου Λαβάλ στο Κεμπέκ. Βλ. Karageorghis V., Chronique des Fouilles et Découvertes Archéologiques à Chypre en 1972, *BCH* 97, 1973, 670, Le «Nymphée», και στο ίδιο 98, 1974, 884, Le «Nymphée».

(α) Τμήμα από οριζόντιο γωνιακό γείσο με ανάγλυφη παράσταση ανθεμίου, που πλαισιώνεται από βαθμιδωτές ταινίες και πυκνούς οδόντες (Πί ν. 15,7).

(β) Συμμετρική ασβεστολιθική κόγχη με ανάγλυφη παράσταση αχιβάδας,[4] που προφανέστατα κοσμούσε μιά από τις κρήνες ή τις δυό μικρές δεξαμενές, που πλαισίωναν την κόγχη του Νυμφαίου (Πί ν. 15,9).

(γ) Τμήμα από οριζόντιο γείσο με αραιή διάταξη οδόντων, που αντιγράφει τα ζωτικά κλασικά πρότυπα (Πί ν. 15,8) και συνδυαζόταν με παρόμοια αρχιτεκτονικά μέλη με πυκνή διάταξη οδόντων, από τα οποία αρκετά διακρίνονται ανάμεσα στα ερείπια του κτιρίου.

(δ) Τμήμα από οριζόντιο γείσο με ανάγλυφη φυτική διακόσμηση και κυμάτιο,[5] που παρουσιάζει έντονη την επίδραση από παρεμφερή κλασικά αρχιτεκτονικά μέλη και που θυμίζει περισσότερο τις κυματιοφόρους επενδυτικές πλάκες των Ιωνικών γείσων του τρίτου αιώνα π.Χ. (Πί ν. 15,10).

(ε) Κιλίβαντας με εγχάρακτη σπειροειδή διακόσμηση στα δύο άκρα των πλευρικών όψεων[6] (Πί ν. 15,11).

(στ) Θολίτες λίθοι με ταινίες σε βαθμιδωτή διαμόρφωση στο πρόσωπό τους, από τη μεγάλη κεντρική αψιδωτή είσοδο της κτιριακής προσθήκης, που έγινε στο Νυμφαίο κατά τη διάρκεια της αυτοκρατορίας του Τραϊανού (Πί ν. 15,3). Η τοιχοδομία της κόγχης του Νυμφαίου, που αποτελείται από μεγάλους ανισομεγέθεις, ορθογώνιους, πελεκητούς ασβεστόλιθους σε παραλλαγή ισόδομου συστήματος, σε στρώσεις του ίδιου ύψους αλλά με κάθετους αρμούς, που διχοτομούν το μήκος των υπερκείμενων και υποκείμενων λίθων συμπληρώνει τα αντιπροσωπευτικά, αποδεικτικά, αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της κλασικίζουσας οικοδομικής μορφής του κτιριακού συμπλέγματος του Νυμφαίου.

Το τρίτο δημόσιο κτίριο, η Ρωμαϊκή Στοά με τη μαρμάρινη κιονοστοιχία, χρονολογείται από το τέλος του δεύτερου μέχρι το τέλος του τέταρτου αιώνα μ.Χ., και βρίσκεται κατά μήκος του νοτιοδυτικού ανασκαφικού τομέα. Η εντυπωσιακή αυτή Στοά, που έχει μήκος 65 μέτρα και πλάτος 4.5 μέτρα και πού αναμφίβολα αποτελεί μέρος τῆς Ρωμαϊκής Αγοράς του Κουρίου διασώζει τέσσερις από τους δεκαέξι αρράβδωτους μαρμάρινους κίονες της κιονοστοιχίας της και έξι από τις βάσεις τους στις αρχικές τους θέσεις. Ο αρχιτεκτονικός τύπος των κιόνων και των κορινθιακών κιονοκράνων τους ταυτίζεται με τους χαρακτηριστικούς τύπους των αρράβδωτων κιόνων και Κορινθιακών κιονοκράνων της εποχής των Σεβήρων[7] (193-235 μ.Χ.), (Πί ν. 15,1). Όλα τα κιονόκρανα είναι

4. Παρόμοια ασβεστολιθική κόγχη με ανάγλυφη αχιβάδα, πιθανόν από το ίδιο κτίριο, βρίσκεται, προσωρινά χτισμένη σε πρόχειρη βάση, στα δεξιά του δρόμου, που οδηγεί προς το Θέατρο του Κουρίου.

5. Το 1972 οι ανασκαφές της Καναδικής Αποστολής στους Σόλους αποκάλυψαν παρόμοιο αρχιτεκτονικό μέλος, κοντά στο Νυμφαίο, με την ίδια σχεδόν ανάγλυφη φυτική διακόσμηση. Βλ. ό.π. *BCH* 97, 1973, 671, εικ. 107.

6. Παρόμοιος κιλίβαντας και με τις ίδιες ακριβώς διαστάσεις βρέθηκε εντειχισμένος σε τοίχο της τελευταίας φάσης του κτιρίου, στη νοτιοδυτική άκρη του ανασκαφικού χώρου, μαζί μ' ένα τεμάχιο από ασβεστολιθικό ακρωτήριο με φυτική διακοσμητική σύνθεση.

7. Παρ. (α) Boëthius, A., and Ward-Perkins, J.B., *Etruscan and Roman Architecture*, Baltimore, Maryland (1970), 477, Fig. 179, Pl. 247 (Leptis Magna, Severan Basilica), Pl. 248 (Leptis Magna, Severan Nymphaeum).

(β) Karageorghis, V., *Salamis in Cyprus, Homeric, Hellenistic and Roman*, London (1969), Pl. 114 (The Colonnaded Palaestra), Pl. 115 (marble columns of the palaestra).

μιά παραλλαγή του γνήσιου κορινθιακού ρυθμού του τέταρτου αιώνα π.Χ. Αποτελούνται από κάλαθο, με επίστεψη από τετράπλευρο άβακα μικρού πάχους με τις πλευρές ελαφρά κοίλες και τις τέσσερις γωνιές επιμηκυσμένες κατά τη διαγώνιο. Τρείς ζώνες από ανάγλυφο φυτικό διάκοσμο περιβάλλουν τον κάλαθο. Οι δυό κάτω ζώνες φέρουν διακόσμηση από 6 όρθια αυτοτελή φύλλα άκανθας, η καθεμιά, σε κομψό κοιλόκυρτο σχήμα. Η ανώτερη ζώνη δεν έχει φύλλα άκανθας, αλλά ζεύγη ελίκων και μεγάλο ανάγλυφο άνθος με έξι πέταλα. Οι αρράβδωτοι κίονες της Στοάς, από λευκό Ελληνικό και γκριζωπό Αιγυπτιακό μάρμαρο, με τη χαρακτηριστική ραδινότητά τους, παρουσιάζουν, όπως και τα κλασικά πρότυπά τους, ελαφρή μείωση της διαμέτρου από κάτω προς τα πάνω και πολύ ελαφρή ένταση στο μέσον. Η γόμφωση των σπονδύλων των κιόνων γινόταν με εμπόλιο από σίδηρο σε απομίμηση και αντικατάσταση των αντίστοιχων ξύλινων και μετάλλινων εμπολίων των κλασικών χρόνων. Οι μαρμάρινες βάσεις τῶν κιόνων, που κι αυτές μιμούνται πιστά τον ίδιο, γνήσιο, κλασικό κορινθιακό ρυθμό, αποτελούνται από διπλή σπείρα και έχουν μεταξύ τους τη χαρακτηριστική σκοτία (Πί ν. 15,6).

Με τη σύντομη αυτή παρουσίαση των τριών δημόσιων κτιρίων και τη σκιαγράφηση μερικών από τα αρχιτεκτονικά τους γνωρίσματα φαίνεται καθαρά ότι η αναβίωση της Κλασικής Ελληνικής Αρχιτεκτονικής σε μιά απλοποιημένη και απέριττη, αλλά συνάμα πολύ δυναμική και επιβλητική μορφή, αποκρυσταλλώνεται τόσο στο οικοδομικό τους σύστημα όσο και στην όλη αρχιτεκτονική τους μορφή.

Τα δημόσια κτίρια και τ' άλλα αρχαιολογικά κατάλοιπα σ' ολόκληρο τον ανασκαφικό χώρο πλαισιώνονται από ένα μεγάλο σύμπλεγμα λαξευτών υπόγειων αποθηκευτικών δεξαμενών, σηράγγων, αυλακιών και άλλων υδρευτικών έργων.[8] Ανάμεσα σ' αυτά δεσπόζει μιά μεγάλη ορθογώνια αποθηκευτική υδατοδεξαμενή των Ελληνιστικών χρόνων, 9,60×8,30×3,50 μέτρα, μοναδική στο είδος της σ' ολόκληρη την Κύπρο, που είναι επιχρισμένη μ' ένα πολύ επιμελημένο και ανθεκτικότατο ερυθρωπό κονίαμα (Πί ν. 15,2).[9] Ύστερα από σχετική χημική ανάλυση, έχει αποδειχτεί ότι το μείγμα του ειδικού αυτού κονιάματος είναι επιχρισμένο με ερυθρωπό κεραμεικό γαλάκτωμα και αποτελείται από άμμο, ασβέστη κι ένα είδος ηφαιστειογενούς τέφρας, που το καθιστά πολύ ανθεκτικό και συνάμα υδραυλικό. Παρόλο που το κεραμάλευρο σαν επίχρισμα στις υδατοδεξαμενές είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των δεξαμενών των Ρωμαϊκών Αυτοκρατορικών χρόνων, στο Κούριο έχει αποδειχτεί ότι χρησιμοποιήθηκε στις αρχές των Ελληνιστικών χρό-

(γ) Karageorghis, V., ὅ.π., *BCH* 95, 1971,422, fig. 40 (Soloi: Chapiteau corinthien renversé sur le sol de la chapelle).

8. Τα υδρευτικά αυτά έργα αποτελούν αναμφίβολα μέρος από το όλο υδρευτικό σύστημα του Κουρίου, που ερευνήθηκε συστηματικά και μελετήθηκε από τον J. S. Last, βλ. (α) *AJA* 55, 1951, 168-169, 73, 1953, 136.

(b) *Proceedings of the American Philosophical Society* 119, 1975, 39-72. (c) Swiny, H.W., The Water Supply, στὸ *Archaeological Guide to the ancient Kourion area and the Akrotiri peninsula*, Nicosia (1982), Chapter XX, 106-109.

9. Κατά μήκος της δεξαμενής διέρχεται μέρος της Ρωμαϊκής Στοάς, που χτίστηκε στο τέλος του δεύτερου αιώνα μ.Χ. Στην υποθεμελίωση μέρους της μαρμάρινης κιονοστοιχίας, στη νότια πλευρά της δεξαμενής, ανάμεσα στους αργούς λίθους, βρίσκονται και μερικοί σπόνδυλοι κιόνων από ασβεστόλιθο, δωρικού ρυθμού, παρόμοιοι με τους προαναφερθέντες, που ανήκουν στο οικοδομικό υλικό του δημόσιου Ἑλληνιστικοῦ κτιρίου.

νων.[10]. Με παρόμοιο υδραυλικό κονίαμα είναι επιχρισμένες μερικές από τις δεξαμενές της Θήρας των Κλασικών και Ελληνιστικών χρόνων.[11]

Εκτός από τη μνημειώδη κτιριακή αρχιτεκτονική και την τεχνική κατασκευή των υδρευτικών έργων, η κεραμεική, η αγγειογραφία και η γλυπτική της Κλασικής Ελλάδας κληροδοτούν μερικά από τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα σε αρκετά δείγματα αντίστοιχης τέχνης των Ελληνιστικών και Ρωμαϊκών χρόνων, που βρέθηκαν κυρίως στην επίχωση τριών Ελληνιστικών φιαλόσχημων δεξαμενών, μέσα στα δυό αλλεπάλληλα στρώματα των δαπέδων του μεγάλου Ελληνιστικού δημόσιου κτιρίου καὶ ανάμεσα στὰ ἀρχιτεκτονικὰ κατάλοιπα τοῦ Ρωμαϊκοῦ Νυμφαίου. Τόσο τὰ απλὰ καὶ επιμελημένα σχήματα όσο και το άφθαστο στιλβωτό επίχρισμα μερικών από τα πήλινα παραδοσιακά Κλασικά αγγεία του πέμπτου και τέταρτου αιώνα π.Χ. επαναλαμβάνονται με περίσσια χάρη σ᾽ όλα σχεδόν τα μελανά και ερυθρά στιλπνά κεραμεικά όστρακα, τα αγγεία και τους λύχνους των Ελληνιστικών χρόνων, που έχουν αποκαλυφθεί και καταλογιστεί και που αντιπροσωπεύονται με τα ακόλουθα δείγματα:

(α) Αμφικωνική πρόχους με κάθετη κυρτή λαβή, επίπεδη βάση και φθαρμένο ερυθρό στιλπνό γάνωμα και ωοειδής μελανή στιλπνή πρόχους των μέσων Ελληνιστικών χρόνων (Π ί ν. 15,13).

(β) Μελανό στιλπνό, αβαθές, άωτο κύπελλο — παραλλαγή εχίνου — με χαμηλή δακτυλιοειδή βάση των μέσων Ελληνιστικών χρόνων (Π ί ν. 15,14).

(γ) Μελανό στιλπνό ποτήρι με κάθετη γωνιακή λαβή, με μικρή προεξοχή και χαμηλή δακτυλιοειδή βάση των Πρώϊμων Ελληνιστικών χρόνων (Π ί ν. 15,15).

(δ) Σπάνιο, μοναδικό στο είδος του, αγάνωτο, πήλινο αντικείμενο, του τέλους του τέταρτου αιώνα π.Χ., από καλοψημένο ερυθρογκριζωπό πηλό, με διάτρητη κυκλική βάση, στρογγυλεμένο χείλος και οριζόντια λαβή, που ταυτίζεται με φανό ή κηροπήγιο (Π ί ν. 15,16). Παρόμοια πήλινα αντικείμενα, των αρχών του τέταρτου αιώνα π.Χ., βρέθηκαν και στην Αγορά των Αθηνών.[12]

(ε) Ερυθρός στιλπνός λύχνος των μέσων Ελληνιστικών χρόνων (Π ί ν. 15,18).

(στ) Μιά μικρή, μαρμάρινη, Ρωμαϊκή κεφαλή Αφροδίτης, του δεύτερου αιώνα μ.Χ., παρόλο που βρέθηκε με φθαρμένα τα χαρακτηριστικά του προσώπου, αποτελεί τό πιό αντιπροσωπευτικό δείγμα γλυπτικής με έκδηλα τα εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά του προσώπου και της κυματοειδούς κόμμωσης, δεμένης με πλατιά ταινία, που κυριαρχούν στη γλυπτική της κλασικης Ελλάδας.

Εκτός απ᾽ όλα αυτά τα αντιπροσωπευτικά δείγματα των ακίνητων και κινητών αρχαιοτήτων από τις πρόσφατες ανασκαφές στον αρχαιολογικό χώρο του Κουρίου, σε αναρίθμητα άλλα ευρήματα, σ᾽ ολόκληρο τον ανασκαφικό χώρο, είναι καταφανέστατη και διάχυτη η Κλασική Ελληνική κληρονομιά και ο Κλασικισμός σ᾽ όλη του τη μεγαλοπρέπεια αποτελεί την πρώτη εντύπωση του επισκέπτη.

Δ. ΧΡΗΣΤΟΥ

10. Το ίδιο ερυθρωπό κεραμεικό γαλάκτωμα ως επίχρισμα χρησιμοποιήθηκε και στο επενδυτικό κονίαμα των υδατοδεξαμενών του Κλασικού ανακτόρου του Βουνιοῦ, στη βορειοδυτική Κύπρο, αλλά είναι άγνωστο ακόμα κατά πόσο το κονίαμα αυτό είναι υδραυλικό. Βλ. Gjerstad, E., Finds and results of the excavations in Cyprus, 1927-1931, στο *Swedish Cyprus Expedition* (*SCE*) III. Stockholm 1937, 76-339.

11. Βλ. Ὀρλάνδου, Α.Κ., *Τὰ ὑλικὰ δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*, Μέρος Α', 52, Ἀθῆναι 1958.

12. Sparkes, B., and Talcott, L., Black and Plain Pottery, in *Agora XII* Princeton 1970, nos 2014 καὶ 2015, pl. 96, 231, 232.

CHYPRE ET LE MONDE GREC A L'EPOQUE CLASSIQUE: QUELQUES REMARQUES

On voudrait examiner ici, d'une façon générale, la question des relations entre Chypre et le monde grec, à l'époque classique, plus particulièrement au Ve siècle av. J-C. En effet, les auteurs anciens, tels Hérodote et Isocrate, présentent le Ve siècle av. J.-C. comme une époque de rupture entre Chypre et le monde grec.[1]

Par ailleurs, E. Gjerstad dans sa magistrale synthèse d'archéologie et d'histoire chypriotes suppose un déclin de l'hellénisme à Chypre au Ve siècle av. J-C.[2] Pour E. Gjerstad les relations entre Chypre et le monde grec s'établissent selon le schéma suivant: deux temps forts encadrent un temps faible. A l'époque brillante de l'archaïsme avancé (fin VIe siècle av. J-C./début Ve siècle av. J-C.) où les influences helléniques sont prépondérantes succède un repli de l'île sur elle-même au Ve siècle av. J-C., puis la présence de l'hellénisme s'affirme de nouveau à Chypre au IVe siècle av. J-C. et se développe. A ce propos le savant suédois écrit: «L'existence de la culture chypriote n'était plus fondée désormais sur sa propre force mais sur l'alliance avec la Grèce, sur l'assimilation de la civilisation grecque. Par conséquent, lorsque la politique d'opposition aux Perses échoua et que les contacts avec la Grèce furent rompus, les structures de la civilisation chypriote s'effondrèrent et le rôle de l'île en tant que centre et relais culturel prit fin».[3] Quelques pages plus loin il poursuit: «Après l'échec de la révolte des Chypriotes et les troubles politiques qui suivirent, les relations culturelles avec la Grèce devinrent de moins en moins étroites, au fur et à mesure que les pressions perses sur les activités chypro-grecques augmentaient. Enfin après la paix de Callias, lorsque culmina la politique antigrecque de la Perse, l'île fut presque totalement isolée de la Grèce».[4]

Ainsi E. Gjerstad établit un lien de cause à effet entre la domination politique perse à Chypre et l'absence de relations avec le monde grec. Il s'agit là d'une présentation de l'évolution de Chypre dans ses rapports avec le monde grec étroitement dépendante de l'histoire politique de Chypre au Ve siècle av. J-C. Je voudrais présenter ici quelques observations et remarques pour situer dans une autre perspective l'étude des relations entre Chypre et le monde grec au Ve siècle av. J-C.

1. Herodote V, 116 «Après une année de liberté, les Chypriotes se trouvèrent dès lors asservis.» et Isocrate IX, 47, toujours abondamment cité.

2. E. Gjerstad, The Swedish Cyprus Expedition, vol. IV. 2, *The Cypro-Geometric, Cypro-Archaic and Cypro-Classical Periods,* Stockholm 1948, cité désormais *S.C.E.*

3. *S.C.E.* IV. 2, p. 476.

4. *S.C.E.* IV. 2, p. 488.

Tout d'abord dans le cas de Chypre il faut tenir compte du poids de la géographie.[5] Si la géographie ne fait pas l'histoire, pour une part elle la conditionne. Chypre est la grande île de la Méditerranée orientale, sa position en a fait un lieu d'accueil et de rencontre des divers courants de civilisation existant dans ce bassin de la Méditerranée. Proche des masses continentales au nord et à l'est, elle est relativement à l'écart du monde hellénique — l'île de Rhodes, avant-poste de l'Egée, se trouve à 400 kilomètres environ à l'ouest.

Chypre présente une unité apparente qui est due à l'insularité d'une part, à la simplicité des traits physiques d'autre part: deux masses montagneuses encadrent une plaine centrale. Mais cette simplicité des traits physiques ne rend pas compte de l'extrême diversiét des reliefs, des paysages, des milieux qui s'offrent à l'homme. Chypre n'est pas un ensemble homogène. Les différences, tant de l'ouest à l'est que du nord au sud, expliquent l'existence de régions bien individualisées. Milieux naturels et actions des hommes ont contribué à la création d'unités régionales qui ont servi d'assises à l'organisation politique de l'île en royaumes indépendants aux époques archaïque et classique.[6] On a donc affaire non pas à une île monolithique mais à un ensemble de provinces chypriotes avec leur caractère propre: la côte Nord et la chaine de Kyrénia, la presqu'île du Karpasie, la plaine centrale avec ses façades maritimes orientale et occidentale, les vallées et les collines au pied du massif du Troodos, le plateau crayeux méridional, enfin l'extrême ouest avec Paphos et la péninsule de l'Akamas constituent les principaux ensembles.

A cela s'ajoutent les particularités ethniques. Chypre n'a jamais connu de conquête généralisée. Elle a été touchée par une immigration grecque au Bronze Récent, puis il y a eu une installation phénicienne, d'abord concentrée sur la côte sud autour de Kition, plus diffuse ensuite.[7] L'île est ainsi partagée entre plusieurs éléments ethniques: autochtone (ou étéochypriote), grec, phénicien. Les ethnies qui composent la population de l'île se sont maintenues. Il n'y a pas eu fusion pour former un groupe démographique homogène, ni absorption des minorités par le groupe le plus nombreux ou le plus puissant. Chacune d'elles a préservé un des aspects essentiels de sa culture: sa langue et son écriture.[8] Si l'on considère l'écriture et la langue parlée on distingue: un dialecte grec, branche orientale de l'arcado-chypriote, transcrit selon un système syllabique propre à Chypre; une langue locale, appelée étéochypriote par commodité, qui adopte le syllabaire pour son expression écrite; enfin le phénicien avec son alphabet. A Chypre coexistent des habitants qui s'expriment dans des langues différentes transcrites selon des systèmes différents. Cependant la langue grecque, dont les syllabaires diffèrent d'une région à l'autre, est prépondérante. Et là se manifestent deux caractères essentiels de l'originalité chypriote: la force de la tradition insulaire d'une part, l'ouverture aux influences venues de l'extérieur d'autre part. En effet l'écriture syllabique présente dès le XIe siècle av. J-C. (obelos inscrit de la

5. N. P. Stanley Price, *Early Prehistoric Settlement in Cyprus,* B.A.R. International Series 65. Oxford 1980 p. 1-15 fournit une bonne introduction à la géographie de l'île.

6. Diodore XVI, 42, 4 compte neuf royaumes à Chypre vers le milieu du IVe siècle av. J-C.; il s'agit des principaux mais il y en eut probablement davantage auparavant.

7. Voir la carte publiée par O. Masson et M. Sznycer, *Recherches sur les Phéniciens à Chypre.* Paris, Droz, 1972 p. 11, fig. 1.

8. O. Masson, *Inscriptions chypriotes syllabiques, reimpression augmentée,* Paris, De Boccard, 1983, p. 81-87.

nécropole de Kouklia-Skalaes) est utilisée de façon permanente jusqu'au IIIe siècle av. J-C. (dédicaces du sanctuaire de la Nymphe à Kaphizin.[9] Par ailleurs, les inscriptions digraphes des époques archaïque et classique, puis les premières monnaies qui portent des lettres grecques dans leur légende en plus du texte syllabique, avant la fin du Ve siècle av. J-C., attestent la connaissance de l'alphabet dans des milieux qui pratiquaient les deux écritures.[10]

C'est dans ce contexte que se situent les échanges commerciaux avec le monde grec dont témoignent les importations de céramique.[11] Pour l'ensemble de l'île on admet généralement le schéma proposé par E. Gjerstad.[12] Les importations de céramique attique qui se sont imposées à la fin du VIe siècle av. J-C. continuent à l'époque classique: faibles dans la première moitié du Ve siècle av. J-C., elles s'accroissent à partir du milieu du Ve siècle av. J-C., atteignent leur maximum à la fin du Ve siècle av. J-C. et du début du IVe siècle av. J-C. Dans l'ensemble ce matériel céramique appartient au tout venant de la production athénienne des vases à figures rouges et à vernis noir. L'archéologue suédois pense que cette augmentation des importations attiques est liée à la politique philhellène d'Evagoras et à sa lutte contre la domination perse. Cette explication me parait contestable car il est difficile d'établir une relation précise de cause à effet entre des évènements bien datés de l'histoire politique et les rythmes, plus lents, d'une autre nature, concernant les importations de céramique.[13] Toutefois, cette évolution générale des importations attiques semble confirmée par les trouvailles effectuées sur les sites de Salamine et de Kition.[14] L'état actuel de la documentation ne permet guère de pousser plus avant dans ce domaine. En effet le matériel publié n'offre pas les points de comparaison souhaités, car nous disposons de trois ensembles très différents, à Marion, à Kition, et à Salamine. Dans le cas de Marion il s'agit de vases attiques entiers (ou archéologiquement complets) trouvés lors de la fouille des nécropoles de Kaparka et d'Evrethades par la Swedish Cyprus Expedition. La seule nécropole comparable est celle de Salamine Cellarka, mais là 90% des tombes sont pillées et le matériel attique disparu.[15] A Kition nous avons affaire à des fragments retrouvés pour la plupart dans des dépôts associés au grand sanctuaire phénicien, dit Temple d'Astarté. A Salamine le contexte diffère encore: il n'y a pas de vases entiers, les

9. E. et O. Masson, chez V. Karageorghis, *CRAI,* 1980, p. 134... fig. 11-12, repris dans *ICS,* 1983, p. 408, 18g. T. B. Mitford, The Nymphaeum of Kaphizin. The inscribed pottery. *Kadmos,* Suppl. II Berlin 1980.

10. O. Masson, *ICS* 1983, p. 78-80. P. Roesch, *Salamine de Chypre* IV, p. 81-84.

11. Sur les problèmes posés par la documentation archéologique pour notre connaissance des échanges voir l'analyse menée par E. Will, La Grande Grèce, milieu d'échanges, réflexions méthodologiques dans *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia* - Taranto 8-14:X.1972 — Napoli 1973, p. 33-46.

12. *S.C.E.* IV 2, p. 318; 481.

13. Le danger des interprétations abusives est bien souligné par E. Will, art. cité p. 55-67.

14. L. Jehasse, *Salamine* VIII, La céramique à vernis noir du rempart méridional, Paris, De Boccard, 1978. L. Jehasse, *La céramique attique à figures rouges de Salamine dans Salamine de Chypre,* Histoire et archéologie, *Colloques internationaux du C.N.R.S.* no. 578, Paris 1980, p. 215-236; et *Kition* IV, *The Non Cypriote Pottery,* Nicosia 1981. M. Robertson, *The Attic black figured and red figured pottery,* p. 51-74 et pl. XXXVIII-XLV; et L. Jehasse, La céramique à vernis noir de Kition de la fin du VIe à la fin du IVe siècle avant J. C., p. 75-99 et pl. XLVI-LVI.

15. V. Karageorghis, *Salamis* IV, *Excavations in the Necropolis of Salamis* II, 2. vol, Text and Plates. Nicosia 1970.

fragments répertoriés font partie de déblais amoncelés en contrebas du rempart méridional, hors de toute stratigraphie. Ces déblais ne correspondent ni à un habitat, ni à des constructions repérées dans le secteur, mais l'ensemble du mobilier qui s'ajoute à la céramique (statuettes, brule-parfums, trompettes) laisse supposer l'existence d'un sanctuaire[16]. Par ailleurs, les fragments de céramique attique provenant des fouilles stratigraphiques menées par la Swedish Cyprus Expedition à Idalion—acropole ouest—, à Kition — site de Bamboula —, et au palais de Vouni ont été utilisés avant tout pour établir la datation de la céramique chypriote et la chronologie des trouvailles et ne sont pas publiés.[17]

Compte-tenu des réserves exprimées ci-dessus, on peut faire quelques constatations d'ordre général:

(1) Il n'y a pas de rupture au Ve siècle av. J-C.; le matériel attique se rencontre partout dans l'île, la céramique à figures rouges ne constitue qu'une part des importations et pas forcément la plus importante en quantité.[18]

(2) Dans le domaine des vases à figures rouges les ateliers de la première moitié du Ve siècle av. J-C. sont représentés non seulement par des petits vases (askoi, lécythes) mais aussi par des pièces de qualité.[19]

(3) La question du déclin de la première moitié du Ve siècle av. J-C. mérite d'être revue dans son ensemble. Cette hypothèse résulte essentiellement des lacunes archéologiques; et on ne peut que souligner ici la faiblesse des arguments e silentio.[20]

(4) Enfin Chypre ne doit pas être étudiée isolément, hors des courants d'échanges qui ont affecté la Méditerranée Orientale. Il est nécessaire d'établir des comparaisons entre les sites chypriotes et les établissements situés sur les rives du golfe d'Alexandrette, en particulier les trois ports de la côte proche-orientale: Al Mina, Ras el Bassit, Tell Sukas, sans perdre de vue leur originalité et leur destinée propre.[21]

16. L. Jehasse, *La céramique attique à figures rouges de Salamine,* o.c., p. 218.

17. Ils sont mentionnés dans les comptages cf. *S.C.E.* II. p. 622-624; *S.C.E.* III, p. 68-69 et p.281; signalés de nouveau dans E. Gjerstad, *Greek Geometry and Archaic Potery found in Cyprus,* Stockholm 1977, p. 59 sans autre étude, alors que dans le même volume sont répertoriés de façon précise les fragments provenant de Salamine, Kition et Amathonte.

18. J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase painters,* 2e édition, Oxford 1963, et *Paralipomena,* 1971; V. Karageorghis, Chronique des fouilles à Chypre, *BCH*, à partir de 1969.

19. J. D. Beazley, op. cit.; et du même auteur, Some Attic Vases in the Cyprus Museum, *Proceedings of the British Academy* 33, London 1948, p. 195-245, Pl. 1-8. M. Robertson, op. cit., p. 71.

20. C'est particulièrement net à Amathonte avec les progrès de l'exploration archéologique; les trouvailles de l'acropole cf. Chronique des fouilles à Chypre, *BCH,* 85, 1961, p. 312-314 et *BCH,* 88, 1964, p. 329-330, et celles des fouilles de sauvetage sur le site de la nécropole, idem, *BCH,* 105, 1981, p. 1007-1021 et *BCH,* 106, 1982, p. 690-703 comprennent un abondant matériel céramique attique à figures noires et à figures rouges.

21. J. D. Beazley, Excavations at Al Mina, Sueidia, III: The Red-figured Vases, *JHS,* LIX, 1939, p. 1-44 et pl. I-VI (noter que l'auteur a opéré un choix parmi les trouvailles). P. J. Riis, *Sukas* I: The North-East Sanctuary and the First Settling of Greeks in Syria and Palaestine, Copenhagen, Munksgaard 1970 et *Sukas* VI: The Graeco Phoenician Cemetery and Sanctuary at the Southern Harbour, idem, 1978.

Rapports des campagnes de fouilles à Ras el Bassit par P. Courbin dans les *Annales Archéologiques Arabes Syriennes,* 22, 1972, p. 45-61; 23, 1973, p. 25-38; 25, 1975, p. 59-71; 26, 1976, p. 63-69; 27/28, 1977/1978, p. 29-40. Sur les rapports entre les trois sites: P. Courbin, Ras el Bassit, Al Mina et Tell Sukas. *RA* 1974, p. 174-178.

Si on aborde le domaine des créations de l'art plastique, les problèmes ont été posés dans des termes identiques. A propos du Ve siècle av. J-C., P. Dikaios écrit: «Le début du Ve siècle produisit les plus belles sculptures du style Chypro-ionien. Vers le milieu du siècle la sculpture chypriote stagne et sauf quelques pièces remarquables, qui sont des exceptions, la majorité des sculptures sont des répétitions conventionnelles des mêmes types, où l'originalité est absente. Les raisons de la décadence doivent être recherchées dans les évènements historiques contemporains qui sans nul doute ont influencé le développement de la sculpture. La révolte ionienne (500 av. J-C.) dans laquelle Chypre fut mélée et le conflit qui s'ensuivit entre Grecs et Perses interrompirent les relations régulières entre l'île et ses sources d'inspiration, et alors que vers le milieu du siècle la Grèce produisait des chefs d'oeuvre, Chypre entrait dans une période de stagnation et de production médiocre».[22] Il n'est pas dans mon propos d'examiner la sculpture chypriote au Ve siècle av. J-C., cela excéderait les limites qui me sont imparties ici, mais il me parait souhaitable d'envisager une approche différente, en n'oubliant pas que les formes de l'art sont l'expression des sociétés qui les créent.

En premier lieu, les créations chypriotes se signalent par leur abondance, on dispose d'une quantité très importante de sculptures en pierre et en argile, qui sont autant d'ex-votos déposés dans les sanctuaires. Par conséquent l'impression dominante est celle d'une production massive, de qualité moyenne, voire médiocre, mais le pourcentage des pièces de qualité n'est pas moindre qu'ailleurs si on tient compte de la totalité des documents conservés.

Il faut distinguer les matériaux employés et leurs contraintes techniques qui engendrent des traditions spécifiques. Je rejoins ici l'opinion de N. Weill: «La grande plastique chypriote en terre cuite a, par sa nature même et sa tradition propre, une histoire stylistique assez différente de la sculpture en calcaire, et en particulier ne réagit pas de la même manière aux influences grecques».[23]

La schéma d'évolution de l'art chypriote est envisagé uniquement en fonction des modèles grecs. Il est certain que les sculpteurs chypriotes n'ont pas ignoré les développements de l'art grec contemporain, par le biais des oeuvres importées et la circulation des artistes. Mais les oeuvres chypriotes doivent être examinées par région et par atelier.[24]

La sculpture chypriote en pierre n'est pas un tout homogène. Les fabrications des ateliers répondent à des demandes qui proviennent de milieux sociaux différents: à un art officiel et royal, issu des commandes des souverains et de l'aristocratie des maîtres de char, s'opposent les productions en série d'offrandes qui attestent la dévotion des fidèles dans les sanctuaires. Les communautés urbaines, ou proches des établissements côtiers et des ports, ouvertes aux influences extérieures, et donc grecques, diffèrent des groupes ruraux où la tradition insulaire est forte.[25]

22. P. Dikaios, *A Guide to the Cyprus Museum,* 3e édition, Nicosie 1961, p. 94.

23. N. Weill, *Une tête de kouros archaïque à Salamine de Chypre,* Anthologie salaminienne, Paris, De Boccard 1973, p. 72. Sur les problèmes posés au sculpteur par le calcaire chypriote cf. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* vol. III, Phénicie, Chypre. Paris 1885, p. 509-514.

24. C. Vermeule, *Greek and Roman Cyprus: Art from Classical through Late Antique Times,* Museum of Fine Arts, Boston 1976, p. 15-44.

25. Voir par exemple le matériel de Kakopétria, V. Karageorghis, A *favissa* at Kakopetria, *RDAC* 1977, p. 178-201.

Au terme de ce tour d'horizon, qui ne prétend pas aborder tous les problèmes posés par l'étude des relations entre Chypre et le monde grec, qu'il me soit permis de formuler un souhait. On voudrait souligner la nécessité d'enquêtes systématiques, dans tous les domaines, pour comprendre le rôle important joué par Chypre dans le réseau des relations méditerranéennes.[26] En effet, l'île apparait bien comme un autre point de diffusion de l'hellenisme, un autre centre où s'est élaboré une civilisation avec ses habitudes et son originalité propre, ce *kyprios character* remarqué par les Anciens.

Au Ve siècle av. J-C. il n'y a pas de rupture dans les relations avec le monde grec mais des lacunes dans notre documentation: on n'a pas mis au jour de grands ensembles urbains de l'époque classique; nous ignorons la configuration des principales cités, mentionnées comme grecques: Salamine, Marion, Soloi, Paphos; le palais du Ve siècle av. J-C. à Vouni reste l'exception.

L'action politique d'Evagoras ne crée pas les courants d'influence et les échanges, ils préexistaient. Mais à ce propos on peut songer à une autre hypothèse: à la fin du Ve siècle av. J-C., au début de son règne, Evagoras a recueilli les fruits de contacts anciens et permanents, les résultats d'une longue maturation et il a su leur donner une impulsion nouvelle. Par la suite, au IVe siècle av. J-C., les relations multipliées entre les Chypriotes et le monde grec, dans la guerre ou dans la paix, font surgir des souverains philhellènes (on constate un phénomène identique en Phénicie). Le Ve siècle av. J-C. me semble alors une préface au grand développement des influences grecques et de l'hellénisme pendant la période ultérieure.

Université de Toulouse *A.-M. COLLOMBIER*

26. On songe à des enquêtes semblables à celles menées pour la Grande Grèce et publiées dans le cadre du «Convegno di Studi sulla Magna Grecia».

L'ARCHITECTURE ARCHAÏQUE NAXIENNE A DÉLOS: SES APPORTS A L'ARCHITECTURE CLASSIQUE

(Planche 17, plans 1-3)

L'architecture grecque classique a puisé son inspiration en Occident comme en Orient, en Grande Grèce comme en Asie Mineure: mais elle est redevable aussi à l'architecture des îles de l'Egée. En dehors de Samos, dont le rôle pionnier est bien connu (premier périptère, première stoa etc.), elle doit un certain nombre de choses à l'architecture naxienne, dont les constructions les plus anciennes se trouvent, comme on sait, non pas à Naxos même, mais à Délos.

Ainsi, c'est peut-être à Naxos qu'on doit le premier exemple, ou du moins l'un des plus anciens, d'encadrement de porte en marbre. En effet, à l'Oikos des Naxiens — dont nous pensons qu'il a bien été le premier temple d'Apollon à Délos — le seuil de l'opisthodome Ouest est encore en gneiss; celui de la porte Est, qui devait être par la suite remplacé par le seuil actuellement visible, était moins large et plus profond mais probablement en marbre, comme son successeur. Le seuil de la porte Nord — à laquelle aboutissait, pensons-nous, la première voie sacrée venant de Skardhana par la rive Ouest du lac sacré, d'où elle piquait droit sur l'entrée de l'Artémision — est encore *in situ*, lui: en marbre «de Naxos», mince, étroit, pas plus profond que le mur, il est creusé de deux mortaises inégales (Pl. 17,1), manifestement destinées à des jambages de marbre, asymétriquement évasés, probablement peu épais, et qui portaient donc très certainement un linteau également en marbre. Ce premier encadrement en marbre, qu'on retrouvera ensuite aux portes Ouest, puis Est de l'édifice, et qui indique, comme on l'a noté,[1] un temple ou un trésor, et non un autre type d'édifice, connaîtra la fortune que l'on sait.

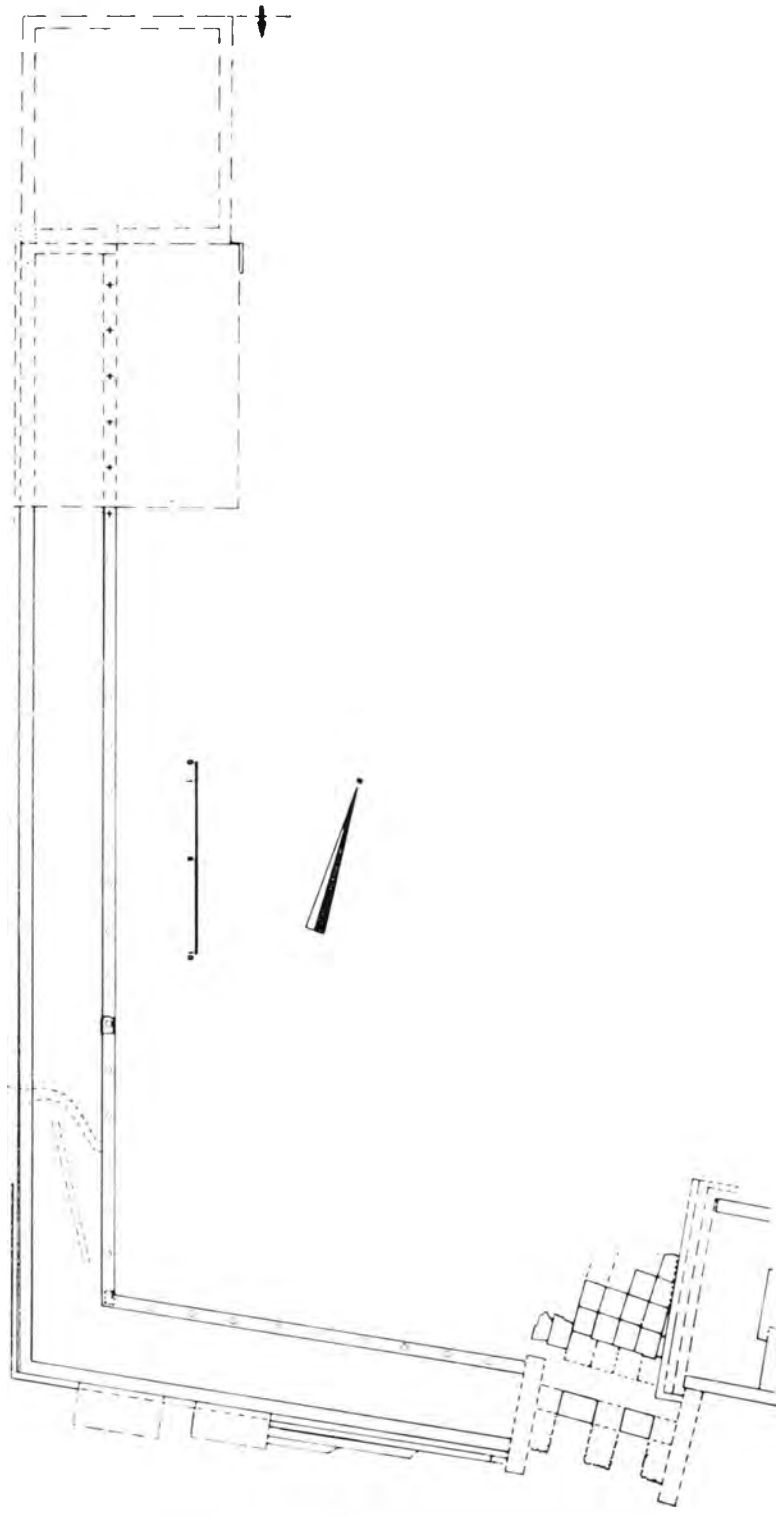
Toujours à propos de l'emploi du marbre, il est possible — sans plus — que les Naxiens aient recherché très tôt la polychromie. En effet, le dallage *in situ* devant les Propylées est fait de ce marbre bleu dit «de Tinos» qui, en principe, ne fait son apparition à Délos qu'au IIIe s.: il pourrait donc s'agir d'une réfection datant de cette époque. Toutefois, il paraît étrange qu'on n'ait pas saisi l'occasion d'aligner le nouveau dallage sur l'orientation d'alors des Propylées (II), qui est également celle de la krépis de l'Oikos naxien et de la Stoa. Or, ces dalles de marbre bleu ont gardé l'orientation oblique des premiers Propylées; bien plus, cette direction s'infléchit progressivement vers le Nord-Est, pour tourner l'angle, non pas de la krépis (qui donc ne devait pas encore exister à ce moment-là), mais des fondations originales de l'Oikos: ce qui aurait obligé à reproduire «à l'identique» la savante découpe trapézoidale des dalles successives. Tout paraît donc

1. Cf. A. Büsing-Kolbe, *AA* 83, 1978, p. 82.

suggérer que ce dallage, loin d'être hellénistique, doit être plus ancien que la krépis de l'Oikos, et contemporain des premiers Propylées. Or ceux-ci remontent plus haut qu'on ne l'avait dit: ils doivent avoir suivi de près la création du port sacré — môle et quais — qui, remplaçant avantageusement la baie de Skardhana, inversa le trajet des pèlerins. La sortie du sanctuaire vers le Sud en devint l'entrée, justifiant ainsi la construction de propylées qui conservèrent toutefois la direction légèrement oblique de la voie sacrée (Plan 1). Ce pylône à trois portes, précédées de «passerelles» ou chaussées, flanquées de deux murs — un des premiers depuis le Bronze Récent — a précédé la construction de le krépis et la rénovation de la façade Ouest de l'Oikos ; il peut se situer vers le tournant du premier au deuxième quart du VIe s. C'est donc peut-être bien vers cette époque qu'on prolongea cette entrée monumentale de marbre blanc par un dallage de marbre bleu, qui annonce ainsi la bichromie des Propylées de l'Acropole d'Athènes.

Mais c'est surtout la «pétrification», ou plus précisément la «marmorisation» des éléments antérieurement en bois, caractéristique du nouvel et second état de l'édifice, vers 570 av. J.-C., qui, dans l'ordre ionique maintenant clairement adopté, va apporter les innovations les plus riches d'avenir. Et d'abord la colonne, architectonique et non plus votive : si le stylobate est encore circulaire et, comme le Colosse, pas autrement fondé, si la base n'est encore qu'un dé, comme pour la Colonne des Naxiens à Delphes, tronconique — le fût a ces proportions grêles qui resteront longtemps un trait de l'ordre[2] (même si les colonnes du prodomos Ouest et surtout celles du futur prostôon Est devaient vraisemblablement être plus trapues); il fournit d'autre part, entre les deux apophyges, un des plus anciens exemples d'entasis. Le chapiteau, s'il est doté d'un échinos tombant, d'un canal plat, et dépourvu de tout décor, est déjà virtuellement canonique.[3] Surtout, si primitives que soient les dalles de rive dépourvues de sima, la charpente et toute la toiture sont pour la première fois en marbre : cette «invention» du Naxien Byzès — probablement l'architecte de la rénovation du temple naxien d'Apollon à Délos — aura la longue descendance que l'on sait. Enfin, à cette occasion, la façade Ouest—devenue la façade principale, à l'entrée désormais du sanctuaire — a très probablement été dotée du premier fronton ionique. A la différence de la façade Est, maintenant provisoirement détrônée, et qui n'était peut-être qu'un simple mur à pignon, percé de l'ancienne porte — la façade Ouest, élevée de manière inhabituelle[4] sur une krépis à trois degrés surmontés d'un stylobate, a certainement reçu une colonnade *in antis* (sans doute deux colonnes, encore posées sur des dés, dont un exemplaire a peut-être été remployé tardivement dans la cella) : cette colonnade a donc certainement porté un entablement, quel qu'il fût ; et cet entablement, très vraisemblablement un fronton, peut-être encore très rudimentaire, auquel rien n'a pu encore être sûrement attribué, mais dont le «geison» était peut-être fait de telles ou telles de ces corniches archaïques, de dimensions et de type analogues aux dalles de rive des longs côtés. Le «tympan» n'était peut-être qu'un mur appareillé, mais on peut se faire une idée des «rampants» : alors que les couvre-joints de marbre courants s'achèvent, à leur extrémité inférieure, par deux «ergots» s'encastrant sur l'avant des tuiles plates, un fragment

2. Cf. G. Gruben, *Der griechische Tempel,* 2e éd., 1976, p. 343.
3. Ibid., p. 148.
4. Cf. R. Martin, in *La Grèce Archaïque,* Univers des Formes, p. 170.



Plan 1. Plan des constructions Sud-Ouest du sanctuaire archaïque.

de couvre-joint, dépourvu de ces ergots, est au contraire soigneusement piqué sur sa tranche inférieure droite (P l. 17,2). De ce côté-la, il ne reposait donc pas sur une tuile plate courante, et une explication plausible[5] serait qu'il ait fait partie d'un «rampant» droit, qui n'aurait donc été protégé, comme certains toits actuels, que par une suite de couvre-joints, et pas encore par un véritable geison (P l a n 2).

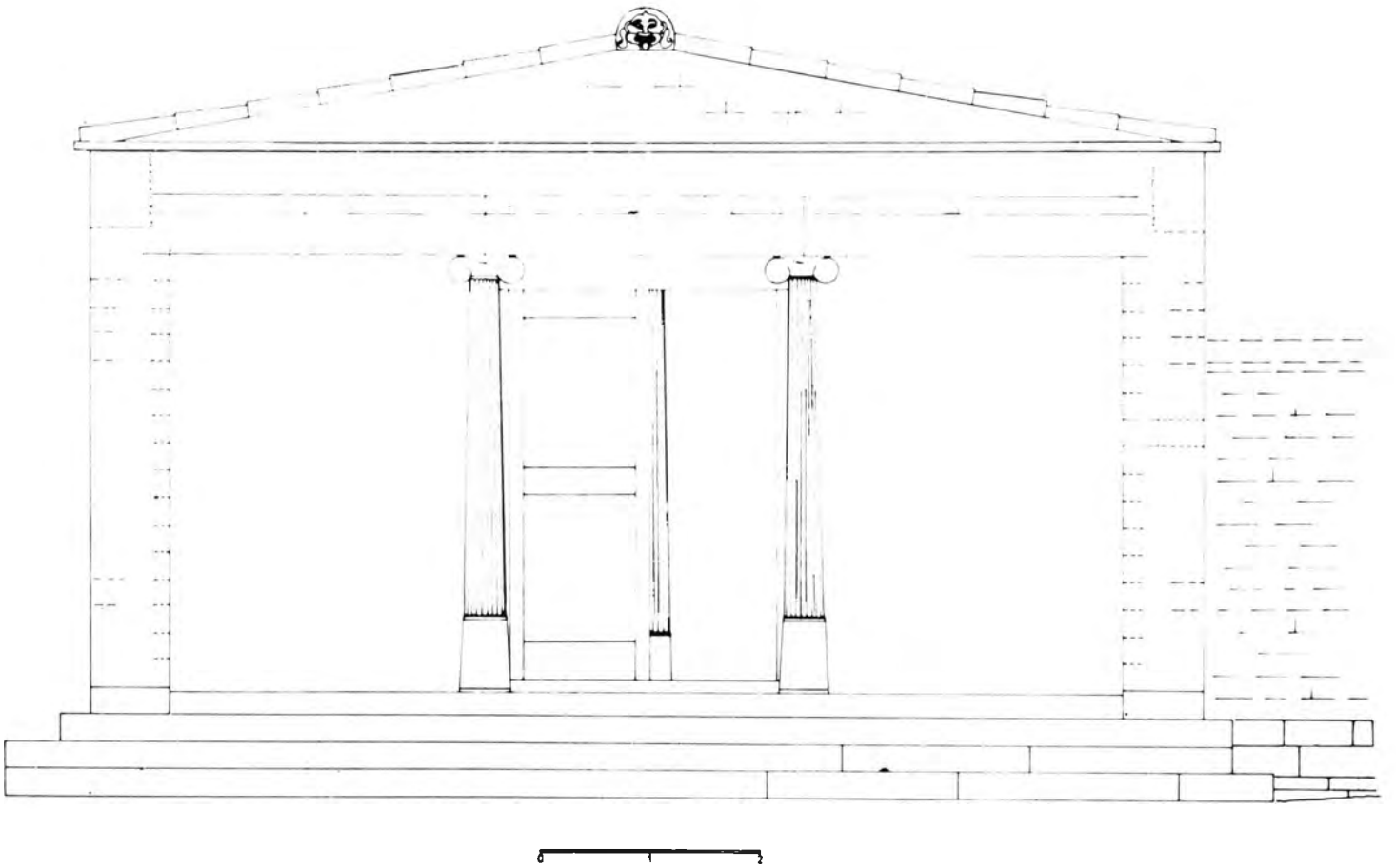
Quoi qu'il en soit, la façade Est, précisement peut-être parce qu'elle n'avait jamais été dotée d'un fronton, en reçut un peu après, avec le prostôon qui lui fut ajouté: et ce fronton est, comme on sait, presque intégralement conservé. Mis à part son stylobate, ce prostôon, avec ses bases, même si elles ne sont pas décorées, son chapiteau, même s'il est encore en partie gravé, son entablement à frise lisse, ses corniches à tenon et mortaise, exécutées au demi-millimètre, est déjà tout à fait canonique.

La dernière grande construction naxienne à Délos, la Stoa, n'est pas moins riche en nouveautés. Si la stoa Sud de Samos est plus ancienne d'un demi-siècle au moins, la Stoa des Naxiens est nettement plus longue (plus de 75m au mur de fond, sans interruption, contre 70 — en trois parties — à Samos), surtout si elle a été recoupée ultérieurement non seulement par l'oikos Sud, mais déjà par l'oikos Nord. Surtout, c'est la première stoa coudée, et la seule pour longtemps, en Grèce comme à Délos même. Si elle est coudée, elle le doit à la volonté d'organiser l'espace que les Naxiens avaient déjà manifestée, à la fin du VIIe s., en dirigeant la terrasse des Lions sur l'entrée de l'Artémision (et non pas vers un Létôon qui n'existait pas encore) : cette fois, il s'agissait d'enclore et d'aménager toute la terrasse inférieure au Sud-Ouest du sanctuaire, comprise entre l'Artémision au Nord, le quai du port sacré à l'Ouest, par les Propylées et l'Oikos à l'Est. C'est le petit ravin ou ruisseau (qui sera ensuite utilisé par un égout), au Sud, qui explique l'angle obtus des deux branches de la Stoa, comme c'est l'adaptation aux constructions préexistantes et notamment aux Propylées qui rend compte de la moindre profondeur de la branche Sud : calculée pour être en léger retrait sur les deux extrémités du mur (Ouest) des Propylées I, sur et contre lequel elle s'appuiera et qui du coup deviendra mitoyen — alors que rien n'empêchait la branche Ouest d'être plus spacieuse.

Si la banquette extérieure et le mur de fond sont conservés, si quelques éléments du stylobate encore *in situ* nous donnent l'entrecolonnement (du moins au Sud) et le diamètre des bases (qui, après le prostôon de l'Oikos naxien, ne devaient plus être des dés mais des bases canoniques), si un fût monolithe peut être attribué avec beaucoup de vraisemblance, si l'on possède encore cinq chapiteaux d'origine, et plusieurs éléments de la charpente, en marbre comme à l'Oikos, mais qui devait être portée, non pas par une colonnade axiale (qui aurait réduit une des nefs sud à moins de 1,45m et dont aucune des vingt-huit bases supposées n'aurait laissé la moindre trace, fût-ce de fondations), mais plus simplement par des potelets sur entrait (P l a n 2) — en revanche on ne connaît pratiquement rien de l'entablement. Seule une demi-poutre, sorte de «sablière», suppose une contre-pièce et montre qu'il devait être, comme on l'attend, tout entier en marbre.

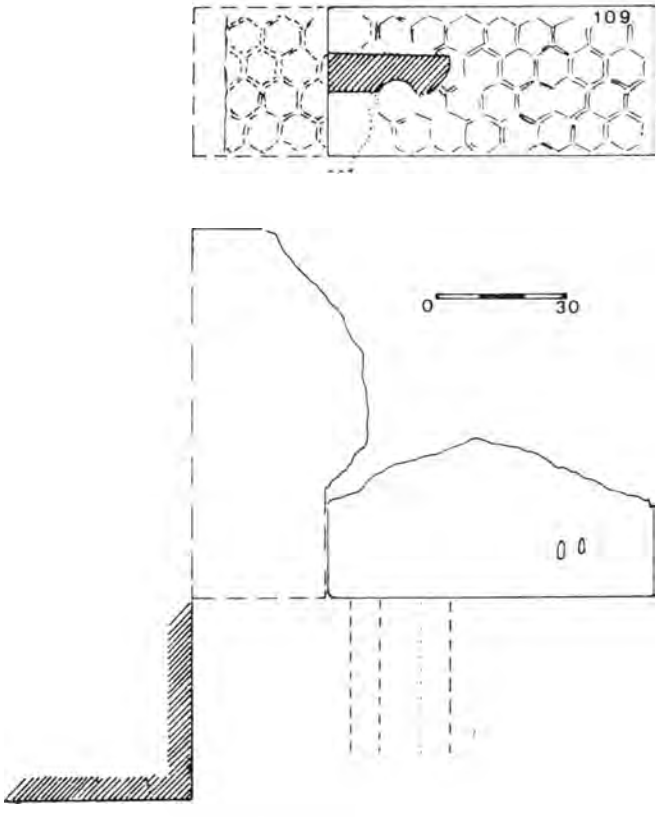
Pourtant, il est possible qu'on ait conservé la trace, le «fantôme» de la corniche sur

5. Une autre possibilité serait que ce couvre-joint ait été adapté, cette fois sur le versant Nord et à l'Est, à la tuile plate du prostôon (cf. *Expl. Arch. Délos* 33, p. 118).



Plan 2. Façade Ouest, restitution hypothétique.

un bloc à hexagones découvert apparemment (car R. Vallois ne paraît pas l'avoir connu ou du moins commenté) par Ph. Fraisse et M-C. Hellmann (P l a n 3). Ce bloc, où s'est incrustée la tranche d'une corniche «à bec de corbin», a été récemment attribué, comme tous les blocs à hexagones, à l'Oikos le plus ancien, construit au Nord de la Stoa avant qu'elle ne soit recoupéc par un second oikos immédiatement au Sud (P l. 17,2); et la corniche a été comprise comme celle de cet oikos Sud, qui se serait décalquée sur l'oikos Nord.



Plan 3. Essai de mise en place du bloc 109 à l'angle Sud-Est de l'Oikos Nord.

En réalité, la chose ne paraît guère possible. L'oikos Sud *dépasse*, à l'Est, l'oikos Nord; il faudrait donc que sa corniche, ou plutôt le retour de cette corniche, soit venu se plaquer contre le mur Est de l'oikos voisin. Mais ce bloc n'est pas un bloc angulaire : c'est un bloc courant, qui devait donc obligatoirement être précédé, sur sa gauche, par au moins un bloc, fût-ce le bloc d'angle. La conséquence est que le retour aurait dû mordre exagérément sur le mur voisin, à un point qui ne paraît pas possible (P l. 17,3).

On pourrait alors penser au retour de la corniche qui devait surmonter l'un ou l'autre des linteaux conservés, et attribués l'un à la porte Ouest du sanctuaire, l'autre à la porte de l'oikos Nord : car, là, il n'est pas besoin d'un bloc angulaire à gauche du bloc considéré. Mais la console qu'on doit — dans les deux cas — supposer contre le linteau, et immédiatement au-dessous de la corniche, est incompatible avec la profondeur du pied de la corniche, tel que nous le voyons. Il faut donc abandonner ces hypothèses.

Dans ces conditions, il semble ne subsister qu'une seule possibilité, si étrange qu'elle puisse paraître à première vue : c'est que la corniche soit celle de la Stoa, imprimée sur le mur Sud de l'oikos méridional. Là, en effet, au milieu du mur, le bloc ne peut être qu'un bloc courant, et il n'y a plus de console. Ce serait lors de la construction de l'oikos Sud que la corniche de la Stoa raccourcie aurait pu être imbriquée, pour limiter les infiltrations d'eau, dans le nouveau mur. Cette conclusion entraine plusieurs conséquences.

Outre qu'elle confirme au passage que l'oikos Sud aussi était décoré d'hexagones — ce qu'avait toujours pensé R. Vallois — la similitude de cette corniche avec les moulures correspondantes du Létôon (peut-être un petit peu plus évoluées cependant, autant qu'on puisse comparer des éléments réels à un décalque) indique une proximité dans le temps. Même si le Létôon peut être abaissé d'une dizaine d'années (on a trouvé dans son remblai des fragments de coupes à bande), la date de 540 av. J.-C. paraît convenir pour cette première stoa coudée de l'architecture grecque. L'oikos Nord aurait suivi; il était certainement très peu différent de la restitution qui a été proposée, et il en serait de même pour l'oikos Sud, qui aurait ultérieurement recoupé la Stoa naxienne.

Si telle est bien la date de la Stoa, c'est nécessairement (on n'en a pas toujours tenu compte) celle de ses chapiteaux — à la seule exception de celui qui est manifestement une réfection plus récente. Or, l'un au moins de ces chapiteaux présente l'amorce d'un trait qu'on croyait plus tardif, et d'origine attique: l'élément intercalé entre l'*echinos* et le canal. On avait pensé jusqu'ici que cet «Einsatzstück» ne remontait qu'au grand et magnifique chapiteau angulaire — qui ne saurait provenir des Propylées I, dépourvus de colonnes et surtout de colonnes d'angle — et qui avait été attribué à juste titre au *Porinos Naos*. Le chapiteau naxien récemment publié dans les *Mélanges Ch. Delvoye* montrait déjà que ce caractère était un peu plus ancien et ne venait pas d'Athènes. L'un des chapiteaux de la stoa (P l. 17,4) fait déjà voir, en réalité, cette séparation de l'*échinos* et du canal par un élément intermédiaire, où s'étalent les palmettes «d'écoinçon», et confirme l'origine naxienne, dès 540, de ce caractère promis à une longue carrière.

Telles seraient donc, avec l'organisation de l'espace par une longue stoa coudée, et après la généralisation progressive de l'emploi du marbre — de la porte nord de l'oikos jusqu'aux murs et peut-être au dallage bleu des Propylées, de la colonnade axiale à la charpente et au toit, en passant par le premier fronton ionique — quelques-unes des contributions de l'architecture naxienne la plus archaïque à l'architecture grecque classique.

Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris, Mai 1985 *PAUL COURBIN*

LA GRECE CLASSIQUE ET LA SCULPTURE IBERIQUE DU SUD-EST ESPAGNOL

Le commerce grec, qui a perdu d'importants marchés comme conséquence de la guerre du Péloponnèse, en chercha de nouveaux pour les remplacer. Il y réussit sur les côtes de la Mer Noire et dans le lointain occident ibérique. Ce commerce est organisé sur des produits divers, surtout des exportations de céramiques de l'Attique aux figures rouges et au vernis noir. Ces céramiques sont d'une qualité inférieure a celle des siècles précédents. Les peintres céramistes travaillant pour des peuples «barbares» ne se préoccupent que de produire beaucoup au détriment de la qualité artistique.

Avec le traité romain-carthaginois de 348 commence l'intervention romaine en Ibérie comme alliée de Marseilles, à la suite de quoi Hémeroscopeion et ses voisines Alonis et Akra Leuke —les trois dans le S.E. espagnol— seraient intermédiaires pour le commerce de la céramique attique, très abondante dans toute la region. La deuxième guerre punique marque la fin de l'influence grecque dans ce pays dont la capacité d'assimilation permet le remplacement de cette influence culturelle par l'influence romaine vers la fin du troisième siècle av. J.-C.

C'est au Ve siècle que les gisements ibériques nous donnent une grande abondance de productions sculpturales où les artistes indigènes accusent deux influences remarquables: l'une orientale, qu'ils ont pu recevoir par le canal du commerce phénicien; et l'autre nettement classique, venue, il faut l'admettre, par l'intermédiaire des relations avec la Grèce.

Le premier courant artistique nous a donné des monuments aussi caractéristiques que le monument funéraire de Pozo Moro (Albacete), découvert par le Dr. Dauden et que le Professeur Almagro Gorbea a fouillé et a étudié à fond. Les représentations énigmatiques religieuses de ces reliefs ne sont certainement pas du patrimoine des croyances ibériques, mais elles ont un aspect minorasiatique que d'après Almagro est apparenté au néo-hittite. A cette tendance orientaliste appartiennent d'autres trouvailles comme la «bicha de Balazote» (Albacete), mais on ne sait pas encore, si ces représentations sont venues directement (phéniciennes) ou ont été apportées d'Ionie par les navigateurs grecs.

Au même temps dans la période «classique» en Grèce, on developpe le style «classique» ibérique avec un naturel plus marqué, mais observant les normes archaïques de la période précedente. On sculpte des lions, des taureaux, des chevaux, des cervidés, une partie des grosses sculptures du Cerro de los Santos, d'Elche et de Porcuna.

Ce sont des exemples de ces influences grecques sur les artistes ibériques, les decouvertes sculpturales de El Cigarralejo (Mula, Murcia), une zone du S.E., où la grande sculpture montre une grande vigueur. Il y a 35 ans que nous y fouillons; malheureusement, les sculptures qui apparaissent en très petits fragments dans sa nécropole appartiennent à des monuments funéraires totalement disparus. Ces fragments apparaissent en formant

partie des empierrements tumulaires qui couvrent de petites fosses d'incinération contenant l'urne cinéraire et le ménage funéraire. Ces empierrements ont des formes à peu près carrées, planes ou échelonnées de jusqu'à cinq échelons. Parfois ils sont surmontés par un prisme en briques crues, d'une hauteur de presque deux mètres. Les débris des sculptures font généralement partie de la maçonnerie de l' empierrement; c'est-à-dire, ils ont totalement perdu le caractère religieux ou funéraire des sculptures représentant des lions, des chevaux, des animaux mythologiques (serpents, sirènes, sphinxs), des figures humaines, et une grande quantité d'éléments architectoniques (frises, bases, volutes de chapiteaux, etc.).

Il est opportun d'eclairer la date de leur exécution et, avec plus de certitude, celle de leur emploi comme une matière de construction des tombeaux. En effet, les mobiliers des incinérations contiennent beaucoup de céramique attique de la fin du V siècle et de tout le IV siècle a.v. J.-C. L'exécution des sculptures fut réalisée pour un culte religieux ou honorifique déterminé, mais ce caractère fut perdu quand ces sculptures furent divisées en morceaux employés dans les tumulus de pierre. Si ces tumulus furent construits pendant tout le IV siècle et même auparavant, il faudrait penser, que le V siècle serait l'époque limite pour l'exécution de ces statues. Le phénomène qui transforma des monuments importants, en matière pour la construction, nous est inconnu historiquement, mais il se présente dans tout le S. E. péninsulaire comme une destruction systématique en toutes les nécropoles ibériques de la zone, et on l'observe dans les provinces d'Alicante, d'Albacete, de Valencia y de Murcia. Parfois en absence d'empierrements tumulaires, ces débris sont employés pour tasser les urnes cinéraires des tombeaux.

Les sculptures de choix, soit de plein relief, soit des reliefs, impliquent, soit des sculpteurs grecs, soit des apprentis de maîtres grecs, car l'importation des sculptures, qui proviennent de la Grèce, est impensable à en juger d'après les vêtements nettement indigènes des hommes et des femmes représentés, et les thèmes décoratifs des éléments architectoniques, toujours avec des motifs d'entrelacs, de feuilles et de rameaux, parfois combinés avec des volutes ioniques dans les chapiteaux de pilastres, ou en adoptant des combinaisons de motifs géométriques avec des oves, fleurs de lotus et d'autres éléments importés de la Grèce.

En résumé, ce que nous voulons faire remarquer, c'est qu'aux V et IV siècles des écoles de sculpture et ateliers seraient établies avec des maîtres grecs, plutôt que croire que c'étaient des ibériques installés en Grèce ceux qui apprirent cet art, bien que l'on ne puisse nier la présence en Sicile de soldats mercenaires ibériques qui pourraient avoir appris le métier aux villes grecques de l'île et l'exercer ensuite au retour dans leurs pays. Il ne faut pas oublier la présence de ces mercenaires à Syracuse acceptés par Dion le Vieux dans ses troupes quand ils furent abandonnés per Himilkon lors du siège de cette place en 395 a.v. J.-C. Ils entrerent plus tard dans les rangs de la garde personnelle du fameux Dion. Il est possible qu'à cette époque, après la défaite des carthaginois, l'art occupait une place très importante dans l'île.

L'excellente qualité des sculptures de Porcuna (Jaén) appartenant à un monument qui représente une lutte de guerriers et griffons ne correspond pas à un atelier vulgaire, artisanal indigéne, mais à en juger d'après l'encombrement et le poids des sculptures et les difficultés de transport, l'atelier d'origine ne pouvait pas être loin de là. Porcuna est plus éloignée du S.E. que de la côte de l'Andalusie. Mais on à démontré grâce aux fouilles

allemandes à Torre del Mar, qu'en cette côte l'influence phénicienne est prépondérante et bien que la colonie grecque de Mainake se trouvait sur cette côte, nous sommes portés à croire qu'aux V-IV siècles c'est le S.E. qui introduit son art dans l'intérieur de la Péninsule et que c'est au S.E. que le monde grec impose sa civilisation classique parmi les ibériens, à l'éxception, peut-être, de Pozo Moro, mais nous ne pouvons encore rien assurer sur ce dernier point.

L'examen des nécropoles grecques nous montre un type de monument funéraire constitué par une base échelonnée de pierres de taille sur laquelle s'élève un piedestal achevé par un chapiteau, qui soutient une sculpture représentant un animal mythologique. ou des personnages divins ou humains. Les chapiteaux détruis et les sculptures de la nécropole du Cigarralejo, ainsi que les pierres de taille avec des crampons de plomb, sont sans doute des éléments de monuments analogues à ceux des grecs et avec une signification identique, appartenant à des ensevelissements anterieurs aux tombes des siècles IV à I av. J.-C. que nous venons de fouiller et dont nous n'avons pas trouvé jusqu'à maintenant aucun reste de leur emplacement. Tout cela constitue la preuve de la grande influence grecque dans l'art et même jusque dans les rites des Ibères du Sud-Est espagnol.

E. CUADRADO DIAZ

INFLUENCES OF LATE HELLENISM ON ROMAN EVERYDAY LIFE,* FELT IN THE PROVINCES OF NORTHERN YUGOSLAVIA

I am coming from the country which is situated on the eastern Alpine promontory and at the edge of the Pannonic lowland. In the past, the country was a very rich cultural area which, already in the Iron Age, intensively communicated with the Mediterranean pool.[1] Of course, in those days the only door opened for cultural contacts was: northern Adriatic. Eastern Alpine area came obviously very early into Greek sphere of interest as it is connected f.e. through the story about Argonauts, with the district of Hellenistic trade. All cultural influences were already in the time of Roman Empire very united because of the help of achievements in towns and industrial pools of northern Italy. However, the Roman civilization took so much also from Hellenistic and Greek sources that researching is, with right, always again putting questions: what and how much took the Roman state from Hellenistic tradition and brought it to the eastern Alpine and Panonic provinces, especially those things which became the property of the simple man, too. In this we are today the most interested in. The provinces were, certainly, very influenced by Greek-Roman spiritual world. This sphere is for researching accessible on the base of epigraphical, onomastical, sculptural and architectural materials. A powerful penetration of Hellenistic spirit is noticeable by Roman funeral architecture-decoration of Slovenia.[2]

The narrations of reliefs connected quite a few motives from Greek tragedies, too; among motives we can come across Herakles and Alkestis, we meet Iphigenias' story, Dioskuri, Ganymedes etc. A lot of images got, of course, in the eastern Alpine area particular «interpretatio Romana» respectively «Celtica». With this, the population of the province checked the worthy literary transmission of Greece and took it over to its own spiritual world. As archaeological findings are always again prooving, the quality plastic-arts were, on one hand, the property of distant places but on the other hand, we can see that the role of the domestic people was not limited merely on epigony and co-

* With contributions of Peter Petru aud Ljudmila Plesničar.

1. S. Gabrovec, *Germania* 44, 1966, 1 ss; B. Covic - S. Gabrovec, *Age de fer, Epoque pre et protohistorique en Yougoslavie,* 1971, 325 ss; S. Gabrovec - K. Kromer, L'art des situles dans les sépultures hallstatiens en Slovénie, *Inv. archaeol.* Y 5, 1963; Treasures of Carniola, Catalogue, New York, 1934; H. Hencken, The Iron Age Cemetery of Magdalenska gora in Slovenia, *Bull. American School of Preh. Research* 32, 1978; T. Knez, *Germania* 56, 1978, 125 ss; Idem, *Archaeol. Jugoslavica* XV, 1974, 13 s; J. Dular, Die Grabkeramik d. älteren Eisenzeit in Slowenien, *Dela - Opera SAZU* 23, Ljubljana 1982, 154 s; F. Stare, *Razpravè SAZU-Dissertationes* 9/3 Ljubljana, 1962, 31 ss; J. Kastelic, *L'arte di... Illyri e Veneti,* Ljubljana 1962; M. Parovič-Pešikan, *Archaeol. Jugoslavica* V, 1974, 63.

2. J. Klemenc - V. Kolšek - P. Petru, Antike Grabmonumente in Šempeter, *Katalogi in monogr.* 9 Ljubljana 1972; P. Petru, *Arheol. vestnik* Acta archaeol. Ljubljana (in press).

pying, however, the richness on classical ground was through the developed narration of sculptures and reliefs creatively transfused into their own world.[3] To prove this I should mention the reliefs (which were dug out this summer in Ptuj[4]) showing the characteristic Nutrices (mother goddesses) which are, in such a shape, known only in Ptuj (Poetovio). Comprehensibility for the qualitativ classically drawn up art-expression still in late Roman time, could prove the bronze vessel, probably for incense, found in Ljubljana.[5] Until now, the excavator could not decide how precise should she date those gorgeous hunting motives, should she place them in the early or in late Roman period, nevertheless we agree that it is an excellent Hellenistic art-transmission. Because of the archaeological situation at the finding-place, it is supposed that the vessel had still been used in the late Roman time.

The Mediterranean world influenced strongly the outfit and decoration of houses in our country too, what we can see at the fragments and reconstructions of the wall-paintings (the work was done by the group under the supervision of Ljudmila Plesničar). In some towns this Mediterranean influences became terribly strong, nearly expressed as a command, f.e. in Ljubljana-Emona became familiar the residential architecture which was used in Mediterranean and which was, by no means suitable for the wet and changeable climate with snow in eastern Alps.[6]

However, through our researching we would like to reach more, so we are also following the archaeological proofs of manners used by table, habits by cosmetics and dressing, shortly habits for which the preserved material is testifying that they came from Hellenistic influences. For this study we have on disposal a number of new sources — findings from the excavations.[7] Here I am showing only as an example, how we followed the habits by drinking or more exactly in «libatio» or even more appropriate, how we followed the one-handled jug.[8] We suppose that this jug could be the indirect announcer of the wide-spreadness of the wine. Of course, this presentation here is very simplified, but the fact is that the jug did not appear before the arrival of the Romans. In a lot of

3. P. Petru, in Aufstieg u. Niedergang der röm. Welt, Temporini Haase II/6, Principat 1977, 509 ss; *Idem, Festschrift Modrijan,* Schild v. Steier 15/16, 1979, 171 ss; S. Petru - P. Petru, Neviodunum-*Katalogi in monogr.* 15, Ljubljana 1978; J. Banko, *Jahrb. Oesterr. Arch. Inst.* Wien 19/20, 1919, 296 s; E. Reisch, ibid 299 ss.

4. It is to be published by I. Tušek soon.

5. L. Plesničar, Bronze vessel from Emona, *Situla* 22/2, 1982, 11 s;

6. Eadem, *Archaeol. Jugoslavica* XIII, 1972, 45 ss; Eadem, Early Christian Centre of Emona, *Katalogi in Monogr.* 21, Ljubljana 1983; L. Plesničar is preparing a paper about frescoes for *Živa antika,* Skopje.

7. E. Bonis, Die Kaiserzeitliche Keramik v. Pannonien I, *Diss. Pann.* 20, Budapest 1942, A. Schörgendorfer, *Die römerzeitliche Keramik der Ostalpenländer*, Wien 1942; S. Petru, Emona II-Die Nekropolen, *Katalogi in monogr.* 7, Ljubljana 1972; L. Plesničar, The Northern Necropolis of Emona, *Katalogi in monogr.* 8, Ljubljana 1972; V .Kolšek, Šempeter II, Die östliche Nekropole, *Katalogi in monogr.* 14, Ljubljana 1978; I. Mikl Curk, Poetovio I, *Katalogi in monogr.* 13, Ljubljana 1976; Z. Kujundić, Poetovio II, Die Nekropolen, *Katalogi in monogr.* 20, Ljubljana 1982; T. Knez, La Nécropole de... Novo mesto, *Invent. archaeol.* Y 259-268, 1981; L. Plesničar, The Pottery of Emona Necropolises, *Diss.* XX Ljubljana-Beograd 1977; I. Mikl Curk, *Arheološki vestnik* 27, 1977, 135 ss; P. Petru, *Razprave* 1. razr. *SAZU-Dissertationes* Ljubljana 6, 1919, 197 ss.

8. I. Mikl Curk, *Arheol. vestnik* 30, 1979, 372 ss.

graves we found addings which should reflect the different habits of drinking as well as the different kind of drinks and the different ways of «libatio» — drinking offers. Furthermore we can see, because of the frequency of jugs under the ruins in towns, that the one-handled jug was as often used in towns as on the cemeteries and that it realy served in the everyday life and not only in those moments of life which were explicitly under the power of religion. Now, perhaps, we can find out how was the new habit, the new drink and the one-handled jug spreading throughout the country: in the central parts of Slovenia, also in towns, were more in use different pots and cups. In Emona is, besides the one-handled jug, very frequent the m o d i o l u s and s i m p u l u m (as set), but in Poetovio is far more dominant the one-handled jug (in absolute number and considering all relations). At the graveyards of smaller country-villages are the jugs quite rare.[9]

By all this we can see that the Mediterranean civilization interfered in Roman time, on a very markable way, the most common everyday habits of the north part of Italy as well as of the both provinces: Noricum and Pannonia Superior. But at the end I have, once again to point out the fact, that the analysis of archaeological sources is again and again confirming our conviction, that the major contribution of Greece in the ancient civilization is, also in our country, the richness of its spiritual transmission.

IVA CURK

9. I. Mikl Curk, is preparing papers about this problem for *Arheološki vestnik*.

LE Ier AGE DU FER ET SON ALPHABET DANS LE SUD DU PORTUGAL - SES RELATIONS AVEC LA GRECE CLASSIQUE

(F i g g. 1 - 4)

Le sud du Portugal est une zone mésopotamique du sud-ouest de la Péninsule Ibérique, délimitée au nord par le Tage, à l'est par le Guadiana, à l'ouest et au sud par l'Océan Atlantique.

Bien que située à l'ouest des Colonnes d'Hercule, elle n'en est pas moins une zone nettement méditerranéenne, spécialement du point de vue culturel.

Cette région, qui englobe tout le *Conventus Pacensis* de la province romaine de Lusitanie, occupe une grande partie de cette province; en effet le *Conventus Scalabitanus* (au nord du Tage et au sud du Douro) et le *Conventus Emeritencis* (où se situe la capitale provinciale) sont des zones manifestement plus petites.

Le Sud du Portugal révèle l'occupation humaine dès le paléolithique inférieur. En effet, sur les terrasses quaternaires des fleuves, spécialement du Guadiana, et sur les plages très élevées de la côte, existe une industrie lithique qui peut être classée comme préacheuléenne, ou *pebble*, et à laquelle on attribue une datation supérieure à un million et demi d'années, ce qui la situe, par conséquent, parmi les plus anciennes de l'Europe.

Les époques épipaléolithique et mésolithique sont bien représentées, non seulement par les «concheiros» (amas de coquillages) de l'estuaire du Tage, connus dans le monde entier, mais encore par les «concheiros» du Sado, et même par des «concheiros» côtiers.

Plusieurs centaines de sépultures mégalithiques sont les témoins de la période néolithique; le phénomène mégalithique (dont certains soutiennent qu'il a pris origine dans la zone en question) s'étend sur l'Age du Cuivre, dont il existe de nombreuses localités, beaucoup avec d'importantes fortifications et de vestiges nets d'une activité métallurgique.

L'Age du Bronze est bien différencié. En effet, les travaux de H. Schubart et d'autres permettent d'individualiser clairement une succession de cultures identifiées comme Bronze du Sud-Ouest.

L'Age du Fer, peu connu il y a encore une dizaine d'années, peut être maintenant défini plus nettement et se caractérise par deux époques distinctes, le Ier et IIe Age du Fer, qui ne peuvent être identifiées avec les époques de Halstatt et de la Tène. Le premier est caractérisé par l'usage d'un alphabet archaïque voisin de ceux de Phrygie, de Lemnos, du grec archaïque et de l'étrusque, mais parfaitement individualisé, utilisé en prédominance sur les stèles funéraires.

Quand l'auteur de cette communication a commencé ses travaux sur le terrain, en 1970, on connaissait 25 textes; aujourd'hui, leur nombre s'élève à 73 (f i g g. 1, 2 et 3).

Cette écriture a été également identifiée sur des objects en céramique et en bronze.

Les stèles, presque toutes en grauwacke, quelques-unes en arénite, ont été recueillies

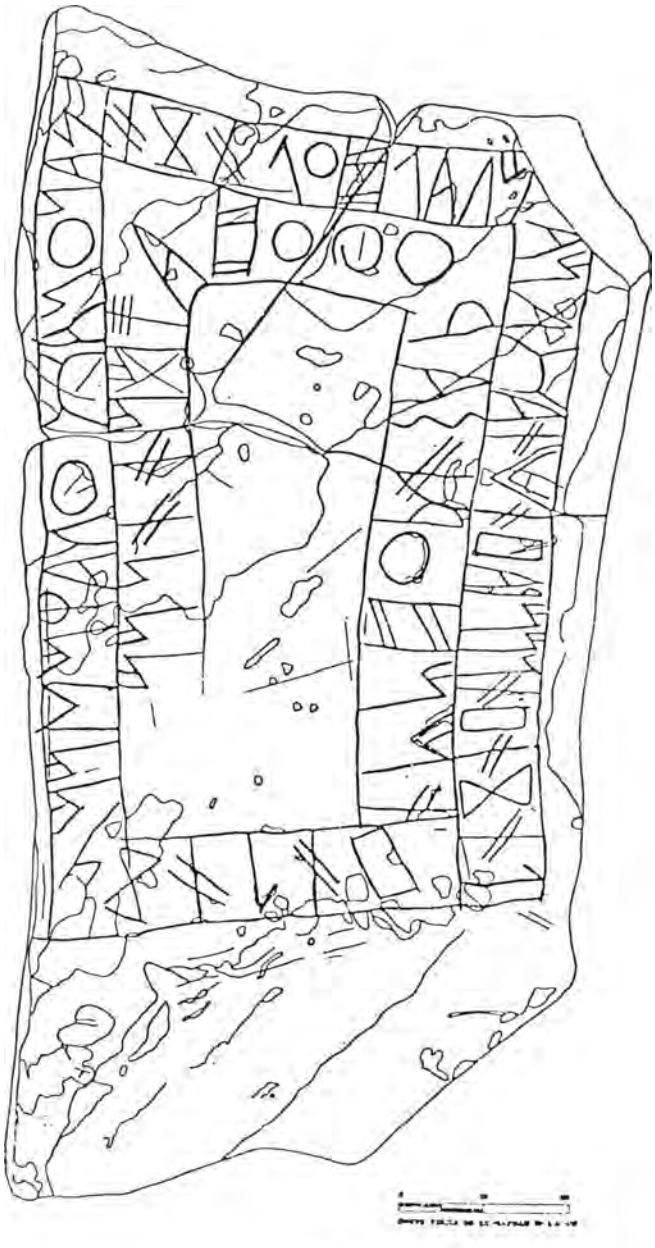


Fig. 1.

dans leur totalité presque dans des nécropoles — 47 cimetières, dont deux seulement ont été fouillées au siècle dernier (les stèles sont connues depuis le XVIIIe siècle, car quelques unes ont été recueillies par l'érudit frère Manuel do Cenâculo, évêque de Beja); deux dans les années 70, et deux autres partiellement fouillés à une date postérieure. Les autres restent encore à étudier, car quelques-uns seulement ont été décapés en vue de leur identification (fig. 4).

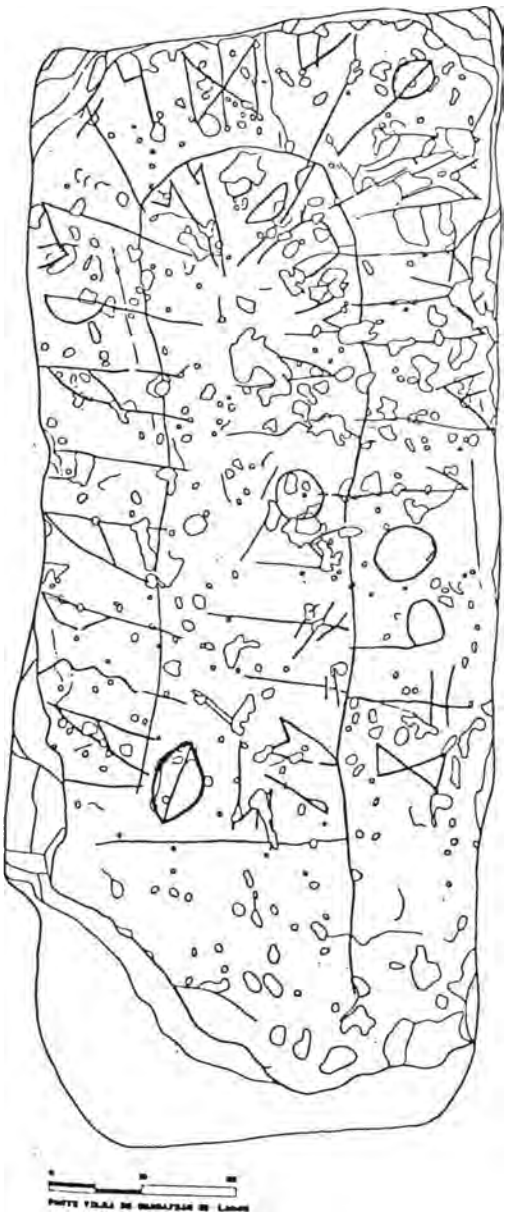


Fig. 2.

On ne connaît aucun antécédent, dans la Péninsule Ibérique, de cette écriture, qui est disparu, brusquement, dans la zone en question. Ce n'est que plus tard que d'autres écritures ibériques ont surgi et qui se présentent nettement différentes de cette écriture du sud-ouest.

Sur toutes les stèles recueillies, nous avons pu dénombrer plus de 1.300 signes reconnaissables, de 51 formes différentes. 8,5 pour cent des signes, incomplets, n'ont pu être

Fig. 3.

identifiés. Sur les autres, A, N, O et ᚾ, totalisent plus de 50 pour cent; on reconnaît dans ce groupe trois voyelles. Les signes répétés plus de 10 fois sont au nombre de 17 et représentent plus de 90% du total des signes reconnaissables. Chacune des 34 formes restantes n'atteint jamais 1%, et leur total ne dépasse pas 10%. Comme quelques formes de ce dernier groupe sont des variantes de quelques-unes des 17 formes précédentes, nous sommes par conséquent en présence d'une écriture de type alphabétique.

Il semble qu'il existe dans les textes une formule qui se répète, tout au moins en partie, dans la moitié de ces textes, et à laquelle j'attribue un caractère funéraire, en accord avec la nature des stèles. C'est tout ce que nous pouvons dire de concret, pour l'instant, à propos de l'écriture en question, qui exige une nouvelle étude approfondie, étant donné que ce n'est que maintenant que les textes sont correctement reproduits. En effet, on a constaté que les publications précédentes étaient incorrectes.

Les tombeaux révèlent d'autres matériaux orientalisants — bijoux en or, scarabées égyptiens, d'innombrables perles de collier en verre polychrome, ainsi que des bronzes et des céramiques indigènes et des armes en fer. Quelques-unes des sépultures, plus anciennes, sont à incinération en fosse, et les autres à inhumation — en position soit fœtale, soit allongée.

L'architecture de ces tombeaux, construits en pierre, avec *tumulus*, et presque toujours adossés en groupes, est circulaire ou rectangulaire.

Les stèles funéraires écrites étaient dressées près des sépultures les plus anciennes; plus tard, quelques-unes ont été réutilisées comme couvercles ou parois des sépultures plus récentes et plus pauvres.

Non loin de 17 de ces cimetières ont été identifiés des noyaux d'habitations, dont l'un est actuellement fouillé.[1]

Les dates déterminées pour le Ier Age du Fer dans le sud du Portugal sont le VIIIe ou le VIIe siècle av.J.-C. et le Ve siècle av. J.-C. Sa vaste zone d'implantation, pour l'époque (tout le Bas-Alentejo et tout l'Algarve), son uniformité, l'absence de défenses de ses noyaux d'habitations, et son degré élevé de culture et de commerce nous amènent à conclure qu'il s'agit d'une véritable civilisation.

C'est à la fin de ce Ier le IIe Ages du Fer, et au début du IIe, caractérisé par la presence de localités fortifiées, par un rite funéraire homogène d'incinération dans des urnes, par des plus grandes influences continentales, par l'absence d'écriture propre, etc. — que l'on trouve de témoignages de contacts avec le monde classique grec, spécialement l'importation de céramiques.

Si nous considérons que la généralisation de l'usage de l'écriture alphabétique a été l'un des moteurs de l'épanouissement du classicisme, nous pouvons peut-être affirmer que le Ier Age du Fer du Sud du Portugal a connu un début de processus d'alphabétisation parallèle à celui du monde grec.

Toutefois, ce processus a été brusquement interrompu, au Ve siècle, ou au début du IVe siècle, pour des raisons encore ignorées, et, simultanément, ont pris naissance des contacts avec la Grèce classique, qui se manifestent par l'importation de céramique.

Le fragment le plus ancien, recueilli lors des fouilles réalisées en 1979 dans l'acropole l'Alcacer do Sal, est daté du Ve siècle av. J.-C., et l'on a également exhumé un autre fragment, du IVe siècle; la nécropole correspondante a été découverte encore au siècle dernier; on y a recueilli divers vases grecs en céramique noire avec figures rouges; quelques-uns attribués au peintre du thyrse noir.

1. Ce complexe culturel du Ier Age du Fer a fait l'object d'une thèse de doctorat en archéologie présentée par l'auteur de cette communication à l'Université de Montpellier (France), à la fin de 1980, et qui est actuellement en cours de publication (Editions De Boccard, Paris).

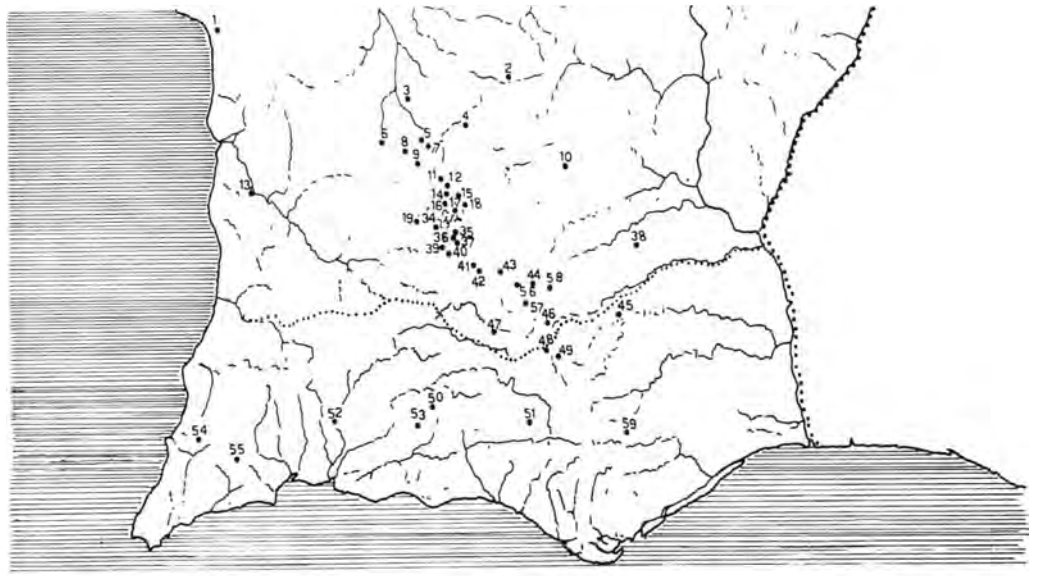


Fig. 4.

1. Necrópole da Herdade do Gaio. (Sines).
2. Necrópole do Gavião. (Aljustrel). 1 estela.
3. Necrópole do Cerro dos Enforcados (Ourique). 2 estelas.
4. Necrópole do Monte Novo do Visconde (C. Verde). 1 estela.
5. Necrópole da Chada (Ourique).
6. Necrópole dos Bastos (Ourique). 1 estela.
7. Necrópole da Fonte Santa (Ourique). 3 estelas
8. Necrópole de Arzil (Ourique). 1 estela.
9. Necrópole dos Nobres (Ourique). 1 estela.
10. Necrópole do Touril (Castro Verde). 1 estela.
11. Necrópole do Monte Coito (Ourique).
12. Povoado do Monte Coito (Ourique).
13. Necrópole de Almograve (Odemira).
14. Necrópole do Penedo (Ourique). 1 estela.
15. Necrópole do Monte S. Luis (Ourique).
16. Necrópole das Cruzes (Ourique).
17. Povoado da Favela Nova (Ourique).
18. Necrópole da Favela Nova (Ourique).
19. Necrópole do Carapetal I (Ourique).
20. Necrópole do Carapetal II (Ourique).
21. Povoado do Carapetal III (Ourique). 1 estela.
22. Necrópole do Mealha Nova (Ourique). 3 estelas.
23. Necrópole do Cerro do Ouro (Ourique).
24. Povoado do Cerro do Ouro (Ourique).
25. Necrópole do Monte Poço (Ourique).
26. Povoado do Monte Poço (Ourique).
27. Necrópole dos Biscoitinhos (Ourique). 2 estelas.
28. Necrópole do Azinhal (Ourique). 1 estela.
29. Necrópole da Vaga da Cascalheira (Ourique).
30. Povoado da Vaga da Cascalheira (Ourique).
31. Necrópole de Fernão Vaz (Ourique).
32. Povoado de Fernão Vaz (Ourique).
33. Necrópole do Sesmo das Cuncas (Ourique).
34. Necrópole do Pégo da Sobreira (Ourique).
35. Necrópole da Abóboda (Almodóvar). 2 estelas.
36. Necrópole dos Mouriços (Ourique).
37. Povoado dos Mouriços (Ourique).
38. Necrópole dos Góias (Mértola). 1 estela.
39. Povoado do Pégo (Ourique).
40. Necrópole do Pégo (Ourique). 3 estelas.
41. Povoado dos Guerreiros (Almodóvar).
42. Necrópole dos Guerreiros (Almodóvar).
43. Necrópole do Monte Novo da Misericórdia. (Almodóvar).
44. Povoado do Monte Beirao (Almodóvar).
45. Necrópole das Mestras (Alcoutim). 1 estela.
46. Necrópole do Tavilhão (Almodóvar). 2 estelas.
47. Necrópole da Corte do Freixo (Almodóvar). 1 estela.
48. Necrópole do Vale dos Vermelhos (Loulé). 2 estelas.
49. Necrópole do Azinhal dos Mouros (Loulé). 1 estela.
50. Necrópole dos Cómoros da Portela (Silves). 2 estelas.
51. Necrópole da Alagoa (Salir). 2 estelas.
52. Necrópole da Dobra (Monchique). 1 estela.
53. Necrópole de Benaciate (Silves). 5 estelas.
54. Necrópole da Corte de Père Jacques (Aljezur). 1 estela.
55. Necrópole da Fonte Velha de Bensafrim (Lagos). 6 estelas.
56. Necrópole da Corte Azinheira. (Almodóvar). 1 estela.
57. Necrópole da Cerca do Curralão (Almodóvar) 1 estela.
58. Necrópole de Vale de Ourique (Almodóvar). 1 estela.
59. Necrópole do Cerro do Castelo da Fuzeta (Tavira). 1 estela.
60. Necrópole das Amoreiras (Odemiral). 1 estela.

Lors dans d'autres fouilles dans le sud du Portugal ont été recuellis des fragments de céramique grecque du IVe siècle: localité de Fernão Vaz et acropole de Garvão (Ourique) — dans la dernière, on a recueilli un fragment avec figures peintes d'un vase attribué au peintre de Vienne 116; localité de Rocha Branca (Silves), où a été recueilli un fragment identique au précédent; et localité de Monte Beirão (Almodóvar), où l'on a trouvé la partie inférieure d'une amphore grecque, probablement du VIe siècle (forme 22 de Joncheray).

Sur la rive gauche du Guadiana (déjà sur le territoire qui devait appartenir plus tard à la Bétique), à Moura, à Azougada et à Safara (Moura), a été trouvée de la céramique grecque.

Voici donc un témoignage sur le Sud du Portugal qui, me semble-t-il, s'encadre dans le thème de ce Conrès auquel j'ai l'honneur de participer.

CAETANO DE MELLO BEIRAO

GRECIAN CONNOTATIONS IN THE IBERIAN ART RELATIVE TO THE PROBLEMS OF IBERIAN SCULPTURE

(Plates 18, 19)

Iberian sculpture. Its origins, relations and influences

The question of the possible relations and influences from Greece and the Middle Eastern in the Iberian Peninsula has been always be matter of continuous and rich discussions. Who doesn't remember the various hypothesis presented about this matter? Soon they enhance the iberian art or they came into a phase of «iberism crisis». Soon they considered iberian art as a grecian provincial school of art, of course with its strong local roots as A. Bellido[1] said. To him it doesn't exist an art which could be taken as typical of this iberian people, and he sees the iberian civilization as something emerged from the grecian colonial influences but at the same time as a product of strong autochtonous taste.

However it was P. Paris[2] who for the first time referred to the Greeks as «intermediaries between the Iberian Peninsula and the Oriental world. He says that there are very few works purely iberian and that the oriental models were imposed by the «Greeks», for as the iberian craftsmen allowed themselves to be seduced by oriental influences, but without loosing its own traditions.

A. Blanco[3] places the peak of the relations with Greece in the first half of the IV c. B.C., and the iberian sculpture starts more or less around 400 B.C., with an archaic style due to the marginal situation of the territory.

E. Cuadrado marks three moments in the Iberian Art. 1st. from the half of the V c. B.C., it is a period of «greek-oriental» inspiration. 2nd. the «clasic iberism», from the half of the IV c. B.C. to the half of the III c. B.C. And 3rd., the so-called «iberian roman period», that he considers it starts at the half of the III c. B.C.

This matter has aroused strong controversies bringing different authors to put forward several hypothesis more or less possible or accurated. Opposite the traditional thesis of «hellenism» in the iberian sculpture, there are — those who think that the oriental influence did not reach the Peninsula — with the Greeks but with the Phoenicians. Again

1. A. García Bellido: La dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reintegradas a Espaňa en 1941, *C.S.I.C.*, Into. Diego Velásquez, Madrid, 1943. *La escultura*, Arte Ibérico, Historia de Espaňa de Menéndez Pidal, La Espaňa Prerromana, Vol. IXXX, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1954, pag. 443 ss.

2. Pierre Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Vol. I, Paris, Ernest Larroux, 1903-1904, pag. 55 ss.

3. A. Blanco Frejeiro: *Arte Ibérico en Espaňa*; A. García Bellido, revised and enlarged edition, Espasa Calpe S.S., Madrid, 1980.

there are those who, as G. Nicolini,[4] state that the «stone carving» starts at the end of the VIII c. B.C., reflected in an oriental «koine» brought by the Phoenicians, and that Greek influences started perhaps at the beginning of the VI c. B.C. without breaking, in any way, the oriental current that lasted till the V c. B.C. For Nicolini the Archaic Period spreads until the third quarter of the V c. B.C.

For M. Almagro Gorbea,[5] the arrival of the first imported elements by the mediterranean colonists can be placed in the VII c. B.C. The iberian culture settle between the half of the VI c. B.C. and the first half of the V c. B.C., and it is at the end of this century, when a cultural renaissance starts, which produces, according to Almagro, «the end of the colonist peak of the oriental and archaic phase». In the III c. B.C., the iberian art receives roman influences. When studying the Pozo Moro sculptoric group, he situates[6] the work at the end of the VI c. B.C. or the beginning of the V c. B.C, defining it as «an oriental neo-hittite monument from the North of Syria; due to the colonial phoenician world». The Phoenicians assimilated the echoes of the hittite art at the beginning of the 1st millennium B.C., — stating in this case an oriental influence of a world that had already disappeared at least three centuries ago — Pozo Moro explains the substratum created by the culturization of the Semitic colonization and its enormous importance in the birth not only of the art, but also of all the aspects of the iberian culture. A. Gorbea, however, does not put aside the importance of Greek influence, but considers that adhering to previous cultural substrata, it helps to conform iberian art.

As it seems Pozo Moro[7] presents a new unknown question. The task is to discover who transmitted to the iberian world of the end of the VI c. B.C. these oriental tendencies originally from Northern Syria. Some authors have thought of the «Tyrrhenians», but I think with Maluquer[8] that couldn't it have come through the greek, rhodian, carian or phocean settlers coming from the greek colonies of the Asia Minor coast? Maluquer brings attention to the technique of the relief of Pozo Moro, he doesn't discard even a «possible secondary etruscan transmission». To him the origin of iberian art cannot be understood in its totality as greek or asiatic, because it is necessary to focus its study by individual groups and unities.

The hypothesis accumulate themselves most of all if we consider that up to now Pozo

4. Gerard Nicolini, Quelques aspects du problème des origines de la toreutica ibérique, *Ampurias* 38-40, Barcelona, 1976-1978, pag. 463 ss.

5. M. Almagro Gorbea, La iberización de las zonas orientales de la Meseta, *Ampurias* 38-40, Barcelona, 1976-1978, pag. 93 ss.

6. M. Almagro Gorbea, Pozo Moro: una nueva joya del arte ibérico, *Revista de las Artes* 73, Dirección General de B. A., M. E. C., Madrid, 1970, pag. 11 ss. Pozo Moro y el orígen del arte ibérico, *Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Huelva, 1973, Zaragoza 1975, pag. 671 ss. El monumento de Pozo Moro y el Problema de las raices orientales del arte ibérico, *Revista de las Ciencias de Madrid*, Vol. XL No. 2, Madrid, 1975. Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 35, 1978.

7. C. Dauden Salas, Recientes hallazgos en Pozo Moro, *Rev. Menarini*, ano 40, Madrid, 1971. Excavaciones arqueológicas en Pozo Moro, *Rev. Menari*, ano 50, Madrid, 1972.

8. J. Maluquer de Motes, Problematica historica de la cultura ibérica, *Actas y Ponencias del XVI Congreso Nacional de Arqueologia*. Murcia-Cartagena, 1982, pag. 29 ss.

Moro is a unique case, isolated in a world in which the greek influence was predominant. Perhaps there were more monuments of equal characteristics but, until now, we don't know them. What we know with certainty is that very often we find in the iberian necropolis sculptoric fragments re-employed again as part of the walls, of later tombs; this happens for instance in the case of Corral de Saus[9] and Cigarralejo. E. Cuadrado[10] dates these tombs «from the IV c. B.C.», thus obviously the monuments to which this fragments due to belong would be, at least, of the end of V c. B.C., time in which would occur the so polemic systematic destruction, that suffer, practicaly, all the iberian monuments of that period.

The group of Porcuna, its contribution to the problem of the influences

As we stated, the sculptures and reliefs found up to now have not resemblance with those of Pozo Moro; it could rather be seen in them the hellenic influences, such as in the case of the Porcuna group.

I cannot agree with Gaya Nuño[11] about his theory that iberian art only took from the colonial greek world the attitudes and rules from the small bronzes, stating that nothing was taking from the monumental statuary in marble, from the imported ceramic and architecture. In reference to the sculpture, what could one have said if one had seen the magnificent sculptoric group of Porcuna? The find took place in the province of Jaén, — the ancient Obulco, the actual Porcuna —, by the Director of the Archaeological Provincial Museum, J.G. Navarrete. In these days all the pieces are in the above mentioned Museum. It is without doubt, up to now, the best iberian sculptoric group, formed by a series of statues that probably decorated a mausoleum.

I don't wish here to anticipate anything more about Porcuna. I want only to indicate that one of the pieces-already published by J.N. Navarrete and A. Blanco—,[12] the only complete head found up to now. There is another head, but it is badly damaged and with similar characteristics to the one I mention. This head is dressed with a helmet. Perhaps it will serve to reinforce the theory of those who precognize the greek influence in some groups of our iberian preroman stone sculpture.

Parallels: Highreliefs of the Apollo temple at Didyma (Pl. 18,2; draw. 2)

At the Antiken Staatliche Museen of West Berlin there are two splendid sculptures,

9. D. Fletcher Valls. *Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia*, C.B.A., Valencia 1974, pag. 119 ss. He dates the reused sculptures as part of the material for later tombs, at the end of the V c.B.C. and beginning of the IV c. B.C.

10. E. Cuadrado Díaz, Excavaciones en el Cigarralejo, Mula (Murcia), *Cuadernos de Historia Primitiva*, Ano II, No. 2, Madrid, 1947. *Las primeras aportaciones del Cigarralejo al problema de la cronologia ibérica*, IV Congreso Arqueológico del Sudeste, Alcoy, 1950. Excavaciones en el Santuario Ibérico del Cigarralejo, *Informes y Memorias*, *M.E.C.*, *C. GE.* A., Madrid, 1950. Excavaciones en el Cigarralejo, Mula, Murcia, 3. campana, 1948, *Noticiario Arqueológico Hispanico*, Madrid, 1955, II Cuadernos 1-3, 1953.

11. Juan A. Gayu Nuño: *Escultura ibérica*, Aguilar, Madrid, 1964.

12. Juan Gonzales Navarrete y Antonio Blanco Frejeiro, Arte Ibérico en Espaňa, enlarged edition of *Arte Ibérico* de A. García Bellido, Madrid, 1980, Espasa Calpe, S.A., pag 73 ss. fig. 182.

from the Apollo Sanctuary at Didyma (Turkey),[13] consecrated to the god in the archaic period, VIII-VII c. B.C. It was destroyed by the Persians in the 496 B.C. These sculptures belonged to a group in high relief and represent the «servants» of the Oracle; they are in frontal position and decorated a the low part of the shaft of the columns. In both, the head ornaments, the dresses, attitude and colour are identical. They have an enigmatic expression behind their semiclose eyelids and their almost closed lips, in which hardly appear the typical smile of the archaic sculptures. The chronology now assigned to them is around the third quarter of the VI c. B.C. In E. Akurgal opinion they belong to the 546 B.C. while Langlotz[14] says they are previous to the Siphnian friezes, perhaps to the Ephesus friezes.

Highreliefs of Kyzikos

We find the same scheme, but with different purpose, in a drum of the column from Kyzikos (Ankara, Turkey; Istambul Museum, no. inv. 239). All agree to place them in the «later archaic period».

But I wish to draw attention towards the most incomplete piece of Didyma (Pl. 18,2 d r a w. 2), (Berlin, Antiken-Abt., no. inv. 1748), a head broken at the height of the neck. If we look carefully we will observe that because of the oval of the face and because of the way in which it is framed by a veil, as well as by its traits, with eyes that are slightly almond shaped and half closed, surrounded by fine eyelids and with eyebrows far from the ocular globe and keeping a continuous line with the nose... with the differences, and obviously there are many, it reminds us, without any doubt, the head from Porcuna.

The head from Porcuna

We can see that the head from Porcuna (Pl. 18,1, d r a w. 1) has a strong square jaw, that in the beginning we might think would harden the expression of the face. But this doesn't happen. The piece has been worked in a fine sandstone that allows good plastic results: all these showing the hand of a high qualified artist, with a knowledge of classical techniques, due to the richness of textures in the moulding of the face which tells much about the classical world. This sculpture has its own autonomy; in it the tendency of the iberian sculpture being something merely ornamental has disappeared. What else could we say when looking at this face, with its small slightly almond eyes, that reflect

13. A. Knackfuss, *Diario de Excavaciones de Didyma*, del año 1911 y del 1913, pag. 196, Verzeichnis der Abbildungen (Knackfuss bzw. Weickert) der Didyma Publication. Th. Wiegand, *Didyma* I, fig. 724; 725, Plate 214. Ekrem Akurgal, *Die Kunst Anatoliens*, Walter de Gruyter, Berlin, 1961; Abb. 223, um 550, S. 256, Abb. 224, 225: um 550, Kunst 256, pag. 257 ss. Kyzikos: S. 237, Abb. 222, pag. 262. Klaus Tuchelt, *Die Archaischen Skulpturen von Didyma*. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1970. Plate 72: K 75, Plate 73, K 76; pag. 99 ss., K 75, No. inv. 1721, S. 176; Plate 72, 1. 2: total height, 0,555, height of the head: 0,228, height of the face, 0,16; Head width, veil incl. 0,18. K 75, No. inv. 1748, pag. 148, 176; Plate 73, 1. 2; total height 0,269; height of the head 0,226; of the face 0,167. John Boardman, *Greek sculpture, the Archaic period*, Thames & Hudson; Norwich, 1978; 218, 1: reconstruction, drawing 219; Berlin; 230, Istanbul, from 540 B.C., pag. 160 ss.

14. Langlotz, *Die Kultur und künstlerische Hellenisierung der Küstler des Mittelmeeres durch die Stadt Phokaia*. 1966. Phokaia etc., pag. 68, Abb. 48, Berlin, kore, archaic period.

a certain melancholic mood, — but not unexpressive —, under eyebrows so separetely from the ocular globe, keeping a great distance between them and the upper lid? Such characteristic, appears very often in the iberian sculpture, as Langlotz stated in his study of the «Dama de Elche», observing in it a characteristic note of the ionic physiognomies. We clearly see this, for example, in a Kore head from the Berlin Museum.[15] This characteristic has been defined by Blanco and Navarrete in their work.[16] We cannot forget that and the pieces mentioned above —, those from Didyma and Kyzikos —, also presented this trait and both of them are «ionic-anatolic» works. In the head from Porcuna the lips are closed but not forced; they are somehow wider than the ones of the Didyma pieces and in them we cannot appreciate the slightness hint of a smile, on the contrary, they accentuated the serious and melancholic expression mentioned above.

This head is without any doubt the work of a sculptor that knows his craft. In it one can observe one of these «tricks» used by any experienced sculptor to give the idea of deepness and relief to the spectator. The artist has solved the problem marking the lips with a very narrow line, in order to avoid that the moulding of the face might look uniform, without giving any relief to the lips. That narrow line can be only appreciated if we observe the face very close. This technique gives volume to the lips in a face that at first sight produces the sensation of a scanty and shallow moulding. The richness of shades of the delicate moulding, softly enhancing the cheeks, speaks to us of a classic world. Good plastic effects, as we pointed, if we consider the quality of the employed stone.

We appreciate in this head certain «archaic» traits, but in my opinion, in this case, they are nearer to the «greek archaic style» than to a pervasion of primitivism and pseudo-archaism, such as it happens in the majority of sculptures of the iberian world. This is what G. Bellido[16] calls «typical marks of the school that created them». What can this face demostrate with such greekish or hellenic traits[17]? Nothing further than my intention to affirm the Greek paternity for this group of Porcuna, or pretend its native artist had travelled to greek territory to admire in situ the monumental group of Didyma or any other similar work. However we cannot agree with Navarrete and Blanco[18] when they assert that «this work more greek than oriental are inspired by the Greeks or even executed by them». Neither I agree with G. Nuño,[19] who believes that in the monumental iberian sculpture one cannot trace any greek influence. I share with Tarradell[20] that the majority of native sculptures have to be the work of iberian artists without forgetting its indisputable greek origin, regarding inspiration, themes and technique. This also can be applied, in my opinion, to the group of Porcuna. Even so, I don't want to say that the Porcuna head is a mere greek transcription, between archaism and classicism. I only pretend to indicate its connections with Greek pieces, as of the head from Didyma, al-

15. Mentioned work, note 14.

16. Mentioned work, note 1.

17. Mercedes de Prada, *Cabeza iberromana procedente de Osuna*; XIV Congreso Nacional de Arqueología; Cartagena-Murcia, Enero, 1982.

18. Mentioned work, note 12.

19. Mentioned work, note 11.

20. M. Tarradell, *Imagen del orte Ibérico*, Edic. Polígrafo, S.A., Barcelona.

ready mentioned. This would lead us to think, logically, in the «Greek preparation» of its sculptor. It is difficult, after having seen these two pieces together, to think that their similarities are simply coincidental. It is also certain that those coincidences do not imply them being contemporary nor that the native artist had to visit Greece. He either was formed artistically with a Greek sculptor in the Peninsula colonies, learning his techniques and coping his themes or either he saw some greek works, similar to these by its technique, style and themes in some of the colonies of the Iberian coast. If not, how can we explain this technique, not less perfect because schematic, that tends to summarize, to simplify, with such graceful curves so typically Greek and at the same time taking so much care in every minimum detail of the dresses, ornaments, etc., in all the personages? All these point to a deep knowledge of the good Greek school.

However all this would remain as mere speculation on certain hypothesis — more or less accurate or erroneous — if it were not for the obvious fact that this. For me the head from Porcuna has a clear hellenic touch. This also happens with the rest of the pieces found in Porcuna, especially in regard to the Griffins, of an undeniable greek influence,[21] and to the feminine sculptures that make us think of the «korai» of the last period. All the group speak to us of myths very much related with the oriental world.

Zoomorphic sculpture at Porcuna - the gripomachy (Pl. 19,1)

Among the animalistic pieces there are representations of fantastic animals, griffins, sirens, harpies, lions..., either alone or forming groups, with a clear «profylactic» note. Such is the case of the «griffin fighting with a serpent»[22] or «the lion fighting with a ram», or the fabulous «gripomachy». The majority of these themes are either of greek inspiration with clear oriental roots and either, — as the gripomachy —, they are typically oriental, adopted and transmitted to the West through Greek settlers.[23]

Here, in Porcuna, we have the only «gripomachy» that we know till now, in reference with the monumental sculpture. The theme, though greek, is oriental in origin. However, this type of representations appears quite often in the greek world. We know them by the subsisting examples, strictly in painting and in the minor arts.[24] On the other hand we haven't found yet representations in monumental sculpture. We may ask ourselves if in this theme of «a man fighting against a monster», — whether a sphinx, a griffin, a centaur, a lion..., the underline idea is not always the same —, it is an oriental theme assimilated and transmitted by the Greeks. So that it looks very possible that if there were representations of «sphinxes fighting against men» there should represent «gripomachies»

21. Maria Monserrat Vidal: del Brandt, La iconografia del Grifo en la Peninsula Ibérica, *Zephiros*, Barcelona, 1975; pag. from 7 to 151.

22. Mentioned work, note 12.

23. Henri Metzger, *Les Représentations dans la céramique attique du IVe siècle*. Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Paris, E. De Boccard, 1951; pag. 168 ss., about the Arimaspes myth and the griffins in the attic ceramic from IV c. B.C.

24. The ivory from Carmona (Sevilla), as investigated by A. Blanco Frejeiro, Los marfiles de Carmona, *Orientalia* II, pag. 3 ss, fig. 3 & 6, from Sta. Lucia Tumulus, fig. 13 & 14, from the Bencarron, etc.; New York.

too. The fact that it was here, in the iberian world, where the theme has appeared as part of a sculptoric group could be due to the fact that the theme had to be of great spiritual importance among the iberian people. This leads us to assume the existence of an iberian myth in connection with that theme and with ideas of life beyond the graves, with identical chtonic character as it was understood in the Mediterranean World and among the oriental people. I cannot agree with Prof. Blanco's interpretation[25] of the gripomachy as «an exultation of hunting». The theme is very well known as mythologic through all the oriental cultures from where no doubt it comes from. But it has came to us thanks to the Greeks or perhaps to the semitic peoples — bear in mind the ivories from Carmona.[26] This could be explained by the usual syncretism of the indegenous myths with the greek myths.

The vases from Villares - the Gigantomachy

The same thing happens with the vases from the Villares (Pl. 19,2). (Caudete de las Fuentes, Valencia),[27] on which representations of Gigantomachy and Hippocampos appear, — this is the first time that those themes are represented in the iberian world —, and other fantastic creatures as a Centaur. All these lead us to think that the iberian world had a rich mythology, but in it there was also place for the myths that arrived to its coasts. So that the more unknown questions try to solve the more new problems we find every time.[28]

Porcuna Chronology

A. B. Frejeiro[29] dates the Porcuna group at the end of the VI c. B.C. basing this assertion in the dagger with the plain handle and the «faleras», — phase A2 of the Tajo culture. To Maluquer[30] they are reused in a necropolis of the IV c. B.C., which was used at least for two centuries. However, by the greek ceramics of the upper level, he thinks the groups belong to the half of the V c. B.C.

In reference to the Porcuna head my opinion is that its style has a clear and undeniable greek touch, it makes us think that the group could be situated in the moment of transition from archaism to classicism; a moment of change, of searching for new techniques with defined autochthonous traits. Because of all I have exposed here, I shall place it at the end of the V c. B.C. and the beginning of the IV. All the Porcuna group, — its technique, themes and conception of the sculptures and its great plasticity —, is proclaiming, regarding those points, greek world or some other with strong greek roots. The iberian world has nevertheless kept its own personality though not free from influences that have

25. Mentioned work, note 12.

26. Mentioned work, note 24.

27. E. Plá Ballester, *Los vasos ibéricos decorados del Museo de Caudete de la Fuentes*, Valencia. Apéndice II, Servicio de Investigación Prehistórica No. 68; Valencia, 1980.

28. Wilhelm Schule, *Die Meseta-Kulturen. Der Iberischen Halbinsel Mediterrane und eurasiche Elemente in Früheisenzeitlichen Kulturen Sud- Westeuropas*, 1969, Walter de Gruyter, Berlin. Deutsches Archaeologisches Institut Abteilung, Madrid.

29. Mentioned work, note 3.

30. Mentioned work, note 8.

not been put it aside. By this we cannot admit Navarrete and Blanco[31] theories upon the possibility of a phocean school which could have made the sculptures in our Peninsula, putting away the idea that the Porcuna group was made by the Iberians... I see this theory as an excess of interpretation, for us, this have been so, it would mean a truthful dependency of greek sculpture. We have no need to go as far as to admit the existence of greek schools working in Spain in exclusivity for the iberian people. Our deduction after a careful study of the pieces is that in the themes, characters, dresses, ornaments, ethnologic appearance... the iberian world is always present.

It is easier and more logical to think that the Iberians learnt from the greek settlers their technique, themes, etc., either in schools that could have existed in the greek colonies for the Greeks or either looking at the works that the greek settlers could have brought with them, as we pointed before.

Surely these pieces show to us how, during the preroman period in our Peninsula, an autochthonous Iberian Art developed itself. An Art with its strong own personality, which of course took in hand the various styles and ways of works that came from abroad, either from Greece or from Oriental World through Greece. An Art which knew how to assimilate other styles in spite of all, following the foreign currents but not reproducing them only as mere replicas, but able to create something of its own and somehow peculiar. Then Iberia was not a case of an «artistic province» of the archaic-classic greek period, for the assimilation of foreign influences, that not suppose, in any case, the submission to them. The Iberia Art is beyond any doubt the product of a «syncretism» but it does not suppose the inexistence of a typical iberian art, able to shine with its own light.[32]

MERCEDES DE PRADA

31. Mentioned work, note 12.

32. The photographs of the piece from Didyma were taken in the Museum. As it is placed on the wall, at a considerable height, the results have not been satisfactory, as it appears somewhat distorted.

FOURTH CENTURY B.C. THEORY AND EXPLORATION: THEIR STIMULUS TO GRAECO-ROMAN MAPPING AND ITS SEQUEL[1]

(P l a n s 1-5)

Definitions of what constitute a map vary from age to age. The Greeks and Romans tended to say that the first map was the world map of Anaximander. Nowadays we look back to much earlier periods and examine the antecedents of large-scale cartography. For example, in a fresco from Çatal Hüyük[2] in central Anatolia there seem to be the makings of a town-plan; in Athens[3] are frescoes from Akrotiri, Santorin-Thera, which depict coastal scenes in partially map-like form; from dynastic Egypt there is in Turin[4] an interesting map of

ACKNOWLEDGEMENT

Thanks are due to Professor Germaine Aujac, Professor Em. of Greek at the University of Toulouse, for her assistance in preparing this paper.

1. This paper arose out of a new compilation, *A History of Cartography,* to be published in about 5 volumes by the Chicago University Press. This is a scholarly venture,and for the first time brings classicists into a detailed cartographic history which will deal with terrestrial cartography on all scales, and celestial cartography, of every period, under the general editorship of Brian Harley and David Woodward. The classical section, whose contributors are Germaine Aujac and the author (also sectional adviser), is in Vol. 1 and should go to press shortly. Renaissance editions of Ptolemy will appear in Vol. 3. The scheme has been made possible through generous grants from the US Government and the University of Wisconsin.

2. Now at Konya Museum: J. Mellaart, *Çatal Hüyük. A Neolithic Town in Anatolia* (London, 1967), pls. 59, 60.

3. Athens, National Museum: Peter Warren, The miniature fresco from the West House, Akrotiri, Thera, and its Aegean setting, *JHS* XCIX (1979), 115-29; S. Marinatos, *Excavations at Thera* VI (1974), pp. 38 ff., pl. 112.

4. Museo Egizio: J. Ball, *Egypt in the Classical Geographers* (Cairo, 1942), pp. 180-82, pls. VII,VIII.

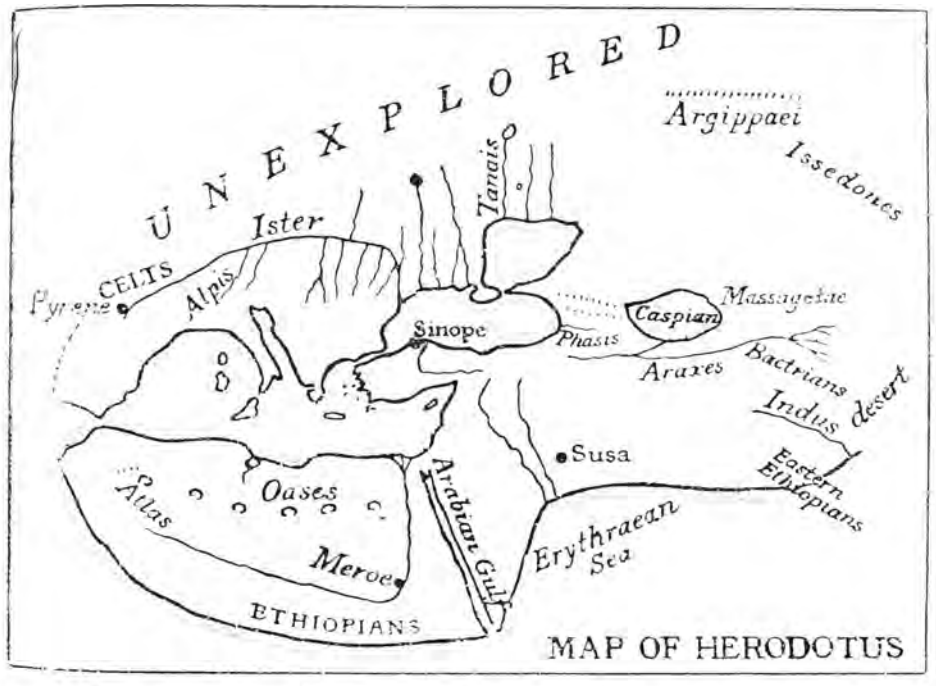


Fig. 1. Herodotus' view of the world. From J. Oliver Thomson, *History of Ancient Geography*, fig. 2.

mines; and in Valcamonica[5] in northern Italy, Bronze Age rock incisions have been found which look very much like a plan of the local settlement. From the literary evidence, G. Aujac has inferred that Homer in his description of the shield of Achilles was very familiar with the tradition of world mapping.

There may, in fact, have been rudimentary world maps on round shields, just as under the Roman Empire a Greek speaking soldier at Dura Europos[6] had a road map of the Black Sea area on his shield. The circular shape was linked to the idea that the *oikumene* was surrounded on all sides by the stream of the Okeanos. It is clear that the tradition of circular world maps lasted a very long time, since both Herodotus and Aristotle strongly criticise it. (This is not yet the concept of a spherical earth, postulated but not proved by Pythagoras and his followers and by Parmenides).

A small-scale map of a different shape is indicated by the bronze map (*pinax*)[7] which Aristagoras, tyrant of Miletus, took round Greece in 500 B.C. for propaganda purposes to potential allies. It showed the whole area between Greece and Persia, and may have

5. W. Blumer, The oldest known plan of an inhabited site..., *Imago Mundi* 18 (1964), 9-11, figs. 1-2; Catherine Delano Smith, The emergence of "maps" in European rock art, *Imago Mundi* 34 (1982), 9-25, fig. 1.

6. Present location Paris, Bibl. Nat. : F. Cumont, Fragment de bouclier portant une liste d'étapes, *Syria* VI (1925), 1-15 and pl. I; F. Cumont, *Fouilles de Doura Europos, 1922-1923* (Paris, 1926), pp. 323-37, pls. CIX, CX.

7. Herodotus V.49.

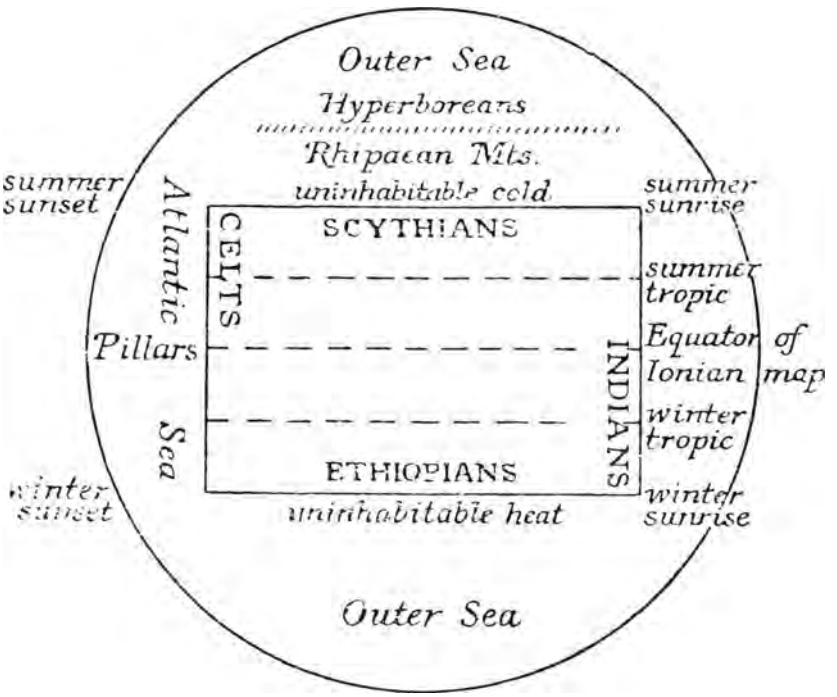


Fig. 2. The frame of the Ionian map. From J. Oliver Thomson, *History of Ancient Geography*, fig. 10; cf. W.A. Heidel, *The Frame of the Greek Maps*.

been indebted to records or itineraries relating to Persian roads. From Aristophanes we may infer that a map of Greece was not a novelty to a city-dweller in the late 5th century, since in *Clouds* 200-217 he makes fun of countryman looking at one. This character, not appreciating the scale, thinks Sparta looks uncomfortably close to Athens. Evidence from the period of the Sicilian expedition[8] indicates that most Athenians knew well where Sicily was situated, no doubt because of sea trade and coastal settlements, but were unfamiliar with the internal geography of the island. The contribution of Democritus, who lived to the age of 100 and spanned the 5th and 4th centuries, is considered below.

From the 4th century two small contributions of numismatics and archaeology may first be mentioned. The numismatic contribution consists of a number of coins of the Ionian coast, probably struck in 334 B.C. by the Rhodian Memnon[9] who was left by the Persians in charge of Ephesus during Alexander's march. There seems no doubt that they amount to a stylised relief map of the hinterland of Ephesus with rivers and mountains. Archaeological evidence comes from Thorikos, Attica,[10] where Belgian excavators have

8. Plut. *Alcib.* 17.4; Thuc. vi.1.1.

9. A. E. M. Johnston, The earliest preserved Greek map: a new Ionian coin type, *JHS* LXXXVII (1967), 86-94.

10. Not yet published, cf. H. F. Mussche, *Thorikos: eine Führung durch die Ausgrabungen* (Gent/Nuremberg, 1978), p. 44, fig. 53.

recently observed something like a plan. Immediately to the north of the theatre is an ancient mine, of which a length of some 120 m has been excavated. Just near the entrance of that, incised in the rock, is a small outline which corresponds to a rough plan of the mine passages. The probable date is 4th century B.C. We have no Greek plans of temples or other buildings extant. Greek architects may have worked with models rather than ground plans.[11]

Unfortunately the more important cartographic evidence does not survive. It is significant that Democritus, known chiefly as joint inventor of the atomic theory, was also a notable geographical and cosmological writer. His main contribution to cartography, which was accepted by Dicaearchus some 120-140 years later, consisted in applying the proportion of 3:2 to the *oikumene*.[12] In these proportions the length was always taken as lying east-west and the width north-south. This length was based on the Mediterranean, always of fundamental importance in ancient cartography, together with the east-west extent of the Persian Empire, which had taken over Babylonian concepts of world mapping.

The adoption of a proportion for length and breadth of the *oikumene* had the result of making circular world maps less popular. There was obviously no point in them if the inhabited world was nothing like a circle; and it seems that two solutions were put forward, an oval and a rectangular shape. Democritus' shape was oval, and he is likely to have drawn an oval world map to illustrate his *Geographia*. The rectangular shape may have originated with the historian Ephorus (*ca.* 405-330 B.C.: even so late as the 6th century A.D., Cosmas Indicopleustes[13] gives a rectangular drawing with Ephorus as his source. Ephorus was also the first to associate four principal races with the winds coming from north, east, south and west, namely Scythians, Indians, Ethiopians and Celts. He reckoned that the Scythians and Ethiopians, to north and south respectively, occupied more space than the other two races. His centre for this type of rectangular world map was somewhere in the Aegean.

Eudoxus of Cnidos' chief contribution lay in astronomy and celestial cartography, but he did also write a περίοδος γῆς, and Strabo[14] refers to his use of σχήματα and κλίματα. The σχήματα were presumably geometrical drawings to illustrate the text, while the κλίματα were the ancestors of Marinus' κλίματα and of Ptolemy's belts of latitude; we do not know how many there were. Eudoxus reckoned the proportions of the *oikumene* as 2:1.

Aristotle pointed the way forward for world map-making by proving that the earth is roughly spherical. He mentioned among proofs[15] the shadow of the earth in lunar eclipses and the nearer vertical position of the celestial pole the further north one goes. He also divided the earth into five zones, two temperate, two cold and one hot.[16] To him, a

11. J. J. Coulton, *Greek Architects at Work* (London, 1977), pp. 51-73.

12. The evidence for this, which must have come from Democritus' *Geographia,* is in Agathemerus i. 2 (*Geographi graeci minores,* ed. C. Müller, ii, Paris 1882, 471).

13. Ed. Wanda Wolska-Conus, 3 vols. (Paris, 1968-78); Wanda Wolska, *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès* (Paris, 1962).

14. ix.1.2.

15. *De caelo,* i. 3.

16. *Meteorol.* ii.5. 362a33.

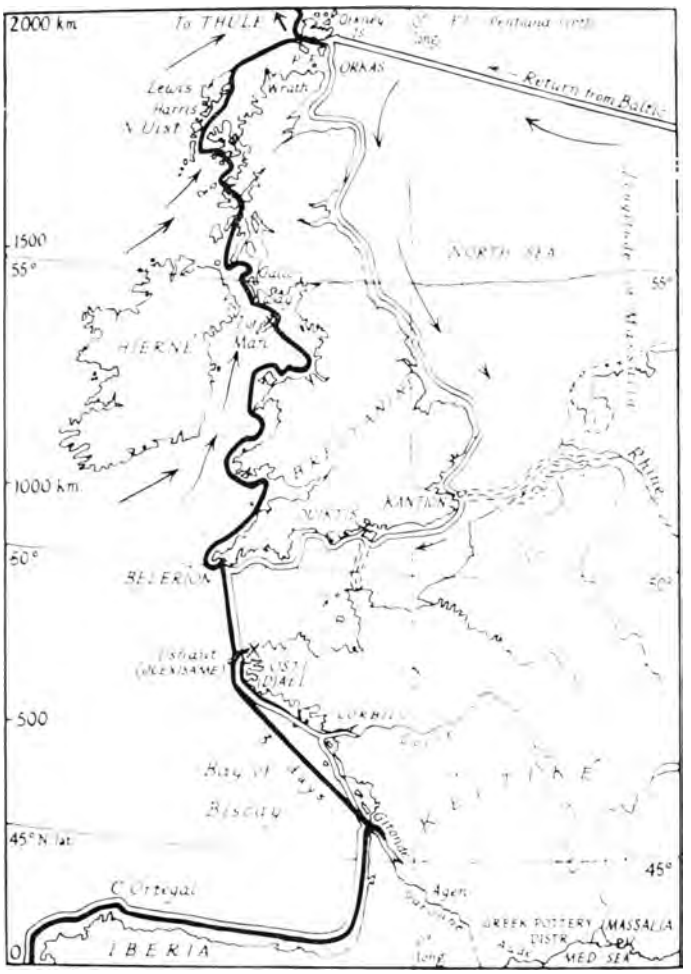


Fig. 3. Pytheas' exploration from Iberia to Britain. From C.F.C. Hawkes, *Pytheas*, Map 8.

circular world map was not only inadequate to portray the *oikumene* but impossible to reconcile with the geometry of the sphere. He doubted if the *oikumene* would be able to be enlarged to north or south, because of adverse climatic conditions, but there was no such barrier east or west.[17]

What he did draw was a circular diagram of the winds,[18] and this has survived in corrupt form in a Madrid manuscript of the *Meteorologica*.[19] The centre is where we live, for him Greece or the Aegean, and the circle represents the horizon. On the circumference of this circle are shown north and south, the equinoctial rising and setting of the sun at that latitude and the summer and winter risings and settings. Between ten of the twelve

17. Ibid. b13.

18. *Meteorol.* ii.6.363a21.

19. Charles Graux and Albert Martin, Figures tirées d'un manuscrit des *Météorologiques* d'Aristote, *RPh* n. s. 24 (1900), 5-18.

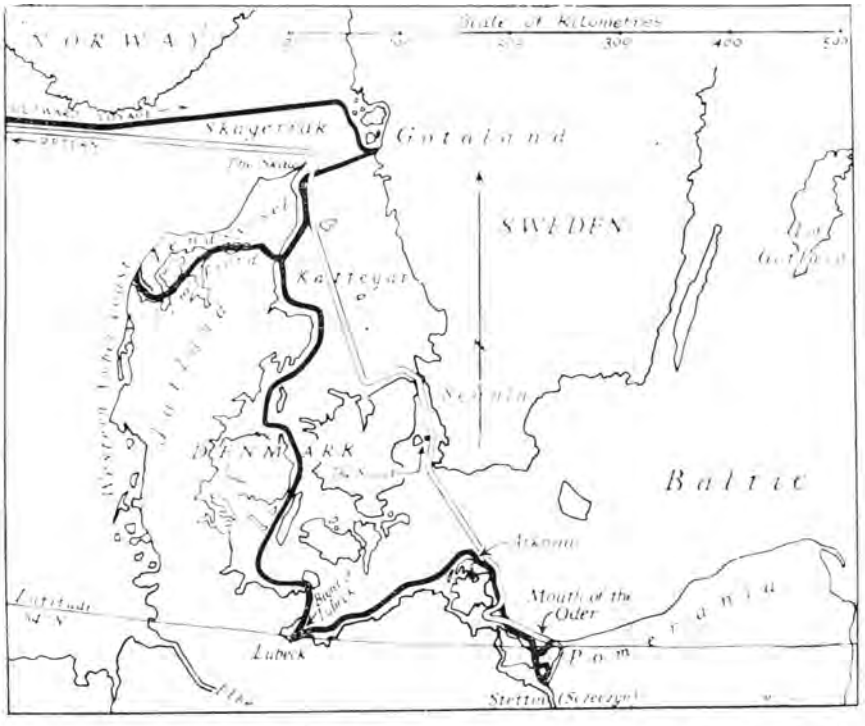


Fig. 4. Pytheas' exploration of Jutland and the Baltic. From C.F.C. Hawkes, *Pytheas*, Map 3.

Fig. 5. Dicaearchus' diaphragm and perpendicular. From Wanda Wolska, *La topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès*.

points so created he wrote in names of winds. He also in the *Meteorologica*[20] attempted to locate the chief mountains and rivers of the world.

Aristotle's pupils included not only scientists and philosophers, but also men of action. It was probably at his instigation that Alexander appointed road-measurers[21] to record the distance of every day's march and take notes on any features or interest *en route*. Perhaps Aristotle's remark about the distances involved in circumnavigation served as a challenge to Alexander when he appointed Nearchus to sail down the Indus and along the coast to the Persian Gulf. Certainly their explorations were used extensively by later Greek geographers in making maps of Asia.

It was a Greek, Pytheas of Marseilles,[22] who about 320 B.C., following an earlier Massiliote periplus, explored the sea areas round Britain and Scandinavia and wrote a work *On the Ocean* based on them. He was a good astronomer, establishing the exact point in the sky where the celestial pole is, and reckoning the latitude of Marseilles as 43°12′, only 3′ out from its true position. As to his explorations, scholars after Eratosthenes were inclined to disbelieve him. Certainly his plan to sail round northern Europe as far as the Tanais (R. Don) seems wildly out of touch with reality, and he seriously overestimated the distance round Britain, perhaps misled by cruising round the many indentations of its west coast. But his mention of amber, coupled with a latitude reading for what seems to be northern Denmark, has enabled scholars with some probability to reconstruct his journey into the Baltic. What is doubtful is the suggestion that he penetrated as far as Iceland.[23] Although we must remain unsure of many points, especially as his text has not survived, there can be no doubt about his contribution to the mapping of the North-West.

The western Greek geographer Dicaearchus of Messina[24] (fl. *ca.* 320 B.C.) was a contemporary of Pytheas and a disciple of Aristotle. In his περίοδος γῆς he gave a map and a description of the known world, agreeing with Democritus on a proportion of 3:2 rather than with Eudoxus' figure. His base line understandably went through his native Messina, and he reckoned it was 3,000 stades from the Peloponnese, an accurate enough estimate, and 7,000 from the Straits of Gibraltar, a serious underestimate. He did not confine himself to measurements from the cardinal points, but also for example gave an estimated sea distance from the heel of Italy to the head of the Adriatic. East of the Peloponnese his west-east line extended to the south of Asia Minor, the Taurus range and the Himalayas. Thus for many Greek cartographers Rhodes served as a centre for north-south and east-west lines.

My thesis therefore is that by the end of the 4th century B.C. a large component of ancient terrestrial cartography had already been attained. True, Eratosthenes (*ca.* 275-194 B.C.) was the first to measure the circumference of the earth with any accuracy. But even then scholars like Posidonius were not convinced of the measurement and harked back to these earlier sources. Ancient geographers continued to be at variance over the proportion

20. *Meteorol.* i.13.350a14 ff.

21. Pliny, *N.H.* vi. 61.

22. C.F.C. Hawkes, *Pytheas: Europe and the Greek Explorers* (the eighth J.L. Myres Memorial lecture), Oxford, 1975; R. Dion, Pythéas explorateur, *RPh* 92 (1966), 191-216.

23. *Pytheas*' Thule was six days' sail «north from the Bretannic (island)».

24. Strabo i.1.1; ii.4.2.

of the *oikumene* to the whole circumference of the earth. Moreover the rectangular type of world map, typified by that of Ephorus, was taken up by Roman cartographers such as Agrippa who may have combined it with Eratosthenes' idea of σφραγῖδες, particular shapes for countries. The chief advance over Eratosthenes' map was made by Marinus of Tyre, whose map was perhaps composed about A.D. 100. This obviously relied more than its predecessors on Roman road distances. That source was not available to most earlier cartographers, but no doubt Persian and perhaps Egyptian road distances were available. Later Alexandrian mathematical astronomers developed methods, difficult however to put into practice, of calculating longitude. Ptolemy brought in different ways of reckoning longitudes between Book VIII of the *Geography* and his regional co-ordinates.

To the present writer the Pesaro anemoscope, a wind map set up for travellers on the Via Appia from Rome, had as its predecessor Aristotle's wind-map already mentioned. Its eventual successor, under the late Empire, was a map illustrating a manuscript of Ptolemy's πρόχειροι κανόνες. The composer of this went one step further than Eutropius, the Greek maker of the Pesaro anemoscope, and turned what started as an Aristotelian wind-map into a distorted amalgam of wind-map, outline world map with large rectangular inset, and guide to the entrance of the underworld. The difficulty today is to assess how far the Dark Age and medieval scribes, in their unscientific approach to copying, corrupted maps and diagrams which we can only wish had survived in Aristotle's own hand.

O.A.W. DILKE

L'ARCHEOLOGIA CLASSICA (V - IV sec.) NELLA MENTALITA PREROMANTICA EUROPEA

Rivolgendosi ad un celebre pittore scriveva in Italia, a metà Settecento, un poeta che fu anche poligrafo e tipico rappresentante della cultura del tempo, questi versi: «Ma tu che tanto da vicin l'antica / scola nel resto pareggiar contendi / in ciò la vinci. Verginella pura / fu la figlia d'Atride, o allor che il crudo / lido di Tauri abbandonando, a l'onda / credè la fuga e la salvezza, o quando / in Aulide su l'ara di Diana / per la patria non timida poteo/ il collo offrire a la paterna scure; / nè verginella men, nè men pudica / maravigliando il pellegrin la vede /per te ritratta nel reale albergo / de' Cornari magnanimi, là dove / quasi godendo a la superba mole / di farsi specchio, erra più lento il Sile. / Ben so che quivi al bel lavoro intesi / stavan teco gli Amori e teco stava / il coro delle Grazie, ove tal volta / fur visti a gara or macinar sul duro / marmo le terre ora ne l'urne brevi / e ne le conche distemprarle e parte / di porgerti i pennelli avean diletto / parte la mano di guidarti a l'opra».[1]

Sono versi dedicati a Giambattista Tiepolo, il versatile artista pittore veneziano che per i Cornaro, suoi mecenati nel loro palazzo presso Treviso aveva dipinto scene ispirate al mito del figlio d'Atreo, Agaménnone. Era la delicata figura di Ifigenia che appariva nella sua fuga per mare e nel drammatico sacrificio che di lei compiva il padre per propiziarsi gli dei nella sua traversata marittima che lo avrebbe portato a Troia.

Ambedue gli episodi erano stati cantati da Euripide: l'uno nell' *Ifigenia in Tauride;* l'altro nell' *Ifigenia in Aulide.*

Ci si trova, come si è detto, nella seconda metà del Settecento, quasi nei primi anni di quel cinquantennio per l'Europa così denso di futuri sviluppi. L'artista greco al quale si riferiva il Tiepolo era il terzo dei grandi tragici greci, vissuto nel secolo più splendido della civiltà e della storia ateniese, quando dal naturalismo filosofico, dalla cosmogonia democritea si passava all' indagine sull' uomo: indagine che avrebbe trovato in Socrate il suo più luminoso esponente. Ma ciò che il Tiepolo sentiva non avrebbe avuto significato, se non si fosse collegato al risveglio per l'ammirazione dell' arte greca che, in pieno Settecento, aveva portato l'appassionata opera soprattutto del Winckelmann. A lui è notoria-

1. S. Bettinelli, Dalla poesia «Sopra la pittura», vv. 125-177.

mente attribuito il trasformarsi dell' archeologia da puro e semplice gusto per le scoperte, in vera e propria scienza. L' archeologia, cioè, diveniva parte integrante del mondo culturale della civiltà europea. Superava l'iniziale stadio che si era avuto specialmente durante l'Umanesimo ed il Rinascimento, quando la caduta dell' Impero latino d'Oriente aveva trasferito in Occidente molti dotti di lingua greca e, così anche l'amore per le civiltà passate. Era quella una forma di neoclassicismo umanistico e rinascimentale che, salve rare eccezioni, rimaneva ammiratore di se stesso, al di fuori di un trasferimento negli altri campi del sapere e della cultura. Perchè ciò avvenisse si doveva attendere la metà del Settecento, quando le mirabili scoperte fatte nell' Italia meridionale in fortunosa coincidenza con l'incitamento di Carlo III di Borbone, portavano un decisivo interesse all' archeologia.

Ma insieme ad esso da Paestum, da Ercolano, da Stabia, da Pompei veniva alla civiltà occidentale un nuovo afflato di vita culturale che coincideva con una presa di coscienza archeologica che non era solo amore ed ammirazione per l'oggetto antico, ma valutazione di un mondo di civiltà che entrava, con i suoi contenuti nella cultura. Era il contatto con l'antichità che avveniva in un momento in cui la cultura europea sentiva il bisogno di nuove espressioni.

Si veniva a formare in modo specifico una mentalità che era valida veramente sul piano europeo e ciò proprio in virtù del richiamo da parte di antiche civiltà-madri che suscitavano entusiasmo più che stupore. Si passava da un puro e semplice gusto archeologico ad una più completa valutazione del pensiero antico, in virtù dell'archeologia classica. Se già conosciuto era il mondo della cultura filosofica greca esso ora appariva in una nuova luce, attraverso l'entusiasmo di uomini come il Winckelmann che veniva seguito subito in Europa e soprattutto in Italia. La sua improvvisa, tragica scomparsa, infatti, non fermava il moto di risveglio archeologico e d'interpretazione dell' antichità, attraverso soprattutto le testimonianze dell' arte e della civiltà greca. A Roma Clemente XIV affidava a Giovan Battista Visconti l'incarico di organizzare il Museo del Vaticano: opera appassionata di cultore di cose antiche che veniva seguita, con maggiore ampiezza culturale, dal suo figliuolo Ennio Quirino Visconti, colui che veramente, a fine Settecento, fu convinto dell'ampiezza degli orizzonti che potevano aprire le scoperte archeologiche. L'entusiasmo del Winckelmann trovava assetto e seguito nella traduzione in italiano che di lui fece quel Carlo Fea che contribuì alla valutazione d'insigni opere d'archeologia del secolo V et IV come il *Discobolo* di Mirone.

E' un momento magico per l'archeologia la seconda metà del Settecento; effettivamente viene allora dimostrato che lo spirito umano non ha confini e che non è possibile fare distinzioni nei valori del *Bello*, di maniera che le visioni estetiche e letterarie molto devono alla scoperta del mondo antico e specialmente alle opere greche del periodo che tra i secoli V e IV a.C., porta l'impronta della maggiore civiltà greca, quella ateniese. Ciò non soltanto per motivi filosofici, ma anche per ragioni patriottiche, sociali, artistiche.

Anzi si potrebbe dire addirittura che le scoperte archeologiche del periodo citato, servano a mitigare il freddo razionalismo con cui si manifestava in molte parti d'Europa, specialmente in Inghilterra ed in Francia, la seconda metà del Settecento. Ma anche in Italia ciò avveniva; e non a caso, nel vasto campo degli influssi che su artisti e scrittori si facevano sentire da parte delle scoperte archeologiche, si è voluto accennare a due figure emblematiche, come Bettinelli e Tiepolo. L'uno è uno scrittore, l'altro un pittore; ma

ambedue portano l'impronta di quell' irrequietezza preromantica che trovava un qualche equilibrio, quando la ragione e il sentimento si ponevano sul piano di un' armonia espressiva. Ad esempio la caustica critica che il Bettinelli aveva fatto alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, non trovava riscontro nella sua apertura di uomo colto che, venendo a contatto con la cultura europea, sentiva gli influssi di una mentalità non chiusa, ma vivacemente protesa ad evitare disquilibri, fonti di oscurità storica, tanto che è stato scritto di lui che egli «vagheggiò una letteratura viva, a somiglianza dell' inglese; ebbe un notevole concetto della storia...».[2] Proprio da chi, come lui, sembrava essere più lontano dall'amore per l'antichità, veniva, invece, con l'entusiasmo per le lettere, il convincimento che la cultura è, nel campo dello spirito, equilibrio di scoperte: equilibrio al quale può contribuire anche l'archeologia. E di tale convincimento fu anche esempio un delicatissimo pittore dalla personalità europea, Giambattista Tiepolo.

E per rimanere ancora nel campo del fascino che l'antichità provocava su insigni artisti del secondo Settecento, basti ricordare l'opera e la vita di Wolfgang Goethe al quale certamente il viaggio in Italia ed il contatto con le scoperte archeologiche[3] da poco fatte dettero il senso profondo di un' armonia e di un equilibrio che pongono il suo neoclassicismo sul piano di una valutazione preromantica della seconda metà del Settecento e dei primi anni dell'Ottocento. E' proprio questo, infatti, il periodo in cui può individuarsi in Europa un' inquieta età che si specifica come Preromanticismo. Se essa trova in Germania favorevole sede attraverso un movimento filosofico-letterario è in Inghilterra che deve riportarsi la sua culla. La valutazione di Shakespeare è fatta da teorici e letterati tedeschi, tra i quali è notevole ricordare quel Federico Massimiliano Klinger, autore di un dramma che intitolò appunto *Sturm und Drang*. Ma la generica valutazione di un mondo di naturalismo passionale sarebbe rimasta sterile cosa, senza una coscienza storica di molti teorici di cui è superfluo qui ricordare i nomi. Essa, tuttavia, trova mirabile espressione artistica proprio in Goethe.[4]

Nell'artista tedesco, come si è visto, è il contatto con le terre mediterranee e con le scoperte archeologiche, riferite soprattutto ai grandi secoli della cultura ateniese, il V e il IV a.C., a portare un senso più alto di serenità che, in certo modo, contrasta con l'atmosfera inquieta in cui l'opera goethiana si manifesta. Insigni archeologi vengono, d'altra parte, da paesi nordici in Italia, e si fermano in modo particolare a Roma; è il caso, per citare un illustre esempio, di Anton Raphael Mengs; alcuni rimangono in Germania per illustrare il valore civile delle scoperte archeologiche; si ricorda, per tutti, Gottlieb Heyne. Non è il caso qui di vedere, tra la grande serie di scrittori ed eruditi europei della seconda metà del Settecento, i contrastanti aspetti di pensiero: qui interessa solo notare come tutti siano d'accordo in una valutazione armonica della cultura, quando il loro sguardo è rivolto alla storia con un riferimento preciso: l'archeologia. E così, in Italia, la corte dei Farnese fa in modo che Parma possa essere definita «la piccola Atene d'Italia». Per citare un illustre esempio di cultura e di poesia, bisogna ricordare Carlo Innocenzo Frugoni, a proposito del quale scriveva Giosuè Carducci relativamente alla poesia italiana: «Gettò

2. G. Natali, *Il Settecento,* Milano 1955 p. 1174.

3. Si vedano al proposito: C. De Lollis, Il Bädeker di Goethe in Italia, in *Nuova Antologia,* 16 luglio 1904. J. Rumpt-Fleck, *Italienische Kultur im Frankfurt am Main im 18. Jahrhundert,* Colonia 1936.

4. Su una relazione del pensiero goethiano con la mentalità romantica addirittura di A. Manzoni cfr. T. D'Onofrio, Lo storicismo del Manzoni, in *Nuova Antologia,* Dic. 1975.

senza volerlo e senza avvedersene i fondamenti della lirica moderna; o almeno fu il suo più compiuto meccanico fornitore».[5]

Persino l'Arcadia non era insensibile all' entusiasmo per le scoperte archeologiche; nel 1779 Vincenzo Monti, nella colonia romana, leggeva l'ode *La prosopopea di Pericle*, dovuta alla scoperta di un busto dell'uomo politico ateniese nelle paludi pontine e valutato nell'ambiente culturale romano che faceva capo a Pio VI.

La valutazione dell' età di Pericle, anzi, nella coscienza preromantica fu dovuta soprattutto all' archeologia e fu, in realtá, veramente notevole. Ma è importante anche rilevare che le scoperte del mondo antico mitigavano, nell' atmosfera preromantica, soprattutto gli eccessi dovuti a visioni particolaristiche. Per citare un esempio validissimo, si pensi a Melchiorre Cesarotti che aveva celebrata la figura di Ossian, il bardo nordico paragonabile ad Omero.[6]

Ma è proprio il periodo del V e del IV secolo a.C. quello al quale si deve, durante il *Preromanticismo europeo* una visione che maggiormente si adatta all' atmosfera culturale che ormai proviene dalla Francia illuministica.

Si è detto già che l'archeologia attenua molto gli aspetti antistorici illuministici che provengono dalla Francia la quale, per più di un ventennio, dal 1789 al 1815,sarà interessata a fasi varie di un rivolgimento che porterà grandi conseguenze nella civiltà occidentale. L'amore per l'antichità si era trasferito, anzi, dalla Francia, nelle terre d'oltreoceano; si pensi soltanto a ciò che avveniva nell'arte architettonica negli Stati Uniti d'America.

Ma, per restare in Europa si noti che il periodo citato è proprio quello in cui il *Preromanticismo europeo* manifesta la sua maggiore vitalità. Difatti, dopo il 1815, non si può parlare più di questo fenomeno culturale. Le istanze romantiche si sono ben radicate in alcune parti d'Europa, dove il movimento trovava espressioni tipiche che esulavano da una netta distinzione con il *Neo-Classicismo*. La zona d'Europa che maggiormente ne risentì fu l'Italia; lo fu perchè venne accentuato un carattere insito nel *Preromanticismo* che superava gli schemi tipici di un nuovo movimento e lo superava proprio in virtù di un realismo storico che deve esser collegato alle scoperte archeologiche. Si tratta del carattere socio-politico. Già nel 1775 Francesco Soave, traducendo il *Saggio sull 'intelletto umano* del Locke, ne applicava con un senso storico stupefacente i principi all'estetica, anticipando un canone al quale ricorrerà più tardi Alessandro Manzoni e che sarà dell'estetica romantica, cioè quello dell'arte che abbia come scopo *l'utile sociale*. Ma, a ben riflettere, questo principio è dovuto proprio ad una visione nuova che in nazioni, politicamente non esistenti, ma culturalmente vive, come l'Italia, veniva da un contatto con le cose antiche.

Era il contatto con il mondo delle libertà greche; era il rifarsi ad una democrazia politica che era stata raggiunta in Grecia specialmente da Atene nello sviluppo storico tra il secolo V ed il IV a.C. e che veniva ricordata dalle scoperte archeologiche.

Alla luce di questa riflessione si può giustificare durante il periodo del *Preromanticismo* anche l'interesse continuo al problema della lingua. Esso nell' Italia del Settecento fu così vivo, che uno storico della letteratura, Giuseppe Toffanin, con originale interpreta-

5. G. Carducci, *Opere*, Bologna 1955 XV p. 73.

6. Cfr. W. Binni, *Preromanticismo Italiano,* Napoli 1948; in part. *Le traduzioni preromantiche e M. Cesarotti e la mediazione dell'Ossian.*

zione poteva parlare di *sciopero della lingua*,[7] da parte di chi veramente voleva saper scrivere.

Ma il problema della lingua in Italia si collegava ad una coscienza di unità politica; ed il riferimento correva al mondo dell'antichità. Non a caso Ugo Foscolo delineava il suo preromanticismo attraverso un senso profondo della grecità delle sue origini, sostenendolo con appassionato vigore nel sonetto dedicato a Zante, sua terra natale. E nel carme *I Sepolcri*, che rimane un esempio mirabile di armonia concettuale e stilistica, egli collegava l'antichità e l'attualità, la natura preromantica della sua posizione storica ed il neoclassicismo dovuto alla sua preparazione culturale ed al suo temperamento di uomo che sapeva ciò che pensava.

Il rifarsi ad un editto napoleonico era per lui soltanto un pretesto d'ispirazione; egli voleva manifestare il suo entusiasmo per il mondo della storia che i resti delle cose gloriose e degli uomini illustri manifestano. E se la sua visione si sostanzia dell'esempio di autorevoli suoi predecessori, come Alfieri e Parini, è nel mondo della storia, quello maturatosi attraverso una coscienza archeologica che si rivela pienamente la sua originale e validissima tesi.

Era quella che formulava l'importanza di un' ispirazione capace di provenire dalle tombe, da quei resti che suscitano «una corrispondenza d'amorosi sensi».

Rileggiamo i mirabili versi che più da vicino toccano quest' argomento. Il poeta, dopo l'esaltazione della Chiesa di Santa Croce in Firenze che raccoglie i resti dei più grandi italiani ed anche quelli dell' Alfieri esclama: «... Ah sì, da quella / religiosa pace un Nume parla; / e nutria contro a' Persi in Maratona / ove Atene sacrò tombe a' suoi prodi, / la virtù greca e l'ira. Il navigante / che veleggiò quel mar sotto l'Eubea / vedea per l'ampia oscurità scintille / balenar d'armi e di cozzanti brandi, / fumar le pire igneo vapor, corrusche / d'armi ferree vedea larve guerriere / cercar la pugna e all' orror de' notturni / silenzi si spandea lungo ne' campi / di falangi un tumulto e un suon di tube, / e un incalzar di cavalli accorrenti / scalpitanti su gli elmi a' moribondi / e pianto ed inni e delle Parche il canto».[8] Sono versi superbi dettati dalla visione di un momento eroico della storia greca, nel periodo tra il V e il IV secolo a.C. Certamente nella fantasia di Ugo Foscolo, in mirabile sintesi, si ponevano insieme il ricordo della poesia omerica, le letture degli storici greci, ma soprattutto il valore di quelle scoperte archeologiche che proprio nella seconda metà del Settecento erano state fatte. Per lui la storia riviveva appunto da testimonianze concrete, come i ritrovamenti archeologici; egli prevedeva che sia in Grecia che in Italia da quei ricordi sarebbe nata una nuova fase di storia durante l'Ottocento. Nella visione della storia si stemperava il suo preromanticismo, dovuto alla sensazione di un profondo mistero della vita umana, la quale riesce ad aver significato soprattutto nelle opere; in ciò che gli uomini fanno per esser degni del loro nome di esseri razionali.

D'altra parte, nel momento in cui il Foscolo scriveva i *Sepolcri*, cioè nei primi anni dell'Ottocento, trovava il suo epilogo anche il *Preromanticismo*, come movimento di cultura europea. Esso, però, avrebbe dato vita ad una nuova fase di cultura che affondava le radici in valori non transeunti. Questi valori sono appunto quelli della storia, ai quali danno vita non solo le opere degli scrittori, ma anche le concrete testimonianze dell'archeologia.

Università Statale Cassino, Italia *TOBIA D'ONOFRIO*

7. Cfr. G. Toffanin, *Storia dell'Umanesimo*, Vol. IV, Bologna 1964, pp. 151-159.
8. U. Foscolo, *I Sepolcri*, vv. 197-212.

THE CLASSICAL SOURCES OF ARABIC THEATRE

Arab critics dispute the problem of the originality of Arab theatre. Some believe that it is an imported art which came to the Arab World from Europe very recently. Others say that Arabs knew drama from ancient times. Others even state that the Arabs influenced European drama during the Renaissance through (Andalusia in) Spain.

It is out of question that many countries which are included now in the Arab World, had practised some forms of dramatic performances before the Arab conquest. The ancient Egyptians, for instance, acted some religious plays inside the temples with subjects based on the myths of Isis and Osiris. The other ancient civilizations of this area are rich in myths and rituals which contain the germ of drama. The ancient Greeks were influenced by such oriental myths and rituals.

What interests us now is that, according to some scholars, certain conceptions and rituals of these oriental civilizations survive in Islamic folklore. This means that the Arabs of the early Islamic ages knew some rudimental forms of drama. Yet these forms never reached the stage of maturity except in modern times.

Thus some Islamic rituals, popular among the common people, contain the germ of drama. It is sufficient to mention here one example only, namely the«ta'azi» (Consolations) of the Shiat especially those of Iraq and Persia. These rituals which are performed yearly in the festivals of «Ashura», held in honour of El Hussein, are considered by some scholars as the remains of the Pagan times i.e. the heritage of the oriental civilizations before Islam. Noteworthy is that El Hussein of these festivals bears some attributes of Baal, Adonis, Osiris and Dionysus.

It is curious, however, that the Arabs of the golden Islamic Age translated many Greek texts into their own language among which was Aristotle's *Poetics*. Some of these translations were the basis of very important classical studies in Europe during the Renaissance. Yet they did not translate any Greek (or even Roman) play into Arabic. They even apparently did not understand the meaning of such words as «drama», «tragedy» and «co-

medy» identifying each of them with this or that sort of their native lyric poetry. At the same time we find in some of their poems a certain kind of dialogue based on dividing every verse between two speakers (El Mumatanah). This, on the one hand, reminds us, of the «antilabe» in Greek tragedy and, on the other hand, it denotes that Arabic poetry could have been adapted to dramatic dialogue.

Passing by the shadow plays of Ibn Danial during the thirteenth century A.D. let us move directly to modern times. The theatre emerged in Lebanon, Syria and Egypt in the period from 1847 to 1870. Yet it had been introduced into Egypt by the French Expedition led by Napoleon Buonaparte since 1798. Because from that date onwards many European companies visited Egypt and performed plays either in French, English or Italian. On the other hand student educational missions to Europe, beginning from Rifaha Rafi el Tahtawi in 1834, helped to create an audience capeble of understanding the techniques and functions of the European theatre.

George Abyad, a Syrian by origin, was the first to be sent by the Egyptian government to France to study theatre in 1904. Returning he organized an Egyptian company in 1912. The first play performed by this company was *Oedipus* which was translated into Arabic, rather from French, by Farah Antun. Thus the first pure Egyptian theatrical company began with a Greek play. Besides the works of Shakespeare, Corneille, Racine, Molière etc. were performed in Arabic by other Egyptian companies having been previously performed in Egypt by foreign companies. These works included many pieces of the neo-classics in Europe, such as *Andromaque* of Racine, *Tartufe* of Molière, *Anthony and Cleopatra* of Shakespeare etc.

On the other side the establishment of the Classical studies Department in Cairo University is the milestone of Taha Hussein's reforms in the field of University Education. Writing a book with the title *The future of Culture in Egypt*, this great thinker asserts that the historical connections between Egypt and Greece are unique and they are perhaps stronger than the connections between Egypt and the other countries of the Middle East. He even believes that there will be no cultural Renaissance in Egypt if the Egyptians neglect the classical heritage. These opinions of Taha Hussein were strongly resisted by some nationalists and some Muslim Scholars of El Azhar. The Philhellenism of Taha Hussein brings to our memory Desiderius Erasmus. He was the first to translate Sophocles' plays into Arabic. This translation played a great role in developing the Arabic theatre although the translator depended on French rather than the Greek original itself. The success of this translation is partly due to the charming style of the translator being undoubtedly one of the best of the modern Arab writers.

Lewis Awad followed the model of Taha Hussein and published many translations and studies depending on his wide readings in English. In the present time, however, many Egyptian Universities, among which is El Azhar, the most ancient Muslim University in the world, include a Classical Department. So there is a new generation of Classicists who finished their studies in England, France, Italy and Greece. They diffuse philhellenism not only in Egypt but also all over the Arab World. They publish new translations of the Greek authors, especially the dramatists, from the original texts. These efforts are promising; they pave the way for composing a Greek-Arabic dictionary and a classical encyclopedia.

The efforts of the classicists are reflected in the creative literature and especially in

poetry. From the thirties of this century a group of poets, led by Abu Shady, Aly Mahmud Taha and Abu el Kasem el Shaby, tried to revive the Greek myths in their poems. They even called themselves and their periodical after the name of *Apollo*. This trend in Arabic poetry is still strong in the works of our contemporary poets such as the Iraqi poets El Siab and El Biati as well as Adonis of Lebanon and Salah Abd El Sabour of Egypt.

Yet the originator of poetic Arab theatre, Ahmed Shawky, did not follow the same path. From the first glance we can discern the two essential aspects and purposes of his play *the Death of Cleopatra*, viz. the innovation of Arabic poetic drama and the defence of Cleopatra's patriotism. Noteworthy is the fact that Shawky's attitude, being semi foreigner on the side of his (Greco-Turkish) grandmother is similar to that of his heroine, Cleopatra, Macedonian by origin.

The two aims of Shawky proved to be too ambitious to be achieved in the Egypt of the twenties of this century. Introducing dramatic art into Arabic poetry requires beside Shawky's poetic genius, a systematic study of the origins of Drama, a thing which Shawky lacked. Dramatic education must begin with the Greeks, that is, with Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes. This rule is to be established later in the Arabic dramatic literature through the experience of Tewfiq El Hakim as we shall see. But as for Shawky on reading all his poems, El Shawkiat, and on following the circumstances of his education and its sources, we do not find any indication that he knew the Greek dramatic masterpieces. Of course we do not mean simple knowledge which as a matter of fact Shawky had obtained even before his stay in France.

Furthermore we believe that the dramatic education of Shawky as a whole is neither high, nor systematically complete. No doubt he knew the neo-classical writers of France and the heads of the Romantic revolution there, such as Victor Hugo. He also knew many other dramatists, yet he did not digest their works. Even the performances which he attended in Egypt and in France, were not so fruitful for him. The genius of the prince of Arabic poetry had been previously directed otherwise to other fields different from the dramatic art.

Composing any play of classical origins, such as *The Death of Cleopatra* and *Cambyses* of Shawky needs two basic requirements. First the author has to keep a direct and systematic contact with the classical sources. Secondly he must possess a long experience in dramatic art and technique. Fortunately the new generation of Arab verse dramatists try to achieve these two requirements.

Arabic prose drama profited from the classical culture more fruitfully than the poetic. Tewfiq El Hakim going to France to study law devoted himself to drama. From his wide readings in French Literature he was convinced that if he wants to achieve any success as a playright he must begin from the natural beginning, i.e. to go back to the Greek authors, the eternal masters of drama. He read them, but in French translations.

The result was that Tewfiq El Hakim wrote three plays with Greek themes, namely *Pygmalion*, *King Oedipus*, and *Praxa*. The last one is an imitation of Aristophanes' *Ecclesiazousai* or *Women in the Assembly*, the Arabic title *Praxa* being an abbreviated form of Praxagora, the heroine. Yet the Greek influence upon Tewfiq El Hakim is not confined to these three plays but it extends to all his works and even to his very way of thinking. In his play *Food for every mouth* he adapts the myth of Orestes to a contemporary theme. And in his semi-autobiographical story *A bird from the Orient* he

fell in love with a beautiful French girl during his stay in Paris; and he revealed his feelings to her for the first time through a French translation of a poem by Anacreon (fragm. no. 11) entitled «to Love» (εἰς Ἔρωτα) although he translated it into Arabic as meaning «the combat».

The influence of Tewfiq El Hakim was tremendous. It is enough to mention here that there is no less than four Arabic adaptations of *Oedipus*. Every play of them reflects a certain period and is connected with this political event or that from the debacle of Palestine in 1948 to the defeat of Arabs in 1967. This means two things. First that *Oedipus* has been absorbed into Arabic modern life at least on the stage. Secondly many other plays on Oedipus theme are to be expected in the coming years.

Noteworthy is that many other Greek myths have been exploited one way or another on the Egyptian stage. In few words, the study of the classical sources of modern Arabic theatre is recommended by the present writer as a promising approach for a well-balanced understanding of philhellenism in the Arab World.

Cairo University, Egypt *AHMED ETMAN*

THE SURVIVAL OF SOME CLASSICAL AND HELLENISTIC THEMES IN THE ICONOGRAPHY OF LATE ANTIQUITY IN ISRAEL

(Plate 20)

Our knowledge of Palestine in the Hellenistic, Roman and Byzantine periods, up to the Arab conquest in 636 A.D. has grown considerably in recent years. The study of these periods shows a clear dividing line in the employment of figurative art between the pagan and Jewish populations of Palestine. The finds from the Hellenized, gentile urban centres along the coast and inland, such as Acre - Ptolemais, Dora, Caesarea, Ascalon, Gaza, Samaria and Beth-Shean-Scythopolis, show a considerable richness in classical iconography as compared with the mainly Jewish-populated centres such as Jerusalem, Tiberias, and smaller towns in Galilee.

This state of affairs is especially evident in the archaeological finds and literary sources relating to the Hasmonean and Second Temple periods, up to A.D. 70 and the destruction of Jerusalem and its Temple by the Roman legions.[1] During these years, the Jews strictly observed the Biblical prohibition «You shall not make yourself a graven image or any likeness». Although their monumental architecture was thoroughly Hellenized, it was almost totally devoid of any figurative decoration. The ruling Herodian family which was strongly influenced by Rome abstained from having their portraits put on the coins they issued,[1] except by Herod Philip who ruled in the north of the country, a predominantly pagan area. From Josephus Flavius' writings we learn of the existence of several portraits of Hasmonean and Herodian princes.[2]

1. Y. Meshorer, *Jewish Coins of the Second Temple Period,* Jerusalem 1967, pp. 76-77.

2. Mariamme was accused by her enemies of having sent her portrait to Anthony in Egypt, *Jewish Wars I,* 439. This episode is related to the sending of the portrait of Alexandra's children to Anthony, *Jewish Antiquities* XV 26, 27. The images of Agrippas I's daughters are mentioned in *Jewish Antiquities* XIX 357.

Ancient writers like Strabo, Varro, Tacitus and Pliny have recorded their astonishment at the absence of statues and images from Palestinian cities and synagogues. «Therefore they set up no statues in their cities, still less in their temples. This flattery is not paid to their kings, nor this honour given to the Caesars» (*Historiae*, V, 4).

This attitude changed considerably, and a real revolution occurred some time after the destruction of the Temple and the final blow to independent Jewish existence in Palestine after the defeat of Bar Kokhba in A.D. 135 by Hadrian's legions.

Once more, literary sources and archaeology bear evidence of the new attitude of the Jews towards figurative art. This was due to the weakening of pagan concepts in the 3rd-4th centuries A.D., when the Jewish authorities felt self-confident towards idolatry and saw no real danger in it. This brought about a rather liberal attitude towards figurative art as long as it did not involve idol worship.[3] This neutral approval and acceptance of figurative art can be seen in the most revered Jewish Necropolis, at Beth-Shearim, where imported Attic sarcophagi were found which bore mythological representations, such as Leda and the swan,[4] Achilles in Skyros, Victories carrying garlands, the Amazonomachy etc.[5] Synagogues were decorated with stone carvings of 'inhabited' scrolls, cupids, garlands and eagles. Other synagogues were paved with mosaics whose focal point was a very elaborate zodiacal circle with, in the centre, Helios in his chariot accompanied by the moon and the stars, representing the *imago mundi*. Personifications of the four seasons are depicted in the four corners of the frame, and the names of the zodiacal signs and the seasons are inscribed in Hebrew.[6]

To this one should add the representation of Orpheus, on the frescoes of the third century synagogue at Dura Europos,[7] and on the mosaic floor of the synagogue at Gaza, where he is depicted as a Byzantine ruler, with a Hebrew inscription above his head reading *David*.[8]

From the Christian world I would like to mention the well-known 6th century mosaic calendar from the monastery excavated at Beth-Shean,[9] with personifications of the sun and moon it its centre, and personifications of the months surrounding it.

These survivals of classical and Hellenistic iconography have been recently dealt with in two articles: one by George M. A. Hanfmann, 'The Continuity of Classical Art: Culture,

3. E. E. Urbach, The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts, *IEJ* 9, 1959, pp. 149-165.

4. M. Avi-Yonal, The Leda Sarcophagus from Beth-Shearim: *Scripta Hierosolymitana* 24,1972, pp. 9-21.

5. N. Avigad, *Beth-She'arim. Report on the Excavations during 1953-1958* vol. III, Catacombs 12-23, Jerusalem 1976, cf. pp. 164-173, 275-287.

6. M. Dothan, *Hamath Tiberias, Early Synagogues and the Hellenistic and Roman Remains,* Jerusalem 1983, cf. 39-49 with extensive bibliography.

7. C. H. Kraeling, *The Excavations at Dura Europos,* VIII, 1, The Synagogue, New Haven 1956, pp. 223-225 pl. XXXIV.

8. A. Ovadiah, Excavation in the Area of the Ancient Synagogue at Gaza, *IEJ* 19, 1969, pp. 193-198 pl. 15 A. See also P. C. Finney, Orpheus-David: connection in iconography between Greco-Roman Judaism and early Christianity?, *Journal of Jewish* Art 5, 1978, pp. 6-28.

9. G. M. Fitzgerald, *A Sixth Century Monastery at Beth-Shean,* Philadelphia, 1939 p.7 frontispiece; pl. VI.

Myth and Faith, in: *Age of Spirituality: a Symposium* (ed. K. Weitzmann), New York 1980, pp. 75-98 and the other by M. Hengel, in his study of a bronze jug possibly from Jerusalem—'Achilleus in Jerusalem' in the *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 1982. Represented on this jug are some episodes relating to Achilles such as his duel with Hector, his death, and the ransoming of Hector's body. These themes were common in late antiquity; however, in this case, some motives are unusual.

I would like to dwell upon two more iconographic themes here: one from a Jewish public building (probably a synagogue) in Beth-Shean,[10] and the other from a church at Kissufim, in southern Israel, from the 6th century A. D. The Beth-Shean example comes from a mosaic floor in a rectangular room which is part of a large house that consists of a series of rooms enclosing a large courtyard. One of the rooms is clearly a (Jewish) prayer hall, identified by a large medallion at its centre containing a seven-branched *menorah* and other Jewish symbols. Above the *menorah* there is a Hebrew inscription reading *Shalom*. There are also some dedicatory inscriptions in Aramaic which confirm this identification.

The mosaic floor to which we are referring is divided into two panels: one contains a Nilotic scene, with the personification of the Nile as an old man and a representation of a building labelled *Alexandria*. The second panel contains two dedicatory inscriptions decorated with a *menorah*, mentioning a certain Leontis Kloubas and his brother Jonathan. The major figure in this panel is Odysseus, represented as bound to the mast of his ship as it sails past the island of the Sirens[11] (Pl. 20,1). This theme was a popular motif from the classical period to the Middle Ages. This example, however, is the first known instance of such a mythological theme being borrowed from the classical sphere for use in a Jewish public building. The fact that Beth-Shean-Scythopolis was a town largely inhabited by Christians and pagans, side by side with Jews, may explain this exchange of ideas. Some references in Jewish literature indicate that the reading of Homer was not prohibited, as against the prohibition of reading the Jewish apocryphal books, for example. Nevertheless, the choice of this particular episode seems surprising, since it was allegorically interpreted in the Christian literature as the victory of the faithful Christians over the perils and temptations of earthly life.[12] It seems that here, the choice of this episode, as representing travel in general, was perhaps related to the function of this hall which we believe could have been part of a hostel that housed travellers who passed by this significant road junction. As is well known from inscriptions and literary sources, synagogues sometimes had facilities for housing pilgrims and passers-by. Interestingly enough, one of the dedicatory inscriptions from the building mentions an inn-keeper.

The second example comes from a mosaic floor of a church excavated some years ago at Kissufim which is situated some kilometers south-east of Gaza. The mosaics, only

10. D. Bahat, A Synagogue at Beth Shean in *Ancient Synagogues Revealed* (ed. L. I. Levine), Jerusalem 1981, pp. 82-85, pl. I A-C.

11. L. Roussin, The Beit Leontis Mosaic. An Eschatological interpretation, *Journal of Jewish Art* 8, 1981, pp. 6-19, figs. 1, 2, 7. The Siren is represented with a fish tail like a Nereid. This is one of the earliest representations in this form.

12. One can not however, totally dismiss the possibility that the Jews interpreted that episode in the same spirit as did the Christians.

partially preserved, adorned the northern aisle of the church, and contain genre and hunting scenes.[13]

One of the hunting scenes represents a horseman dressed in a sleeved hunting tunic and breeches, piercing with his lance an attacking panther. Above this scene there is a Greek inscription, reading «ἔργον Ἀλεξάνδρου» 'the deed(s) of Alexander'[14] (Pl. 20,2). This scene, as well as another one depicting a battle between a hunter and a bear, could be compared with other hunting mosaics, particularly with those at Antioch and Constantinople, which have been thoroughly studied by Doro Levi and I. Lavin. The hunting scenes go back to early Hellenistic reliefs from Asia Minor. Pliny tells us that a representation of Alexander's hunt was created by Lysippos and Leochares and dedicated in Delphi. The royal hunter triumphant over wild animals was represented on the 'Alexander' sarcophagus as a parallel to the king triumphing over his enemies, and appears practically unchanged according to Doro Levi, in the representation in the Antioch hunting mosaics. Again according to Levi, the hunter-horseman is the type of the Hellenistic prince who imitates the type of Alexander, and symbolizes the victorious ideal prince.[15] On the mosaic floor of the 6th century church at Kissufim, Levi's hypothesis has been proved. We have for the first time an inscription identifying the victorious huntsman with the ideal prince—the heroic Alexander.[14] A pair of segments from a Coptic tunic of the 7th-8th centuries should be mentioned here. They are decorated with two mounted horseman and pairs of winged genii holding wreaths above their heads. Above the whole scene there is an inscription MAKETON ALEKCATEROC.[16]

Both exaples, though belonging to different iconographic types, testify, we believe, to the popularity of the Alexander's hunt in Christian circles of Late Antiquity in this part of the world.

The limited choice of Classical themes in late Antiquity in what we may call 'Official Art' of the Jews, namely the synagogue art in Israel was not, it seems, caused by the prohibition in the Second Commandment. The limited choice of Classical subjects was known in late antiquity all over the ancient world. Side by side with the Classical themes in the synagogues were depicted geometric designs and neutral plant and animal genre representations. The last mentioned representations were also common in the churches of this period. Classical themes were not found in the churches however, as often as in the synagogue art.

Totally missing from the Jewish of late antiquity are direct likeness of contemporary figures, and figural representations are all based on already iconographic and literary fixed traditions. On the other hand, in the church decoration one finds portraits of donors and other contemporary figures. Are these the only restrictions that the Jewish Art has put on the representation of figural art? The answer seems to be positive.

Israel Department of Antiquities and Museums *GIDEON FOERSTER*

13. R. Cohen, A Byzantine Church and Mosaic Floor near Kissufim, *Qadmoniot* 45, 1979, pp. 19-24 (in Hebrew); idem, Kissufim Notes and News, *IEJ* 27, 1977, 254-256.

14. It could not be ruled out that we are dealing here with an artisan named Alexander referring to his work. The central disposition of this inscription above the representation and its brevity makes this possibility rather unlikely.

15. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements,* Princeton 1947, Vol. I, pp. 243-244, 340 passim.

16. D. Shepherd, Alexander - The Victorious Emperor, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 53, 1971, pp. 245-250.

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΑΠΟΜΟΝΩΣΕΩΣ ΤΗΣ ΒΟΙΩΤΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΥΠΟΛΟΙΠΗ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

(Εἰκ. 1)

Παρὰ τὴν πλεονεκτικὴ γεωγραφική της θέση, ἡ Βοιωτία ἀργὰ ἔδειξε μία σημαντικὴ παρουσία στὴ διεθνῆ σκηνὴ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, ὅπως παρατήρησε πρὶν ἀπὸ δύο χιλιετηρίδες ὁ Ρωμαῖος γεωγράφος Στράβων, ἀκολουθώντας τὶς παρατηρήσεις τοῦ Ἐφόρου.[1] Ἐπιπλέον, ὅταν τελικὰ ἐμφανίσθηκε, τὴν ἐποχὴ τοῦ Πελοπίδα καὶ τοῦ Ἐπαμεινώνδα, ἡ παρουσία της ἦταν βραχείας διαρκείας, διότι ἡ βοιωτικὴ ἡγεμονία ταχέως ἐξαφανίσθηκε στὸ χάος τῶν μέσων τοῦ τέταρτου αἰώνα, τὸ ἴδιο χάος ποὺ τελείωσε μὲ τὴ Μακεδονικὴ παρέμβαση.

Ἡ Μακεδονικὴ αὐτὴ παρέμβαση ἔδωσε ἐπίσης τέλος στὰ περισσότερα τοπικὰ καὶ ἄλλα ρεύματα τῆς ἑλληνικῆς πολιτικῆς ζωῆς. Οἱ ἀνεξάρτητες αὐτὲς τοπικὲς παραδόσεις παρουσιάζονται καθαρότατα στὶς μικρὲς πόλεις τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπου ἀντιπροσωπεύονται καὶ μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα τῶν μικρῶν αὐτῶν περιφερειῶν. Ἔτσι γίνεται δυνατὸν νὰ διαχωρίζουμε τὶς τοπικὲς σχολὲς ἀγγειογραφίας, χαλκοπλαστικῆς καὶ κοροπλαστικῆς, ποὺ συναντῶνται στὴ Λακωνία, τὴν Ἀρκαδία, τὴν Εὔβοια, τὰ ἀνατολικὰ νησιὰ καὶ λοιπά, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πασίγνωστο βέβαια κέντρο τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Κορίνθου. Ἡ Βοιωτία ἀποτελοῦσε περιφέρεια μὲ τοπικὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση, ὅπως μποροῦμε νὰ σκεφθοῦμε μὲ παραδείγματα τὰ ἀγγεῖα τοῦ τύπου «Bird Kylikes»[2] καὶ τὰ εἰδώλια τοῦ τύπου «παππάς»[3].

1. Στράβων, IX, 400-401 (IX, 2, 2).

2. Πρβλ. τὴν πρόσφατη μελέτη τῆς Ἀγγ. Ἀνδρειωμένου, *Τὸ Κεραμεικὸν Ἐργαστήριον τῆς Ἀκραιφίας* (Ἀθῆναι, 1980)· σύνοψη χρονολογήσεως, 90-92.

3. P. N. Ure, *Aryballoi and Figurines from Rhitsona in Boeotia* (Cambridge, 1934) 53-60· πρβλ. περίληψη τοῦ R.A. Higgins, *Greek Terracottas* (London, 1967) 45-47.

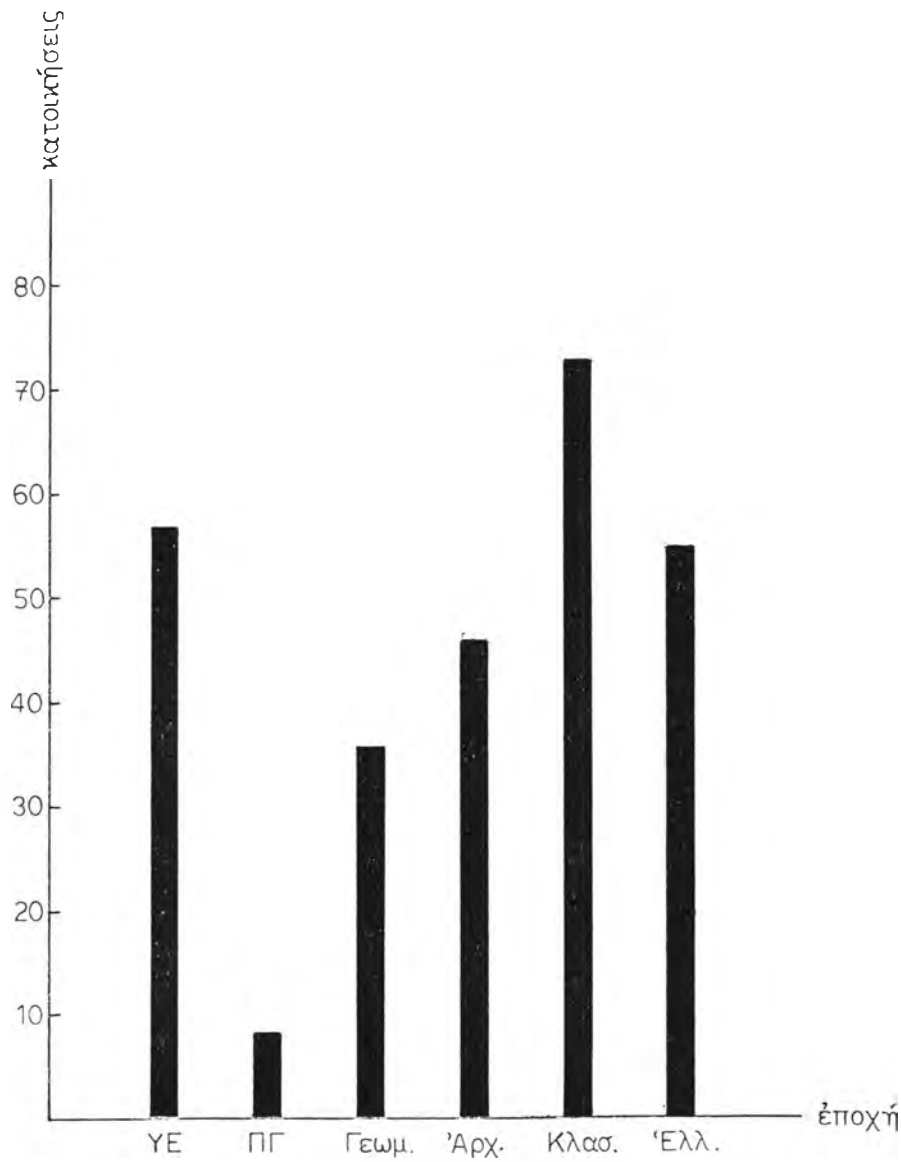
Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὶς ἄλλες περιφέρειες, στὶς ὁποῖες περιλαμβάνεται καὶ ἡ Κόρινθος, οἱ τοπικὲς παραδόσεις τῆς Βοιωτίας δὲν τέλειωσαν τὸ δεύτερο ἥμισυ τοῦ ἕκτου αἰώνα. Ἐνῶ ἀλλοῦ ἐμφανίζεται μείωση τῶν τοπικῶν καλλιτεχνικῶν παραδόσεων ἀπέναντι στὴν αὐξημένη ἐπιρροὴ καὶ τὴν ἐμπορικὴ ἐπίδραση τῆς Ἀττικῆς, ἡ Βοιωτία παραμένει πιστὴ στὴν μερικότητά της ἀκόμη καὶ κατὰ τὰ μέσα τοῦ πέμπτου αἰώνα. Λόγω αὐτῆς τῆς διαρκοῦς ἀνεξαρτησίας ἡ Βοιωτία ἀπόκτησε τὴ φήμη καθυστερημένης περιφέρειας, «L'histoire d'un préjugé» κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Pierre Guillon.[4]

Ἕνα ἐντυπωσιακὸ παράδειγμα τοῦ τοπικοῦ πνεύματος ἀποτελοῦν τὰ εἰδώλια τύπου «genre»,[5] τὰ ὁποῖα, στὴν ἀρχὴ τοῦ πέμπτου αἰώνα ἀντιπροσωπεύουν μία διακεκριμένη καὶ τοπικὴ παράδοση, ὅπως δείχνουν ἐπίσης, ἡ ἐνασχόληση μὲ τὰ ἄμεσα προσωπικὰ καὶ τοπικὰ ἐνδιαφέροντα. Ἡ ἰδία μερικότητα διακρίνεται ἀκόμη καὶ στὴν ἀγγειογραφία, γιατί, ἐνῶ οἱ Βοιωτοὶ ζωγράφοι ὑπέστησαν τὴν ἀναμφίβολη καὶ ἀναπόφευκτη ἐπιρροὴ τῶν γειτονικῶν καλλιτεχνῶν τῆς Ἀττικῆς, συνέχισαν ὡστόσο νὰ παράγουν μελανόμορφα ἀγγεῖα σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ πέμπτου αἰώνα, καὶ ὑπὸ τὴ μορφὴ τῶν Καβειριακῶν,[6] ἀκόμη καὶ κατὰ τὸν τέταρτο αἰώνα.[7] Ἂν καὶ κατὰ τὰ μέσα τοῦ πέμπτου αἰώνα ἐμφανίζονται μερικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα,[8] ἡ τακτική της παραγωγὴ ἀρχίζει μόνο στὰ 400 π.Χ., καὶ τότε ἀκόμη οἱ ἀγγειογράφοι δείχνουν μιὰ προτίμηση γιὰ τὸν μελανόμορφο ρυθμὸ παράγοντα παραδείγματα διγλώττων ἀγγείων.[9]

Τὸ ἴδιο συντηρητικὸ πνεῦμα ἁπαντᾶται καὶ στὴν ἀρχιτεκτονική. Ἕνα εἰδικότερο παράδειγμα εἶναι ἡ ἐπικράτηση σὲ μερικὰ βοιωτικὰ ἱερά, σ' ὅλη τὴν κλασσικὴ περίοδο, ἐνίοτε καὶ ὑστερότερα, τοῦ ἐκτενοῦς, ἀπτέρου σχεδίου ναοῦ.[10] Στὸ Μαυροβούνι τῆς νοτίας ἀκτῆς, παραδείγματος χάριν, ὁ ναὸς παρουσιάζει μὲν τὸ ἐκτενὲς σχέδιο, ἀλλὰ μὲ κλασσικὸ τύπο δομῆς,[11] ἐνῶ δυτικότερα, στὴν ἴδια ἀκτή, στὸ σημερινὸ Κάστρον Χωστίας ἄλλος ναὸς ἀρχαϊκῶν ἀναλογιῶν διατηρήθηκε ὡς τὴν ὄψιμη Ἑλληνιστικὴ ἐποχή.[12] Γενικότερα, εἶναι γνωστοὶ οἱ ναοὶ τοῦ Πτώου καὶ τῆς Αὐλίδος. Στὸν μὲν πρῶτο τὸ ἀρχαϊκὸ σχέδιο ἐνσωματώθηκε στὸν περίπτερο ναὸ τῆς ὄψιμης κλασσικῆς περιόδου,[13] εἰς δὲ τὸ ναὸ τῆς Αὐλίδος τὸ ἀρχαϊκὸ σχέδιο διατηρήθηκε ὡς καὶ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχή.[14]

Παρ' ὅλα αὐτά, δὲν ἔλειπαν στὴ Βοιωτία ἐπαφὲς μὲ τὶς ἐξωτερικὲς καλλιτεχνικὲς ἐξελίξεις, ἐφ' ὅσον ἀττικὰ ἀγγεῖα εἰσήγοντο σὲ μερικὰ βοιωτικὰ κέντρα κατὰ τὸν πέμπτο αἰώνα καὶ ἀκόμη λίγοι κεραμεῖς καὶ ἀγγειογράφοι ἴσως συνέχιζαν νὰ μεταναστεύουν ἐκεῖ ἀπὸ τὴν Ἀττική, ὅπως ἔπραξε ὁ Τεισίας.[15] Ὡστόσο, ἡ τοπικὴ κεραμικὴ παραγωγὴ ὑπέστη μόνο μικρὴ καὶ ἀργὴ ἐπιρροὴ ἀπὸ εἰσαγμένα ἔργα ἀλλὰ καὶ μετανάστες. Συμπτωμα-

4. P. Guillon, *La Béotie Antique* (Paris, 1948) 79-92.
5. R.A. Higgins, ὅ.π., 77. B.A. Sparkes, *JHS* 82, 1962, 132-137.
6. A.D. Ure & P.N. Ure, *Sixth and Fifth Century Pottery from Excavations made at Rhitsona* (Oxford, 1927). B.A. Sparkes, *JHS* 87, 1967, 124-127.
7. B.A. Sparkes, ὅ.π. 125, σημ. 65.
8. B.A. Sparkes, ὅ.π. 127. A.D. Ure, *AJA* 57, 1953, 245-249.
9. A.D. Ure, *AA* 1933, 36-7.
10. J.M. Fossey, *AJA* 75, 1971, 201.
11. R.A. Tomlinson & J.M. Fossey, *BSA* 65, 1970, 243-263, κυρίως 242-252.
12. J.M. Fossey, *Khostia 1980* (Montreal, 1981) 20-23.
13. Α. Ὀρλάνδος, *ΑΔ* 1, 1915, 94-110, κυρίως 109.
14. Ἰω. Θρεψιάδης, *ΠΑΕ* 1956, 94-104, κυρίως 100-101.
15. Πρβλ. B.A. Sparkes, ὅ.π. 122-3.



Εἰκ. 1. Ἐξέλιξη τῆς κατοικήσεως στὴ Βοιωτία.

τικὸ εἶναι ἴσως ὅτι τὰ μόνα τείχη τοῦ πέμπτου αἰώνα ποὺ ἀνακαλύφθηκαν στὶς πρόσφατες ἀνασκαφὲς στὰ Χώστια κτίσθηκαν κατ᾽ ἀπομίμηση μυκηναϊκοῦ «Κυκλωπείου» τύπου.[16] Δὲν ὑπάρχει ἴχνος τῆς τραπεζοειδοῦς δομῆς, τὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἀλλοῦ σὲ ὁρισμένες ὀχυρώσεις τοῦ ἴδιου αἰώνα.

Πῶς, λοιπόν, μποροῦμε νὰ ἐξηγήσουμε μιὰ τέτοια μορφὴ ἀπομόνωσης ἢ ἀνοσίας; Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἄποψη, καὶ οἱ πολιτικοστρατιωτικὲς δραστηριότητες τῆς Βοιωτίας κατὰ τὸν πέμπτο αἰώνα φαίνεται νὰ εἶχαν ἀποκλειστικὰ τοπικὴ φύση. Ὁ Μηδι-

16. J.M. Fossey, ὅ.π., πίν. 12.

σμός της στοὺς περσικοὺς πολέμους ἐξηγεῖται εὔκολα, πρῶτα μὲν ὡς ἀποτέλεσμα θελήσεώς της νὰ μὴ λεηλατήσουν τὶς πεδιάδες της οἱ Πέρσες, καὶ δεύτερον ὡς ἀφορμὴ νὰ ἐπιβάλουν τὸ ζυγό τους στὶς ἀποστάτριες πόλεις: τὶς Θεσπιὲς καὶ τὶς Πλαταιές, συμμάχους τῆς Ἀθήνας. Παρατηροῦμε ἀκόμα ὅτι ἡ μεγαλύτερη δράση τῆς Θηβαϊκῆς Βοιωτίας στὸν Πελοποννησιακὸ πόλεμο ἦταν πάλι ἡ κατάκτηση τῶν Πλαταιῶν.

Ἴσως, ἡ ἀνάγκη νὰ δημιουργηθεῖ πρῶτα μία ἑνωμένη Βοιωτία, καθυστεροῦσε τὴ διεθνῆ δραστηριότητα τῶν Βοιωτῶν, ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ ἄλλη πιθανὴ ἐξήγηση: νὰ ἀσκήσει σημαντικὸ ρόλο στὴ διεθνῆ σκηνὴ ὁποιοδήποτε κράτος ἔπρεπε νὰ διατηρήσει μία ἰσχυρὴ ἔνοπλη δύναμη καὶ συγχρόνως μία σταθερὴ ἐσωτερικὴ οἰκονομία. Ἐφόσον ἡ Βοιωτία οὐδέποτε εἶχε εἵλωτες, ὅπως ἡ Σπάρτη, ἔπρεπε ὁ ἴδιος ὁ βοιωτικὸς πληθυσμὸς νὰ παρέχει ἀρκετοὺς ἀνθρώπους γιὰ τὴν ἀγροτικὴ οἰκονομία καὶ συγχρόνως γιὰ τὸ στρατό.

Ὑπάρχουν πολλὲς ἐνδείξεις ὅτι ὁ πληθυσμὸς τῆς Βοιωτίας αὐξήθηκε βραδέως σὲ σχέση πρὸς τὸ δυναμικὸ τῆς χώρας. Ἡ ἔλλειψη ἐξαγωγῆς βοιωτικῶν βιομηχανικῶν προϊόντων δείχνει καθαρὰ ὅτι ἡ χώρα αὐτή, κυρίως σὲ σύγκριση μὲ τὴν Κόρινθο, τὴ Σπάρτη καὶ τὴν Ἀθήνα, καμιὰ ἀνάγκη δὲν εἶχε νὰ ὑποστηρίξει μεγάλο μέρος τοῦ πληθυσμοῦ μὲ τὸ ἐμπόριο βιομηχανικῶν προϊόντων. Τὰ αὐτὰ προϊόντα εἶχαν ἀποκλειστικὰ τοπικὴν ἀγορά. Ἔτσι πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἔκανε ἐξαγωγὴ ἀγροτικῶν προϊόντων σὰν ἀμοιβὴ γιὰ τὰ εἰσαγόμενα Κορινθιακὰ καὶ Ἀττικὰ βιομηχανικὰ προϊόντα καὶ προπαντὸς γιὰ τὸν εἰσαγόμενο ἄργυρο, τὸν ὁποῖο εἶχε ἀνάγκη γιὰ νὰ κόψει τὰ νομίσματά της. Ἂν ἡ ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι σωστή, ἐξηγεῖ ἀκόμη περισσότερο τὸν Μηδισμὸ τῆς Βοιωτίας καὶ τὴν ἀνάγκη της νὰ ἔχει τὴν ἀπαραίτητη πληθυσμιακὴ δύναμη, προτοῦ ἀναλάβει στρατιωτικὲς ὑποθέσεις πέραν τῆς τοπικῆς σφαίρας. Τὸ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ συμμετοχὴ στὴν ἵδρυση τῆς ποντιακῆς Ἡρακλείας καὶ ἴσως τοῦ Βυζαντίου,[17] ἡ Βοιωτία ἀπέσχε τελείως τῆς ἀποικιακῆς κινήσεως δείχνει ἐπίσης τὴν βραδύτητα τῆς αὐξήσεως τοῦ πληθυσμοῦ της, ἐν συγκρίσει μὲ πολλὲς ἄλλες περιφέρειες τῆς Ἑλλάδος.

Τέλος, τὰ συμπεράσματα ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὴν ἐκτενῆ τοπογραφικὴ μελέτη τῆς ἀρχαίας Βοιωτίας δίνουν στοιχεῖα γιὰ μιὰ βραδεῖα αὔξηση τοῦ πληθυσμοῦ.[18] Τὸ διάγραμμα τῆς ἱστορίας τῆς κατοικήσεως (εἰκ. 1) δείχνει μικρὴ αὔξηση μεταξὺ τῶν Γεωμετρικῶν καὶ τῶν Ἀρχαϊκῶν χρόνων καὶ μιὰ σημαντικότερη αὔξηση μεταξὺ Ἀρχαϊκῆς καὶ Κλασσικῆς ἐποχῆς. Κρίνοντας ἀπὸ τὸ μέγεθος τῆς δευτέρας αὐτῆς αὐξήσεως, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ κλασσικὴ ἀκμὴ θὰ γινόταν σταδιακά, καί, ὡς ἐκ τούτου, πιθανὸν νὰ τοποθετεῖται μᾶλλον στὸ δεύτερο ἥμισυ τῆς περιόδου, δηλ. στὸν τέταρτο αἰώνα. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, φαίνεται ὅτι ἡ ἀκμὴ τῆς κατοικήσεως, καὶ κατ' ἐπέκταση τοῦ πληθυσμοῦ, συμπίπτουν μὲ τὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης διεθνοῦς ἐπιδράσεως τῆς Βοιωτίας, καὶ ἔτσι ἐξηγεῖται πῶς ἡ Βοιωτία τελικὰ στὸν αἰώνα αὐτὸν ἀπέκτησε, ἔστω γιὰ μικρὸ διάστημα, τὴν ἡγεμονία τῆς Ἑλλάδος.

Πρὶν ἀπὸ τὸν τέταρτο αἰώνα ὁ ἀνεπαρκὴς πληθυσμός τους οὔτε ἀνάγκασε οὔτε ἐνθάρρυνε τοὺς Βοιωτοὺς νὰ ἀναλάβουν ἐξωτερικὲς δραστηριότητες. Ἐπίσης, ἐξαιτίας τοῦ ἀνεπαρκοῦς πληθυσμοῦ, οἱ πολιτικές, στρατιωτικὲς καὶ οἰκονομικὲς ἀσχολίες τῶν Βοιωτῶν περιορίζονταν στὰ ἐσωτερικὰ καὶ ὁ περιορισμὸς αὐτὸς συναντᾶται στὴ γενικὴ ἀπομόνωση ἢ ἀνοσία ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς καλλιτεχνικὲς ἐξελίξεις.

McGill University, Montreal *JOHN M. FOSSEY F.S.A.*

17. Πρβλ. πρόσφατη συζήτηση τῶν δύο περιπτώσεων ἀπὸ τὸν Legon, *Megara* (Ithaca, N.Y., 1981) 81-2 καὶ 140.

18. John M. Fossey, *Topography and Population of Ancient Boiotia* (Chicago, 1984/5) κεφ. III, 1.

LA GAINE HISTORIEE DE CERTAINES DIVINITES ANATOLIENNES ET SYRIENNES ET SON ORIGINE GRECQUE

A l'époque gréco-romaine, plusieurs divinités d'Asie Mineure et de Syrie dont Artémis d'Ephèse, Aphrodite d'Aphrodisias et Jupiter Héliopolitain, pour ne citer que les principales, portent, par dessus une tunique talaire, une gaine donnant au corps un aspect rigide, cylindrique. Sur les images d'Aphrodite, cette gaine s'étale uniquement sur le devant, à la manière d'un tablier, et s'arrête juste au-dessous des genoux ou au niveau des mollets. Sur les répliques d'Artémis, elle couvre non seulement la partie antérieure mais souvent aussi les côtés et descend habituellement jusqu'aux chevilles. Dans le cas de Jupiter, cet élément du vêtement enveloppe tout le corps et s'arrête au-dessous des mollets, sinon plus bas.

La gaine est normalement divisée par des bandeaux en registres, au nombre variable, qui étaient compartimentés ou non et meublés de motifs décoratifs et figurés rendus en relief (groupes sculptés, images en buste ou en pied de divinités, sphinx, lions, taureaux, abeilles, disques, rosaces, étoiles etc.).[1] A cette caractéristique essentielle s'ajoute une autre, celle du manque d'uniformité dans le choix des éléments décoratifs et dans les divisions de la gaine. Tout cela, en plus de prouver que la partie engainée des idoles pouvait voir son aspect extérieur modifié au gré des spéculations théologiques ou d'autres facteurs, pose le problème de la nature même de la gaine et de son décor, auquel est étroitement lié celui de son origine.

1. Sur Artémis d'Ephèse, voir principalement H. Thiersch, *Artemis Ephesia*, I: *Katalog der erhaltenen Denkmäler*, 1935; R. Fleischer, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, 1973, p. 1-137, pl. 1-57. Pour Aphrodite d'Aphrodisias, cf. H. Thiersch, *Ependytes und Ephod*, 1936, p. 59-72, pl. VIII-XII; A. Laumonier, *Les cultes indigènes en Carie*, 1958, p. 486-500, pl. X et XII; R. Fleischer, *op. cit.*, p. 146-184, pl. 64-74. Sur Jupiter Héliopolitain voir, en dernier lieu, Y. Hajjar, *La triade d'Héliopolis-Baalbek. Son culte et sa diffusion à travers les textes littéraires et les documents iconographiques et épigraphiques*, tomes I et II,1977. Le troisième tome vient de paraître à Montréal.

En l'absence d'indices concrets et de textes spécifiant le matériau de la gaine et sa raison d'être, nous sommes réduits à interroger les monuments eux-mêmes et à exploiter tout renseignement extérieur susceptible de nous éclairer à cet égard. Et d'abord, l'accoutrement engainé de Jupiter Héliopolitain ne saurait être assimilé à une cuirasse, comme on l'a souvent prétendu,[2] et ce pour une raison qui me paraît fondamentale. On ne doit pas, en effet, oublier que la cuirasse hellénistique et romaine est une arme défensive destinée à protéger le torse, l'abdomen et le bassin et, de ce fait, s'arrête, le plus souvent, au milieu des cuisses, sinon plus haut, pour ne pas entraver la mobilité de celui qui en est revêtu.[3] Or, la gaine de l'Héliopolitain descend, on l'a vu, très bas, immobilisant ainsi les jambes. Partant de ce fait, les épaulières dont le dieu est constamment pourvu, de même que les écailles imbriquées qui couvrent sa poitrine sur deux sculptures de Deir el-Qal'a et de Sarba,[4] apparaissent comme des détails aberrants adoptés pour céder au goût de l'époque qui habillait volontiers les dieux du costume militaire hellénistique et romain.[5]

Ceci dit, la seule définition valable, à mon sens, de la gaine tant du Baal d'Héliopolis que de ses congénères syriens et anatoliens est celle d'un surtout dont le matériau ne peut être précisé avec certitude, faute de témoignages explicites. Les hypothèses sont donc permises, et la première qui vient à l'esprit invite à opter pour un surtout en étoffe. Cette idée est des plus naturelles, et rien dans les monuments ne s'y oppose vraiment. Dans ce cas, le décor et les bandeaux en saillie qui séparent registres et compartiments peuvent être considérés soit comme des broderies traduites en relief dans la pierre ou le bronze, soit comme la reproduction de bractées d'or cousues sur le costume.

L'usage d'orner les vêtements des divinités de figures brodées est bien attesté dans le monde grec. Ainsi l'on doit comprendre la série de scènes mythologiques «brodées» sur l'image en bronze d'Athéna Chalkioicos de Sparte.[6] En outre, Amasis d'Egypte offrit aux Lacédémoniens, sans doute pour la même déesse, une cuirasse de lin ornée de figures tissées de fils d'or et de coton, et consacra une cuirasse du même genre à Athéna de Lin-

2. Ainsi W. Gurlitt, *Arch.-ep. Mitth. aus Österreich*, XIV, 1891, p. 125; R. Dussaud, *Notes myth. syr.* 1905, p. 71; A. Héron de Villefosse, *Bull. Soc. Antiq. de France*, 1911, p. 183-184; V. Müller, *Röm. Mitt.*, XXXIV, 1918, p. 99; F. Cumont, *Syria*, II, 1921, p. 40; R. du Mesnil du Buisson, *Bull. Soc. Antiq. de France*, 1928, p. 248; G. Furlani, Ornamenti astrali e corazze di dei dell' Asia anteriore antica, dans *Studi e Materiali di storia delle religioni*, VII, 1931, p. 45-46; M. Rostovtzeff, *Aegyptus*, XIII, 1933, p. 510; H. Thiersch, *Ependytes und Ephod*, 1936, p. 75; R. Mouterde, *MUSJ*, XXII, 1939, p. 180; R. Dussaud, *Syria*, XXIII, 1942-1943, p. 54, n. 7.

3. Cf. E. Saglio, *Dict. des Antiq.*, II, 2, 1918, s.v. *lorica*, p. 1302-1316; A. Hagemann, *Griechische Panzerung*, 1919; R. Grosse, *Römische Militärgeschichte*, 1920, p. 320 s.; A.M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, 1967, p. 92; 119 s.; 122 s.; A.R. Neumann, *Der Kleine Pauly*, III, 1969, s.v. *lorica*, col. 737-738; J. Garbsch, *Römische Paraderüstungen*, 1978, p. 7 s.

4. Cf. Y. Hajjar, *La Triade* I, nos. 216 et 230; II, pl. LXXXVII.

5. Sur les dieux cuirassés, cf. R. Paribeni, Divinità straniere in abito militare romano, dans *Bull. Soc. Arch. d'Alexandrie*, 13, 1910, p. 177-183, pl. 6-8; F. Cumont, *Fouilles de Doura-Europos*, 1926, p. 108 s.; M. I. Rostovtzeff, *Aegyptus*, 13, 1933, p. 510 s.; Id., *Yale Class. Studies*, V, 1935, p. 207 s.; E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain*, 1955, p. 258 s.; E. H. Kantorowicz, Gods in Uniform, dans *Proceedings of the Amer. Philos. Soc.*, CV, 4, 1961, p.368-393 ; H. Seyrig, Les dieux armés et les Arabes en Syrie, dans *Syria*, 47, 1970,p. 77-112; Id., Les dieux syriens en habit militaire, dans *Ann. arch. de Syrie* 21, 1971, p. 67-70.

6. Cf. Pausanias, XVII, 2-3.

dos;[7] une statuette en calcaire provenant du sanctuaire d'Aphrodite à Soloi présente sur la moitié inférieure de la robe plusieurs registres à deux compartiments chacun, meublés de figures humaines, de Sirènes, de colombes et de béliers.[8]

Quant à l'idée d'expliquer le décor figuré de la gaine comme la reproduction de bractées d'or cousues sur le vêtement, elle paraît également séduisante, d'autant plus qu'elle se prévaut d'une longue tradition orientale mise en lumière par A. L. Oppenheim.[9] Cet auteur a, en effet, démontré, à l'aide de textes et de monuments figurés, qu'en Mésopotamie, des motifs en or étaient cousus sur les vêtements des divinités et le manteau du roi assyrien. La gamme des motifs employés ou évoqués dans les sources se réduit essentiellement à des emblèmes célestes et astraux tels que disques, anneaux, étoiles et rosettes, ceux-là même que l'on voit fréquemment meubler les compartiments de la gaine éphésienne et héliopolitaine. Le parallélisme avec les monuments mésopotamiens étant donc étroit, il peut paraître naturel de supposer l'usage, dans les deux cas, d'une même technique ornementale. Le fait que le décor de l'épendytès ne se limite pas à des motifs simples et faciles à coudre sur des vêtements, comme c'est le cas dans les documents assyro-babyloniens étudiés par Oppenheim, mais comporte des bustes et des figures en pied moins appropriés à être appliqués de la sorte, ne doit pas faire difficulté. En effet, l'Antiquité a livré de nombreuses images de prêtres et de prêtresses portant des médaillons et des reliefs cousus sur le vêtement.[10]

On pourrait, plus vraisemblablement, concevoir la gaine du simulacre original comme un surtout constitué d'un ensemble, au nombre variable, de plaques de métal, notamment d'or, décorées au repoussé, bordées de bandeaux en saillie et fixées sur une armature en bois. Cette interprétation de la nature de la gaine et de son décor, retenue par de nombreux auteurs à propos de l'une ou l'autre des divinités à gaine ornementée d'Anatolie et de Syrie,[11] trouve un solide appui dans une coutume attestée dans le monde grec par des découvertes archéologiques et une série de témoignages d'auteurs anciens et qui consiste à couvrir les idoles en bois de plaques d'or, d'argent ou de bronze à décor au repoussé. Pausanias a, en effet, vu sur l'agora de Corinthe Artémis Ephésia et des images en bois de Dionysos qui étaient couvertes d'or à l'exception de leurs visages;[12] le même auteur parle d'un xoanon en bois de Dionysos de Thèbes couvert d'ornements en bronze.[13] D'autre part, un passage du Périégète[14] et la découverte dans l'atelier de Phidias à Olympie

7. Cf. Hérodote, II, 182 et III, 47.

8. Cf. H. Thiersch, *Ependytes und Ephod*, 1936, p. 44-45, pl. XXXIII, 1.

9. Cf. The Golden Garments of the Gods, dans *JNES*, VIII, 3, 1949, p. 172-193, fig. 1-26.

10. Voir, par exemple, *Comptes rendus de l'Académie de St. Pétersbourg*, 1865, p.49 s. (prêtresse de Déméter et de Coré); A. B. Cook, *Zeus*, II, 1925, p. 300 s., fig. 192-194; G. Sanders, Kybele und Attis, dans Die orientalischen Religionen im Römerreich, 1981, pl.V, 1 et 2 (prêtres et prêtresse de Cybèle et Attis); *BMB*, VIII, 1946-1948, p. 164; XVI, 1961, p. 131;R. Fleischer, *op. cit.*, pl. 162a (prêtre de Hadaranès à Niha); R.A. Stucky, Prêtres syriens, II: Hiérapolis, dans *Syria*, LIII, 1976, p. 130-131, pl. VI, 2-4.

11. Cf. C. Fredrich, Die Aphrodite von Aphrodisias in Karien, dans *Ath. Mitt.*, XXII, 1897, p. 378; M. Meurer, Die Mammae der Artemis Ephesia, dans *Röm. Mitt.*, XXIX, 1914, p. 218; H. Thiersch, *Ependytes u. Ephod*, 1936, p.51 s.; 63; 110; S. Onurkan, Artemis Pergaia, dans *Ist. Mitt.*, XIX-XX, 1969-1970, p. 296; E. Heinzel, Zum Kult der Artemis von Ephesos, dans *Jahreshefte*, L, 1972-1973, p. 244; R. Fleischer, *op. cit.* p. 91 s.; 172.

12. Cf. Pausanias, II, 2, 6.

13. Id., II, 6.

14. Id., V, 11,. 1.

de moules en terre cuite de parties de vêtement laissent croire que la draperie de Zeus était faite de plaques d'or fixées sur un noyau de bois.[15] Dans le temple de Magnésie du Méandre, des restes de plaques d'or furent dégagés près de la base de l'idole d'Artémis Leucophryéné, ce qui invite à croire qu'elles étaient destinées à couvrir l'image de la déesse qui était vraisemblablement aussi en bois.[16] Il ressort d'un témoignage de Xénophon qui avait une dévotion particulière pour l'Ephésienne, pour lui avoir élevé un temple à Scillonte, que la statue de la déesse à Ephèse même était couverte de plaques d'or.[17] Sur la voie sacrée dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes, les fouilleurs français ont exhumé des plaques d'or décorées de reliefs au repoussé et percées de trous servant à leur fixation sur le noyau en bois de statues chryséléphantines.[18]

Les parallèles invoqués à propos de la nature de l'ependytès et de son décor orientent utilement nos investigations pour déterminer l'origine de la gaine historiée, sans toutefois en délimiter le champ. Frappés par l'aspect momiforme des idoles engainées, certains auteurs ont naturellement regardé vers l'Egypte. Ainsi, pour E. Bondurand,[19] la gaine à compartiments de l'Héliopolitain vient du pays du Nil; c'est la gaine osirienne, la gaine des momies modifiée. D. G. Hogarth[20] et M. Meurer[21] adoptent, de leur côté, et à propos de l'épendytès de l'Ephésienne, un point de vue similaire. Mais les exemples cités par ces savants à l'appui de leur thèse ne sont guère concluants. D'autre part, l'analogie des images engainées avec les momies égyptiennes est trop superficielle pour être retenue.

Une issue babylonienne, déjà entrevue par l'étude monumentale de R. Eisler[22] et surtout par la démonstration d'Oppenheim que nous avons déjà résumée s'avère, en principe, plus prometteuse. Plusieurs auteurs s'y sont engagés en admettant que les manteaux des divinités babyloniennes décorés de motifs stellaires et célestes tels que disques, étoiles et rosettes sont le prototype de l'épendytès porté par Jupiter Héliopolitain et ses congénères de Syrie et d'Anatolie.[23] Pour ma part, et en dépit d'une similitude partielle du décor et de l'usage possible d'un même mode d'application des motifs, j'avoue n'être pas convaincu de la justesse de l'hypothèse mésopotamienne pour deux raisons qui me paraissent essentielles. Et d'abord, les manteaux constellés des dieux célestes assyro-babyloniens ne prennent jamais l'aspect d'une enveloppe rigide, étroite qui immobilise les jambes conférant ainsi son originalité à la gaine des divinités syro-anatoliennes. Ces man-

15. Cf. H. Volkmar-Herrmann, *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, 1972, p. 154 et note 605, pl. 58a.

16. Cf. O. Kern, Magnetische Studien, dans *Hermes*, XXXVI, 1901, p. 507-508.

17. Cf. Xénophon, *Anabase*, V, 3, 12. L'interprétation du texte dans ce sens revient à W. R. Lethaby, *JHS*, 37, 1917, p. 8.

18. Cf. P. Amandry, Rapport préliminaire sur les statues chryséléphantines de Delphes, dans *BCH*, LXIII, 1939, p. 86-119, en particulier, p. 87-90; 96-99; 115-119 et pl. XXIV-XXVIII.

19. Cf. Jupiter Héliopolitain, dans *Mém. de l'Acad. de Nimes*, XXV, 1902, p. 14.

20. Cf. *Excavations at Ephesos. The Archaic Artemisia*. London, 1908, p. 329.

21. *Op. cit.*, p. 216-217.

22. *Weltenmantel und Himmelzselt*, 2 vol., Munich, 1910. Voir, en particulier, vol. I, p. 51-112: «Der Gottheit lebendiges Kleid».

23. Cf. V. Müller, *Röm. Mitt.*, XXIX, 1919, p. 93 s.; H. Thiersch, *op. cit.*, p. 90-93; R. Mouterde, *MUSJ*, XXII, 1939, p. 179; Id., *BMB*, XIII, 1956, p. 13; E. Lichtenecker, *Die Kultbilder der Artemis von Ephesos* (dissertation manuscrite), Tübingen, 1952, p.129 s., cité par R. Fleischer, *op. cit.*, p. 94. Ce dernier (*op. cit.*, p. 357) est également de cet avis.

teaux ignorent, d'autre part, deux autres caractéristiques fondamentales de la gaine, à savoir le décor constitué d'images divines et animales en relief et la division en compartiments délimités par des bandeaux en saillie.

Tous ces éléments qui font défaut dans les documents mésopotamiens sont, par contre, bien attestés dans l'imagerie religieuse de la Grèce continentale et de celle d'Asie. Les idoles xoaniformes y sont, en effet, nombreuses. D'autre part, la tradition écrite et les découvertes archéologiques auxquelles nous avons fait allusion précisent que certaines de ces idoles étaient couvertes de plaques métalliques ornées de reliefs. Dans ces conditions, on peut raisonnablement considérer la gaine historiée des divinités de Syrie et d'Asie Mineure comme tributaire d'une influence hellénique.[24] Cette hypothèse me paraît d'autant plus vraisemblable que l'aspect des plaques delphiques présente une grande analogie avec celui de l'épendytès plus tardif: même division en compartiments, mêmes bandeaux de séparation en saillie, même décoration en relief avec un répertoire de motifs constitué de rosaces qui apparaissent fréquemment, on le sait, dans l'imagerie des divinités engainées d'époque gréco-romaine, mais surtout d'animaux réels et fantastiques dont certains comme le taureau, réduit cependant à un bucrâne, le sphinx et le griffon se retrouvent chez l'Ephésienne et l'Heliopolitain[25].

Une autre thèse, celle de l'origine syrienne de l'épendytès, fut défendue avec force par H. Thiersch[26]. Partant de la diffusion spatiale des divinités engainées qu'il limite à l'Asie Mineure occidentale, centrale et méridionale, à la Syrie, à la Phénicie et à la Palestine, cet auteur considère la Syrie du Nord, baptisée «die syrische Ecke», comme le point de départ vers l'Ouest et le Sud de ce type iconographique. Pour appuyer ses dires, Thiersch émet l'idée que c'est dans le domaine mitannien, nordsyrien et nordmésopotamien que se situe le pays d'origine du motif des protomes animaliers et surtout des animaux fantastiques tels que griffons, sphinx, lions et taureaux ailés que l'on retrouve comme décor sur la gaine de l'Ephésia. Or, d'une part, cet argument, à supposer qu'il soit juste, ne prouve rien; d'autre part et surtout, le développement des recherches archéologiques, notamment sur la glyptique, invite à attribuer la création de ces êtres fabuleux et de bien d'autres à l'Egypte et à la Mésopotamie, deux pays où précisément Thiersch ne trouve nulle trace de l'épendytès.[27] Plus importante pour l'hypothèse syrienne aurait été la découverte, dans la «syrische Ecke», d'idoles engainées antérieurement à l'époque hellénistique et romaine. Or, il n'en est rien et, pour retrouver de telles images déjà à l'époque archaïque, il faudrait se tourner vers la Grèce où nous avons tenté de localiser l'origine de la gaine historiée.

Université de Montréal *YOUSSEF HAJJAR*

24. Parmi les auteurs qui tiennent la gaine ornementée de reliefs pour une création de l'hellénisme ou une interprétation gréco-romaine des antiques *xoana*, citons A. De Ridder, *Mon. Piot.*, XII, 1905, p. 78; R. Dussaud, *Syria*, I, 1920, p. 7; H. Winnefeld, *Baalbek*, II, 1923, p. 120; G. Pesce, Divinità orientale di epoca romana nel museo di antichità di Torino, dans *Bull. Soc. arch. d'Alexandrie* X, fasc. 33, 1939, p. 229.

25. On doit à E. Lichtenecker (*op. cit.*, p. 137 s.; 149 s.; cité par R. Fleischer, *op. cit.*, p. 94 s.) d'avoir, le premier, souligné l'importance des plaques d'or de Delphes, mais sans en tenir compte d'un maillon essentiel dans la recherche de l'origine de la gaine historiée que lui-même et R. Fleischer après lui localisent, à tort à mon avis, en Babylonie (voir *supra*, p. 3 et 4).

THE CONCEPT OF THE CLASSIC AND ITS FUTURE

It is a great joy to have a symposium on The Classic here at Athens, where Classical arts flourished. (Slide 1 Parthenon).

From earliest times, human societies held an archetypal belief that there exists one Most Beautiful Woman and one Strongest Man in the World. Today, millions of people still make believe so. Thus, less than two months ago, I saw on television how a Miss Universe 1983 from New Zealand was elected the Most Beautiful Woman on Earth. (Slide 2 Miss Universe 1983).

The word *classicus* is Latin. It was used by Cato Censor in 170 B.C. to denote the first and richest of the five property classes into which the Roman People were divided. In his work *De Analogia*, written in 55-54 B.C., Julius Caesar seems to have applied the term *classicus* to normal and authoritative usage of words in literature. Around 100 A.D., the orator Fronto speaks of «classic and uncommon poets and writers».

In Greek the term *Ho klasikos* first appears in recent («demotic», «neotera») times. Today, in one general application, «The Classic» means no more than «something established and excellent» the Wimbledon tennis tournament, for instance, is A Classic.

In a narrower sense the term Classic refers to the cultures of Greece and Rome. (Slide 3 Polykleitos' Doryphoros).

Finally, in its most specific sense, «The Classic» is used of the culture and the arts of the fifth and fourth centuries B.C.

The Greeks had Olympic games for the Strongest and the Swiftest of Men; they did *not* have Panhellenic beauty contests. However, already in the Iliad (3:145-158) Helen of Troy is known as the Most Beautiful of Women. And at least a *local* contest for a «Miss Herakleia (in Lucania) 400 B.C.» was arranged by the famous painter Zeuxis. Like the judges in St. Louis he emerged with five finalists and took exclusive rights to the best features of each. (Slide 4 Angelica Kauffmann, Zeuxis Selecting Models, Providence).

You see here how the Neo-Classicist paintress, Angelica Kauffmann, painted this contest. Her picture also illustrates yet another meaning of Classical — that of *intentional* Imitation of Classical arts.

There have been many such Classicisms in history of art, and it is safe to say that

more will occur. In fact, the advent of a New, «Post-Modern», «Free Style» Classicism in architecture has been proclaimed during the last ten years by some leading architects of our time (such as James Stirling, A. C. Papadakis and Charles Jencks (*Architectural Design*, London, 1979-1982).

(Slide 5 Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1978).

Already in the early third millenium B. C. in Egypt some unknown genius conceived of applying a uniform measure to dimensions of buildings and to gods in human form. He used a sophisticated system of proportion. (Fibonacci series 1:3:5:8, according to A. Badawy). This was thought to be an immutable law of the gods. The Greeks used this proportional system down to late archaic times. (Slide 6 Kouros acc. to Diodoros).

Already then Pythagoras and Pythagoreans visualized the world as geometric areas or solids in rhythmic motion.

The so-called «Classical Revolution» in drawing, painting, and sculpture occurred when Myron and other Early Classical sculptors succeeded in symbolizing organic motion by curvilinear figures, as in the Discus Thrower by Myron. See S. Woodford, *The Art of Greece and Rome*, Cambridge, 1982, p. 18, fig. 1.21, Discus thrower by Myron, Analysis of Design).

Polykleitos of Argos, however, was famous because he measured and proportioned his statues from a very small unit upward. (Slide Doryphoros). This unit was a finger. And when he had calculated (and drawn) this abstract, proportioned finger.(Slide 8 finger proportions after a handbook of anatomy for artists).

Polykleitos had to transpose this abstraction into sqooshy, pliable clay. This is why he said that the work «is hardest when the clay comes to the finger» (Overbeck 970 = Plut. *De profect. in virt.* 17). (Slide 9 Woodford, *Greece and Rome*, 1982, 13, fig. 1.13. We are here concerned with the initial black clay model — seen at top of slides).

Unfortunately, no original bronze finger by Polykleitos is preserved; however, the finger of the Early Classical Charioteer of Delphi (476 B.C.?) illustrates the difficulties artists had in combining abstract proportion with observable appearance.

(Slide 10 Finger of Delphi Charioteer).

Like the Egyptians and the Pythagoreans, Polykleitos (c. 460 B.C.) probably believed that his *kanon*, his system of proportions, was immutable and divine.

A century later we find Lysippos doing a seemingly contradictory thing. He claimed that Nature, that is, observable nature, was his only teacher, yet he used a preconceived numerical system of proportions.

(Slide 11 Apoxyomenos with proportions?).

I believe that these two claims can be reconciled. Both Lysippos and Aristotle belonged to the immediate entourage of Alexander the Great. Now, in Aristotle's view, there are always two extremes and one mean, *mesotes*). In art, for instance, Polygnotos painted humans as they should be, Dionysios as they are, and Pauson uglier, as caricatures (*Poetics* I.2).

The question now arises: what is *mesotes* and what relation does it bear to the modern statistical concept of «average». (Slide 12 Henry Pickering Bowditch, McClure's Magazine, vol. 3, 1894, 331-342).

In 1878, the British physiologist Francis Galton drew attention to the possibility of combining on a sensitized photographic plate the features of a number of individuals,

«thus bringing into evidence all the typical traits, the traits on which there is agreement.»

Between 1894 and 1912, the American physiologist and photographer Henry Pickering Bowditch made the only serious attempt I know of to produce real visual averages. Eventually, he got up to a portrait of 449 American college students. (Harvard Classes of 1886 and 1887 had composite portraits in their yearbooks).

Today, our attitudes toward the Classical ideal and its use of proportion vary.

Mass appeal media, like television, synthesize the arts but do not worry about proportion. I regret to report that the judges in the Miss Universe 1983 contest considered height, and *unrelated* measurements of bust, waist, and hips, but were not instructed to consider overall proportions (Globe July 12, NYT July 12, 1983).

(Slide 13 Body Builder and Herakles, Aegina, Temple of Aphaia, E. pediment).

Some groups, like the Body Builders, strive to attain exaggerated muscular development of real people, and elect a 1983 «Mr. Olympia» for amateurs, and a Mr. Universe 1983 for professionals.

In art, there are some artists who work in traditional Classicistic style. Others, like cubists and Picasso, have gone back to the Pythagorean idea that abstract geometric shapes underlie reality.

(Slide 14 Ambroise Vollard realistic and cubistic, 1915/1910, as in Woodford, *Intro. to Art Hist.*, figs. 21, 22, pp. 28, 29).

Others yet have abandoned Man altogether and have started to transform earth.

(Slide 15 Cristo, Sonoma County, California, 1978).

Finally, some artists have become entirely solipsistic — not communication but self-expression is their main concern, and if the public does not understand their work, so much the worse for the public.

(Slide 16 a work of 1982-83).

With computers taking over the earth and everything being reduced to ciphers and symbols, I was very much afraid that visual arts will disappear as superfluous. This does not seem to be the case. Rather, the fusion of the arts will proceed further with the subject being involved in the action, seeing, hearing music, and smelling sweet smells while flying upside down. This synthesis of the arts had its forerunners, of course, in the Classic Greek drama of Aischylos, Sophocles, and Euripides here at the Theater of Dionysos.

More complicated is the very real possibility that genetic engineers will proceed to create unisex and other man-like? specialized creatures — The Strength, The Brain, and others yet undreamt of (and kyberneticists will create robots). All of them will have their own Classics.

Finally, for the scholarly archaeologist, electronic microscopy and other technological devices open possibilities of examining works of ancient art with hitherto impossible precision. A prosaic example is measuring the deviations, for instance, of Roman copies from each other. More exciting is the assessment of amount of observation seen in Greek originals, as compared with amount and quality of visual observation in (a) ancient Greek medical writers and (b) modern physiologists or physicians. One prognosis or pronoia I can certainly venture for the immediate future: as long as humans exist, we will learn more and more about The Classic: for Pantes Anthropoi Physei Oregontai tou Eidenai (πάντες ἄνθρωποι φύσει ὀρέγονται τοῦ εἰδέναι).

Harvard University, Cambridge, Mass., U.S.A. *GEORGE M. A. HANFMANN*

SULLA RECEZIONE DEI MODELLI CLASSICI NELLA PITTURA VASCOLARE ETRUSCA

(Tavv. 21 - 26)

Secondo un indirizzo critico emerso già da tempo e codificato da Massimo Pallottino nel catalogo dell'esposizione di Bruxelles, poi a Roma e ad Atene, *Prima Italia*, l'esperienza greca, in particolare attica, dell'arte «classica» di V e IV secolo, non ebbe modo di trasmettersi fruttuosamente alla cultura etrusco-italica, nella quale il processo assimilativo dei modelli, diversamente che in età orientalizzante e arcaica, si fece lento e disorganico, passivo e riluttante. La cosiddetta *Interimsperiode*, che s'apre all'indomani della sconfitta navale di Cuma, nel 474, per concludersi negli ultimi decenni del secolo seguente, con tutta la complessa problematica del *Retardieren*, è tema vivacemente attuale, specie fra gli studiosi di scuola tedesca: al Simposio di Mannheim del 1980 ha fatto seguito l'importante saggio del prof. Dohrn.

A determinare la situazione dell'arte etrusca di V e IV secolo concorrono ben individuate ragioni di ordine storico-economico (la chiusura delle vie commerciali del Tirreno e il calo delle importazioni di ceramica attica; la crisi della committenza aristocratica nell' Etruria marittima) e culturale (l'incapacità «antropologica» a recepire il naturalismo organico, l'assenza di un tessuto di «scuole» a costituire una tradizione d'arte). Altro dato acquisito, la relativa eccezionalità dell'area del bacino del Tevere, dove la classe dei proprietari terrieri promuove ancora, nella seconda metà del V e nel IV secolo, una richiesta tale da pretendere un certo ammodernamento del gusto figurativo.

La ceramografia etrusca vive questo contesto nella condizione specifica di un artigianato programmaticamente imitativo, nato per «surrogare» a minor prezzo il prodotto greco e progredito, con risultati anche eccellenti, dacché l'industria ateniese ridusse e poi annullò la sua presenza sul mercato occidentale.

Le prime espressioni etrusche nella nuova tecnica delle figure rosse si situano, secondo la cronologia corrente, intorno alla metà del V secolo: pezzi isolati o minuscoli gruppi strettamente dipendenti da prototipi attici di stile tardoarcaico e severo. Il decoratore

della *kylix* Rodin (T a v. 21,1) copia dal Pittore di Edipo, un seguace di *Douris*: il confronto con la tazza dei Musei Vaticani (T a v. 21,2) attesta inequivocabilmente, per il fregio esterno, un rapporto di discendenza diretta dall'archetipo, senza mediazione di *Vorlagen-Bücher*, né dunque scarto cronologico di rilievo. Pertanto la datazione della replica etrusca difficilmente potrà scendere oltre gli ultimi decenni del V secolo, nonostante gli argomenti stilistici ed epigrafici proposti dalla Fischer-Graf nella sua disamina energicamente ribassista della grafica vulcente.

In questa fase di apprendistato delle figure rosse, appare centrale il ruolo di Vulci, già sede delle fabbriche del Pittore di Micali (a figure nere) e dell'oriundo *Arnth Praxias* (a suddipintura): il Colonna vi ha efficacemente tratteggiato i connotati di una cultura artistica aperta «per la prima volta senza intermediari» a quella ateniese «presente in Magna Grecia con la fondazione di Thurioi»: come la *kylix* del Pittore di Edipo e con tutta probabilità quella detta di Vibenna, sarà vulcente il Pittore di Londra F 484, che decora la *stamnos* di Vich (T a v. 22,1), ispirandosi — ha osservato lo Shefton — all'iconografia orgiastica di un'anfora del Pittore di Achille (T a v. 22, 4); e verosimilmente vulcente, per la forma meridionale del verbo di «fare» nella firma sulla *kylix* di Populonia (T a v. 22, 3), la bottega dell'immigrato attico *Metru*, cioè *Metron*, che dipinge nello stile della cerchia del Pittore di Pentesilea. Il Pittore di Londra F 484, a differenza del Pittore Rodin, lavora su «cartoni»: il rapporto col modello è infatti iconografico, non stilistico, e il suo linguaggio resta inconfondibilmente dialettale (T a v. 22,2).

Per l'opera del Pittore di Londra F 484, come per altri raggruppamenti stilistici dello stesso ambiente individuati dall'Albizzati e dal Beazley, si pone ora il grave problema di una revisione cronologica che, ove si condividessero le indicaizoni della Fischer-Graf, condurrebbe a uno slittamento di quasi un secolo, alterando completamente il quadro sin qui delineato delle origini delle figure rosse in Etruria. Ma c'è da chiedersi se l'evoluzione stilistica degli specchi incisi e quella della pittura vascolare debbano seguire necessariamente gli stessi ritmi, e non si possano in molti casi ritenere forse più conservativi proprio gli specchi, com'è quasi la regola per oggetti di metallo, pregiato e meno soggetto a usura. Sono i limiti, questi, di una periodizzazione rigida, che secondo l'acuta impostazione metodologica del Mansuelli andrà sfumata in senso piuttosto «concettuale», cioè per curve di sviluppo di tendenze, non per insiemi sincronici di documenti.

Nel pulviscolo beazleyano dell'*earlier red-figure*, è faticoso rintracciare un filo conduttore che dia conto dei modi di trasmissione dei modelli. Nel caso del cratere del Museo di Firenze detto degli Argonauti (T a v. 22,5), la sapienza compositiva, coi personaggi colti su più piani in scorci anche arditi, la sicurezza del disegno, la concentrazione «etica» dell'espressione, hanno da sempre indotto gli esegeti a far discendere questo fregio, di linguaggio assai più italiota che italico, da un prototipo greco o magnogreco della grande pittura. Le affinità stilistiche più strette sono naturalmente con la cista Ficoroni (T a v. 23), e anche con l'idria eponima del protolucano Pittore di *Amykos*; ma, a dire il vero, nessuna delle figure del cratere trova un puntuale riscontro iconografico sulla cista, e solo il Giasone, ma non proprio precisamente, nell'eroe barbato presso la nave sull'idria. L'archetipo presuppone comunque una profonda assimilazione della spazialità polignotea e dell' *ethos* fidiaco, e non va datato prima degli ultimi anni del V secolo: una vecchia ipotesi del Ducati e del Rumpf suggeriva il nome di *Kydias*: più recentemente il Dohrn, abbassando ancora la datazione, ha ipotizzato un modello creato forse a Taranto negli anni

330-325. E qui il problema si complica: poiché la tettonica armoniosa, ben proporzionata, del cratere fiorentino sembra impedire di scendere sotto la metà, al più tardi, del IV secolo; e del resto neppure la cronologia del Pittore di *Amykos*, fissata dal Trendall nell'ultimo trentennio del V secolo, ammetterebbe d'essere troppo radicalmente ribassata. Ma in definitiva, per il cratere degli Argonauti, alla datazione alta beazleyana (inizi del IV secolo) si fa preferire quella più bassa dell'Albizzati (decenni centrali del secolo).

Lo stesso vale, fra l'altro, per uno *stamnos* del Pittore del Ganimede di Oxford (T a v. 24, 1), con la rappresentazione di Amico legato all'albero da Polluce, che deriva dal medesimo archetipo. Il Pittore del Ganimede di Oxford è un precursore delle fabbriche etrusco-meridionali attive nell'ultimo quarto del secolo: dettagli della decorazione accessoria si ritroveranno infatti nei gruppi *Funnel* e *Alcsti*.

Un evento decisivo, anche dal punto di vista dell'organizzazione manifatturiera, fu al principio del IV secolo la migrazione di artigiani attici nell'Agro Falisco, in analogia con quanto era avvenuto poco prima in Lucania. La pittura vascolare protofalisca non ha generalmente carattere indigeno, ma si allinea ai risultati della ceramografia di ascendenza midiaca.

Sul famoso cratere di Villa Giulia (T a v. 24,2), eponimo del Pittore dell'Aurora, Attico immigrato o l'ottimo allievo di un maestro attico, che è assai difficile posticipare al 350 circa, compaiono tempestivamente iconografie poi di enorme successo nell'*imagerie* di fine secolo: più che alla quadriga in corsa a sinistra — forse da un originale di Zeusi? —, ci si riferisce al fregio di belve feroci, in Etruria particolarmente attestato negli ultimi decenni del secolo. Questa tempestività nella recezione dei modelli, a smentire, una volta tanto, il *topos* del «ritardo» etrusco, dipende dalla singolare «mobilità» del mercato artistico falisco, alimentato da una committenza ancora dotata e disposta a riconoscersi nel gusto promosso dagli immigrati.

Di un altro maestro protofalisco, il Pittore di Nazzano, presento ora un cratere a calice conservato a Boston (T a v. 24,3), non inedito ma, a quanto mi risulta, poco noto: la complessa raffigurazione del lato principale, ispirata a una tragedia di Euripide, mostra Telefo, seduto sull' altare di Apollo Licio nel santuario d'Argo, mentre minaccia di uccidere il piccolo Oreste. La stretta parentela iconografica e stilistica con un esemplare berlinese (Staatliche Museen, 3974) attico secondo il Beazley, che lo assegna senza attribuzione agli inizi del IV secolo, dimostra la piena consonanza culturale dell' artigiano con modelli cronologicamente non lontani.

A conclusioni analoghe conduce anche lo studio di una serie falisca più «standardizzata», come quella delle *kylikes*, la cui discendenza dai Pittori di Jena e di Meleagro è da tutti riconosciuta. Piuttosto, va messa in luce la tendenza a una produzione specializzata, simposiaca nelle forme vascolari e nei temi figurativi, secondo le esigenze di una clientela concentrata nelle valli del Tevere e della Chiana.

All'origine del Gruppo *Clusium* non c'è nessun caposcuola greco né tanto meno una tradizione ceramografica locale: c'è la suggestione delle *kylikes* falische, acquistate anche da compratori chiusini, e c'è sicuramente una circolazione di «cartoni», in un intreccio problematico di corrispondenze iconografiche fra pittura vascolare e decorazione di specchi. La singolarità del fenomeno consiste nel fatto che, esaurite le fasi dell'apprendistato imitativo e dell'immigrazione degli artigiani stranieri, si stabiliva a *Clusium* un confronto coi modelli assai meno meccanico, più libero e più rischioso, tale da fondare

un linguaggio di sintesi finalmente etrusco, non più greco-provinciale. L'ammirevole, seppur precario eclettismo dei maestri del Tondo, fra reminiscenze severe o addirittura arcaiche (T a v. 24,4) e sintomi protoellenistici (T a v. 25,1), riflette la situazione di una cultura figurativa periferica ma vorace, che, smarriti i contatti diretti con le sue fonti tradizionali, ne ricapitola la variegata eredità, secondo autonomi criteri, prevalentemente decorativi. E' al riguardo paradigmatico il cratere a calice di Volterra (T a v. 25,3), opera del Pittore F del Tondo, dove il fregio di eroi e di divinità (forse una *Nekyia*, ho ipotizzato; un'allegoria dell'*aretè* guerriera, secondo la Pairault-Massa) è costruito sulla giustapposizione di personaggi singoli o accoppiati, estratti — si direbbe — da più «cartoni» di soggetto mitologico vario, con un «montaggio» sorprendentemente debole in confronto all'altissima qualità del disegno.

Il motivo delle fiere azzannanti (T a v. 25,4), con quelli dei viluppi vegetali e floreali e delle protomi umane, per lo più femminili, utilizzate da componenti dell'ornato, introduce al repertorio di fine secolo: una *koinè* a cavallo fra tarda classicità e primo ellenismo, che accomuna grandiosamente le arti minori della Grecia (non più solo dell'Attica), dell'Italia grecizzata, dell'Etruria. Si è spesso sottolineato il ruolo della Magna Grecia, di Taranto in particolare, come centro di propagazione dei modelli; d'altro canto, il ristagno economico dell'Etruria nel IV secolo non avrà facilitato le occasioni di rapporti culturali: non si ricordano vasi figurati etruschi rinvenuti in Italia Meridionale, sono poche decine le attestazioni di ceramica italiota in corredi di necropoli etrusche — e quasi tutte a Spina e ad Aleria, in due centri di eccezionale transito di genti e di merci —. Se gli scambi commerciali erano esigui — e limitati ai due empori —, si indebolisce la probabilità di contatti diretti fra maestranze sud- e medioitaliche; nonostante l'«ipotesi di lavoro» formulata da Del Chiaro a proposito della ceramografia ceretana, non è assolutamente possibile in quest'epoca riconoscere una sola mano di pittore italiota su un vaso a figure rosse fabbricato in Etruria.

Piuttosto, quanto già osservato sulla spiccata ellenizzazione dell'area falisca potrà orientarci a individuare nel Lazio una sorta di «ponte», non soltanto geografico, tra le due culture: *Romai* appunto *Novios Plautios fecid* la cista Ficoroni; a Roma poco dopo, nel 304, Fabio Pittore *ipse aedem Salutis pinxit* (Pl. *N.H.*, XXXV, 19); già vent'anni fa il Mansuelli delineava il quadro di una Roma mediorepubblicana «acculturata», che, efficacemente ribadito dal Dohrn, va definendosi con nitidezza ancora maggiore attraverso indagini su prodotti come i piattelli *Genucilia*, i *pocola*, la ceramica a vernice nera.

D'altra parte, specie nell'Etruria del Sud, il ricambio nella composizione sociale e nella cultura della committenza e della classe degli artigiani, faceva emergere un livello folkloristico «sotterraneo», non greco, dell'iconografia funeraria, così che pareti di tombe e di vasi si popolarono di diabolici personaggi (T a v. 25,2), dei quali forse solo l'Eurinomo polignoteo potrà considerarsi, ma molto alla lontana, un antenato.

Diversamente nell'Etruria interna, a Volterra, il distacco dai modelli colti, più che la strada della trasformazione iconografica, segue quella di una forzatura del linguaggio; il Pittore di Esione, lavorando ancora su «cartoni» di qualità, verifica puntigliosamente le possibilità chiaroscurali dell'ombreggiatura a vernice diluita e a tratteggio (T a v. 26,2); così il conseguente, fatale indebolirsi della linea «funzionale» condurrà, di lì a poco, alla deformazione, alla «caricatura» involontaria (T a v. 26,1), e tuttavia anche alle splendide

teste del Pittore della Monaca (T a v. 26,3), non più neutre maschere ornamentali, ma partecipi, quasi dolenti, testimonianze di umanità.

Università di Pavia *MAURIZIO HARARI*

BIBLIOGRAFIA FONDAMENTALE

C. Albizzati, Una fabbrica vulcente di vasi a figure rosse, in *Mél.* 37, 1918-19, pp. 107-178.

N. Alfieri, *Spina. Museo archeologico nazionale di Ferrara*, 1, Bologna 1979, specialmente pp. 126-129.

J.D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947; con *addenda* in *ASAtene* 24-26, 1946-48 (1950), pp. 141-45, e in *Festschrift A. Rumpf*, Krefeld 1952, pp. 10-13.

P. Bocci Pacini, Alcune coppe etrusche di imitazione attica, in *Studi per E. Fiumi*, Pisa 1979, pp. 61-72.

Boston, Museum of Fine Arts. Illustrated Handbook, Boston 1975 (1976), p. 111.

G. Colonna, Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale, in *RM* 82, 1975, pp. 181-192.

M. Cristofani, Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci. I fregi decorativi. in *DArch* 1, 1967, pp. 186-219.

Id., *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*, Torino 1978, pp. 148-187.

M.A. DelChiaro, *Etruscan Re-Figured Vase-Painting at Caere*, Berkeley - Los Angeles - London 1974.

Id., *The Etruscan Funnel Group: A Tarquinian Red-Figured Fabric*, Firenze 1974.

K. Deppert, Frühfaliskische Schalenmaler, in *FuBerHessen* 19-20, 1979-80, pp. 917-926.

T. Dohrn, Zur Geschichte des italisch-etruskischen Porträts, in *RM* 52, 1937, pp. 119-139.

Id., *Die Ficoronische Ciste in der Villa Giulia in Rom*, Berlin 1972.

Id., *Die etruskische Kunst im Zeitalter der griechischen Klassik. Die Interimsperiode*, Mainz 1982.

P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, Firenze 1927, pp. 442-444.

U. Fischer-Graf, *Spiegelwerkstätten in Vulci*, Berlin 1980.

M. Harari, *Il «Gruppo Clusium» della ceramografia etrusca*, Roma 1980.

J. et L. Jehasse, La nécropole préromaine d'Aléria (1960-1968), avec une étude des graffites par J. Heurgon de l'Institut, XXVe supplément à *Gallia*, Paris 1973.

Mannheim (8-10.2.1980), *Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst*, ivi 1981, passim.

G.A. Mansuelli, *Etruria*, Milano 1963.

Id., Novios Plautios med Romai fecid, in *Athenaeum Pavia* 42 (52), 1964, pp. 131-135.

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris 1951, pp. 287-290.

M. Montagna Pascuinucci, *Le kelebai volterrane*, Firenze 1968.

F.-H. Pairault-Massa, Réflexions sur un cratère du Musée de Volterra, in *RA*, 1980, 1, pp. 63-96.

M. Pallottino, in *Prima Italia. L'Arte italica del Imillennio a.C.*, Roma 1981, pp. 13-19.

Roma medio repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e IIIa.C., Roma 1373, passim, specialmente pp. 43-72.

A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* (*HdArch* 6), München 1953, p. 129.

B.B. Shefton, Attisches Meisterwerk und etruskische Kopie, in *Die griechische Vase (WissZRostock* 16, 1967), pp. 529-537.

A. Stenico, Un nuovo cratere protofalisco, in *AC* 10, 1958, pp. 286-306.

A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, p. 29 ss., specialmente p. 36, n. 136.

GRIECHISCHE KUNST IM POETISCHEN NIEDERSCHLAG: DIE EKPHRASIS

Das Wechselverhältnis der Künste untereinander beschäftigt die Ästhetik bis auf den heutigen Tag und wirft immer neue Fragen auf.[1] Im Wielandgedenkjahr 1983 — Christoph Martin Wieland wurde am 5. September 1733 geboren — mag es gerechtfertigt sein, an eine Formulierung jenes Prosaikers der Aufklärung und Wegbereiters der Klassik in Deutschland zu erinnern;[2] in einer Vorlesung nämlich, die Wieland 1757 in Zürich vor einem kleinen Schülerkreise über die Theorie und Geschichte der Redekunst und der Dichtkunst hielt, hatte er von der Verwandtschaft zwischen Poesie und Malerei gesprochen, um derentwillen eine Poesie ein redendes Gemälde und ein Gemälde eine stumme Poesie genannt werde.[3]

In der griechischen Antike und in deren Nachwirkung in Rom ist die Problematik zuvörderst unter rhetorischem Aspekt gesehen worden.[4] Aufbauend auf den Charakterbeschreibungen des Aristoteles und seines Schulnachfolgers im Peripatos, Theophrast, die ja in der Neuen Komödie vielfältig konkretisiert worden waren, entstand in der hellenistisch-römischen Redelehre der Begriff der Ekphrasis, der, soweit ich sehe, bei Lukian

1. Vgl. z.B. die Darlegungen von Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, deutsch von Ullrich Kuhirt, 3. Aufl. Berlin 1974, 357 ff.

2. Zu den Jubiläumsveranstaltungen vgl. *Das achtzehnte Jahrhundert* 7, 1983, 13 f.

3. Wieland, *Werke*, 4: *Prosaische Jugendwerke*, hgg. von Fritz Homeyer und Hugo Bieber, Berlin 1916, 335.

4. Auf die beiden ausgezeichneten Ekphrasis-Artikel von G. Downey bei Theodor Klauser, *Reallexikon für Antike und Christentum*, 4, Stuttgart, 1959, 921 ff. uud Armin Hohlweg bei Klaus Wessel, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 2, Stuttgart 1971, 33 ff. sei ein für allemal hingewiesen, ebenso wie (für die Lebensdaten antiker Autoren) auf das vortreffliche *Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*, 3. Aufl. von Wolfgang Buchwald, Armin Hohlweg, Otto Prinz, 3. Aufl. München 1983.

von Samosata im zweiten nachchristlichen Jahrhundert zum ersten Male belegt ist.[5] Die Geschichtsschreibung brauche, so heißt es in Lukians Essay «Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν;» zum tieferen Verständnis τῶν χωρίων καὶ ἄντρων ἐκφράσεις[6] (Beschreibungen der Örtlichkeiten und Höhlen). Daß es sich bei der Vokabel ἔκφρασις um eine Innovation Lukians handelt, ist jedoch nicht wahrscheinlich; gleichzeitig ist gewiß, daß für ihn das Wort keine terminologische Bedeutung besaß.[7] Dieser nächste Schritt war mit der Herausbildung der rhetorischen Theorie verbunden, die gleichfalls im Jahrhundert Lukians erfolgte. Ailios Theon aus Alexandreia, dessen Lebensdaten nicht zu fixieren sind,[8] tat sich sehr stolz mit seinen vermeintlich eigenen Definitionen. Die Ekphrasis, formulierte er im 11. Kapitel seiner Progymnasmata, sei eine genau beschreibende Rede, welche auf diese Weise ihren Gegenstand vor Augen führe: Ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ἐπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.[9] Theons Nachfolger Hermogenes aus Tarsos und Aphthonios aus Antiocheia (4./5. Jahrhundert) formulieren mit ähnlichen Worten denselben Sachverhalt, und zwar in gleicher Breite. In unserem Zusammenhang interessieren jedoch nicht die Ortsschilderungen (τόποι), Zeitbeschreibungen (χρόνοι), Personenbeschreibungen (πρόσωπα), Festbeschreibungen (πανηγύρεις) und Ereignisbeschreibungen (πράγματα),[10] die sich sämtlich hinter der Ekphrasis verbergen können, sondern lediglich die Beschreibungen von Kunstwerken, von Plastik und Malerei, von ἀγάλματα und εἰκόνες,[11] denen der Rhetor Nikolaos von Myra (5. Jahrhundert) besondere Aufmerksamkeit schenkte.[12] Ebenjener Nikolaos wußte zwischen Ekphrasis und Erzählung (διήγησις) zu unterscheiden, stellte aber gleichzeitig fest, daß die Ekphrasis in der Regel nur im größeren Zusammenhang begegne.[13] Bereits die Vorgänger[14] hatten als Qualitäten der Ekphrasis σαφήνεια[15] (perspicuitas, Klarheit) und ἐνάργεια[16] (evidentia, Deutlichkeit) herausgestellt).

Der griechischen Ekphrasis entsprach bei den Römern die Descriptio[17]. Der Begriff

5. Henry George Liddell - Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, New edition (Sir Henry Stuart Jones), 1, Reprint Oxford 1951, 526.

6. *De hist. scrib.* 20 (Lucianus, Quae extant et quae feruntur, ed. Car. Herm. Weise, Nov. ed. ster. C. Tauchnitiana, Nov. impr., 2, Leipzig 1922, 115).

7. Julius Sommerbrodt, *Ausgewählte Schriften des Lucian*, 3, Berlin 1857, 24 läßt die Stelle unkommentiert.

8. H. Gärtner in: *Der Kleine Pauly*, 5, hg. von Konrat Ziegler, Walther Sontheimer und Hans Gärtner, München 1975, 713.

9. Christianus Walz, *Rhetores Graeci*, 1, Stuttgart 1832, 329; Leonardus Spengel, *Rhetores Graeci*, 2, Leipzig 1914, 118.— Ohne Hilfe läßt J.H.W. Atkins, *Literary criticism in Antiquity*, 2 Bände, Neuausgabe London 1952.

10. Die Übersetzung der Termini nach Downey a.a.O. 922.

11. Nicolaus, *Progymnasmata*, ed. Iosephus Felten, Leipzig 1913, 69. Die Frage, ob die Stelle Nikolaos tatsächlich zugehört, kann hier nicht erörtert werden.

12. Willy Stegemann in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung (= RE), 33. Halbband, Stuttgart 1936, 439.

13. Nicolaus a.a.O. 69 f.

14. Vgl. Walz a.a.O. 239 ff. bzw. Spengel a.a.O. 118 ff.; ferner Hermogenes, *Opera*, ed. Hugo Rabe, Leipzig 1913, 22 ff.

15. Josef Martin, *Antike Rhetorik*, München 1974, 252.

16. Martin a.a.O. 288.

17. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, 544; ders., *Elemente der literarischen Rhetorik*, 3. Aufl. München 1967, 118.

begegnet in der Rhetorica ad Herennium,[18] dem um 85 vor Christus entstandenen rhetorischen Lehrbuch, und bei Quintilian[19] im ersten Jahrhundert der neuen *Ära*; beide Autoren bauen auf hellenistischem Gedankengut auf, so daß geschlossen werden darf, daß die griechische Bezeichnung Ekphrasis älter ist als ihr erster literarischer Nachweis. Bei jenen Erörterungen stellte sich naturnotwendig schon bald die Frage nach dem Grad der Austauschbarkeit künstlerischer und literarischer Leistung. Der bereits in anderem Zusammenhang erwähnte Lukian hat das Problem in seinem rhetorischen Prunkvortrag «Über das Haus», ein reichausgestattetes Bauwerk, das er beschrieb,[20] erörtert mit dem Ergebnis, daß die Sprachkunst der Malerei nicht ebenbürtig sei.[21] Aber auch andere Stimmen meldeten sich zu Wort und sprachen der Literatur gegenüber der bildenden Kunst die größere Leistungsfähigkeit zu. Aus den zahlreich möglichen Beispielen soll nur eines herausgegriffen werden. In seinem religionsphilosophischen «Olympikos» nennt der kynisch-stoische Eklektiker Dion Chrysostomos die Darstellung des Gewitterdonners durch den Maler ἄφθογγον («stumm») und seine Zeichnung des Blitzes ἀλαμπὲς («ohne Leuchten») und stellte diesem schwerfälligen Bemühen die Leichtigkeit und Freiheit Homers gegenüber (Oratio 12, 79[22]). Mit der Nennung des Namens Homer führt uns das Exemplum schon zu unserer nächsten Problematik.

Denn lange bevor sich eine Theorie über die Bildbeschreibung herausbildete, hat es vielgestaltige literarische Darstellungen tatsächlicher oder auch lediglich vorgestellter künstlerischer Leistungen gegeben. Wie so oft steht auch hier Homer am Anfang der antiken Entwicklung, wobei bezeichnenderweise sowohl die *Ilias* wie auch die *Odyssee* ein nachwirkendes Beispiel an die Hand gibt. Die Beschreibung des Schildes des Achilleus,[23] nach Lessing der «Inbegriff von allem, was in der Welt vorgeht»,[24] als poetische Ekphrasis eines Werkes letztlich einer angewandten Kunst, die sich auf mehrere Künste stützt, ebenso wie die erheblich kürzere Darstellung des Alkinoospalastes[25] als poetische Ekphrasis eines Bauwerks haben die Frage nach der Existenz der künstlerischen Vorbilder aufkommen lassen, die für diese noch heute ergreifenden Dichtungen Pate standen.[26] Nur mit dem Hinweis auf die Spezifik der verschiedenen Kunstgattungen ist die Frage zu beantworten. Denn der Schild des Achilleus ist nicht in einer wirklichen Werkstatt entstanden und ist doch keine bloße Ausgeburt der Phantasie; denn es gehört zum Wesen des Realismus Homers, daß seiner Dichtung nie die Wirklichkeit entgleitet, auch wenn sie

18. 4,49,63 (Fridericus Marx, *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, Leipzig 1904, 332 f. (mit wichtigen griechischen Parallelen im Apparat).

19. Dazu Henry Maguire bei Margaret Mullett — Roger Scott, *Byzantium and the classical tradition*, Birmingham 1981, 94 f.

20. Zur Interpretation vgl. Paul Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*, Leipzig 1912, 86 ff.

21. *De domo* 21 (Lukian, *Werke* in drei Bänden, deutsch von Christoph Martin Wieland, 3, Berlin 1974, 408 ff.).

22. Dio Prusaensis, *Quae exstant omnia*, ed. J. de Arnim, 1, Berlin 1893, 177.

23. Il. 18,478 ff. (Homerus, *Ilias*, ed. Guilielmus Dindorf, 5. Aufl. [C. Hentze], 2, Ed. ster. Leipzig 1936, 138 ff).

24. Zitiert nach Wolfgang Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Leipzig, 1944, 280.

25. *Od.* 7,84 ff. (Homerus, *Odyssea*, ed. Guilielmus Dindorf, 5. Aufl. [C. Hentze], 1, Ed. ster. Leipzig 1931, 103 ff).

26. Schadewaldt a.a.O. 285 Anm. 2 (S. 349).

sich darüber erhebt.[27] Daraus ergibt sich, daß seine Beschreibungen eine wertvolle Quelle für die Archäologie ausmachen, nur eben eine Quelle, die nicht unmittelbar, sondern erst auf dem Wege über die Interpretation zu nutzen ist.

Homer hat in allem Tradition gebildet und demgemäß auch mit seinen Kunstbeschreibungen fortgewirkt. Die epische Dichtung folgte ihm, wie sich versteht, in besonderem Maße. Der unter Hesiods Namen, ob zu Recht oder zu Unrecht, gehende «Schild des Herakles» ('Ασπίς)[28] beschreibt breit und überladen in Vers 139 ff.[29] die von Hephaistos gefertigte Abwehrwaffe, von der die Dichtung ihren Namen trägt. Unter dem Einfluß des Homerischen Epos standen die Ekphrasen der attischen Tragödie. Ganz offenkundig ist diese Tradition, wenn Euripides in seinem frühen Stück «Elektra» in einem Chorlied über den Schild des Achilleus informiert;[30] aber auch die Betrachtung des Apollontempels und seines Statuenschmuckes im «Ion» (184 ff.[31]) und die im gleichen Stück begegnende Schilderung eines Festzeltes (1132 ff.[32]) stehen in guter Überlieferung und sind nicht die einzigen Beispiele für Euripideische Ekphrasen.[33] Das hellenistische Epos setzte bei seinen Beschreibungen die eingangs skizzierten theoretischen Prinzipien von σαφήνεια und ἐνέργεια in Geltung. Als Beispiel wird auf den Purpurmantel des Jason verwiesen, das sich in den «Argonautika» des Apollonios Rhodios findet (1, 721 ff.[34]); sie würde durchaus eine Rekonstruktion des Kleidungsstückes, einer kunstgewerblichen Leistung von hohem Rang, ermöglichen. Daß der römische Nationalepiker Vergil im Sinne seiner epischen Technik[35] die Möglichkeit der Kunstbeschreibung nach seinem Vorbild Homer weidlich nutzte, war von vornherein zu erwarten; die Beschreibung des Achilleusschildes in der *Ilias* findet ihr Gegenstück in der Ekphrasis des Äneasschildes (*Äneis* 8, 626 ff.[36]) mit ihren vielfältigen Bezugnahmen auf Ereignisse der römischen Geschichte, und die Darstellung des Latinuspalastes (7, 170 ff.[37]) erinnert natürlich an den Königssitz des Alkinoos in der *Odyssee*. Die poetische Kunstbeschreibung fand fortan ihren festen Platz in der römischen Dichtung,[38] wobei ebenso an Ovid oder an den Epigrammatiker Martial wie an die «Wälder» des Statius[39] zu erinnern ist, eine Linie, die durch spätere christ-

27. Im Anschluß an Schadewaldt a.a.O. 285.

28. Wilhelm Schmid - Otto Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 1 (Wilhelm Schmid), München 1929, 270 f.

29. Ἡσίοδος, *Τὰ σῳζόμενα*, rec. Aloisius Rzach, Leipzig 1884 (Hesiod, *Sämtliche Werke*, deutsch von Thassilo von Scheffer, hgg. von Ernst Günther Schmidt, 2. Aufl. Leipzig 1965, 133 ff.).

30. 452 ff. (Euripides, *Tragoediae*, rec. Augustus Nauck, 1, 3. Aufl. Leipzig 1881, 256 mit verstellter Verszahl; Euripides, *Werke* in drei Bänden, deutsch von Dietrich Ebener, 2, Berlin, 1966, 120 f.). Hohlweg a.a.O. 36 schreibt von Downey a.a.O. 924 die falsche Verszahl 432 ab.

31. Rec. Nauck. a.a.O. 2, 3. Aufl. Leipzig 1884, 118; Ebener a.a.O. 281.

32. Rec. Nauck a.a.O. 149 f.; Ebener a.a.O. 319 f.

33. Weitere Beispiele nennen Schmid - Stählin a.a.O. I 3,1 (Schmid), 1940, 787 Anm. 3.

34. Apollonius Rhodius, *Argonautica*, rec. R. Merkel, Ed. ster. Leipzig 1913, 23 ff.

35. Richard Heinze, *Virgils epische Technik*, 4. Aufl. Darmstadt 1957, 396 ff.

36. P. Vergilius Maro, *Bucolica et Georgica*, recogn. Otto Ribbeck, Leipzig 1872, 255 ff.

37. Recogn. Ribbeck a.a.O. 221 f.

38. Auch in der Prosaliteratur finden sich Beispiele; Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924, 341 erinnert an Curtius Rufus.

39. Dazu ausführlich Guilelmus Geißler, *Ad descriptionum historiam symbola*, Diss. Leipzig 1916, 36 ff.

liche Autoren wie Paulinus von Nola und Apollinaris Sidonius fortgeführt wurde.[40]

Aber auch in der Prosa setzte sich die Ekphrasis in ihren mannigfaltigen Erscheinungsformen durch; in unserem Falle interessieren lediglich die literarischen Beschreibungen künstlerischer Leistungen. Es war bereits die Rede von Lukians Melete (*Sophistenrede*[41]) «Περὶ τοῦ οἴκου»; seine Schilderung der Gemälde im Tempel für Orestes und Pylades, die sich in dem Novellenkranz[42] Τόξαρις ἢ περὶ φιλίας[43] findet, liegt auf der gleichen Linie. Diese Linie setzte sich vollends in dem Roman fort, jener literarischen Gattung, die schon im vierten vorchristlichen Jahrhundert entstand und doch erst im lateinischen Mittelalter ihre Benennung erhielt.[44] Für den Roman bildeten die Ekphrasen weit mehr als nur schmückendes Beiwerk, wurden weithin zum integrierenden Bestandteil des Ganzen. Die Zahl der möglichen Belege ist Legion, auch wenn man, wie notwendig, die allegorischen Gemälde philosophischer Autoren von der Art der Kebestafel (1. Jahrhundert) aus der Betrachtung ausschließt.[45] Einen kunstvollen Krater aus Glas, um ein Exempel vorzuführen, beschreibt der alexandrinische Rhetor des ausgehenden zweiten Jahrhunderts Achilleus Tatios in seinem Liebes- und Abenteuerroman «Leukippe und Tatios» (2,3[46]). Den Betthimmel eines Hochzeitsgemachs schildert Xenophon von Ephesos (2./3. Jahrhundert) in seinen «Ἐφεσιακά» (1,8[47]). Einen mit einem Schlangenmuster gestalteten Gürtel und kunstvoll bearbeitete indische und äthiopische Amethyste lernen wir in den «Äthiopischen Geschichten» des Heliodor aus Emesa (3. oder auch 4. Jahrhundert) kennen (3,4[48] bzw. 5, 14[49]). Ein beliebtes Objekt der Ekphrasis war endlich die Gartenkunst. Auch hier bildet Homer das Vorbild, wenn er in der *Odyssee* 7, 112 ff.[50] den ὄρχατος des Phäakenkönigs beschreibt; ὄρχατος, eine spezifisch Homerische Vokabel, ist ein umzäunter und bepflanzter Platz,[51] eben ein angelegter, gepflegter Kunstgarten. Dieser Kunstgarten, der immerhin auch der nutzbaren Produktion dient, wird nicht selten ein nach ästhetischen Prinzipien gestalteter Lustgarten, ein παράδεισος, gewesen sein, bei dessen künstlerischer Ekphrasis real existierende Anlagen — der altfranzösischen, der englischen oder auch der modernen Gartenkunst vergleichbar — ebenso Pate standen wie die Gartengestaltungen antiker Landschaftsmalerei.[52] Hermogenes formulierte geradezu eine Theorie der Ekphrasis des Gartens; in seiner Schrift Περὶ ἰδεῶν, welche die Lehre von den Stilarten enthält, spricht er darüber, daß das, was den Sinnen gefällig ist,

40. Downey a.a.O. 929 f. Weniger um literarische Formen als um Inhalte geht es bei Walter Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig 1930.

41. Dazu W. Kroll in: *RE*, Supplementband 7, 1940, 1119 ff.

42. Helm in: *RE*, 26. Halbband, 1927, 1762.

43. Lucianus a.a.O. 3, 1925, 34 f.; Lukian, *Werke* a.a.O. 2, 1974, 221 f.

44. Heinrich Kuch, *Urania* 1983, 36.

45. Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Lizenzausgabe Berlin 1960, 360 Anm. 3.

46. Guilielmus Adrianus Hirschig, *Erotici scriptores*, Paris 1856, 40.

47. Hirschig a.a.O. 187.

48. Hirschig a.a.O. 273 f.

49. Hirschig a.a.O. 305 f.

50. Ed. Dindorf a.a.O. 104 f.

51. W. Pape, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*, 2, 3. Auflg. von M. Sengebusch, Braunschweig 1880, 390.

52. Rohde a.a.O. 545 f.

auch leicht darzustellen (ἁπλῶς ἐκφράζειν) sei, und exemplifiziert diesen Satz am Garten, an dem Darstellen der Schönheit eines Platzes, der bunten Pflanzen, der Mannigfaltigkeit der Gewässer und sofort (κάλλος χωρίου καὶ φυτείας διαφόρους καὶ ῥευμάτων ποικιλίας καὶ ὅσα τοιαῦτα[53]). In der spätantiken Rhetorik ist diese Theorie mehrfach verwirklicht worden,[54] in der byzantinischen hat sie vielfältig nachgewirt. Auch Nonnos, der schulbildende Epiker der Spätzeit (5. Jahrhundert) informiert in seinem Dionysosgedicht in einer Ekphrasis über den Garten (ὄρχατος) der Nymphe Elektra (3, 140 ff.);[55] alles steht hier natürlich in der Homertradition, nicht anders als die Beschreibung des Chitons, den Harmonia bestickte (41, 294 ff.).[56]

Die Beispiele der Ekphrasis, die wir bisher vorzuführen hatten, fanden diese Form literarischer Aussage eingebettet in jeweils längere oder kürzere Zusammenhänge. Mit ihrem Bewußtwerden in der rhetorischen Theorie, aber sicher wohl auch angesichts des Aufschwungs, den die bildenden Künste seit dem zweiten Jahrhundert der christlichen Ära nahmen,[57] ging eine Verselbständigung der Ekphrasis als literarischer Gattung, und zwar im speziellen der Ekphrasis als Kunstwerkbeschreibung, einher. Die Vorbilder für die nunmehr zu nennenden Leistungen sind somit nicht allein in der literarischen Tradition oder der Vorstellungswelt des Autors zu suchen als vielmehr in konkreten, partiell noch nachweisbaren, ansonsten sicher zu vermutenden Kunstwerken. Am Anfang dieser Literatur steht die *Periegese* des Pausanias, entstanden in der zweiten Hälfte ebenjenes zweiten Jahrhunderts; sie ist ihrem Wesen nach eine Addition von Ekphrasen, allerdings nicht von poetischen, sondern von wissenschaftlichen, und ihre archäologischen Objekte hat ja der Kommentar von Hermann Hitzig und Hugo Blümner nach dem Kenntnisstand der letzten Jahrhundertwende optimal herausgekehrt.[58] Zeitgenosse des Pausanias war der makedonische Sophist Nikostratos, der dem Lemma der Suda (Suidas) zufolge Fabeln, Enkomien, Romane und auch «Εἰκόνες», verfaßte, also wahrscheinlich eine Sammlung von Gemäldebeschreibungen in Prosa;[59] da von ihr nicht ein einziges Fragment erhalten blieb, ist es müßig, über den Charakter des Werkes zu diskutieren. Daß der wissenschaftliche Stil des Pausanias weniger Nachfolge fand als die rhetorische Deklamation, zeigen mit aller Deutlichkeit die «Εἰκόνες», die Bildbeschreibungen, die unter dem Namen Philostratos gehen. Nun hat jene lemnische Sophistenfamilie im 2./3. Jahrhundert wenigstens vier Träger des Namens Philostratos hervorgebracht, wobei über Lebenszeiten, Verwandtschaftsgrade und Zuteilung der überlieferten Texte noch immer erhebliche Kontroversen bestehen.[60] «Philostratos I», der in Athen wirkte, verfaßte Dramen und schrieb über Dramatik, ist also in unserem Zusammenhang ohne Belang. Sein angeblicher Sohn «Philostratos II» ist der Autor von Biographien, darunter der des Wundertäters Apollonios von

53. *Περὶ ἰδεῶν* 2,4 (Hermogenes, *Opera*, ed. Hugo Rabe, Leipzig 1913, 331).

54. Beispiele bei Rohde a.a.O. 545 Anm. 4.

55. Nonnus Panopolitanus, *Dionysiacorum* libri XLVIII, rec. Arminius Koechly, 1, Leipzig 1857, 487 (Nonnos, *Die Dionysiaka*, deutsch von Thassilo von Scheffer, 1, München 1929, 52 f.).

56. Rec. Koechly a.a.O. 2, 1858, 239 f. (von Thassilo von Scheffer nicht mehr übersetzt).

57. Hohlweg a.a.O. 39.

58. Pausanias, *Beschreibung von Griechenland*, hgg. von Hermann Hitzig, Anmerkungen von Hermann Hitzig und Hugo Blümner, 2 Bände Berlin 1896-1910.

59. O. Dreyer in: *Der Kleine Pauly* a.a.O. 4, München 1972, 128.

60. H. Gärtner in: *Der Kleine Pauly* a.a.O. 4, 780 ff., auch zum Folgenden.

Tyana, und möglicherweise geht auch der erste Teil der Ekphrasen auf ihn zurück; andere Forscher verbinden diese freilich mit ebenso gewichtigen Gründen mit «Philostratos III», dem Neffen und Schwiegersohn des vorigen. «Philostratos IV», endlich, vielleicht dem Enkel des dritten Philostratos, gehört der Rest der «Εἰκόνες» zu. Zu bemerken ist, daß im Kreise dieser Philostratoi vielfältige kunsttheoretische Überlegungen geführt wurden.[61] Dabei spielte auch die Relation zwischen bildender Kunst und Poesie eine Rolle insofern, als «Philostratos II» die Zeusdarstellung bei Homer und den Zeus des Pheidias verglich (4, 7).[62]

Die Frage nach dem kunsthistorischen Quellenwert der Philostrateischen «Εἰκόνες» ist recht unterschiedlich beantwortet worden und hat schon beinahe ihre eigene Geschichte.[63] Für das Altertum und die Renaissance waren die Bilder echt und nicht anders für Winckelmann, Lessing oder Ennio Guirino Visconti. Erst im 18. Jahrhundert kamen die kritischen Einwände, die an dem spezifischen Anliegen des Philostratos vorübergingen, Emotionen zu erwecken. Er wollte nicht Kunstgeschichte oder Periegese treiben, sondern bedurfte der Bilder als rhetorischen Baumaterials; diese Bilder aber waren realiter in der Galerie zu Neapel vorhanden, und Philostratos hat sie gesehen und nach seiner Weise gedeutet.

Auf allen solchen Grundlagen erwuchs eine Blüte der Ekphrasis, welche diese in Prosagestalt wie in poetischer Form zu einer profilbestimmenden Gattung der spätantiken Literatur werden ließ. In der Rhetorenschule von Gaza, die beizeiten in opportunistischer Weise mit der klassischen Tradition christliche Inhalte verbunden und damit ihr Überleben gesichert hatte, wurde ohne sonderliche Neuerungen die rhetorische Theorie fortgesetzt, auf vielen Wissenschaftsgebieten Ausbildung betrieben und zugleich in allen sophistischen Gattungen Literatur gepflegt,[64] und darunter nicht zum letzten die Ekphrasis. Das gilt auch für das Schulhaupt Prokopios von Gaza (um 465 - um 529), in dessen umfangreichem rhetorischen und schriftstellerischen Oeuvre sich auch zwei Prosaekphrasen erhalten haben, beide von großer Bedeutung und beide, um auch das sogleich hinzuzufügen, geprägt durch heidnische Überlieferung bei einem Autor, der sich als Bibelexeget eifrig zu betätigen wußte. Bezüglich des Inhalts der ersten Ekphrasis, die 14 Druckseiten umfaßt,[65] geht aus der Überschrift nur hervor, daß das dargestellte Kunstwerk sich in Gaza befand. Der Text weist auf einen Bilderzyklus mit Szenen aus der griechischen Mythologie: Theseus und Minotauros, Hippolytos und Daphne, Priamos, Paris und Helena, um nur einige Beispiele herauszugreifen. Kein Wort wird leider über den Aufbewahrungsort der Bilder verloren, ein Umstand, der bei manchen Interpreten den Verdacht der Fiktion verstärkte. Andererseits wäre der Hinweis auf ein Stifterbild (§ 42[66]) kaum sinnvoll

61. Vgl. die Zusammenstellung von Ella Birmelin, *Philologus* 88, 1933, 150 f.

62. Flavius Philostratus, *Opera*, ed. C.L. Kayser, 1, Leipzig 1870, 128.

63. Dargestellt von Otto Schönberger, Philostratos, *Die Bilder*, griechisch-deutsch, München 1968, 26 ff.

64. Zusammenfassend Wilhelm von Christ, *Geschichte der griechischen Litteratur*, II 2, 5. Aufl. von Wilhelm Schmid, München 1913, 836 f.

65. Text bei Paul Friedländer, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza. Des Prokopios von Gaza "Ekφρασις εἰκόνος*, Vatikanstadt 1939, 5 ff.

66. Friedländer a.a.O. 18.

gewesen, wenn es dieses realiter nicht gegeben hätte. Die Beschreibungen des Prokopios gemahnen sehr stark an Fremdenführererläuterungen. Diskutable Versuche, das Beschriebene unter Benutzung der bildlichen Tradition zu rekonstruieren, sind daher unternommen worden.[67] Aber auch die zweite erhaltene Ekphrasis des Prokopios ermutigte zu solch einem Vorgehen. Denn das gazäische Schuloberhaupt hat nicht nur den behandelten Bilderzyklus, sondern überdies die öffentliche Stadtuhr, ein ὡρολόγιον, beschrieben.[68] Hier ist, da zumindest Kunstuhren wie die von Gaza in einer gewissen Tradition stehen, die Existenz eines materiellen und—wir dürfen mit voller Berechtigung sagen— künstlerischen Vorbilds unbestreitbar.[69] Gerade aber bei der Rekonstruktion wird spürbar, daß dem beredten Redner, der seine knappgefaßte Ekphrasis (13/2 Druckseiten) in Prosa schrieb, der technische Sinn fehlte,[70] während das in seinem Genus Geläufige durchaus gelang. Daß dieses Genus im Lehrprogramm und in der Literaturpraxis der Schule von Gaza seinen festen Ort besaß, beweist Prokopios' Nachfolger Chorikios. In seine Panegyriken auf den Bischof von Gaza, Markianos,[71] fügte Chorikios mehrere Ekphrasen (1, 15 ff.)[72] ein, welche als Zeugnisse für die Bau- und Kunstgeschichte der Kirchen des heiligen Sergios und des heiligen Stephanos genutzt wurden.[73]

Die Ekphrasis, die im palästinensischen Gaza sich als selbständige Literaturgattung vervollkommnet hatte, wurde dort, wie wir sahen, in Prosagestalt gemäß der klassischen rhetorischen Theorie recht eifrig gepflegt; gleichzeitig setzte sich, aufbauend auf der epischen Tradition, wie sie uns im 5. Jahrhundert bei Nonnos und nachfolgend bei seiner Schule begegnet war, die versifizierte Kunstbeschreibung durch, die wachsend an Resonanz gewann; für die Justinianische Epoche ist sie geradezu kennzeichnend. Ihr erster bedeutender Repräsentant ist Johannes von Gaza, der etwa zeitgleich mit Prokopios lebte.[74] Über die Fakten seines Lebenganges ist uns nichts bekannt, in der Überschrift seiner Kunstbeschreibung wird er als γραμματικὸς bezeichnet.[75]

Johannes' Ἔκφρασις τοῦ κοσμικοῦ πίνακος τοῦ ὄντος ἐν τῷ χειμερίῳ λουτρῷ besteht aus einer Vorrede von 25 Iamben, einem ersten Teil von 360 nonnianischen Hexametern, einem Zwischenstück von 4 Trimetern und dem zweiten Teil, der 343 Hexameter umfaßt. Beschrieben wird nach einer heidnischen und einer christlichen Anrufung — typisch für jene Zeit des Übergangs — ein Gemälde des Alls (κοσμικὸς πίναξ),[76] in dem sich die verschiedenen Traditionen begegnen: das christliche Kreuz, Uranos und die Sonnenscheibe, das Zwillingspaar von Sophia und Arete, der die Erde tragende Atlas usf. Eine Re-

67. Friedländer a.a.O. Tafeln. XI und XII.

68. Text und deutsche Übersetzung bei H. Diels, *Über die von Prokop beschriebene Kunstuhr*, Berlin 1917, 25 ff.

69. Vgl. die Rekonstruktionsversuche von Diels, Tafel I und II.

70. Diels a.a.O. 6.

71. Enßlin in: *RE*, 28. Halbband, 1930, 1534 Nr. 80 (wo unser Beleg unerwähnt bleibt).

72. Choricius Gazaeus, *Opera*, rec. Richardus Foerster—Eberhardus Richtsteig, Leipzig 1929, 6 ff.

73. Glanville Downey, *Gaza in the early sixth century*, Norman 1963, 126 ff., und —ausführlicher— R. W. Hamilton, *Palestine Exploration Fund*, Quarterly Statement for 1930, 178 ff. und F.-M Abel, *Revue biblique* 40, 1931, 12 ff.

74. Friedländer, *Johannes von Gaza* a.a.O. 110.

75. Friedländer a.a.O. 135.

76. Vgl. den Kommentar von Friedländer a.a. O. 166 ff.

konstruktion der beschriebenen Kunstwerke hat sich nach parallelen Darstellungen als durchaus möglich erwiesen[77] und hat überdies durch ein Mosaikstück, das 1933 bei Ausgrabungen in Antiocheia, der kaiserlichen Residenz am Orontes, eine überraschende Bestätigung gefunden.[78] Der Überschrift zufolge war das offenbar recht monumentale Gemälde im Winterbad der Stadt Gaza angebracht.[79]

Weitaus gewichtiger war der Gegenstand der Ekphrasis, welche Justinians hohem Hofbeamten Paulos Silentiarios, ansonsten als Verfasser lasziver Epigramme bekannt, verdankt wird. Paulos Silentiarios' Gedicht trägt offiziellen Charakter; es wurde am Weihnachtsfest des Jahres 562 in seinem Hauptteil und am darauffolgenden Epiphaniastag in seinem Folgeteil vorgetragen.[80] Gegenstand jener Ekphrasis war die Hagia Sophia, deren Kuppel 558 durch ein Erdbeben schwer beschädigt und inzwischen renoviert worden war, bzw. im zweiten speziell der Ambon, die Predigtkanzel der Kirche, die nicht rechtzeitig hatte fertiggestellt werden können. Das im Gegensatz zu dem Opuskulum des Johannes von Gaza mit allen Mitteln poetischer und rhetorischer Kunst gestaltete Poem des Paulos[81] beschrieb Kunstwerke, die nicht nur vorhanden waren, sondern zur gleichen Zeit, zu der sie dichterisch verherrlicht wurden, ihre Vollendung fanden. Der Gleichklang von gestaltender und Dichtkunst ist in den Ekphrasen des Hofbeamten Kaiser Justinians in vollkommener Weise hergestellt — ebenso wie die Nutzung der künstlerischen wie der literarischen Leistung im Dienste der Staatspropaganda.[82] Eine theoretische Reflexion über alle diese Sachverhalte ist jedoch nicht erfolgt, jedenfalls nicht bekannt.

Mit den Dichtungen des Paulos Silentiarios hatte am Ausgang der Antike die Ekphrasis ihren Höhepunkt erreicht. Dieser Höhepunkt war indes begleitet durch eine nicht geringe Zahl schriftstellerischer Produkte von minderem Umfang, wobei das Epigramm als Träger von Ekphrasen vornehmlich in Erscheinung trat bzw. durch die Epigrammsammlung, die Paulos' Freund Agathias, Sachwalter, Epigrammatiker und Geschichtschreiber in einem, veranstaltete, ältere solcher Sinngedichte in Geltung kamen.

Das 3. Buch der Griechischen Anthologie, der byzantinischen Nachfolgerin der Sammlung des Agathias, führt in die kleinasiatische Stadt Kyzikos. Dort gab es einen Tempel der Apollonis, der Witwe Attalos' I. (gestorben 197 v. Chr.), Königs von Pergamon, den ihre Söhne Eumenes II. und Attalos II. errichtet und mit Säulen ausgeschmückt hatten, deren Flachreliefs mythologische Beispiele für Kindesliebe vorführten.[83] Die Epigramme stammen, wie ihre verwahrloste Sprache, aber auch ihre nicht minder verwahrloste Metrik zeigt, unmöglich aus der Zeit der Attaliden, sondern gehören ins vierte, wenn nicht gar erst ins sechste Jahrhundert, wobei hinsichtlich der Überlieferung viele Fragen noch

77. Friedländer a.a.O. 214 ff.

78. Glanville Downey bei Wessel a.a.O. 1, 1966, 204.

79. Friedländer a.a.O. 135.

80. Johannes Irmscher, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 14, 1965, 82.

81. Text bei Friedländer a.a.O. 227 ff. (Ἔκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας) und 257 ff. (Ἔκφρασις τοῦ ἄμβωνος).

82. Dazu Irmscher a.a.O. 82 f.

83. Hermann Beckby, *Anthologia Graeca* Buch I-VI, 2. Aufl. München o.J., 215; die Texte ebenda 218 ff.

nicht beantwortet werden können. In unserem Zusammenhang von Wichtigkeit ist jedenfalls die Tatsache, daß bereits in hellenistischer Zeit, wahrscheinlich in Fremdenführermanier, Werke der Glyptik beschrieben wurden; auch die im konkreten Falle erwiesenermaßen unzulängliche Beschreibung ermöglicht dennoch eine Rekonstruktion in den großen Zügen und hat somit ihren kunsthistorischen Quellenwert.

Das 16. Buch der Anthologie, in dem bekanntlich das Sondergut des Maximos Planudes (um 1255 - nach 1305) gegenüber der Kephalassammlung (10. Jahrhundert) zusammengefaßt ist, enthält in seinem größten Teil Epigramme, die sich als Beschreibungen von Kunstwerken darbieten. In der Überzahl dürfte es sich dabei jedoch um poetische Fiktionen handeln, die in unserem Zusammenhang nur von sekundärem Interesse sind, mit Ausnahme der Nummern 335 - 387.[84] Diese Gedichte beziehen sich nämlich ausdrücklich auf Statuen von Sportkämpfern im Hippodrom zu Konstantinopel,[85] an deren realer Existenz nicht zu zweifeln ist. Auch einige Ekphrasen auf Standbilder Justinians, die in Epigrammform gehalten sind, bedürfen ernsthafter Überprüfung.[86]

Es bleibt uns noch das zweite Buch der Anthologie, das als Verfasser Christodoros aus Koptos in der ägyptischen Thebais nennt und Ἔκφρασις τῶν ἀγαλμάτων τῶν εἰς τὸ δημόσιον γυμνάσιον τοῦ ἐπικαλουμένου Ζευξίππου überschrieben ist.[87] Die Stiftung des Zeuxippos — oder wer immer der Unbekannte gewesen sein mag[88] — war kein Gymnasium, sondern eine Thermenanlage, welche samt den 80 Statuen von Persönlichkeiten aus Mythologie und Kulturgeschichte beim Nikaaufstand 532 zerstört wurde. Um so mehr ist zu bedauern, daß die Ekphrasen so, wie sie gestaltet sind, eine kunsthistorische Auswertung nur schwer zulassen.[89]

Am Ausgang des griechisch-römischen Altertums hatte somit — wir wiederholen es — die Ekphrasis im Sinne einer literarischen Deskription bildkünstlerischen Schaffens vielfältig ihre Möglichkeiten erwiesen: als pädagogisches Mittel im höheren rhetorischen Unterricht, zur Tradierung und Popularisierung künstlerischer Leistungen, aber auch im Dienste der Staatspropaganda. Das Phänomen selbst hatte es von Anbeginn der antiken, Literatur an gegeben; theoretisch war es jedoch erst Jahrhunderte später erfaßt worden, und zwar sowohl von den griechischen wie auch von den römischen Lehrern der Redekunst. Im griechischen Schrifttum der römischen Kaiserzeit erreichte dann die bewußt gestaltete, als selbständiges Genus behandelte Ekphrasis in Prosa wie in poetischer Gestalt ihre Akme, ohne daß die Theorie aus solchen Erfahrungen bereichert worden wäre.

Daß eine so wirkungsvolle literarische Form aufgenommen und weitergegeben wurde, war non vornherein zu erwarten. In der Tat machen die Ekphrasen ein umfangreiches Kapitel in der byzantinischen Literatur aus,[90] und innerhalb dieses Kapitels hat wiederum

84. Text bei Hermann Beckby, *Anthologia Graeca* Buch XII-XVI, 2. Aufl. München o.J., 482 ff.

85. Vgl. das Lemma zu 16, 335 bei Beckby a.a.O. 482: Εἰς τὰς ἐν τῷ Ἱπποδρόμῳ Κωνσταντινουπόλεως στήλας τῶν ἀθλητῶν ἐπιγράμματα.

86. Dazu Irmscher a.a.O. 80 ff. Auch für einige der Χριστιανικὰ ἐπιγράμματα des ersten Buches hat A. Salac, *Byzantinoslavica* 12, 1951, 1 ff. künstlerische Vorbilder wahrscheinlich gemacht.

87. Beckby a.a.O. Buch I-VI, 186; dort auch der weitere Text.

88. Hans von Geisau in: *RE*, 2. Reihe 19. Halbband 1972, 379.

89. Irmscher a.a.O. 80.

90. Herbert Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, 1. München 1978, 170 ff.

die Beschreibung von Kunstwerken einen festen Ort, wobei der Gartenkunst, vielleicht weil sie über den antiken Stand hinaus unter östlichem Vorbild fortentwickelt wurde, besondere Aufmerksamkeit galt.[91] Mit dem Ende des byzantinischen Staates ging auch die literarische Ekphrasis zu Ende.[92] Im lateinischen Westen war, ohne daß die theoretische Besinnung über das in der Antike Erreichte hinausgekommen wäre, die Ekphrasis Descriptio zuzeiten weit verbreitet gewesen,[93] am geringsten jedoch in ihrer Gestalt als Beschreibung von Kunstwerken. In der Literatur der Neuzeit seit der Renaissance hat es gewiß nicht an Beschreibungen von Kunstwerken gefehlt — Johann Joachim Winckelmann wäre vielleicht als der gewichtigste Autor zu nennen[94] —, aber ein Genus Ekphrasis und eine ihm zukommende literarische Theorie hat es nicht mehr gegeben.[95]

JOHANNES IRMSCHER

91. Das Material ohne sonderliche Schlußfolgerungen bei Otmar Schissel, *Der byzantinische Garten*, Wien 1942.

92. Γ. Σωτηρίου in: 'Ελευθερουδάκη *'Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν*, 5, Athen 1929, 174 hat nur über byzantinische Phänomene zu orientieren.

93. Leonid Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen 1948, 46 und 70 ff.

94. Man denke an seine berühmten Beschreibungen von Kunstwerken; dazu Johannes Irmscher, *Johann Joachim Winckelmann und die Altertumswissenschaft heute*, Halle 1968, 15 f.

95. Bezeichnenderweise gibt es bei Paul Merker- Wolfgang Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1, Berlin 1925/26, kein Lemma *Ekphrasis*, und sub voce Antikisierende Dichtung a.a.O. 62 ff. wird die Ekphrasis auch mit keinem Worte erwähnt.

ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΤΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΘΟΝΙΑΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ ΕΙΣ ΤΟ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟΝ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΝ ΒΟΪΔΟΚΟΙΛΙΑΣ ΠΥΛΟΥ

(Πίν. 27-30)

Αἱ ἀνασκαφαὶ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας εἰς τὸν βόρειον βραχίονα τοῦ πρὸς Δυσμὰς (Ἰόνιον πέλαγος) ἐστραμμένου μικροῦ ὅρμου τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς[1] (ΒΔ ἐκτὸς τοῦ ὅρμου τοῦ Ναβαρίνου καὶ Β τοῦ Παλαιοναβαρίνου καὶ τοῦ σπηλαίου τοῦ Νέστορος[2]) ἔφεραν εἰς φῶς, διὰ τοῦ Σπυρ. Ν. Μαρινάτου τὸν ὑπ' αὐτοῦ πρὸς τὸν τάφον τοῦ Θρασυμήδους ταυτισθέντα ΥΕ Ι (τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ. π.Χ.) θολωτὸν τάφον (1956, 1958)[3], καὶ τοῦ ὑπογραφομένου (1976-83)[4] στοιχεῖα κατοικήσεως τοῦ χώρου κατὰ τὴν Τελικὴν Νεολιθικὴν (μέχρι τοῦ 2.500 π.Χ.), ΠΕ ΙΙ οἰκισμὸν ἀλλεπαλλήλων φάσεων ἐπὶ τῶν ἰσοπεδωθέντων βράχων καὶ ΜΕ Ι τύμβον μετὰ ταφικῶν πίθων καὶ ἄλλων τάφων ἐκτὸς τοῦ ἀναλημματικοῦ του περιβόλου, ἔνδον τοῦ ὁποίου τύμβου, ὡς ἐπιστοποιήθη (1977), ἀνιδρύθη ὁ μνημονευθεὶς πρωτομυκηναϊκῆς ἐποχῆς θολωτὸς τάφος (Πίν. 27).

«Λείψανα θυσίας ὁλοκλήρου βοὸς κατατεθέντος» εἰς τὸν ταφικὸν θάλαμον τοῦ θολωτοῦ ὑποδηλοῦν[5] τὴν εἰς μεταγενεστέραν περίοδον χρῆσιν τοῦ τάφου, περίοδον

1. Σπ. Μαρινάτος, *ΠΑΕ* 1956, 202-3· ΠΑΕ 1958, 184, Sp. Marinatos, Antiquity 1957· 97. ΑΔ 16, 1960, Χρον., 114. Γ.Σ. Κορρές, *ΠΑΕ* 1975, 512-14· 1976, 254-65· 1977, 242-95, 1978, 334-60· 1979, 138-55· 1980, 150-87, 1981, 194-239. Γ.Σ. Κορρές, Ἡ προϊστορία τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς, Τόμος *Μνήμη* Γ. Ἰ. Κουρμούλη, 1979 (ἀνάτυπον)· Ἡ προϊστορία τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς κατὰ τὰς ἐρεύνας τῶν ἐτῶν 1956, 1958, 1975-79, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Παντείου Ἀνωτάτης Σχολῆς Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν Ἀθηνῶν 1980*, 311-43. Ὁ αὐτός, Τὸ Χρονικὸν τῶν ἀνασκαφῶν Βοϊδοκοιλιᾶς ἐν «Ἀρχαιολογικαὶ Διατριβαὶ ἐπὶ θεμάτων τῆς Ἐποχῆς τοῦ Χαλκοῦ», *Ἀθηνᾶ, Σειρὰ Διατριβῶν καὶ Μελετημάτων* 21, 1979, 11-84. Γ.Σ. Κορρές, λ. *Βοϊδοκοιλιά, Μεγάλη Σοβιετικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία* 5, 1979, 658-59 (καὶ 2α ἔκδοσις). Ὁ αὐτός, λ. *Μεσσηνία*, αὐτόθι (*ΜΣΕ*), 21, 1980, 456-58. R. Hope Simpson, O.T.P.K. Dickinson, *Gazetteer*, I, 1979, 131-32 (D 8). R. Hope Simpson, Mycenaean Greece, 1981, 117 (F 21).

2. Γ.Σ. Κορρές, λ. *Νέστορος σπήλαιο*, *ΜΣΕ* 24, 1981, 116.

3. Ἔ.ἀ., σημ. 1.

4. Ἔ.ἀ., σημ. 1.

5. Γ.Σ. Κορρές, Ἡ προβληματικὴ διὰ τὴν μεταγενεστέραν χρῆσιν τῶν Μυκηναϊκῶν τάφων Μεσσηνίας καὶ ἡ ἐξέλιξις τοῦ τοπικοῦ τῶν ἐν αὐτοῖς ἐθίμων ταφῆς καὶ ταφικῆς λατρείας, *Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς*

ὅμως ἡ ὁποία δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ καθορισθῇ λόγῳ τοῦ ὑψηλοῦ σημείου τοῦ ταφικοῦ θαλάμου εἰς τὸ ὁποῖον ἀνευρέθησαν τὰ στερούμενα συνοδευούσης κεραμεικῆς ὀστᾶ τοῦ ζῴου.

Βέβαιον δύναται νὰ θεωρηθῇ ὅτι ὁ θολωτὸς τάφος ἵστατο ἀκέραιος καὶ ὑπερυψοῦτο τοῦ ΜΕ Ι τύμβου καὶ κατὰ τοὺς ἱστορικοὺς χρόνους χάρις εἰς τὸ σύστημα ἐξωτερικῆς ἀντιστηρίξεως ποὺ εἶχον ἐφαρμόσει οἱ Πρωτομυκηναῖοι καὶ χάρις εἰς τὴν δι᾽ ἀόπτου πηλοῦ ἐπάλειψιν τοῦ θόλου ἐξωτερικῶς πρὸς ἀπομάκρυνσιν τῶν ὀμβρίων ὑδάτων, ἔτι δὲ ἦτο ὁρατὸς ἐκ τοῦ κατέναντι πολίσματος τοῦ Κορυφασίου,[6] ποὺ εὕρητο εἰς ἀπόστασιν 200, ὡς ἔγγιστα, μέτρων ἐπὶ τοῦ νοτίου βραχίονος τοῦ ὅρμου. Ὅτι ὁ τύμβος ἦτο ὁρατὸς καὶ κατὰ τοὺς προχριστιανικοὺς χρόνους μετὰ τοῦ λιθίνου μανδύου του καὶ τῶν ταφικῶν πίθων, εἶναι βέβαιον ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι, κατὰ τὴν ἀποκάλυψιν τοῦ τύμβου (1977), τὸ μέγιστον τμῆμα του ἐκαλύπτετο ὑπὸ λεπτοτάτου στρώματος χώματος, πλεῖστοι δὲ ὅσοι λίθοι τοῦ μανδύου ἦσαν ὁρατοί.

Ἀκριβῶς, λοιπόν, ὁ χῶρος οὗτος τοῦ προϊστορικοῦ νεκροταφείου τοῦ βορείου βραχίονος μὲ τὸν ΜΕ τύμβον καὶ τὸν περικλειόμενον θολωτὸν τάφον ἐθεωρήθη ἱερὸς ὑπὸ τῶν κατοικησάντων εἰς τὸν κατέναντι νότιον βραχίονα καί, διὰ τὸν λόγον αὐτόν, ἐπελέγη διὰ τὴν ἐνάσκησιν ταφικῆς καὶ χθονίας λατρείας πρὸς τιμὴν ἀγνώστων νεκρῶν προγόνων, ἂν μὴ πρὸς τιμὴν τοῦ ἥρωος Θρασυμήδους, υἱοῦ τοῦ Νέστορος, ἐφ᾽ ὅσον θεωρηθῇ ὅτι ἡ θέσις δύναται νὰ ταυτισθῇ πρὸς τὴν ὑπὸ τοῦ Παυσανίου εἰς τὴν περιοχὴν κατὰ τὰς μαρτυρίας τῶν ἐντοπίων ἐντοπιζομένην ὁμηρικὴν Πύλον. Ἡ λατρεία αὕτη ἐνησκήθη — ἐπὶ τῇ βάσει ἀνασκαφικῶν δεδομένων — δι᾽ ἀναθέσεως πλέον τῶν τριῶν ἑκατοντάδων πηλίνων πλακιδίων μετ᾽ ἀναγλύφων παραστάσεων καὶ ἐλαχίστων, ὁμοίως πηλίνων, εἰδωλίων καὶ τοῦτο ἀνεξαρτήτως τῆς εἰς Διβάρι (εἰς ἀπόστασιν ὀλίγων ἑκατοντάδων μέτρων) ἀναπτύξεως τοῦ συγχρόνου ὑστεροκλασσικοῦ-πρωΐμου ἑλληνιστικοῦ νεκροταφείου (1965)[7] τοῦ πολίσματος Κορυφασίου.

Ἡ ἀπόδειξις διὰ τὴν μεταγενεστέραν ταφικὴν καὶ χθονίαν λατρείαν καὶ ἡρωολατρείαν ἐκερδήθη τῷ 1982, ὅτε ἀνεκαλύφθη ὁ ἀμητὸς τῶν πηλίνων ἀναθηματικῶν πλακιδίων καὶ ἐνίων εἰδωλίων κατὰ τὸν μείζονα Α-ΑΝΑ τομέα (Π ί ν. 28,1), ποὺ εἶχον τοποθετηθῆ εἴτε ἔνδον ὑποτυπωδῶν κογχῶν, ἐσχηματισμένων δι᾽ ἀσβεστολίθων (Π ί ν. 28,2), εἴτε εἰς τὸν λοιπὸν ἐλεύθερον χῶρον ἀνατολικῶς τῆς κατεστραμμένης ΠΕ ΙΙ Ἀνατολικῆς Οἰκίας τοῦ προϊστορικοῦ οἰκισμοῦ.[8] Ὁ χῶρος οὗτος ἐχωρίζετο ὑπὸ τῆς Ἀνατολικῆς Οἰκίας δι᾽ ἑνὸς μεταποιηθέντος τοίχου, προφανῶς τοῦ πρώην ἀνατολικοῦ τῆς οἰκίας, καὶ διὰ μιᾶς σειρᾶς ὀγκωδεστάτων ἀσβεστολίθων, οἱ ὁποῖοι, ἀρχικῶς, εἶχον τοποθετηθῆ ὄρθιοι. Ἐπ᾽ αὐτῶν εἶχον, ἐπίσης, ἀφεθῆ πλακίδια, ποὺ κατέπεσαν μὲ τοὺς ὀγκώδεις αὐτοὺς ἀσβεστολίθους.

Τότε (1982) ὑπετέθη[9] καὶ ὅτι τὸ κατὰ τὴν ΒΔ. γωνίαν τοῦ ἀνασκαπτομένου χώρου

Συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν, Πάτραι 1980, Β. 1983, 394-97, ἰδίᾳ, 395. Πρβλ. καὶ *ΠΑΕ* 1982, σημ. 12.

6. Γ.Σ. Κορρές, λ. *Κορυφάσιον, ΜΣΕ* 18, 1980, 124-26. Δημ. Α. Παπαδήμου, Τὰ ὑδραυλικὰ ἔργα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις. *Τ.Ε.Ι.* Ἀθῆναι 1975, Β΄, 591-94.

7. Ν. Γιαλούρης, Ἑλληνιστικὸν νεκροταφεῖον Γιαλόβης Παλαιοναυαρίνου (Κορυφασίου), *ΑΔ* 21, 1966, Χρον., 164-165, σχ. 1, πίν. 158-65· Ὁ Αὐτός, Unusual forms of tombs and burial customs, *ΑΑΑ* I, 1968, 191-93.

8. *ΠΑΕ* 1982, 200 κ.ἑξ.

9. *ΠΑΕ* 1979, 150, πίν. 109β· *ΠΑΕ* 1980, πίν. 117, 125.

εἰς φῶς ἐλθὸν μικρὸν σύγχρονον (ἑλληνιστικῶν χρόνων) κτίσμα δυνατὸν νὰ εἶχε χρησιμεύσει ὡς εὐκτήριος οἶκος, ταπεινὸς ἱερὸς σηκός, ἤτοι, δίκην ταφικοῦ κτηρίου εἰς τὰ πλαίσια ἑνὸς προϊστορικοῦ νεκροταφείου, χαρακτηριστικοῦ διὰ τὴν Ἐποχὴν τοῦ Χαλκοῦ, ὡς διαθέτον καὶ προμυκηναϊκῶν χρόνων τύμβον καὶ μυκηναϊκῶν χρόνων θολωτὸν τάφον (Π ί ν. 27).

Ἡ ὅλη κατάστασις, ὡς ἀναφαίνεται εἰς τὸν νέον ἀρχαιολογικὸν χῶρον τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς μὲ τὸν συνδυασμὸν ταφικοῦ ἱεροῦ καὶ ἀνάθεσιν ἁπλῶν ἀναγλύφων πλακιδίων καὶ ἐλαχίστων εἰδωλίων εἰς τὸν χῶρον ἑνὸς προϊστορικοῦ νεκροταφείου οὐδεμίαν μοναδικότητα ἐνέχει· ἀντιθέτως, ὑποδηλοῖ τὴν διάδοσιν τοῦ αὐτοῦ πνεύματος — ἐν συγκρίσει πρὸς ἄλλα ἀντίστοιχα παραδείγματα — καὶ τὴν ἐνάσκησιν ἀντιστοίχου ἡρωολατρείας, ταφικῆς καὶ χθονίας λατρείας. Βεβαίως, εἶναι πιθανώτατον ὅτι καὶ εἰς ἄλλους τάφους (νεκροταφεῖα) θὰ εἶχον δημιουργηθῆ παρόμοια ἱερὰ καὶ θὰ κατετίθεντο καὶ θὰ ἀφίεντο ἀναθήματα κατὰ τὸ τυπικὸν μιᾶς τοπικῆς λατρείας, πρᾶγμα ποὺ δὲν ἔχει μέχρι τοῦδε διαπιστωθῆ, διότι σπανίως ἀνασκάπτεται ὁ πέριξ θολωτῶν καὶ θαλαμωτῶν τάφων χῶρος.

Ὁ λόγος, ἐπίσης, διὰ τὸν ὁποῖον προετιμήθη ἡ ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς ἀνασκαπτομένης θέσεως διὰ τὴν ἐναπόθεσιν τοῦ πλήθους τούτου τῶν πλακιδίων, παραμένει ἀδιευκρίνητος καὶ τοῦτο ἐὰν ὑποτεθῆ ὅτι τὸ γωνιαῖον ΒΔ κτίσμα ἦτο ταπεινὸν ἱερὸν τῆς ἐποχῆς. Ἡ ὅλη διευθέτησις τοῦ χώρου ἦτο, σημειωθήτω, πρόχειρος καὶ οὐχὶ ἡ ἐνδεδειγμένη πρὸς ἐπιτέλεσιν λατρείας. Ἀντιθέτως πρὸς τὴν ὑποτιθεμένην χρῆσιν τοῦ ΒΔ κτίσματος ὡς εὐκτηρίου οἴκου, σημειωθήτω ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔνδον καὶ ἐκτὸς τοῦ κτηρίου ἀνευρεθέντων ἀναγλύφων πλακιδίων καὶ εἰδωλίων ἦτο ὅλως περιωρισμένος. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὁ μείζων ἀνατολικὸς τομεὺς καὶ ἡ ΒΔ γωνία τοῦ ἀνασκαπτομένου χώρου εἶναι τὰ δύο ἐκ τῶν τριῶν σημείων εἰς τὰ ὁποῖα εὑρέθησαν πλακίδια καὶ εἰδώλια, πρᾶγμα ποὺ συντείνει, οὕτως ἢ ἄλλως, εἰς τὸν χαρακτηρισμὸν τοῦ ΒΔ κτίσματος ὡς ἱεροῦ. Τὸ τρίτον σημεῖον ἀνευρέσεως ἀναθηματικῶν πλακιδίων εἶναι ἡ νοτία ἐπέκτασις, ὅπου ὑπῆρχον ἐλάχιστα ἀποσπασματικῶς σῳζόμενα πλακίδια (1983).

Τὸ ΒΔ τοῦτο κτίσμα (πλευρᾶς 2.60 μ.) εἶναι τὸ μόνον μεταγενέστερον μετὰ χαρακτηριστικῶν κεράμων κτίσμα εἰς τὸν ἀνασκαπτόμενον χῶρον καὶ εἶχεν εἴτε ἀμφικλινῆ εἴτε, ἁπλῶς, ἐπικλινῆ τὴν στέγην. Ὅτι πρόκειται περὶ εὐκτηρίου οἴκου συνηγορεῖ καὶ ἡ ταύτισις καὶ ἄλλων κτηρίων εἰς χώρους νεκροταφείων, τὰ ὁποῖα κτήρια ἐθεωρήθησαν ταφικὰ ὑπὸ πλειόνων ἐρευνητῶν, ὡς ὑπὸ τοῦ Σπυρ. Μαρινάτου, τοῦ Μαν. Ἀνδρονίκου, τοῦ Π. Θέμελη καὶ ἄλλων. Ταῦτα εἶναι τὰ ἀκόλουθα: τῆς Πρωτογεωμετρικῆς ἐποχῆς εἰς Ἀρκάδες, Δρῆρον καὶ Βρόκαστρο Κρήτης, ἔτι δὲ εἰς Λευκαντὶ Εὐβοίας, τῆς Γεωμετρικῆς ἐποχῆς εἰς Ἀνάβυσσον Ἀττικῆς, παρὰ τὸν Β ταφικὸν κύκλον τῶν Μυκηνῶν, τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς εἰς Κύμην Αἰολίδος, τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ κλασσικῆς ἐποχῆς τὸ ἱερὸν τῶν Τριτοπατρέων τοῦ Κεραμεικοῦ, τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς τὸ ἱερὸν εἰς τὸ ὑστερογεωμετρικὸν ἱερὸν τῆς Ἀγορᾶς τῆς Κορίνθου, τὸ ἱερὸν τοῦ Ἡρακλέους εἰς Ρήνειαν Δήλου, τὸ ἱερὸν τῆς Πασικράτας εἰς τὸ νεκροταφεῖον Δημητριάδος Βόλου καὶ εἰς τὸ νεκροταφεῖον τῶν θαλαμωτῶν τάφων εἰς Μεταξᾶτα Κεφαλληνίας. Ἐπίσης, ἐκ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γραπτῆς παραδόσεως κατέχομεν στοιχεῖα περὶ ταφικῶν ἱερῶν καὶ ἀρκεῖ ἡ μνεία τοῦ παρὰ Παυσανίᾳ μνήματος τοῦ Κάστορος (Γ 13, 1) εἰς Σπάρτην.

Τὰ ἀρχικὰ εὑρήματα (καί, ἐν ταὐτῷ, ἐνδείξεις περὶ ταφικῆς χθονίας λατρείας καὶ ἡρωολατρείας), προῆλθον, ἐν ἀρχῇ ἐκ τοῦ ΒΔ τούτου εὐκτηρίου οἴκου καὶ ἐκ τῆς περιοχῆς του. Οὕτω, τῷ 1978 ἀνευρέθησαν: (α) τμῆμα πλακιδίου διασῴζοντος τὸν κορμὸν ἐ-

στραμμένου πρὸς τὰ δεξιὰ ἱππέως, (β) τμῆμα γωνιακὸν ἄλλου πλακιδίου μὲ ἀκαθορίστους ἀναγλύφους λεπτομερείας, (γ) τμῆμα ἄλλου πλακιδίου ἱππέως, τοῦ ὁποίου διασῴζεται τὸ ὁποῖον μέρος τοῦ ἵππου καὶ ἡ οὐρά του, (δ) τὸ ἀνώτερον ἥμισυ εἰδωλίου ἐγκύου γυναικός, (ε) τμῆμα εἰδωλίου ἀνδρικῆς μορφῆς στηριζομένης εἰς τὸν δεξιὸν πόδα καὶ (στ) γωνιακὸν τμῆμα ἄλλου πλακιδίου μὲ μέρος ὄφεως ἀποδιδομένου μαιανδροειδῶς πέριξ ἐπιμήκους ράβδου ἢ λόγχης. Ἀκριβῶς, ἡ ἀνεύρεσις εἰδωλίου ἐγκύου γυναικὸς δυνατὸν νὰ ὑποδηλοῖ τὴν εἰς ἱερὸν ἀνάθεσιν τούτου ὑπὸ τοῦ συζύγου, ἐπὶ παραδείγματι, λόγῳ ἐγκυμοσύνης τῆς συζύγου.[10] Ἄλλα ἀνευρέθησαν τῷ 1979.

Τῷ 1981 ἀνευρέθησαν: (α) ἀκέφαλον εἰδώλιον ἀποδίδον ἀνδρικὴν μορφὴν καὶ (β) ἱκανὰ ἄλλα τεμάχια πλακιδίων, τῶν ὁποίων αἱ παραστάσεις δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ταυτισθοῦν ἐλλείψει ἐπαρκῶν στοιχείων.[11]

Τὰ πλακίδια καὶ τὰ ἐλάχιστα εἰδώλια τοῦ Ἀνατολικοῦ τομέως εὑρέθησαν κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τῶν ἐτῶν 1982 καὶ 1983. Ἅπαντα ἔχουν κατασκευασθῆ εἰς μήτρας. Ἡ ὀπισθία των πλευρὰ εἶναι ἐπίπεδος, βεβαίως δὲ μὲ συνεχεῖς ἀνωμαλίας κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν ταύτην καὶ τοῦτο διότι ἐπίεζον διὰ τῶν δακτύλων πρὸς ἀπόδοσιν τῶν λεπτομερειῶν, ἰδίᾳ δὲ τῆς κεφαλῆς, ὄπισθεν τῆς ὁποίας διακρίνονται, κατὰ περιπτώσεις, καὶ τὰ ἀποτυπώματα τῶν δακτύλων. Ὁ πηλός των εἶναι χαρακτηριστικὸς (κιτρινωπός, ροδόχρους ἔντονος) καὶ περιέχει ἐγκλείσματα μικροτάτων χαλικιδίων καὶ ὀργανικῶν οὐσιῶν. Ἡ ἀνεπιτυχὴς ἤ, μᾶλλον, ἀτελὴς-ἐλλιπὴς ὄπτησις δικαιολογεῖ ἀπολύτως τὴν κακὴν διατήρησιν τῶν περισσοτέρων. Αἱ διαφοροποιήσεις εἰς τὰς λεπτομερείας ὀφείλονται εἰς τὰς διαφορετικὰς μήτρας ἐκ τῶν ὁποίων προῆλθον καί, πιθανόν, εἰς διάφορον ἐργαστήριον, πάντοτε, ὅμως, ταῦτα, τοπικά.

Εἰδώλια

α. Ἀνδρικὸν πήλινον εἰδώλιον. Ἡ μορφὴ ἀπεικονίζεται γυμνὴ μὲ τὴν κεφαλὴν ἐλαφρῶς κεκλιμένην πρὸς τὰ ἐμπρός. Οἱ πόδες ἀπέχουν μεταξύ των καὶ ἐρείδονται ἐπὶ πλίνθου (Π ί ν. 29,1).

β. Καθιστὴ γυναικεία μορφή. Περιγραφὴ ἀδύνατος λόγῳ οἰκτρᾶς διατηρήσεως. Ὕψος: 6.8 ἑκ.

γ. Εἰδώλιον γυναικείας μορφῆς φερούσης ἱμάτιον (Π ί ν. 29,2).

Πλακίδια

Τὰ μετὰ ἀναγλύφων παραστάσεων πλακίδια εἶναι, κατὰ τὸ σχῆμα: (α) ὀρθογώνια, (β) μὲ περιγράμματα ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ ἀπεικονιζόμενον θέμα ἢ τὴν ἀπεικονιζομένην μορφὴν καὶ (γ) ἐλλειψοειδῆ (ἓν μέχρι τοῦδε). Ὅλα εἶναι μικρῶν διαστάσεων πλὴν ἐνίων ποὺ ἀπεικονίζουν ἱππέα εἰς ἱπτάμενον καλπασμὸν (μεγαλυτέρων διαστάσεων).

Τὰ θέματα ποὺ ἀπεικονίζονται εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

1. Ἀνακεκλιμένη γυναικεία μορφὴ φέρουσα ἱμάτιον. Πιθανόν, μορφὴ νεκροδείπνου. Τὸ σχῆμα τοῦ πλακιδίου ἀκολουθεῖ τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς. Ὡρισμένα ἔχουν εἰς τὴν ὀπισθίαν ἐπιφάνειαν ἀπόφυσιν, ὥστε νὰ στηρίζωνται εἰς ὀρθίαν θέσιν (Π ί ν. 29,5 καὶ 6).

2. Νεκρόδειπνον μὲ δύο μορφὰς εἰς ὀρθογώνιον ὁλικὸν περίγραμμα. Ἡ δεξιὰ μορφή,

10. Γ.Σ. Κορρές, *Προβληματική*, ἔ.ἀ., 395-97, εἰκ. 2 ἐν σ. 445.
11. *ΠΑΕ* 1981, 219 εἰκ. 9. *Προβληματική*, 397.

ἐπὶ τῆς κλίνης ἀνακεκλιμένη, εἶναι ἀνδρική. Ἀριστερᾷ κάθηται γυναικεία μορφή. (Π ί ν. 29,3).

3. Ἱππεὺς ἐν καλπασμῷ. Ὁ ἱππεὺς κατευθύνει τὸν ἵππον διὰ τῆς ἀριστερᾶς, ἐνῷ ἀνυψοῖ εἰς ὀρθὴν γωνίαν τὴν δεξιάν. Τὸ θέμα ἀποτελεῖ τὴν πολυπληθεστέραν ὁμάδα (Π ί ν. 29,4).

4. Τρεῖς πρὸς τὴν δεξιὰν πλευρὰν ἱστάμεναι μορφαί, αἱ ὁποῖαι μετέχουν τελετουργίας τινός. Εἰς ἓν τῶν πλακιδίων τούτων διακρίνεται τάσις τῆς δεξιᾶς χειρὸς εἰς κίνησιν σεβασμοῦ, ἐξ οὗ καὶ ἡ ὀνομασία τὴν ὁποίαν προτείνω περὶ αὐτῶν «σεβίζοντες»(προσκυνηταί). Ἄλλο, καλῶς διατηρούμενον — ἀκέραιον — ἀνάγλυφον πλακίδιον τῆς ὁμάδος φέρει παράστασιν τριῶν μορφῶν ποὺ χωροῦν πρὸς τὰ ἀριστερά, φέρουν ἱμάτιον καὶ ὑψοῦν τὴν ἀριστερὰν κατὰ τελετουργικὴν κίνησιν. Ἡ κίνησις ὑποδηλοῦται καὶ διὰ τῆς γωνιώσεως ποὺ σχηματίζει εἰς τὸ ὀπίσθιον σημεῖον τὸ ποδῆρες ἔνδυμά των. Ἡ ἀπεικόνισίς των δεικνύει γεωμετρικὴν ἀντίληψιν τῶν ὄγκων, ἀποτελεῖ δὲ ὡς σύνολον τὸ πλακίδιον τοῦτο παράστασιν ἄγνωστον μέχρι τοῦδε (Π ί ν. 30,4).

5. «Δεξίωσις». Ἡ παράστασις εἰς ὅλα τὰ πλακίδια σῴζεται μερικῶς. Ὁ παριστώμενος φέρει βραχὺν χιτῶνα, ὁ ὁποῖος ἐξικνεῖται μέχρι τῶν γονάτων καὶ ὑπεράνω τούτου θώρακα.

7. Δράκων (ὄφις) ἀποδιδόμενος διαφοροτρόπως εἰς διαφόρους παραστάσεις. Εἰς μίαν περίπτωσιν ἀποδίδεται εἰς ὁριζόντιον ἀνέλιξιν καὶ εἰς ἑτέραν ἀναδιπλοῦται καὶ μὲ τὴν κεφαλὴν κατ᾽ ἐνώπιον προσεγγίζει τὴν χεῖρα τῆς καθημένης μορφῆς, ἡ ὁποία τείνει ἀντικείμενόν τι πρὸς τὸν ὄφιν-δράκοντα (Π ί ν. 30,2).

Συνολικῶς, ἀνευρέθησαν ὀκτὼ ὁμάδες, τρεῖς τῶν ὁποίων πρὸ τῶν ὀγκωδῶν ἀσβεστολίθων, ἐπὶ τῶν ὁποίων εἶχον τοποθετηθῆ ὡς προσφοραί. Ὡς ἐκ τῶν θεμάτων ποὺ φέρουν, τὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ πλακίδια εἶναι ἀναθηματικὰ καὶ ἀπετέλεσαν ἀναπόσπαστον μέρος καὶ ἐκδήλωσιν τῆς εἰς τὸ νεκροταφεῖον ἐπιτελουμένης ταφικῆς χθονίας λατρείας καὶ ἡρωολατρείας, ἥτις ἀνεφάνη εἰς ὅλην της τὴν ἔκτασιν χάρις εἰς τὴν εἰς τὰ κατώτερα στρώματα ἀναφανεῖσαν λοιπὴν ἑλληνιστικὴν κεραμεικήν (1983), ἡ ὁποία περιελάμβανε τὰ χαρακτηριστικὰ διὰ τὴν τέλεσιν αὐτῆς τῆς λατρείας σκεύη. Πολλῶν ἄλλων ἀναγλύφων πλακιδίων — ἀντιστοίχων μικρῶν διαστάσεων — ἔχει ἀναγνωρισθῆ ἡ ἀντίστοιχος χρῆσις, εἶναι δὲ χαρακτηριστικὸν ὅτι πρόκειται, κυρίως, περὶ εὑρημάτων προερχομένων ἐξ ἱερῶν τοῦ 4ου αἰῶνος π.Χ. ἢ καὶ ὑστερώτερον.

Αἱ ἀνάγλυφοι παραστάσεις εἶναι ὅλαι πρόστυποι καὶ τοῦτο, βεβαίως, λόγῳ τῶν μικρῶν διαστάσεων αὐτῶν τούτων τῶν πλακιδίων μὲ ἐξαίρεσιν τὰ ἀποσπασματικῶς ὑπολειφθέντα μεγάλα πλακίδια τῶν ἱππέων. Τὰ πλακίδια τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς ἀνήκουν εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν ἀναθηματικῶν ἀναγλύφων ἅτινα ἐστεροῦντο ὁπῆς ἀναρτήσεως, ἤτοι, δὲν ἀνηρτῶντο, ὡς γνωρίζομεν δι᾽ ἄλλα ἐκ Κνωσοῦ, Ἀμυκλῶν καὶ Ἀγγελόνας Λακωνίας.[12] Συγκρινόμενα τὰ πλακίδια τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς πρὸς πλακίδια ἄλλων ἱερῶν, εἶναι σαφὲς ὅτι διατηροῦν τὴν ἰδιαιτερότητά των καὶ τοῦτο λόγῳ τῆς πληθύος τῶν παραλλαγῶν ἐνίων θεμάτων, ὡς, ἐπὶ παραδείγματι, τῶν σεβιζουσῶν μορφῶν (προσκυνηταὶ κατὰ Μαν.

12. Χρ. Χρήστου, *ΠΑΕ* 1956, 212, πίν. 104γ. *BCH* 81, 1957, 551, εἰκ. 7. Χρ. Χρήστου, *Ἀρχαία Σπάρτη*, Σπάρτη 1960, 98, εἰκ. 25 (ἐξ Ἀμυκλῶν). A.J.B. Wace-F.W. Hasluck, BSA 11, 1904-5, 86 εἰκ. 7. A.J.B. Wace, *BSA* 12, 1905-6, 289. Μαν. Ἀνδρόνικος, Λακωνικὰ ἀνάγλυφα, *Πελοποννησιακὰ* Α΄, 1956, 296 (ἐξ Ἀγγελόνας), H.W. Catling, *AR* for 1977-78, The Knossos Area 1974-76, 20, εἰκ. 48-49 (ἐκ Κνωσοῦ), P.J. Callaghan, *KRS* 1976: Excavations at a Shrine of Glaukos, Knossos, BSA 73, 1978, 3, 21-26, Pl. 9.

'Ανδρόνικον),[13] ποὺ ἐμφανίζονται εἰς τρεῖς, τοὐλάχιστον, παραλλαγάς, ἢ τῶν νεκροδείπνων καὶ τῆς κυρίας παραλλαγῆς των, ἤτοι τῆς μεμονωμένης ἀνακεκλιμένης μορφῆς.

'Αμεσώτερον, συγγενῆ παραδείγματα ἀποτελοῦν τὰ μικρὰ ἀναθηματικὰ πλακίδια τοῦ ἀποθέτου ἱεροῦ εἰς 'Αμύκλας, τοῦ ἱεροῦ τοῦ Γλαύκου εἰς τὸ σημερινὸν χωρίον τῆς Κνωσοῦ καὶ τοῦ ἡρώου πλησίον τοῦ ποταμοῦ εἰς Σπάρτην[14] καὶ τοῦτο διότι καὶ εἰς τὰ τρία ἱερὰ ὁ τύπος τοῦ ἱππέως εἶναι τὸ κύριον θέμα (ἐκ παραλλήλου πρὸς τὰ πολλαπλᾶ παραδείγματα τῶν νεκροδείπνων, ποὺ καὶ αὐτὰ ὑποδηλοῦν ἡρωολατρείαν) καὶ ἀκολουθεῖ κατὰ τὴν σημασίαν ὁ ἔνοπλος ἀναθέτης. Ἄλλα συναφῆ προέρχονται ἐκ Κορίνθου καὶ Τροίας.[15]

Γενικῶς, ἡ θεματολογία τῶν πλακιδίων τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς εἶναι ἀνάλογος καὶ ἀντίστοιχος πρὸς τὴν θεματολογίαν τῶν πλακιδίων (κατά τι παλαιοτέραν) τῶν 'Αμυκλῶν τοῦ καθηγ. Χρυσ. Χρήστου (εὑρήματα ἐτῶν 1956, 1960), ἐξ ὅσων δυνάμεθα νὰ κρίνωμεν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν δημοσιευθέντων ἐκεῖθεν παραδειγμάτων. Σημαντικὴ διαφορὰ τῶν πλακιδίων τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς πρὸς τὰ τῶν 'Αμυκλῶν εἶναι ἡ ἀπόδοσις τοῦ ἀναχρονιστικοῦ κανθάρου εἰς τὰς λακωνικὰς παραστάσεις ἀναθηματικῶν ἀναγλύφων μὲ ἔνθρονον θεὸν καὶ ἡ ἀπουσία τοῦ κανθάρου ἐκ τῶν ἀντιστοίχων παραστάσεων τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς, ὅπου ὁ ἔνθρονος θεὸς προτείνει φιάλην ἢ ἄλλο τι, ὁπόθεν λαμβάνει τροφὴν (οὐχὶ ὑγρὰν) ὁ δράκων ἀνυψούμενος. Εἰς 'Αμύκλας ὁ κάνθαρος ἀποτελεῖ δεῖγμα περὶ τοῦ τυπικοῦ τῆς παλαιᾶς τοπικῆς λατρείας καί, βεβαίως, ἡ σπανιότης του εἰς τὰ πλακίδια τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς ὀφείλεται εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι εἶχε λησμονηθῇ μὲ τὴν πάροδον τῶν αἰώνων.

Τὰ πολυπληθῆ πλακίδια τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς ἀποτελοῦν τὴν τρίτην εἰς ἀριθμὸν καὶ ποικιλίαν θεμάτων ὁμάδα ἐξ ἱεροῦ τῆς ἠπειρωτικῆς καὶ νησιωτικῆς Ἑλλάδος. Ὡς ἀναθήματα ἀποτελοῦν τὴν χαρακτηριστικὴν διὰ τὴν ἐποχὴν ταπεινὴν προσφορὰν τῶν πτωχῶν ἀγροτῶν κατοίκων τοῦ Κορυφασίου.

Χρονολόγησις

Θεματολογικῶς, τὰ πλακίδια τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς δὲν φαίνονται νὰ διαφοροποιῶνται αἰσθητῶς ἔναντι τῶν τῶν 'Αμυκλῶν, ἐνῷ ὑπάρχουν καὶ διαφοροποιήσεις εἰς λεπτομερείας. Βεβαίως, ὅπως ὑποδηλοῦται καὶ ἐκ τῆς ὅλης ἐμφανίσεως τῶν πλακιδίων καὶ τῆς στάσεως τῶν ἀνδρικῶν εἰδωλίων, δέον ὅπως τὰ πλακίδια τῆς Βοϊδοκοιλιᾶς χρονολογηθοῦν μετὰ τὸ μέσον τοῦ 4ου αἰῶνος π.Χ., ἤτοι εἰς τὴν περίοδον μετὰ τὴν ἀπαλλαγὴν τῶν Μεσσηνίων ἐκ τοῦ σπαρτιατικοῦ ζυγοῦ. Εἰς αὐτὸ συμφωνοῦν καὶ ἅπαντα τὰ εὑρήματα ποὺ ἔχουν σημειωθῆ εἰς τοὺς ἀνὰ τὴν Μεσσηνίαν καὶ τὴν Τριφυλίαν ἀνασκαφέντας Μυκηναϊκοὺς θολωτοὺς καὶ θαλαμωτοὺς τάφους ὡς ἐκ τῆς εἰς μεταγενεστέρους χρόνους χρησιμοποιήσεώς των.[16] Πάντως, δέον ὅπως ἀναγνωρισθῇ ὅτι ἀποτελοῦν τὴν πρώτην ὁμάδα ἀναγλύ-

13. Μαν. 'Ανδρόνικος, ἔ.ἀ., 298.

14. A.J.B. Wace, The Heröon, *BSA* 12, 1905-6, 288 κ.ἑ., ἰδίᾳ, 292, εἰκ. 3-6. Μαν. 'Ανδρόνικος, ἔ.ἀ., 271, 301.

15. D.M. Robinson, Terra-cottas from Corinth, *AJA* 10, 1906, 159-73, πίν. 10-13. Gl. Davidson, A Hellenistic Deposit at Corinth, *Hesperia* 11, 1942, 106-13, εἰκ. 2-3. Osc. Broneer, Hero Cults in the Corinthian Agora, αὐτόθι, 128-61. Μαν. 'Ανδρόνικος, ἔ.ἀ., 302, 310. Πρβλ. *Corinth* XII (1952), πίν. 24-28. *Corinth* XV (1952), πίν. 20-23, 27, 34. *Troy. The Terracotta Figurines of the Hellenistic Period* by Dor. B. Thompson, *Suppl. Monograph* 3, Princeton 1963, 108-16, πίν. 27-28, 62h.

16. Γ.Σ. Κορρές, Προβληματική, ἔ.ἀ., σποράδην.

φων πλακιδίων εἰς ὅλο τὸ γνωστὸν φάσμα τῆς μεταγενεστέρας χρήσεως τῶν μεσσηνιακῶν τάφων τῆς Ἐποχῆς τοῦ Χαλκοῦ καὶ τοῦ περιβάλλοντος αὐτοὺς χώρου.

Ἡ χρονικὴ διάρκεια τῆς ἐνασκηθείσης εἰς τὸν βόρειον βραχίονα τοῦ ὅρμου τῆς εἰς Βοϊδοκοιλιὰν τοπικῆς λατρείας δὲν εἶναι δυνατόν, εἰσέτι, νὰ καθορισθῇ. Ἀναμένεται ἡ μελέτη τοῦ κεραμεικοῦ ὑλικοῦ, τὸ ὁποῖον προῆλθεν, ἰδίᾳ, ἐκ τῆς ἀνασκαφικῆς περιόδου 1983. Τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 4ου αἰῶνος καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ 3ου αἰῶνος π.Χ. (J. Binder) εἶναι τὸ πλαίσιον δι' αὐτὴν τὴν νέαν, ὅλως παροδικήν, χρῆσιν τοῦ παλαιοῦ νεκροταφείου. Ἴσως, τυχοῦσα καταστροφὴ τοῦ θολωτοῦ τάφου νὰ ἐσήμηνε τὴν λῆξιν τῆς λατρείας τοῦ ἀνωνύμου ἥρωος τῆς περιοχῆς (ἱππεύς), ποὺ δυνατὸν νὰ χαρακτηρίζεται ἀνώνυμος κατ' ἐπίφασιν ὑφ' ἡμῶν, πλὴν ὅμως νὰ ἐχαρακτηρίζετο κατὰ μίαν γενικὴν ἔννοιαν Ἥρως ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων τῶν κλασσικῶν καὶ ἑλληνιστικῶν χρόνων. Ἴσως ἦτο ὁ Θρασυμήδης διὰ τοὺς μεταγενεστέρους καί, ἴσως, ἡ μνήμη του ἀπετέλεσε τὸ κύριον ἔναυσμα δι' αὐτὴν τὴν ἡρωολατρείαν (τοπικὴν λατρείαν),[17] Χθονία λατρεία ἐπετελεῖτο, ἐπίσης, ἐπ' ὀνόματι ἀνδρικῆς θεότητος ἢ ἡρωικῆς μορφῆς, ὅπως διαπιστοῦται καὶ ἐκ τῆς ἀνακεκλιμένης ἀνδρικῆς μορφῆς καὶ ἐκ τῆς παρουσίας δράκοντος εἰς ὡρισμένα πλακίδια.

Ἡ διάδοσις τοῦ αὐτοῦ θεματολογικοῦ τύπου ἀναθηματικῶν πηλίνων πλακιδίων ἀπὸ τῆς ΝΔ καὶ Ν Πελοποννήσου μέχρι Κρήτης καί, βορειότερον, μέχρι Κορίνθου, Φθιώτιδος, Ἀχαΐας, Φαρσάλων[18] καὶ Τροίας ἄγει εἰς τὴν διαπίστωσιν τῆς ὁμοιογενείας τῆς ἀσκουμένης προγονολατρείας καὶ ταφικῆς λατρείας εἰς τὸ σύνολον τοῦ ἑλληνικοῦ αἰγαιακοῦ χώρου.

Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν *Γ. Σ. ΚΟΡΡΕΣ*

17. «Ἡ σχέσις τῆς λατρείας ἀνωνύμου ἥρωος ἢ ἡρώων πρὸς τοὺς νεκροὺς καὶ τοὺς τάφους εἶναι, κατὰ τὸν Ἀνδρόνικον, ἄμεσος. Ἡ λατρεία αὐτὴ δὲν ταυτίζεται πρὸς τὴν θεραπείαν τοῦ ἑνὸς συγκεκριμένου νεκροῦ καὶ τὴν φροντίδα τοῦ τάφου του (Μαν. Ἀνδρόνικος, ἔ.ἀ., 312).

18. Ἀλεξάνδρα Δάφφα - Νικονάνου, *Θεσσαλικὰ ἱερὰ Δήμητρος καὶ κοροπλαστικὰ ἀναθήματα*, Βόλος 1973, 70 (ΠΡ 151), πίν. 4, εἰκ. 5. Ἀθαν. Τζιαφάλιας, Φάρσαλα, Λόφος Φρουρίου, *ΑΔ* 29, 1975-74. Χρον. 578-79, πίν. 385-86. G. Touchais, *BCH* 104, 1980, 534, εἰκ. 114. H.W. Catling, *AR* for 1979-80, 40.

LE ROLE DE LA COLONIE GRECQUE ORGAME DANS LA DIFFUSION DES ELEMENTS DE CIVILISATION HELLENIQUE

(Fig. 1)

Les recherches archéologiques de la dernière vingtaine d'années semblent avoir apporté d'autres preuves que les vestiges antiques de Capul Dolojman (dépt. de Tulcea) sont ceux de la cité greco-romaine Orgame-Argamum.[1] En effet, les données fournies par les fouilles viennent compléter les maigres informations communiquées par Hécatée de Milet,[2] l'horothésie histrienne[3] et Procope de Césarée.[4] A l'heure actuelle, la cité antique de Capul Dolojman se présente comme un centre dont l'évolution historique, complexe et de longue durée, débute vers la fin du VIIe siècle av.n.è,[5] en pleine époque de l'expansion milésienne dans le bassin pontique. Au même titre qu'Histria, située à environ quarante kilomètres vers le sud, Orgame représente l'un des plus anciens foyers de rayonnement de la civilisation méditerranéenne dans le milieu autochtone de la zone des bouches du Danube.

Compte tenu de la superposition des habitats de diverses époques et — surtout — vu le relativement bon état de conservation des monuments romains tardifs, dégager les couches d'habitat grec s'est avéré une affaire difficile à l'intérieur du périmètre décrit par les fortifications d'époque romaine. Malgré cette difficulté, la poterie gréco-orientale (bols et amphores engobées, avec des motifs de bandes et filets) saisie dans les horizons profonds témoigne de la présence d'un noyau d'habitat planté à Capul Dolojman dès la fin du VIIe

1. Maria Coja, Peuce, 2, 1971 (Tulcea), pp. 179-190; eadem, *Actes du IIe Congrès international des Etudes Sud-Est Européennes*, Athènes, 1972, pp. 267-274; eadem, B M I, 41, 1972, 3, pp. 33-52.

2. Cf. *Izvoare privind istoria României*, I, Ed. Acad. R.P.R., 1964, pp. 8-9.

3. V. Pârvan, *Histria IV*, A A R M S I, XXXVIII, 1916, pp. 556-593, nr. 16; D.M. Pippidi, *Contribuții la istoria veche a României*, 1967, pp. 361-363.

4. Cf. *Izvoare privind istoria României*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1970, p. 470.

5. Maria Coja, B M I, 41, 1972, 3, pp. 33-34.

siècle a.v.n.è. et de la première moitié du siècle suivant.[6] Toutefois, jusqu'à présent, les recherches n'ont pu encore établir s'il s'agit d'une cohabitation gréco-indigène, comme dans le cas du premier horizon archaïque d'Histria,[7] bien que la poterie hallstatienne trouvée *in situ* suggère une présence autochtone à Capul Dolojman au moment de la fondation de la colonie grecque.[8]

Des données précieuses pour l'étude des rapports gréco-indigènes à cette époque peuvent être obtenues grâce à l'examen minutieux et à une interprétation correcte des vestiges récupérés à l'exterieur de l'aire urbaine des villes grecques, dans les agglomérations situées en leur territoire. Malheureusement, le caractère plutôt sporadique de cette sorte de recherches rend assez ardue toute conclusion d'ordre historique à tirer des observations en terrain.

Au cours des dernières deux décennies de notre siècle, les recherches pratiquées à Tariverde,[9] Istria-sat, Sinoé-Smeica[10], Vadul[11] et Enisala[12] ont fourni quelques éléments susceptibles d'aider à saisir l'établiseement de rapports actifs entre la population autochtone et les colons grecs. Ces rapports sont illustrés par l'abondance de la céramique grecque associée à une poterie autochtone dans les habitations datées du VIe siècle av.n.è. Des recherches thématiques, commencées ces-derniers temps par les équipes d'Histria et Orgame-Argamum à Nuntași et, respectivement, à Vișina,[13] visent à obtenir d'autres détails concernant les rapports gréco-autochtones dans la *chora*, pendant la première étape de l'arrivée des colons sur les lieux, ainsi que des étapes suivantes, afin d'en étudier tous leurs aspects illustrés au point de vue archéologique.

A Vișina, localité sise à environ 10 kilomètres ouest de Capul Dolojman, les fouilles ont commencé en 1979, rélévant de la présence d'une agglomération particulièrement étendue (environ 2 kilomètres, longeant la haute terrasse du lac Golovița). L'habitat ainsi mis au jour consiste dans des maisons à demi-enfouies dans la terre ou dressées à la surface du sol, auxquelles s'ajoutent les fosses d'usage ménager. Les habitations respectives, dont l'ordonnance ne rappelle en rien l'urbanisme grec, étaient faites de matériaux périssables — pisé, bois, chaume, la pierre n'apparaissant que de façon accidentelle, dans l'aménagement des foyers. Particulièrement abondant, le matériel céramique est à attribuer, au point de vue culturel, à la production autochtone, complétée par des pièces d'importation. Sous le rapport quantitatif, la céramique gréco-orientale d'importation s'avère dominante. On y remarque en premier lieu, par leur abondance et leur variété, les amphores destinées au transport typiques des VIe - Ve siècles av.n.è., pour la production de Chio, Lesbos, Samos et autres centres non encore précisées de l'aire ionienne, Leur

6. Ibidem.

7. Suzana Dimitriu, *Histria*, II, Ed. Acad. R.S.R., București, 1966, pp. 21-13.

8. Maria Coja, *loc. cit.*

9. S C I V, III, 1952, pp. 269-272; S C I V, IV, 1-2, 1953, pp. 129-136; S C I V 1954, 1-2, pp. 100-108; D. Berciu, C. Preda, *Materiale și cercetări arheologice*, VII, 1961, pp. 273-282; *Materiale și cercetări arheologice*, V. 1959, pp. 318-323; *Materiale si cercetări arheologice*, IV, 1957, pp. 77-84.

10. S C I V, IV, 1-2, 1953, pp. 138-145.

11. S C I V, IV, 1-2, 1953, pp. 145-146.

12. S C I V, 22, 1, 1971, p. 21.

13. M. Mănucu-Adamesteanu, Sondajul efectuat în asezarea antică de la Vișina, com. Jurilovca, jud. Tulcea, *Materiale și cercetări arheologice*, Tulcea, 1981, pp. 157-160.

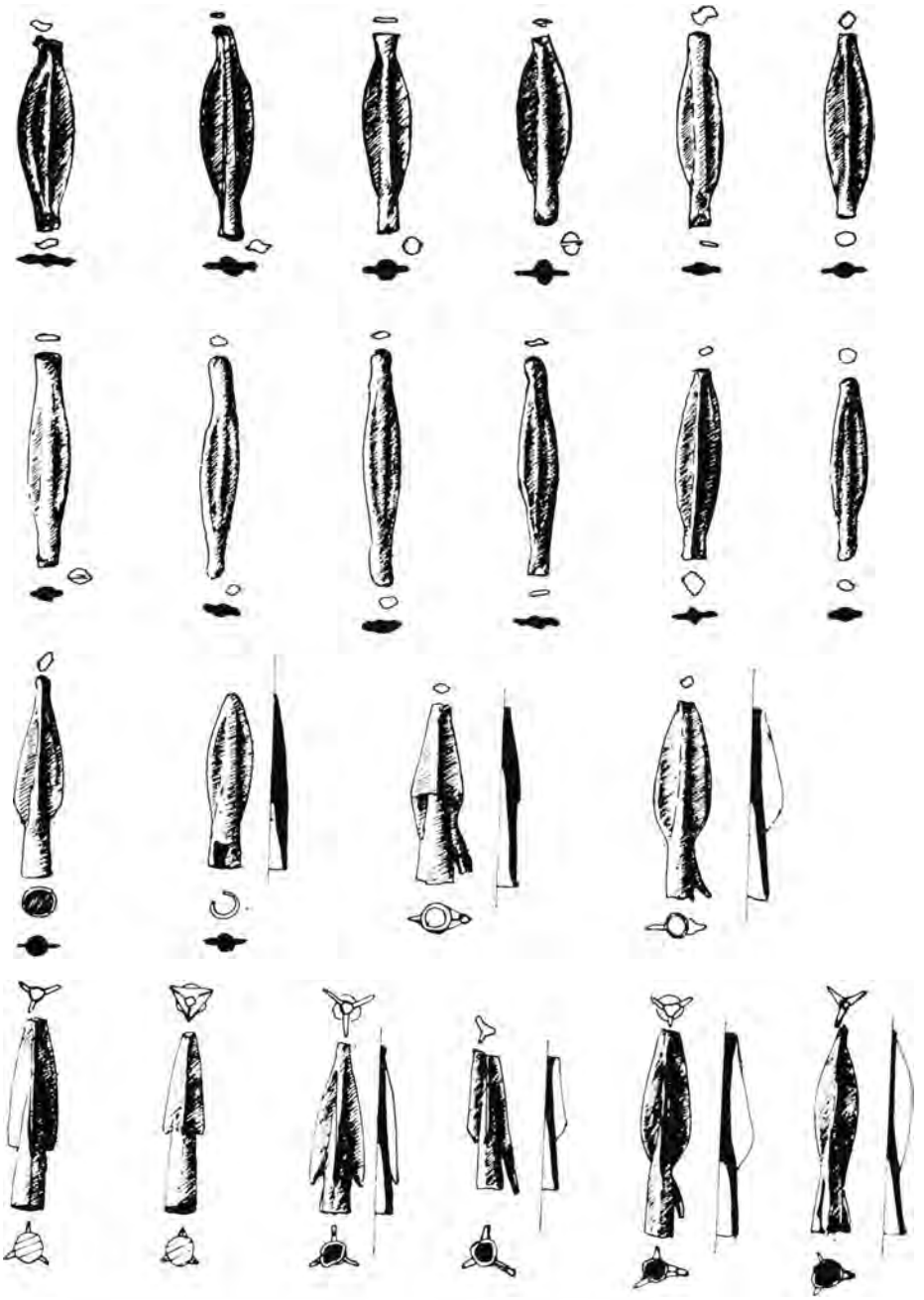


Fig. 1. Pointes de flèche prémonétaires provenant du dépot découvert à Vişina: 1 - 12 lingots accusant la forme d'une pointe de flèche avec deux arètes; 13 - 22 pointes de flèche de bataille, à deux ou trois arètes.

présence en si bon nombre pose le problème de la nature de l'agglomération de Vişina. Qu'elle appartenait au territoire d'Argamum est hors de doute, vu la petite distance qui la sépare de la colonie de Capul Dolojman et la facilité d'accès, par les voies de mer ou de terre, de son emplacement. Bien que ce serait prématuré de formuler une conclusion définitive à ce sujet, toute une serie d'arguments justifient la thèse qu'il s'agirait là d'un comptoir du commerce greco-indigène. Et voici quelques-uns de ces arguments: l'emplacement du site par rapport au centre de Capul Dolojman et au reste du territoire s'étendant au nord de la Dobroudja; l'aspect de l'habitat; l'abondance des fosses à provision, indice d'un intérêt tout particulier en ce qui concerne le dépôt de certaines denrées locales (ceréales); l'abondance et la variété des pièces céramiques grecques d'usage commun ou de celles destinées au transport des diverses catégories de produits[14].

Un autre argument dans ce même sens est la mise au jour, dans le périmètre-même du site de Vişina, des le début des fouilles, d'un dépôt d'instruments d'échange prémonétaires sous la forme de pointe de fleche en bronze (Fig. 1). Bien que les émissions prémonétaires de ce genre soient connues aux spécialistes depuis plus d'un demi-siècle, maints problèmes essentiels se rattachant à leur circuit sont encore en suspense. Des trouvailles plus ou moins fortuites, sous forme de pièces isolées ou de dépôts,[15] dessinent une aire de diffusion délimitée par la baie de Burgas, vers le Sud et les bouches du Boug au Nord, tout en englobant le littoral ouest et nord-ouest pontique.[16] La distribution de ces trouvailles à l'intérieur de la-dite aire de diffusion est irrégulière, avec des points de concentration aux alentours et à l'intérieur même des colonies grecques, s'agglomérant de façon évidente autour de la cité de Capul Dolojman.[17]

Il convient de souligner le fait plutôt éloquent, en ce qui concerne le rôle de signes prémonétaires de ces pointes de flèche et de leur place dans l'histoire économique de ces contrées que, jusqu'à présent, des dépôts ainsi constitués ont été signalés seulement dans les sites avoisinants des centres grecs et qu'à l'intérieur même de ces centres leur présence est isolée. Le dépôt de Vişina, consistant en 700 pièces, fut récupéré dans le sol de labour, mais dans une fouille effectuée sur place on a localisé le plancher d'une habitation du VIe siècle av.n.è., ravagée par un incendie. Comme il est impossible d'établir une connexion stratigraphique directe entre ces deux catégories de vestiges, il me semble plus correct d'attribuer le dépôt en question à une date ultérieure à l'incendie susmentionné, autre-

14. Ibidem.

15. G. Severeanu, B S N R, 21, 1926, 57-58, pp. 1-6 (Ismail); T. Gerasimov, Izvestija-Sofija, 12, 1938, pp. 424-427; idem. *Arheologija*, Sofija, 1959, 1-2, pp. 85-87 (Atyia); Florentina Preda, A U B, 9, 1961, 16, pp. 7-16 (Jurilovca); A. Aricescu, *S C N*, 6, 1975, pp. 17-23 (Enisala); Gh. Poenaru Bordea, E. Oberländer Târnoveanu, *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, Bucarest, 1980 (1976), pp. 141-150 (Jurilovca); on a également signalé des pièces isolées à Olbia: V. Skudnova, *Soobscenija Gosudarstvenogo Ermitaža*, Leningrad, 10, 1956, pp. 38-39; B.N. Grakov, *Vestnik Drevnej Istorij*, 1971, 3, pp. 125-127; V.V. Lapin, *Anticnij gorod*, Moskva, 1963, pp. 32-34; A.G. Zagninajlo; *Materialj po Arheologij Severnogo Pricernomorja*-Kiev, 1971, pp. 70-71; à Istria et Tariverde: cf. Scorpan, SC I V, 7, 19, pp. 25-29; à Odessos: cf. G. Tonceva, *Izvestija-Sofija*, 30, 1967, pp. 177-17.

16. Récemment l'aire de diffusion des pointes de flèche prémonétaires en Dobroudja s'est élargie par les découvertes de Beidaud, Nuntaşi, Niculitel-Isaccea, Pirjoaia-Izvoarele.

17. Florentina Preda, *loc. cit.*, A. Aricescu, *loc. cit.*; E. Oberländer Târnoveanu, *Pontica*, 11, 1978, p. 63.

ment-dit à une date de la seconde moitié de VIe siècle av.n.è. ou du commencement du siècle suivant. Deux espèces de pièces constituaient ce dépôt toutes les deux confectionnées par le coulage, à savoir: (1) des lingots accusant la forme d'une pointe de flèche avec deux arêtes (85%); (2) des pointes de flèche de bataille, à deux ou trois arètes (15%).[18]

Dans le cas de chacune de ces deux catégories d'instruments prémonétaires on peut distinguer plusieurs types et variantes, partant de leur mode de production et de leur forme respectives.[19] Quant à leur poids, on constate des variations qui vont de 0,250 gr. jusqu'à 7,906 gr., la plupart d'entre eux (46,07%) se situant entre 4 et 5 gr. Par la même occasion, l'on constate l'impossibilité d'établir la moindre relation déterminante entre le type morphologique et le poids de chaque exemplaire considéré. On ne saurait, non plus, jusqu'à quel point l'on pourrait escompter une convergeance contrôlée des differents poids vers un étalon précis, que les études consacrées auparavant à cette question le présumaient vers 4,50 gr.[20] Comme la technologie de leur production n'était guère à même d'observer rigoureusement un poids fixe, un standard, et compte tenu d'autre part d'une aire de diffusion relativement importante, on serait enclin de considérer avec réserve l'hypothèse d'un éventuel poids-standard, d'un étalon prévu pour cette catégorie d'instruments prémonétaires.[21] La même réserve s'impose en ce qui concerne la relation bronze-argent établie à l'aide du poids de Bérézan — hypothèse qui tentait d'inclure les instruments prémonétaires genre pointe de flèche dans le système bimétalliste en vigueur à l'époque concernée dans les colonies ioniennes ouest — et nord-ouest pontiques,[22] ce qui était censé leur donner droit au nom de «monnaies». Mais, il est hors de doute, que leur rôle dans l'économie de l'époque devait être celui d'un étalon d'échange. Toutefois, ils ne doivent être considérés que comme les expressions d'une époque de transition, transformant le troc en un échange assuré au moyen de la monnaie proprement dite.[23]

Plusieures hypothèses, plus ou moins argumentées, ont été formulées au sujet de l'émetteur supposé de ces instruments prémonétaires que l'on a cherché tour à tour tantôt parmi les colonies ouest- et nord-ouest — pontiques, tantôt parmi les populations vivant dans leur voisinage, partant de l'aire de diffusion de ces trouvailles, délimitée au gré du hasard de leur découverte.[24]

18. M. Mănucu-Adamesteanu, *Tezaurul de semne premonetare in forma de virf de săgeată de la Vişina (com Jurilovca, jud. Tulcea)*, SCN, VIII, 1984, pp. 17-24.

19. Voir *supra*, n. 18.

20. *Ibidem*, avec la discussion des convergences pondérales des signes prémonétaires dans d'autres cas connus dans la littérature de spécialité.

21. Sara Sorda, *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*, 26, 1979, pp. 195-196.

22. Gh. Poenaru Bordea, E. Oberländer Târnoveanu, *op. cit.*, p. 149; E. Oberländer Târnoveanu, *op. cit*, p. 62.

23. Les similitudes suggérées par S. Sorda (*Atti del V Convegno del Centro Internazionale di Studi di Numismatica*, Roma, 1976, pp. 61-74; eadem *op.cit*, p. 197) dans son commentaire sur le rôle des coupes d'or et d'argent du IIe millénaire, mentionnées dans les documents des archives de Mari et Alalah, nous semblent peu convaiquantes, compte tenu de l'époque toute différente dont elle parle. Au VIe siècle av. n.è., dans le milieu ouest pontique, nous nous trouvons face à une réalité économique-sociale qui réclamait la parution de la monnaie.

24. Voir *supra*, n. 15.

Les tentatives d'identifier l'émetteur des instruments d'échange prémonétaires en forme de pointe de flèche soit avec la cité d'Olbia[25], soit avec celle d'Histria,[26] reposent sur l'abondance de cette sorte de documentation archéologique dans les-dites cités, à laquelle s'ajoute l'argument fourni par leur grand épanouissement à l'époque concernée (seul en mesure de justifier l'initiative d'une pareille émission), ainsi que l'envergure de leur activité monétaire durant la période suivante. En effet, il semble logique de penser à une succession pointe de flèche-monnaie, bien qu'à Olbia l'on connaît pour la même époque un autre instrument d'échange prémonétaire: les «petits dauphins» ayant csour parallèlement aux pointes de flèches.

L'introduction dans le circuit économique des pointes de flèche en tant qu'instruments d'échange est certainement une initiative hellénique. Ce choix de la pointe de flèche, comme enseigne des instruments d'échange prémonétaires, ne saurait s'expliquer que dans la mesure où l'on acceptait la thèse de leur destination exclusive aux échanges avec des autochtones, en vue de faciliter le circuit des produits, quelque qu'en puisse avoir été leur nature.[27] Une telle interprétation permettrait, par ailleurs, de s'expliquer la distribution des trouvailles de ce genre, qui s'avèrent thésaurisées dans les milieux indigènes gravitant autour des villes pontiques et uniquement comme pièces isolées à l'intérieur même de ces villes.

Laquelle des colonies pontiques aura inventé ce moyen d'échange prémonétaire reste une question difficile à résoudre par le seul truchement de l'archéologie et de la numismatique, car les trouvailles en ce sens ne manquent pas, ni à Olbia,[28] ni à Orgame,[29] ni à Histria[30] où à Tomis[31], ni à Odessos[32] ou Apollonia[33]. L'uniformité des types et des variantes récupérés dans n'importe laquelle de ces colonies, le manque de toute précision épigraphique à leur propos, rendent difficile la mise en évidence des differentes émissions susceptibles de se rapporter, par leur fréquence dans une zone donnée, à tel ou tel centre.[34] De même, malgré l'abondance des documents disponibles maintenant, on ne saurait encore résoudre la question de l'existence d'un ou de plusieurs émetteurs, les deux hypothèses ayant une égale crédibilité.[35]

Toutefois, dans la mesure où l'on pourrait asseoir une conclusion satisfaisante sur leur distribution en terrain, le seul centre qui me semble avoir tenu un rôle particulier dans la circulation des instruments d'échange prémonétaires en forme de pointe de flèche

25. B.N. Grakov, *Vestnik Drevnej Istorij*, 1971, 3, p. 126; V.V. Lapin, *op. cit.*, pp. 32-34; A. Wasowicz, *Olbia pontique et son territoire*, Paris, 1975, p. 60.

26. F. Preda, *op. cit.*, p. 18.

27. Voir *supra*, n. 15.

28. *Ibidem.*

29. *Ibidem.*

30. *Ibidem.*

31. *Ibidem.*

32. *Ibidem.*

33. *Ibidem.*

34. L'absence d'une unique classification des objets en cause rend encore plus difficile tout essai dans ce domaine.

35. F. Preda, *op. cit.*, p. 16; A.G. Zaghinailo, *op. cit.*; A. Aricescu, *op. cit*, p. 23; Gh. Poenaru Bordea, E. Oberländer Târnoveanu, *op. cit*, p. 62; C. Scorpan, *op. cit.*, p. 29; H.B. Wells, S A N, 9, 1978, 1, 2, p. 25.

s'avère la cité Orgame. Malheureusement, ainsi qu'il a été dit au commencement du présent exposé, ce que l'on sait pour le moment en ce qui concerne les premiers temps de son histoire est assez maigre,[36] en contraste avec nos connaissances relatives à la ville d'Histria à la même époque [37] Du fait de ce décalage, la place et le rôle de la ville d'Orgame parmi les colonies ouest- et nord-ouest pontiques se dessinent moins clairement. Ce qui justifie en quelque sorte la place secondaire à laquelle se voit réléguée Orgame par rapport aux autres fondations ioniennes de la zone concernée, en plus de l'insuffisance de données archéologiques réunies jusqu'à présent, est aussi l'absence d'une émission monétaire lui appartenent en propre, susceptible de témoigner d'un développement économico-administratif et politique adéquat. Néanmoins, pour revenir à la question des intsruments d'échange prémonétaires en forme de pointes de fléche, les documents archéologiques de ce genre (au point de vue statistique et numérique) rendent indéniable l'existence d'une relation directe entre ces instruments et le centre antique de Capul Dolojman. S'il devenait possible d'interpréter cette relation comme une preuve d'une activité prémonétaire locale, la position de la cité d'Orgame dans l'ensemble du monde colonial pontique à l'époque archaïque apparaîtrait sous un jour plus clair.

Musée «Delta Dunarii», Roumanie *MIHAELA MANUCU-ADAMESTEANU*

36. Maria Coja, *op. cit.*

37. Marcelle Lambrino, *Les vases archaïques d'Histria*, Bucarest, 1938; *Histria I*, Ed. Acad. R.P.R. București, 1954; *Histria II*, București, 1966; C. Preda, N. Hampartumian, *Histria III*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1973; P. Alexandrescu, *Histria IV*, Ed. Acad. R.S.R.,Bucarest, 1978; Maria Coja, Pierre Dupont *Histria V*, Bucarest, 1979; Al. Suceveanu, *Histria VI*, Bucarest, 1982. On pourrait ajouter à cette catégorie d'ouvrages à caractère monographique, une longue liste de rapports de fouille et études dédiés aux divers aspects de l'évolution historique d'Histria.

ELEMENTS D'ARCHITECTURE CLASSIQUE A HISTRIA

(Plans 1 - 3)

L'étude de l'architecture classique à Histria n'en est encore qu'à ses débuts, en raison surtout du nombre restreint de monuments architecturaux mis au jour par les recherches archéologiques. Je désire présenter ici quelques observations sur un chapiteau ionique histrien. Même si elles ne sont que le résultat d'une toute première étape dans l'étude des aspects du classicisme histrien, nous voulons croire que ces observations ouvrent une voie intéressante pour la recherche des unités de mesure utilisées à Histria aux Ve - IVe siècles.

Puisque l'objet principal de la présente communication est un problème de métrologie, je me contenterai d'exposer de façon succincte quelques arguments pour l'encadrement dans la période classique du chapiteau histrien.

Même dans son état de conservation fragmentaire, le chapiteau contient suffisament d'éléments pour permettre une reconstitution intégrale des dimensions principales.

Du point de vue de la composition,[1] l'on peut considérer que la présence de la triade plan carré $\left(\frac{C}{B} = 1{,}0523\right)$, fût épais $\left(\frac{F}{H} = 1{,}0835\right)$ et volutes moyennes $\left(\frac{D}{A} = 0{,}333\right)$, à côté de celle du canal concave de la volute, du listel courbe au-dessus de l'échine et du baudrier à trois listels du balustre (type qui apparaît d'abord à Délos, puis se répand en Attique) permet une datation entre 450-400 av.n.è. Même en tenant compte d'un éventuel retard provincial, corroboré avec les encadrements possibles de la valeur du rapport[2]

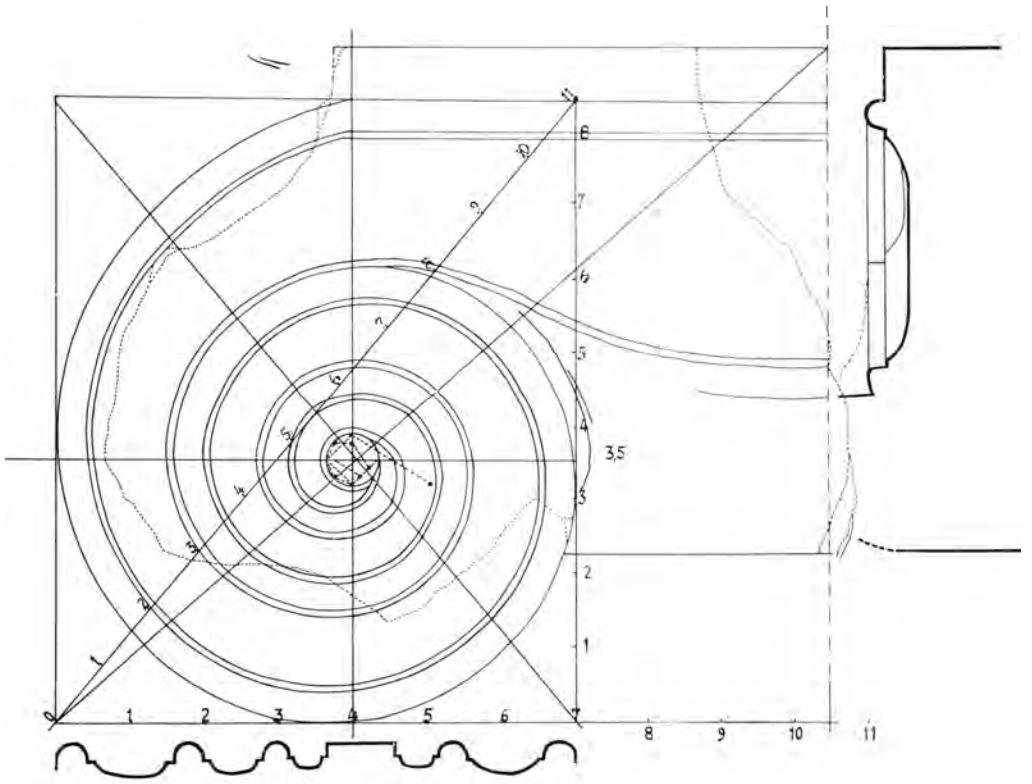
1. A cet égard, nous avons suivi D. Theodorescu, *Le chapiteau ionique grec*, Génève 1980. Par conséquent, nous avons également adopté ses notations pour les dimensions du chapiteau.

2. Voir O. Bingöl, Das ionische Normalkapitell in hellenistischer und römischer Zeit in Kleinasien, *Ist.Mitt.*, B. 20, 1980, p. 125-126.

$\frac{\text{Longueur du balustre}}{\text{Longueur du chapiteau}} = 0{,}6088$, la datation pourrait être abaissée tout au plus à ± 380 av.n.è. Bien que l'absence de détails importants comme par exemple le profil de l'échine et son aspect en façade nous empêche pour le moment d'avancer une date très précise, nous considérons que l'appartenance du chapiteau à la période classique est possible, tout comme l'attestation de la présence des influences attiques dans l'ionique histrien, tel qu'il apparaît dans notre exemplaire.

Les considérations que je désire présenter ici découlent de l'observation d'éléments de traçage trouvés sur le lit de pose du chapiteau. Son centre est marqué d'un point, se présentant sous la forme d'une petite alvéole ronde (diamètre $\leqslant$ 1 mm), tandis que sur le diamètre médian, à 3,1 cm ($\leqslant$3,1 cm) du centre O, est marqué de façon analogue le point E. De même, les points (sûrs) A, B, C, P sont incisés sur une ligne de traçage, elle aussi incisée, dont il reste encore les segments indiqués dans le plan 2 par une ligne grosse. Ainsi, $\overline{AB}$ = 7,95 - 8 cm; $\overline{AC}$ = 6,7 - 6,8 cm. D, M, N sont des points non sûrs. Dans la figure géométrique née de la jonction des points A, D, C, il apparaît que le triangle ADC est rectangulaire et que:

$$\text{pour } 1\alpha = \overline{BC} = \frac{\overline{AB}}{6} = \pm 1{,}325 \text{ cm}$$

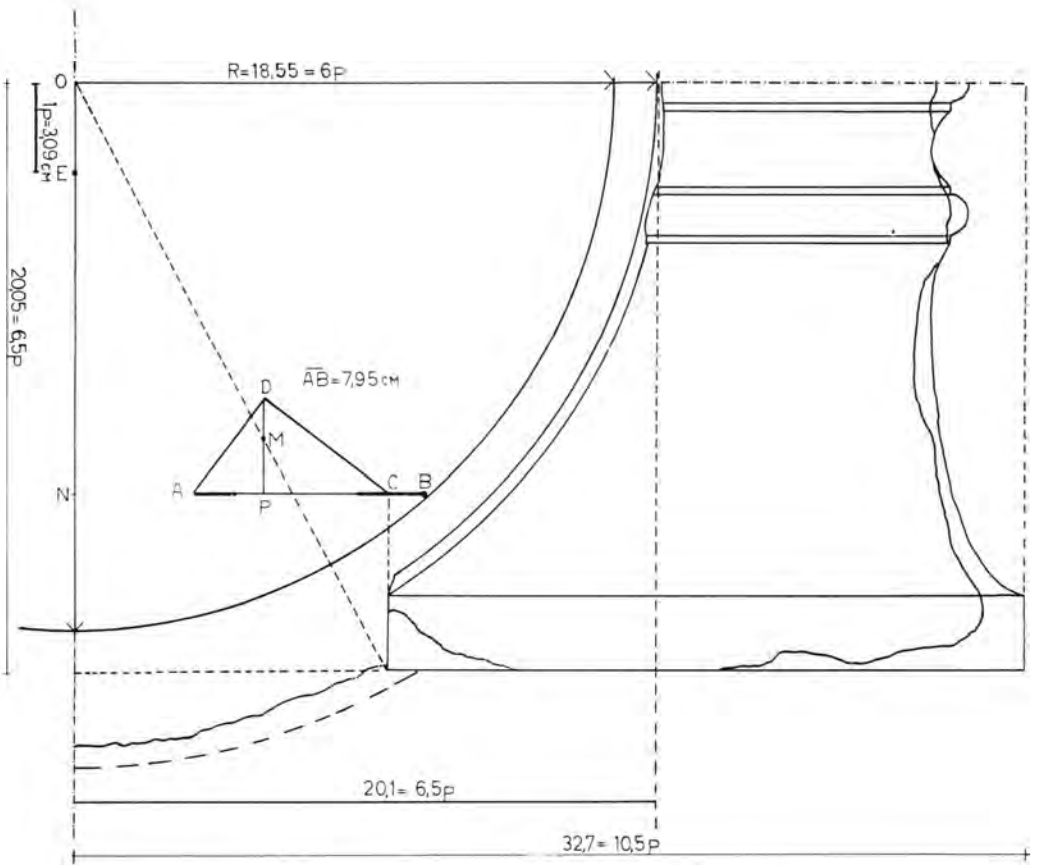


Plan 1.

$$\Rightarrow \quad \overline{AC} = \pm 6{,}7 \text{ cm} = 5\alpha \text{ (er. = 0,075 cm)},$$
$$\overline{AD} = 4 - 4{,}1 \text{ cm} = 3\alpha \text{ (er. = 0,025 cm)},$$
$$\overline{DC} = \pm 5{,}4 \text{ cm} = 4\alpha$$
$$\text{et} \qquad \overline{ON} = 9\alpha \text{ (er. = 0,075 cm.)}$$

Observant que la mesure $\overline{OE}$ entre 6 fois dans le rayon de la superficie de pose, j'ai évalué la valeur $\overline{OE} = \pm 3{,}1$ à $\frac{R}{6} = \frac{18{,}55}{6} = 3{,}09$ cm. Cette mesure de 1p = 3,09 cm devient extrêmement importante dans l'expression des dimensions de la pièce. Ainsi:

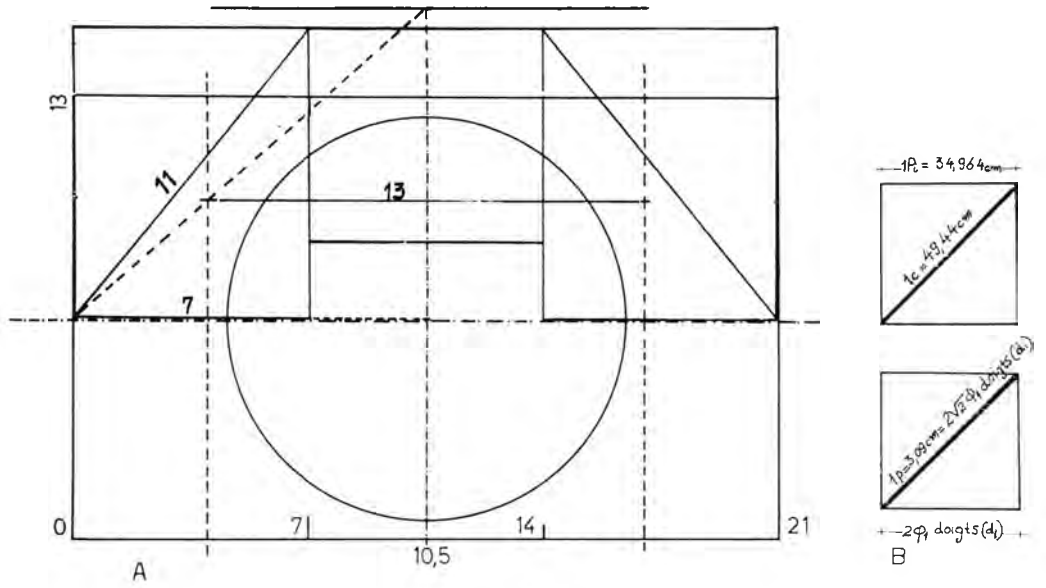
A = longueur totale en façade = ± 65,1 cm = 21,067 p ≈ 21 p (er. + 0,2 cm)
B = longueur balustre = 40,1 cm = 12,9773 p ≈ 13 p (er. - 0,07 cm)
D = diamètre horiz. volute = ± 21,7 cm = 7,0226 p ≈ 7 p (er. = + 0,07 cm)
F = interaxe centres vol. = 40,2 cm = 13,0092 p ≈ 13 p (er.= + 0,03 cm)
E = distance entre les vol. = ± 21,7 cm = 7 p (er. = + 0,07 cm)
H = diamètre superficie de pose = 37,1 cm = 12 p (er. = + 0,02 cm)
G = diamètre vert. vol. = ± 26,1 cm = 8,5 p (er. = — 0,16 cm)
L + M = hauteurs au centre = 21 cm = 6,75 p (er. = + 0,14 cm.)



Plan 2.

Est ainsi mise en évidence la composition du plan et de la façade du chapiteau (p l a n s 1, 2, 3) selon une trame géométrique «modulée» en fonction de 1 p = 3,09 cm. Il ressort que le rapport des côtés du rectangle dans lequel s'inscrit le plan du chapiteau = $\frac{13\ p}{21\ p} = 0{,}6190$ ou $\frac{21}{13} = 1{,}61538$; ces rapports se rapprochent évidemment du nombre d'or $\varphi = 1{,}618033$ et son inverse $\varphi_1 = 0{,}618033$.

On retrouve des mesures de 13 p et 21 p dans la façade également: $\frac{F}{A} = \frac{13\ p}{21\ p} = \frac{13}{21}$. De même, en considérant le rectangle dans lequel s'inscrit la volute, on observe que: ses côtés sont de 7 et 8,5 p et sa diagonale de 11 p; ($\sqrt{8{,}5^2\ p^2 + 7^2\ p^2} = \sqrt{121{,}25 p^2} = 11{,}011\ p \approx 11p$); et le rapport $\frac{\text{diagonale}}{\text{côté dr.} = D} = \frac{11\ p}{7\ p} = \frac{\Pi}{2}$ quand Π est évalué par le rapport $\frac{22}{7} = 3{,}14285$. Mais le «micromodule» 1 p = 3,09 cm peut lui aussi être exprimé en fonction de ces rapports: $1\ p = 5\ \varphi_1$; ($\varphi_1 = \frac{13}{21} \Rightarrow 1\ p = 3{,}095$ cm) ou $1\ p = 5\left(\frac{11}{4}\right)^2$ $\left(\Pi = \frac{22}{7} \Rightarrow 1\ p = 3{,}08673\ \text{cm}\right)$.



Plan 3.

Dans le processus de recherche de l'unité de mesure utilisée, nous considérons qu'il est nécessaire de tenir compte en premier lieu de la valeur de ce micromodule 1 p, qui,

outre le fait qu'il peut exprimer les dimensions de la pièce, est en relation également avec les deux rapports importants observés sur la pièce.

Par sa comparaison avec les unités «pieds» connues, il résulterait, comme première variante, cette possibilité que 1 P_1 = 30,9 cm (ou 30,86 cm) = 10 p soit le pied cherché. Mais, outre le fait que ce pied, initialement considéré comme attique, soit si contesté[3] pour la période dans laquelle s'encadre notre chapiteau, et que les mesures des segments du traçage soient exprimées avec une marge d'erreur insuffisamment petite [$\overline{BC} = 1\alpha = \pm$ 1,325 cm $= \frac{P_1}{24} \Rightarrow$ er. 0,037 cm; $5\alpha = \overline{AC} = \pm$ 6,7 cm $= \frac{5}{24} P_1$ (er. 0,26 cm); $4\alpha = \overline{DC} = \pm$ 5,4 cm $= \frac{P_1}{6}$ (er. = 0,25 cm); $3\alpha = \overline{AD} \pm$ 4,1 cm $= \frac{P_1}{8}$ (er.0,23 cm)], on observe que 1 p = 3,09 cm supporte la comparaison avec un pied de 1 P_2 = 29,6 - 29,7 cm (exprimable d'ailleurs comme $\frac{24}{25} P_1$).

Tandis que 1 $P_1 = \begin{cases} 50\ \varphi_1 \\ 50 \left(\frac{\Pi}{4}\right)^2, \end{cases}$ 1 P_2 peut s'écrire ainsi, en fonction des mêmes rapports φ_1 et $\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$; 1 P_2 = 48 φ_1 ($\Rightarrow$ 1 P_2 = 29,712 cm) ou 1 $P_2 = 48 \left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$ ($\Rightarrow$1P_2 = 29,632 cm). Il ressort que $\frac{1\ P_2\ (29{,}6 - 29{,}7)}{1p\ (3{,}09)} = \frac{48\ \varphi_1}{5\ \varphi_1} = 9{,}6$ ou 1 p = $\frac{5}{48} P_2$.

Les dimensions du chapiteau peuvent également être exprimées en fonction de P_2 = 29,6 - 29,7 cm[4]. Ainsi, si 1 a = $\frac{1\ P_2}{8} \Rightarrow$ H = 37,1 cm = 10a (er. 0,024 cm); A = $\pm$ 65,1 cm = 17 $\frac{1}{2}$ a (er. 0,131 cm); D = $\pm$ 21,7 cm = 5 $\frac{3}{4}$ a (er. + 0,3 cm); L + M = 21 cm = 5 $\frac{2}{3}$ a (er. 0,012 cm) etc. Mais les traçages accusent un seuil d'erreur plus grand: $1\alpha = \overline{BC} = \frac{1}{24} P_2$(er. + 0,0875 cm); $3\alpha = \overline{AD} = \frac{1}{8} P_2$ (er. 0,28 cm);

3. Pour ce qui est des discussions portées autour de cette unité de mesure, voir Gilbert Hallier, *Métrologie et plans régulateurs*, *Fouilles de l'Ecole française de Rome à Bolsena*, tome II, 1962-1967, p. 151-169, et les notes.

4. A noter, à titre de curiosité, que 1 p = 3,09 cm peut exprimer certaines des dimensions du trésor de Cyrène, pour lequel on a calculé 1 P = 29,7 cm. Par exemple: h. colonne = 386,1 cm = 125 p (er. 0,15 cm); h. architrave = 43,1 cm = 14 p (er. 0,16 cm); h. frise = 52,5 cm = 17 p (er. 0,03 cm); h. totale = 683,1 cm = 221 p (er. 0,2 cm); dimens. métope = 46,4 cm = 15 p (er. 0,05 cm); h. chapiteau = 21,7 cm = 7 p (er. 0,07 cm); diamètre fût = 55,7 cm = 18 p (er. 0,08 cm) assises verticales: 30,9 cm = 10 p (er. 0,00 cm) et 30,8 = 10 p (er. 0,1 cm); dimens. générales: 620,5 cm = 201 p (er. 0,5 cm); 627,2 cm = 203 p (er. 0,07 cm). Nous notons également que la présence d'un radical d'ordre 3 observé par exemple dans 386,1 cm = 208 dactyles = 100 x $\sqrt[3]{9}$ d, apparaît dans l'expression par 1 p = 3,09 comme puissance d'ordre 3; 386,1 cm = 125 p = 5^3 p. (cf. Jean Bousquet, *Le trésor de Cyrène à Delphes*, Paris, 1952).

$4\alpha = \overline{DC} = \frac{1}{6} P_2 \Leftrightarrow$ (er. 0,35 cm); $5\alpha = \overline{AC} \Leftrightarrow \frac{5}{24} P_2$ (er. 0,5 cm). Mais l'unité de 1 p = 3,09 cm correspond également à la «modulation» d'un chapiteau histrien ($\pm$ 480 av.n.è.) pour lequel on a calculé une unité de mesure = 1 P_3 = 32,8 cm[5] (par ex. H = 46,4 cm = 15 p (er. 0,05 cm); A = 111 cm = 36 p (er. 0,2 cm); G = $\pm$ 46,2 cm = 15 p (er. 0,15 cm); D = $\pm$ 41,5 cm = 13 $\frac{1}{2}$ p (er. 0,2 cm); dist. centre vol. plateau = 24,8 cm = 8 p (er. 0,08 cm).

En conclusion, nous observons que 1 p = 3,09 cm peut répondre à des mensurations par 1 P_1 = 30,9 cm (30,86), 1 P_2 = 29,7 cm (29,6) et 1 P_3 = 32,8 cm[6]. C'est alors que je me suis posé la question si cette concordance du micromodule de 3,09 cm = 1 p, devant des mensurations obtenues par trois pieds différents, ne pourrait exprimer en fait une origine commune pour toutes dans une unité plus grande (coudée), qui serait un multiple de 1 p. A titre de réponse, nous avons observé que 16 p = $\pm$ 49,44 cm (pour 1 p = 3,09 cm $\Rightarrow$ 16 p = 49,44 cm;pour 1 p = 3,086 $\Rightarrow$ 16 p = 49,376 cm). Par rapport à cette coudée = $\pm$ 49,44 cm, on observe que P_1, P_2, P_3 en sont des parties; et cela comme suit: 1 P_1 (30,9) = $\frac{5}{8}$ d'une coudée (49,44); (ou "modules") 1 P_2 (29,7 — 29,6) = $\frac{3}{5}$ d'une coudée, et 1 P_3 (32,8) = $\frac{2}{3}$ d'une coudée. Cette coudée de valeur 49,44 $\left(\begin{array}{c}\searrow 49{,}376\\ \nearrow 49{,}44\end{array}\right)$ peut lui aussi être exprimée en fonction de rapports φ_1 (ou $\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$ observés dans le chapiteau histrien: 1 c = 80 $\times \frac{13}{21}$ = 80 φ_1 ($\Rightarrow$ er. — 0,083 cm); 1 c = 80 $\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$ ($\Rightarrow$ er. — 0,052 cm). En fonction de la division en 24 doigts (d): Par ex.: 1 c = 24 $\times \left[\frac{80}{24}\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2\right]$ = 24 $\times$ 2,05782 cm; $\Rightarrow$ 1 c = 24 doigts quand 1 d = 2,05782 cm pour une évaluation par $\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$ et 1 d = 2,063 cm pour une approximation par

5. Ce pied contient aussi les rapports φ_1 et $\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$ sous la forme: $1P_3 = 1P_{32,8} = 86\,\varphi_1\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$. L'expression des dimensions du chapiteau présenté dans notre communication en fonction de 1 dactyle de 32,8 (1 d = 2,05 cm) ne sera pas expliquée ici, parce que ce type de dimensions apparaîtra à la fin de notre étude. Pour ce chapiteau, voir D. Theodorescu, Un chapiteau ionique «archaïque» à Histria, *Dacia* 12, N. S., 1968, p. 261-303).

6. Nous pourrions encore ajouter : 1 P_4 = 31,8 cm pour lequel $\overline{AB} = \pm$ 7,95 cm = $\frac{1\ P_4}{4}$, et 1 d = $\pm$ 1,325 cm = $\frac{1\ P_4}{24}$. Cela toutefois ne comprend pas de façon satisfaisante l'unité 1 p = 3,09 cm ni même les dimensions de la pièce. En fonction de l'unité coudée proposée plus bas, cela peut aussi s'exprimer en fonction de 1 d = 2,0578 cm 1 P_4 (31,8) = 15 $\frac{1}{2}$ d ou 1 P_4 = 18 d_1 (cf. infra).

$\varphi_1 = \frac{13}{21}$; (24 × 2,05782 = 49,3876 cm (⇒ er. 0,05 cm par rapport à 49,44); 24 × 2,063 = 49,512 cm (⇒ er. 0,072 cm par rapport à 49,44). Pour 1 d = 2,0578 cm, il résulte que 1 P_1 (30,9) = 15 d (er. 0,033 pour 30,9 cm; er. 0,00 pour 30,86 cm); 1 P_2 (29,7 cm) = 14 $\frac{1}{2}$ d (er. 0,1 cm); 1 P_3 (32,8 cm) = 16 d (er.0,1 cm).

Les dimensions du chapiteau peuvent donc s'exprimer aussi bien par 1 p = $\frac{1 \text{ coudée (module?)}}{16}$ que par 1 d = $\frac{1c}{24}$ = 2,0578 cm. Par exemple:

$$A = \pm 65{,}1 \text{ cm} = 31 \frac{2}{3} \text{ d (er. 0,04 cm)}$$

$$H = 37{,}1 \text{ cm} = 18 \text{ d (er. } + 0{,}05 \text{ cm)}$$

$$E = D = \pm 21{,}7 \text{ cm} = 10 \frac{1}{2} \text{ d (er. 0,09 cm)}$$

$$G = \pm 26{,}1 \text{ cm} = 12 \frac{2}{3} \text{ d (er. 0,04 cm).}$$

Et 1 p = 3,09 cm = 1,5 d (er. 0,004 cm pour 3,09 cm et 0,00 pour 3,086 cm).

La division du doigt en tiers est attestée par le traçage, qui donc peut exprimer des unités fractionnaires de la coudée, du type de celles que nous donnons plus bas (et il est probable que leur «notation» a été le mobile du traçage).

$$1\ \alpha = 1{,}325 \text{ cm} = \overline{BC} = 1 \frac{2}{3} \text{ d (er. 0.03 cm)}$$

$$3\ \alpha = \overline{AD} = \pm 4{,}1 \text{ cm} = 2 \text{ d (er. 0,015 cm)}$$

$$4\ \alpha = \overline{DC} = \pm 5{,}4 \text{ cm} = \frac{8}{3} \text{ d (er. 0,08 cm)}$$

$$5\ \alpha = \overline{AC} = \pm 6{,}8 \text{ cm} = \frac{10}{3} \text{ d (er. 0,05 cm)}$$

$\overline{AB} = 6\ a = \pm 7{,}95$ cm (———) = 4 d (er. 0,2 cm) ou $\frac{4}{25}$ × 1 c (49,44) (er. 0,03 cm).

En fonction de la division possible de la coudée en 28 doigts:

$$1\ d_1 = 1{,}7638 \text{ cm} \Rightarrow 1\ p = 3{,}09 \text{ cm} = 1 \frac{3}{4}\ d_1$$

pour 1 c = 49,387 cm

$$\overline{AB} = \pm 7{,}95 \text{ cm} = 4 \frac{1}{2}\ d_1 \text{ (er. 0,012 cm)}$$

$$\overline{AD} = \pm 4{,}1 \text{ cm} = 2 \frac{1}{3}\ d_1 \text{ (er. 0,009 cm)}$$

$$H = 37{,}1 \text{ cm} = 21\ d_1 \text{ (er. 0,06 cm) etc.}$$

$$\text{pour } 1\ c = 49{,}44 \text{ cm} \begin{cases} 1\ d_1 = 1{,}7657 \text{ cm} \\ \overline{AB} = 4\frac{1}{2}\ d_1 \text{ (er. 0,004 cm)} \\ \overline{AD} = 2\frac{1}{3}\ d_1 \text{ (er. 0,014 cm)} \\ H = 21\ (d_1)\ d_1 \text{ (er. 0,02 cm)} \end{cases}$$

Bien sûr, cette coudée de 49,44[7] cm, pour pouvoir être tout à fait certifié à Histria, devrait être comparée avec les dimensions de l'édifice auquel appartient le chapiteau. Or, nous ne les connaissons pas. Mais toutefois, il correspond intégralement aussi bien à la mensuration du chapiteau qu'aux implications dérivées de la modulation de la trame géométrique par 1 p = 3,09 cm et, en tout cas, exclut l'éventualité absurde qu'un seul chapiteau ait subi des mensurations en fonction de 3 pieds différents.

Avant de conclure, nous désirons attirer l'attention sur l'existence d'une liaison possible entre cette coudée et la coudée égyptienne, reprise des Babyloniens, de 52,5 cm. Ainsi, 17 p = 52,53 cm (pour 1 p = 3,09 cm) et 17 p = 52,5 cm (pour 1 p = 3,088 cm); et le rapport

$$\omega = \frac{1 \text{ coudée } 52{,}5 \text{ cm}}{1 \text{ coudée } 49{,}44 \text{ cm}} = 1{,}0619 = \frac{10 + \varphi_1}{10}\ ; \left(\varphi_1 = \frac{13}{21}\right) \text{ ou}$$

$$\omega = \frac{160 + \Pi^2}{160} \text{ quand } \Pi = \frac{22}{7}$$

Ainsi, l'éventualité d'une origine commune babylonienne pour la coudée (1 c = 49,44 cm) et, par lui, les pieds dérivés P_1, P_2, P_3 mérite, d'après nous, d'être prise en considération[8]. Et si, dans toutes ces unités, apparaissent des rapports qui contiennent φ_1 ou $\left(\frac{\Pi}{4}\right)^2$ — rapports présents de toutes façons dans la trame géométrique du chapiteau histrien —, nous nous demandons s'il ne serait pas possible parfois que les variations existant au niveau des décimales respectives de P_1, P_2, P_3 proviennent du mode d'évaluation de ces nombres irrationnels, Φ, et Π.

MONICA MARGINEAU-CARSTOIU

7. La longeur de la coudée de 49,44 cm peut aussi être considérée comme la diagonale d'un carré qui a le côté égal avec un pied d'env. 35 cm; $\left(\frac{49{,}44}{\sqrt{2}}\right) = 34{,}964$) qui à son tour, équivaut à 17 doigts de 1 d = 2,0578 cm. De même 1p = 3.09 cm peut être considéré: $1p = 2\sqrt{2}\varphi_1$ doigts (d_1) v. aussi fig. 3B.

8. Au sujet de l'origine babylonienne du pied de 29,6 cm, cf. Nissen, *Pompeianische Studien*,Leipzig 1877, p. 86 (apud R. Hallier, op. cit., p. 152, n. 4), et pour l'origine égyptienne du pied de 30,9 cm, voir note 3.

LE MARBRE CREC COMME INDICE POUR LES PIECES SCULPTORIQUES GRECQUES OU DE TRADITION GRECQUE EN ESPAGNE

(Planches 31-32)

0 Il s'agit de présenter dans le cadre de cette communication les premier résultats d'un projet dont la portée doit s'élargir à la totalité des pièces de sculpture cataloguées comme grecques ou de tradition grecque directe dans les musées et collections de notre pays.

Pour le moment nous nous sommes bornés aux musées de la zone côtière nord de la Tarraconnaise, c'est à dire aux matériaux qui proviennent d'Emporion et de Tarraco.[1] D'autre part nous avons quelque peu débordé notre propre but en présentant également quelques pièces qui font partie du même ensemble et qui tout en étant des pièces très clairement romaines emploient le marbre grec et présentent certaines influences de la sculpture grecque; nous mentionnerons enfin certaines sculptures réalisées selon des paramètres qui permettent de les qualifier comme des copies et qui ont été taillées sur un marbre italien.

1. L'analyse pétrologique peut à l'état actuel donner des précisions assez poussées sur l'origine des matériaux marmoréens employés dans des pièces sculpturales. Ce n'est pas l'occasion de discuter la méthodologie d'analyse des marbres qu'on pourrait nommer archéologique et à laquelle, après les travaux de Lepsius,[2] on a incorporé progressivement tous les progrès obtenus dans l'analyse pétrographique. Il faut tout de même signaler que les meilleurs résultats on été obtenus par les méthodes d'analyse que l'on peut appeler

1. Il faut signaler d'autre part que *Barcino* ne présente aucune trace d'emploi de marbre d'origine grecque dans la sculpture, se bornant dans le cas du marbre à celui de Luni-Carrare.

2. G.R. Lepsius, *Griechische Marmorstudien*, Berlin 1890, suivi en plus de très importants travaux de J. Papageorgakis.

traditionnelles, combinées avec des données qu'on pourrait qualifier comme culturelles[3].

Dans notre cas, afin d'obtenir des précisions supplémentaires, nous avons eu cependant recours à des méthodes d'analyse chimique notamment par le système d'absorption atomique. La plupart de nos analyses s'en tiennent à l'observation microscopique de lamelles fines par lumière polarisée, quand la possibilité d'obtenir des échantillons nous est offerte. Ces lamelles sont comparées a un échantillonnage de référence bien determiné, d'origine archéologique ou bien tiré directement des carrières. Dans le cas où l'échantillonnage n'est pas possible, on se limite à l'analyse macroscopique, élément toujours très important, avec des échantillons bien identifiés ayant subi une analyse microscopique et qui dans certains cas sont même patinés, ce qui permet de mieux les rapprocher des pièces qu'on doit étudier: La précision, il faut l'avouer, n'est pas la même, mais le taux d'erreur est très bas comme le prouvent les cas où on a eu postérieurement l'occasion d'obtenir des échantillons.

Les résultats que nous donnons lorsqu'il s'agit d'une observation macroscopique indiquent toujours les échantillons de référence, et même dans le cas d'une observation microscopique qui peut être controversée, nous indiquons la lamelle ou lamelles de référence.

2. Après ces brèves considérations sur notre méthode, nous passerons maintenant aux résultats pratiques. On doit toutefois signaler qu'il faut éliminer l'opposition marbre des îles/marbre attique, si elle se fonde sur la seule appréciation macroscopique de la dimension des cristaux, cette procédure conduit en effet à des erreurs lorsqu'il y a superposition de dimensions entre variétés bien diversifiées, comme ont récemment montré C. Renfrew et J. S. Peacey.[4]

Nous sommes cependant bien éloignés de la résolution du «problème des marbres blancs»[5] c'est à dire des marbres qui ont une tendance au blanc dont seulement un inventaire total des variétés avec des lamelles minces donnera une plus grande précision, car on doit admettre que les descriptions même très détaillées comme celles de R. Gnoli[6] sont insuffisantes. C'est d'ailleurs le même problème qui se pose dans le cas des tableaux de

3. Cf. A. Alvarez, El material lapideo en la epigrafia romana de Cataluña, *Table ronde internationale, Epigraphie Hispanique*, Bordeaux 1981, Paris 1984, pp. 87-112, où l'on peut voir un tableau comparatif des divers systèmes d'analyse employés.

4. C. Renfrew - J.S. Peacey, Aegean Marble: A Petrological Study, *BSA* 63, 1968, pp. 45-66. Le même problème pour le marbre du Pentélique ou de l'Hymette pour lequel on peut ne pas tenir compte des observations de N. Hertz - W. Kendrick Pritchett, Marble in Attic Epigraphy, *AJA* 57 n. 2 (1953), pp. 71-63 sur l'identité de varietés. Voir en dernier lieu la très utile vue d'ensemble d'A. Dworakowska, *Quarries in Ancient Greece*, Bibliotheca Antiqua vol. XIV, Wroclaw 1975, sp. pp. 11-73 où l'on trouvera un excellent état de la question de l'identification des carrières grecques, en recueillant aussi ses propres travaux antérieurs.

5. C'est pour ce problème F. Braemer, Les marbres à l'époque romaine, *Revue Archéologique* 1971, 1, pp. 167-174, ou bien P. Pensabene, Considerazioni sul trasporto di manufatti marmorei in età imperiale a Roma e in altri centri occidentali, *Dialoghi di Archeologia* VI, 1973, pp. 317-362 où l'on peut trouver en plus le réseau complexe des exportations.

6. R. Gnoli, *Marmora romana*, Roma 1971, sp. pp. 225-229. Voir en plus P. Pensabene, compte rendu dans *Dialoghi di Archeologia* VI, 1972, pp. 113-125, sp. p. 124.

résultats d'analyses souvent très sophistiquées mais généralement peu complètes, ce qui ne permet pas de faire des identifications rapides, qui ont dans presque tous les cas un prix relativement élevé, et dont les résultats ont des coïncidences avec des marbres d'autres provenances.

Nous nous occuperons d'abord des pièces considérées comme grecques ou en tout cas d'influence très directe. Il s'agit évidemment de l'Asclepios d'Emporion et de l'Artémis de la même provenance dont la chronologie et le style sont traités dans la communication d' I. Rodà présentée à ce même Congrès.[7]

Il ne faut pas oublier que ces deux pièces appartiennent à un ensemble sculptural exposé aux Musées Archéologiques de Barcelone[8] et de Gerone et que à Emporion au magasin des fouilles on conserve plus de 400 fragments minuscules de sculpture («fons Gandia») où il y a une très nette prépondérance des marbres pariens et de Luni; uniquement à titre d'illustration de cette relative abondance nous pouvons faire état d'un doigt en marbre de Paros à gros cristaux qui nous a été montré comme fruit des trouvailles superficielles fortuites.

L'analyse de l'Asclepios emporitain a été réalisée à partir de neuf échantillons dont deux minuscules pris sur la statue même: l'un du torse et l'autre correspondant au bloc du corps et pris à côté du pied. Les autres échantillons ont été pris des fragments conservés dans le fonds Gandia trouvés avec les deux parties majeures de la statue. Nous n'avons pris des échantillons des bras conservés dans des vitrines dont l'analyse macroscopique nous permet d'indentifier qu'il s'agit du même matériau que le buste.

Résultat des analyses:

Echantillon 575 et 693: Partie inférieure de la statue. Marbre du Pentélique comparable a nos échantillons A-48 et A-8.

Echantillon 576: Torse. Marbre de Paros qui correspond à nos échantillons de référence V-59 et T-1.

Echantillon 570: Fragment de serpent (fonds Gandia). Pentélique de cristaux très fins orienté avec des bords définis de rectistallisation et très peu maclé.

Echantillon 571: Fragment de serpent (fonds Gandia). Marbre de Paros à gros grains avec bords très droits; gros cristaux de recristallisation et avec une orientation naissante.

Echantillon 572: Fragment de bras (fonds Gandia). Marbre de Paros.

Echantillon 573: Fragment de bras (fonds Gandia). Marbre de Paros.

Echantillon 574: Fragment de serpent (fonds Gandia). Calcaire micritique, détritique avec des restes de fossiles; cristaux de recristallisation avec du quartz et des feldspaths automorphiques disséminés. Crétacéenne.

Echantillon 577: Fragment de sculpture (pli?) (fonds Gandia). Pentélique.

Echantillon 578: Fragment de doigt (fonds Gandia). Marbre de Paros.

Il est bien évident que la partie supérieure du corps et les bras de la statue correspondent au marbre de Paros et la partie inférieure avec la draperie est en Pentélique.

7. I. Rodà, *A propos de la sculpture grecque d'Emporion*, page 255 s. de ce tome.

8. Nous voulons remercier notre collègue E. Sanmartí, directeur du MAB et des fouilles d'Emporion de son obligeance, ainsi qu'à J. M. Nolla, conservateur du Musée d'Empuries et M. Gamito restaurateur du même Musée.

Les fragments conservés dans les boîtes du fonds Gandia comme appartenant a cette sculpture coincident avec cette distribution. Uniquement le serpent pose des difficultés du fait qu'on y trouve trois variétés de pierre, c'est à dire: du marbre de Paros, du Pentélique et du calcaire crétacéen d'origine plutôt local. Le serpent étant incomplet et séparé de la statue et très fragile d'ailleurs par sa structure a pu subir des restaurations, ou peut-être même nous-nous trouvons devant des fragments de diverses sculptures, ce qui est une question qui se pose toujours et que seul un montage des fragments sur les deux parties majeures pourra résoudre au moins partiellement.

Ce qui semble déjà acquis c'est l'identification du matériau de la sculpture qui était auparavant considérée entièrement en marbre du Pentélique ou même de Luni-Carrare.[9]

La tête d'Artémis d'Emporion du MAB correspond aussi d'après notre appreciation macroscopique à un marbre parien, semblable à nos échantillons de réference V-59 et T-1. On a voulu mettre en rapport cette tête avec des fragments aussi au MAB qui constituent la base et les jambes très restaurées d'une pièce sculpturale de grandeur un peu supérieure que moitié nature; le marbre semble être aussi de Paros, très patiné dans ce cas par une couche d'altération.

L'ensemble emporitain peut être complété par la mention d'autres pièces d'inspiration pleinement hellénistique quoique évidemment déjà romaines mais élaborées en marbre de Paros; c'est le cas de la statue drapée qui suit le modèle de la Venus Marina (échantillon 579) et du Satyre. du MAB, de Paros à gros grains ou bien celui du Musée de Gerone qui semble d' être fait par contre en Luni-Carrare. Dans le cas de l'Athéna archaïsante du Musée Marés on a employé un marbre qui semble plutôt de Luni mais non précisable sans analyse microscopique.[10]

3. *Tarraco* est un centre de tout premier ordre où des modèles officiels sont présents et où dans les mêmes ateliers l'on perpétue des originaux grecs par des copies, comme cela a été montré d'une façon générale pour l'Empire par H. Lauter[11] entre autres. Or on remarque la prédilection de ces ateliers locaux de *Tarraco*[12] pour le marbre grec qu'on utilise pour des copies et des portraits officiels où l'on peut même voir l'influence des copies du même atelier.

Nous n'aborderons pas la question de l'origine des artisans, des possibilités d'importation même dans un état à demi-élaboré, ou des pièces elles-mêmes, mais il faut signaler que nous n'avons pas des preuves d'un commerce direct, ce qui nous permet d'envisager

9. E. Albertini, Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* IV, 1911-1912, pp. 462-465; A García y Bellido, *Hispania Graeca*, vol. II, Barcelone 1948, pp. 130-134 num. 42; M. Almagro- E. Kukhan, El Asklepios de Ampurias, *Ampurias* XIX-XX, 1957-1958, pp. 1-30; I. Rodà, *A propos...*, notes 1 et 5.

10. *Catàleg del Museu Frederic Marés*, Barcelone 1979 num. inv. 607, p. 15; cf. sur la datation, I. Rodà, *A propos...*».

11. H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts*, Bonn 1966 où l'auteur s'occupe aussi du problème des copies en marbre même grec de la sculpture grecque classique en bronze (v. par exemple pp. 124-126).

12. Nous voulons remercier M. F. Tarrats, directeur du Musée de Tarragone et aussi M. Vallés, restaurateur du même Musée, de sa collaboration dans nos recherches.

aussi la possibilité d'une importation conditionnée par le commerce avec l'Italie. Il faut insister tout de même sur la prépondérance du marbre de Luni-Carrare pour tout ce qui ne concerne pas les copies ou les oeuvres inspirées de modèles plus ou moins réformés d'originaux grecs.[13]

Nous n'entrerons pas non plus dans l'étude stylistique et nous nous bornerons aussi à quelques exemples. L'analyse artistique de ces pièces et leur chronologie aura bientôt son propre catalogue avec la publication de la thèse de E. M. Koppel.[14]

— Venus Cnidienne (moitié du Ier s. ap. C., num. inventaire 381). Marbre de Paros à gros cristaux (échantillon 1142).

— Heracliscos (moitié IIe s. ap. C., num. inv. 12258). Marbre de Paros (échantillon 1150).

— Eros (moitié IIe s. ap. C., num. inv. 12267). Marbre de Paros (échantillon 1149).

— Niké (moitié IIe s. ap. C., num. inv. 12272). Marbre grec, peut-être de Paros (échantillon 1151).

— Apollon (Ière moitié IIe s. ap. C., num. inv. 470). Marbre de Paros (échantillon 1143).

— Groupe de Dionysos (seconde moitié IIe s. ap. C., num. inv. 12273). Marbre très probablement de Luni-Carrare (échantillon 1152).

— Ares (début IIe s., num. inv. 379). Marbre dolomitique de Thasos (échantillon 1144).

— Dionysos verseur (IIe s. num. inv. 372). Marbre de Paros à gros cristaux (échantillon 1119).

— Athéna (époque d'Hadrien, num. inv. 12259). Marbre de Paros de très petits cristaux (échantillon 1153).

13. Nous avons en plus des analyses d'une serie de sculptures, comme c'est le cas de:
— Phallus (inv. 518, échantillon 1115): Paros? gros grain très peu uniforme.
— Groupe bacchique (inv. 443, échantillon 1157): Paros?
— Bacchus (inv. 4552, échantillon 1158): Paros.
— Ménade (échantillon 1159): Paros.
— Petite tête de Silenus (inv. 12257, échantillon 1116): Luni-Carrare.
— Petite Venus (inv. 373, échantillon 1117): Paros.
— Petite Venus (inv. 6916, échantillon 1118): Luni-Carrare?
— Apollon (inv. 37237, échantillon 1120): Paros.
— Ceres (inv. 12354, échantillon 1121): Paros de grain très fin? ou plutôt Luni-Carrare très irregulier.
— Dionysos (inv. 402, échantillon 1122): idem.
— Venus avec Eros (inv. 436, échantillon 1115): Luni-Carrare.
— Eros funéraire (inv. 435, échantillon 1160): Paros.
— Torse de satyre (inv. 397, échantillon 1161): Paros.
— Statue de divinité (inv. 439, échantillon 1162): Paros.
— Attis (inv. 7600, échantillon 1123): Luni-Carrare.
— Hermes bacchique (inv. 370, échantillon 1163): Paros.

14. Mme. E. M. Koppel de Aguado a bien voulu nous accompagner à notre travail à Tarragone et discuter avec I. Rodà et nous mêmes les problèmes de style et de datation. Des travaux préliminaires sont déjà publiés, voir par exemple, E. M. Koppel, Nuevo enfoque sobre el torso del Museo Arqueológico de Tarragona, *Bulletì Arqueológic* V, 1, 1979, pp. 204-206. La thèse de Mme. Koppel est déjà publiée (Berlin 1985).

Si l'on veut considérer aussi quelques uns des portraits très influencés par la statuaire classique, ou peut-être des oeuvres de sculpteurs grecs ou formés par eux:[15]

— Livie. Marbre de Paros (échantillon 1132).
— Prince Julio-claudien. Marbre de Paros (échantillon 1134).
— Le dit «Tibère». Marbre grec très probablement Pentélique? (échantillon 1133).
— Claude (num. inv. 45640). Marbre de Luni-Carrare (échantillon 1147).

On peut voir très clairement la prépondérance du marbre grec et même la présence du marbre de Thasos qu'on ne retrouve dans la zone que chez un enfant portant la toge du Musée Archéologique de Barcelone (échantillon 580) de provenance inconnue et qu'on peut confondre à première vue avec un marbre blanc de la Bétique.

Cette tendance à ennoblir avec du marbre grec des copies plutôt médiocres, on peut aussi la détecter dans la sculpture des *villae*. L'exemple de la *villa* de Els Munts à Altafulla, près de Tarragone, est très interéssant dans ce domaine; il nous présente un ensemble abondant de sculpture dont les pièces les plus notables sont:[16]

— Hygieia (échantillon 1126). Marbre de Paros.
— Asklepios (échantillon 1125). Marbre de Paros.
— Eros (échantillon 1127). Marbre de Luni-Carrare.
— Antinoüs (échantillon 1124). Il s'agit d'un marbre très semblable au Paros.

Des fragments de sculpture ont été trouvés aussi récemment dans la *villa* de Can Xammar, aujourd'hui dans l'enceinte urbaine de Mataró (l'ancienne *Iluro*). Ces fragments nous montrent aussi de gros cristaux qui appartiennent très probablement à un marbre du type de celui de l'île de Paros, ce qui pourrait compléter un peu le panorama.[17]

Il faut signaler pour finir deux pièces du Musée Marés de Barcelone: un torse de satyre de tendance praxitélienne (IIe s.?) en marbre très probablement de Paros et l'Aphrodite *Anadyomène* (copie romaine elle aussi) du même matériau (num. inv. 709). Si ces pièces

15. Comme complément nous pouvons citer d'autres analyses de portraits de *Tarraco* ou bien d'images de divinités:
— Tête d'Alexandre (échantillon 1128): Très probablement marbre de Paros.
— Tête d'Hercule (échantillon 1129): Luni-Carrare.
— Auguste voilé (échantillon 1135): Luni-Carrare.
— Lucius Verus (échantillon 1136): Luni-Carrare.
— Marc-Aurèle (échantillon 1137): Luni-Carrare.
— Hadrien (inv. 389, échantillon 1138): Luni-Carrare.
— Trajan (échantillon 1139): Luni-Carrare.
— Livie iconique (échantillon 1140): Luni-Carrare.
— Buste de thoracatus d'époque d'Hadrien (inv. 12261, échantillon 1148): Très probablement Luni-Carrare.
— Togé (inv. 382, échantillon 1141): Luni-Carrare.
— Portrait de l'époque de Faustine Majeure (échantillon 1146): Luni-Carrare.
— Buste avec *paludamentum* (échantillon 1145): Luni-Carrare.
— Tête de divinité feminine (échantillon 1154): Peut-être du Paros avec un grain très fin.

16. L'ensemble n'étant pas publié, il faut se remettre au rapport préliminaire de M. Berges, Informe sobre Els Munts, *Boletín Arqueológico* (1969-1970), pp. 140-150 avec photographies.

17. La Section archéologique du Musée de Mataró nous a toujours permis de travailler sur ses matériaux et dans ce cas il faut que nous remercions spécialement M. Clariana pour le matériau de Can Xammar.

appartenaient à la zone, elles seraient très cohérentes avec ce que nous venons de montrer comme dans le cas de l'Hermaphrodite (num. inv. 708) originaire de *Tarraco*, d'après l'inventaire, en marbre de Luni-Carrare qui aurait aussi son parallèle dans l'Hermaphrodite du Musée de Tarragone (num. inv. 400) semble-t-il du même marbre (échantillon 1156).[18]

Nous avons eu l'intention dans cette communication de montrer l'état actuel de notre recherche d'après quelque uns des résultats obtenus à partir de l'analyse de près d'une centaine de pièces qui datent de la seconde moitié du Ier siècle et principalement du IIe à l'exception des deux pièces grecques, l'Esculape et l'Artémis d'Emporion, dont la chronologie doit se situer à la fin du IVe ou au début du IIIe av. J.-C.

L'importance volumétrique des pièces en marbre grec est remarquable. Il faut signaler cependant l'utilisation majoritaire des variétés de Paros avec une absence totale pour le moment des variétés les plus côtées. Le marbre de Thasos a une présence très reduite, comme c'est le cas aussi du Pentélique.[19] Il est bien évident que l'approvisionnement de la zone côtière de la Tarraconnaise répond aux mêmes paramètres que l'Italie dont nous soupçonnons qu'elle en est subsidiaire, bien qu'elle consomme—du fait qu'elle a une demande réelle—une quantité considérable de marbre grec de Paros, concentré à *Tarraco*, dont une partie est spécialisée pour la taille des copies plus ou moins lointaines des originaux grecs, sans qu'on puisse pour autant postuler la continuité d'une tradition antérieure mais plutôt l'adéquation au goût du moment dans une zone riche et d'un accès facile par mer.

MARC MAYER — AURELI ALVAREZ

18. Il faut remettre en cause les datations de l'ensemble de sculpture romaine du Musée Marés d'après son catalogue. Pour la première de ces pièces, indiquée comme du IVe s., cf. *Catàleg...*, p. 16.

19. Ce marbre de Thasos est pour le moment très peu connu pour la statuaire dans la *Tarraconensis*, mais il se trouve comme élément pour le revêtement des murs. Sur ce marbre cf. J.P. Sodini - A. Lambraki - T. Koželj, Les carrières de marbre à l'époque paleochrétienne, *Etudes Thasiennes* IX, Ecole Française d'Athènes 1980, pp. 81-137. En ce qui concerne le Pentélique, sa faible exportation relative a été mise en relief par M.F. Braemer dans ce même Congrès (Problèmes posés par les matériaux et les thèmes de la sculpture et de la décoration en Grèce à l'époque romaine, et dans d'autres régions de l'Empire: héritage classique, transformations, réactions).

THE ASSIMILATION OF CLASSICAL ICONOGRAPHY IN THE IBERIAN WORLD (Vth - IVth c. B.C.)

(Plates 33 - 34; Fig. 1)

The iconographical contents of a greek sculpture or vase are, in themselves, but a partial manifestation of a much wider problem and must, in our own particular case, be studied not as an isolated phenomenon but in the general context of the process of greek commercial and colonial contacts with the iberian peninsula. Therefore, the formulation of the problem should be: is it possible to assume as a general proposition the hellenization of the iberian world in the Vth-IVth centuries B.C.? or would it be preferable to consider several levels of hellenization applied to each particular case? and what role did iconography play in this situation?, is the adoption of iconographical manifestations, isolated from other aspects, sufficient proof of hellenization?[1].

The iberian cultures, which reach a stage of full development during the Vth-IVth centuries B.C., cannot be considered a single, homogeneous block: therefore, the problem must be examined in each different cultural area.

In the Northeastern section of the Iberian peninsula the presence of greek colonies (Ampurias and, probably, Rosas) made a direct hellenization of the indigenous populations of the hinterland or *chora* possible.

Principally there was a hellenization in the use of wine. But let us consider before which the situation was in the west phocaean colonies themselves, especially in Ampurias. It is well known, which role did the aristocratic banquet play in the colonial contacts between greeks and barbarians during the archaic period. I would only like to remember the famous story reported by Aristotle and transmitted by the Roman historian Justinus,

1. For these problems see also R. Olmos, Quelques observations sur l'assimilation de l'iconographie grecque dans le monde ibérique, *Iconographie classique et identités regionales* (ed. L. Kahil and Chr. Augé) Colloques du CNRS; Paris, Mai 1983 (forthcoming).

summarizing Trogus Pompeius, about the foundation of Massalia.[2] The colony was first firmly established during a banquet when a phocaean aristocrat happened to be the guest of the ligurian king of Segobrigi. In this banquet the king's daughter chose the phocaean as husband, who became so the founder of Massalia. The function and value of wine was, it is clear, not only commercial but also constitutional and religious. This ritual role of wine is also archaeologically suggested in South West Spain (Tartessos world)[3] and in Ampurias, the neighbouring greek settlement of Massalia, throughout its whole history. We should notice first the abundance of vases related with banqueting (jugs, cups, craters, etc.) with an iconography that extols drink both in its mythical (Dionysos, satyrs) and daily aspects (symposion scenes)[4]. Moreover, the knowledge of a poetry related to wine is common to other colonies all over the mediterranean greek world and is also attested in one attic black glazed *kantharos*' fragment of about the end of the 4th c. B.C., found in Ampurias.[5] We can read here one inscription in iambic meters round the mouth: ὄνασις ἶ (= εἶ) τοῦ καταλαπαξικοιλίου («you are useful to relieve the belly»), which can be referred either to digestive properties of wine or to the vessel itself as Prof. J. de Hoz has recently proposed. The name of Herakles, probably inscribed in one handle can also be significant since the kantharos is especially associated to this hero. Within this context we can call to mind the practice attested by Athenaeus (XV, 692e) of naming the successive mixings of wine at the symposion after various gods.[6] As parallels, I would remember the West-slope kantharoi from Athens inscribed «of Dionysos» and «of Aphrodite».[7]

As another document of the symposiac usages in Ampurias and its survival I would like to remember under a new light a very late hellenistic mosaic from the roman period which decorated an asymmetrical room in the colony. The peculiar disposal of the space should be compared with, for example, the similar rooms in the South Stoa I at Athens, usually considered as symposiastic structures.[8] The inscription ΗΔΥΚΟΙΤΟΣ — a single word — «sweet rest place» (Pl. 33) reinforces such an interpretation.[9] At the entrance of the room this word could be an invitation to the revellers rather than a merely hypnotic— other erotic—reclam as was usually misinterpreted.

2. Aristotle, frgt. 549 Rose. For the subject, A. Momigliano, *Alien Wisdom* (1975), p. 51; M. Clavel Levêque, *Marseille Grecque* (1977) pp. 10-11.

3. For the tartessian world, R. Olmos, Nuevas consideraciones para el estudio de la cerámica y de los bronces griegos de España: una aproximación al problema de la helenización, *Coloquio de Ampurias sobre Cerámica Griega* 1983 (forthcoming).

4. See G. Trías, *Ceramicas griegas de la peninsula Ibérica* (1968), *passim*.

5. M. Almagro, *Las inscripciones ampuritanas griegas ibéricas y latinas*. Monografías ampuritanas II (1953) no. 36 pp. 49-50; Ed. Fränkel, *Glotta* 34, 1954, pp. 45-7; Jeanne and Louis Robert, *REG* 68, 1955, p. 286. J. de Hoz, lecture in Würzburg Mai 1983.

6. Athenaeus XI, 466e mentions also a «lettered cup» inscribed ΔΙΟΣ ΣΩΤΗΡΟΣ, I have taken this reference from Margaret Helen Mayo and Kennet Hamma, *The Art of South Italia, Vases from Magna Grecia* (1982) no. 136 p. 136.

7. H.A. Thompson, Two centuries of hellenistic pottery, *Hesperia* 3, 1934, p. 339 B 23 and p. 342 B 37 (see for this reference n.6).

8. See H.A. Thompson and R.E. Wycherley, *The Athenian Agora*, vol. XIV: *The Agora of Athens*, pp. 74 ss. and fig. 25.

9. M. Almagro o.c. (n. 5) p. 23 note 23.

This hellenization in the use of wine is very well attested in the Iberian settlement of Ullastret situated in the area or *chora* of Ampurias, In the late fifth and the first half of the fifth c. B.C., as the excavators say, each house in Ullastret had its own drinkservice, such as attic red figured *kraters* accompanied by some of the different kinds of cups, that perhaps in some cases were imported as a whole from attic workshops.[10] Probably so is the case of the Marlay Painter and his circle of followers. These iberians of the area surrounding Ampurias imitated also vase-forms related to wine.

For this particular area, it is also possible to consider — up to a certain point — an incipient hellenization of the feminine milieu: the cult of the Ephesian Artemis was widespread among the iberian peoples of the massalian-ampurian area. In Ampurias and in the iberian settlement of Ullastret itself there is an abundance of red figured *lekanides* with gynaeceum scenes. We have here a clear imitation of the assemblages of nearby Ampurias, such on a beautiful lid in the Meidian style with four goddesses — Chryse, Eunomia, Eukleia and Dike — once probably surrounding Artemis with whom they were connected in the attic cult.[11]

The eastern and south eastern area of the peninsula (especially the provinces of Alicante, Murcia and Albacete) shows a different degree of hellenization. This area underwent a markedly punic influence due to the proximity of the carthaginian colony of the island of Ibiza. Many greek motifs could have been introducen to this area by punic middlemen, therefore we could consider the existence of a secondary, indirect hellenization. Notwithstanding, the iconographic motifs on aristocratic funerary monuments are, with some exceptions, typically greek from a fairly archaic moment on: sphinxes, griffins, lions, etc.[12] Some of them were probably made by greek artisans (western phocaeans, as E. Langlotz suggested,[13] perhaps from Ampurias or Massalia) brought in by an aristocracy avid for colonial motifs and later imitated by local artists. Greek imagery was mostly appreciated by the iberians as symbol of high reputation and social prestige. But in these cases too, the funerary idea and motifs may have been introduced also by punic intermediaries.

Clear influences from Greek art denotes, for example, the small relief from La Albufereta (Alicante)[14] in which we find, translated by a local artist, the content and style of a Greek stele (Fig. 1) of the advanced fourth c. B.C.: the figures appear in high relief and are seen in three quarter view. The man shows an incipient praxitelean pose in his departure. It represents the farewell of the warrior and his wife. He holds his spear as she raises her right hand for the ritual lament displaying the spindle as her own attribute in the other hand.

We can also see clearly colonial influences in funerary deposits as in the assemblage of the iberian chief of Pozo Moro (Albacete), for whom one monumental funerary tower was built engraved with rich mythological reliefs.[15] The *lekythos* for the ointments —

10. See M. Picazo, *Las cerámicas áticas de Ullastret*, Barcelona (1978) and my review in *ArcEspArq*, 1977-78, pp. 465-71.

11. M. Picazo, o.c., p. 78, no 231. See also Olmos, review cit. pp. 470-1.

12. For the sphinx, T. Chapa, *TrabPreh* 37, 1980, p. 316 ff.

13. Generally, E. Langlotz, *Studien zur nordionischen Kunst* (1975).

14. E. Llobregat Conesa, *Contestania Iberica* (1972) p. 154 pl. VII with bibliography. Disappeared.

15. M. Almagro Gorbea, *TrabPreh* 35, 1978, p. 274; id. *RivStudiFenici*, X, 2, 1982 pp. 253 ff.

Fig. 1. Relief from la Albufereta (Alicante). Museum of Alicante (disappeared).

Pl. 34 — unnecessary and superfluous in cremations as is the rule in iberian burials — and the bronze jar, one «Schnabelkanne» with a youth originally subjecting two lions, were associated to a red figured cup imitating the typical assemblage for the libation, association well represented in greek ampurian graves.[16]

16. M. Almagro, *Las necrópolis de Ampurias* (1953) vol. I, p. 55; grave no 19.

The third area I am referring to is the South (Eastern Andalucia), situated on the commercial route to the silver mines in inland (Cástulo, Jaén), zone which knew a great increase of greek imports during the last decades of the fifth century B.C. and, much more significantly, in the first half of the fourth. Iberian funerary assemblages, here too, contain red figured *kraters* accompanied by cups. There are no vases related to women as in the ampurian area. In Andalucia — it is more clear than in the other areas — the intermediaries must have been the punics. Hellenization must have been more superficial despite the numerical intensity of the imports: *kraters* were frequently used as cinerary urns, actually as funerary houses to the extent that local potters imitate the column house-kraters, a type which survive well into the advanced 4th century B.C. when the attic model has disappeared since several decades: a very similar phenomenon to what happened in Southern Italy.[17]

The scenes depicted on these attic vases (banquets, dionysiac scenes, the arrival of Hyperborean Apollo, grypomachies, amazonomachies, equestrian heroization, musical scenes such as Orpheus and the Thracians, etc.) belong, on one hand, to the attic IVth c. potter's usual repertory, but also to a thracian and pontic one.[18] This iconography could have been, at first, accepted indiscriminately (athenian artist having mostly their Black Sea client in mind). The iberian did not exercise an active selection that would modify, as was the case with the pontic buyers, the motifs depicted. But in the tomb these imported images were reinterpreted by the iberian in conformity with the cultural *koiné* that homogeneized the Western Mediterranean (italic, punic, and western mediterranean, including the iberian world). On the other hand, the Iberian established a secondary relationship choosing the iconographical motifs that could be reinterpreted into his own cultural codes. Two examples: the griffins heraldically opposed to an arimaspean head in one *pelike* from Galera (Granada) — otherwise a very popular subject in IV century vase painting — are assuming here the role of the mythological beast which protects the ashes of the iberian buried in it.[19] In reality this *pelike*, covered by an attic black glazed bowl with impressed palmettes, has adopted the function of a funerary house. I would only like to remind the apotropaic role that griffin possessed since archaic times, specifically in iberian funerary monuments but more generally all over the mediterranean world.

Another example: the presence of two iron horse-bits in the grave of an iberian from Galera (Granada)[20] indicates that he was related to the equestrian world but also help us to define the meaning of the image on the attic IVth century *krater* which accompanied the burial. An adolescent horseman receives a triumphal libation from a winged *Nike*. For the iberian this would probably signify an equestrian heroization in the underworld.[21]

17. For this problem see, R. Olmos, Vaso Griego y Caja funeraria en la Bastetania Ibérica en *Homenaje a C. Fernandez-Chicarro* (1982) pp. 260-8.

18. For examples see G. Trías (o.c. supra no 4).

19. G. Trías, o.c. pl. 214.

20. R. Olmos art. cit. (no 17). See J. Cabré y F. Motos, *La Necrópolis de Tútugi* (1920) pl. XIV, grave 11.

21. Finally, B. de Griñó y R. Olmos, *La pátera de Santisteban del Puerto* in Estudios de Iconografia I, Madrid (1982) p. 108 and pl. 44.

This iconography was also very popular in the punic world, especially in Ibiza which adapted greek images to his own underworld and sacral cults. For example, it is well known which role did music play in punic funerary customs.[22] We know cymbals, flute and tambourine players at Ibiza in several sacral contexts. The same can be said for satyrs and its equivalent in Bes representations, well attested in terracottas and scarabs. Therefore, we can assume a similar role for greek images in the iberian andalusian world: images and ideas were probably introduced in this area by punic traders.

In the Mesetas iconographical representations of greek influence are more poor than in the coastal areas, as iberian and celtiberian graphics are not-pictorial, of a pure symbolical nature. Therefore, when this world receives a Greek image — generally quite poor and very simple—is reinterpreted in its abstract, less realistic categories. For example, the iberian frequently cuts out the central medaillon from black slip ware bowls and kylikes with impressed palmettes and radial decoration (for the native these would signify circles or, in any case, an astral image, perhaps the sun) or from red figured kylikes (woman, animal and warrior heads or a bird, perhaps the solar bird for the local owner who may have destroyed or reutilize the vase for enhance these images.[23] On the other hand this association bird-circles can also be found on indigeneous vases of a more or less definite Greek influence and could be a reflection of the Mediterranean cult of Uranian Aphrodite or Astart that was here readapted into native cultural and religious systems.[24] The important role played in this cultural transmission by punic middlemen, especially in the case of the South and in the Mesetas, poses the question of whether it would be better to consider some of these more as a semitization than as a pure hellenization.

Museo Arqueológico Nacional, Madrid (Spain) *RICARDO OLMOS*

22. For the cymbals, M.H. Fantar, *Eschatologie phénicienne et punique* (1970) pl. XV; Ch. Ziegler, *Les instruments de musique égyptiens* (1979) pp. 63-4. See also, B. de Griño and R. Olmos o.c. (no 21). For the goddess playing the *tympanon* A. M. Bisi, Les déesses au tympanon de la Mésopotamie à Carthage, *Assyriological miscellanies* (1980) pl. IV, 2.

23. For these ideas see M. Almagro Gorbea and R. Olmos in *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* (ed. L. Kahil and Chr. Augé) Colloques du CNRS no. 593 (1981) pl. I.

24. Pyxides from Toya (Jaén) and elsewhere. See R. Olmos art. cit. note 3 with bibliography.

THE ROOTS OF THE NORMATIVE TRADITION IN GREEK ART, IN GREEK GAMES AND GREEK TRADE

In our admiration for the richness of the achievement of Classical Greece we are perhaps too ready to forget its limitations and, in our awe at the mystery of that achievement, we too easily ignore the explanations of the Classical phenomenon which were offered already in ancient Greece itself. In this paper I want to concentrate on some of the limitations apparent in the Classical artistic tradition as it developed between the sixth and the fourth century B.C. and to show how these limitations were viewed by contemporaries as essential to that tradition and indeed to the very excellence of Classical culture as a whole. Above all I want to argue that, if we follow the ideas of those contemporaries, we can understand how much of the characteristic unity of Classical culture can be explained in terms of the dominance of a particular set of Greek attitudes and institutions. The dominant institutions to which I refer are the competitions which took place daily whether in a formalised context, in the stadium or the theatre, or in a more informal way in the marketplace. The dominant attitude, which was closely associated with these institutions, was one of competitiveness. Essentially what I will be proposing is that the prevalence of an atmosphere of competitiveness critically affected the formation of the Classical Greek mind and consequently the development of Classical culture and Classical art. More precisely it was directly responsible for those limitations which are so typical of a whole range of products which we describe as Classical.

But first let us define some of those limitations. One of the clearest examples of what I have in mind is provided by architecture. Two of the most familiar products of the Classical period are the temple types which we know as Doric and Ionic. Yet we perhaps take too easily for granted the way after their invention in the early sixth century, two plans, two sets of mouldings, two sets of proportions, become almost universally established throughout a Greek world which stretches from Italy to Asia. Such conformity to a norm and such exclusion of variations is without parallel in earlier cultures. Even the 'Bit-Hilani' which was recognised as a building type employing similar ele-

ments in the Levant a few hundred years earlier was constantly varied in its plan, its proportions and its columnar elements. In contrast the Doric and Ionic temple types, while undergoing continuous refinement, maintain their properties from the early sixth to the later fourth centuries.

A similar constancy can be noted in other typically Classical products. One of the most prominent is the sculpture type of the standing life-size nude male. From an early *kouros* to the Agias there is much development in detail but the type remains the same. The same continuity is apparent in the battle scene, whether in relief or painted, from the Chigi vase in the seventh century to the Mausoleum frieze in the fourth. In the other main field of Classical art, pottery manufacture and decoration, the same features are found. Types once developed, such as the amphora, column crater, cup etc. tend to remain constant in silhouette and system of decoration while the style of painting developes rapidly. In literature too a similar constancy can be observed in the forms and metres of poetic writing. From the simple epic hexameter to the complexity of tragedy which combined Ionic iambics with Dorian choral odes the greatest works of Greek literature were embodied in carefully restricted forms. The same was almost certainly true of the related field of Greek music.

In each area of culture the degree of limitation was different but in all it was a significant factor. One of the best indications of the tendency for the typical expressions of Greek culture to be normative in character is provided by the books which came to be written about some of these typical expressions in the later fifth and fourth centuries. Polycleitus composed his *Canon* of rules for the male statue in the fifth and Aristotle his prescriptions for the best tragedy in the fourth, while it was almost certainly at about this time that Silenus composed his lost work of Architecture dealing with Doric proportions. To a surprising degree for a people who were supposedly so free Greeks of the Classical period evidently found it completely natural to assume that there were only a limited number of things which should be done in art, literature and music and that those things should be done in only a limited number of ways.

Now this may sound like an unnecessarily negative way of characterising the Classical achievement and one which the Greeks themselves would have found hard to accept. It may also be unclear what might be the connection between such presumed phenomena and a general atmosphere of competitiveness. In order to deal with both these points I would like to call two expert witnesses, one, Hesiod, from the period in the late eighth century when the first glimmerings of Classical light can be observed and one, Isocrates, from fourth century Athens, at a time and in a place where Classicism has attained its full development.

The first witness, Hesiod, begins his *Works and Days* with a comparison of the two types of Eris (Strife) which rule humanity. The one causes only death and destruction on the battlefield:

> 'but the other is much better for men;
> she awakes even the helpless to work;
> for when he sees the rich man who exerts
> himself at ploughing and sowing and
> establishes his house well a man feels
> the need to work. For everyone envies his

neighbour who is eager for riches.
And this strife is good for mortal men.
And potter grudges success to potter
and builder to builder and beggar is
jealous of beggar and bard of bard.'

In these prophetic lines Hesiod bids farewell to the world of warring aristocracies and looks forward to a world where the new driving force is commercial competition. Potter will compete with potter, builder with builder and poet with poet. Hesiod has already noticed the powerful impact of competition on the increasingly settled communities of Dark Age Greece and has observed that the impact is strongest within each craft group. In pursuit of commercial success each potter will try to make better pots than his rivals and the same is true of builders and poets. What is particularly suggestive in the context of the present paper is the reference to three of the crafts in which the characteristic limitations of the Classic achievement were most noticeable. Architects who maintained the pattern of the Doric order, potters who maintained the shape of the amphora and poets who kept to the iambic metre for particular works, all illustrate the importance of the stereotype product in the Classical world.

Fortunately we can immediately test whether there is any connection between the idea of competition and the tendency for products to become stereotyped by seeing how Hesiod as a poet himself reacted to a competitive situation. We know that Hesiod competed in poetry contests since he tells us how he won one. We are also fortunate enough to be able to observe the effect of competition on his product. His surviving *Shield of Heracles* was composed in clear emulation of the account of the Shield of Achilles in Book XVIII of the *Iliad*. What is remarkable is that both are about the same length, both have a similar structure and both describe a similar series of scenes. Hesiod does the same thing as Homer; only he tries to do it better. Thus both texts contain a description of a fight. The main difference is that Hesiod seeks to make his a more realistic account of what might actually have been shown on an actual shield. In other words his account differs from that of Homer in much the same way as the battle on the Siphnian Treasury differs from that on the Mausoleum; it is the same thing only better done. And that was to be the essence of the Classical achievement.

Hesiod then supports the present argument in that he both recognises competition as the principal driving force behind Greek craftsmen and also demonstrates through his own work how a chief effect of competition is to encourage product-stereotyping. But what of our second witness, Isocrates. Born the son of a prosperous flute-maker, a companion of Socrates in his youth and, for most of his long life, a successful teacher of rhetoric, the most important art in fourth century Athens, he was in touch with several aspects of the Classical world when it was at its peak. He also tried harder than anyone else to sum it up, especially in the *Panegyric* which he wrote to rally the Greeks when their energies seem to falter around 380. Just how far he went in seeing competition as the dominant principle in Classical Greece is apparent in his claim at *Panegyric*, 85, that the origins of the conflict between Athens and Sparta lay not in hostility but in a common rivalry to see who could bring safety to Greece. More convincingly he argued that the function of the great games at Athens was to bring people to the city 'to see competitions not only of speed and strength, but also of words and opinions and of all other activities — and for these the greatest

prizes'. *Panegyric*, 45. For him Classical Athens was a vast arena in which all activities took the form of a contest. Besides the official prizes for athletics, tragedy, comedy etc., ranked the unofficial rewards of money and honour accorded for distinction in other fields. As he says elsewhere of the success of Attic rhetoric 'people observe that she offers the greatest prizes to those who have this power and offers the most varied fields for exercise for those who have chosen to compete' *Antidosis*, 295.

How the rewards should be apportioned he says at *Panegyricus*, 10:

> And it is my opinion that the study of oratory as well as the other arts would make the greatest advance if we should admire and honour not those who make the first beginnings in their crafts, but those who are the most finished craftsmen in each, and not those who seek to speak on subjects on which no-one has spoken before but those who know how to speak as no-one else could.

Isocrates here explains how the mechanism of competition works most effectively to produce the type of continuous improvement which characterises Classical art. It is the most sophisticated craftsmen we should emulate and rather than trying to do something new we should simply try to do what has been done before only better. Elsewhere Isocrates explains how the teacher/pupil relationship should reinforce this element of continuity. In *Against the Sophists*, 170, he asserts that the best teacher has pupils who are 'made in his mould and able to imitate him', and again at *Antidosis*, 205: 'Indeed everyone would agree that those people are the most skilled in all arts and crafts who produce pupils who are most similar to each other as workers'. The Classical teacher evidently set out to produce stereotyped pupils even if he also hoped that they would surpass him. As Isocrates put it in the *Antidosis* the purpose of education is to concentrate the mind and 'not to allow thought (*dianoia*) to wander'. While in another passage actually addressing a pupil he explains the nature of this concentration using a number of significant images:

'I have produced a display-sample (*deigma*) of the nature of Hipponicus (your father) after whom you should pattern your life as after an exemplar (*paradeigma*), regarding his conduct as your law and striving to imitate and emulate your father's virtue; for it would be a shame, when painters represent the beautiful among living beings, for children not to imitate the noble among their ancestors. Nay you must consider that no athlete is so in duty bound to train against his competitors as you are to take thought how you may vie with your father in his ways of life'.

To *Demonicus* 11 and 12.

The general importance of this text is that it effectively illustrates the unity of the Classical world, relating the experience of education to the activities of the athlete, the artist and the craftsman. More particularly it implies a direct comparison between athletic and commercial competition. When Isocrates calls his account of Hipponicus a *deigma* he is almost certainly comparing it to the perfect display-samples which craftsmen used to attract orders. The trade centre in the Peiraeus where such samples could be seen was itself called the *Deigma*. When he says that Demonicus should treat it as a *paradeigma* he is making a further comparison with the patterns or models from which the craftsmen in each shop would work. Both would be exceptionally perfect specimens which the craftsman should endeavour to rival just as the athlete should seek to rival the best of his fellow competitors. The amphora-maker trying to make a better amphora is like the runner

trying to run a little faster. The best illustration of what Isocrates has in mind would be the series of Panathenaic *amphorae*. Each successive maker kept to the established pattern but at the same time sought to surpass his predecessors. The Panathenaic amphorae are an extreme case of stereotyping but only an extreme case of normal practice. But as a series they do form an exact parallel to the series of contests for which they were the prizes. Both potter and athlete were trying to do a stereotype activity, only do it better.

In view of the parallel it is hardly surprising that Isocrates discusses the role of the trade centre in the Peiraeus in the same section of the *Panegyric* that he does that of the Panathenaic games and compares in the same passage the prizes and rewards for all activities. Isocrates understood very well that the effect displaying comparable products together in any market place and particularly as in a show area such as the *Deigma* was to produce an atmosphere of competition similar to that at the games.

Isocrates in the fourth century, then, agrees with Hesiod in the eighth on the universal beneficial impact of competition. Moreover, looking back he could realise exactly how competition had brought that constant refinement in all aspects of Greek culture, which we recognise as the distinctive achievement of Classical Greece. The secret of that progress in all the arts was, as he said at *Panegyricus* 10, the refusal to attempt anything new and the concentration only in doing the same thing better. Knowing that secret we too can understand better what makes Classical art Classical. Knowing the importance of the Greek games as a model, for example, we may better understand both the repetitiveness and the development of the Doric temple. If Greek cities prided themselves so much on those citizens who were best at running the 600 ft stadium can we not better understand why so many Doric temples employ somewhere the same hundred foot measurement? If the race at Olympia set standards for the others can we not better understand why the sequence of stone Doric temples seems to be initiated by the Heraeum at Olympia, and why during the early sixth century they seem to compete in getting longer and longer and during the fifth century to getting more refined. The Parthenon with its size, its marble, its eight columns and, above all, its refinements, is simply the best *hecatompedon*, the best attempt at the hundred foot temple. Knowing how competition worked in the market place we can better understand why Euthymedes inscribed one of his most remarkable amphorae 'As never Euphronios'. The same thought must have been voiced a thousand times in the history of Greek pottery. Above all we can now understand why the records and stories of ancient artistic competitions almost all relate precisely to the period in the later fifth century, and the early fourth, when the Classical period was at its peak. It was then that according to Pliny XXXV, 58, competitions in painting were instituted at Corinth and Delphi. It was in 435 that an inscription records as open competition for the design of a gateway at Athens, and about this time that Paionios won the competition to make the acroteria of the Temple of Zeus at Olympia. It was soon after that, according to Pliny, that Agoracritus and Alcamenes competed for a statue of Aphrodite, and that the painters Zeuxis and Parrhasios, Parrhasios and Timanthes, and Timanthes and Kolotes found themselves in competition.

Most instructively the similarities and differences between the Ephesian Amazons by Polycleitus and his rivals illustrate precisely how both stereotyping and refinement were then at their height. Finally we can better appreciate why the conquests of Alexander the Great effectively put an end to the linear development which characterises all aspects

of Classical culture from the eigth to the fourth century. With the rise of the Hellenistic monarchies competition ceased to be the driving force. After 320 the direction of cultural developments was determined by the arbitrary wishes of a few wealthy individuals who rarely went to the great games and never shopped in the *Deigma*. The autocratic nature of Hellenistic patronage allowed the products of that period to be varied in type and style just as the framework of competition had ensured that those of the Classical period were relatively stereotyped and stylistically consistent.

JOHN ONIANS

THE CLASSICAL HERITAGE OF THE ROMAN TEMPLE AT KEDESH - UPPER GALILEE, ISRAEL

(Plates 35-36; Plan I)

Kedesh is mentioned, among others, in one of the Zenon papyri[1] and in the First Book of *Maccabees*[2] in connection with the battle of Jonathan the Hasmonean against the generals of Demetrius. Josephus Flavius relates that Titus placed his camp against Jonathan of Gush Halav, in Kedesh.[3]

After the massacre of the Jews in Caesarea in the year 66 C.E., the Jews avenged themselves by invading many gentile settlements including «Kedesh in the region of Tyre».[4] According to Josephus, Kedesh was an important dependency of Tyre, in constant enmity with its neighboring Jewish and non-Jewish settlements.[5]

Greek inscriptions and archaeological remains indicate that the site flourished in the 2nd-3rd centuries C.E. Eusebius of Caesarea in his *Onomasticon* (c. 330 C.E.) states that Kedesh is twenty miles from Tyre.[6] The 10th century Arab geographer, Muqaddasi, also mentions the town of Kedesh.[7]

A Roman temple, dedicated to the 'Holy God of the Sky' ('*Θεοῦ ἁγίου οὐρανίου*'), is now being systematically uncovered at Kedesh, in Upper Galilee on behalf of the Tel Aviv University with the collaboration of Dr. I. Roll and Dr. M. Fischer. The Remains of the

1. C.C. Edgar, *Zenon Papyri* in: Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire, I, Le Caire 1925, No. 59004.

2. I *Macc.* 11: 63, 73: see also: Jos. *Ant.* XIII, 154.

3. Jos. *Bell.* IV, 104.

4. Jos. *Bell.* II, 459.

5. Jos. *Bell.* IV, 105.

6. Eusebius, *Das Onomastikon der Biblischen Ortsnamen*, ed. E. Klostermann, Leipzig 1904, 116:10.

7. A.S. Marmardji, *Textes géographiques arabes sur la Palestine*, Paris 1951, pp. 5, 96, 102, 105, 165.

temple, in the Corinthian style, illuminate a little-known aspect of the architecture and religion of this period.

The temple and the mausolea, the sarcophagi and the tombs nearby were surveyed during the 19th century by various explorers — E. Renan, V. Guérin, Ch. Wilson and C. R. Conder and H. H. Kitchener of the Palestine Exploration Fund. Since then little attention was paid to the site.

Description of the complex

The Kedesh complex consists of a *temenos* (80 by 55 meters) with a monumental temple in its centre. The wall of the *temenos* protrudes in a number of places. Because of the topography of the area, the southern wall of the *peribolos* also served as a retaining wall. The plan of the temple is rectangular, measuring 20.04 by 17.60 meters on the inside, and it is composed of a portico and a *cella*. The nature of the roofing of the *cella* still poses a problem.

Only the eastern façade of the temple remains standing to a height of 14 courses (approximately x 7.50 meters) of carefully cut ashlars set one on the other without cement. This façade has two side openings with a large central one in between, the massive threshold of which is *in situ*. The side openings of the temple are well-worked and decorated.

From the remains, it is possible to reconstruct the portico as having a hexastyle façade, comprising two groups of three columns each. Three monolithic columns, 5.62 meters long, were discovered lying next to each other a few meters east of the portico.

Parts of the entablature, bases and capitals also came to light, indicating that the temple probably stood about 12 meters high. The floors of the portico and the *temenos* consisted of well-worked and fitted rectangular and triangular limestone slabs.

It is not clear how the *cella* was entered. The priests probably used the side entrances that were more or less on the same level as the floor of the portico and the floor of the *cella*.

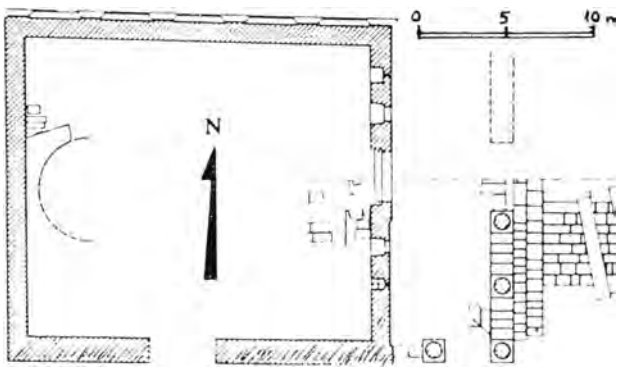
A row of sockets in the threshold of the central entrance indicates that it was blocked by a chancel-screen which prevented worshippers from entering the temple, although they could look inside and even see the statue or relief of the god.

Opposite the central entrance, an apse was built on to the western wall of the *cella*. The statue or relief of the deity to whom the temple was dedicated probably stood there (like the *adyton* in Syrian and Lebanese temples).

On the outside of the north-western corner of the *cella*, running for about 5 meters, a delicate profile of the lowest course of the wall was found, with pseudo-pilasters above it. So, the surface of the outer walls of the *cella* incorporated pseudo-pilasters at regular intervals.

Architectural decoration

The Roman temple of Kedesh is one of the richest sites in Israel in architectural elements. Judging by the remains found on the surface, and by the items discovered in the two campaigns of excavations (1981, 1983), it was a Corinthian temple in the full meaning of the word.



Plan 1. Plan of Roman temple on completion of the first season of excavations (1981).

The many fragments ot the entablature, the Corinthian capitals, the bases and the pedestals indicate that this temple belonged to a varied series of «baroque» structures which were built in the East within the framework of Imperial architecture of the 2nd century C.E.

The character of the architectural decoration, the arrangement of the different items and their workmanship, all emphasize the high artistic quality of the temple.

The monolithic columns and the pillars were crowned with Corinthian capitals. The acanthus leaves (Syrian acanthus) are finely worked and are placed on the capital in a free manner. Behind the leaves, stalks, cups and spirals grow toward the *abacus*, with a flower in the centre.

Remaining fragments of the cornices are made up of mouldings typical of the Corinthian style, common in the East since the Hellenistic period and consist of egg-and-dart (*ovolo*), coffers, consoles and astragals. Among the motifs decorating the entablature is a stringed musical instrument (cithara), a basin resting on a tripod and a crescent with a star.

Such capitals and similar decorations are known also from other sites in the Syrian-Phoenician region, such as Baalbek, Hosn Suleiman and Beirut, where they belonged to complexes dating to the 2nd century C.E.

The three entrances in the eastern façade present fine examples of classical design. The doorposts and the lintel of the central entrance have three *fasciae* typical of Corinthian architraves, stepped and separated by the standard profiles, i.e., astragals and *cyma reversa*, and are crowned with acanthus leaves and palmettes.

In addition, above the *fasciae* of the lintel is a frieze decorated with «peopled» scrolls in which are combined a figure or mask, a doe, vine and acanthus leaves and clusters of grapes. The soffit of the lintel, of which only half has been preserved, is decorated with a relief showing an eagle with outspread wings. In the upper part of the two sides of the central entrance there were two consoles made of two spirals decorated with acanthus leaves, rosettes and stems.

Entrances designed in this manner are common in temples of Roman times in the Syrian-Phoenician region. It is also possible to make out fine artistic designs in the side openings. The eagle depicted on the centre of the façade of the northern lintel, is flanked

by a delicate garland and a multi-leaved rosette. The façade of the lintel of the southern entrance is decorated with a garland of elongated stylized leaves, having a six-leaved rosette in its centre.

All this is typical of the decorative style which dominated Roman architecture in the east of the empire in the second half of the 2nd century C.E.

Identification of the deity and manner of worship

Two Greek inscriptions, one of which was discovered next to the temple, and the other in secondary use near the site, refer to Baal-Shamin, the 'Holy God of the Sky', one of the main gods of the Syrian-Phoenician region in the Roman period. This god is known from several inscriptions discovered in Palmyra, Damascus, Hosn Suleiman and elsewhere. Of the various temples which were erected in his honor, three are well-known: in Palmyra, in Dura-Europos and in Seia in Southern Syria. The two eagles which appear, on the lintel of the central and the northern openings, support the identification of the deity as Baal-Shamin.

Although, in these cases the eagle does not represent the god, there is clearly an affinity between the eagle and the sky. The prominent position of the eagle on the front of the northern opening of the temple strengthens the connection between it and Baal-Shamin. Parallels to this may be found in the temple of Baal-Shamin in Palmyra, on altars discovered in the vicinity of Tyre, and at Atil, in a monolithic model of a shrine made of basalt which originated in Seia, in a relief from 'Ire in Hauran, etc.

To the north and south of the two side openings of the *cella* are two *kraters* carved in the stone, from which narrow channels flow towards the interior of the building. These channels were almost certainly used for libation (wine, oil or the blood of sacrificial animals) to the god; in return the worshipper received the blessing or *oraculum* from the priest.

Possibly the grooves are connected with a religious ceremony concerning contacts between the world of the living and the world of the dead. The existence of mausolea to the west of the temple complex and of tombs to the north of it strengthens this supposition.

To the best of our knowledge, these libation channels are unique in the architecture of temples in the Roman world. Above the southern *krater* is an apsidal niche in which is carved a sunken relief of a human figure wearing a *toga*, holding a pear-shaped vessel with basket-like handles in the right hand, and a spear in the left. The proximity of the figure to the *krater* and to the groove suggests that it symbolizes the act of libation.

Similarities with Galilean synagogues?

Inscriptions bearing dates, discovered in the past and during the first season of excavations, as well as the decorative elements, provide grounds for dating the temple complex to the 2nd and 3rd centuries C.E. An analysis of the architectural decoration and its comparison with other architectural complexes in the Syrian-Phoenician region indicates a similar chronology.

Work on the temple complex may have commenced in the beginning of the 2nd century C.E. and its construction was carried out in stages over a long period of time. It is difficult to determine when the temple ceased to be used. Perhaps it was destroyed in the earthquake of the 19th of May 363 C.E.

The architectural items suggest a similarity in style between the temple at Kedesh and a number of synagogues in Galilee. Corinthian capitals, lintels and doorposts, garlands, and geometric and floral patterns, etc. are found also in some of the outstanding Galilee synagogues, such as at Bar'am, Meiron, Gush Halav, Naburiyah and others, all in the vicinity of Kedesh. The Roman temple at Kedesh is the southernmost link in the chain of Roman temples in the Syrian-Phoenician region.

Tel Aviv University, Israel *ASHER OVADIAH*

SELECTED BIBLIOGRAPHY

C. Clermont, Ganneau, Archaeological and Epigraphic Notes on Palestine, *PEFQSt*, 1903, pp. 131-135.

C.R. Conder, H.H. Kitchener, *Survey of Western Palestine*, I, London 1881, pp. 226-230.

M. Fischer, A. Ovadiah, I. Roll, An Inscribed Altar from the Roman Temple at Kedesh (Upper Galilee), *ZPE* 49, 1982, pp. 155-158.

V. Guérin, *Description de la Palestine, Galilée*, II, Paris 1880, pp. 357-358.

D.M. Krencker, W. Zschietzschmann, *Römische Tempel in Syrien*, Berlin 1938.

R. Mouterde, L'inscription grecque de Kadès Naphtali, *Al-Machriq*, XXI, 1923, pp. 623-625.

A. Ovadiah, M. Fischer, I. Roll, G. Solar, The Roman Temple at Kedesh (Upper Galilee), *Qadmoniot* XV, 4 (60), 1982, pp. 121-125 (in Hebrew).

E. Renan, *Mission de Phénicie*, Paris 1871, pp. 685-686.

G. Taylor, *The Roman Temples of Lebanon - A Pictorial Guide*, Beirut 1971.

C. Watzinger, *Denkmäler Palästinas*, II, Leipzig 1935, pp. 98-99.

T. Wiegand (ed.), *Baalbek-Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, Berlin 1921-1923.

CLASSICISME ET SYMBOLISME EN ETRURIE : UN EXEMPLE

(Planches 37-38)

L'objet de notre réflexion est un stamnos étrusque du Cabinet des Médailles attribué au peintre «des Settecamini» par Beazley.[1] Il représente deux couples de personnages disposés respectivement sur chaque face du vase.

Sur la première face, un jeune homme appuyé sur une lance a saisi un oeuf et le présente à une femme qui s'apprête à le recevoir. Sur l'oeuf est inscrit le mot «*elinai*», soit Hélène, en étrusque. La réference à la légendaire naissance d'Hélène est explicite. Aussi la femme, avec beaucoup de vraisemblance, a-t-elle été identifiée à Léda, le jeune homme, à l'un des Dioscures (Planche 38, 1-2).

Sur la seconde face, un guerrier appuyé sur une lance, tient le glaive haut dans sa main droite. A ses pieds se trouve une plante dont la fleur porte l'inscription «*aivas*», soit Ajax, en étrusque. Près du guerrier se tient une femme qui paraît exprimer une vive émotion puisqu'elle lève la main gauche dans un geste de crainte ou de conjuration. Beazley a démontré que le détail de la plante et de son inscription se réfère à la légende selon laquelle la fleur de ὑάκινθος est issue du sang d'Ajax Telamonios. Il fait noter encore que cette légende est sans doute plus ancienne que ne le laissent supposer les sources littéraires parvenues jusqu'à nous: elle était peut-être évoquée dans l'*Ajax* de Sophocle.[2] Il est remarquable en tout cas de la retrouver traduite en étrusque et servant de toile de fond à la détermination d'Ajax au suicide, en présence des alarmes d'une vraisemblable Tecmessa (Planche 37, 1-2).

Ce stamnos nous paraît remarquable pour plusieurs raisons liées à l'esthétique et aux significations.

1. Cabinet des Médailles, 947; J.D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, Oxford, 1947, p. 53 (avec la bibliographie antérieure) et pl. XI, 3-4.

2. Ibid., p. 53-54.

Sur le plan formel, tout d'abord, on démontrerait sa dépendance des écoles céramographiques de Grande Grèce. Le schéma des personnages masculins est déjà en vigueur chez les peintres lucaniens anciens, comme le peintre d'Amycos ou celui de Policoro. Les emmes, dont les cheveux défaits soulignent l'état d'émotion, recalquent certains schémasf très fréquents dans la représentation des Bacchantes. Cependant c'est surtout en Campanie, et dans des oeuvres proches du peintre de Cassandre, que les traitements du drapé trouveraient leurs modèles les plus évidents.[3]

Mais la définition des caractères formels du style ne suffit pas à éclairer les principes esthétiques, c'est à dire la philosophie des formes qui se révèle dans ce modeste exemple. L'esprit qui préside à ces confrontations symboliques de personnages nous paraît en effet dériver des oeuvres de la peinture classique, et, singulièrement, de la *Nekyia* de Polygnote. La grande fresque de l'artiste représentait en effet avec une efficacité rare l'essence des principaux héros dévoilée avec tous les raffinements d'un jeu allusif permettant d'entrer dans la méditation de ces mêmes héros sur leur propre destin.[4] Le classicisme de Polygnote se situe ainsi aux frontières d'un symbolisme, d'un symbolisme antique, où le sens de l'unité du monde ne se révèle pas à travers des équivalences sensorielles, mais à travers des correspondances d'ordre moral, surgies de la réflexion des Ombres sur leur histoire.

Ce filon se retrouve pleinement dans les couples harmoniquement disposés du stamnos étrusque. L'exploration des raisons de l'union intime des deux scènes nous paraît même digne d'être tentée dans la perspective d'un symbolisme post-classique.

Déjà Beazley a fait noter qu'un autre stamnos étrusque du Musée de Palerme unissait la scène de la découverte de l'oeuf à celle de la mort d'Ajax.[5] L'originalité du stamnos du Cabinet des Médailles consiste à nous présenter comme une sorte de rébus, ou d'énigme, concentrée dans les deux objets, l'oeuf et la fleur, qui portent une inscription. Or l'une des intentions de ce rapprochement nous semble avoir échappé jusqu'à présent aux éditeurs. Un fragment de Sappho nous aide à la comprendre:

φαῖσι δή ποτα Λήδαν ὐακίνθινον
πεφυκαδμένον ὠΐον
εὕρην[6]

D'après ce texte, l'oeuf trouvé par Léda a la couleur du *ὑάκινθος* et se rapproche ainsi de la fleur d'Ajax. Une spéculation sur le destin à travers le symbolisme des couleurs

3. Cf. A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967, pl. 19,1. (peintre d'Amycos) et pl. 28, 1-2 (peintre de Policoro), pour les schémas des personnages masculins; ibid. pl. 64 (peintre de Roccanova), pour les gestes des Bacchantes; ibid.,pl. 89, 2 (peintre de Cassandra), pour le traitement du drapé; ibid., pl. 123, 1 (peintre de Caivana), pour une représentation de Léda et de l'oeuf.

4. Pausanias, 10, 2 suiv. Cf. *La Grecia nell'età di Pericle; le arti figurative (Storia e Civiltà dei Greci,* 4), Milan, 1979, p. 648. où P. Moreno définit ainsi l'oeuvre de Polygnote: «La *Nekyia* si affolla di personaggi che misurano la profondità del proprio carattere nella riflessione sulle azioni compiute e sul destino che così hanno incontrato».

5. J.D Beazley, ibid., p. 39.

6. Fr. 95 éd. Loeb = E. M., 822, 39; cf. Athénée, II, 57 d; Eusth. *ad Od.*, p. 1686, 49. Ce passage est cité par Kekulé (dans *SitzBer.Berl.Ak.*, 1908, 1, p. 699) mais n'est pas utilisé pour l'exégèse du stamnos du Cabinet des Médailles.

n'est donc point exclue. Mais le motif peut être aussi considéré en soi, comme prétexte à une spéculation théorique sur la couleur du *ὑάκινθος*.

Sans doute le terme de *ὑακίνθινος* est-il connu surtout par ses emplois poétiques et n'appartient-il pas vraiment au vocabulaire proprement dit des couleurs fondamentales.[7] Mais, dans l'optique classique, l'illustration du mythe oriente les buts théoriques que s'assigne l'art d'un peintre. La glose d'Hésychius qui définit la couleur *ὑακίνθινον* comme *ὑπομελανίζον καὶ πορφυρίζον*, nous introduit en réalité dans le problème bien connu des tons à dominante rouge soumis à des effets d'ombre et se rapprochant ainsi du violet-pourpre. Le motif pouvait donc séduire un peintre qui, à partir de la palette classique, aurait tenté la recréation d'une telle couleur.[8] Comme la mort de Sémélè pouvait donner lieu à l'application de recherches techniques concernant la luminosité de l'éclair, de même l'oeuf d'Hélène et le *delphinium Aiacis* pouvaient inspirer l'innovation technique.[9]

Nous concluerions donc que l'union des deux motifs révélerait un peintre. Impossible est sans doute son identification. L'histoire des cités grecques donne cependant quelques indications sur les probabilités de provenance du modèle. Où trouverait-on, en effet, dans un monument public, une sorte de diptyque opposant au héros Ajax, confronté à son destin, la découverte de l'oeuf d'Hélène, origine de tous les maux de la guerre de Troie?

La première cité qui vient à l'esprit est certainement Athènes, qui avait adopté comme sien le héros Ajax, le célébrait lors des *Αἰάντεια*, révérait même Eaque dans l'*Αἰάκειον*.[10] Les cultes de Rhamnonte, en Attique, et la base d'Agoracritos exaltaient aussi les Tyndarides, les Dioscures et l'oeuf de Némésis.[11] Nous ne pouvons que signaler certaines des riches significations politiques assumées tant par Ajax que par la Némésis, en particulier celles se rapportant aux batailles de Marathon et de Salamine.[12] L'interprétation politique des mythes permet ainsi de comprendre pourquoi les héros ou les légendes ont été rapprochés.

La seconde cité qui présenterait un culte analogue de héros serait Tarente, plus encore

7. K. Müller-Boré, *Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älterer griechischen Poesie*, Berlin, 1922 (Klassisch-Philologische Studien, 3), p. 13 suiv.

8. Il est difficile de dire si Polygnote avait fait des essais d'ombres rendues avec cette couleur. On sait seulement (Pline, 35, 42) qu'il inventa un noir tiré de la vinasse (donc peut-être un noir teinté de pourpre). Le rouge mélangé de noir et de blanc donne le pourpre chez Platon (*Timée*, 68 b), soit ἁλουργόν. Or ἁλουργὸν et πορφύρεον sont équivalents, comme il apparaît das un passage d'Aristote (p. 702 a 20)) qui reflète l'approfondissement de la notion d'ombre portée (sûrement depuis Apollodoros): πορφύρεον φαίνεται καὶ ἡ θάλαττα πορφυροειδής, ὅταν τὰ κύματα μετεωριζόμενα κατὰ τὴν ἔγκλισιν σκιασθῇ· πρὸς γὰρ τὸν ταύτης κλισμὸν ἀσθενεῖς αἱ τοῦ ἡλίου αὔγαι, προσβάλλουσαι ποιοῦσιν φαίνεσθαι τὸ χρῶμα ἁλουργές Il est intéressant de constater qu'Aristote part d'une couleur sombre (celle de la mer), encore plus sombre dans le creux de la vague, qui reçoit les rayons du soleil affaiblis et filtrés (donc rougeâtres).

9. Cf. le problème de la valeur de μέλας dans le texte cité de Platon et dans le texte d'Aristote, *De col.*, ch. 5, 795, *b*: sur la question, V.J. Bruno, *Form and color in Greek Painting*, New York, 1977, p. 92-3.

10. *RE*, I. 1, s.v. *Aianteia*, col. 927 suiv.

11. Sur Rhamnonte, cf. maintenant, B. Kallipolites, in *Arch. Eph.*, 1978, p. 1 suiv. et B. Petrakos, in *Arch. Eph.*, 1979, p. 1 suiv.

12. Sur Ajax lors de la bataille de Salamine, cf. Hérodote, 8, 64, 83, 84 en particulier; sur Nemesis et Marathon, cf. Paus., 1.32.2. *RE*, 16.2. s.v. *Nemesis*, col. 2351; cf. aussi la décoration de l'*Anakeion* qui s'insérait dans la politique philo-lacédémonienne de Cimon.

que Sparte. Un Apollon Ὑάκινθος,[13] probable emprunt aux cultes d'Amyclée, y est connu. Mais sont intéressants, en outre, dans cette perspective, d'autres cultes de héros, en particulier celui des Eacides.[14] Sans doute faut-il comprendre parmi ces derniers Peleus, Télamon, peut-être Phocos, tué par un disque comme le héros Hyacinthos, très probablement encore la génération suivante, Ajax, Achille. A ces destins, la dorienne Tarente aurait opposé, sans rupture avec sa culture, les Dioscures, Hélène, au demeurant si bien insérée dans l'histoire légendaire de la Grande Grèce, l'oeuf, symbole du destin et objet des méditations pythagoriciennes.[15]

Il n'est donc pas impossible que le modèle de ce double rébus sur le destin soit à chercher dans quelque monument public d'une cité culturellement et politiquement «exercée» à de tels rapprochements.

Le destinataire du stamnos applique ce modèle à son équation personnelle: il est Ajax pris par son destin. L'interprétation des héros grecs rappelle ainsi celle mise en oeuvre dans la Tombe François. Mais le stamnos, maintenant sans contexte, nous empêche de relier le destin de cet Ajax etrusque à quelque évènement politique allégoriquement signifié. C'est la différence avec la Tombe François dont les thèmes mythiques se raccordent aux guerres historiques entre Rome et les Etrusques.[16]

Nous relevons que le nom d'*aivas* est écrit avec le -*ś* nord-étrusque, seul exemple de ce type dans la liste des *aivaś* épigraphiquement connus.[17] Peut-être doit-on penser à une production (et à un destin) achevés non loin de Chiusi. Le stamnos de Palerme avec sujets analogues provient sûrement de Chiusi.[18]

Le stamnos 947 illustre en tout cas l'influence des concepts esthétiques du classicisme à travers le relais du monde formel des céramographes de Grande Grèce. Il permet d'apprécier les raisons pour lesquelles le mouvement qui engage le classicisme grec dans la voie du symbolisme et du jeu allusif appliqués à l'éthos et au destin des héros trouvait un écho dans la société étrusque dont la principale étude et la principale notion de l'histoire se confondaient avec la science du destin.

FRANÇOISE-HELENE PAIRAULT-MASSA

13. G. Gianelli, *Culti e mitidella Magna Grecia*, Florence, 1924[1], p. 18-20 (= Polybe, 8.30.2).

14. Ibid., p. 38 (= Aristot. *Mir. aus.*, 106).

15. Sur les Dioscures, G. Gianelli, ibid., p. 32-34; Sur la légende d'Hélène en Grande Grèce, ibid., p. 173; sur l'oeuf, W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, New York, 1966, p. 92 et suiv.

16. Nous renvoyons à l'étude de F. Coarelli dans *Dial. Arch.*, 1983[2], p. 43 suiv.

17. C. De Simone, *Die Griechische Entlehnungen im Etruskischem*, Wiesbaden, 1968, I, p. 11-14.

18. Le problème de l'origine du peintre des «Settecamini» est encore à résoudre, bien qu'on ait supposé, encore récemment, une origine d'Orvieto (cf. *Pittura etrusca in Orvieto*, exposition, 1982, Rome, 1982, p. 91-92); n'est pas résolu d'autre part de façon certaine l'insertion du stamnos du Cabinet des Médailles dans la production de ce peintre, qui prend son nom du vase trouvé à Orvieto. Sur le stamnos de Palerme provenant de Chiusi, cf. Beazley, cité *supra* n. 5.

THE NON FIGURATIVE TREND IN NABATEAN ART AND THE SURROUNDING GRECO-ROMAN CULTURE - A STRUGGLE FOR THE DEVELOPMENT AND CONSERVATION OF A NATIONAL ART

(Plate 39; Plans 1-2)

The profound significance of a short passage in Strabo's description of Petra and the Nabateans has escaped scholars' notice. While speaking about products which are imported to their country, he ends:

«τόρευμα, γραφή, πλάσμα οὐκ ἐπιχώρια».

i.e — embossed works, paintings and moulded works are not produced in their country (*Geography* XVI, 4, 26, Loeb Classical Library, pp. 368-9).

This description is based upon the observations of his friend Athenodorus, a philosopher, who spent some time among the Nabateans of Petra a generation or two before the beginning of the Christian era. Relying upon an eyewitness, Strabo's words certainly do not refer to the rockcarved façades, nor to the painted pottery which are abundant in Petra, but rather to works of art in relief, fresco and stucco in the Greco-Roman spirit, which is figurative in essence. Therefore this passage is to be considered as a definite literary testimony on the non-figurative character of Nabatean art. This character, although borne out very clearly by the archaeological finds, was not hitherto properly recognized by most scholars.

Works of figurative art are not absent of course at Petra, nor in other Nabatean centers. However, most of them cannot be considered as of an Arab-Nabatean origin. These figurative works of art may be classified into two main groups. The first, in the Hellenistic-Roman style, is the result of import or imitation. To this group belong most of the figurative reliefs found at Petra.[1]

1. J. Starcky, Pétra et la Nabatène in: *Supplement au Dictionnaire de la Bible*, 7 (1966), (hence-

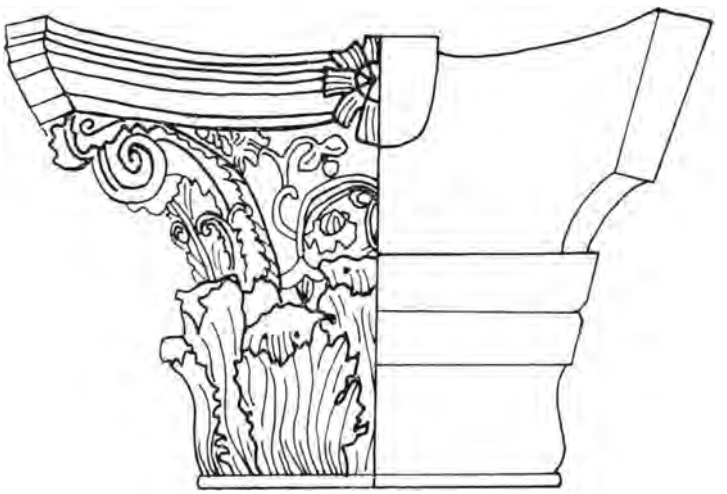


Fig. 1. The relationship between the plain-faced and the Corinthian-Nabatean capitals of type A.

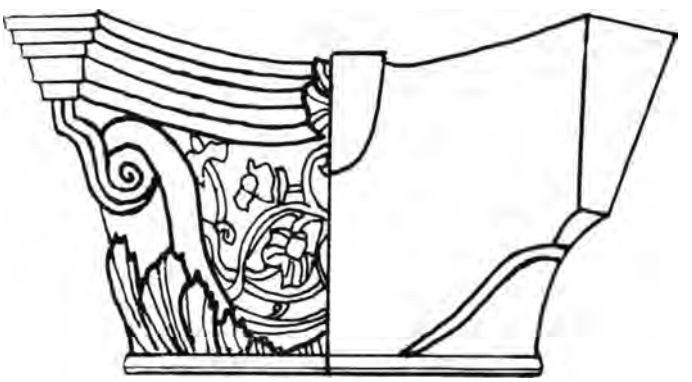


Fig. 2. The relationship between the plain-faced and the Corinthian-Nabatean capitals of type B.

The influence of the Greco-Roman culture is expressed in a different manner, and to a lesser extent, in the second group of figurative works of art.[2] This group is in the provincial Greco-Oriental style, the work of local artisans. In it are included primarily the reliefs of the phase III temple at Khirbet Tannur and local figurines. It was suggested that from the ethnic point of view, this group is the product of the descendants of the Edomites,

forth: *SDB*), cols. 982-3. idem, Les figures divines à Pétra, *Le Monde de la Bible*, 14, 1980, pp. 30-32.

2. E. Will, La Syrie romaine entre l'occident greco-romain et l'orient parthe, in: *Le rayonnement des civilisations grecques et romaines sur les cultes périphériques*, 8me Congrès International d'Archéologie Classique (Paris 1965), pp. 516-517.

Moabites and Amonites, the autochtonous population of the country, whose tradition was an agricultural one.

The third group of Nabatean works of art is the non-figurative one. This group is to be considered as reflecting the spirit of the desert-born Nabateans, and as being their product. It constitutes the most original manifestation of Nabatean creativity, and together with the script and language they are expressions of cultural uniqueness and of national awareness and pride. The non-figurative trend is a characteristic feature common to all of the following fields of Nabatean works of art: a. Representation of the Gods; b. Funerary architecture-rock carved façades; c. Painted pottery; d. Oil lamps; e. Numismatics — the fashioning of the reverse side; f. Jewellery. An additional original Nabatean creation which will be considered below is the plain-faced capital.

The contacts with the surrounding Greco-Roman figurative culture did not affect only the two first groups, but rather served as a stimulus for a formation of an original, respectable, national, non-figurative art, in keeping with the ancient tradition and with the religious doctrine reflected in the representation of the Nabatean deities.

The Nabateans used to represent their gods in the form of a stele (*maṣṣebah*), a fact known from ancient literary sources and borne out by the archaeological finds.[3] To the many examples of stelae known mainly from Petra, Mada'in Ṣaleḥ and the city coins of Bostra and Adraa, we may add now finds from a large number of Nabatean encampment sites in the Negev (Pl. 39, 1).

The extent to which the Nabateans adhered to the non-figurative representation of the gods, and how difficult it was for them to deviate and loosen the bonds of tradition by adapting a figurative mode of representation, may be deduced from the «medallion and block relief» at Petra.[4] In this relief is evident the dilemma of the artisan, caught between two worlds, between two totally different iconographic conceptions regarding a representation proper for a deity — the figurative conception prevalent in the Greco-Roman culture, as opposed to the traditional betylic conception. The result is a compromise, a combination of both traditions, an introduction of the new without totally abandoning the old.

A most interesting type of stele is the so-called «eye idol» — a rectangular block in the upper part of which are schematically carved two eyes and a nose. The anthropomorphic features, which are not more than suggested, are derived from funerary stelae found in Southern Arabia and Tejma and not from the west. From inscriptions we learn that the «eye idols» represent the Nabatean goddess al-'Uzza. It is astonishing to find out that two schematic eyes and a nose, which characterize her in Nabatean iconography, also appear on a pair of gold earrings from the Nabatean necropolis of Mampsis (Kurnub) (Pl. 39,2).[5]

The manner in which the Nabateans perceived the shape of their gods was the main factor which determined their attitude towards figurative art.

Concerning the rock-carved façades at Petra, mainly tombs of the Roman Temple type demonstrate Greco-Roman architectural influences. However, their number is very limited — 34 out of a total of 512 burial monuments counted there by Brünnow and von

3. J. Patrich, Prohibition of a Graven-Image among the Nabateans — The Testimony of the Maṣseboth-Cult, *Cathedra* 26, 1982, pp. 47-104 (Hebrew).

4. Ph. C. Hammond, The Medallion and Block Relief at Petra, *BASOR* 192 (1968), pp. 16-21.

5. J. Patrich, al- 'Uzza Earrings, *IEJ* 34, 1984, pp. 39-46, Pl. 6: B - D.

Domaszewski. Figurative decorations are incorporated only in seven of them. Chronologically speaking, it was already demonstrated that the introduction of the Roman Temple type did not bring about an abandonment of the Oriental types of tombs. Moreover, even when the Greco-Roman architecture was adopted, this was done selectively.

The Ḥasne, dated to the beginning of the Imperial Age, is exceptional in the necropolis of Petra. Its general layout was imitated only in two other monuments: the Corinthian and ed-Der tombs, but in both cases the heavy figurative and floral ornamentations were deliberately rejected. The Ḥasne did not inspire a general widespread new style of rock-carved architecture.

The draughted, plain-faced architecture characteristic of ed-Der, is expressed in a more concise manner in the appearance of the Nabatean capital. There are two main groups of Nabatean capitals. The first is plain-faced, and the second is Nabatean-Corinthian. The floral capitals, of foreign inspiration, served as a starting point for the emergence of the plain-faced types, which demonstrate a distinct national originality (Plans 1,2).[6] These and not the floral ones were found to fit the taste of these descendants of the Arabian Desert. They appear already at the end of the first century B.C.

One of the most original expressions of Nabatean creativity is the painted pottery. It was suggested that this pottery was inspired by certain Hellenistic groups of the second century B.C., yet it is agreed by all scholars that the shape of the vessels as well as the painted patterns are an original Nabatean creation. It is important to note that the painted pottery appeared from its very start — in the beginning of the first century B.C., as a ripe, well developed, respectable work of art.[7] Throughout the long period of manufacture the motives were almost solely floral. No anthropomorphous motives were interwoven into the drawings.[8] Two yet unpublished bowls found at Masada are the exception that proves the rule (Pl. 39,3).[9]

The artist incorporated in the dense vegetal ornamentation three anthropomorphous figures in a gesture of prayer or blessing by combining several floral motives. It is evident that the painter could not release himself from the heavy chains of tradition obliging a floral design. Nevertheless he succeeded to introduce a personal expression into the conventional ornamentation.

In this context it should be added that although Arretine and Puteolian pottery with the typical figurative reliefs were imported, they were not copied and reproduced by the Nabateans. The same observation is valid regarding the Nabatean oil lamps.[10]

The negative attitude towards the figurative art left its decisive footprint in numismatics as well. Unlike the general manner, valid all-over the Greco-Roman world, the Na-

6. J. Patrich, The formation of the Nabatean Capital, *Erez Israel* XVII, 1983 (Brawer Volume), pp. 291-304, Pls. 34-35, (Hebrew with English summary on pp. 12*-13*.

7. Cf. P.J. Parr, The Beginnings of Hellenisation at Petra, in: op. cit. (above note 2), pp. 527-533, pls. 131-132; idem., Pottery People and Politics, in: *Archaeology in the Levant*, Essays for K. Kenyon, 1978, pp. 202-209.

8. Ph. C. Hammond, Pattern Families in Nabatean Painted Ware, *AJA* 63, 1959, pp. 371-382.

9. I am indebted to Prof. Y. Yadin for a permission to publish this drawing here.

10. Cf. Ph. C. Hammond, *The Nabataeans: Their History, Culture and Archaeology*, 1973, p. 90.

bateans avoided depicting human-like deities on the reverse side of their coins. Indeed, on the early coins, bearing Greek inscriptions, are to be found representations of a winged Nike or a cornucopia bearing Tyche, but these are simply imitations of the Seleucid coins of Damascus intended to ensure their circulation in the ancient markets.[11] A Nabatean minting of a more nationalistic character — bearing Nabatean inscriptions — emerged under Obodas II (62-60 B.C.), and since then figurative representations of the deities cease to appear on the reverse of their coins. The Nabatean minting in its evolution therefore reveals a reaction against the Hellenistic culture from which it emerged.

The fashioning of the obverse side of the coins is completely different. According to the almost universal practice, the portraits of the Nabatean kings and queens were reproduced there. In this kingdom, as all over the ancient world, the coin served as a means of advertisement and an expression of authority for the ruler. Royal Nabatean statues, the existence of which are attested mainly by inscriptions, served a similar purpose. This phenomenon indicates of course that the attitude of the court towards figurative art was different than that of most of their subjects, but a thorough examination of the Nabatean art from the social point of view is beyond the scope of this paper.

In light of the negative attitude of the Nabateans towards figurative art, one would not be surprised to find them being driven towards an iconoclastic reaction against the Greco-Roman figurative art. And indeed, indications of such activity dated to the reign of Malichus II (A.D. 40-70) were found in the «Temple of the Winged Lions» at Petra.[12] One wonders whether other examples of iconoclasm, the traces of which are widespread at Petra, should not also be attributed to the Nabateans.[13]

Beyond the constant contacts with the outside world and the continuous exposure to the Greco-Roman figurative culture, two main peaks of this foreign influence may be noted. The first-during the reigns of Obodas III (30-9 B.C.) and Aretas IV (9 B.C.-A.D.40); the second started with the formation of the *Provincia Arabia* after the Roman annexation in A.D. 106. The first aroused an iconoclastic reaction; the second was not strong enough to cause an abandonment of the non-figurative tradition. The worship of stelae (*maṣṣeboth*) and the manufacture of floral-painted pottery did not cease.

The art in the Nabatean kingdom had many faces; it was pluralistic like in any other culture. But in an attempt to reach an overall appreciation of it, the main contribution should be attributed to the non-figurative trend, rather than to the groups which exhibit a Greco-Roman influence, and this holds both in respect to originality and distribution; i.e. — qualitatively and quantitatively.

The Nabatean custom of stelae worship was carried on by tribes of Central Arabia and of Sinai in the Byzantine period and continued until the emergence of Islam. As the Arab script was developed from the Nabatean, so we may look upon the non-figurative art of the Nabateans as an early manifestation of Arabic avoidance of human representation — one of the characteristic features of Arab - Islamic art.

Hebrew University, Jerusalem *JOSEPH PATRICH*

11. Y. Meshorer, *Nabatean Coins*, *Qedem* 3 (Jerusalem 1975), pp. 9-16, 85-86, pl. 1 nos. 1-8.

12. Ph. C. Hammond, *ADAJ* 22, 1977-78, pp. 86, 91.

13. Cf. P.J. Parr, The Investigation of some 'Inaccessible' Rock-Cut Chambers at Petra, *PEQ* 100, 1968, pp. 5-15.

Ο ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΤΟΥ 4ου π.Χ.: ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ

(Πίν. 40)

Μέσα στο γενικό θέμα του Συνεδρίου, που είναι «Η Κλασική Ελλάδα (5ος και 4ος αι. π.Χ.) και ο αρχαίος κόσμος», ειδικότερα μέσα στο θέμα του Τμήματός μας (του Πρώτου), που είναι «Η παράδοση της Κλασικής Ελλάδος στην περιφέρεια του Κλασικού Κόσμου», θα προσπαθήσω να ερευνήσω με την αναγκαία συντομία το θέμα, ακριβέστερα μόνο μερικές απόψεις του θέματος, με τον πλατύ τίτλο «Ο Κλασικισμός στη Μακεδονία του 4ου αι. π.Χ.: κληρονομιά και μεταμορφώσεις».

Είναι αναγκαίο πρώτα να θυμήσω απλώς μερικές χρονολογίες, τις πιο απαραίτητες για την υπόμνηση των σχέσεων μεταξύ Μακεδονίας και Αθηνών κυρίως, αφού οι δυό αυτές δυνάμεις (δεν εννοώ μόνον πολιτικές και στρατιωτικές) διεκδικούν κατά τον 4ο αι. π.Χ. την ηγεσία του Ελληνισμού και επηρεάζουν άμεσα ή έμμεσα η μια την άλλη.

Κατά τη μετάβαση από τον 5ο στον 4ο αι. π.Χ., σημαδιακή χρονολογία είναι το έτος 399 π.Χ., όταν στη Μακεδονία πεθαίνει ο Αρχέλαος, ένας βασιλιάς, που ήταν στην κυριολεξία, αλλά και από πολλές άλλες απόψεις, «ρηξικέλευθος», ενώ στην Αθήνα πίνει ο Σωκράτης το κώνειο την ίδια χρονιά, αφήνοντας πίσω του τον Πλάτωνα — και, φυσικά, όχι μόνο τον Πλάτωνα — πικραμένο από τις πολιτικές εξελίξεις στην Αθήνα. Η πολιτεία του Αρχελάου δεν είχε ξεφύγει από τη δηκτική παρατήρηση του Σωκράτη. Σ' ένα σημείο, αν πιστέψουμε τον Αιλιανό (*Ποικίλη Ἱστορία* ΙΔ', 17): «Σωκράτης ἔλεγεν Ἀρχέλαον εἰς τὴν οἰκίαν τετρακοσίας μνᾶς ἀναλῶσαι, Ζεῦξιν μισθωσάμενος τὸν Ἡρακλειώτην, ἵνα αὐτὴν καταγράφοι, εἰς ἑαυτὸν δὲ οὐδέν. Διὸ πόρρωθεν μὲν ἀφικνεῖσθαι σὺν σπουδῇ πολλῇ τοὺς βουλομένους θεάσασθαι τὴν οἰκίαν· δι' αὐτὸν δὲ τὸν Ἀρχέλαον μηδένα ἐς Μακεδόνας στέλλεσθαι, ἐὰν μή τινα ἀναπείσῃ χρήμασι καὶ δελεάσῃ ὑφ' ὧν οὐκ ἂν αἱρεθῆναι τὸν σπουδαῖον». Ο ιστορικός όμως της εποχής, ο Θουκυδίδης, δίνει αντικειμενικότερη εικόνα των δραστηριοτήτων του Αρχελάου: «...Ἀρχέλαος ὁ Περδίκκου υἱός, βασιλεὺς γενόμενος τὰ νῦν ὄντα ἐν τῇ χώρᾳ ᾠκοδόμησε καὶ ὁδοὺς εὐθείας ἔτεμε καὶ τἆλλα διεκόσμησε τὰ κατὰ τὸν πόλεμον ἵπποις καὶ ὅπλοις καὶ τῇ ἄλλῃ παρασκευῇ

κρείσσονι ἢ ξύμπαντες οἱ ἄλλοι βασιλῆς ὁκτὼ οἱ πρὸ αὐτοῦ γενόμενοι» (Θουκ. 2.100.2).

Απ᾽ όλα αυτά ταιριάζει εδώ ν᾽ απομονώσω την πληροφορία, που ο Αιλιανός βάζει στο στόμα του Σωκράτη: «...πόρρωθεν ἀφικνεῖσθαι σὺν σπουδῇ πολλῇ τοὺς βουλομένους θεάσασθαι τὴν οἰκίαν», εννοείται το παλάτι. Μεταξύ των θεατών, υποθέτω, περισσότεροι θα ήταν λίγο ή πολύ μιμητές και λιγότεροι «κακόγλωσσοι». Άλλες κατηγορίες για τον Αρχέλαο ο Πλάτων στον *Γοργία* του τις βάζει στο στόμα του Πώλου, αλλ᾽ αυτές θα μας χρειασθούν σε λίγο.

Η δεύτερη σημαδιακή χρονολογία, που θα ήθελα να θυμήσω, είναι το έτος 348 π.Χ., όταν στην Αθήνα πεθαίνει ο Πλάτων αφήνοντας μισοτελειωμένους τους *Νόμους* του. Τον ίδιο χρόνο στη Μακεδονία ο Φίλιππος σβήνει από το χάρτη για πάντα την Όλυνθο (τα Στάγειρα κ.ά.) και η Μακεδονία π α ί ρ ν ε ι σαν γεωγραφική και πολιτική οντότητα τα όριά της από την Πίνδο ώς το Νέστο, αυτά που θα κρατήσει σχεδόν αναλλοίωτα ώς το τέλος του αρχαίου κόσμου.[1] Στο μεταξύ, ο Αριστοτέλης γεννήθηκε το 384 π.Χ. στα Στάγειρα. Εννοείται ότι τα Στάγειρα δεν ήταν σε υψόμετρο 510 μ., όπου τα τοποθέτησε με προχειρότητα η σύγχρονή μας Αθήνα, η οποία μετονόμασε Στάγειρα τους επί Τουρκοκρατίας οικισμούς Καζαντζή και Μαχαλά, έστησε το άγαλμα του Αριστοτέλη εκεί και, με διαφημιστικές πινακίδες, παραπλανά τον επισκέπτη για τη γενέτειρα του «μεγαλύτερου φιλοσόφου των αιώνων» κ.τ.τ. Τα Στάγειρα ήταν κάτω στη θάλασσα, κοντά στο νησί Κάπρος (τώρα Καυκανάς) στην κοινοτική περιφέρεια του αναπτυσσόμενου τώρα παραθεριστικού κέντρου με το σημαντικό όνομα «Λυμπιάδα», επισήμως Ολυμπιάδα, πάνω στο σημερινό «Λιοτόπι», θέση χερσονησίζουσα, που ασφαλίζει τα δυό λιμάνια, το βόρειο από το Νοτιά και το νότιο από το Βοριά. Σημαντικές αρχαιότητες ήλθαν στο φως εκεί με προανασκαφικές έρευνες και περιορισμένες δοκιμαστικές τομές κατά το 1968, όταν μετέφερα από κεί στο νεόκτιστο Μουσείο του Πολυγύρου και μισοδουλεμένο κούρο που είχαν ανασύρει από τη θάλασσα του νότιου λιμανιού ξένοι τουρίστες.[2]

Από την παραθαλάσσια γενέτειρά του ή από τη μεσόγεια Πέλλα, όπου ο πατέρας του Νικόμαχος ήταν προσωπικός γιατρός του βασιλιά Αμύντα Β΄, ο Αριστοτέλης έρχεται το 368/7 π.Χ. σε ηλικία 17 χρονών στην Ακαδημία, την οποία εγκαταλείπει μετά το θάνατο του Πλάτωνος το 348/7 π.Χ.

Ιδιαίτερα σημαντικό για τις εξελίξεις στη Μακεδονία σχετικά με το θέμα μας είναι το έτος 343/2 π.Χ., όταν ο Αριστοτέλης έρχεται στη Μίεζα. Εδώ διδάσκει τον Αλέξανδρο και τους εταίρους του ώς το 339 π.Χ. Ο Αριστοτέλης μόλις είχε περάσει τα σαράντα. Είναι γενικά δεκτό ότι η διδασκαλία του, όσο κι αν άρχιζε από τον Όμηρο, ήταν γενικά βασισμένη στην Πλατωνική Φιλοσοφία. Θα θυμήσω μόνο μια ακόμα χρονολογία, το έτος 336 π.Χ., όταν κηδεύεται ο Φίλιππος στις Αιγές.

Αυτά είναι, σε πολύ γενικές γραμμές, τα χρονικά πλαίσια μέσα στα οποία θα κινηθούμε στη Μακεδονία κυρίως, με τα αρχαιολογικά δεδομένα, που έχουν πολλαπλασιαστεί κατά τα τελευταία 30 περίπου χρόνια, μετά την επανάληψη των ανασκαφών στη Βεργίνα και την έναρξη της ανασκαφής του μεγάλου τάφου με τη διώροφη πρόσοψη και με την παράσταση της Κρίσεως στα Λευκάδια.

1. Πρβλ. Φ. Πέτσα, Τὸ σύνορο Μακεδονίας-Θράκης καὶ τὸ νόημά του, *Καβάλα καὶ ἡ περιοχή της, Α΄ Τοπικὸ Συμπόσιο*, ἔκδ. ΙΜΧΑ, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 159 κἑ.

2. *Μακεδονικὰ* 15, 1975, σελ. 248 κἑ., καὶ πίν. 175-178.

Το εκτεταμένο αρχαίο νεκροταφείο της Βεργίνας είναι το πλουσιότερο, το πληρέστερα ερευνημένο ανασκαφικά και το καλύτερα δημοσιευμένο[3]. Γι᾽ αυτό θ᾽ αρχίσουμε απ᾽ αυτό, για να θυμήσω απλώς ότι στους προϊστορικούς έως και κλασικών χρόνων τύμβους του παρακολουθούμε την εξέλιξη πατροπαράδοτων τύπων ταφής, που δεν σχετίζονται με τον τύπο του λεγομένου «μακεδονικού» τάφου. Ξαφνικά, κάπου μετά το 350 π.Χ., ενώ ακόμα στην Αθήνα και στ᾽ άλλα κέντρα ελληνικού πολιτισμού εξακολουθούν τα υπέργεια επιτύμβια μνημεία, στη Μακεδονία εμφανίζεται ο τύπος του «μακεδονικού» τάφου. Είναι πιθανό, ότι αυτό έγινε πρώτα στο βασιλικό κοιμητήριο στις Αιγές, αλλά δεν είναι ακόμα βεβαιωμένο. Οπωσδήποτε, η νέα μόδα με χαρακτηριστική ταχύτητα απλώνεται με παραλλαγές από τη μητροπολιτική Μακεδονία έως π.χ. την Αλεξάνδρεια (Πίν. 40α-β) και βέβαια όχι από την Αλεξάνδρεια, ή απ᾽ αλλού, στη Μακεδονία.

Όσο ξέρω, κανένας δεν χρονολόγησε «μακεδονικό» τάφο πριν από το 350 π.Χ. και κανένας δε σχέτισε «μακεδονικό» τάφο με ιστορικό πρόσωπο αρχαιότερο του Φιλίππου Β΄, σωστά ή κατά λάθος. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι όλοι δεχόμαστε, σιωπηλά έστω, ότι την εμφάνιση του τύπου πρέπει να την τοποθετήσουμε κάπου γύρω στο 340 π.Χ. Μένει λοιπόν να προσπαθήσουμε να δώσουμε ακριβέστερη χρονολογία και κάποια εξήγηση του φαινομένου. Αλλά γι᾽ αυτό θα πάμε πρώτα στο μεγάλο τάφο στα Λευκάδια.[4]

Στην πρόσοψη του μεγάλου τάφου[5] έχουμε ένα μείγμα παλαιών στοιχείων που αναβιώνουν και νέων στοιχείων που πρωτοεμφανίζονται. Από τα παλαιά στοιχεία θα περιοριστώ να αναφέρω τις παραστάσεις Κενταυρομαχίας.[6] Ένα θέμα αγαπητό μετά τα Μηδικά, ξεχασμένο εν τω μεταξύ, παρουσιάζεται πάλι μετά την εκστρατεία του Αλεξάνδρου στην Ασία, για να συμβολίσει τη νέα πάλη του Ελληνισμού προς τη βαρβαρότητα. Νέο στοιχείο είναι η πρόσοψη ως αρχιτεκτόνημα (το σύνολο και οι λεπτομέρειες). Δεν είναι ναόσχημη, αλλά εικόνα «οικίας», όπως θα έλεγε ο Σωκράτης, που πάλι θα έκανε την κριτική του: ξόδεψαν «τετρακοσίας μνᾶς», «μισθωσάμενοι» ζωγράφον, «ἵνα αὐτὴν καταγράφοι» (ενώ δεν ξόδεψαν τίποτε — νὰ πούμε — για την ψυχή του μακαρίτη). Αλλά, με όλο το σεβασμό στις αισθητικές θεωρίες του Σωκράτη, όπως παρουσιάζονται από τον Πλάτωνα, μπορούμε αδίστακτα να πούμε ότι ο Σωκράτης δεν μπορούσε να είναι «μαικήνας» της Τέχνης, όπως οι βασιλιάδες της Μακεδονίας, οι οποίοι άλλωστε δεν ήταν αφιλοσόφητοι κ᾽ ένα παράδειγμα είναι ακριβώς η παράσταση της Κρίσεως στην πρόσοψη του μεγάλου τάφου των Λευκαδιών.

Στη δημοσίευση του μνημείου[7] έδειξα, νομίζω, ότι η έμπνευση της παραστάσεως δεν έρχεται από κανένα άλλο μνημείο τέχνης ή λόγου σ᾽ όλον τον αρχαίο κόσμο, αλλά μόνον από τον *Γοργία* του Πλάτωνος, τον οποίο διδάχθηκαν οι Μακεδόνες περί το 340 π.Χ. από τον Αριστοτέλη (αν όχι νωρίτερα) και είναι φυσικό να εντυπωσιάστηκαν ιδιαίτερα από αυτό το πλατωνικό κείμενο, όπου γίνεται κατ᾽ επανάληψη πλατιά αναφορά στο βασιλέα Αρχέλαο.

Νομίζω ότι δεν είναι ανάγκη και δεν έχω χρόνο ούτε να συνοψίσω εδώ, όσα έγραψα,

3. Φ. Πέτσας, Ἀνασκαφὴ ἀρχαίου νεκροταφείου Βεργίνης (1960-61), ΑΔ 17, 1961-62, Α΄, σελ. 216 κέ., καὶ 18, 1963: Χρον., σελ. 212 κέ., Μ. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* Ι, Ἀθῆναι 1969.

4. Φ. Πέτσας, Ὁ τάφος τῶν Λευκαδίων, Ἀθῆναι 1966.

5. Ε.ἀ., ἔγχρωμος πίν. Α΄.

6. Ε.ἀ., σελ. 100 κέ., παρένθετος πίν. Β΄, Ἔγχρωμος πίν. Γ΄ καὶ Δ΄, και πίν. 9-11.

7. Ε.ἀ., σελ. 136 κέ., ειδικότερα σελ. 143 κέ.

με συμπέρασμα την έμπνευση της παραστάσεως της Κρίσεως από τον πλατωνικό *Γοργία*. Αλλά εδώ μπορούμε να κάνουμε ένα βήμα ακόμα και να αποδώσουμε τον αρχιτεκτονικό τύπο του «μακεδονικού» τάφου γενικότερα (υπόγειο κτίριο από πωρόλιθο, καμαροσκέπαστο, τυμβόχωστο, με κλίνες κλπ.) στην πλατωνική διδασκαλία του Αριστοτέλη στη Μίεζα περί το 340 π.Χ. Ακριβέστερα, αναφέρομαι στο χωρίο των *Νόμων* (947 D), όπου περιγράφεται το είδος του τάφου που ταιριάζει στους νομοφύλακες:[8] «...θήκην δὲ ὑπὸ γῆς αὐτοῖς εἰργασμένην εἶναι ψαλίδα προμήκη λίθων ποτίμων καὶ ἀγήρων ἐς δύναμιν, ἔχουσαν κλίνας παρ᾽ ἀλλήλας λιθίνας κειμένας, οὗ δὴ τὸν μακάριον γεγονότα θέντες, κύκλῳ χώσαντες, πέριξ δένδρων ἄλσος περιφυτεύσουσι πλὴν κώλου ἑνός, ὅπως ἂν αὔξην ὁ τάφος ἔχῃ ταύτην τὴν εἰς τὸν ἅπαντα χρόνον ἐπιδεῆ χώματος τοῖς τιθεμένοις».

Το χωρίο αυτό των *Νόμων* το σχέτισαν βέβαια με τους «μακεδονικούς» τάφους πολλοί, με ένα ή άλλο τρόπο, αλλά, όσο ξέρω, κανένας δεν πρότεινε αυτό που στο παρελθόν υποδήλωσα, το έγραψα τελευταία (αλλά δεν τυπώθηκε ακόμα)[9] και προτίθεμαι να προτείνω εδώ ανεπιφύλακτα, ότι αυτό το χωρίο των Νόμων στάθηκε η πηγή εμπνεύσεως για την πρώτη σύλληψη της ιδέας του «μακεδονικού» τάφου και την πρώτη κατασκευή τάφου στον τύπο αυτό. Έγινε σύντομα πρότυπο για πολλούς όμοιους, πρώτα στη Μακεδονία κ᾽ ύστερα αλλού.

Αν είναι έτσι, ο πρώτος που πέθανε μετά το 340 π.Χ., και άξιζε το είδος της ταφής των νομοφυλάκων του Πλάτωνος, ήταν ο Φίλιππος Β΄ (άν, εννοείται, δεν τον έθαψαν βιαστικά οι δολοφόνοι του). Και τότε, αν έχουμε βρει τον τάφο του Φιλίππου, θα πρέπει αυτός να είναι ο αρχαιότερος απ᾽ όλους τους γνωστούς και αγνώστους «μακεδονικούς» τάφους. Η βεβαιωμένη έμπνευση της παραστάσεως της Κρίσεως στον Τάφο των Λευκαδιών από τον Πλατωνικό Γοργία στηρίζει αρκετά, νομίζω, την υπόθεση ότι από τους Πλατωνικούς Νόμους και την Αριστοτελική διδασκαλία στη Μίεζα, περί το 340 π.Χ., προήλθε ο τύπος του «μακεδονικού» τάφου. Με βάση αυτό μπορούμε να προχωρήσουμε σε άλλα πολλά και διάφορα συμπεράσματα που δεν είναι της στιγμής αυτής.

Φ. ΠΕΤΣΑΣ

8. Γιά τους νομοφύλακες, τελευταῖα, Ἐμμ. Μικρογιαννάκης, Διαρθρωτικὰ θέματα τῆς «Κρητικῆς Πολιτείας» («Νόμων») τοῦ Πλάτωνος, ἀνάτ. *Πεπραγμένα Δ΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Ι, Ἀθήνα 1980, σελ. 341 κἑ.

9. Τόμος αφιερωμένος στον Achille Adriani (τυπώνεται).

LA PHENOMENE CLASSIQUE ET LA PENSEE SOPHISTIQUE

Dans le domaine de l'anecdote historique, il y a toute une suite de coïncidences entre les sophistes et certains des artistes dits classiques. Ils appartiennent, les uns et les autres, au monde des métiers, des τέχναι, et vivent de leur travail (Plat., *Mén.*, 91d); Athènes est le centre le plus important pour leurs activités et est la cité qui leur marque la ligne de conduite. Phidias, de même que Protagoras, est près de Périclès (D. Chr. *Or*, XII, 55) et, d'après une tradition, tous les deux auraient été objet d'accusations dont la motivation paraît rattachée à cette proximité.[1] Enfin, Platon fait mention des artistes, surtout des peintres, très souvent dans les passages qui portent sur la problématique sophistique.[2] Nous essayons d'examiner jusqu'à quel point ces coïncidences répondent à quelque sorte de rapport plus profond.

Il ne faut pas entrer dans les détails[3] pour savoir que l'activité de Phidias à Athènes se trouve liée à la politique urbanistique de Périclès (Plut., *Per.*, 12-13), c'est-à-dire, les travaux publiques ne sont pas le résultat de l'apport de l'evergétisme individuel (Plut., *Per.*, 14, 1-2). Mais l'investissement public n'est possible que si on tient compte de la supériorité d'Athènes. C'est pourquoi l'oeuvre est le symbole de la supériorité des Grecs sur les barbares, montrée dans les guerres Médiques et materialisée dans les sculptures des métopes du Parthénon ou dans les symboles qui décorent l'Athéna Parthenos.[4] Mais l'oeuvre est elle-même le reflet de la transformation subie dans l'histoire de l'épo-

1. G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge U.P., 1981, pp. 21, 46, 164; Jacoby, *FGH*, IIIB suppl., pp. 484-96, comm. à 328F121.

2. F. Adorno, *Studi sul pensiero greco*, Florence, Sansoni, 1966, p. 27.

3. R. Meiggs, *The Athenian Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 597; L. Laurenzi, *Umanità di Fidia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1961, pp. 14, ss.; E.S. Pemberton, *AJA*, 1972, 303-310; J.J. Pollit, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge, U.P., 1972, pp. 130 ss.

4. Pollit, *cit.*, pp. 80, 98.

que, le développement de la supériorité athénienne sur les Grecs.[5] C'est l'argent des Grecs qui facilite sa conclusion (Dem., XIX, 272), et qui permet à presque toute la cité d'être ἔμμισθον (Plut., *Per.*, 12, 4). C'est pour cela que l'homme athénien obtient le μισθὸς qui lui facilite l'action politique, dans le même jeu dynamique entre τέχνη et πολιτικὴ ἀρετὴ qui, dans la version de Protagoras du mythe de Prométhée (Plat., *Prot.*, 320c-323a), est aussi reflet de la supériorité de l'homme démocratique. C'est aussi dans le cité démocratique où il est possible la réussite du κρείττων λόγος par l'homme μέτρον; il est capable de dépasser les contradictions de la réalité, les antilogies; c'est la cité où Périclès se montre comme représentant de tous, ἡ ξύμπασα πόλις (Thuc., II, 65) et l'art d'un secteur devient l'art de la totalité. C'est pour cela que le Parthénon peut parler à tous les citoyens.[6]

Athéna est Athènes,[7] et l'Athéna Parthénos est la porteuse de l'or de l'empire (Thuc., II, 13, 5; Plut., *Per.*, 12, 1), Phidias représente Athéna sous chacun de ses aspects, ceux-mêmes qui font d'elle le miroir de l'image de la cité.[8] Mais c'est le fronton Est du Parthénon celui qui éveille le plus d'interêt pour nous; le rôle joué par Héphestos, partenaire au travail de la déesse nouvelle née, se relève là;[9] ce sont des divinités des τέχναι, qui jouent un rôle clef, voire une étape dans l'évolution du genre humain et de la *polis*, dans le mythe de Prométhée (Plat., *Prot.*, 321d-e), et reviennent en couple dans l'Héphaisteion, oeuvre d'Alcamène, suivant la tradition phidienne, dans la zone prochaine au quartier des artisans.[10] Tous les deux sont les protecteurs d'une *polis* où la fonction des τέχναι et des artistes est très importante.[11] Mais, dans le fronton, c'est Zeus qui joue le rôle principal, présidant l'évolution d'Athènes représentée par Athéna et son partenaire Héphestos. Zeus est le *νοῦς* de cette évolution (Métrodore, *DK*, 61, 6).[12] C'est la même théorie qui inspire la frise Est: les dieux sont placés par l'ordre le plus significatif pour l'Athènes de Périclès,[13] avec, au milieu, Zeus, Athéna et Héphestos. Zeus est aussi celui qui couronne l'évolution humaine dans le mythe de Prométhée, accordant aux hommes αἰδὼς et δίκη, après l'ἔντεχνος σοφία et c'est pour lui que, avec la πολιτικὴ ἀρετή, on atteint la possibilité de vie en commun par laquelle l'homme-citoyen peut se consacrer à l'action politique. Le procès historique est le résultat dynamique de τέχνη et πολιτική, et il est synthétisé artistiquement dans le Parthénon et dans les travaux de l'Acropole, dans lesquels Phidias a joué le rôle de τεχνίτης (Aristodème, *FGH*, 104F1, cap. 16, 1), là où Périclès est l'esprit ordinateur (Plut., *Per.*, 13, 9-10), et c'est pourquoi Cratinos l'appelle Zeus. Protagoras et Phidias, chacun dans son domaine, synthétisent l'histoire de la cité d' Athènes, envisagée comme l'histoire de l'humanité.

Si dans le Parthénon on utilise le mythe, cela n'est que le parallèle avec la méthode

5. *Id.*, p. 66.

6. E.B. Harrison, *AJA*, 1967, p. 57.

7. C.J. Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion in Periclean Athens,* Manchester U.P., 1955, p. 55.

8. Laurenzi, *cit.*, p. 19.

9. Harrison, *cit.*, p. 33.

10. Meiggs, *cit.*, pp. 597 ss. R.E. Wycherley, *The Stones of Athens*, Princeton, U.P. 1978, p. 70.

11. R. Bianchi-Bandinelli, *ArchClass*, 1957, pp. 7 ss.

12. Herington, *cit.*, p. 62.

13. E.G. Pemberton, *AJA*, 1976, p. 113; Beazley, *CAH*, V, 1927, repr., 1969, pp. 440-441.

suivie par Protagoras pour raconter l'histoire de l'humanité et de la *polis*, en contradiction, seulement apparente, avec son célèbre locution sur les dieux (*DK*, 80B4). Ce sont les limites propres de la société ancienne. Le mythe fut une importante méthode d'expression pour les sophistes (Himerius sof., *Or.*, LXVIII, 11, ed. A. Colonna, Roma, Polygraphica, 1951, p. 241, 82 ss.). Dans le Parthénon, les héros de la cité, en paroles de Harrison,[14] possèdent la chaleur humaine, malgré le colorisme mythique. Périclès aussi, selon Stésimbrote (Plut., *Per.*, 8, 9), concevait les dieux comme quelque chose d'inséparable de la cité. Derrière l'expression mythique, on aperçoit l'humanisme et l'anthropocentrisme. L'exemple le plus remarquable sera le Parthénon lui-même, par le renouvellement dans le nombre des sculptures, par leur unité thématique[15] et le développement stylistique vers une forme naturaliste pleine dans les frontons.[16] Le renouvellement touche la forme et le contenu inséparablement. On emploie la forme naturaliste pour le placement d'êtres humains dans le temple;[17] et l'homme est le sujet sculptural,[18] l'homme qui accomplit une action collective propre de la cité;[19] c'est ainsi que la société athénienne prend des qualités divines avec l'image mythique,[20] de la même facon que l'homme participe à la θεία μοῖρα dans le mythe de Protagoras.

La forme architecturale est, à son tour, modifiée. Il y a des innovations qui corrigent la rigide proportion mathématique, dans un procès qualifié d'humain par Rhys Carpenter: régularisation mathématique qui éprouve après une irrégularisation,[21] grâce à des divergences ou des «raffinements».[22] En marge de l'intentionalité de ces «raffinements»,[23] on peut dire que la perception humaine a prédominé sur les paradigmes extérieurs. Le *métron* n'est pas quelque chose imposée du dehors, mais il est originaire de l'homme, le *métron* est l'homme.[24] Dans le Parthénon, au dire de Pollit,[25] le nouveau monde de Protagoras est en balance avec l'ancien monde de Pythagoras.

Les statues colossales avec des matériaux précieux sont des innovations attribuées à Phidias.[26] Suivant l'anecdote de Tzetzes (*Chil.* VIII, 352), Phidias, ὀπτικὸς τελῶν καὶ γεωμέτρης, a appliqué des proportions optiques artificielles.[27] Peut-être Platon fait allusion à Phidias quand il commente le caractère fantastique des oeuvres des grandes proportions (*Soph.*, 235e-236a).[28] Φαντασία est aussi l'activité de Phidias et Praxitèle,

14. E.B. Harrison, *Greek Numismatics and Archaeology. Essays... M. Thompson*, Wetteren, N.R. 1979, p. 81.
15. M. Robertson, A. Frantz, *The Parthenon Frieze*, Londres, Phaidon, 1975, pp. 6-8; 15.
16. Laurenzi, *cit.*, pp. 6-7.
17. B. Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece*, Edimbourg, Phaidon, 1972, p. 117.
18. R. Carpenter, *The Esthetic Basis of Greek Art*, Bloomington, Indiana U.P., 1959 (éd. rev.; 1921), p. 68.
19. D. Haynes, *Greek Art and the Idea of Freedom*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p. 66.
20. Pollit, *cit.*, p. 87.
21. Carpenter, *cit.* pp. 124-115.
22. Haynes, *cit.*, pp. 54 ss., avec bibliographie.
23. Pollit, *cit.*, pp. 76 ss.
24. *Id.*, p. 68.
25. *Id.*, p. 78.
26. Robertson, Frantz, *cit.*, p. 6.
27. E.C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leyden, Brill, 1978, p. 112.
28. *Id.*, p. 115.

selon Philostrate (*VAp.*, VI, 19).[29] Lysippe aussi représentait les hommes *quales viderentur* (Plin., *NH*, XXXIV, 65), d'une façon vraiment réaliste, d'après le commentaire de R. Carpenter.[30] La φαντασία est toujours unie à la σκιαγραφία (Plat., *Theaet.*, 208 e; *Parm.*, 165e; Arist., *Met.* 1024 b23 etc.), et de même la perspective est qualifiée de φάντασμα (Plat., *Rsp.*, 598).[31] Apollodore et Phidias sont les renovateurs de la peinture et de la *toreutice*, selon Pline (*NH*, XXXV, 61; XXXIV, 54).[32] La théorie de Gorgias sur l'ἀπάτη correspond à ce courant pictural.[33] Démetrius (*Eloc.*, 14)[34] compare le renouvellement de Phidias à celui de Gorgias. Et Platon compare constamment la φαντασία à la sophistique (*Soph.*, 234-236c; 268 c-d). En effet, pour Protagoras tout ce qui paraît (φαίνεται) à quelqu'un, c'*est* vrai (Plat., *Theaet.*, 160c, *et passim*; *DK*, 80A21; B1). Et en conséquence, il niait le concept géométrique par opposition à la réalité sensible (Arist., *Met.* 998a2-4 = *DK*, 80B7). L'artiste, homme libre en contact avec la τέχνη, peut accepter aussi la réalité de la perscpetive et de l'illusion optique.[35] Dans le domaine de l'art c'est le naturalisme qui définie l'opposition entre le classicisme et le reste des civilisations, dans la même société qui facilite la conception historique de Protagoras, expression naturaliste de l'origine des civilisations.

Cette évolution est contestée par Platon, qui, par contre, fait l'éloge de l'immobilité de l'art égyptien (*Leg.*, 656d-e) et conseille aux peintres la recherche d'un παράδειγμα (*Rsp.* 472d; *Tim.*, 28ab).[36] La beauté et la vertu sont μετριότης et συμμετρία (*Fil.*,64e 5-7), de même que pour Aristote (*Met.*, 1078 a36-b1): ἃ μάλιστα δεικνύουσιν αἱ μαθηματικαὶ ἐπιστῆμαι.[37] Symétrie est le terme qui s'oppose à φανταστικὴ (*Sof.*, 235 et ss.),[38] de façon parallèle à l'opposition qui existe entre ἐπιστήμη et δόξα (267d-e).[39] C'est la forme de symétrie qui pourrait se montrer dans le canon de Polyclète d'après *DK*, 40A3: τὴν πρὸς ἄλληλα συμμετρίαν, avec des caractères peut-être pythagoriciens: recherche d'un ordre au-delà de l'experience (*DK*, 40B2; *cf.* I, p. 393, 5, n. *ad l.*). Le καιρός, conséquence de l'application correcte de la symétrie (Plut., *Mor.*, 45 c-d),[40] est aussi ce que Pindare oppose à ἀπάτη,[41] «suivant une direction de la pensée qui est pythagoricienne». En outre, Poly-

29. Quand la conception artistique de la fantasie a été déjà assimilée: J.J. Pollit, *The Ancient View of Greek Art, Criticism, History, and Terminology*. New Haven, Yale U.P., 1974, pp. 52, 61; *cf.* aussi Diod. Sic. I, 98, 5-6, qui oppose toute proportion grecque à la proportion égyptienne. *Cf.* Plat., *Leg.*, 656 d-e, et Pollit, *cit.* ci-dessus, pp. 13 et 46.

30. *Cit.*, pp. 96, 98,

31. G.M.A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art*, Londres, Phaidon, pp. 36-37.

32. G.M.A. Richter, *AJA*, 1941, p. 377; Pollit, *Anc. View*, p. 74.

33. Pollit, *Anc. View*, p. 51; *cf.*, *DK*, 82B11, 10; 17-19; 82B23. *Cf.* M. Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*, Florence, La Nuova Italia, 1949-62, II, pp. 89-109; 143; III, 163; 167; *I sofisti*, Turin, Einaudi, 1966², pp. 134-143. *Dis. Log.*, *DK*, 90 (III, 10).

34. Pollit, *Anc. View*, p. 255.

35. Bianchi-Bandinelli, *cit.*, p. 15; *Studi... Paoli*, pp. 91-92.

36. Keuls, *cit.*, p. 41; R.G. Steven, *CQ*, XXVII, p. 153; Pollit, *Anc. View*, p. 47.

37. J.J. Coulton, *BSA*, 1975, p. 66.

38. N. Demand, *Phoenix*, 1975, p. 14.

39. Keuls, *cit.*, pp. 113-4.

40. A. Stewart, *JHS*, 1978, p. 126.

41. Untersteiner, *I Sof.*, p. 139.

clète traite le sujet des athlètes, lié aux traditions du passé plus qu'à la nouvelle *polis*.[42] D'une certaine manière, c'est le renouvellement des anciennes notions de la sculpture archaïque, de même que la pensée platonienne est aussi, d'une certaine manière, la mise à jour de la pensée pythagoricienne. Et tout cela n'est que la réaction contre la φανταστική, représentée par le classicisme de Phidias et d'autres, et par la pensée sophistique.[43]

Dans la peinture, Platon paraît préferer les ἠθογράφοι, tels Polygnote et Parrhasios, à Apollodoros et Zeuxis.[44] Ceux-là sont capables de refléter l'ἦθος, mais ceux qui pratiquent la σκιαγραφία ne peuvent pas. Aristote (*Poet.*, 1450a 23-29) comparait Polygnote à la tragédie avec ἦθος, et Zeuxis à la tragédie des auteurs modernes.[45] Nous pouvons lire en Pline (*NH*, XXXV, 61) le développement de la peinture fantastique: Zeuxis franchit les portes ouvertes par Apollodore et *ad magnam gloriam perduxit*, tandis que, si on dit de Phidias que *artem toreuticem aperuisse* (Plin. *NH*, XXXIV, 54), de Polyclète (Plin., *NH*, XXXIV, 56) que *toreuticem sic erudisse*, ce qui, d'accord avec le contexte et l'étymologie d'*erudire*, pourrait être traduit comme «soumettre à une norme canonique». Le rapport de Polyclète et Phidias n'est pas le même que celui de Zeuxis et Apollodore. On peut voir le même sens en Quintilien (*Inst. Or.*, XII, 10, 8)[46]: Polyclète était *supra verum*; *...et quae Polyclito defuerunt Phidiae atque Alcameni dantur.*

Il faut conclure: si nous considérons comme classique le Parthénon, Phidias, la φαντασία, l'humanisme, le naturalisme et la peinture d'Apollodore et Zeuxis, le phénomène parallèle au claccisisme dans le domaine de la pensée est représenté par les sophistes.

DOMINGO PLACIDO

42. Pollit, *Art.*, p. 108.

43. Pour cela, dans une certaine tradition, Phidias s'exclue de l'histoire de la sculpture dont Polyclète est le point culminant. *Cf.* D.C. Innes, *CQ*, 1978, pp. 470-1.

44. Keuls, *cit.*, p. 109; Pollit, *Anc. View*, p. 24, n. 35 (p. 95).

45. T.B.L. Webster, *SymbOsl*, 1952, p. 22, peut-être en parallèle avec *Poet.*, 1460b33-35: Sophocle représentait les hommes οἵους δεῖ, Euripide οἷοι εἰσίν.

46. A.E. Douglas, *ANRW*, I, 3, 1973, p. 109.

THE APPEARANCE OF THE OCCUPANT OF THE ROYAL TOMB AT VERGINA

(Plate 41)

I. THE ANATOMICAL EVIDENCE OF THE BONES

The reconstruction which we propose here of the face of the occupant of Tomb II from the Great Tumulus at Vergina, discovered by Professor Andronicos in 1977[1] is dramatic and eye-catching because it bears ample testimony to the terrible wound which Philip II received at the siege of Methone in 354 B.C., eighteen years before his assassination. It is based on careful study of the bones by both Musgrave and Neave, confirmed by a second examination after the reconstruction had been completed, arranged thanks to the courtesy of Professor Andronicos and Dr. Julia Vokotopoulou, and of the casts and the finished skull by two clinical specialists in facio-maxillary surgery at the University Hospital of South Manchester, Mr. E. Curphey and Mr. John Lendrum. Its claim to authenticity must therefore be based on hard evidence. However, not all observers accept that such evidence exists. For example, Xirotiris and Langenscheidt in their report claim that 'Fresh or healed damage to the bones or changes due to illness could not be established'.

The aim of this section therefore is to describe a number of anatomical peculiarities which we observed and which we believe can be attributed to trauma and also, perhaps, to a congenital developmental abnormality. As our case will be argued at length elsewhere we here confine ourselves to listing those features on the frontal bone, right zygomatic bone, maxilla and mandible that caught our attention and aroused our suspicions.

1. See e.g. M. Andronicos' preliminary reports in *Athens Annals of Archaeology* (hereafter *AAA*) X, 1977, 1-72 (also published separately as *The Royal Graves at Vergina* (Athens 1980), *AAA* XIII, 1980. 168-178, and elsewhere. For the official report on the bones see N. Xirotiris and F. Langenscheidt, The Cremations from the Royal Macedonian Tombs at Vergina, in *AE*, 1981, 142-160.

Frontal bone

1. A notch clearly visible on the medial portion of the superior margin of the right orbit. This notch and traces of reorganisation on the internal surface could have been caused by an arrow: they are considered further in the discussion of the reconstruction.

Right zygomatic bone and maxilla

1. Trace of a healed fracture to the right zygomatic bone, noticed on a cast by our colleagues in Manchester.

2. Asymmetry in the curvature of the lateral wall of the maxilla as it curves downwards from its junction with the zygomatic bone at zygomaxillare to the gingival margin of the upper molar teeth. On the left it is normal; on the right it looks decidedly abnormal.

3. Development of little bony growths (osteophytes) on the outer surface of the sockets for the three upper right molar teeth.

4. Removal of a small piece of bone from both the right zygomatic bone and adjoining maxilla at zygomaxillare. It is difficult to be certain about this but it is odd, to say the least that each bone seems to have had a nick taken out of it at the point where they meet.

Mandible

This is miraculously well preserved and its most interesting features may be listed as follows:

1. The heights of the right condyle, coronoid process and incisura are much greater than those of the left.

2. The right ramus is broader than the left.

3. Realignment of the chin. For some reason which we do not yet fully understand but which may be either congenital or perhaps connected with the trauma to his maxilla, there has been a shift in the position of the chin and dental midline from left to right. In all of us, on the labial or outside surface of the chin, there is a central raised ridge which runs downwards with its lower ends curving away elegantly left and right respectively. On Philip's mandible traces of this ridge can be seen, but the left hand flare now lies to the right of the midline. This system has been replaced by a less symmetrical boss that lies beneath the sockets for his lower left lateral incisor and canine. As a result the natural midline between the left and right central incisors now lies visibly to the right. Perhaps associated with this change are several osteophytes, similar to those observed on the maxilla, on the outer surface of the sockets for the lower left incisors.

4. Changes to the posterior portion of the left mandibular body. Initially one wondered whether this apparent thickening was an artefact of burning. However on re-examining the mandible we were able to confirm that it was caused by a pronounced downward continuation of the anterior border of the left coronoid process. Correspondingly, although not necessarily connected, we noticed that the mylohyoid line — the posterior attachment of the mylohyoid muscle on the inner surface of the mandible — was much sharper and better developed on the left than the right.

These features suggest that the whole of the mandible became remodelled at some time for reasons unknown. He apparently acquired a new chin; and the added buttressing on the outer surface of the body on the left side posteriorly at the foot of the downward

continuation of the anterior border of the left coronoid process indicates an increase in the power, and perhaps use, of the masticatory muscles inserted in that region, temporalis and masseter.

Postscript

We believe that these features are real and not imaginary. We are also aware that Philip's body was cremated and that bones warp and shrink during burning. Full account has been taken of this fact and we made strenuous efforts to make allowances for post mortem changes and to quantify our findings wherever possible. Nevertheless we concluded that all of the features decribed above could be better attributed to trauma and/or congenital abnormality than to the effects of fire.

II. THE RECONSTRUCTION OF THE HEAD

The purpose of reconstructing a face and head from a skull is in most cases to assist those who wish to establish the identity of an otherwise unidentifiable person. A complete skeleton can indicate, sex, height, age, sometimes the cause of death, and many other facts. The shape and size of each bone can reveal much information to the trained observer, and so it is with the skull. It matters little whether the specimen is several thousand years old or just a few months; the approach is much the same.

In the case of the human remains from Vergina the methods used to reconstruct the head were exactly the same as those used in any forensic work we undertake for the police. Casts were made of the frontal bone, the right zygomatic bone, the mastoid bones and the mandible. Using dental alginate for the moulds it was possible to achieve great accuracy and detail without causing any damage to the original specimens. These pieces were then fitted together and the areas that were missing were rebuilt as accurately as possible. The separate casts and the finished skull were then examined by clinical specialists in facio-maxillary surgery, who noted a marked degree of congenital asymmetry and evidence of trauma in the area of the right eye socket. This trauma was consistent with that of an injury caused by a missile striking from above. Using the most recent measurements available, measuring pegs were inserted at specific points on the skull to establish the thickness of soft tissue at these points. Basic anatomical structures were modelled onto the skull, then the more superficial layers added. The final appearance developed spontaneously.[2] Some of the details of the mouth were modelled along the lines of contemporary carvings, in particular the small ivory heads from the Vergina tombs on the purely objective grounds that whoever they represented, they were in the realistic tradition of the 'minor' arts, and contemporary with the burial (see n. 11). The nasal bone was damaged, as is often the case, and therefore after discussion the head was given the nose with a prominent bridge typical of the Argead family on the grounds that whoever the dead man was, it was highly proba-

2. For the technique of reconstruction see R.A.H. Neave, Reconstruction of the Heads of Three Ancient Egyptian Mummies, in *Journal of Audiovisual Media in Medicine* II, 1979, 156-164; *id.*, in A.R. David (ed.) *The Manchester Museum Mummy Project* (Manchester, 1979) 149-157; W.M. Krogman, *The Human Skeleton in Forensic Medicine* (Springfield, 1962).

bly that he was a member of the Macedonian royal house; we did not thereby presuppose ths identification as Philip II. Finally, medical treatment in the later fourth century was still primitive, and a wound such as the damage to the right eye socket implied would have gaped open, while the actual globe of the eye collapsed inwards: the resulting scar tissue would have been very disfiguring. The details of the reconstruction of the soft tissue are here based on an almost identical injury received eighteen years ago by a Canadian lumberjack now living in Manchester.

We have endeavoured to be as accurate as possible at every stage, basing every detail upon fact, and resorting to speculation only when there was no other evidence. It is quite possible, indeed probable, that this face had many other scars, and there may have been deep creases on the forehead and around the eyes, while the whole face may have been thinner or fatter: since there is no evidence for any of these details they were not incorporated. Hair and skin colour are also unknown, but a reasonable assessment can be made on the basis of a general Southern European type, and as both these features are able to make an otherwise bland model come to life we felt it worthwhile. The colour of the skin, the scar and the hair are based on first-hand observation.

We do not believe that it will ever be possible to make an absolutely accurate reconstruction as there are too many variables, but our previous work, confirmed by controlled test cases carried out in Manchester Royal Infirmary, leave us in no doubt that a very close likeness can be achieved. The reconstruction proposed here is very similar to the original appearance of the dead man cremated and buried in tomb II at Vergina.

III. THE ARCHAEOLOGICAL AND HISTORICAL EVIDENCE FOR THE DEAD MAN'S APPEARANCE

The evidence from the bones and thus from the reconstruction should also be considered in the light of the archaeological and historical evidence for the appearance of the two most likely candidates for the tomb, Philip II and Philip III Arrhidaeus.

Although Andronicos has argued compellingly that the dead man cannot be Philip Arrhidaeus, he remains the favoured candidate of those who date the tomb to the later fourth century on grounds of the construction technique and the pottery and metalwork found in it, in particular the gold and silver diadem.[3] We know pathetically little about what Arrhidaeus looked like. The ancient authors tell us that he suffered from an incurable mental illness, sometimes wrongly identified as epilepsy; Plutarch adds that it was not congenital, but was induced by drugs administered by Olympias, thus dispelling any notion of a link with the deformity of the skull from Tomb II on these grounds.[4] Von Graeve has proposed a marble head in Naples as a possible portrait of Arrhidaeus: it shows a bewil-

3. Andronicos in *AAA* XIII 1980, especially 170-7. Arguing for Philip III Arrhidaeus: e.g. Phyllis Williams Lehmann in *AJA* LXXXIV, 1980, 527-531, and in *AAA* XIV, 1981, 134-144; also Anna-Maria Prestianni Giallombardo and B. Tripodi in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, class. lett. fil., X, 1980, 989-1001, and in these *Acta*. For a detailed analysis of the possibilities, Peter Green, The Royal Tombs at Vergina: A Historical Analysis, in W.L. Adams and E.N. Borza (eds.), *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage* (Washington, 1982) 129-151.

4. Plut. *Alex.* LXXVII 5; *cf. ibid.* X 3; *id., Mor* (*de Al. Fort.*) 337D; *ibid.* 791E; Diod. Sic. XIX 52; Justin XIII 2.11. The epilepsy: *FGrH* 155 Fl 837 lines 3-4 (*Heidelberg Epitome*).

dered youngish man with a weak, fleshy mouth and chin, a long nose and heavy brow-ridges, quite unlike the face suggested by the reconstruction.[5]

With Philip II we are on better ground. None of the long list of statues known in antiquity survive,[6] and the only inscribed representation, on a mosaic of the fourth century A.D. from Baalbek, is too late and too generalized to be of any use.[7] It is possible that the bearded horseman on Philip's tetradrachms shows the king himself, but the scale and detail are too small to be an accurate guide.[8] On the other hand, elsewhere in this volume Dr. M.J. Price suggests that a small silver coin of Kapsa shows the right profile of Philip II, and it is striking that the right eye is disfigured by a crescent-shaped mark, which Dr. Price assures me does not look like a flaw in the die,and so is probably deliberate.

The gold medallion from Tarsus, struck under Caracalla, gives a picture of a mature man having a square face on a thick neck, heavy brows and a nose with a marked bridge, who wore a short thick beard and moustache.[9] This impression is confirmed by the three heads carved in the round that have so far been published as portraits of Philip II: the herm in Copenhagen, which is a Trajanic copy of an original of *ca* 350-325 B.C.,[10] the small bearded ivory found in the tomb at Vergina,[11] and a late Hellenistic marble head in Chicago recently identified by Oikonomides.[12] Apart from confirming the obstinate jawline, the most important feature they add to the reliefs concerns the eyes, which have an idiosyncratic lift at the outer corner, while the right eye has suffered an injury, shown progressively more realistically as a nick to the eyebrow on the Copenhagen and Vergina heads together with an apparently sightless right eye, and as a hollow eye-socket on the Chicago version.

5. Naples, Mus. Naz. inv. 187 (138); V. von Graeve in *AA*, 1973, 256-9, figs. 19-22.

6. G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks* (London, 1965) III 253 gives the ancient references; add to her list Athenaeus xii 591b.

7. Richter, *op. cit.* III 253, fig. 1707; M. Chébab in *Bulletin du Musée de Beyrouth* XIV-XV, 1958-59, 46 ff., pls XII-XXVII E.B. Harrison in *Hesperia* XXIX, 1960, 386; von Graeve in *AA*, 1973, 244.

8. E. g. Richter, *op. cit.* III fig. 1705; M.B. Hatzopoulos and L.D. Loukopoulos (eds.), *Philip of Macedon* (London/Athens, 1981) 183, pl. 94; M.J. Price, *Coins of the Macedonians* (London: British Museum, 1974) pl. XI. 56 (a better example). See especially the discussion of the type in G. Le Rider, *Le Monnayage d'argent et d'or de Philippe II frappé en Macédoine de 359 à 294* (Paris, 1977) 384-366. I owe this reference to Dr. Price; my warmest thanks to him for discussing the coin evidence with me.

9. Tarsus medallion: Paris, Bibliothèque Nationale: A. Longpérier in *Revue Numismatique* XIII, 1868, 313 ff.; Richter, *op. cit.* III 253, fig. 1706; M. Bieber in *Proceedings of the American Philosophical Society* XCIII, 1949, 378 (both with earlier bibliography); M.B. Hatzopoulos and L.B. Loukopoulos, *op. cit.* 169, pl. 91. In discussion at the Congress Professor Elisabeth Alföldi-Rosenbaum kindly warned me that the authenticity of the medallion is not beyond question. Others have questioned the identification as Philip: e.g. P. Arndt in *Strena Helbigiana* (Leipzig, 1900) 16 n. 2; Al. N. Oikonomides in *The Ancient World* VIII, 1983, 1-2, pp. 67-72.

10. Ny Carlsberg Glyptothek 2466: Richter, *op. cit.* III 253, fig. 1708; V. Poulsen, *Les Portraits Grecs* (Copenhagen, 1954) 47 no. 18; pl. XV; *The Search for Alexander* (exhibition catalogue: Boston, New York Graphic Society, 1980, with later supplements) 98 no. 1 (with bibliography); von Graeve in *AA*, 1973, 252-6.

11. Now in Thessaloniki Museum: see e.g. Andronicos in *AAA*, 1977, 59-60, fig. 16a-b; Hatzopoulos and Loukopoulos, *op. cit.* pl. 119; *The Search for Alexander* no. 170, pl. 34.

12. Field Museum of Natural History no. 26749: *The Search for Alexander* (Chicago Supplement) no. S-1, with further notes by John Herrmann in the Boston and subsequent supplements: Al.N. Oikonomides in *The Ancient World* IV, 1981, 3-4 p. 84.

Didymus Chalcenterus, writing in the first century B.C., brings together the ancient literary evidence for Philip II's wounds in his commentary on Demosthenes, and confirms emphatically that he was blinded in the right eye by an arrow shot from the walls of Methone while he was inspecting the siege equipment in 354 B.C., eighteen years before his murder: τὸν δεξιὸν ὀφθαλμὸν ἐξεκόπη τοξεύματι πληγεὶς ἐν ᾧ τὰ μηχανώματα καὶ τὰς χωστρίδας λεγομένας ἐφεώρα.[13]

Such a wound conforms with the traditions of the portrait heads and with the injuries found on the skull from Tomb II at Vergina: there can no longer be any doubt that the dead man was Philip II. The implications of this are considerable, both for the dating of the barrel-vaulting employed in the tomb and the material found in it, and for the study of Greek portraiture, although of course one should reiterate that the reconstruction is not claimed as a totally accurate portrait. That the ancient evidence is apparently silent on the congenital deformity found in the skull bones need not worry us: first, because as the reconstruction shows it would scarcely have been apparent beyond a slight unevenness in the mouth and cheeks which in fact seems to be reflected in the Vergina ivory; and second, because it was not in the traditions of classical art or literature to draw attention to a man's physical deformities in that they were normally irrelevant to his character. Demosthenes emphasizes the wounds that Philip was prepared to suffer for the sake of power in order to disgrace the Athenians, not the Macedonian king.

There has only been space here to present the most important points in our study: a fuller account is to appear in *Journal of Hellenic Studies* CIV, 1984. Here it is right to conclude with our thanks to the University of Manchester, the Delta Travel Fund and the Royal Society, in England, for supporting the project financially with travel grants; while in Greece our warm gratitude goes to Dr. K. Romiopoulou and Dr. J. Vokotopoulou and the staff of Thessaloniki Museum, in particular Mr. Dimitrios Mathios, the conservator, for the help given us in this work; but our especial thanks are for Professor Andronicos, for his enthusiastic support and his quite exceptional generosity in allowing us three ξένοι to work on what has for us all been the most exciting project we have undertaken.

The Manchester Museum — *A. J. N. W. PRAG*
Department of Medical Illustration, University of Manchester — *R. A. H. NEAVE*
Department of Anatomy, University of Bristol — *J. H. MUSGRAVE*

13. Didymus Chalcenterus col. 12, 43 ff. on Dem. *Phil.* XI 22, quoting Theopompus, Marsyas and Duris. See also Diod. Sic. XVI 31 and 34.5; Justin VII 6.13; Strabo VII fr. 22: Dem. *De Corona* 247.11 = XVIII, 67; Plut. *Alex.* III 2. On the siege, N.G.L. Hammond and G.T. Griffith, *A History of Macedonia* II (Oxford 1979) 257-8 with n. 2.

GRIECHEN UND GETEN AM UNTERLAUF DER DONAU IM 5. - 4 Jh. v.u.Z.

Die Beziehungen zwischen den Griechen in den Kolonien und der bodenständigen Bevölkerung im allgemeinen bilden einen der interessantesten und komplexesten geschichtlichen Prozesse des Altertums. Die Entstehung der meisten Kolonien und ihre raschere oder weniger rasche Entwicklung hing in der Hauptsache vom Charakter dieser Beziehungen ab. So spielten etwa für die griechischen Städte an der Dobrudscher Schwarzmeerküste, Histria, Tomis und Callatis, — zumindest am Anfang ihres Bestehens — die guten Beziehungen der Kolonisten zu den Geten am Unterlauf der Donau eine maßgebende Rolle, wie die archäologischen, numismatischen und epigraphischen Funde bezeugen.[1] Es stellt sich mit der Zeit immer deutlicher heraus, daß die Gründung dieser drei Kolonien und ihr ökonomischer Aufschwung im 5.-4. Jh. v.u.Z. auf dem guten wirtschaftlichen und politischen Einvernehmen beruhte, das sich von Beginn an zwischen Griechen und Geten gebildet hatte.

Histria, der ältesten und bedeutendsten westpontischen griechischen Kolonie, gelang es schon kurze Zeit nach ihrem Entstehen, den gesamten west- und nordpontischen Handel zu beherrschen. Im 5.-4. Jh. v.u.Z. erreichte die Stadt den Höhepunkt ihrer Entwicklung im Innern und verfügte auch über ausgedehnten Landbesitz, der sich den Angaben des Handelszentrums Tariverde nach in westlicher Richtung über eine Entfernung von ca. 20 km erstreckte.[2] An der Meeresküste entlang richtete die Stadt Vorposten ein, darunter Sinoe[3] und vor allem Roxolani, am Liman des Dnestr, in letzter Zeit mit Niconium identifiziert.[4]

1. Em. Condurachi, *Histria*, 1, Bucureşti, 1954; D. M. Pippidi, *Din Istoria Dobrogei*, 1, 1965.
2. C. Preda, *Pontica*, 6, 1972, S. 77-88.
3. V. Canarache und C. Preda, *Studii şi cercetari de istorie veche (SCIV)*, 4, 1953, 1-2, S. 136-145.
4. A.G. Zaginailo und P.O. Karîskovski, in *Materiali po arheologii severnovo Pricernomorea* 5, 1966, S. 109-252.

Die Akropolis erhielt die typische Form der griechischen Städte jenes Zeitalters, mit Sakralzone und Verteidigungsmauern. Außerhalb der Mauern entwickelte sich in weitem Umkreis das große Wohnviertel der hellenischen Mischbevölkerung. Gerade in diesem Zeitraum — also im 5.-4. Jh. — prägte die Stadt eine große Menge Silbermünzen, die bekannten Didrachmen, mit zwei Köpfen auf dem Avers und dem Wahrzeichen der Stadt — dem auf einem Delphin sitzenden Adler — auf dem Revers. All diese Münzen zirkulierten im Tauschverkehr mit der getischen Bevölkerung an der unteren Donau. Sie sind nicht nur im Donauschwarzmeerraum, sondern auch nördlich der Donau bei den Geten östlich und südlich der Karpaten anzutreffen. An der nördlichen Schwarzmeerküste gelangten sie bis über Olbia hinaus und im Süden jenseits des Balkans. Histria gehörte zu den wenigen Kolonien im sogenannten «Nordgriechenland», deren Münzen eine so ausgedehnte Umlaufszone hatten.[5]

Die Verbreitung großer Mengen griechischer Erzeugnisse aus Histria (vor allem Tongefäße und Schmuck) auf weiten getischen Gebieten ist ein direkter deutlicher Beweis für die engen, komplexen Beziehungen der Stadt zu den unmittelbar benachbarten Geten. Mit anderen Worten: der Wohlstand Histrias in seinem klassischen Zeitalter wie auch vorher ist hauptsächlich — in manchen Hinsichten sogar im wesentlichen — auf das gute Verhältnis zwischen der Stadt und den Geten in der Norddobrudscha zurückzuführen. Dieses Verhältnis, einschließlich auch der politischen Zustände, muß für den Ansiedlungsprozeß der Kolonisten und den Erwerb des Landbesitzes der Stadt ausschlaggebend gewesen sein. Diese Beziehungen entwickelten sich zwischen der Stadt und dem Oberhaupt (*basileus*) des lokalen politischen Gebildes, deren Interessen miteinander verknüpft waren und sich gegenseitig bedingten. Eine solche Situation veranschaulichen sowohl die archäologischen Funde als auch die spätere Literatur und epigraphische Quellen aufs Deutlichste.[6]

Zwei interessante, für die Norddobrudscha spezifische archäologische Horizonte, die in den Siedlungen vom Typus Tariverde[7] aus dem 6.-5. Jh. und den Gräberfeldern aus dem 4. Jh. vom Typus Murighiol-Enisala[8] vertreten sind, bezeugen die Existenz eines politisch und wirtschaftlich gut organisierten Gebildes in der Art der Stammesvereinigungen in Histrias Nachbargebiet. Die diesem, sicherlich von einem *basileus* geleiteten Gebilde angehörenden Geten waren es, die im Jahre 516 v.u.Z. den Mut hatten, dem Feldzug des Darius gegen die Skythen die Stirne zu bieten und sich, angeführt von dem anonymen *rex Histrianorum*, dem Eindringen der Skythen unter Atheas in das Gebiet südlich der Donau Widerstand zu leisten. Das Bestehen eines solchen politischen Gebildes erklärt auch die so frühzeitige Ansiedlung der ersten griechischen Kolonisten gerade am Westpontus bzw. in Histria. Die ersten Ankömmlinge suchten hier nicht nur eine für Tauschhandel geeignete Gesellschaft und fruchtbaren Boden, sondern gleichzeitig auch eine gut

5. B. Mitrea, in *Studii clasice* 7, 1965, 143-167; C. Preda, *Histria*, 3, 1973, 19-28.

6. D.M. Pippidi, *Contributii la Istoria veche a Romăniei*, Bucureşti, 1967; I. Stoian, *SCIV*, 8, 1957, 183-204; C. Preda, in *Thraco-Dacica*, 3, 1982, S. 19-24.

7. D. Popescu, *SCIV*, 4, 1953, 1-2, 129-135; R. Vulpe, *SCIV*, 5, 1954, 1-2, 100-108; D. Berciu und C. Preda, *Materiale şi cercetari arheologice*, 7, 1961, S. 273-281.

8. E. Bujor, *Dacia*, N.S., 2, 1958, 125-141; G. Simion, *Peuce*, 2, 1971, S. 63-128 und 6, 1977, 49-72.

organisierte Gemeinschaft, die ihnen politischen Schutz, also die für ihre Ansiedlung und künftige Entwicklung erforderlichen Voraussetzungen gewährleisten konnten.

Hieraus folgt, daß sich die in die Gegend von Histria gekommenen Griechen eine Interessengemeinschaft mit den benachbarten Geten durch deren Führer und gleichzeitig deren politische Unterstützung sicherten. Unter diesem Schutz gelang es den Histriern bald, eine bedeutende Stadt ins Leben zu rufen und im 5.-4. Jh. v.u.Z. den ganzen westpontischen Markt zu erobern. Unter anderen Umständen wäre es schwer vorstellbar, wie eine Kolonistengruppe ohne direkte dauernde Unterstützung seitens der Bodenständigen eine Stadt wie Histria errichten, sich auch Landbesitz einschließlich des fischreichen Donaudeltas verschaffen und diesen in Ruhe hätte bearbeiten können. Jedesmal wenn die erwähnten Beziehungen ihren freundschaftlichen Charakter verloren oder durch fremde politische Mächte getrübt wurden, erlebte die Stadt auch Krisenmomente.

Dieses allgemeine Gleichgewicht wurde jedoch in der zweiten Hälfte des 4. Jh. v.u.Z. gestört, was sich im Leben der Stadt sofort bemerkbar machte. Die Expansionspolitik Makedoniens unter Philipp II. und Alexander dem Großen erstreckte sich, wie vorauszusehen war, auch auf das Gebiet am Unterlauf der Donau und die westliche Schwarzmeerküste. Daher zögerte Philipp II. nicht, im Jahre 339 in den Konflikt zwischen Atheas und den von dem *rex Histrianorum* angeführten Geten einzugreifen.[9] Von diesem Zeitpunkt anerkannten die westpontischen Städte die makedonische Oberhoheit und Schutzherrschaft, die jedoch später unter dem äußerst strengen Regierungssystem des Lysimachos einen wesentlich anderen Charakter erhielt. Diese Begebenheiten und Veränderungen im Gebiet beeinträchtigten nicht nur die Beziehungen zwischen den Griechen und der bodenständigen Bevölkerung, sondern auch die wirtschaftliche und politische Stabilität der Geten in erheblichem Maße. Das bisherige politische Gebilde scheint allmählich an Autorität und Wirtschaftspotential verloren zu haben, so daß es Histria im 3. Jh. v.u.Z. nicht mehr den ihm notwendigen Schutz gewährleisten konnte. So läßt sich erklären, warum die Stadt genötigt war, sich den Geten im Norden der Donaumündung zuzuwenden, denen es zu diesem Zeitpunkt gelungen war, sich in mächtigen politischen Gebilden unter der Leitung von Königen wie Zalmodegikos und Rhemaxos zusammenzuschließen.[10] Das Suchen nach einem Beschützer und dessen Wechsel wirkten sich ungünstig auf das Leben der Stadt aus, die von nun an bis zur Ausbreitung der römischen Macht langsam verfiel.

Tomis blieb, obwohl bereits im 6. Jh. v.u.Z. gegründet, im 5.-4. Jh. ein einfaches Handelszentrum, das durch die anderen beiden Kolonien, Histria und Callatis, stark gehemmt und in den Schatten gestellt war. Es scheint, daß Tomis in diesem Zeitraum keinen Aufstieg erlebte, eben gerade in Ermangelung eines mächtigen, stabilen bodenständigen Partners, der ihm ununterbrochene Tauschbeziehungen und den für die Entwicklung notwendigen politischen Schutz hätte gewähren können. Der getische Lokalpartner war im Norden der Dobrudscha von Histria und im Süden der Provinz von Callatis mit Beschlag belegt worden. Nur so läßt sich erklären, warum das gleichzeitig mit Tomis, wenn nicht sogar

9. Trogus Pompeius, bei Justinus, IX, 2, 1.

10. D. M. Pippidi, *Contributi...*, 167-185; C. Preda, *Monedele geto-dacilor*, Bucureşti, 1973, 427-28.

etwas später entstandene Callatis sich in diesem Zeitraum zu einer blühenden Stadt entwickeln und in gewissen Hinsichten viele seiner Nachbarorte überflügeln konnte.[11]

Obwohl es für das 5. Jh. v.u.Z. relativ wenige und nicht allzu schlagende Beweise für das Entwicklungsstadium von Callatis gibt, steht fest, daß es eine gut organisierte griechische *polis* war. Zu jener Zeit hatte die Stadt hohe Verteidigungsmauern, eine Sakralzone, einen belebten Hafen und ein reges Wirtschafts-, Kultur- und Kunstleben. In der zweiten Hälfte des 4.Jh. wurden hier Silbermünzen geprägt und vielartige, teilweise bemalte Tonfigurinen, wahre Kunstwerke, erzeugt. Aus den Reihen der Callater Bürger sind Gelehrte hervorgegangen, deren Wirken in der gesamten griechischen Welt hochgeschätzt wurde.

Die Stadt verfügte damals über einen ausgedehnten Besitz fruchtbaren Landes, der u.a. in Form von Farmen (*villae*) bebaut wurde. Eine solche *villa* aus dem 4.-3. Jh. wurde etwa 5 km von der Stadt entfernt entdeckt, und zwar in einer Zone, wo auch ein kleines Gräberfeld freigelegt wurde, in dem sich u.a. auch ein großes Steingrab mit getünchter und bemalter Grabkammer und- gewölbe befand. Ein ähnliches Grab, das jedoch zusätzlich auch ein *dromos* besaß, wurde ca. 2 km südlich davon gefunden.[12]

Die wichtigste und die griechisch-autochthonen Beziehungen am besten kennzeichnende Entdeckung ist die Stadtburg bei Albeşti, ca. 15 km westlich von Callatis, in einem rein getischen Gebiet. Die Burg entstand im 4. Jh. v.u.Z. und war mit einer Verteidigungsmauer aus schön behauenen Steinen umgeben. Innerhalb der Mauer befanden sich steinerne Bauten, was auf das Bestehen städtischen Lebens hinweist. Die Funde, vor allem Keramik, sind zum größten Teil Callatischer Herkunft und in geringem Maße lokale Erzeugnisse.

Natürlich war die Gründung eines solchen Zentrums nur mit dem völligen Einverständnis der bodenständigen Bevölkerung bzw. im Einvernehmen mit dem hier ansässigen *basileus* möglich, was eine sehr enge Interessenverbindung zwischen Callatis und den benachbarten Geten voraussetzt.[13]

Ferner muß man auch hier, ebenso wie im Fall von Histria, Beziehungen politischer Natur zwischen den Griechen und den Einheimischen in Form einer der Stadt seitens der Lokalbehörden zugesicherten Protektion vermuten. Auf solche Verhältnisse weist außer den bereits erwähnten archäologischen Zeugnissen auch die Tatsache hin, daß die Callater Werkstätten wahrscheinlich bereits im 4. Jh., mit Sicherheit aber vom 2. Jh. v.u.Z. an Münzen für lokale Oberhäupter mit skythisch klingenden Namen prägten, die sich pompös *basileus* betitelten.[14]

Dieser kurze Überblick über einige allgemeine Züge der ökonomischen und politischen Entwicklung der westpontischen Griechenstädte und die hauptsächlichen archäologischen Funde sowohl aus den Gebieten, die seinerzeit zu ihrem Landbesitz gehörten, als auch aus den von den bodenständigen Geten bewohnten Gegenden ist dazu geeignet, einen generellen Rahmen für die Kenntnis der Art der Beziehungen zwischen den Griechen in

11. I. Stoian, *Tomitana*, Bucuresti, 1962.

12. D.M. Pippidi, *Din Istoria Dobrogei*, 139-218; C. Preda, *Callatis*, Bucureşti, 1963.

13. A. Rădulescu, N. Georegescu, M. Munteanu, in *Materiale şi cercetari arheologice*, Oradea, 1979, S. 167-173.

14. V. Canarache, *SCIV*, 1, 1950, 1, 213-257.

den Kolonien und der getischen Bevölkerung an der unteren Donau sowie auch der wichtigen Rolle zu bieten, die diese Beziehungen für die Entwicklung des wirtschaftlichen und sozialpolitischen Lebens beider Gemeinschaften gespielt haben. Die Analyse aller uns zur Verfügung stehender Daten kann zu der Schlußfolgerung führen, daß die Gründung der griechischen Kolonien und ihre mehr oder weniger rasche Entwicklung im frühen und klassischen Zeitalter, wie auch manche Momente innerer Krisen in engem Zusammenhang mit dem guten Verhältnis zwischen den Kolonisten und der ortsansässigen Bevölkerung stehen und in vielen Hinsichten sogar von diesen veranlaßt worden sind. Die gegenseitigen Vorteile wirkten letzten Endes als entscheidende Faktoren für die Erhaltung, Festigung und Auffächerung der Beziehungen zwischen den Griechen und der Lokalbevölkerung.

CONSTANTIN PREDA

RIFLESSIONI STORIOGRAFICHE SULLA CRONOLOGIA DEL GRANDE TUMULO E DELLE TOMBE REALI DI VERGINA (CAMPAGNE DI SCAVO 1976-1977)

Accingendosi allo scavo del Grande Tumulo di Vergina, Manolis Andronikos ha formulato, sulla base di fonti letterarie superstiti, la seguente ipotesi di lavoro: l'imponente ammasso di terra, mista alla quale egli ha rilevato frammenti di stele funerarie databili sino alla metà del III sec. a.C., sarebbe stato eretto da Antigono Gonata per ricoprire le tombe reali di Ege saccheggiate dai Galati.

L'avvenimento storico cui l'archeologo lega la sua scoperta, utilizzando solo la narrazione di Plutarco (*Pyrrh.*, 26, 6), è riportato anche da Diodoro (22, 12). Entrambi ci informano che, vincitore su Antigono nel 274/3 a.C., Pirro, occupata Ege, vi lasciò una guarnigione di mercenari Galati, i quali, venuti a conoscenza dei *χοήματα πολλὰ* che, secondo le consuetudini funerarie macedoni, venivano seppelliti con i reali defunti, bramosi d'oro, violarono e saccheggiarono la necropoli reale.

Molto simili e nel contenuto e, soprattutto, nella valutazione negativa dei Galati — definiti barbari — come di Pirro — tacciato di leggerezza e negligenza— le due narrazioni si differenziano per un unico particolare: Plutarco afferma genericamente che i Galati violarono le tombe dei re, asportandone i tesori e disseminandone le ossa, Diodoro precisa che tale sorte toccò a *tutte* le tombe reali (*ἅπαντας ἀνέσκαψαν*). La precisazione diodorea escluderebbe che anche una sola tomba reale possa essere sfuggita alla devastazione galata, in contrasto con la evidence archeologica delle due intatte sepolture della II tomba di Vergina, caratterizzate dalla presenza di chiari segni distintivi (*larnakes* d'oro con simbolo solare, scettro, porpora, corone) ed in qualche caso peculiari (*diàdema*) di regalità. Ma, avendo in un'affermazione di Pausania (1, 9, 8) l'indicazione storiografica della malevola parzialità della fonte di Diodoro, Ieronimo di Cardia, non abbiamo difficoltà ad accettare e condividere l'opinione di Andronikos sulla regalità delle due sepolture nella II tomba di Vergina.

La notizia diodorea, insieme a quella di Plutarco, derivata dalla medesima fonte, lascerebbe presupporre, inoltre, che per soddisfare la loro bramosia di ricchezze, i Galati

abbiano violato e depredato *soltanto* i *basilikoi taphoi*. Ciò contrasta ancora una volta con i dati di scavo, dal momento che lo strato superiore di riempimento del Grande Tumulo contiene numerosi frammenti di stele funerarie — databili tra V e metà del III sec. a.C. — che recano incisi o dipinti i nomi dei defunti: chiaramente abitanti di Ege, non certo membri della famiglia reale. Se tutto questo materiale é veramente il risultato della furia devastatrice e dello scempio galata, non possiamo fare a meno di affermare che le nostre fonti letterarie, oltre che *malevole* nei confronti di Pirro, sono anche *parziali* ed *incomplete*, tacendo delle devastazioni apportate dai Galati in un'area cimiteriale ben più vasta della sola necropoli reale.

Il positivo risultato di un confronto tra dati letterari ed evidence archeologica consente dunque agli storici di *corregerre* la deformazione della narrazione diodorea e di *integrare* e *completare* entrambe le nostre fonti circa l'episodio summenzionato.

D'altro canto le fonti letterarie soccorrono l'archeologo nel fissare la dinamica e la precisa cronologia degli avvenimenti: al 274 a.C. ed ai Galati Andronikos ascrive infatti anche la violazione della I tomba, quella «a cista», contigua all'intatta tomba reale, nonchè la distruzione della parte del tumulo di terra rossa — poi inglobato e ricoperto dal Grande Tumulo—che la ricopriva; mentre considera opera del Gonata, e dunque posteriore al 273 a.C., la risistemazione di tutta questa zona dell'area cimiteriale.

Verifichiamo adesso gli elementi ed il riscontro di fonti letterarie che possediamo per fissare una cronologia relativa ed assoluta dell'innalzamento del piccolo tumulo e della costruzione o almeno dell'utilizzazione delle due tombe che esso ricopre.

Andronikos data al terzo quarto del IV sec. a.C. l'intero complesso funerario, utilizzando per la cronologia della tomba «a cista» gli affreschi che ornano tre delle quattro pareti della camera e per i quali ha proposto il nome di Nikomakos. Colloca poi, inderogabilmente, tra 350-325 a.C. anche i numerosi elementi che, per una più precisa datazione, sembra offrire la II tomba.

Esula dalle nostre competenze discutere della cronologia dell'architettura e delle decorazioni pittoriche della II tomba, come della I, elementi per i quali, tuttavia, sono state avanzate con valide argomentazioni ipotesi di datazione più tarda rispetto a quella proposta da Andronikos. Meritano però qualche riflessione, almeno di carattere generale, i limiti cronologici entro cui va collocato il corredo funerario, perchè esso sembra acquistare rilevanza fondamentale per la datazione della II tomba e, di conseguenza, per l'identificazione della coppia di defunti.

La preziosità dei materiali, l'elevata qualità delle tecniche di realizzazione e la peculiarità di alcuni elementi (scudo e *diàdema*) denotano come *da parata* l'insieme delle armi.

Se poi la maggior parte dei pezzi del corredo può datarsi alla metà del IV sec. a.C., è certo precedente (degli anni intorno al 430, secondo una recente analisi epigrafica) il tripode di bronzo con iscrizione incisa che lo dice dono di una vittoria alle *Heraia* di Argo.

Apparteneva a (o fors'anche era opera di) un Machatas un *ithmòs* databile alla metà del IV sec., ma ad epoca posteriore sembrerebbe riferirsi il *kados* con monogramma , che richiama l'identico monogramma riportato sulle monete di Antigono Gonata.

La varietà dei nomi e le oscillazioni cronologiche di alcuni elementi del corredo tolgono forza all'ipotesi che possa trattarsi di oggetti personali dei due defunti. Si tratta, piuttosto, di pezzi prelevati dal tesoro reale la cui cronologia, come abbiamo visto, varia e dilatata nel tempo, risulta in qualche caso (tripode) anche molto distante dalla data delle sepolture,

per definire correttamente la quale bisognerebbe rivolgersi soprattutto ai materiali «poveri» come la ceramica. E una parte di questa risulta databile, secondo una recente ipotesi, verso la fine del IV sec. a.C. Ma lasciamo tutto ciò agli specialisti.

Ci soffermeremo, invece, brevemente sul prezioso cerchio metallico identificato da Andronikos come *diàdema* e dunque da lui considerato, nel peculiare valore semantico del termine e dell'oggetto, segno e simbolo di regalità.

Un'accurata analisi di fonti letterarie, numismatiche ed iconografiche altrove condotta (che presenteremo al IVth. Intern. Symposium on Ancient Macedonia), riconfermando come orientale l'origine del *diàdema*, esclude che esso possa essere mai appartenuto ad un re macedone anteriore ad Alessandro, solo a partire dal quale tale oggetto diventa, con assoluta evidenza e continuità, segno peculiare e indiscusso del potere regale. La presenza del *diàdema*, dunque, se consente di qualificare la sepoltura come *taphos basilikos*, comporta una cronologia più bassa della II tomba, rispetto a quella fissata dall'archeologo scopritore, oltre che, naturalmente, un'identificazione diversa del defunto dal Filippo II, proposto come destinatario di tale segno di regalità.

In merito all'identificazione della coppia di regali defunti, Andronikos ed altri con lui concludono che debba trattarsi di Filippo II e dell' ultima delle sue mogli, Kleopatra. Le relative fonti letterarie, però, non sembrano corrispondere alla evidence archeologica. Da Diodoro (17,2,1) e da Giustino (11,2,1) risulta che Filippo II fu sepolto ad Ege da Alessandro sotto un tumulo, in una tomba approntata con molta cura (*ἐνδεχομένην ἐπιμέλειαν ποιησάμενος*) che conteneva una sepoltura singola, quella del re, non duplice come nella II tomba di Vergina.

A tal proposito, Andronikos sottolinea che l'anticamera, contenente la sepoltura femminile, fu aggiunta solo successivamente, se pur non troppo tempo dopo, come dimostrerebbe lo svolgimento della volta costruita in due distinte sezioni, secondo una tecnica contraria ad ogni principio costruttivo e senza precedenti in Macedonia. Il breve divario cronologico postulato dall'archeologo tra i due ambienti risulta così implicitamente eperfettamente connesso — sebbene non sia esplicitamente affermato — all'identificazione della defunta dell'anticamera con Kleopatra. La quale, secondo le nostre fonti letterarie, non contemporaneamente, ma solo qualche tempo dopo la morte di Filippo II, fu da Olimpiade uccisa, o costretta al suicidio, con la figlioletta appena nata, Europe (Iust., 9, 7, 12; Paus., 8, 7, 7; Plut., *Alex.*, 10, 8).

L'ipotesi di Andronikos urta però almeno contro un ostacolo archeologico: i muri dei lati lunghi della costruzione tombale, i quali mostrano che essa fu *ab initio* concepita nella sua totalità di camera ed anticamera.

Nè ha poi il suffragio di una conferma storiografica, poichè nessuna fonte letteraria documenta o lascia presupporre che Kleopatra ed Europe furono mai sepolte insieme con Filippo II. Al contrario, la tradizione negativa pervenutaci circa i contrasti intercorsi tra Olimpiade—Alessandro da una parte, Attalo—Kleopatra dall'altra (Satyr., *ap.* Athen., 13, 557 d-e; Iust., 9,7,1-11; Plut., *Alex.*, 9,7-10), autorizzano ad escludere che mai quest'ultima sarebbe stata sepolta da Alessandro (o da Olimpiade) con onori regali accanto a Filippo II.

Nè conviene a Kleopatra il corredo funerario amazzonico e militare che troviamo con la sepoltura femminile, nell'anticamera. Nessuna fonte letteraria ci descrive come bellicosa e dedita alle armi l'ultima moglie di Filippo.

Neppure le si adatta l'età, tra i 23-27 anni, che l'esame antropologico condotto

sulle ossa conservate nella *larnax* dell'anticamera dà per la donna ivi sepolta. Infatti, narrando del suo matrimonio con Filippo, Plutarco (*Alex.*, 9,6) ci dice: ἣν (*Κλεοπάτραν*) *ὁ Φίλιππος ἠγάγετο παρθένον, ἐρασθεὶς παρ' ἡλικίαν τῆς κόρης* sottolineando, con il termine *parthenos*, lo stato verginale della fanciulla condotta a nozze, col termine *kore*, preceduto da *helikìa*, la sua giovanissima età. Quando Kleopatra morì, poco più di un anno dopo essere andata sposa a Filippo, certamente non raggiungeva i vent'anni.

Altra ipotesi di identificazione per la regina è quella di Hammond, il quale, evidenziando nel particolare corredo funerario della sepoltura femminile, la presenza di un *gorytos* scitico, sostiene un'origine scitica della donna ivi sepolta; o Meda, figlia del re dei Geti, Cothelas, sesta moglie di Filippo (Satyr., *ap.* Athen., 13,557 d), o una del tutto ignota figlia del re scita Atheas. Una di esse — Hammond sembra propendere per la seconda — seguendo una consuetudine propria delle rispettive terre d'origine, sarebbe stata sacrificata, suicida o uccisa, in onore del regale consorte e quindi con lui sepolta dopo la cremazione.

In realtà, «scitico» forse d'origine, per la forma, il *gorytos* d'oro collocato nell'anticamera, certo lo è molto meno per la decorazione e la tecnica di realizzazione. Posto poi tra elementi di armatura del tutto macedoni, non può, da solo, essere considerato testimonianza dell'origine scitica della donna alla cui sepoltura esso appartiene. Realizzato poi in oro, come il resto delle armi, anch'esse d'oro o dorate, e certo *da parata*, può al più essere ritenuto, come appunto è stato suggerito, un pezzo molto prezioso del tesoro reale macedone, dono fors'anche di Atheas a Filippo II.

Di interessati rapporti, che possono presupporre pur doni, tra il re scita ed il sovrano macedone, siamo ben informati da Giustino (9,2,1), ma nessuna menzione vi troviamo di una figlia di Atheas che fu mai sposa o anche solo promessa a Filippo II. Forse il racconto di Giustino sulla proposta di adozione fatta da Atheas al re macedone, che accompagnava la sua richiesta di aiuti militari contro gli Istriani, può offrire il destro per un'ipotesi del genere. Ma la piega presa successivamente dagli avvenimenti, il tono aspro e sprezzante usato dal re scita per liquidare il pretenzioso ed ormai inutile alleato, infine la drammatica conclusione della guerra condotta da Filippo nel nord, inducono ad escludere una soluzione matrimoniale, pur consueta nelle abitudini di Filippo II, per questa esperienza militare e politica.

E dunque, i troppi silenzi che bisogna presupporre nelle fonti e le rilevanti aporie tra attestazioni letterarie e dati archeologici di Vergina, non ci consentono di considerare valida l'identificazione della coppia regale defunta con Filippo II ed una delle sue mogli, macedone o scitica che si voglia.

Possediamo, per converso, due testimonianze letterarie che molto meglio si adattano e possono spiegare la doppia sepoltura di Vergina. Diodoro (19,52,5) e Diyllo (*ap.*, Athen., 4,155 a) ben documentano l'affrettata, ma pur sempre regale sepoltura, approntata da Cassandro nel 316 a.C. per il *basileus* Filippo III Arrideo, la *basilissa* Eurydike e la di lei madre Kynna.

Senza ripetere ciò che già altrove abbiamo affermato e documentato, ci limitiamo rapidamente a proporre la seguente sequenza di confronto tra dati archeologici e dati letterari.

Conviene all'Arrideo, in quanto re, l'intero corredo funerario, compreso il *diàdema*

che, da Curzio Rufo (10,8,20) in particolare, sappiamo egli assunse all'atto della successione al trono, dopo la morte di Alessandro.

Si addice perfettamente alla *basilissa* Eurydike, bellicosa e avvezza alle armi, secondo Duride (*ap.* Athen., 13,560 f) e Polieno (*Strat.*, 8,60), il corredo dell'anticamera, composto quasi totalmente di armi.

E'adattabile ad entrambi l'età che l'esame antropologico condotto sulle ossa ha dato per il defunto (40-50 anni) e per la defunta (23-27 anni). Dell'Arrideo, come di Eurydike, possediamo come certa solo la data di morte (317 a.C.), ma è possibile risalire, con buona approssimazione, anche alle rispettive date di nascita. Maggiore del fratello Alessandro, la cui nascita si pone con certezza nel luglio del 356, l'Arrideo nacque dal rapporto intercorso tra Filippo II e Philinna di Larisa, intorno al 358 a.C., durante il primo intervento militare del re in Tessaglia. Nel 317, pertanto, l'Arrideo superava i 40 anni. Eurydike nacque dall'unione di Aminta IV e Kynna, una figlia di Filippo II, unione che, sebbene non abbia una data certa, deve essere considerata precedente al matrimonio tra Filippo e Kleopatra (estate del 337). Non si può escludere allora che, alla sua morte, Eurydike avesse anche 23 anni.

Come si può constatare, dunque, l'identificazione della coppia regale, sepolta nella II tomba di Vergina, con l'Arrideo ed Eurydike, mostra una maggiore e più completa rispondenza tra fonti letterarie e dati archeologici. Sembra perciò necessario abbassare la cronologia relativa del complesso funerario, includendo anche il secondo quarto del IV sec. a.C. e considerare non già il 336 ma piuttosto il 316 a.C. dato cronologico assoluto per l'utilizzazione, e fors'anche per l'affrettata costruzione della II tomba di Vergina.

Università di Messina *ANNA MARIA PRESTIANNI GIALLOMBARDO*

Addendum. Nelle more di pubblicazione di questi *Atti*, la bibliografia sull'argomento è ulteriormente cresciuta. Merita ricordare: per una cronologia del vasellame ceramico e metallico all'ultimo quarto del IV sec. a.C., rispettivamente S. I. Rotroff, in *Hesperia*, 53, 1984, 343-354, pl. 67 (ceramica); M. Pfrommer, ibn *JDAI*, 97, 1982, 119-190; Id., in *JDAI*, 98, 1983, 235-285 (toreutica).

Per il *diàdema*: H. W. Ritter, in *AA*, 1984, 105-111.

Recentissimo: M. Andronikos, *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City*, Athens 1984, in cui l'A. mantiene sostanzialmente immutate la cronologia del complesso funerario e l'identificazione della coppia regale.

Per ulteriori indagini antropologiche: A.J.N.W. Prag-J.H. Musgrave - R. A. H. Neave, in questi stessi *Atti*; Idd., in *JHS*, 104, 1984, 60-78, i quali hanno proposto una ricostruzione del volto di «Filippo II», sulla base dei ritratti — tutti presunti — del re. Non riteniamo tale ricostruzione prova scientifica e definitiva dell' appartenenza della II tomba di Vergina a tale sovrano: (a) per la netta diversità dei risultati, in merito all'ampio squarcio sopraorbitale destro, rispetto al rapporto delle analisi antropologiche ufficiali, che nulla rileva in tale area del cranio (cfr. N. I. Xirotiris - F. Langescheidt, in *Arch. Eph.*, 1981, 158); (b) per l'aporia evidente tra le fonti letterarie, che menzionano numerose e serie ferite di Filippo II in varie parti del corpo e l'esito dell'esame condotto, nella perizia ufficiale, sulle ossa dell'intero scheletro, da cui non emerge alcuna traccia di ferite (cfr. Xirotiris-Langescheidt, *cit.*, 158).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Per i dati di scavo di Vergina, una loro cronologia ed interpretazione, fondamentale: M. Andronikos, in: *AAA* 9, 1976, 123-130; *ibid.*, 10, 1977, 1-72; *ibid.*, 13, 1980, 156-178; Id., in *Acta XIth Int. Congr. Class. Arch.*, London 1979, 39-56.

Per una datazione più bassa, proposta sulla base di singoli elementi della II tomba, cf.: architettura Ph. Lehmann, in *AJA* 84, 1980, 527-531; *Ead.*, in *AAA* 14, 1981, 134-144; *Ead.*, in *AJA* 86, 1982, 437-442; pittura: P. Moreno, in AA.VV., *Storia e civiltà dei Greci*, 6, Milano 1979, 707 sgg.; C.M.Robertson, in *AA.VV. Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times* (edd. Barr-Sharrar, Borza), *Studies in the History of Art* 10, 1982, 246 sgg.; testine-ritratto: R.W. Hartle, in *AA.VV.*, *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage* (edd. Borza, Adams), Washington 1982, 153-176; ceramica: S.I. Rotroff, in AJA 86, 1982, 283 (abstract); *diàdema*: A.M.Prestianni Giallombardo, in *Acta IVth Int. Symp. on Ancient Macedonia*, Thessaloniki 1983 (in corso di stampa); per una diversa interpretazione del *diàdema*: W.M. Calder III, in *AJA* 85, 1981, 334; Id., in *AJA* 87, 1983, 102-103; E.A. Fredricksmeyer, in *AJA* 85, 1981, 332-334; Id., in *AJA*, 87, 1982, 99-102; per la cronologia del tripode: P. Amandry, in *BCH*, Suppl. VI, 1980, 251.

Sull'identificazione della coppia defunta come Filippo II e Kleopatra, oltre M. Andronikos (cit.), cf. R. Lane Fox, *The Search for Alexander, An Exhibition*, Boston 1980, 77-95; E.N. Borza, in *Arch. News*, 10, 1981, 73-87; Idd. 11, 1982, 8-10; S.M. Burstein, in *Echos du Monde Classique / Classical Views*, 26, 1982, 141-163; P. Green, in *Philip II, Alexander the Great...* (cit.), 129-151. Per altra identificazione della regina: N.G.L. Hammond, in *GRBS* 19, 1978, 331-350; Id., *Philip II, Alexander the Great...* (cit.), 111-127.

Sull'identificazione della coppia come Filippo III Arrideo ed Eurydike, oltre Ph. Lehmann (cit.); W.L. Adams, in *Anc. World*, 3, 1980, 67-72; A.M. Prestianni Giallombardo, B. Tripodi, in *ASNP* 3, 1980, 889-1001; Idd., in *Magna Graecia* 16, 1981, 14-17.

Per l'età dei defunti, i dati forniti da Andronikos (in *AA.VV. The Search for Alexander* cit. 37; Id., in *AAA* 13, 1980, 172), sulla base di esami antropologici condotti a Mainz, vanno integrati con quelli di N.I. Xirotiris, F. Langescheidt, in *Arch. Eph.*, 1981, 142-160, che prospettano un arco maggiore di anni: 35-55 per l'uomo, 20-30 per la donna.

IN THE WAKE OF ALEXANDER: COINS AS EVIDENCE FOR THE CLASH OF CULTURES UNDER THE MACEDONIAN EMPIRE

The purpose of this brief paper is to underline for archaeologists the importance of coins as contemporary documents. A hundred years ago such a paper would not have been necessary; but with the increasing specializations of our modern age coins have been shunted into the limited province of the numismatist, whose interests often lie in the political and economic history to be gleaned from the objects rather than in the history of the iconography. Yet it must not be forgotten that a die produced relatively few coins, and that each die was handengraved by a skilled artist. With the advances of modern photography dies by the same artists or by different artists for the same issue of coinage may be closely compared to study details of style. In addition, through methods of study which may be described as fairly objective it is often possible to date the striking of a coin precisely, to within a few years — sometimes even to the month of issue. Normally it is also possible to name the place at which the dies were cut. Such artefacts, which can be so closely pinpointed in time and place, should not be ignored.

The theme of this conference comprises the relationships of so-called classical Greece in the fifth and fourth centuries B.C. with the rest of the ancient world. The organizers did not deem it possible that a section should be devoted separately to numismatics. Yet archaeologists must be made aware of the important statements that may be made from the contemporary coinage this basic theme. The great project of the *Lexicon iconographicum Mythologiae Classicae* offers a bridge to span the gulf created by past generations, and as a numismatist I can offer some recent developments in the study of the coinage of Alexander the Great to help reawaken interest in coinage as a source of political iconography.

In a recent published debate with Dr. Orestes Zervos[1] I have established, I believe

1. *Num Chron.* 1982, 166-190, especially pp. 186-190.

without reasonable doubt, that one of Alexander's first actions on attaining the throne in 336 B.C. was to reform the silver coinage of the kingdom of Macedonia. Alexander introduced a new weight for the silver coins and the new designs for the coinage which should be well known to you all — on one side the head of his ancestor Herakles, on the other the seated figure of Zeus holding an eagle in his outstretched hand.

With the royal mint of Macedonia producing large quantities of this coinage Alexander set off on the expedition to free Asia Minor from Persian rule. In 333 B.C. after the great battle of Issus, a new mint for the royal coinage was established at Tarsus, which had long been the mint for the Persian satraps of Cilicia. A coinage of which the weight standard and the designs had originated in Macedonia was introduced into Cilicia. Since E. T. Newell[2] has dealt with this royal coinage from Tarsus more than 50 years ago, I do not propose to go into details; but it is clear that the same engravers who had produced dies for the Persians now began to produce dies for the coinage of Alexander, with consequent influence on the details of the design.

Even more important from the iconographical point of view is the fact that the mint of Tarsus produced side by side with the royal coinage at the very same time a second silver coinage on the old weight standard used by the Persian satraps.[3] On one side is the head of Athena facing in her three-crested helmet. This is the goddess who in profile adorned Alexander's own gold coinage, and the details of the design provide a natural choice for coinage struck by the new conqueror of Cilicia. The idea of a facing head is certainly unusual for Macedonia and was borrowed the earlier Persian coinage of Tarsus. On the other side the design continues exactly that of the earlier Persian satraps — the image of Baal the great god of the East with his flowering sceptre, one of whose cult centres was at Tarsus — the eastern god Baal on a Greek coin of the Macedonian conquerors — first with the beta representing the name of Alexander's governor Balakros, later on a unique specimen now in the American Numismatic Society with the name of Balakros in full in Greek.[4] A long series beginning in 333 or 332 B.C., consciously issued with a design derived from an oriental, not a Greek, source. Here is a clear example of that policy which was entitled ὁμόνοια καὶ κοινωνία, concord and community,[5] and it is this very policy which made Alexander so unpopular with the Greeks at home who believed that he was betraying Greek ideals for oriental traditions. At Tarsus Alexander encouraged a local coinage with local designs, as had the Persians before him. Functionally this created a bridge between the local economy and that of the Macedonian kingdom, but culturally it shows Alexander's respect for and interest in the cultures of the East with which he came into contact. As the expedition moved East new mints were established for the royal coinage in Phoenicia and in Mesopotamia and later in Egypt; but it is on the local coinage of the eastern empire on which I wish to concentrate. The five-shekel piece (often called a decadrachm or medallion), on which Alexander is shown in act of defeating an eastern potentate,

2. E.T. Newell, Tarsos under Alexander, *Amer. Journ. Num.* LII 1918, 69-115.
3. E.T. Newell ibid. 110-115.
4. H. von Aulock, *JNG* 1964, 79-82.
5. Arrian VII.11.8-9.

should be well known to you. The weight standard is that of Babylonia rather than of the royal Macedonian coinage.[6]

On one side Alexander himself is shown in a pose that recalls the painting of Apelles at Ephesus, holding a thunderbolt and crowned by a winged Victory. On the other side Alexander on Bucephalus raises his sarissa against a defenceless eastern opponent on an elephant, normally recognized to be the Indian king Poros, whom Alexander defeated at the battle of the Hydaspes river in 326 B.C.— and it is the mahout who turns to hurl a spear at Alexander. Above the design the Greek letter *xi* represents the moneyer responsible for the issue, and on the other side is the monogram *alpha-beta*. Ten years ago there surfaced in a hoard from Iraq, which contained several new specimens of the five-shekel, and new coins of two shekels previously unpublished. They may be linked to the five shekel by the monogram *alpha-beta* and the letter *xi*. Without any doubt the five shekel and the two shekel are two denominations of the same dramatic issue. Yet there is nothing Greek about the iconography of the two shekels. The elephant is the symbol of oriental, indeed Indian, military power not of Greek military power. The figure on the other side shoots from a long bow, its foot placed against the left foot of the bowman. I have elsewhere established[7] that this is not a Greek bow, nor is the bearded bowman a Greek. His hairstyle, the hair drawn up onto the top of the head is that of an Indian. His bow too is that of the Indians, and one such bow inflicted a terrible wound in Alexander's shoulder.

Indian iconography on Greek coins struck during the lifetime of the Macedonian conqueror — for the hoard from which the coins come proves that the coins were struck in the last few years of Alexander's life-time. Again, ὁμόνοια καὶ κοινωνία, concord and community with the Indian tribes, illustrated by the choice of designs for the coinage. If any particular individual is depicted as the bowman it is perhaps the king known to the Greeks as Taxiles, king of Taxila; but that the portrait figure on the five shekel is of Alexander there can be no doubt.

Alexander wears the dress of the cavalryman; but most important are the details of his helmet which parallels closely that from Epirus recently published by Dr. Julia Vokotopoulou.[8] A tall peak rises from the bowl of the helmet and curls forward. A crest affixed to the crown of the helmet runs from the peak to the back of the neck; and in a holder at the side of the helmet a tall feather rises high above the crest. This is the helmet worn by Alexander; and its existence on the coin from the East of the empire has enabled me to identify an earlier portrait of Alexander on an apparently insignificant bronze coin from the satrapy of Egypt.

I discovered five examples of this otherwise very rare coinage amongst coins from excavations at Saqqara,[9] the necropolis of Memphis. The forepart of the winged Pegasus has above its head the Greek letter *alpha* perfectly clear on the example from Saqqara,

6. M.J. Price in *Studia Paulo Naster Oblata I Numismata antiqua* (Leuven, 1982), 76.

7. M.J. Price ibid. 81-82. A note on the Iraq hoard appeared in *Coin Hoards* I (1975) no. 38, and III (1977), no. 22.

8. *Arch. Anz.* 1982, 497-504. For a further publication of no. 15 in the corpus see now *The Wealth of the Ancient World*, the Nelson Bunker Hunt and William Herbert Hunt collections (Fort Worth, 1983), p. 35.

9. *The Norwegian Numismatic Journal,* March 1981, 24-37.

now in Cairo Museum. When Alexander arrived at Memphis in 332 B.C.he found in circulation in the capital of the satrapy the bronze coins of the last Persian satrap Mazaces inscribed in Aramaic[10] and bearing the portrait of the satrap who had surrendered to Alexander without a struggle. The next bronze issue, which on the evidence from Saqqara must also be an issue of the mint of Memphis, is that with the Pegasus forepart and the Greek letter *alpha* — the *alpha* without doubt standing for the name of Alexander.

The other side of the coin bears the head of a young man, in a helmet similar to that on the silver five shekels from the East, with a tall peak curving forward above the forehead, but lacking the crest and feather. This is a portrait of Alexander, quite possibly engraved in 332 B.C. at the time of his visit to Memphis, replacing and developing from the earlier Persian coinage. Like that on the five shekel the portrait shows none of the idealization that is typical of the posthumous portraits.

The development of portraiture is well documented on coins, beginning with the dynasts of Lycia in the later fifth century B.C. and continuing with the Persian satraps of Asia Minor.[11] It is a phenomenon of the East, but in Macedonia Philip II had already used his own figure on horseback on his royal coinage,[12] and enough may be seen of his features to suggest that it is his portrait that appears wearing the Macedonian *kausia* on an hitherto unpublished small silver coin on which the letters *kappa-alpha* allows an attribution to the city of Kapsa in the Chalkidike.[13] If this is a portrait of Philip II, this is the first known portrait on coins in a Greek milieu; but other than this the little bronze coin of Alexander as conqueror of Egypt is the first in the long line of royal portrait coins which led in turn to the custom of using portraiture on the coins of the Roman emperors and of medieval and modern Europe. But the direct influence which led to the adoption of Alexander's portrait on the coins struck at Memphis was the use of portraiture by the earlier Persian satraps. Eastern influence on the choice of designs for a coinage struck by the Macedonian conquerors.

When Mesopotamia was fully conquered after the battle of Gaugamela Alexander could truly seek to proclaim himself King of Asia. The Achaemenid kings had struck no royal coinage in Mesopotamia. The royal mint from which had flowed a constant stream of gold darics and silver sigloi was at Sardes in Lydia.[14] Some imitations of Athenian tetradrachms may have been struck in Mesopotamia before the arrival of the Macedonians; but it is the coming of Alexander himself which led to widespread coinage in the Mesopotamian area. Issues were made of the tetradrachms of Athenian type, some signed in Aramaic by Alexander's Persian governor Mazaces, probably the same Mazaces that we met in Egypt.[15] An important mint was set up to produce the royal Macedonian coinage, and

10. H. Nicolet-Pierre, in Greek Numismatics and Archaeology: *Essays in honor of Margaret Thompson* (Wetteren, 1979), 228-230.

11. I. Carradice, *Ancient Greek portrait coins* (London, *nd*), 1-3.

12. G. Le Rider, *Le monnayage d'argent et d'or de Philippe II* (Paris, 1977), 364.

13. Seen in trade, and now in a private collection. Close inspection of the coin shows a distinct disfigurement of the right eye, cut by the engraver across the pupil. The identification seems solid.

14. C.M. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coinage* (London, 1976), 32-34.

15. E.T. Mewell, *Miscellanea Numismatica: Cyrene to India* (New York, 1938), 72-75.

16. N. Waggoner in *Essays in honor of M. Thompson*, 269-280.

the name of Babylon is normally associated with that mint.[16] Royal Macedonian coins in the name of Alexander struck in Mesopotamia. The earliest issues are marked with a *Phi* and a *Mu* with often an added symbol, subsidiary marks added to the main design to show who was responsible for that particular issue. At the same mint at the same time, during Alexander's lifetime, were struck two other coinages. In gold there is a series of coins of Achaemenid type, double darics, and rarely darics. The figure holding the sceptre of Persia is not the young Alexander, but is bearded in Achaemenid fashion — the daemon perhaps of the Achaemenid royal house to which Alexander was the successor. However, the same letters *Phi* and *Mu* at the figure's shoulder and the symbol in the field link this issue securely with the group of Greek issues of the Macedonian royal coinage — Achaemenid designs on Macedonian coinage struck in Mesopotamia, even to the point of including the rough patterned incuse punch which had been traditional from the time of Darius I.

In silver at the mint named as Babylon the Macedonians introduced new designs on the local weight standard as a local coinage for Mesopotamia, designs which had appeared under Achaemenid rule in Syria.

Baal whom we saw on the local coinage of Cilicia appears again; and he is accompanied on the other side by a prowling lion, immediately recognizable as Persian from the reliefs of Persepolis. The Greek letters above the lion show this to be an issue of Macedonian Greeks. The letters *lambda* and *upsilon* are parallelled on the royal Macedonian coinage for the issue that is the very last of Alexander's lifetime and which continues to be the first in the name of Philip Arrhidaeus; and thus this coin is dateable to 323 B.C. or a little later. It is a fine example of engraving illustrating Greek workmanship in a Mesopotamian milieu, and Mesopotamian influence on the choice of designs for a Macedonian coinage.

Alexander was not unaware of the dismay with which other Greeks viewed his overt acceptance of oriental customs; but he knew also that those whom he had conquered were not Greeks. He had brought together under the Macedonian empire peoples of India and of Mesopotamia, of Egypt and of Syria, and he wisely recognized that he could not at once impose upon these cultures the religion and ways of life of the Macedonians.

His policy of ὁμόνοια καὶ κοινωνία, concord and community, followed that of the Persian kings and was designed to provide a bridge between these various cultures, under the overall rule of the Macedonians. Coins reflect this policy as do no other artefacts.

A form of coinage that originated with the Greek world was brought to India by the Macedonian conquerors. A uniform Macedonian coinage was provided at various centres for use throughout the empire; but side by side with it were provided the local coinages of the East. Eastern themes were used for the coins of Alexander's empire, themes from Cilicia and from Egypt, from Mesopotamia and from India, all the coins closely dateable to the period of his lifetime. Such is one fraction of the ecidence that coins may offer to those who are interested in the world of Alexander the Great, a tangible witness to the conquest of the East by the Macedonians.

M. JESSOP PRICE

ΦΙΛΟΚΑΛΟΥΜΕΝ ΜΕΤ' ΕΥΤΕΛΕΙΑΣ

Γνωστὰ οὐκ ἄγνωστα λέγω, ἀλλὰ καὶ δὶς καὶ τρὶς τὸ καλόν. Οἱ τρεῖς λέξεις τοῦ τίτλου εἶναι λόγια τοῦ Περικλέους, ὅπως ἀναφέρονται εἰς τὸν ἐπιτάφιον, τὸν πρῶτον χρόνον τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, εἰς τὸν περίφημον λόγον τὸν ὁποῖον μᾶς διέσωσεν ὁ Θουκυδίδης.

Δὲν εἶπεν ὁ Περικλῆς μόνον αὐτὸ τὸ 'φιλοκαλοῦμεν' ἀλλὰ καὶ τὸ 'φιλοσοφοῦμεν', τὸ μὲν 'μετ' εὐτελείας', τὸ δὲ 'ἄνευ μαλακίας'.

Τί σημασίαν ἔχουν αὐτὰ τὰ λόγια τὴν ἐποχὴν ποὺ ἐλέχθησαν; Τί μᾶς δεικνύουν περὶ τῆς καλλιτεχνίας καὶ τῆς φιλοσοφίας τῶν Ἑλλήνων κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Περικλέους;

Ἡ λέξις 'φιλοκαλῶ' δὲν ὑπάρχει ἀλλοῦ εἰς τὴν Ἑλληνικὴν Γραμματείαν. Πιστεύω ὅτι ὁ Περικλῆς τὴν ἐπενόησε καὶ ὅτι αὐτὸς ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ τὴν μετεχειρίσθη. Πιστεύω ὅτι μὲ αὐτὴν τὴν λέξιν ὁ Περικλῆς ἀνεφέρετο εἰς τὸν σπουδαιότερον χαρακτῆρα τοῦ πολιτισμοῦ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Τὸ πρότυπον αὐτῆς τῆς λέξεως 'φιλοκαλῶ' ἦταν ἡ λέξις 'φιλοτιμοῦμαι', καὶ ἡ φιλία τῆς τιμῆς βρίσκεται πανταχοῦ εἰς τὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τῆς ἡρωικῆς ἐποχῆς ἕως σήμερα· ὁ δὲ Περικλῆς τονίζει ὅτι αὐτὸς καὶ οἱ Ἀθηναῖοι μετ' αὐτοῦ ζητοῦν ὄχι τιμὴν ἀλλὰ κάλλος, ὄχι μόνον τὸ κάλλος τῆς ψυχῆς, ποὺ ὀνομάζεται 'ἀρετή', ἀλλὰ καὶ τὸ κάλλος τῆς πόλεως, τὸ κάλλος τῶν δημοσίων οἰκοδομημάτων, τὸ κάλλος τῆς ἀγαλματοποιΐας καὶ τῆς ζωγραφικῆς.

Πρὶν ἐξετάσωμεν τί ἦταν αὐτὸ τὸ κάλλος τὸ φιλούμενον ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ Περικλέους, πρέπει νὰ καταλάβωμε τί σημαίνει ἡ λέξις 'εὐτέλεια'. Οἱ ἐχθροὶ τοῦ Περικλέους, οἱ ἀντίπαλοι τῆς πολιτικῆς του, εἶχαν κατηγορήσει αὐτὸν διὰ τὴν πολυτέλειαν τῶν ἀναλωμάτων του. Κατήγγειλαν τὸν Περικλέα ὅτι ἐκόσμησε τὰς Ἀθήνας, σὰν μίαν γυναῖκα ἀλαζόνα, μὲ ναοὺς χιλιοταλάντους, ἀναφερόμενοι εἰς τὸν Παρθενῶνα καὶ τὰ Προπύλαια ποὺ ἐκόστισαν δύο χιλιάδες τάλαντα. Αὐτὸ ἦταν τὸ ἴδιο περίπου κεφάλαιον ποὺ ἐδαπανήθη διὰ τὴν ἐκστρατείαν εἰς τὴν Ποτείδαιαν εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ πολέμου. Ἀλλὰ ἐνῶ κανεὶς δὲν θυμᾶται πλέον αὐτὴν τὴν πολεμικὴν ἐκστρατείαν, τὰ οἰκοδομήματα ὅμως καὶ τὰ ἀγάλματα τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι καὶ παραμένουν ἀείμνηστα καὶ διὰ πάντα. Δι' αὐτὸ τὰ ἀγάλματα ἦταν ἀδάπανα καὶ ἐργασμένα μετ' εὐτελείας.

Ὅσον διὰ τὴν λέξιν 'καλός', ποὺ εἶναι μέρος τοῦ 'φιλοκαλοῦμεν', εἶναι δυσκολώτερον νὰ τὴν καταλάβωμε, διότι χρησιμοποιεῖται τόσον κοινῶς, κυρίως εἰς τὴν φράσιν 'καλὸς κἀγαθός'. Εὐτυχῶς ὁ Πλάτων ἐξήτασε αὐτὴν τὴν σημασίαν τῆς λέξεως εἰς τὸν διάλογόν του, ὁ ὁποῖος ὀνομάζεται *Ἱππίας ὁ Μείζων*. Στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ διαλόγου ὁ Σωκράτης ὁμολογεῖ ὅτι τὸ καλὸν δὲν εἶναι τὸ ἀγαθὸν οὔτε ἄλλο τι τῶν εἰσηγουμένων ὁρισμῶν. Ἐν ταύτῃ τῇ ἀπορίᾳ ὁ Σωκράτης λέγει ὅτι μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ καλὸν 'ὃ ἂν χαίρειν ἡμᾶς ποιῇ, διὰ τῆς ἀκοῆς καὶ τῆς ὄψεως.' Ἐξακολουθεῖ δὲ συμπεριλαμβάνων ὅτι 'τέρπει ἡμᾶς τὰ ποικίλματα πάντα καὶ τὰ ζωγραφήματα καὶ τὰ πλάσματα'. Λοιπὸν τὰ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας μᾶς δίνουν χαρά, καὶ δι' αὐτὸ εἶναι καὶ καλοῦνται καλά· καὶ ὁ Ἱππίας, ὁ περίφημος σοφιστής, ὁμολογεῖ λέγων ὅτι 'ἐμοὶ δοκεῖ νῦν εὖ λέγεσθαι τὸ καλὸν ὅ ἐστίν'.

Τὸ 'φιλοκαλοῦμεν' τοῦ Περικλέους εἶναι τὸ φιλεῖν τὸ καλόν, καὶ τὸ καλὸν εἶναι τὸ ὄμορφο, καὶ ἐδῶ καὶ εἰς τὴν φράσιν 'καλὸς κἀγαθός'. Ἀπομένει τὸ ἐρώτημα: τί ἐθεωρεῖτο 'ὄμορφο' τὴν ἐποχὴν τοῦ Περικλέους καὶ πῶς διαφέρει αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἰδέαν τοῦ ὄμορφου τὴν προηγουμένην ἐποχὴν καὶ τὴν ἑπομένην; Αὐτὸ θέλω νὰ διασαφηνίσω μὲ λίγες εἰκόνες τῆς ἀνατολικῆς ζωοφόρου τοῦ Παρθενῶνος καὶ ἀπὸ κάποια ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου τοῦ ὀνομαζομένου, ζωγράφου τοῦ Κλεοφῶντος.

Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνον 'ἡ ὄψις', ποὺ εἶναι ἡ ρίζα καὶ ἡ βάσις τοῦ καλοῦ· ἡ ἰδέα τοῦ καλοῦ περιέχει καὶ τὴν ἀκοήν, δηλαδὴ τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικήν. Δυστυχῶς, ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ εἶναι χαμένη, μὰ ἔχομε ἀκόμη τὰ δράματα τῆς ἐποχῆς τοῦ Περικλέους, κυρίως τὰς τραγῳδίας τοῦ Σοφοκλέους, τοῦ ποιητοῦ τῆς εὐκολίας τῆς ψυχῆς, ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης τὸν ὀνόμασεν. Μποροῦμε νὰ παραβάλουμε τὸ πάθος τοῦ Αἰσχύλου μὲ ἐκεῖνο τῶν ἀγαλματοποιῶν τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, καθὼς τὸν θυμὸν καὶ τὰς ἐπιθυμίας τοῦ Εὐριπίδου μὲ ἐκεῖνα τῶν ζωγράφων τοῦ πλουσίου ρυθμοῦ. Διὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Περικλέους ἔχομεν καὶ εἰς τὴν καλλιτεχνίαν καὶ εἰς τὴν ποίησιν κάποια σεμνότητα τῆς ψυχῆς, ἡ ὁποία αἰσθάνεται συγκίνησιν, μὰ μπορεῖ νὰ τὴν κρατῇ ὅπως ἡ Ἀντιγόνη καὶ εἰς τὸν Αἴαντα ὁ Ὀδυσσεὺς καὶ ἡ Ἀθηνᾶ.

Ἡ ἰδία σεμνότης τῆς ψυχῆς, ἡ ὁποία μελετᾷ καὶ ἐξασκεῖ τὴν ἐγκράτειαν τῶν παθῶν καὶ ἐπιθυμιῶν της, ἐμφανίζεται εἰς τὸν Παρθενῶνα καὶ τὰ ἀγγεῖα τῆς ἰδίας ἐποχῆς. Μοῦ φαίνεται ὅτι εἰς τοιαῦτα ἔργα τῆς καλλιτεχνίας λάμπει ἡ ἰδέα τῆς καλλονῆς, τοῦ καλοῦ, περὶ τοῦ ὁποίου ὁμιλεῖ ὁ Περικλῆς. Ἔχομεν λοιπὸν ἀριστουργήματα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, παραδείγματα τῆς γνώμης τοῦ Περικλέους: *φιλοκαλοῦμεν μετ' εὐτελείας*.

A. E. RAUBITSCHEK

WAS THERE IN ETRUSCAN ITALY AN IMPACT OF THE GRAND CLASSICAL GREEK STYLE?

In Italo-Etruscan archaeology it is a commonplace that «the classical spirit... found no echo in Etruria», that «the penetration of classical influences was tentative and sporadic»,[1] and that «it is difficult to find anything... in the towns along the coast which directly reflects the great classical art of Greece».[2]

This is not a new and revolutionary conception, but one that was worked out gradually during the 19th century[3] and most clearly expressed shortly before 1900 by Walter Amelung in his guide to the antiquities in Florence.[4] According to him, the sudden blossoming of Etruscan art in the 6th century B.C. was succeeded by a break in the imports from Greece and thereby also in the internal development of Etruscan art towards freedom, so that the same archaic style elements remained in use through almost two centuries of stagnation, after which the artists directly engaged in imitating the free Late-Greek style. Similarly twenty years after Amelung, in Alessandro della Seta's catalogue of the Villa Giulia Museum in Rome, it was taken for granted that the high classical art was not represented in Central Italy, neither through imported objects nor through local offshoots.[5]

However, some scholars reacted. Although Andreas Rumpf to a certain extent admitted Amelung's view, he kept aloof from a total exclusion of the high classical style,[6] and both Frederik Poulsen and Sir John Beazley undertook their datings of Etruscan mural and vase painting as well as engraved mirrors quite independently of the predominant currents in Etruscan archaeology.[7] Also in the following generations there have been

1. M. Pallottino, *The Etruscans*, Bloomington, Ind. 1975, 169-170.

2. M. Cristofani, *The Etruscans*, London 1979, 60.

3. P.J. Riis, Etruscan Types of Heads (in the following abbreviated *ETH*), *Hist. Filos. Skr. Dan. Vid. Selsk.* 9.5, Copenhagen 1981, 9-12.

4. W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, Munich 1897, 161.

5. A. della Seta, *Museo di Villa Giulia*, Rome 1918, 145.

6. A. Rumpf, *Griechische und Römische Kunst*, Einleitung in die Altertumswissenschaft hrsg. v. A. Gercke u. E. Norden 2.3, Leipzig 1931, 81, and Malerei und Zeichnung, *HdA* 4.1, Munich 1953, 103.

7. F. Poulsen, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1922, J.D. Beazley, Etruscan Vase Painting, Oxford, 1947, and The World of the Etruscan Mirror, *JHS* 69, 1-17, London 1949.

Maria Santangelo, German Hafner, Maja Sprenger, T. Dohrn, Quentin Maule, and myself.[8]

The problem is: should we really consider an Etruscan head like the British Museum's marvellous silenus antefix from Caere[9] as a Hellenistic work of about 300 in accordance with the opinion of several outstanding archaeologists, although it *does* recall classical Greek works of the period 465-420? For instance: the Poseidon from Cape Artemision, the Pheidian Zeus Borghese, the centaurs of the Parthenon, and the coins of Naxos and Gela in Sicily.[10] And if we admit these likenesses, how could they, if there was no high classical Greek impact on Etruscan art during the 5th and 4th centuries, suddenly turn up more than a hundred years later than in Greece, at a time when the grand style was over? And although Giulio Quirino Giglioli and others after him called our silenus archaistic,[11] I can find no trace of a genuine archaistic tendency, but indeed some survival of archaic and early classical details, which is something different, to be described by words like sub-archaic or epi-archaic. Obviously archaistic in the same sense as the Athena on the Panathenaic amphorae from the 350'ies onwards is another antefix, from Falerii,[12] and it has nothing at all to do with our magnificent silenus, whose Greek models seem to have been Myronic or rather Pheidian works.

The type represented by the silenus in the British Museum is certainly no isolated case. Let us see a few more Etruscan examples. First a bronze Perseus in Hamburg, of unknown provenience, probably made in Vulci. If it is not exactly reproducing the famous statue by Myron on the Acropolis of Athens, it is at least deeply influenced by its general type and the Attic style of his time.[13]

The art of Polycleitos also left its imprint on many Etruscan bronzes and even on terracottas. It is impossible to deny that some of the eminent koroplasts working in Veii both used the Polycleitan pose and distinctly Polycleitan details, for instance for a youthful male votive statue, now in the Villa Giulia,[14] and such traits are moreover manifest in bronze figures like a well-known one in Florence,[15] whose finding-place is unknown, another from Monte Falterona in the Appennines and kept in the British Museum,[16] and a third one in Bologna, from Monte Capra south of this town.[17] Also these bronzes may be Vulcian.

A terracotta head in the Villa Giulia, from Falerii, but most likely the work of an

8. *ETH* 12 notes 32-37. T. Dohrn, Zur Interimsperiode in der etruskischen Kunst, *Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes 5*, Mannheim 1981, 156-159, and the same author's *Die etruskische Kunst im Zeitalter der griechischen Klassik* (in press, supposed to appear 1983).

9. *ETH* 6 fig. 1, 27 no. 18. C.

10. *ETH* 6-9 figs. 3-11.

11. G.Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Rome 1935, 61 pl. 324.2.

12. A. Andrén, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund 1939-40, 92, III 1, pl. 27.97.

13. *Kunst der Etrusker*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1981, 91-93, no. 112.

14. M. Sprenger, *Die etruskische Plastik des V. Jahrhunderts v. Chr. und ihr Verhältnis zur griechischen Kunst*, Rome 1972, 38-39, no. 8 pls. 12-15, *ETH* 45 no. 21 L.

15. Giglioli, op. cit., 47 pl. 261.3.

16. Ibid., 47 pl. 261.1.

17. *Studi Etruschi* 14, Florence 1940, 89-97, pls. 8-9, *Vie Italienne*, ENIT 24, Bergamo 1957, 60.

artist from Veii, very much resembles the Dresden Zeus, which is held to be a copy of an original statue made in the 430'ies in the surroundings of Pheidias,[18] and some painters and bronze engravers in Etruria certainly also drew on the Pheidian style, as is shown for instance by an early Faliscan red-figured cup in the Villa Giulia[19] and by a bronze mirror in Berlin.[20] In both cases the artist borrowed a type, which Pheidias himself created for a group in a relief representation of the Slaughter of the Niobids on the throne of Zeus in Olympia. Another vase, a pelike in Orvieto, produced in Vulci or Volsinii like the mirror, likewise depends on late 5th century Attic models its figures recall both the Parthenon sculptures, the grave reliefs of the following years, and the red-figured vases of the Meidias Painter,[21] and on a bell-crater, perhaps of Vulcian make, in Florence, there is a painting related to those of the big Athenian lekythoi.[22] Beazley held «the original model of the figures... to have been a painting from the last decade or so of the fifth century» and adds the following comment: «How much later the vase may be is another question. Even if the current persisted for some time, and even allowing for a certain lag in Etruria, I should not be inclined to date the drawing much after the first decade of the fourth century; and shape as well as patternwork would suit».

Here we are at a crucial point. It is the very character of Etruscan art which presents us with the delicate problem of evaluating the time-lag between the creation of the Greek model and that of the final Etrusco-Italian work inspired from it. Of course, no detail of style which had its origin in Greece and not in Italy could appear in Italy before Greek works with such a detail had been made known to the local artists, and so the earliest Greek parallels to Etrusco-Italian works with the same detail provide only a terminus post quem for the Italian products. The problem of a ripe classical impact on Etruscan art is, evidently, more or less a problem of Etruscan chronology. An interpretation of the situation depends upon the dates assigned to the works in question and their attribution to certain well-defined art centres. If products like the bronzes with Polycleitan pose and details in the same way as the just-mentioned vase could be firmly dated and attributed to a workshop of the late 5th or early 4th century, then the case would seem rather clear; but if, as often happens in Etruscan archaeology, such works are classed as archaistic or eclectic, Hellenistic or even Roman, a classical style will of course disappear from the Etruscan stage.

It is a detailed typology combined with the evidence of stratigraphy, tomb contexts, and the very few reliable historical data, that must help us to decide whether the Polycleitan terracotta statue from Veii was made before or after the fall of Veii in 392, whether the Polycleitan bronzes belong to the 5th, 4th or 2nd century, whether the terracottas, bronzes and vases from Vulci, Volsinii and Falerii antedate the Roman conquests of 273, 264 and 241, or not.

In my opinion, the short chronology still preferred by many archaeologists has its roots in erroneous ideas pronounced by 19th century scholars like Eduard Gerhard and

18. *Bollettino d'Arte* 33, Rome 1948, 1-16 figs. 1-3 and pl. facing 4, *ETH* 45 no. 20 M.

19. Beazley, *Etruscan Vase Painting* 6-7, 106-107 pl. 25.4.

20. Giglioli, op. cit. 55 pl. 296.1-2, *JHS* 69, 1949, 6, 9 fig. 7 pl. 6a, *Schriften des Deutschen Archäologen Verbandes 5*, Mannheim 1981, 176-181.

21. Beazley, *Etruscan Vase Painting,* 37 pl. 5.1.

22. Op. cit. 33-35 pl. 9.1.

Heinrich Brunn.[23] Amelung's thesis supposing a retardation or prolongation of the archaism at the sacrifice of Polycleitan, Myronian and Pheidian classicism matches as far as it goes both the Gerhardian view that the Greek black-figure style reigned till 431, and Brunn's belief that the later part of Attic painted pottery was archaizing and datable to c. 250-100 B.C. Unfortunately, the results of Ludwig Ross's pioneer excavation on the Athenian Acropolis was disregarded, and first the large Acropolis excavations of the 1880'ies made the greater part of the archaeological world realize that Ross had been right. Another idea supporting the short chronology was that of a completely paralyzing effect which the naval battle off Cumae in 474 according to Della Seta and other writers had on the civilization of Etruria,[24] surely an exaggeration of the situation as shown for instance by the statistics for the import of Attic pottery; true, there are falling import curves for the coastal cities, but they decline already in the first quarter of the century, and there was not at all a complete cessation after 475.[25]

The prevalent chronological uncertainty is particularly unfortunate because the archaeological finds including the works of art are one of the most important sources of the early history of Italy, affording authentic evidence of a more reliable character than several later writings used by modern historians. In the last decade, however, a few serious attempts have been made to provide a safer chronological basis for the dating of some categories of artistic products. For instance, in the early 1970'ies Mauro Cristofani examined the apparently classical, rather provincial sepulchral statues in the inland region around Clusium[26] and concluded that not till the end of the 5th century and in the beginning of the 4th there were signs of a coherent classical style.[27] I may illustrate this with an example years ago emphasized by myself and by Cristofani dated to the second half of the 5th century. It is a seated woman in Florence, with a child on her lap; her head is carved in accordance with Attic style principles of the 450'ies, whereas the sphinx heads of her chair have an arrangement of the hair as on Greek works of the third quarter of the 5th century.[28] A confirmation of the 5th century date is provided by the Attic head vase of the 460'ies found in the interior of the statue, which functioned as a cinerary urn.

Two years later than Cristofani, Quentin Maule published a paper on «a series of Etruscan bronzes, which although not completely classical in the Greek sense, is yet very close to the classical».[29] The dating of this, as he called it, «near-classical» style depends heavily upon the finding of such bronzes together with Attic vases in six tomb groups at Spina in the Po delta and three in the nearby Bologna area. On this fairly reliable evidence the bronzes are dated within the second half of the 5th and the early years of the 4th centuries B.C., and Maule then traces the same style through a large series of other works including the famous Mars of Todi.[30] The characteristics of the style are figures of blocky

23. *ETH* 10-11.

24. *ETH* 11-12.

25. *Analecta Romana Instituti Danici* 9, Odense 1980, 50 fig. C, 55 figs. E-G, 57 fig. L.

26. M. Cristofani, *Statue-cinerario chiusine di età classica*, Rome 1975.

27. Ibid. 160.

28. P.J. Riis, *Tyrrhenika*, Copenhagen 1941, 116 no 12, Cristofani, op. cit. 39-40 no. 7 pl. 25.3, cf. pls. 18-20 and 33.1.

29. *AJA* 81, New Haven, Conn. 1977, 487-505.

30. Ibid. 502 fig. 19, cf. Riis, *Tyrrhenika*, 150-151 and 195, Dohrn, op. cit. 158 note 124.

squarish forms, with large heads, archaically strong features combined with something late in the attitude, in other words ripe classical products with a heavy inheritance from the early classical or «severe» style.

A third chronological attempt in these years was my own book «Etruscan Types of Heads».[31] My aim was a revision of the style chronology for the whole period from c. 600 to c. 300 B.C., but for practical reasons I limited my investigation to the terracottas, whatever having been their use. This material is sufficiently large and well distributed, both geographically and chronologically, and therefore easier to utilize than the stone sculptures and the bronzes, which present special problems. A total of 352 types of heads, and moreover a number of variations have been tentatively placed within seven typological series representing different local traditions and established according to the same general principles as those applied by Humphry Payne, R.J.H. Jenkins, Vagn Poulsen and others working in the field of Greek archaeology. These typological series were then combined with the evidence of literature and excavations, and so it seems possible to arrive at an evaluation of the time-lag between the Etrusco-Italian products and their Greek models and also to solve several special problems. To illustrate how I have been working I may refer to my first plate with terracottas from Etruscan Campania, the capital of which was Capua. The terracottas are mostly antefixes, but there are also small decorative masks from boxes or the like, votive heads and head vases. It is important to be able to take at once a comprehensive view of all the types which can be attributed to one local tradition. In the vertical columns I have put all that seem to belong together as derivatives of early types. The upper types in column F, for instance, clearly lead down to derivatives and variations in the lower part of the same column and in D and E. In all essentials the sequence may be regarded as rather safe, but, of course, the exact placing of a type may in some cases be a matter of judgement. For practical reasons I have been obliged to place special types apart in columns to save space. The horizontal zones contain what I believe to be at the same stage of development. The greatest variation is in zones 6-7, the late archaic stage. Early classical heads are seen in 8, 9 and 10, ripe classical in 11. In each of the other traditions I have proceeded similarly and tried to single out the ripe classical derivatives of earlier types as immediate predecessors of such with a late classical character. First, I show you those from maritime South-Etruria, Caere and Latium, then those from inland South-Etruria, Veii and Falerii, furthermore those from Central-Etruria, Vulci or Volsinii, and lastly, the only ripe classical terracotta type I am able to attribute to North Etruria, Clusium.

The plates only provide a relative chronology, and unfortunately the fixed points of an absolute chronology are rather few as compared with the conditions in Greece. The written evidence remains much scarcer, insufficiently conducted or published early excavations are felt as a heavier burden; but luckily new excavations and adequate publications of old finds have in recent years helped to produce a solid base for the work. Still, I must emphasize that — as the conclusive evidence often is rather meagre — the dates I suggest should be taken «grosso modo». All figures are approximate, and in most cases an exact definition of the beginning and the end of a style phase is impossible. We can do no more than stating that the transition took place somewhere between the two years connected

31. See above, note 3.

by an oblique line in my chronological table. It seems then that the ripe classical phase both in Capua and South-Etruria began between 460 and 425, in Central- and North-Etruria a little later, i.e. between 450 and 425. In Etruscan Campania, where powerful Greek art centres were very near, it continued only to about 375-360, when the late classical style appeared, but in Etruscan Central-Italy ripe classical norms prevailed till the third quarter of the 4th century. So, the time-lag was at least 25, perhaps even 50 years, but hardly more.

The total output of ripe classical types as compared with the early classical and late archaic ones was rather constant, which may cause some astonishment; but also in this respect there are differences between the local traditions. In Capua and Caere there was a marked decline of the frequency, but neither in Veii nor in Central-Etruria, i.e. Vulci or rather Volsinii; the figures for North-Etruria are too few to permit of a clear interpretation. If we turn towards the bronzes and the stone sculptures and are able to date them correctly, as Beazley did the painted vases, we shall, I think, get a similar picture; my own impression is that there exists much more material in a genuine classical style than is generally believed.

The import statistics for the Attic vases are interesting also in this connection.[32] The falling import curves for the cities on the Tyrrhenian coast after 500 are somehow counterbalanced by raising ones at Spina and Felsina, i.e. Etruscan Bologna, at Clusium, Volsinii and Falerii. At Volsini and Felsina the peak is in the second quarter of the century, at Spina in the third. To a certain extent this situation matches the greater output or early and ripe classical terracotta types in inland Etruria. So, there still was a considerable Attic export to Etruria after the Etruscan defeat off Cumae in 474 — and probably also an important general influence from Greek art; but apparently the greater part of the export then followed the Adriatic route instead of the Tyrrhenian one.

The expansion of the grand or ripe classical style in Etruscan Italy may have been a consequence of the importation of Greek works of art like the painted vases and objects in other materials, but most likely it was also due to Greek immigrants.[33] Beazley would not exclude the possibility that the early Faliscan red-figure painters working about 400 B.C. came from Athens.[34] We know from the archaeological finds that there were Greeks in the harbour towns Pyrgi and Graviscae in the territories of Caere and Tarquinii respectively, and in the second quarter of the 5th century there was a man in Vulci who had the Greek name Praxias and painted vases in an early classical Etruscan style, but in a special technique borrowed from Athens.[35]

To conclude: the question «Was there in Etruscan Italy an impact of the grand classical Greek style?» must be answered with a «Yes».

P. J. RIIS

32. *Analecta Romana* 9, 1980, 60 fig. N, 56 figs. I, H and J, 59 fig. M.
33. Riis, *Tyrrhenika*, 198-203.
34. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, 70.
35. Ibid. 195-198.

A PROPOS DE LA SCULPTURE GRECQUE D'EMPORION

(Planches 42-44)

Au début de cette communication il faut tout d'abord se situer dans la petite ville grecque d'Emporion, la plus occidentale des fondations bien connues. C'est dans les anciennes fouilles, principalement celles de 1909, qu'on a trouvé les restes de statuaire grecque en pierre jusqu'à présent uniques dans la Péninsule Ibérique.[1] Pour les bronzes et les terres cuites la problématique est évidemment tout à fait différente, car dans le premier cas les découvertes réalisées dans les îles Baléares et dans le second cas celles réalisées dans les *oppida* indigènes, offrent un panorama plus vaste.

Actuellement le problème principal des pièces emporitaines c'est qu'elles n'ont pas un contexte archéologique précis. En effet les fouilles dans la zone appelée Neapolis, où ont été trouvés les restes de sculptures, on été faites selon la méthodologie de l'époque et les réserves du Musée ne conservent qu'une très petite partie des matériaux, encore ceux-ci ne donnent-ils parfois d'autre précision que la date de la découverte.[2] On doit donc abandonner, j'oserai dire définitivement, l'espoir d'une aide de datation extérieure en rapport avec les restes céramiques alors exhumées.

En outre l'enthousiasme pour notre ville grecque a fait identifier comme pièces grecques même archaïques, des copies romaines selon le modèle archaïsant; parmi celles-ci la plus évidente c'est la tête d'Athéna maintenant au Musée Marés de Barcelone.[3] D'autre part on a dans certains cas fait remonter excessivement les chronologies.

1. Cf. pour la description de la découverte, R. Casellas, Les troballes esculptòriques a les excavacions d' Empúries, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III, 1909-1910, pp. 285-295.

2. V. par exemple ce qui arrive avec la céramique à vernis noir dans E. Sanmartí, *La cerámica campaniense de Emporion y Rhode*, Barcelone 1978, vol. Im pp. 45-169.

3. Cf. *Catálogo del Museo Marés*, Barcelone 1979, p. 15 núm 607 où l'on l'attribue encore à l'époque archaïque. Voir l'étude de H. Herdejürgen, Ein Athenakopf aus Ampurias, *Madrider Mitteilungen* 9, 1968, pp. 214-229 pour la datation dans l'époque claudienne.

Pour le moment on ne peut classer comme sculptures grecques que deux statues de divinités bien connues. On écartera la tête féminine de tradition archaïsante que Garcia y Bellido a inclus avec des doutes dans son *Hispania Graeca*.[4] Il est également très difficile de tirer des conclusions des petits fragments de sculpture, quelquefois minuscules, des fouilles anciennes, conservés dans le magasin Gandia d'Empúries.

La statue la plus intéressante c'est évidemment l'Asklepios (Pl. 42, 43,1, 44) travaillée en deux blocs, l'assemblage desquels se cache dans la bordure du vêtement; pour cette sculpture on a proposé depuis sa découverte des chronologies bien variées: on l'a attribuée au Ve siècle av. J.-C. mais aussi à l'époque romaine.[5] Nous croyons que des études précédentes, en particulier celle de M. Almagro et E. Kukhan, ont bien démontré que les deux positions extrêmes doivent être abandonnées, et ces auteurs ont proposé la date d'environ 225 av. J.-C. comme la plus probable.

La typologie d' Asklépios emporitain est sans doute hors des clichés habituels d'après les cinq schèmes de Thraemer. Les morceaux qu'on a pu récupérer permettent une reconstruction proche de celle qui était exposée autrefois au Musée de Barcelone, publiée par R. Casellas[6] et acceptée dans le travail d'Almagro-Kukhan. Le dieu debout, chaussé avec des *crepidae* semblables à celles des reliefs d'Epidaure, aurait sa main gauche appuyée sur le long bâton courbé, le bras droit plié au coude et tenant probablement une patère dans sa main.[7]

Des analyses récentes sur le matériel et la technique de cette sculpture cultuelle permettent d'apporter quelques précisions.

On sait d'après l'étude des marbres d'A. Alvarez - M. Mayer présenté dans ce même Congrès qu'on a utilisé pour l'Asklépios le Paros et le Pentélique.[8] C'est là qu'il faut chercher aussi les différences que Casellas avait déjà observées et qui l'avaient conduit à attribuer la réalisation des deux parties de la sculpture à différentes époques ou bien à différents sculpteurs; d'après lui le buste — en marbre de Paros — pourrait avoir été manufacturé à Marseille, tandis que la partie inférieure — en marbre pentélique — pourrait l'avoir été en Italie. Nous ne pensons pas à cette hypothèse, mais il faut tenir compte du mauvais assemblage des plis qui peut indiquer le travail de deux mains.

En ce qui concerne la technique il faut noter d'abord la façon d'utiliser discrètement le trépan dans la chevelure et la barbe. La technique impressioniste et du «sfumato» est mise en valeur par l'état actuel de conservation du marbre; l'ensemble de ces facteurs

4. A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, vol. II, Barcelone 1948, p. 135 núm 44.

5. La sculpture a été réproduite dans nombreuses études parmi lesquelles on doit rappeler celui d'E. Albertini, Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV (1911-1912), pp. 462-465 núm 246, et A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, pp. 130-134 num 42 avec bibliographie, et plus récemment, M. Almagro - E. Kukhan, El Asklepios de Ampurias, *Ampurias*, XIX - XX, 1957-1958, pp. 1-30. Elle est aussi citée avec une grande précision par G.A. Mansuelli, s.v. *Asklepios* dans *Enciclopedia dell'Arte antica, classica e orientale*, vol. I, p. 723.

6. R. Casellas, *Les troballes esculptòriques...*, p. 294, fig. 24.

7. Le dieu ne répose, donc, sur le bâton, comme c'est le schéma le plus courant. La même chose arrive avec une copie romaine du Palazzo dei Conservatori (cf. H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures. Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926 (réimpr. Roma 1968), p. 231 núm 7, p. 90.

8. Pour l'emploi de marbres différents, on peut voir par exemple, Ch. Dugas, s.v. *Sculptura*, Dar.-Sagl. IV/2, Paris 1911 (réimpr. Graz 1969), p. 1144 suivi dans G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven-London 1970[4], p. 123.

donnent à la face du dieu une expression de bonté, absente de pathétisme, que nous trouvons dans d'autres images du IVe siècle, spécialement celle de Milo du British Museum et celle d'Amorgos du Musée d'Athènes.[9]

Le corps du dieu est revêtu d'un himation très élégant semblable à ceux des statues féminines du IVe siècle et des types qui en dérivent.[10]

Du point de vue de la technique de taille, à la partie basse des pieds, sous les sandales et sous l'himation qui n'a pas été travaillé dans la partie non visible, on aperçoit des traces d'outils qui présentent un certain intérêt. La pièce a été travaillée, comme presque toujours, à l'aide du trépan, de la pointe, du ciseau plat dans ses diverses positions, et aussi de l'arrondi, aussi comme avec la gradine et le grattoir.[11]

On signalera seulement certains endroits où les traces d'outils sont particulièrement claires sans vouloir être exhaustifs dans la description. On voit principalement des traces de pointe à la base travaillée à la grosse pointe (P l. 44,1), et d'une pointe plus fine et peut-être de ciseau mis de côté dans la partie inférieure non visible de l'himation (P l. 44,2). Le trépan est très évident dans la chevelure, le nez, la bouche et la barbe (P l. 43,1), les bordures de l'himation (P l. 44,3) et sous la semelle droite (P l. 44,4); il doit avoir été aussi employé pour certains plis du drapage finis au ciseau plat et courbé. On voit les traces du ciseau utilisé pour les vêtements, mais elles sont peu appréciables à cause du polissage, postérieur à l'emploi du grattoir dont on remarque aussi des traces dans la chair du visage. Dans la partie basse de la sculpture au dessus de l'himation et dans la partie intérieure des pieds on voit le travail de la gradine superposée au traces de la pointe et du ciseau (P l. 44,5).

Nous croyons que la statue emporitaine a ses homologues les plus proches dans les types grecs de la moitié du IVe siècle non éloignés des cercles proches à Bryaxis et Leochares, modèles que l'Asklépios d'Emporion suit avec fidélité même dans la taille, la technique et la conception. C'est dans cette période qu'il y aurait lieu peut-être de placer son archétype.

C'est pour celà que la datation de ± 225 d'Almagro-Kukhan nous semble trop éloignée et qu'il y aurait lieu de la faire remonter au premiers temps de l'époque hellénistique entre le IVe et le IIIe siècles ou au plus tard à la première moitié du IIIe siècle, même s'il y a eu plus tard des remaniements ou des restaurations comme pourrait le prouver l'analyse de certains fragments du serpent qui sont en calcaire, et qui pourraient même correspondre à d'autres sculptures.

9. On peut citer aussi quelques stèles funéraires du IVe siècle parmi lesquelles par exemple celle de Proxenides du Musée du Pirée (núm 228) datée de la seconde moitié du siècle, et aussi le visage dans la stèle núm 191 du même Musée datée du troisième quart du IVe s. Cf. aussi S. K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts*, Frankfurt 1939, passim.

10. Cf. G.M.A. Richter, *The Sculpture...*, pp. 70 et 72; M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977, pp. 196-197.

11. Pour les traces d'outils dans l'assemblage des blocs, aujourd'hui non visible, on peut avoir récours aux bonnes photos d'Almagro-Kukhan, *El Asklepios de Ampurias*, pl. IX, 2. Cf. la description de la technique sculptorique de l'Asklepios d'Eleusis du dernier quart du IVe siècle dans l'étude de S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, London 1965, pp. 102-104, pls. 50-51.

Arrivés à ce point nous devons considérer le panorama d'Emporion et on peut vérifier que la fin du IVe siècle correspond au moment initial des drachmes emporitaines qui circulent avec une grande intensité pendant le IIe;[12] il s'agit, donc, d'un moment des plus importants de la croissance commerciale de cette ville.

Pas loin de l'endroit de la découverte de l'Asklépios fut desensevelie une petite tête (12 cm) que Casellas dans la publication de 1909-1910 avait déjà identifié comme appartenant à Artémis (Pl. 43,2). Après lui d'auteurs auteurs ont proposé une identification comme Aphrodite, mais on croit que la première hypothèse doit être retenue.[13]

On peut ici noter à nouveau certaines des caractéristiques qu'on vient de relever pour l'Asklépios, mais le trépan, bien que présent, est moins évident vu l'état de conservation; malgré tout le visage semble-t-il travaillé à la pointe et pas au ciseau et poli au grattoir et à la pierre ponce.[14]

On remarque là aussi la proximité des modèles du IVe siècle et on pourrait penser que les deux sculptures pourraient être venues ensemble dans un même moment, compte tenu par ailleurs de la relation du culte d'Asklépios avec celui d'Artémis bien que ce soit là un sujet dont il serait trop risqué de parler.

L'image de la déesse Artémis était bien familiaire aux emporitains mais sous l'aspect de la Diana éphésienne, culte commun avec la ville mère Marseille. Dans le cas de la statue c'est déjà l'Artémis classique qui est évoquée, comme aussi dans les revers des drachmes emporitaines.

Le panorama, donc, de la statuaire grecque identifiée se borne à ces deux exemples, bien significatifs. Il faut tenir compte encore que dans la zone côtière nord de la Tarraconnaise il n'y a pas de sculpture exempte en pierre avant l'arrivée des Romains et que les grandes productions sculpturales ibériques correspondent toujours au S.E. hispanique où il n'y a pas, par contre, de statuaire en pierre grecque.

Jusqu'à des études récentes il y a eu un hiatus pour ce qui est de la sculpture dans la zone jusqu'à la fin de la République où le début de l'Empire romain. Actuellement les découvertes relatives à la première phase de la romanisation se sont accrues jour après jour et l'étude de W. Grünhagen a bien démontré que le relief de la muraille de Tarragone représentant Minerve doit se rattacher à la fin du IIIe siècle av. J.-C.[15]

A Emporion aussi les fouilles des dernières années, menées par E. Sanmartí et J. Nolla — qui seront publiées sous peu — ont mis l'accent sur l'implantation romaine à la

12. Cf. pour les drachmes emporitaines l'étude de A.M. de Guadan, Las monedas de plata de Emporion y Rhode, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* XII, 1955-1956.

13. Cf. E. Albertini, *Sculptures antiques...*, pp. 465-466 num 247; A. García y Bellido, *Hispánio Graeca*, vol. II, pp. 134-135 núm 43 avec bibliographie; A. Blanco Freijeiro, *Historia del Arte Hispanico I. La Antigüedad*, 2, Madrid 1981, p. 12.

14. V. pour la différence entre le travail grec et romain dans les sculptures d'Olympie, les précisions faites par C. Bluemel, *Greek Sculptors at Work*, London 1969 (2e éd. anglaise de la 1ère allemande de 1927), p. 65 à propos de l'utilisation de la pointe et du trépan dans la tête grecque d'un Lapithe et dans la tête romaine d'une vieille femme.

15. W. Grünhagen, *Notas sobre el relieve de Minerva en la muralla da Tarraqona*, *Boletin Arqueologico* (Miscelània Vilaseca), 133-140 (1976-1977), pp. 75-94 (= *Madrider Mitteilungen* 16, 1975).

fin du IIe siècle av. J.-C. Tot a tendance á combler cet hiatus chronologique qui semblait séparer les restes grecques des premiers restes romains.[16]

En ce qui concerne la tradition grecque dans la période romaine, on peut dire que la côte septentrionale de la Tarraconnaise ne nous laisse supposer aucune particularité mais au contraire une apparence d'adoption absolue de la forme officielle romaine en même temps qu'une continuité notable des modèles grecs hellénistiques et dérivés des types du IVe siècle.

Caractéristique commune à d'autres zones de l'Empire, on trouve de nombreuses statuettes d'ornementation des *villae* particulières parmi lesquelles les Venus qui ne présentent aucun intérêt particulier et les appliques de thèmes bachiques qui avec les Eros sont les répertoires les plus réitératifs. Parmi les sculptures d'ornementation il faut signaler pourtant l'ensemble de la *villa* de Els Munts (Altafulla, Tarragone) et le Dionysos verseur, copie de la moitié du IIe siècle ap. J.-C. en marbre de l'île de Paros dont la surface a subi un polissage très foncé lequel a permis, malgré les restaurations, de vérifier la fidélité du copiste au modèle praxitelien élaboré vers 360 av. J.-C.[17]

De toute façon c'est la capitale provinciale, Tarraco, qui a la plus grande importance pour cette tradition grecque car c'est dans cette ville que l'on peut remarquer l'écho de la sculpture du IVe siècle surtout dans l'ornementation des lieux publics;[18] parmi ces copies il faut souligner premièrement la tête et la partie inférieure du torse de l'Aphrodite Cnidia qui date de la moitié du Ier siècle ap. J.-C., copie de qualité en marbre de Paros. On trouve une autre imitation ou réélaboration des modèles du IVe s. dont le modèle n'est pas clair, dans la tête de Minerve en marbre à grain fin de Luni avec casque corinthien, copie qu'on peut dater de l'époque d'Hadrien.[19]

Encore que bien moins important, on a pu également trouver dans notre zone l'écho des modèles classiques du Ve s., parmi ceux-ci on peut mentionner le torse récemment identifié par E.M. Koppel comme appartenant à une copie, peut-être iconique, du Ares Borghese.[20]

16. On peut aussi signaler que dans les dernières années du IIe s. a.n.è. on a de plus en plus importants vestiges sur l'organisation du territoire; cf. par exemple dans le cas du réseau routier, M. Mayer- I. Rodà, *La epigrafia republicana en Cataluna. Su reflejo en la red viaria*, Reunión sobre Epigrafía hispánica de época romano republicana, Saragosse 1983 (sous presse), et pour les *villae* les travaux de M. Prevosti, *Cronologia i poblament a l'àrea rural d'Iluro*, 2 vols. Mataró 1981, et *Cronologia i poblament a l'àrea rural de Baetulo*, Badalona 1981.

17. E. Albertini, *Sculptures antiques...*, pp. 364-365 núm 51; A. García y Bellido, *Esculturas romanas de Espaῆa y Portugal*, vol. I, pp. 95-96 núm 81.

18. Cf. pour l'ensemble des sculptures de Tarraco, E. Albertini, *Sculptures antiques...*, pp. 359-406 et la thèse d'E. M. Koppel, *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín 1985.

19. Pour l'Aphrodite cnidienne, cf. E. Albertini, *Sculptures antiques...*, p. 366 núm 55, A. García y Bellido, *Esculturas romanas...*, p. 144 num 151, et la communication presentée par E.M. Koppel au XVIIe Congrès National d'Archéologie (Logroῆo 1983, sous presse). Pour la tête de Minerve, v. A. García y Bellido, *Esculturas romanas...*, p. 134 núm 135, et E. M. Koppel, *Los hallazgos del Forn dal Cisne: la schola del collegium fabrum de Tarraco*, Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967), Tarragone 1980, pp. 13-14 num 4.

20. E.M. Koppel, *Nuevo enfoque sobre el torso del Museo Arqueológico de Tarragona*, *Boletin Arqueologico*, ép. V, 1, 1979, pp. 204-6.

Pour terminer il y aurait lieu de signaler la marque grecque néo-attique qui apparaît dans les premiers portraits d'empereurs à Tarraco, importés au Ier s. et dont la majeure partie est faite en marbre grec, comme par exemple la belle tête de Livie. Dans une période postérieure par contre les portraits d'empereurs seront très clairement produits dans des ateliers locaux; c'est le cas des images de la dynastie des Antonins parmi lesquelles le portrait de Marc Aurèle et de son frère Lucius Verus.[21]

Hors de Tarraco les empreintes dans les sculptures de la tradition et des matériaux grecs ne seront pas si évidentes, comme par exemple dans la voisine Barcino, une petite ville où les sculptures sont travaillées soit dans le grès local ou dans le marbre de Carrare suivant les modèles italiques, à l'exception d'un torse de Dionysos d'ascendence nettement hellénistique.[22]

ISABEL RODA

21. E. Albertini, *Sculptures antiques...*, pp. 370-373 núms. 66-69; A. García y Bellido, *Esculturas romanas...*, pp. 42-43 num 33 pour la Livie et pp. 36-37 nums 26-27 pour le Marc Aurèle et le Lucius Verus.

22. Pour les matériaux des portraits, cf. I. Rodà, *Un retrat inédit de Barcino i el taller escultòric local*, *Rivista di Studi Liguri* (omaggio N. Lamboglia) XLVI, 1980, pp. 41-52. Pour le Dionysos on peut voir principalement A. Balil, *Esculturas romanas del Museo de Historia de la Ciudad*. Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad, VI 1964, pp. 80-85 núm 7 et *Materiales para un corpus de esculturas romanas del Conventus Tarraconensis II*, Archivo Español de Arqueología XXV, 1962, pp. 153-156 núm. 12.

CLASSICISME ET PROVINCIALISME DANS L'ORIENT MEDITERRANEEN A L'EPOQUE HELLENISTIQUE ET ROMAINE

(Planches 45, 46)

La conquête de l'Orient méditerranéen et de vastes régions de l'Asie occidentale non-méditerranéenne par Alexandre le Grand a été un tournant dans l'histoire de l'Antiquité. Cette épopée était macédonienne dans ses moyens militaires et dans son but politique, et hellénique dans son idée. Elle a eu pour effet l'ouverture de l'Asie occidentale devant le génie grec et l'émergence d'une civilisation nouvelle que Droysen, il y a un siècle et demi, eut l'idée de définir comme *hellénistique*.[1] La force motrice de cette nouvelle civilisation était, dans ses étapes initiales, la culture grecque. Celle-ci, par sa dynamique, son éclat et son attrait s'est superposée aux traditions culturelles locales qui, relativement à elle, avaient l'apparence d'être inertes et conservatrices, et de caractère plutôt monotone. Les agents de diffusion les plus notables de la culture grecque étaient les centres urbains fondés par Alexandre et ses successeurs, dont l'organisation et les institutions ont été modelées sur celles de la *polis* hellénique.[2] Dans ces villes, les colons grecs et macédoniens, de même que l'élite locale qui a subi l'empreinte classique, faisaient de leur mieux pour s'entourer d'oeuvres d'art et d'architecture de style classique, de parler la langue et de suivre le genre de vie grecques. Ainsi, dès la fin du quatrième siècle avant l'ère chrétienne on voit l'Asie antérieure se transformer en ce que Daniel Schlumberger appella *l'Orient hellénisé* (1970).

1. J.G. Droysen, *Geschichte des Hellenismus* (2nd ed., 1877-78); cette oeuvre comporte le texte revisé des trois études publiées auparavant, en 1833, 1836 et 1843.

2. V. Tscherikover, *Die hellenistische Städtegründungen von Alexander dem Grossen bis auf die Römerzeit* (1927); A.H.M. Jones, *The Greek City from Alexander to Justinian* (1940); G. M. Cohen, *The Seleucid Colonies: Studies in the Founding, Administration and Organisation* (1978).

Mais, par rapport à l'ensemble des régions qui formaient cette vaste *koiné* hellénisée les villes hellénistiques n'étaient pas nombreuses. Dans certains cas elles étaient fort éloignées l'une de l'autre et entourées d'une large population autochtone, sédentaire ou nomade, dont l'attitude n'était pas toujours sympathisante. Dans les villes elles-mêmes — à l'exception de la classe dirigeante qui, d'ailleurs, n'était pas nombreuse — la plupart des habitants et notamment ceux appartenant aux classes inférieures, étaient peu touchés par la Grèce. La population rurale l'était moins encore. Les paysans continuaient à vivre, à travailler et à se prononcer en suivant les vieilles traditions orientales.[3] Souvent, la rencontre avec la culture grecque éveillait en eux la résistance et même la méfiance plutôt que l'attraction. En ce qui concerne les nomades de la steppe, ils ont été longtemps considérés comme étant hors de la *koiné*, voire ses ennemis.[4]

Cette situation n'a pas manqué de s'exprimer aussi dans la culture matérielle. Dans le domaine des arts visuels, ceci se révèle sous la forme de deux courants artistiques.

En premier lieu il y avait ce qu'on appelle généralement *le courant hellénistique proprement dit*. La base de ce courant et sa nature même étaient tout à fait grecques. S'y sont ajouté des traits propres à l'époque hellénistique: naturalisme, grandeur, le goût d'un espace à trois dimensions et de figures aux passions intenses et aux mouvements accentués et complexes. Ce courant s'est épanoui notamment dans les grandes villes côtières de la Méditerranée orientale et il a été l'apanage des souverains, de l'aristocratie et des classes cultivées.[5]

Deuxièmement, en dehors de ces villes, et notamment dans les régions intérieures des royaumes hellénistiques, on se trouve en présence d'un courant artistique tout-à-fait différent, qu'on peut définir comme *provincial*. Ses traits les plus marquants étaient: la représentation schématique, simplifiée, et même naïve, des motifs figuratifs et ornamentaux; l'immobilisme; un penchant pour figures figées et hiératiques placées dans un espace à deux dimensions. Les racines de ce courant étaient profondément implantées dans le riche sol des vieilles traditions orientales. Il s'est manifesté dans des formes multiples, chaque région ayant sa propre forme d'expression artistique. Néanmoins, il faut souligner que nous ne sommes pas en présence d'une simple répétition des anciens arts de l'Asie antérieure. Ce sont des formes d'expression nouvelles, propres à l'époque nouvelle. Il y avait aussi une influence grecque mais celle-ci ne touchait pas au fond des choses. Elle se manifesta essentiellement dans l'aspect formel. D'habitude, quand un artiste provincial prenait contact avec une oeuvre d'art grecque, il préférait en copier le modèle icono-

3. Ceci a été bien demontré dans l'étude de Dorothy J. Crawford, *Kerkeosiris: An Egyptian Village in the Ptolemaic Period* (1971).

4. Pour une vue d'ensemble, voir: S.K. Eddy, *The King is Dead. Studies in the Near Eastern Resistance to Hellenism 334-31 B.C.* (1961); A. Momigliano, *Alien Wisdom. The Limits of Hellenisation* (1975); d'autre part, voir: M. Avi-Yonah, *Hellenism and the East. Contacts and Interrelations from Alexander to the Roman Conquest* (1978), notamment les pp. 136-166.

5. Le courant hellénistique est richement documenté dans le domaine de la sculpture; voir, à ce sujet, l'oeuvre magistrale de M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (édition revisée de 1961). Pour une vue d'ensemble richement illustrée des trois grands domaines de l'art hellénistique (l'architecture, la peinture et la sculpture) voir: J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce hellénistique* (1970).

graphique et le reproduire à sa propre manière, plutôt que de s'inspirer de son style.[6]

Pour concrétiser ce que je viens de dire, regardons deux œuvres d'art de cette période. En premier lieu, voyons la fameuse mosaïque nilotique du sanctuaire de Fortune Primigenia à Préneste.[7] Elle a été découverte au début du 17ème siècle et largement restaurée depuis, notamment dans sa partie supérieure. Néanmoins, on peut la considérer comme un des meilleurs représentants de l'art hellénistique Alexandrin. La mosaïque représente, en une seule vue panoramique, le Nil tout entier coulant paisiblement et tortueusement du coeur de l'Afrique jusqu'à la Méditerranée. Apparemment elle comporte une série de scènes présentées sous la forme de vues, prises obliquement à hauteur de vol d'oiseau, des divers endroits de la Vallée du Nil. Les scènes sont très riches e coloriées. Elles sont peuplées d'animaux et de plantes exotiques, d'ensembles architecturaux de type hellénistique ou local, de bateaux et de nombreuses figures humaines. Soulignons que le nom de plusieurs animaux est marqué au-dessus des images, en caractères grecs. Ceci permet de supposer que les mosaïstes ont utilisé comme modèle une sorte de recueil d'images animaliers d'un type qui a été employé notamment par les illustrateurs des manuels zoologiques.[8] Pour le sujet qui nous concerne, essayons de concentrer notre regard sur quelques-uns de ces animaux. Au milieu de la mosaïque, par exemple, on voit un sanglier en train de se pencher sur la rivière; plus à gauche se trouve un rhinocéros — son nom est marqué au dessus — qui regarde tout autour avec méfiance; plus en bas on voit un bovin qui lape de l'eau du Nil sous la surveillance de son bouvier; la scène inférieure du coin gauche représente des hippopotames et des crocodiles en train de fuir devant leurs chasseurs qui essaient de les attraper à partir de leur bateau en jetant des lances. Il est clair que les mosaïstes qui ont fait cette oeuvre d'art ont bien réussi à créer des figures naturelles, animées, à trois dimensions et qui sont en pleine harmonie avec leur milieu (Pl. 45,1).

Passons maintenant à l'hypogée peint No. I de la nécropole de Marissa, ville hellénistique à la lisière occidentale des montagnes de Judée. A l'origine, cet hypogée était richement décoré de peintures et d'inscriptions peintes. Quand il a été découvert, il y a quatre-vingt ans, les peintures de la salle orientale (salle D) étaient encore en un assez bon état de préservation et elles on été publiées par Peters et Thiersch.[9] Malheureusement, quelque temps après, ces peintures se sont atténuées, jusqu'au point où, aujourd'hui, n'en restent que quelques taches de couleurs peu distinctes. Ce que nous possédons donc, ce n'est que

6. Le problème de l'art provincial de l'époque hellénistique n'a pas encore été traité d'une façon adéquate. Une étude à ce sujet laisse à désirer.

7. G. Gullini, *I mosaici di Palestrina* (1956); id., La datazione e l'inquadramento stilistico del santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* I, 4 (1973) pp. 746-799; pour ce qui concerne le problème des *lithostrota* mentionnées par Pline, *HN* XXXVI, 184 et notamment 189; voir la critique de Ph. Bruneau dans *BCH* 102, 1978,I, pp. 138-139. De très bonnes photographies en couleur de certaines scènes se trouvent dans Charbonneaux, Martin, Villard (*op. cit. supra* n. 5) figs. 182-186.

8. Voir à ce sujet, l'étude publiée récemment par Z. Kádár, *Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts* (1978); suivant cet auteur, l'origine de telles images remonte jusqu' au IVème siècle av. J.-C., aux oeuvres d'Aristote.

9. J.P. Peters, H. Thiersch, *Painted Tombs in the Necropolis of Marissa* (1905); voir aussi: E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period I* (1953) pp. 65-70; *Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land III* (1977) pp. 782-790, *s.v.* «Maresha» (M. Avi-Yonah).

le rapport de ces deux savants. Leur texte est accompagné de photographies dont les couleurs ont été ajoutées à la main, d'après des aquarelles. Evidemment, le résultat n'est pas celui qu'on voudrait, mais ces photographies nous donnent quand même une assez bonne idée des peintures en question. Soulignons, tout d'abord, que les données épigraphiques indiquent que l'hypogée appartenait à une famille sidonienne. Cette famille faisait partie de la colonie sidonienne installée à Marissa sous les Ptolemées, au troisième siècle avant l'ère chrétienne. Ces mêmes données épigraphiques permettent aussi de conjecturer que l'hypogée a été érigé et décoré vers la fin du même siècle.

Parmi les peintures qui ont orné la salle orientale (salle D), la frise continue qui longeait la partie supérieure des deux murs latéraux est, pour le sujet sui nous concerne, du plus haut intérêt. Cette frise comporta à l'origine une série d'animaux rangés en une seule ligne, l'un après l'autre, quelquefois séparés par un arbre. Ils ont été présentés de profil et leur nom était marqué au-dessus d'eux, en caractères grecs. Pour s'en faire une idée, regardons quelques-unes des planches de l'ouvrage de Peters et Thiersch. Sur l'une d'elles qui reproduit un segment de la frise du mur sud, on voit la tête d'un taureau mortellement blessé par un gros serpent qui l'affronte; puis on aperçoit un animal que le peintre n'a certainement jamais vu et qui représente, selon toute vraisemblance, une girafe; ensuite on voit un sanglier à l'allure menaçante, prêt à s'élancer vers la droite. Plus loin (P l. 45,2) on voit un rhinocéros et un éléphant s'avançant vers la gauche; leur nom est bien visible au dessus d'eux; ils ont été tracé de manière très simplifiée et naïve, on dirait même enfantine. Au mur nord, on peut voir un crocodile à la mâchoire entre-ouverte dont les dents menaçants sont bien visibles. Il y a aussi un hippopotame à pauvre allure, un onagre qui tient un serpent sous ses pattes tout en le mordant paisiblement, et d'autres animaux.

Il n'y a pas de doute que les peintres de la frise — il y avait au moins deux — se sont servis de modèles grecs. Ces modèles étaient de nature semblable — du moins, pas très différente de ceux employés par les mosaïstes de Préneste. Mais le *style* des figures est tout-à-fait différent. Ici, on est en présence de figures schématiques et simplifiées dont la forme et les mouvements sont loin d'être naturels; elles sont plates et n'ont aucune liaison apparente avec le fond sur lequel elles ont été peintes.

Ces caractéristiques nous permettent d'attribuer les peintures de l'hypogée de Marissa au courant artistique provincial.

Pendant le deuxième et notamment le premier siècle avant l'ère chrétienne la situation s'amplifie. Certes, dans les grands centres urbains des pays riverains de la Méditerranée orientale, la tradition classique, dans sa forme hellénistique, était toujours en pleine force. Elle n'a pas manqué également, de rayonner sur les alentours, particulièrement en ce qui concerne les aspects formels (propagation de modèles, de types iconographiques, etc).

Mais, à l'intérieur des pays hellénistiques, les choses ont évolué. D'une part, on discerne une tendance croissante vers un syncrétisme artistique. D'habitude, ce syncrétisme prend la forme d'une interpénétration, ou même d'une fusion d'un art provincial quelconque avec l'art grec. L'art dynastique de la Commagène du premier siècle avant l'ère chrétienne en est un bon exemple. D'autre part, on aperçoit que les tendances arti-

stiques locales s'affirment. Elles deviennent de plus en plus authentiques et de moins en moins dépendantes des formes et des modèles grecs.[10]

A l'époque romaine cela devient évident. Dans les villes proches de la Méditerranée, la tradition classique, maintenant dans sa forme romaine, est plus forte que jamais.[11] Du premier au troisième siècle après l'ère chrétienne elles ont connu, dans le domaine de la culture matérielle, un essor sans précédent. Mais, il faut avouer qu'à cette période la tradition classique signifiait la continuité et non pas la nouveauté. Sa nature était conservatrice, plutôt qu'innovatrice. Plus que ça, elle favorisait l'imitation et même la copie et non pas l'expression artistique authentique.[12] En fin de compte, la majorité des monuments classicisants qui nous sont parvenus de l'Orient romain ne sont que des imitations, plus ou moins réussies, des grandes oeuvres d'art créés antérieurement à l'époque classique, hellénistique ou même romaine.

Pour illustrer le sujet en question, jetons un coup d'oeil sur la mosaïque du Jugement de Pâris, trouvée à Antioche sur l'Oronte au début des années trente, et aujourd'hui au Musée du Louvre.[13] Elle a été découverte dans le *triclinium* de la Maison à l'*Atrium* et elle date du deuxième siècle après l'ère chrétienne. Au milieu du tableau central on voit la figure de Pâris assis sur un rocher, tournant la tête vers Hermès qui est debout derrière lui; Athéna, Héra et Aphrodite figurent en face de lui et Eros et Psyché dans les deux coins supérieurs; la scène a lieu dans un paysage bucolique idéalisé qui comporte des arbres et rochers, du troupeau et une colonne surmontée d'une statue; elle est entourée d'une riche bordure végétale aux rameaux de vigne entrelacés, chargés de feuilles et de fruits et peuplés de têtes humaines et d'oiseaux (Pl. 46,1).

Les mosaïstes qui ont créé ce pavement se sont certainement inspirés d'une oeuvre d'art de l'époque hellénistique. Ils l' ont créé aussi conformément à la tradition artistique hellénistique, ayant recours aux moyens suivants:

- *Forme* naturelle, active et à trois dimensions pour les motifs figuratifs et ornamentaux.
- *Composition* programmée dont le but était d'intensifier l'effet dramatique de la scène et d'accentuer sa grandeur.
- *Couleurs* riches, fortes et aux nuances innombrables.

Regardons maintenant la mosaïque de Moqîmû découverte il y a trente ans dans le voisinage d'Edesse.[14] C'est une mosaïque funéraire et elle date apparement du deuxième ou du début du troisième siècle après l'ère chrétienne. Elle représente sept membres d'une famille dont le nom est inscrit en syriaque à côté de leur tête. Ceux sont Moqîmû, sa femme,

10. Voir à ce sujet, les deux études de D. Schlumberger, Descendants non-méditerranéens de l'art grec dans *Syria* 37, 1960, pp. 131-166 et 252-318 et *L'Orient hellénisé* (1970) mentionné plus haut; voir aussi la riche documentation iconographique réunie dans l'ouvrage de R. Ghirshman, *Iran, Parthes et Sassanides* (1962), pp. 15-117.

11. A.H.M. Jones, *The Cities of the Eastern Roman Provinces* (2nd ed., 1971).

12. Le sujet a été traité dans cette autre oeuvre magistrale de M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (1977).

13. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) pp. 16-21. Pour une bonne photographie en couleur, voir: R. Bianchi Bandinelli, *Rome, la fin de l'art antique* (1970), fig. 352.

14. J. Leroy, Mosaïques funéraires d'Edesse, *Syria*, 34, 1957, pp. 315-318; J.B. Segal, *Edessa, «The Blessed City»* (1970), pl. 1 (en couleur).

leurs trois fils, leur fille et une petite-fille (P l. 46,2). «Trois générations d'une famille noble, et peut-être princière, représentées dans leur costume d'apparat d'une richesse de tons et de formes qui jettent une vive lumière sur les goûts et les modes en usage à Edesse au début de l'ère chrétienne» comme l'écrivait Jules Leroy.[15]

Du point de vue géographique, nous sommes à moins de 300 km. de l'est d'Antioche. Mais, du point de vue artistique, c'est un monde tout-à-fait différent. Le fait est que la mosaïque de Moqîmû ne comporte rien de classique. Les traits qui la caractérisent sont:

- Représentation de figures raides, immobiles et figées dans leur position.
- Stricte frontalité des personnages; c'est certainement la convention artistique la plus marquée de l'art provincial de l'Orient romain.
- Accentuation des yeux des personnages; ce sont leurs yeux qui attirent notre regard, qui communiquent avec le spectateur et qui évoquent la spiritualité de l'âme.
- Recours au linéarisme pour indiquer les contours des figures et les plis des vêtements; ce qui en résulte ce sont des figures stéréotypées et fort naïves; elles manquent de profondeur et sont détachées du fond sur lequel elles sont présentées.

On peut conclure que la créativité artistique de la mosaïque de Moqîmû s'exprime par le regard des figures et non pas par leur action; par l'idée qu'elles expriment et non pas par leur forme; par leur nature religieuse qui semble toucher l'éternel et non pas par leur aspect humain, qui lui est éphémère.

Ces conventions et formes d'expression artistique ne caractérisent pas uniquement l'art d'Edesse. Elles se manifestent aussi dans les monuments figurés découverts à Doura Europus et à Hatra, à Palmyre et au Hauran, en Arabie et en Judée.[16] En effet, ce sont des traits propres du courant artistique provincial qui, à l'époque romaine, était le courant dominant à l'intérieur de la région syro-mésopotamienne. Le partage politique, entre l'Empire romain et l'Empire parthe, a peu influencé les arts de cette région. Les artistes locaux, des deux côtés de la frontière politique, ont travaillé suivant les mêmes règles et leurs monuments appartenaient au même milieu artistique.[17] On dirait donc que nous

15. *Op. cit. supra*, p. 318.

16. *Doura*: M. Rostovtzeff, Dura and the Problem of Parthian Art, *Yale Classical Studies*, V, 1935, pp. 157-304; id., *Dura Europos and its Art* (1938); Ann Perkins, *The Art of Dura Europos* (1973). *Hatra*: D. Homès-Fredericq, *Hatra et ses sculptures parthes* (1963); J.M.C. Toynbee, Some problems of Romano-Parthian Sculpture at Hatra, *JRS* 62, 1972, pp. 106-110. *Palmyre*: M.A.R. Colledge, *The Art of Palmyra* (1976). *Le Hauran*: M. Dunand, *Le Musée de Soueida* (1934). *La province d'Arabie*: N. Glueck, *Deities and Dolphins* (1966). *La Judée*: M. Avi-Yonah, Oriental Elements in the Art of Palestine in the Roman and Byzantine Periods, *Quarterly of the Department of Antiquities of Palestine* X, 1944, pp. 105-151; XIII, 1948, pp. 128-165; XIV, 1950, pp. 49-80; id. *Oriental Art in Roman Palestine* (1961); I. Skupinska-L∅vset, *Funerary Portraiture of Roman Palestine. An Analysis of the Production in its Culture-Historical Context* (1983).

17. Voir: E. Will, La Syrie romaine entre l'Occident gréco-romain et l'Orient parthe, *Actes du VIIIème Congrès International d'Archéologie Classique, 1963* (1965) pp. 511-521; et notamment: J.B. Ward-Perkins, The Roman West and the Parthian East, *Proceedings of the British Academy* 51, 1965, pp. 175-199.

sommes en présence d'une «*koiné*» artistique syro-mésopotamienne, dont les conventions et les formes d'expression seraient bien définies et généralement acceptées. Il me semble pouvoir aussi établir que les arts de cette *koiné* reflètent une «renaissance», dont la force grandit constamment. Cette «renaissance» gagna du terrain de plus en plus, aux dépens de la tradition classique. A l'époque byzantine, c'est la tradition syro-mésopotamienne qui l'emportera.[18]

I. ROLL

18. Ceci a été déjà constaté par l'érudit américain J.H. Breasted avec la découverte des premières peintures de Doura Europos; voir son étude intitulée : *Oriental Forerunners of Byzantine Painting* (1924).

CLASSICISME LOINTAIN ET TARDIF: L'ART DE PALMYRE

(Planche 47)

Les définitions du classicisme sont assez nombreuses, formées sous les différents aspects. Dans l'histoire de l'art universel la définition concerne les courants artistiques influencés par l'art gréco-romain. Une notion pareille est applicable à notre sujet, puisque le phénomène artistique en question se développait en dehors de la *koiné* ethnique gréco-romaine. Le classicisme se dit d'autre part de tendances artistiques vers le style classique, style qui exprimait le culte de la beauté alliée à l'observation de la nature. Le style classicisant se caractérise par la tendance à la perfection du travail. Je me sers de ces trois définitions pour considérer respectivement l'iconographie, la technique et le style des ouvrages d'art palmyrénien du IIe et du IIIe s.

Le fait est bien connu par le décor à l'intérieur des maisons à P. qui se compose entièrement des motifs empruntés au répertoire gréco-romain. Dans l'art de la mosaïque figurent uniquement les héros, dieux et les heroines grecs (Ulisse, Cassiopée, Andromède, etc.).[1] Tout recemment, partant de découvertes fortuites, K. Parlasca a expliqué de façon convaincante le rôle des menues pièces en stucco, des masques, des amours, des têtes détachées, des ornements.[2] Il s'agît des détails appliqués à la corniche qui ressemblait aux corniches peintes de Pompéi. Puisque le décor à l'intérieur d'une maison exprime le goût de son propriétaire, il en ressort qu'à P. existait une certaine prédilection pour l'iconographie classique.

Après l'art décoratif passons à la sculpture cultuelle. L'art religieux est d'habitude résistant aux influences étrangères et à P. il désservait le culte décidement non classique. En fait les images des divinités indigènes diffèrent de gréco-romaines. Il faut cependant

1. M.A.R. Colledge, *The Art of Palmyra*, London 1976, pp. 105-106.

2. Land des Baal, Syrien — *Forum der Völker u. Kulturen*, Mainz am Rhein 1982, pp. 207-209, Nos 189-191 (K. P.).

remarquer, que cette règle n'est sans exceptions, voir p. ex. Némésis, ou bien Allath. La statue cultuelle de cette dernière, copie fidèle d'Athéna Parthénos, a été sans aucun doute importée. Le découvreur, M. Gawlikowski, croit, qu'elle a été exécutée à Athènes, au temps des Antonins.[3] Je pense, qu'elle provient plutôt d'une ville grecque d'Asie Mineure, mais la question de provenance n'est pas essentielle dans mon raisonnement. Il est plus important d'observer l'influence de cette ouvre sur l'iconographie de la déesse. Elle était présentée à l'origine assise entre les deux lions ou bien debout, appuyée contre une lance. Vers la fin du IIe s. la figure debout a été modifiée. Allath s'appuit de la main gauche contre un bouclier et sa poitrine est ornée d'un Gorgoneion.[4] Ce type, si proche de la Parthénos, doit probablement son existence à la statue du temple. Les divinités indigènes masculines portent de règle le costume militaire romain. Les dieux sont cuirassés et armés à la mode des *statuae loricatae* impériales. Le fait est bien connu, mais jamais expliqué. Je crois que cette habitude étrange de présenter les dieux nationaux sous l'aspect des occupants armés a pris naissance sous l'influence d'un groupe des statues, érigé entre les années 17-19 dans le sanctuaire de Bel. Les statues n'existent plus, mais leurs inscriptions parlent de Tibère, de Gérmanique et de Druse.[5] Il est plus que probable, que l'empereur-commandant en chef de l'armée, et Gérmanique, qui a gagné la campagne en Orient, ont été présentés aux habitants de la ville, à peine soumise au pouvoir romain, en costume militaire. Remarquons, que toutes les images des dieux cuirassés sont postérieures au règne d Auguste,[6] donc elles sont au moins contemporaines, ou bien postérieures au groupe mentionné. L'emplacement de ce groupe, au sein du principal sanctuaire de la cité, renforçait le prestige des statues. Celles-là étaient probablement considérées par le peuple, qui ne comprenait point les inscriptions latines sur les bases, en tant que les images sacrées.

Un processus pareil avait lieu à mon avis dans le domaine des statues funéraires. Un second groupe des statues impériales connues par leurs inscriptions se trouvait sur l'Agora. Ce groupe a été érigé entre les années 198 et 212 et il se composait des statues de Séptime Sévère, de Caracalla, et sans doute de la femme et du fils cadet d'empereur (l'inscription est lacunaire).[7] Une statue de Julie Maesa montée en voisinage complétait l'image de la famille impériale. Partant de données épigraphiques H. Ingholt a identifié de Julie Domna une statue acéphale retrouvée non loin des inscriptions.[8] La figure est en marbre, du type Petite Herculannaise, importée sans aucun doute. Une statue semblable de production locale a été trouvée dans un tombeau fastueux de la nécropole ouest. Bien qu'acéphale elle a pu être datée précisement, entre les années 210 et 240.[9] Je crois que cette coïncidence chronologique n'est pas fortuite. Au contraire, les deux statues comparées témoignent de l'influence directe de la figure impériale sur la funéraire.

3. M. Gawlikowski, *Aus dem syrischen Himmel*, Zur Ikonographie der palmyrenischen Götter, *Trierer Winckelmannsprogramm* 1-2, 1979/80, Sonderdruck, p. 20 n. 12.

4. H.J.W. Drijvers, *The Religion of Palmyra*, Leiden 1976, p. 20 pl. LVI 1; cf. Colledge, op. cit., fig 39 (IIIe s.).

5. Colledge, op. cit., p. 89 n. 294.

6. E.C. Drijvers, op. cit., pl. III 1 (ca 32 ap. J.-C.), IV 2, VII, IX 1, IX 2 (de l'an 225).

7. J. Starcky, *Inventaire des Inscriptions de Palmyre* X, Damas 1949, Nos 64, 67.

8. H. Ingholt, *Inscriptions and Sculptures of Palmyra* I, *Berytus* III, 1936,pp. 124-125, pls XXV, XXVI.

9. A. Sadurska, *Le tombeau de famille de 'Alainê*, Varsovie 1977, pp. 105-107, fig. 46.

Nous nous bornons à ces exemples de l'iconographie pour passer à la technique, et plus précisement à la perfection des sculptures funéraires à P.

Il existe une *opinio communis*, basée sur l'observation des pièces isolées, que les artisans qui s'occupaient de la sculpture funéraire à P. ne prêtaient des soins particuliers aux leurs ouvrages. Cette opinion est juste en ce qui concerne les pièces de série, destinées pour les clients modestes, qui les achétaient toutes faites. Les sculptures exécutées sur commande démontrent le contraire, mais sous la condition d'être considérées *in situ*. Elles sont souvent parfaitement bien adaptées à l'intérieur de la chambre funéraire et soigneusement composées. Plusieurs détails d'apparence mal faits, p.ex. les oreilles asymétriques, les yeux inégaux, les têtes disproportionnées étaient en effet exécutées à dessein.[10] Les figures groupées étaient d'habitude subordonnées à l'axe de symétrie depuis la position des jambes et les gestes des mains jusqu'aux moindres détails du visage. La composition du groupe tout entier exigeait la déformation des détails. Les bustes montés dans une galérie allongée étaient d'autre part travaillés avec le soin particulier du côté exposé au regard, d'où résultent les visages asymétriques (P l. 47,1). Les têtes et les mains trop grandes et saillantes appartiennent aux figures placées très haut et regardées d'en bas (P l. 47,2). Somme tout, les inéxactitudes prétendues n'étaient en réalité que des corrections optiques, preuves du soin particulier des artisans. Un témoignage curieux, à savoir les éclats des pierres trouvés dans un tombeau[11] (dit d'Aštor, de la nécropole sud-est) renforce notre raisonnement. Pour bien calculer tous ces «refinements» le travail sur place et non dans un atelier éloigné était indispensable.

A la fin passons à cette manifestation du classicisme qui témoigne du culte de la beauté. Pour saisir une telle tendance il faut préciser les idées du beau à l'époque. Le goût classique exigeait que les traits du visage soient réguliers et le regard calme. Dans le trésor riche des portraits funéraires à P.à côté des portraits fidèles, parfois cruellement sincères, se trouvent des pièces qui présentent le modèle embelli, ou bien qui sont exécutées sans se soucier du modèle, selon le goût commun rayonnant de grands centres artistiques grecs et gréco-orientaux.[12]

Ceci dit, nous tenons à souligner, que le courant classicisant à P. était toujours accompagné des tendances différentes. Il est pourtant évident, que l'empreinte classique sur l'art de la ville désertique n'était point superficielle. Le classicisme existait au sein de sa culture, depuis la naissance jusqu'à son déclin.*

ANNA SADURSKA

10. Cf. Sadurska, op. cit., p. 48.

11. *Information orale de la part du feu Obeid Taha* (Maître du chantier).

12. E.c.H. Ingholt, *Studier over Palmyrensk Skulptur*, KØbenhavn 1928, pl. X 1 (portrait idéalisé de l'an 125/6).

* Je tiens d'exprimer ma profonde reconnaissance à Doz. Dr. I. Skupinska-LØvset pour la permission de publier deux photographies ci-jointes et de profiter du texte de son article sur les portraits palmyréniens à Oslo, *Archaeologia* XXXIV, sous presse.

ELEMENTS DE CIVILISATION GRECQUE CLASSIQUE DANS LE MONDE GETIQUE DE LA ZONE ISTRO-PONTIQUE

(Planches 48-49)

Bien que les rapports entre les Grecs et les autochtones géto-daces soient une question généralement connue, liée à un phénomène antique incontestable, les fouilles archéologiques apportent sans cesse de nouvelles données susceptibles d'enrichir le problème d'autres aspects inédits du plus haut intérêt. Des résultats obtenus depuis quelques années déjà étoffent l'histoire de ces rapports aptes à étayer les conclusions formulées par l'historiographie géto-dace moderne dès ses débuts.[1] Il se dégage de ces conclusions que l'activité des Grecs habitant les colonies pontiques, de même que celle des marchands maritimes n'étaient pas seulement une expression du besoin de véhiculer certains produits, mais qu'elles traduisaient aussi un processus de longue haleine qui aura pris des formes multiples, usé de pratiques percutantes et agi dans les deux sens, dont les conséquences ont fait surgir des phénomènes complexes dans la dynamique de l'histoire générale.

L'impact de ces rapports géto-grecs s'avère si important à l'extérieur des colonies ouest-pontiques, au-delà même de leur hinterland, que le spécialiste qui étudie la civili-

1. Le problème des rapports gréco-indigènes dans l'Antiquité a toujours fait l'objet de l'incessant intérêt de la recherche archéologique roumaine, d'où la riche littérature qu'il a suscitée et dont nous mentionnerons les quelques titres suivants: *La pénétration hellénique et hellénistique dans la vallée du Danube*, Bucarest 1923; M. Lambrino, *Les vases archaïques d'Histria*, Bucarest 1938; Em. Condurachi et collab. *Histria. Monografie arheologica*, I, Bucarest, 1954, *Histria* II, Bucarest 1966; C. Preda et H. Nubar, *Histria* III, Bucarest 1973 (*Découvertes monétaires*); P. Alexandrescu, *Histria*, IV (*La céramique....*), Bucarest 1978; M. Coja et Pierre Dupont, *Histria* V (*Ateliers céramiques*); Al. Suceveanu, *Histria* VI, 1982 (*Thermes romains*); D. M. Pippidi, *Contributii la Istoria Veche a Romăniei*, Bucarest 1967; idem, *Scythia Minor*, 1975; et à ces contributions de caractère monographique s'ajoutent encore de nombreuses études portant sur les divers aspects du développement historique des colonies ouest-pontiques.

sation des Géto-Daces se doit d'inscrire ce phénomène parmi les problèmes à approfondir. Le propos du présent exposé est de mettre en lumière la relation qui existe entre le flux des marchandises grecques dirigées vers l'intérieur du monde géto-dace et l'afflux de la population autochtone vers les cités fondées par les colons grecs.

Un témoignage éloquent de la force de pénétration des produits grecs, dès la période archaïque, dans le monde géto-dace au - delà même du hinterland des colonies pontiques vient d'être apporté par les derniers résultats des fouilles pratiquées sur l'agglomération fortifiée d'époque hallstattienne de Beidaud[2] (au centre de la province istro-pontique) auxquels s'ajoutent encore ceux fournis par les stations de Caraorman (dans le Delta du Danube)[3] et de Sarinasuf.[4] En effet, on y a récupéré une quantité considérable de poterie hellénique: amphores de Chio du VIe siècle av. n.è., petits récipients de la catégorie des poteries de luxe ornés de peintures noires et de motifs incisés qui attestent leur origine attique, bon nombre aussi de la céramique mentionnée par la littérature spécialisée sous le nom de «vaiselle de cuisine» ou «d'usage courant» et datée également de la même période.

D'autre part, les fouilles de la plate-forme occidentale d'Histria (secteur Z_2)[5] ou bien celles de Tariverde, Corbul, Vadul, Istria-sat[6] et celles plus récentes de Vişina,[7] Babadag,[8] Sarinasuf,[9] etc., montrent elles aussi qu'à cette même époque la population gétique était présente non seulement dans l'hinterland des colonies hellénistiques, mais encore juste sous leurs murs. Car, il est évident — ainsi qu'on l'a conclu, du reste — que les usagers de la céramique rudimentaire mise au jour dans le secteur susmentionné d'Histria ne pouvaient être que des autochtones, fixés là soit de façon temporaire, soit à demeure, et qui travaillaient dans les divers ateliers artisanaux de la cité.[10] Et, pour compléter l'image de la composition sociale des habitants des logis et de leur mobilier dégagés dans l'hinterland d'Histria — logis et mobilier dont la nature et la forme montrent que là aussi on tâchait de développer un mode de vie sinon similaire, tout au moins imitant celui de la cité. Ces éléments devaient avoir dans le cadre des nouveaux rapports nés ou implantés dans cette province entre les colons et les indigènes, des suites particulièrement importantes pour l'évolution ultérieure de la civilisation des Géto-Daces. Mais ce développe-

2. G. Simion et El. Lăzurcă, *Aşezarea hallstattiana de la Beidaud-Tulcea*, Peuce VIII, 1980, p. 43 et suiv.

3. G. Simion, *Descoperiri arheologice pe grindurile din Delta Dunarii*, Peuce II, 1971, p. 47-61.

4. P. Alexandrescu, *Pour une chronologie des Ve-IVe siècles*, Thraco-Dacica, Bucarest, 1976, p. 123.

5. M. Coja, *Histria* V, p. 17-44; voir aussi les notes 1-16.

6. *Tariverde*, cf. D. Popescu et Gh. Cantacuzino, *SCIV*, III, 1952, p. 269-272; idem, *SCIV* IV, 1-2, 1953, p. 129-35; R. Vulpe, *SCIV* V, 1-2, p. 100-108; idem, *SCIV* VI, 3-4, 1955, p. 453-548; D. Berciu et C. Preda, *MCA*, IV, 1959, p. 77-88; idem *MCA* V, 1959, p. 318-323; idem *MCA* VII, p. 273-279 et surtout C. Preda, *Pontica* 5, 1972, p. 77-86. L'habitat de *Vadul* cf., *SCIV*, IV, 1953, 1-2, p. 145-146; *Istria-sat*, cf., VI. Zirra, *MCA*, IX, 1970, p. 213; *Corbul*, cf. M. Bucovală et M. Irimia, *Pontica* IV, 1971, p. 41-56; *Sinoe-Zmeica*, cf. V. Canarache et C. Preda, *SCIV* IV, 1-2, 1953, p. 138-145, daté des Ve-IIe siècles av. n.è.

7. M. Mănucu Adameşteanu, *Sondajul efectuat în aşezarea antică de la Vişina-Tulcea*, *MCA*, Tulcea, 1980, p. 157-59.

8. Fouilles et informations E. Oberländer Târnoveanu.

9. P. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 122 et suiv.

10. M. Coja, Ceramica autohtona de la Histria, *Pontica*, 3, 1907, p. 116 et 118; idem dans «Actes du Ier *CJEBSEE*, II, 1970, p. 340; idem, *Histria* V, p. 18-20; ibidem, p. 40-44; idem, L'artisanat à Histria du VIe au Ier siècle av. n.è., *Dacia*, NS, VI, 1962, p. 115-138.

ment de la société locale devait s'arrêter vers la fin du VIe siècle et surtout pendant la première partie du siècle suivant à cause des graves troubles intervenus en cette zone, comme il en résulte de la stratigraphie présentée par la forteresse autochtone de Beidaud et de la disparition de l'habitat de l'hinterland de colonies grecques.[11] Jusqu'à présent, la recherche n'a pu résoudre l'énigme des facteurs de ce bouleversement, ni en déterminer avec précision la portée et les suites. Pour le moment, nous avons affaire à une interlude obscure séparant deux périodes historiques nettement contourées. En revanche, l'étape suivante, c'est-à-dire celle qui commence vers la fin du Ve siècle av. n.è. pour durer jusqu au début du IIIe siècle, sera celle d'une véritable explosion démographique, attestée par quantité de sites, par des citadelles de refuge d'aspect monumental et portant la marque dee transformations fondamentales subies entre-temps par la société géto-dace. Cette nouvelle période se caractérise par un autre épanouissement d'envergure des rapports entre les Grecs et les autochtones. A cette époque, des traditions anciennes s'enrichissent d'autres valences, au point de devenir les traits typiques de la première phase du second âge du fer, qui — pour tenir compte de la chronologie — correspond à l'époque classique du monde grec. Maintenant, la pénétration grecque dans l'espace gétique prend la forme d'un phénomène général d'infiltration des artisans originaires dus ou formés dans le monde gréco-méditerranéen, qui finissent par devenir sédentaires des agglomérations autochtones. Au point de vue archéologique, ce phénomène s'exprime dans le travail du métal afin d'en créer des objets de parure, ainsi que, et surtout, dans le domaine de la poterie, où l'on est confronté à la situation suivante:

On constate la persistance de la poterie rudimentaire dans les sites ouverts, la citadelle gétique de refuge de Beştepe[12] et avant tout dans les nécropoles géto-daces d'Enisala,[13] Bugeac-Ostrov, Canlia,[14] Cervanodă,[15] Satu Nou,[16] etc. — datés dans les limites du IVe siècle av. n.è. et de la seconde moitié de ce siècle, jusqu'au seuil du siècle suivant. Il s'agit d'une poterie modelée selon la technique traditionnelle, dont la pâte poreuse comporte des tessons concassés et des grains de sable, revêtant des formes simples, surtout de type sac. Sa décoration reste strictement fidèle à la même tradition, se composant de bandes alvéolaires qui font saillie, selon une ligne tantôt continue, tantôt interrompue

11. G. Simion, *Stratigrafia asezarii fortificate de la Beidaud* (inédit); voir aussi la chronologie des sites de Tariverde, Vadul, Vişina, etc. dans la bibliographie mentionnée ci-dessus notes 6 et 7.

12. Idem, *Quelques remarques sur la civilisation gétique des centres et forteresses autochtones de Dobroudja à la fin du Hallstatt et au commencement du La Tène*, Posebna Izdanja, XXIV, Sarajevo 1975, p. 237-248; idem, *Les Gètes de la Dobroudja septentrionale du VIe au Ier siècle av. n.è.*, Thraco-Dacica I, Bucarest, 1976, p. 157 et suiv.

13. G. Simion, *Despre cultura geto-daca din nordul Dobrogei, in lumina descoperirilor de la Enisala,* Peuce, II, 1971, p. 63-128; idem, Thracia 3, Serdicae 1974, p. 291-304; idem, Thraco-Dacica, I, p. 148 et suiv.; idem, Peuce, VI, 1977, p. 49-72.

14. M. Irimia, *Cimitirele de incineratie geto-dacice de la Bugeac-Ostrov*, *Pontica*, 1, 1968, p. 193-234; idem, *Pontica* 2, 1969, p. 23-42; idem, *Pontica* XII, 1979, p. 55-75.

15. D. Berciu, *Descoperirile getice de la Cernavoda (1954) şi unele aspecte ale începutului formarii culturii Latène geto-dace la Dunarea de Jos, MCA*, IV, 1957, p. 281-318.

16. B. Mitrea, *Un cimitir geto-dacic în sud-vestul Dobrogei*, dans *Omagiu lui Constantin Daicoviciu*, Bucarest, 1960, p. 409-413; B. Mitrea, C. Preda et N. Anghelescu, *Sapaturile de salvare de la Satu Nou, MCA* VII, 1961, p. 203-290; idem, *MCA* VIII, 1962, p. 369-372.

de manches protubérantes ou encore de bandes d'alvéoles plus creuses, disposées de façon plus ou moins régulière sur la ligne de démarcation du col. A noter, cependant, une nouveauté de ce répertoire céramique: l'introduction des récipients à la lèvre modelée dans le genre des oenochoés grecques (P l. 48,1).

La catégorie céramique des récipients d'une certaine finesse mais modelés eux aussi à la main, dans une pâte de meilleure qualité et bien pétrie, avec des parois lisses et recouvertes d'une engobe lustrée. Leur morphologie atteste une évolution des formes traditionnelles, les exemplaires de petite taille — et seulement eux — présentant une légère tendance à adopter le contour des bols ou des petites tasses grecques (P l. 48, 2 a et b).

Enfin, la troisième catégorie céramique de la période en question se dessine juste au IVe siècle av. n.è., pour se généraliser aussitôt dans les sites géto-daces. C'est la catégorie de la poterie exécutée au tour.[17] Bien cuite, elle est faite dans une pâte de qualité supérieure, dont la teinte d'un gris-cendré est tantôt recouverte d'une engobe superficielle, tantôt laissée telle quelle. Cette catégorie céramique comporte les formes suivantes:

— Les *amphores* à fond plat,[18] formes courantes de la typologie des vases grecs, moins fréquentes, toutefois, dans les nécropoles géto-daces (P l. 48,3).

— Les *cratères*,[19] dont le type est connu surtout en tant que urne funéraire et qui offrent une gamme fort variée. Leur profil est tantôt plutôt élancé, le col nettement dégagé, orné, dans certains cas, de traits fragmentaires légèrement cannellés et les manches plantés à la verticale sur l'épaule, tantôt il présente des parois presque droites, avec des manches plantés obliquement. D'autres exemplaires de cette catégorie rappellent la silhouette des vases-cloches. On constate la même grande variété en ce qui concerne leur taille aussi, car le type de vase-cratère apparaît aussi bien chez les petites tasses que chez les vases-pots (P l. 48,4-6).

— Les *cruches*[20] dotées d'une anse sont également fréquentes dans les agglomérations et les nécropoles de cette époque. Leur grande variété demeure pourtant dans les limites des profils globulaires plus ou moins bitronconiques. D'ordinaire, leur ouverture s'évase soit en ligne droite, soit s'incurvant en entonnoir (P l. 48, 7-10 et 11).

— Les *bols*[21] se caractérisent par le creux de leur panse, avec la lèvre droite ou dessinant une courbe vers l'intérieur. Tantôt ils sont dotés de deux anses, tantôt ils en sont entièrement dépourvus, avec une grosse lèvre évasée à l'horizontale (P l. 48, 12-14).

— Les *compotiers*[22] munis d'anses tortueuses et reposant sur un pied évasé sont

17. I. Andrieşescu, *Piscul Crasani*; ARMSI, Série III, t. III, Mém. I, Bucarest, 1924; R. et E. Vulpe, *Les fouilles de Tinosul*, *Dacia* I, 1924, p. 166-223; idem, *Les fouilles de Poiana*, *Dacia* III-IV, 1927-1932, p. 253-351; V. Pârvan, *Getica*, pp. 420-430 et 561-590; et surtout la classification de I. Nestor, *Der Stand, der Vorgeschichtsforschung in Rumänien*, 1932, p. 157-164, voir aussi I.H. Crişan, *Ceramica daco-getica*, Bucarest 1969, p. 15 et suiv.

18. M. Cičikova, *Développement de la céramique thrace à l'époque classique et hellénistique*, Actes de la VIe CJCPS, Sofia 1963, p. 42.

19. *Ibidem*, p. 42 et suiv.

20. *Ibidem*, p. 41, fig. 5.

21. G. Simion, *op. cit.*, Peuce II, p. 84, fig. 15 et p. 101 fig. 23; idem, *Thraco-Dacica*, I, p. 153, fig. 6.

22. V. Pârvan, *Getica*, p. 584 et suiv. lui attribue une origine italo-illyrienne; R. et E. Vulpe, *op. cit.*, *Dacia* II-IV, 1927-1932, font remonter son origine aux vases métalliques d'époque hallstattienne et à la céramique archaïque grecque; I. Nestor, *Der Stand...*, p. 166 et suiv. atteste l'évolution locale de cette forme de vase; la même documentation chez I. Andrieşescu, *op. cit.*, p. 53; I. H.Crişan, *Ceramica...*, p. 127 et suiv.

également attestés durant cette période. A en juger d'après leur profil, ils ont dû évoluer à partir du type des bols ansés (P l. 48,15).

— Les *écuelles*[23] présentent la même silhouette et le même aspect que les bols ou les *petits plats* (P l. 48, 16, 17).

Ces petits plats ou *petites écuelles* semblent avoir été fréquemment utilisés comme vases d'offrandes funéraires et les tombes explorées en ont livré une gamme peu variée.

Certains exemplaires de ce lot, de même que l'espèce de petites cruches, sont cuits au rouge.

— Les *plats à poisson*[24] appartiennent à la catégorie céramique façonnée au tour, dont la pâte rugueuse comporte beaucoup de sable; généralement, ce sont des pièces épaisses, cuites au rouge (P l. 48,18).

Ajoutons aussi qu'il y a des pièces céramiques, à cuisson oxydante, dont la silhouette imite celle des *skyphoi* (P l. 48,19).

Avant de nous lancer dans des hypothèses ou tout autre commentaire, il importe à mon avis de considérer aussi les autres vestiges grecs des sites attribués au monde gétodace. Là encore il sera tout d'abord question de céramique — une céramique avec la même destination que les pièces autochtones du même genre récupérées sur les lieux, à savoir: urnes funéraires, vases d'offrandes ou brisés rituellement, vaisselle d'usage courant et vaisselle de luxe mises au jour dans les habitations explorées pendant les fouilles.

Les plus fréquentes, par conséquent les plus nombreuses, s'avèrent les *amphores*. Leur examen statistique met au premier rang les *amphores* de Thasos: silhouette élancée, lèvre triangulaire, manches marqués ou non du nom de propriétaire. Ces marques de propriétaire se composent soit d'un texte de trois lignes sans symbole (un *ethnikon* et deux noms abrégés), soit de timbres avec texte et symbole (Hélios et carquois) faciles à attribuer à la fin du Ve siècle av. n.è.,[25] soit d'un texte sur deux lignes avec un symbole (trident, kantharos, oiseau, Héraclès archer, dauphin) datés de la seconde moitié du IVe siècle et du début du IIIe siècle av. n.è[26] Les amphores thasiennes sont attestées non seulement dans les sites archéologiques des bouches du Danube, mais aussi dans des régions plus éloignées, voire les provinces roumaines du centre et nord du pays — par exemple en Moldavie, à Iasi ou dans la citadelle gétique de Stăncești (dépt. de Botoșani).[27] Viennent ensuite les amphores de Sinopé et celles d'Héraclée Pontique, datées soit du premier, soit du dernier quart du IVe siècle av. n.è. Enfin, le même contexte archéologique a livré également une abondance de fragments d'amphores provenant de divers centres de la côte micrasiatique, sans que leur lieu d'origine puisse être précisé exactement.

Une autre catégorie de céramique grecque d'importation est celle de la poterie de

23. P. Alexandrescu, *Un groupe de céramique fabriquée à Istros*, Dacia, NS, XVI, 1972, p. 120 et suiv., figg. 4, 5 et 6.

24. Ibidem, p. 124 et suiv. avec la bibliographie et la conclusion respectives sur leur origine grecque.

25. G. Simion, Peuce II, p. 96-97; P. Alexandrescu, Thraco-Dacica, I, p. 120-121.

26. M. Irimia, *Date noi privind așezarile getice din Dobrogeă in a doua epoca a fierului*, *Pontica*, XIII, p. 92 et suiv., avec les tableaux I et III, p. 107-108.

27. M. Petrescu-Dîmbovița, *Scurta istorie a Dacici preromane*, Iași, 1978, p. 124.

luxe. Parmi les pièces de cette catégorie, à remarquer les vases à vernis noir et ceux ornés de figures peintes, tous d'origine certainement attique.

Sous le rapport chronologique, il convient de retenir comme l'une des premières pièces grecques d'importation un *amphoriskos* (P l. 49,1), en pâte de verre bleu marine avec le rebord et les parois, dans leur registre supérieur, décorés de bandes alternantes, circulaires et en zigzag, de teinte jaune. Cette pièce peut se dater de la seconde moitié du Ve siècle av. n.è.[28]

Une autre pièce attique d'importation est une *pyxide* singulière: modelée dans une argile rose, elle est enduite d'un vernis noir, trois cannelures concentriques, coloriées en rouge et en noir décorent sa lèvre (P l. 49,2). Notons encore:

— Une *salière attique* à vernis noir, trouvée dans la nécropole d'Enisala (T. 1/1972) et datée vers l'an 420 av. n.è.[29]

— Des *skyphoi attiques* ornés de figures peintes en rouge, récupérés dans la nécropole 1 de Murighiol, à Tulcea, à Coţofeni-Dolj et à Bucarest, sans oublier non plus l'exemplaire à vernis noir d'Enisala (T. 1/1972). Toutes ces pièces remontent à la première moitié du IVe siècle av. n.è.[30] (P l. 49,3).

— Les *coupes-skyphoi attiques* recouvertes d'un vernis noir, mises au jour à Enisala (T. 1/1972): deux exemplaires datés vers 400-380 av. n.è.[31] (P l. 49,4-5) et l'exemplaire de la nécropole 1 de Murighiol, remontant au deuxième quart du IVe siècle av. n.è.

— Un *lécythe aryballisque* décoré de motifs (palmettes) rouges trouvé toujours à Enisala et daté du deuxième quart du IVe siècle av. n.è.[32] (P l. 49,6).

— Les *bolsals attiques*[33] à vernis noir, trouvés à Enisala et Murighiol, remontant au deuxième quart du IVe siècle de n.è. (P l. 49,7).

— Les *bols attiques* avec la lèvre rentrée et la surface couverte d'un vernis noir, trouvés à Enisala[34] ou encore ceux munis d'une anse et passés à un vernis rouge tirant sur le brun, tel celui de Murighiol, daté vers le milieu du IVe siècle av. n.è. (P l. 49,8,9).

— Les *canthares attiques* au vernis noir sont les plus nombreux. Diverses nécropoles — Enisala, Murighiol, Bugeac, Cernavodă Satu-Nou, etc. — les a livrés et leur présence est également signalée au nord du Danube, à Zimnicea et même en Transylvanie, à Cepari. Tous sont datés vers le milieu du IVe siècle av. n.è, soit légèrement auparavant, soit un peu après cette période (P l. 49,10-11).[35]

— Il convient de ne point oublier non plus les *oenochoés* à la lèvre trilobée ou circu-

28. X. Gorbunova et I. Saverkina, *Greek and Roman Antiquities in the Hermitage*, Leningrad, 1975. Pl. 17, cat. 17, daté du Ve siècle av. n.è.; I. Venedikov et collab., *Apollonia*, Sofia 1963, p. 310 cat. 990-992 et Pl. 162/990-992, datés du VIe siècle av. n.è.

29. P. Alexandrescu, *Thraco-Dacica*, p. 120; v. Sparkes-Talcott, cat. 932.

30. G. Simion, inédit; P. Alexandrescu, *Thraco-Dacica*, p. 120; *CVA*, Bucarest 1, 1965, p. 46, Pl. 43/7.

31. G. Simion, inédit; P. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 31; *CVA* 2, 1968, p. 28, Pl. 33/5; Sparkes-Talcott, cat. 622.

32. G. Simion, *Peuce* II, p. 115, fig. 29; P. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 120; *Olynth*, XIII *CVA*, p. 39, Pl. 35/6.

33. G. Simion, *Peuce* II, p. 86, fig. 16/e; P. Alexandrescu, *Histria II*, p. 180, et pl. 90, fig. XXI, 3.

34. G. Simion, *Peuce* II, p. 115, fig. 29 et p. 1180, fig. 31/h; Sparkes-Talcott, cat. 803.

35. P. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 118 et suiv.; I.H. Crişan, *Ceramica*... p. 89.

laire, ni l'*olpe* recouverte d'un vernis noir, livrées par divers centres de la zone istro-pontique et attestées aussi en Transylvanie à Aiud[36] (P l. 49,12,13).

Mais la liste des objets grecs d'importation doit inclure aussi une rubrique des parures — *perles en verroterie* de différentes couleurs *colliers* de coquillage (*Cypraea moneta*) P l. 49,14, et une autre réservée aux accessoires de toilette, tels les *miroirs* de bronze de différentes tailles, etc.

Un regard à part méritent les *bagues de bronze* imprimées de motifs décoratifs, ainsi que les *bracelets de bronze* (P l. 49,15), ornés de groupes perlés, que certains spécialistes considèrent comme produits de l'artisanat autochtone.

Disons *pour conclure* que les vestiges récupérés jusqu'à présent et dont nous venons de passer la revue sommaire montrent qu'à la différence de ce qui s'est passé dans la Magna Graecia, les colonies grecques du littoral ouest-pontique, de même que les centres du monde gétique ne disposaient guère du moindre atelier local spécialisé dans la production de la poterie de luxe. Ce sont uniquement les antiques métropoles grecques qui ont subvenu sous ce rapport aux besoins des colonies et des centres géto-daces. Il semble d'ailleurs que leurs «besoins» à ce point de vue aient été plutôt réduits, vu le petit nombre des objets de cette sorte — notamment pour ce qui est la poterie peinte — récupérés sur les sites géto-daces de l'époque. En effet, selon toute probabilité, la céramique fournie aux communautés géto-daces par les colonies grecques consistait surtout en poterie dite «d'usage courant».

La littérature spécialisée compte encore quantité de controverses sur des questions telles que la manière dont le monde géto-dace aura découvert les mérites du «tour à potier», au point de faire de cette innovation l'un des traits caractéristique de son second âge du fer. Ou encore, sur la question de savoir si cette nouvelle technique représentée par le tour à potier aura abouti dans la région septentrionale de la Péninsule balkanique par la filière des colonies pontiques, ou bien par celle des Thraces méridionaux.

Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans des détails et des comparaisons afin de mettre en lumière les voies d'accès dans le monde géto-dace du tour à potier et des formes céramiques qu'on y a relevées. Rappelons seulement que la *céramique d'usage courant* de teinte grise ou cuite au rouge et façonnée au tour, mise au jour dans la zone septentrionale de l'espace balkanique et datée de la première phase du deuxième âge du fer (autrement dit du La Tène géto-dace, fin du Ve - début du IIIe siècle av. n.è.) ne faisait que continuer la technique, ainsi que la majeure partie du répertoire morphologique mis en circuit par la poterie confectionnée à Histria et destinée au même usage à l'époque archaïque.[37] D'autre part, même généralisée, l'utilisation du tour à potier ne pouvait guère devenir une activité exercée en famille, à l'instar du modelage à la main de la poterie du ménage ou du tissage. Cette céramique fabriquée au tour allait devenir donc nécessairement le

36. G. Simion, *Peuce* II, p. 115, fig. 29; idem, *Thraco-Dacica*, p. 153, fig. 6/20; I.H. Crișan, *Ceramica...*, p. 89.

37. Des opinions au sujet de la céramique d'usage courant dans les colonies ouest-pontiques et les sites environnants ont été avancées par: Maria Coja, *Dacia*, NS, XII, 1968, p. 326, qui pense que cette céramique était confectionnée sur place à Histria, alors que P. Alexandrescu, *Dacia*, NS, XVI, 1972, p. 120 et suiv., affirma sa provenance nord-ionienne et son caractère de produit d'importation.

monopole d'artisans spécialisés, potiers de métier. Aussi, j'estime pour ma part que l'adoption du tour à potier par le monde géto-dace exprime en réalité l'infiltration de l'artisanat jusque dans les centres autochtones les plus reculés. En même temps, le phénomène témoignerait de ce que ces autochtones avaient accepté les nouveaux-venus, c'est à dire les artisans, quelqu' ait été leur lieu d'origine, qu'il s'agît donc de Grecs originaires des métropoles ou des colonies pontiques, aussi bien que de Gètes formés dans les métropoles des-dites colonies et dans les ateliers fonctionnant à l'ombre de ces colonies. Que ces artisans se soient comportés en colporteurs travaillant çà et là, où qu'ils aient élu un domicile fixe là où ils pensaient trouver un débouché sûr, c'est une question de moindre importance. Ce qui importe, par contre, c'est le grand rôle des colonies pontiques dans le développement du processus de production et diffusion d'une poterie confectionnée au tour.

Et ces commentaires et interprétations conviendraient même aussi, selon moi, aux objets de parure considérés par bon nombre des spécialistes comme des produits de l'artisanat autochtone — surtout dans le cas des bagues de bronze décorées d'impressions et des bracelets perlés. La similitude de cette catégorie d'objets avec ceux de la même espèce mis au jour en Magna Graecia[38] suggère que nous avons affaire à des objets d'importation, tant pour ce qui est de la Méditerranée, que pour ce qui est de la zone ouest-pontique. De même, il conviendrait d'attribuer la même origine aux pièces de verroterie ou confectionnées avec les dépouilles des êtres vivant dans la mer (*Cypraea moneta*). Il s'agirait donc en fait d'un phénomène d'essaimage intervenu chez les artisans spécialisés dans le travail du métal ou du verre, qui ont dû irradier des métropoles grecques aussi bien du côté du bassin occidental de la Méditerranée, que dans le monde du littoral pontique.

Tulcea, Roumanie *GAVRILA SIMION*

ABRÉVIATIONS

AIEBSEE — Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européenes.
ARMSI — Analele Academiei Române. Memoriile secțiuni i istorice București.
CJESPC — VIe Conférence Internationale d'Etudes Classiques des Pays Socialistes.
MCA — Materiale și cercetări arheologice, București
SCIV — Studii și cercetări de istorie veche, București.

38. V. Johanowsky, Atti dell' XI Convegno di studi sulla Magna Graecia, Taranto, 1971, p. 388. et suiv.

ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΜΑΧΙΕΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΟΥΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ

Ἡ κλασσικὴ παράδοση κυριαρχεῖ σὲ ὁλόκληρη τὴν ἀλεξανδρινὴ καὶ μεταγενέστερη ποίηση — ἄμεσα ἢ ἔμμεσα — μὲ θετικὸ καὶ μὲ ἀρνητικὸ τρόπο. Ἡ σχέση τῶν ποιητῶν μὲ τὴν τεράστια καὶ ἀναμφισβήτητη κλασσικὴ παράδοση διαπιστώνεται σαφῶς καὶ στὶς δύο τοποθετήσεις: (1) στὴν θετική — ὅπου κυριαρχεῖ ἡ γοητεία, ὁ θαυμασμὸς καὶ ἡ μίμηση, καὶ (2) στὴν ἀρνητική — ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀντίδραση, ἡ ἀνανέωση, ἡ καινοτομία καὶ ἡ ἀπομάκρυνση. Εἶναι γνωστό, ὅτι ἤδη ἀπὸ τὰ ὁμηρικὰ ἔπη ὡς τὸν 4ο αἰ. π.Χ. ἡ καταπληκτικὴ ποιητικὴ δημιουργία ἔχει καθορίσει τὴν θεματολογία, τὴ γλώσσα, τὸ ὕφος, τὸν μύθο, τὰ ποιητικὰ εἴδη, τὴν πνευματικὴ καὶ ἀνθρώπινη οὐσία. Ἡ ποιητικὴ δημιουργία ἔχει κορυφωθεῖ στοὺς κλασσικοὺς χρόνους — ἰδιαίτερα στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα — καὶ καθορίζει μόνιμα ὅλη τὴν λογοτεχνικὴ παραγωγή. Οἱ ἀλεξανδρινοὶ ποιητὲς γνωρίζουν ἀπόλυτα αὐτὴ τὴν κυριαρχία τῆς κλασσικῆς ποίησης, ἔχουν πλήρη γνώση καὶ φιλολογικὴ καὶ ἑρμηνευτικὴ κατάρτιση καὶ εἶναι βέβαιοι, ὅτι ἡ προσπάθεια νὰ ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τὸν φυσικὸ βιασμὸ τῆς κλασσικῆς δημιουργίας εἶναι προβληματικὴ καὶ ἀδύνατη. Ἔτσι κατανοεῖται ἡ προσωπική τους δραστηριότητα, ποὺ ὁδηγεῖ ἀναγκαστικὰ σὲ ἕνα συσχετισμὸ ἢ σὲ μιὰ παραλλαγὴ τῶν παλαιῶν ποιητικῶν θεμάτων καὶ τοῦ λογοτεχνικοῦ λόγου. Ἑπομένως προκύπτει ἡ διαπίστωση — ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση καὶ ἑρμηνεία τῆς ἀλεξανδρινῆς ποίησης —, ὅτι ὑπάρχει ἡ παρουσίαση μιᾶς νέας δημιουργικῆς μορφῆς καὶ συγχρόνως ἕνας ἀναπόφευκτος δεσμὸς μὲ τὴν κλασσικὴ παράδοση.

Εἶναι βασικὸ τὸ γεγονός, ὅτι ἡ ποίηση τῶν ἀλεξανδρινῶν χρόνων, μολονότι κινεῖται σὲ μιὰ νέα αἰσθητικὴ δομή, εἶναι ἀναγκαστικὰ δεμένη μὲ τὴν ποιητικὴ δημιουργία τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς: θέματα, ποιητικὲς διατυπώσεις, ποιητικὰ εἴδη, μοτίβα, γλωσσικὲς ἐκφράσεις κ.λ.π. ἀνάγονται σαφῶς στὴν κλασσικὴ ποίηση. Φυσικά, ἡ προσπάθεια νεωτερισμοῦ καὶ μεταβολῆς μερικῶν κλασσικῶν στοιχείων ὁδηγεῖ σὲ μιὰ νέα δημιουργικὴ διάσταση ποὺ καθορίζεται ἀπὸ δύο τάσεις: α) τὴν ἀποχώρηση καὶ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸν δεσμὸ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς καὶ β) τὴν πορεία τῆς νεώτερης ποίησης σὲ χρονικὴ

διάρκεια μὲ νέα στοιχεῖα καὶ μὲ ἀναφορὰ σὲ ποιητικὰ δεδομένα πρὶν ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἐποχή. Ἔτσι κατανοεῖται, γιατί ὁ Ἡσίοδος καὶ ἡ ἰωνικὴ ποίηση χρησιμοποιοῦνται καὶ καλύπτουν τὴν ποιητικὴ ἐπιβολὴ τῶν κλασσικῶν χρόνων σὲ ἀρκετὰ ἀλεξανδρινὰ ποιητικὰ ἔργα.

Ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν κλασσικὴ παράδοση τοῦ ποιητικοῦ λόγου — ἰδιαίτερα στὸ ὑλικὸ τοῦ μύθου — διαφαίνεται μέσα στὶς προσπάθειες τῶν ἀλεξανδρινῶν ποιητῶν, νὰ παρουσιάζουν ἄγνωστους ἢ ἐλάχιστα γνωστοὺς μύθους καὶ παραδόσεις καὶ μάλιστα μὲ δύσκολη κατανόηση στοὺς ἀναγνῶστες. Αὐτό, ποὺ καθορίζει ἐσωτερικὰ τὴν μεταβολὴ καὶ τὴν διαφορὰ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἐποχή, εἶναι ὁ ἀνθρώπινος στόχος, τὰ γεγονότα ποὺ κυριαρχοῦν στὸν ἄνθρωπο, ὁ δεσμὸς μὲ τὴ νέα κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ τάξη, ποὺ ὅμως δὲν συνάπτεται μὲ συγκεκριμένο χῶρο καὶ καθορισμένες ὁμάδες ἀνθρώπων — διότι στὴν ἀλεξανδρινὴ ἐποχὴ ἔχουν διασπασθεῖ ἡ ἐθνικὴ ἑνότητα, ἡ παραδοσιακὴ σύνθεση, ἡ φυλετικὴ ὁμοιογένεια καὶ ὁ στόχος τοῦ ποιητῆ πρὸς τὸ συγκεκριμένο κοινό. Οἱ ἄνθρωποι τώρα διαφοροποιοῦνται κοινωνικά, πολιτικὰ καὶ ἀνθρώπινα, τὰ ἐπιμέρους ἄτομα ἀπομονώνονται καὶ ἀποχωρίζονται μέσα σὲ ἀτομικὲς σχέσεις καὶ οἱ ποιητὲς κινοῦνται μέσα σὲ συγκεκριμένους, στενοὺς κύκλους ἀνθρώπων καὶ ἀρχόντων καὶ παρουσιάζουν τὴν ποιητική τους δημιουργία ὄχι μέσα σὲ εὐρύτατα πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ πλαίσια — ὅπως στὴν κλασσικὴ ἐποχή —, ἀλλά, ὡς ἄτομα εἰδικά, τὰ προσωπικά τους βιώματα μέσα σὲ ἕνα περιορισμένο κύκλο ἀκροατῶν.

Στὴν κλασσικὴ ἐποχὴ ἡ ἀθηναϊκὴ δημοκρατία ἔχει δημιουργήσει νέες συνθῆκες γιὰ τὴν προβολὴ καὶ τὴ συγκρότηση τοῦ ἀτόμου. Μέσα στὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ πλαίσια τῶν Ἀθηνῶν ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἀποκτήσει ἔντονη συνείδηση νὰ ἀσκεῖ αὐτοκριτική, νὰ ἀναγνωρίζει τὰ σφάλματα, τὴν εὐθύνη του καὶ τὴν ἐνοχή του, νὰ διαπιστώνει σωστὰ τὴν ἀνθρώπινη ἀδυναμία, νὰ δέχεται τὴ συγγνώμη τῶν συνανθρώπων γιὰ πράξεις ἐσφαλμένες καὶ νὰ συμπάσχει ὁ ἴδιος. Ὅλα αὐτὰ τὰ βασικὰ στοιχεῖα ἐντάσσονται ἀπόλυτα στὸν στόχο τῆς κλασσικῆς ποίησης καὶ διαπιστώνονται ἄμεσα καὶ σαφέστατα στὴν κλασσικὴ τραγωδία, ὅπου στὴν ἀπομυθοποίηση τοῦ μύθου ἑρμηνεύεται ἡ ἀνθρώπινη μοίρα.

Μετὰ τοὺς κλασσικοὺς χρόνους, ὅμως, καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., τὸ κοινὸ τῶν ποιητῶν διαφοροποιεῖται καὶ περιορίζεται. Μικροχαρὲς καὶ μικροέγνοιες, λεπτομέρειες, διασκέδαση καὶ ὕφος ζωῆς διεκδικοῦν τώρα τὸν χῶρο τῆς ποίησης. Καὶ εἶναι γνωστό, πὼς στὴν ἀλεξανδρινὴ ποίηση ἡ λογιότητα, ἡ σκοτεινότητα στὸ ὕφος καὶ στὸ περιεχόμενο, ὁ ὑπαινιγμὸς καὶ ἡ ἐξεζητημένη γλώσσα θέτουν ἀπαιτήσεις ὄχι μόνο ποιητικῆς κατανόησης, ἀλλὰ καὶ εὐρύτατης παιδείας. Ἀντίθετα, λοιπόν, μὲ τὴν κλασσικὴ παράδοση, οἱ ποιητὲς αὐτοὶ δὲν ἀπευθύνονται τώρα σὲ ἕνα εὐρύτερο κοινό, ἀλλὰ σὲ ἕνα μικρὸ κύκλο «πεπαιδευμένων» ἀνθρώπων, ποὺ ξέρουν νὰ ἀπολαμβάνουν τὴ γοητεία μιᾶς νέας ποιητικῆς τέχνης, νὰ κατανοοῦν τοὺς ὑπαινιγμοὺς καὶ νὰ συζητοῦν «φιλολογικὰ» σὲ κλειστοὺς κύκλους — ὅπως λ.χ. συνέβαινε στὴν αὐλὴ τῶν Πτολεμαίων.

Ἡ κλασσικὴ παράδοση, ὅμως, ἀσκεῖ καὶ στὸ λογοτεχνικὸ ὑλικὸ τῆς ἀλεξανδρινῆς ποίησης δυναστικὴ ἐπίδραση: ὁ παλαιὸς μύθος λ.χ. παραμένει ὁ μύθος τοῦ ἔπους καὶ τῆς τραγωδίας. Οἱ ποιητὲς ὅμως τώρα προσπαθοῦν νὰ αὐξήσουν τὸν θεματολογικό τους κύκλο ἢ νὰ καινοτομήσουν. Γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴ βασικὴ διαφοροποίηση (καὶ ἄγνοια) τῶν θεμάτων, ποὺ συνάπτονται μὲ τὴν πολιτικὴ θέση τῆς πατρίδας καὶ μὲ τὶς πολιτικὲς ἀπόψεις — ποὺ ἐπιβεβαιώνονται στὴν κλασσικὴ ποίηση καὶ ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὴν ἀλεξανδρινή — πρέπει νὰ ἔχομε ὑπ' ὄψιν, ὅτι κατὰ τοὺς ἀλεξανδρινοὺς χρόνους

ἡ πολιτικὴ δὲν ἦταν κοινὸ θέμα τοῦ λαοῦ καὶ δὲν ἀπασχολοῦσε τοὺς πολίτες. Ἔτσι ἀκριβῶς στὴν μετακλασσικὴ ποίηση χάνεται ἡ πατριωτικὴ θεματολογία καὶ οἱ πολιτικὲς θέσεις στὶς διάφορες ἀπόψεις τῶν ποιητῶν καὶ ἀντικαθιστῶνται μὲ ἄλλη θεματολογία, ποὺ ἀναφέρεται νοσταλγικὰ στὴ γῆ τῆς πατρίδας καὶ σὲ ἐγκώμια καὶ ἐπαίνους γιὰ τοὺς ἄρχοντες — βασιλιάδες καὶ βασίλισσες —, ἐπειδὴ αὐτοὶ καθορίζουν τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων.

Ἡ ἀναφορὰ τῶν μετακλασσικῶν ποιητῶν σὲ ρεαλιστικὰ πράγματα καὶ σὲ λεπτομέρειες τῆς στενῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ἐξηγεῖ θέματα καὶ μοτίβα ἐντελῶς ἄσχετα καὶ ἄγνωστα στὴν κλασσικὴ ποίηση, ὅπως π.χ. ἡ ἀναφορὰ στὸ παιδί (βλ. H. Herter, Das Kind im Zeitalter des Hellenismus, *Bonner Jahrbücher* 1927, σελ. 250-258), στὰ ζῶα (π.χ. στὰ ἐπιτύμβια ἐπιγράμματα), στὴ φύση καὶ στὶς λεπτομέρειες. Στὴν ἀλεξανδρινὴ ποίηση διαπιστώνομε μιὰ ἔντονη νοσταλγία γιὰ τὴ φύση, γιὰ τὰ μικρά, ἀσήμαντα καὶ ὄμορφα πράγματα — μιὰ μορφὴ καθαρὰ «ἀντικλασσική», διότι γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία παρουσιάζονται τέτοιες περιγραφὲς τῆς φύσης, μὲ πάθος, νοσταλγία καὶ εὐαισθησία, ὅπως λ.χ. στὰ εἰδύλλια τοῦ Θεοκρίτου καὶ στὰ ἑλληνιστικὰ ἐπιγράμματα. Αὐτὴ ἡ λογοτεχνικὴ τάση προβολῆς τῶν μικρῶν, ταπεινῶν καὶ νοσταλγικῶν πραγμάτων ὁδηγεῖ σὲ μιὰ εὐρύτατη ἀνθρωπιστικὴ ἀντίληψη, ποὺ συνενώνει καὶ ἰσορροπεῖ ὅλες τὶς μορφὲς τῶν ἀνθρώπων. Ἔτσι καταλαβαίνομε, γιατί στὴν ἀλεξανδρινὴ ποίηση τοποθετοῦνται παντὸς εἴδους ἄνθρωποι — ἀπὸ τοὺς πιὸ ἰσχυροὺς ὡς τοὺς πιὸ φτωχοὺς καὶ ἀνήμπορους — καὶ οἱ γυναῖκες, ὅπως στὴν αὐλὴ τῶν Πτολεμαίων στοὺς κύκλους μιᾶς Βερενίκης ἢ μιᾶς Ἀρσινόης, πράγμα ποὺ εἶναι ἄγνωστο στὴν κλασσικὴ ποίηση.

Πολὺ συνοπτικὰ ἀναφερθήκαμε στὸν τρόπο ἐπιρροῆς τῆς κλασσικῆς παράδοσης καὶ στὴ νέα μορφὴ τῆς ἀλεξανδρινῆς ποίησης, ἡ ὁποία συνδέεται καὶ ἀντιτίθεται μὲ τὴν κλασσικὴ παράδοση. Οἱ ἀνανεώσεις καὶ οἱ ἀπομακρύνσεις ἀπὸ τὴν παραδεδομένη ποίηση ἀποτελοῦν βασικὸ χαρακτήρα στὴν ἀλεξανδρινὴ ἐποχή, ἀλλὰ ὄχι ἁπλὰ καὶ ἄνετα. Οἱ νέες ποιητικὲς θέσεις δὲν εἶναι κοινὲς ἀπόψεις. Μὲ ἀφετηρία τὴν ἐπίδραση καὶ τὴ γοητεία τῆς κλασσικῆς καὶ ἀρχαϊκῆς ποίησης διαπιστώνεται, φυσιολογικά, μιὰ ἔντονη ἀντίδραση διαφόρων ποιητῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἄσκηση τῆς παλαιᾶς παράδοσης. Ἔτσι ἡ ἀλεξανδρινὴ καὶ ἡ μεταγενέστερη ποίηση τοποθετεῖ ἐριστικὲς καὶ ἀντιθετικὲς ἀπόψεις, ποὺ ἐκφράζονται γιὰ ποιητές. Κύριο στοιχεῖο τῆς ποιητικῆς ἀντιμαχίας εἶναι βέβαια ὁ Καλλίμαχος (ἡ νέα μορφὴ τῆς ποίησης ἔχει ἀρχίσει ἀπὸ τὸν Φιλιτᾶ) — ὡς ἀφετηρία καὶ ὡς στόχος μιᾶς ποιητικῆς πολεμικῆς —, ποὺ καθορίζει τὸ «λεπτὸν» ὕφος καὶ τὶς πρωτότυπες ποιητικὲς μορφές (βλ. λ.χ. E. Reitzenstein, Zur Stiltheorie des Kallimachos, *Festschrift R. Reitzenstein*, Leipzig-Berlin 1931, σελ. 23-69). Ἤδη στὰ «*Αἴτια*» (1,1 Pf.), στὸν πρόλογο τῶν «*Τελχίνων*», ὁ Καλλίμαχος ἀναφέρεται σαφῶς στοὺς «*βάσκανους καὶ φθονερούς*», ποὺ τὸν κατηγοροῦν γιὰ τὴν καινούργια ποιητικὴ μορφή, ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς παλαιᾶς ποίησης (βλ. *Schol. Flor.* καὶ *Schol. Lond.*, Pf.). Οἱ ἀντιθέσεις καὶ οἱ ἀντιμαχίες, ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀλεξανδρινῆς ἐποχῆς, συνεχίζουν καὶ ἐπαναλαμβάνονται ἀργότερα στοὺς μεταγενέστερους ποιητές. Παράδειγμα: ὁ Ἀντίμαχος ὁ Κολοφώνιος, στὸν ὁποῖον ἀνήκουν τὸ ἔπος «*Θηβαΐς*» καὶ ἡ ἐλεγεία «*Λύδη*» καὶ ὁ ὁποῖος κινεῖται στὴν παλαιότερη ποίηση, δημιουργεῖ ἀντιθετικὰ προβλήματα στοὺς ἀλεξανδρινοὺς καὶ μεταγενέστερους ποιητές. Ἤδη ὁ Πλάτων ἐπαίνεσε πολὺ τὸν Ἀντίμαχο (βλ. Ἡρακλείδη Ποντικό, στὸν Πρόκλο, Πλάτ. *Τίμ.* 1, σ. 28c) καὶ τὸν τοποθέτησε πιὸ πάνω ἀπὸ τὸν Χοίριλο (βλ. B. Wyss, *Antimachi Colophonii reliquiae*, Berlin 1936, Test. 1). Τὴν ἴδια ἄποψη ἐκφράζει ἀργότερα ὁ Κράτης ὁ Μαλώτης (*A.P.* 11, 218, 1: «*Χοί-*

ριλος Ἀντιμάχου πολὺ λείπεται»). Αὐτὸ ἦταν ἡ αἰτία ποὺ ὁδήγησε τὸν Καλλίμαχο νὰ ἀρνηθεῖ τὶς ἱκανότητες τοῦ Πλάτωνος ὡς πρὸς τὴν κριτικὴ ἀξιολόγηση τῶν ποιητῶν (βλ. Πρόκλο, ὅ.π., Wyss, Test. 1, Καλλίμ. Fr. 589: «*...μάτην οὖν φληναφῶσι Καλλίμαχος καὶ Δοῦρις ὡς Πλάτωνος οὐκ ὄντος ἱκανοῦ κρίνειν ποιητάς*»). Βασικὸ θέμα γιὰ τὴν ἀξιολόγηση ἑνὸς κλασσικοῦ ποιητῆ κατὰ τοὺς μεταγενέστερους χρόνους (ἐδῶ: τοῦ Ἀντιμάχου) ἀποτελεῖ ἕνα συγκεκριμένο ἔργο, ἡ ἐλεγειακὴ ποίηση μὲ θέμα «*Λύδη*». Στὴν ἀλεξανδρινὴ ποίηση βρίσκομε συνεχῶς δύο ἀντιθετικὲς ἀπόψεις σχετικὰ μὲ τὴν ἀξιοποίηση τῆς κλασσικῆς ποίησης. Ἔτσι ὁ γνωστὸς ποιητὴς Ἀσκληπιάδης εἶναι ὁ πρῶτος Ἀλεξανδρινός, ποὺ ὑμνεῖ τὴν «Λύδη» τοῦ Ἀντιμάχου (*A.P.* 9, 63);

Λύδη καὶ γένος εἰμὶ καὶ οὔνομα· τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου
σεμνότερη πασῶν εἰμι δι' Ἀντίμαχον...

Ἕνας δεύτερος σημαντικὸς ποιητής — ἀντίθετος πρὸς τὸν Καλλίμαχο (βλ. «*Αἴτια*») —, ὁ Ποσείδιππος, συνάπτεται μὲ τὴν κρίση τοῦ Ἀσκληπιάδη σὲ ἕνα γενικότερο ποίημα συμποτικοῦ ὕφους (*A.P.* 12, 168):

Ναννοῦς καὶ Λύδης ἐπίχει δύο καὶ φέρ' ἑκάστου
Μιμνέρμου καὶ τοῦ σώφρονος Ἀντιμάχου...

Σ' αὐτὸ τὸ ποίημα ἐπαινοῦνται: Μίμνερμος, Ἀντίμαχος, Ἡσίοδος καὶ Ὅμηρος. Σὲ καθαρὴ ἀντίθεση πρὸς τὸν Ἀσκληπιάδη βρίσκεται ὁ Καλλίμαχος, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει τὸ ἐλεγειακὸ ἔργο τοῦ Ἀντίμαχου: «*Λύδη καὶ παχὺ γράμμα οὐ τορὸν*» (Fr. 398 Pf.) καὶ ἔτσι παρωδεῖ τὸ ποίημα τοῦ Ἀσκληπιάδη. Πολὺ ἀργότερα — περίπου 150 χρόνια — ὁ Ἀντίπατρος ὁ Σιδώνιος (πιθανότερα, παρὰ ὁ «Θεσσαλονικεύς», βλ. A. Skiadas, *Homer im griech. Epigramm*, σελ. 122/123 καὶ σημ. 1) γράφει ἕνα καταπληκτικὸ ἐγκώμιο γιὰ τὸν Ἀντίμαχο (*A.P.* 7, 409), ποὺ βασικὰ δὲν στηρίζεται μόνο σὲ προσωπική του γοητεία, ἀλλὰ περισσότερο σὲ μιὰ ἔντονη καὶ καλυμμένη πολεμικὴ κατὰ τοῦ Καλλιμάχου:

Ὄβριμον ἀκαμάτου στίχον αἶνεσον Ἀντιμάχοιο,
ἄξιον ἀρχαίων ὀφρύος ἡμιθέων,
Πιερίδων χαλκευτὸν ἐπ' ἄκμοσιν, εἰ τορὸν οὖας
ἔλλαχες, εἰ ζαλοῖς τὰν ἀγέλαστον ὄπα,
εἰ τὰν ἄτριπτον καὶ ἀνέμβατον ἀτραπὸν ἄλλοις
μαίεται. εἰ δ' ὕμνων σκᾶπτρον Ὅμηρος ἔχει,
καὶ Ζεύς τοι κρέσσων Ἐνοσίχθονος, ἀλλ' Ἐνοσίχθων
τοῦ μὲν ἔφυ μείων, ἀθανάτων δ' ὕπατος·
καὶ ναετὴρ Κολοφῶνος ὑπέζευκται μὲν Ὁμήρῳ,
ἀγεῖται δ' ἄλλων πλάθεος ὑμνοπόλων.

Στὸ ποίημα αὐτὸ γίνεται χαρακτηρισμὸς τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ ἔργου του, συγχρόνως ὅμως γίνεται ἕνας πολεμικὸς ὑπαινιγμὸς στὸν Καλλίμαχο καὶ μὲ τὶς συγκεκριμένες ἐκφράσεις δηλώνεται ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν καλλιμάχεια «λεπτότητα» τῆς ποίησης. Ἔτσι τὸ «*Πιερίδων χαλκευτὸν ἐπ' ἄκμοσιν*» (στ. 3) εἶναι ἡ ἀντίθεση στὴν καθιερωμένη τεχνικὴ στίχων τῶν ἀλεξανδρινῶν ποιητῶν. Ἡ φράση «*τορὸν οὖας*» (στ. 3) ἀναφέρεται σαφῶς στὴν ἀπαίτηση τοῦ Καλλιμάχου καὶ στὴν ἔκφραση τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ, τὴν ὁποία χρησιμοποιεῖ ἀρνητικὰ γιὰ τὴ «Λύδη» τοῦ Ἀντιμάχου (βλ. πιὸ πρίν, Fr. 398 Pf.: «*παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν*»). Ἂς θυμηθοῦμε, ὅτι ὁ Κριναγόρας (περίπου 250 χρόνια

μετὰ τὸν Καλλίμαχο) χαρακτηρίζει τὴν «Ἑκάλη» τοῦ Καλλιμάχου ὡς «*τορευτὸν ἔπος*» (*A.P.* 9, 545). Εἶναι σημαντικὸ τὸ γεγονός, ὅτι ὁ Ἀντίπατρος ἀποδίδει στὸν Ἀντίμαχο ἀκριβῶς ἐκεῖνο, ποὺ μερικοὶ ἀλεξανδρινοὶ τὸ ἀμφισβητοῦν. Ἔτσι, ὁ Ἀντίμαχος ξέρει νὰ πορεύεται (ποιητικὰ) «*τὰν ἄτριπτον καὶ ἀνέμβατον ἀτραπὸν ἄλλοις*» στ. 5 (πρβλ. Καλλίμαχο, *A.P.* 12, 43 = Ep. 28 Pf.: *οὐδὲ κελεύθῳ / χαίρω, τὶς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει*» καὶ «Αἴτια» Fr. 1,25 κ.ἑ., ἰδιαίτερα 27/28 : «*κελεύθους / ἀτρίπτο]υς*»). Τὸν Ἀντίμαχο τοποθετεῖ ὁ Ἀντίπατρος δίπλα στὸν Ὅμηρο (στ. 6 κ.ἑ.). Τέλος, πρέπει νὰ σημειωθεῖ, ὅτι τόσον ὁ Ἀντίμαχος ὅσο καὶ ὁ Ἀρχίλοχος (βλ. Ἀντίπατρο Θεσσαλ. *A.P.* 11,20), ποὺ ἔχουν ἐκτεθεῖ στὸ μίσος καὶ στὴν εἰρωνεία μερικῶν ἀλεξανδρινῶν — ἰδίως τοῦ Καλλιμάχου —, τοποθετοῦνται δίπλα στὸν Ὅμηρο καὶ ἐπανατοποθετοῦνται στὴ νεώτερη ἐποχὴ καὶ ἀπαλλάσσονται μὲ βάση τὴν ἔντονη ἀναγνώριση καὶ δικαιολογία.

Κατὰ τοὺς μεταγενέστερους χρόνους οἱ ἀντιμαχίες συνεχίζονται — ἀντιμαχίες, ποὺ συνδέονται ἀπόλυτα μὲ τὶς ποιητικὲς δημιουργίες — καὶ μάλιστα ἐκφράζονται ἔντονα καὶ ὑβριστικά, ὅπως λ.χ. ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ Ὁμήρου κατὰ τὰ τελεταῖα χρόνια τοῦ 1ου π.Χ. αἰ., ὅπου ὁ Ἐρύκιος (*A.P.* 7,377) ἀποδίδει σφοδρὲς ἀπόψεις γιὰ τὸν Παρθένιο. Τὸ ποίημα εἶναι αὐστηρὸ καὶ μαχητικό, ἀλλὰ ἡ γλώσσα στὸν στίχο πολὺ προσεγμένη. Ἡ πρώτη ἀντίληψη, ποὺ δημιουργεῖται, εἶναι ὅτι προφανῶς ὁ Παρθένιος εἶχεν ἐκφρασθεῖ σκληρὰ γιὰ τὰ ὁμηρικὰ ἔπη. Εἶναι ὅμως πιὸ πιθανό, ὅτι ὁ Παρθένιος — ἕνας μεταγενέστερος «καλλιμάχειος» — ἀκολούθησε τὸν λόγο τοῦ μεγάλου ἀλεξανδρινοῦ ποιητῆ, ποὺ ἀπέφυγε καὶ κατηγόρησε τὸ μέγα ἔπος. Ὁ ἴδιος ὁ Παρθένιος (ὡς «προφήτην» τῆς καλλιμάχειας σχολῆς στὸν 1ο αἰ. π.Χ. τὸν χαρακτηρίζει: Schmid-Stählin, *GGL* II, 1, 322, μὲ ἀναφορὰ στὸν Wilamowitz, *SB.AkBerl.*1914, 242, 2, πρβλ. Wilamowitz, *Hellen. Dichtung* I, 178) δούλεψε στὴν ἐλεγεία καὶ φαίνεται ὅτι ὑπῆρξεν ἕνας καλὸς ποιητὴς τῆς ἐποχῆς του. Ἄξιο παρατηρήσεως εἶναι ὅτι σὲ ἕνα ἐπίγραμμα τοῦ Πωλλιανοῦ (*A.P.* 11,130) ὁ Παρθένιος μνημονεύεται δίπλα στὸν Καλλίμαχο. Τὸ ἐπίγραμμα εἶναι ἐνδιαφέρον στὴν θεματολογία σχετικὰ μὲ τὶς ἀντιδράσεις ἀλεξανδρινῶν ποιητῶν πρὸς ἀπαράδεκτες δημιουργίες κλασσικῆς καὶ προκλασσικῆς ἐποχῆς:

Τοὺς κυκλίους τούτους τοὺς «αὐτὰρ ἔπειτα» λέγοντας
μισῶ, λωποδύτας ἀλλοτρίων ἐπέων.
Καὶ διὰ τοῦτ' ἐλέγοις προσέχω πλέον, οὐδὲν ἔχω γὰρ
Παρθενίου κλέπτειν ἢ πάλι Καλλιμάχου.
«Θηρὶ μὲν οὐατόεντι» γενοίμην, εἴ ποτε γράψω,
εἴκελος, «ἐκ ποταμῶν χλωρὰ χελιδόνια».
Οἱ δ' οὕτως τὸν Ὅμηρον ἀναιδῶς λωποδυτοῦσιν,
ὥστε γράφειν ἤδη «μῆνιν ἄειδε, θεά».

Τὸ πρότυπο, δηλ. ὁ Καλλίμαχος, εἶναι σαφές. Ἡ ἀρχὴ τοῦ ἐπιγράμματος («τοὺς *κυκλίους... μισῶ*) εἶναι μίμηση τοῦ καλλιμαχείου «*ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν*» *A.P.* 12,43 = Ep. 28 Pf.) Εἶναι χαρακτηριστικό, ὅτι ἡ φωνὴ τοῦ μεγάλου Καλλιμάχου γίνεται τώρα, στὸν 2ο αἰ. μ.Χ., ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Πωλλιανοῦ πάλι ἀκουστικὴ — ὅμως μεταβαλλομένη καὶ σκληρή. Ὁ ἴδιος ὁ Καλλίμαχος παραπέμπεται στὸ ποίημα αὐτὸ κατὰ λέξη («*θηρὶ μὲν οὐατόεντι*», στ. 5 = Καλλίμ. «*Αἴτια*», 1,31 Pf.), ὅπως καὶ ὁ Παρθένιος (στ. 6 «*ἐκ ποταμῶν χλωρὰ χελιδόνια*»). Ἡ πολεμικὴ τοῦ Πωλλιανοῦ συνάπτεται μὲ τὴν ἀντιμαχία πολλῶν ποιητῶν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀλεξανδρινῆς ποίησης ὡς τοὺς μεταγενέστερους χρόνους, ποὺ δὲν ἀνέχονται τὶς φτηνὲς ἀπομιμήσεις τῶν κλασσικῶν

καὶ ἀρχαϊκῶν ποιητῶν. Μνημονεύω μόνο τὸ ποίημα, ὅπου ὁ Κερεάλιος πολεμώντας τοὺς Ἀττικιστὲς χρησιμοποιεῖ σπάνιες ὁμηρικὲς λέξεις, γιὰ νὰ δείξει τὴν ἀπαράδεκτη μίμηση τῶν ποιητῶν. Ἔτσι, στὸ δεύτερο δίστιχο (*Λ.Ρ.* 11,144, 3-4) λέγει:

«οὐδὲ γὰρ εἴ «κάρκαιρε» καὶ εἰ «κοναβεῖ» τό τε «σίζει»
καὶ «κελάρυζε» λέγεις, εὐθὺς Ὅμηρος ἔσῃ

Σ υ μ π έ ρ α σ μ α : Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα πολλὰ παραδείγματα πολεμικῆς ἀντιμαχίας στὴν ποίηση, ἀκόμη καὶ στὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο συντίθενται καὶ διατυπώνονται τὰ κείμενα (βλ. λ.χ. Πωλλιανό, *Λ.Ρ.* 11,127 καὶ 128 γιὰ ποιητή, Λουκίλλιο: γιὰ γιατρὸ καὶ ποιητὴ (*Λ.Ρ.* 11,131), γιὰ νέο ποιητὴ (11,132) κλπ., γιὰ ἠθοποιοὺς (11,189) κ.ἄ.).

Οἱ ἀντιθέσεις αὐτὲς ξεκινοῦν καὶ ἐφαρμόζονται ἀπὸ τὴν φυσικὴ μεταβολὴ καὶ ἀνανέωση τοῦ ποιητικοῦ λόγου μετὰ τὴν κλασσικὴ ἐποχή. Τὰ θετικὰ καὶ ἀρνητικὰ στοιχεῖα κατανοοῦνται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν θετικὴ καὶ ἀρνητικὴ παρουσία τῆς παλαιᾶς ποιητικῆς δημιουργίας. Οἱ καινούργιες ποιητικὲς μορφὲς συνάπτονται ἀπόλυτα μέσα στὰ πλαίσια τῆς νέας κοινωνικῆς, πολιτικῆς καὶ ἀνθρώπινης σχέσης καὶ τῶν νέων ἀντιλήψεων καὶ τρόπων ζωῆς. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς μεταβολῆς διαπιστώνεται γενικὰ στὴν ποίηση, στὴν λογοτεχνία, στὴν τέχνη, στὴν ἐπιστημονικὴ δραστηριότητα καὶ στὸν τρόπο βίου.

Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν *ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ Δ. ΣΚΙΑΔΑΣ*

VOLKSKUNST IM KLASSISCHEN GRIECHENLAND

(Tafeln 50-53)

In den wenigen Minuten dieses Vortrags möchte ich auf eine Seite der klassischen griechischen Kunst aufmerksam machen, die anscheinend bislang nicht bemerkt worden ist. Das Phänomen ist zwar in der Kunstgeschichte der Neuzeit schon lange bekannt und diskutiert, inzwischen auch in der Kunst der römischen Antike gesehen worden; aber während der klassischen Jahrhunderte der griechischen Kunst schien es nicht vorzukommen. Ich meine eine von der herrschenden Hochkunst deutlich verschiedene, in gewissem Grade selbständige Volkskunst. Unter dem Eindruck der schöpferischen Kraft und einheitlichen Verbreitung der griechischen Kunst in Klassik und Hellenismus möchte man die Existenz einer gleichzeitigen Volkskunst eher bestreiten. Man hat das Phänomen vielleicht nicht nur deshalb übersehen, weil es tatsächlich (noch) nicht sehr viele Belege dafür gibt, sondern auch, weil man allzuoft, nicht selten bloß unbewußt, die klassische griechische Kunst als ein Naturgewächs ansieht. Wenn man ihre Formstruktur und -entwicklung zwar für weltgeschichtlich einmalig, aber naturgesetzlich entstanden hält, beachtet man zuwenig ihre historische und soziale Bedingtheit, aus der sich erst die regionalen und schichtspezifischen Unterschiede erklären, nicht zuletzt auch die Existenz einer Volkskunst während und trotz der klassischen Jahrhunderte, zu denen ich hier auch die Zeit des Hellenismus zähle. Der Begriff der «Volkskunst» ist wohl nicht nur im deutschen Sprachgebrauch unvollständiger Bestimmung und ungenauer Anwendung ausgesetzt gewesen. Ich vermeide hier, eine abstrakte Definition vorauszuschicken, sondern hoffe, an den folgenden Beispielen zeigen zu können, wie ich ihn verstehe.

Ein Mißverständnis ist zuerst auszuschließen: Volkskunst ist nicht zu verwechseln mit provinzieller Kunst. Diese ist immer restlos abhängig von der Kunst eines Zentrums, deren Konventionen sie mehr oder weniger geschickt nachahmt. Ein frühhellenistisches Urkundenrelief in Sparta[1] (Taf. 50,1), das zwei Männer in offizieller Funktion vor Arte-

1. Sparta, Mus. o. Nr., H 1.29 m, B unten 51, oben 47,5 cm, D 22 cm, Figurenhöhe 36,5 cm.

mis zeigt, folgt in der organischen Wiedergabe der Gestalten, der räumlich-plastischen Entfaltung vor dem glatten Reliefgrund und schließlich in der dem Zeitstil folgenden Körperproportion und Gewanddarstellung mühelos den gerade geltenden Gesetzen der Hochkunst, der es deshalb angehört. Ein kleines Relief aus Chrysapha[2] (T a f. 50,2) dagegen setzt sich deutlich als «provinziell» ab. Es wiederholt mit gewissen Vertauschungen offenbar denselben Artemistyp. Aber im Unterschied zum offiziellen Relief fehlt dem provinziellen Votiv jede Raffinesse: Die Körperdrehung bleibt dem Hintergrund verhaftet, das Gewand ist vereinfacht, seine Falten fallen starr. Wie sehr es sich dabei bemüht, den Forderungen der Hochkunst gerecht zu werden, zeigt der Vergleich mit einem anderen Weihrelief an Artemis aus Sparta[3] (T a f. 50,3). Hier ist nach Tracht und Attributen anscheinend dasselbe Vorbild gemeint; die Formensprache ist aber vom ersten Relief so grundverschieden, daß man es nicht als provinziell unbeholfene Nachahmung der hohen Kunst bezeichnen kann. Es hat vielmehr eine völlige Umsetzung in eine Formstruktur stattgefunden, für die ganz andere Gesetze gelten. Räumlichkeit und Plastizität sind auf eine einzige flache Reliefschicht reduziert, in der der Oberköper von vorn, seine Beine und der Hund im Profil gegeben werden. Ganz unorganisch sind Form und Proportion von Kopf und Gliedern gegenüber der großen, starren Gewandfläche. Dafür läßt die Schärfe des Umrisses und die Genauigkeit der Einzelheiten nichts an Klarheit vermissen. Die Dynamik des Vorbildes, die sich im Kontrapost und einem vielfältig bewegten Gewand ausdrückt, wird hier mit ganz anderen Mitteln wiedergegeben : Die überkreuzten Beine und die schlangengleichen Arme vermitteln die Bewegung, das große, unsymmetrische Gewand und die abstrakt, aber bewußt unregelmäßig gefurchten Falten stehen für den Reichtum der Erscheinung. Man muß dieses Relief statt provinziell «primitiv» nennen. Aber es ist darum nicht undatierbar. Wegen der Abhängigkeit von dem frühhellenistischen Vorbild und der besonders sorgfältigen Ausführung (man beachte den Hund und die Feinheit der Extremitäten) kann es nicht erst in der Kaiserzeit oder gar noch später, sondern nur während des Hellenismus angefertigt worden sein. Man wird einwenden, daß es in Sparta selbst gefunden worden und dort im Hellenismus eigentlich undenkbar sei. Dem ist entgegenzuhalten, daß auch die Landbevölkerung in Sparta Votive aufstellen konnte und daß uns die erheblichen sozialen Unterschiede und Gegensätze im Lakonien des 3. Jhs. v. Chr. bekannt sind.

Eine treffliche Gegenüberstellung von Hochkunst und Volkskunst erlauben zwei zu byzantinischer Zeit in Kirchen von Keria Manis eingemauerte Grabreliefs. Die Stele von Polykratis und Nikandria[4] (T a f. 50,4) 1968 aus Hagioi Asomatoi nach Sparta verbracht, ist ein späthellenistisches Meisterwerk, daß auf jeden Fall in die karge Mani importiert worden sein muß, wohl aus der östlichen Ägäis.[5] Das andere, hoffentlich noch heute in der Mauer von Hagios Joannis steckende Relief[6] (T a f. 51,2), der Grabstein der Brüder

2. Sparta, Mus. Nr. 992, von Hagios Nikolaos, Chrysapha. H 48 cm, Br. oben 20, unten 23 cm. D 7-8 cm. Rel. h., 1,5 cm.

3. Sparta, Mus. Nr. 6.171, aus Sparta. H 69 cm, B 30 cm.

4. Sparta, Mus. Nr. 6661. H. 1.42 m, B unten 70 cm, D unten 19, oben 14 cm. A. Delivoriars, *AAA* I, 1967, 119 ff. Abb. 4; J.-P. Michaud, *BCH* 94, 1970, 984 Abb. 198; ders. *BCH* 95, 1971, 804.

5. Vgl. den unpublizierten Marmothron in Kos, Inst. Neg. Athen Kos 101, 102.

6. Keria Manis, Hagios Joannis. H 88,5 cm, B 58,5 cm. IG V 1 Laconia Nr. 1334a (nach Cyriacus von

Kallikratidas und Gorgidas mit ihren ungenannten Frauen, stellt dagegen sicherlich eine lokale Nachahmung dar; freilich nicht in der Form eines bemühten, unselbständigen Provinzialismus, sondern in der naiv-selbstbewußten Übersetzung in die einfache Sprache der Volkskunst, die von den Bestellern besser verstanden wurde. An die Stelle der körperlich und seelisch beziehungsreichen Gruppe im scheinbar tiefen Raum der Ädikula (Taf. 50,4) sind hier (Taf. 51,2) in einer ähnlichen, aber flachen Ädikula vier klar überschaubare, frontal aufgereihte Figuren getreten. Dem rechtwinkligen Körperumriß entspricht die Fügung der Glieder. Wie der Kontrapost durch die Parallelität von Beinen und Armen ersetzt ist, so sind die im Vorbild körperumschreibenden Falten zu starren Furchen geworden. Das Relief hat ziemlich gleichmäßige Höhe und biegt am Kontur abrupt um. Darum verlangt es auch keine raffinierte Einfühlung des Auges wie links, sondern stellt den Gegenstand unzweideutig vor. Dies wird noch durch die Parallelität des zweifachen Handschlags unterstrichen, der an dem Sinn der Darstellung, der Verbundenheit der vier Personen, keinen Zweifel läßt. So sehr diese vereinfachte, abstrakte, aufs Wesentliche gerichtete Formensprache etwas Ursprüngliches hat, das ganze Werk ist — wie jede Volkskunst —nicht eigenständig, sondern von Vorbildern abhängig. Ja man möchte vermuten, daß die importierte Stele(Taf. 50,4) die unmittelbare Vorlage abgegeben hat. Berücksichtigt man die für die Volkskunst typische Auswahl und Vereinfachung, ist die Ähnlichkeit der Ädikula-Architektur, des Rankengiebels oder die Zuwendung der beiden Frauen kaum mehr zufällig. Besonders bezeichnend scheint mir die Umsetzung des feinen Reliefs auf dem Unterbau der Ädikula links, wo zwischen den mit musizierenden Niken geschmückten Pfeilern zwei weitere Niken einen Korb voller Gefäße, offenbar Grabbeigaben, niedersetzen. Der primitive Realismus rechts gibt anstelle der zauberhaften Szene zwei Gefäße und einen Klappspiegel in allen Einzelheiten wieder. Aus deren Detailformen, aus der Grabinschrift, besonders aber den aufgezählten Ähnlichkeiten der Motive, keineswegs aber aus dem Stil des Reliefs, läßt sich ebenfalls eine späthellenistische Datierung ableiten. Die Besteller dieses Reliefs, Kallikratidas und Gorgidas, gehörten gewiß nicht der bürgerlichen städtischen Schicht an wie Polykratis und Nikandria. Arme Leute waren sie aber auch nicht, wie der Aufwand der figürlichen Marmorstele zeigt. Die zwischen den Köpfen der Brüder an der Wand aufgehängte geräucherte Hammelkeule weist mit naiver Realistik auf ihre Herkunft hin: Es müssen wohlhabende Hirten der Mani gewesen sein, deren bescheidenes Wertsystem eigenständig genug war, um einen unmittelbaren Ausdruck zu finden.

Ein weiteres Reliefpaar soll den Abstand und den Zusammenhang zwischen Hochkunst und Volkskunst verdeutlichen. Das späthellenistische Meisterwerk aus Pergamon, jetzt in Istanbul[7] (Taf. 51,1), hat unmittelbar nicht zu tun mit dem primitiven Kalksteinrelief aus Megara Hyblaia in Sizilien[8] (Taf. 51,3). Aber beide vertreten dieselbe Gattung der Heroenreliefs. Typologisch hängt also das kleine Machwerk von der Hochkunst ab, ja

Ancona!); A. Delivorrias, *AAA* I, 1967, 119ff. Abb. 2; J.-P. Michaud, *BCH* 94, 1970, 984 Abb. 197; ders., *BCH* 95, 1971, 804; Ch. Le Roy, *RA* 1977, 194, Abb. 1.2.

7. Istanbul, Archäol. Museum, Nr. 362, aus Pergamon. H 67 cm, B 81 cm, D 15 cm. F. Winter, *AvP* VII 2, 1908, 248f. Nr. 302 Beibl. 33; Mendel, *Cat. Mus. Ott.* I Nr. 90; Pfuhl-Möbius II (1979) Nr. 1477 Taf. 214.

8. G. Vallet, *MEFRA*, 79, 1967, 388. Abb. 10.

es läßt sich, da es in sekundärer Verwendung gefunden wurde, nur soweit datieren als seine ikonographischen Elemente und das Kompositionsschema datierbar sind. Wegen der Haltung des opfernden Heros, der Überschneidung des Pferdes, aber auch wegen Füllhorn, Knappentypus und Helmform wird man es in mittel- oder späthellenistische Zeit setzen. Jedoch ist es wegen dieser Abhängigkeit keineswegs provinziell zu nennen. Seine grobe Formensprache versucht keine stilistischen Konventionen nachzuahmen, sondern nur einen vorgegebenen Inhalt möglichst deutlich auszusprechen. Altar und Pferd, Füllhorn und Knappe sind durch die Profilstellung klar lesbar gemacht und zugleich dem frontalen Heros attributiv untergeordnet. Der Mangel an Figurenproportion und Verfeinerung im Detail störten weder den Verfertiger noch den Käufer des Reliefs. Es erfüllt ein rein sachliches Bedürfnis, weit unterhalb provinzieller Ambition.

Die Produkte der Volkskunst sind nicht alle gleich, es gibt auch hier verschiedene Hände und unterschiedliche Qualitäten: Das kleine Weihrelief der Priesterin Trypheia aus Uzgur im Kaystrostal[9] (T a f. 51,4), also dem Hinterland von Ephesos, ist sorgfältiger gemacht und scheint schon die Beurteilung «provinziell» zu verdienen. Vergleicht man es aber mit der Gewandfigur auf dem Pergamener Heroenrelief, erweist sich der absolute Abstand. Zwar ist für Trypheia ein verwandter Manteltypus gewählt worden, was ihre späthellenistische Datierung wohl rechtfertigt, aber die Frontalität und das unorganische Faltengewirr ebenso wie die ähnlich abstrakte Darstellung der Baumkrone, besonders die Bedeutungsproportion zwischen Priesterin, Baum und dem attributiven Korb oben rechts kennzeichnen eine der damaligen Hochkunst fremdgewordene Sehweise.

Diese einfache, drastische Formensprache, die nun schon an verschiedenen, räumlich weit gestreuten Reliefs aufgezeigt worden ist, stellt sich als Konstante der römischen und abermals der neuzeitlichen europäischen Kunstgeschichte heraus. Unter dem Firnis übernommener Formen der sich stets wandelnden Hochkunst (der Städte und des Adels) schlägt sie immer wieder durch. Es ist die sogenannte Volkskunst, deren Träger (Konsumenten, nicht immer auch Produzenten) meist bäuerliche, seltener kleinbürgerliche Schichten sind. Ihr Leben wird von Immobilismus und Konservatismus bestimmt und läßt nur konkrete, immer wieder bewährte Erfahrung gelten. Die neuzeitliche Volkskunst, inzwischen von einer volkstümlichen Massenkunst industrieller Produktion abgelöst, ist international gewesen und hat bei aller lokalen Abwandlung durch den jeweiligen Einfluß der Hochkunst überall die gleiche formale Struktur.[10] Ich zeige hier einen dänischen Hängeschrank von 1687[11] (T a f. 52,1), an dessen Schnitzereien dieselben Beobachtungen zu machen sind wie an den bisher gezeigten Reliefs und an dem folgenden in Gytheion[12] (T a f. 52,2), also wiederum von der Mani: Die Darstellung ist geordnet und übersichtlich gemacht durch Symmetrie, Reihung, Flächigkeit, Profil- oder Frontalstellung von Figuren und durch Vereinfachung und Ornamentalisierung von Naturformen. Außerdem wird

9. Tire, Museum, Inv. 640. H 49 cm, B 44 cm, D 17 cm.

10. B. Deneke, *Europäische Volkskunst. Propyläen-Kunstgeschichte* Suppl. 5 (1980) passim; A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958) 307ff.

11. Deneke a.O. Taf. 39b. H 70 cm, B 54 cm.

12. Gytheion, Museum, Nr. 41, H 70 cm, B 48 cm, D 3 cm. (im jetzigen unvollständigen Zustand). Ph. Le Bas, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure* (ed. S. Reinach 1888) Taf. 97,2; Π. Ε. Γιαννακόπουλος, *Τὸ Γύθειον*. Ἀρχαιολογικὴ καὶ ἱστορικὴ ἄποψις (1966) Abb. auf S. 125.

Wichtiges groß, Beiläufiges klein dargestellt. Auf dem Relief in Gytheion füllen zwei frontal gestellte Männer in kantigen, additiven Formen das Bildfeld. Der leicht größere umarmt mit unorganischer, aber funktional eindeutiger Geste den andern, der mit Helm und unverkürzt vor dem Bauch gehaltenen Schild und Schwert als Krieger gekennzeichnet ist. Zwischen ihnen steht kein Kind, sondern eine Herme, die wohl auf die gymnastische Ausbildung des jungen Helden hindeuten soll.[13] Dem Gefallenen oder Frühverstorbenen kommt der Kranz unter dem Bildfeld zu. Sein Vater umarmt und präsentiert ihn zugleich. Dieses Relief ist weder barbarisch oder fränkisch, wie man schon vermutet hat, wohl auch nicht kaiserzeitlich, sondern nach der Form des Kranzes, der Bewaffnung und des Giebels vielleicht noch späthellenistisch oder aus dem 1. Jh. v. Chr. Seine Formensprache selbst ist zeitlos primitiv.

Die bisher gezeigten Beispiele stammen aus der Mani oder dem Kaystrostal, also aus ländlichen, geographisch mehr oder weniger abgeschlossenen Gebieten, wo man Erscheinungen der Volkskunst am ehesten erwarten darf. Diejenigen aus Lakonien oder Megara Hyblaia kommen aber aus städtischem Umfeld, so daß hier umsomehr die soziale Zuordnung berücksichtigt werden muß. Die bekannten Eumenidenreliefs[14] (T a f, 52,3) von einem ländlichen Heiligtum der Argolis, die schon von andern wegen ihrer Inschriften in den Hellenismus datiert worden sind, vertreten leicht unterschiedliche Grade primitiver Abstraktion, die nach allem Gesagten nicht durch das spröde Material bedingt ist, wie man gemeint hat. Provinziell sind sie nicht, obwohl sie im Einzugsbereich einer Stadt entstanden sind. Sie wurden eben nicht in ein städtisches, sondern ein ländliches Heiligtum gestiftet und zwar von Frauen, doch wahrscheinlich Angehörigen einer bäuerlichen, vielleicht halbfreien Unterschicht. So finden sich nicht nur in geographischen Randzonen, bei den Hinterwäldlern, Werke der Volkskunst, sondern auch in zentralen Gebieten bei relativ abgeschlossenen unteren Schichten. Sie scheinen mehr oder weniger immun zu sein gegenüber den formalen Gesetzen und modischen Schwankungen der Stadtkunst. Die Seltenheit dieser Erscheinung beweist andererseits die gewaltige Expansionskraft der Hochkunst seit dem 5. Jh., die mit der Verstädterung Griechenlands einhergeht.

Ein Sonderfall sei noch erwähnt, der nicht ganz allein steht: In besonders isolierten Gebieten kann selbst eine gehobene, wenn nicht die Oberschicht so sehr den Kontakt mit der aktuellen Kultur verlieren, daß ihr Provinzialismus in eine Art Volkskunst zurückfällt. Ich meine das Temenos des Artemidoros von Perge auf Thera[15] (T a f. 52,4), das dieser wackere Mann, der zur Oberschicht der kleinen Insel gehörte, selbst angelegt und ausgeschmückt hat. Zu den verschiedenen geschwätzigen Weihungen an Götter, deren Attributtiere naiv in den Felsen gehauen sind, sagte schon Wilamowitz, sie seien «Zeugnisse für die Stimmungen der halbgebildeten Oberschicht der Gesellschaft auf einer abgelegenen dorischen Insel..., zu der die großen geistigen Strömungen des 5. und 4. Jhs. nicht gelangt waren.»[16] Illustriert wird dies für uns besonders in dem medaillonartigen

13. Vgl. B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (1983) 227. 237 Taf. 21,1; 29,2.

14. A. Milchhoefer, *AM* 4, 1879, 148ff. 174ff.; Γ. Παπαχριστοδούλου, *ADelt* 23, 1978: Meletae, 117-131, hier 119f. Nr. 4 Taf. 52b (Athen NM 3246).

15. F. Hiller von Gaertringen, *Thera* III (1904) 89-102 Taf. 5. Die Inschriften auch: *IG* XII 3, 1330-1350.

16. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Der Glaube der Hellenen* II (1932) 387ff. Zitat S. 390.

Bildnis des Artemidoros, das nach den Inschriften ans Ende des 3. Jhs. v. Chr. zu datieren ist. Unbeschadet seiner grundsätzlichen Abhängigkeit von hellenistischen Münzbildnissen ist der formale Aufbau des Kopfes so unabhängig von direkten Vorlagen, daß man die Abstraktheit der Wiedergabe von Haar und Kranz, die Linearität von Auge und Profil nicht provinziell nennen kann, sondern authentischen Ausdruck einer fast zeitlosen Volkskunst.

Selbst aus Attika ist ein Fall primitiver Kunst anzuführen: Das Archedemos-Relief in der Höhle von Vari[17] (Taf. 53,1). Archedemos war ein Fremder aus Thera, der zu Anfang des 5. Jhs. v. Chr. den Nymphenkult in der Höhle einrichtete und einen Garten anlegte, wie aus eigenhändigen Inschriften hervorgeht. Im letzten Viertel des 5. Jhs. wurde der schon mythisch gewordene Kultgründer durch weitere Inschriften und eine lebensgroße Relieffigur geehrt, die ihn mit Winkelmaß und Steinmetzhammer zeigt. Ohne den leisesten Anhauch klassischer attischer Kunst ist sie in primitiver Wechselansichtigkeit dargestellt: Der Kopf steht im Profil nach rechts, die Beine nach links, der Körper dazwischen frontal. Die Arme mit den bezeichnenden Attributen sind angewinkelt in die Fläche gebreitet. Das kurze Gewand wird durch einige flache, starre Faltenfurchen gegliedert. Hier ist nichts von Kontrapost oder Dialektik zwischen Gewand und Körper. Die etwa gleichzeitigen Relieffiguren vom Erechtheionfries oder der Nikebalustrade sind um eine Welt entfernt. Es kann sich hier, ähnlich wie in der Argolis, nur um einheimische Bauern handeln, die mit dem selbstgefertigten Monument ihren Lokalheros naiv verehrten, ehe im Laufe des 4. Jhs. die Höhle auch von mondänen Athener Bürgern aufgesucht und mit vorzüglichen Weihreliefs ihrer Stadtkunst ausgestattet wurde.[18]

Zum Schluß bleibt die Frage: Wie sah nun in der Stadt selbst, etwa in Athen, der künstlerische Ausdruck der Unterschichten aus? Konnten sie eine eigene Formensprache entwickeln oder bewahren? Soziologisch genau bestimmbare Werke sind natürlich selten; das kleine von Beschi so schön zusammengesetzte Weihrelief eines vor dem Steinschlag geretteten Fuhrmannes gehört aber sicher dazu[19] (Taf. 53,3). Er steht betend in Berufstracht und mit seinem Maultierkarren vor Asklepios und zwei Asklepiaden. Die Qualität des Reliefs ist vorzüglich. Es läßt sich ohne weiteres unter andere private oder sogar offizielle Werke der attischen Kunst am Ende des 5. Jhs. v. Chr. einreihen. Nur der Inhalt der Darstellung und die geringe Größe — es ist noch keinen Fuß hoch — ordnen es einem kleinbürgerlichen Besteller zu. Diese einfachen Leute, aber immerhin Großstädter, hatten offenbar weder die Absicht noch die Möglichkeit, ihre schlichten Bedürfnisse in schlichterer Form auszudrücken. Sie sind passive Konsumenten der im städtischen Bereich absolut gültigen Hochkunst.

Selbst für die allerunterste Schicht, für die Sklaven, scheint dies zu gelten. Es gibt in der Regel überhaupt keinen Anhaltspunkt, Denkmäler Sklaven zuzuschreiben. Dank den Forschungen von Lauffer[20] müssen aber Weihreliefs oder Grabsteine von Laureion

17. C.H. Weller u.a., *AJA* 7, 1903, 263ff. Die Inschriften auch *IG* I² 778-789; N. Himmelmann-Wildschütz, Θεόληπτος (1957) 8f.

18. I.C. Thallon, *AJA* 7, 1903, 301-319 Taf. 3-9.

19. Athen NM 1341 + EM 8754 + AkropM 7988. L 52 cm, H 26,8 cm. D 4,2 cm L. Beschi, *ASAtene* 47/48, 1969/70, 86-101 Abb. 1.

20. G. Lauffer, *Die Bergwerkssklaven von Laureion*² (Forschungen zur antiken Sklaverei 11, 1979) passim, bes. 130ff. 172ff.

mit fremdländischen Namen Bergwerkssklaven zugewiesen werden, die durchaus zu einem gewissen Wohlstand gelangen konnten. Die Weihung eines Mithradates an Men[21] (T a f. 53,2) vom Ende des 5. Jhs. und die Grabstele eines Thus [22] (T a f. 53,4) aus der Mitte des 4. Jhs. gehören dazu. Das erste Relief ist sicher ein Auftragswerk, das andere vielleicht vorgefertigt. Beide sind zwar keine Meisterwerke, aber doch restlos dem Kanon der zeitgenössischen attischen Kunst unterworfen. Zeugnisse der Volkskunst sind sie nicht.

Ich fasse zusammen: Die aus einer weit größeren Zahl gewählten, hier gezeigten Beispiele haben erwiesen, daß es während der klassischen Jahrhunderte der griechischen Kunst in Randgebieten, aber auch in abgeschlossenen, rückständigen Bevölkerungsgruppen der zentralen Landschaften eine typische Volkskunst gibt. Sie ist strukturell von der sich stilgeschichtlich wandelnden Hochkunst durch ihre primitiven, gleichbleibenden Formgesetze verschieden, aber wegen formaler und inhaltlicher Anleihen auch unselbständig und so erst für uns datierbar. In der Stadt selbst sind die Unterschichten nicht in der Lage, eine eigene Formensprache neben der herrschenden, intellektuell bestimmten, wandelbaren Kunst zu behaupten. Die relative Seltenheit echter Volkskunst im antiken Griechenland bestätigt, welch gewaltige Expansionskraft und Verbindlichkeit die weltgeschichtlich wirklich einmalige klassische Kunst besessen hat. Diese bisher im Schatten liegende Seite vermag ihrer wunderbaren Gestalt noch mehr Relief zu geben.

Freiburg i. Br *V. M. STROCKA*

21. Athen, NM 1406. *IG* II/III² 4684; Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* I (1908) 355 Nr. 104, Taf. 59; M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* (*HAW* V2, 2, 1950) Taf. 2,1. 16 II/III² 4684.

22. Athen NM. *IG* II/III² 11679/80; Conze II 156 Nr. 729 Taf. 139; H. Möbius, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen*² (1968) 88.

PAUSANIAS UND DER ROMANTISCHE KLASSIZISMUS IM 2. JAHRHUNDERT n. CHR.

(Tafel 54)

Der Sockel einer auf dem Marsfeld in Rom gefundenen Säule ist auf drei Seiten mit Reliefs geschmückt.[1] Auf der Vorderseite (Taf. 54,1) erkennt man die Konsekration des Kaisers Antoninus Pius und seiner Gemahlin Faustina. Den linken unteren Bildabschnitt nimmt die gelagerte jugendliche Personifikation des Marsfeldes ein, rechts sitzt die Stadtgöttin Roma auf ihren Waffen. Aus dem Schoß des Marsfeldes erhebt sich eine Flügelgestalt, die in der Linken einen Globus hält. Man sieht in diesem Jüngling im allgemeinen Aion, das Sinnbild der ewig sich erneuernden Zeit. Von Adlern, den Vögeln der Apotheose flankiert, erscheint im oberen Bildteil das vergöttlichte Kaiserpaar. Die Figuren sind auf einen, Luft und Himmel vortäuschenden Hintergrund aufgeheftet, in ihrer zeitlosen Schönheit wirken sie leer und ein wenig langweilig. Man wird dieses Relief der klassizistischen Kunstströmung hadrianisch-antoninischer Zeit zuordnen können, auch wenn es gegenüber anderen Schöpfungen, wie etwa einem Relief im Konservatorenpalast,[2] auf welchem die Konsekration der Sabina dargestellt ist oder den am Konstantinsbogen angebrachten Tondi[3] eines hadrianischen Denkmals gewisse Härten und Ungereimtheiten zeigt.

Die beiden Nebenseiten (Taf. 54,2) dieses, von Marc Aurel und Lucius Verus geweihten Säulendenkmals, das sich jetzt im Vatikan befindet, offenbaren hingegen eine völlig andere Welt. Der hier abgebildete Umritt römischer Soldaten gilt wohl dem toten Kaiserpaar der Vorderseite. Da ist aber neben einigen Details, in der Bewaffnung etwa, das einzige Bindeglied zwischen den Reliefs. Die in Draufsicht wiedergegebenen Soldaten tra-

1. E. Simon in Helbig I (1963⁴) Nr. 480.
2. Dies. in Helbig II (1966⁴) Nr. 1800.
3. Vgl. H. Bulle, *JdI* 34, 1919, 144ff.

gen naiv-kindliche Züge der Volkskunst, die uns auf der Marcussäule in ihrer völligen Konsequenz entgegentritt und damit die Abkehr vom klassischen Ideal besiegelt.

In diesem hier sichtbar gewordenen Stilwandel[4] liegt aber auch ein geistesgeschichtlicher Hintergrund verborgen, der den Übergang zur Spätantike ankündigt. Die Säule für den im Jahre 161 n. Chr. nach einer friedlichen Regierungszeit verstorbenen Kaiser wird wohl kurz nach seinem Tod errichtet worden sein.

Gerade in diese Zeit fällt auch die Abfassung der Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος durch den kleinasiatischen Griechen Pausanias. Von einem Kollegen wurde das Werk des Pausanias kürzlich in hadrianischer Zeit angesetzt.[5] Es ist müßig darüber viele Worte zu verlieren, das erste Buch dürfte zwischen 144 und 161 entstanden sein, die weiteren neun Bücher waren nach 177, um 180 abgeschlossen.[6] Und doch hat dieser Kollege in gewisser Weise nicht völlig unrecht; spannt sich doch eine enge geistige Verwandtschaft vom großen Philhellenen auf dem Kaiserthron, dem Graeculus, zum Periegeten. Beide erleben die Hinwendung zum klassischen Griechentum in romantischer Verklärung, sie sind Klassizisten über den Umweg des Hellenismus, der ja selbst, zumindest in seiner späten Phase, vorwiegend der Kunst des 5. und 4. Jh. verbunden ist. Dies läßt sich an Beispielen wie dem Zeus von Aigeira, einem Werk des Eukleides aus dem 2. Jh. v. Chr. oder der Kopie der Athena Parthenos im Bibliothekssaal von Pergamon zeigen.

Ich darf gleich vorwegnehmen, daß sich der von mir eingangs erwähnte Stilwandel antoninischer Zeit im Werk des Pausanias nicht bemerkbar macht. Dieser, für den Archäologen so wichtige Autor ist vielmehr ein später Epigone der unter Hadrian allgemein üblichen und geförderten Verehrung des klassischen Griechenland. Bedient sich Pausanias in auffälliger Weise der Sprache Herodots, so sieht etwa Aelius Aristides sein Vorbild in den attischen Rednern des 5. Jh. v. Chr. Der Perieget ist, wie er selbst an einigen Stellen[7] seines Werkes betont, durchaus bestrebt, alle ihm wichtig erscheinenden Dinge aufzuzeichnen. So bemerkt er etwa, daß es ihm bei der Beschreibung von Attika von Vorteil war, nicht alles der Reihe nach berichtet zu haben, sondern nur das Bemerkenswerteste, dies gilt auch für die Peloponnes oder Delphi.

Es darf also mit einer subjektiven Auswahl, die dem Geschmack des Autors sowie der Kunstbetrachtung seiner Zeit entspricht, doch zumindest teilweise gerechnet werden. Ohne die von ihm erwähnten Künstler einer ausdrücklichen Wertung zu unterziehen, ist seine Vorliebe für das 5. und 4. Jh. v. Chr., die Zeit der griechischen Klassik, unverkennbar. Praxiteles, Phidias, Lysipp, Polyklet, Kalamis, Skopas, Alkamenes, Myron und Kleon sind die am häufigsten genannten Künstler. In Zahlen ausgedrückt bedeutet dies, von 219 erwähnten Künstlernamen gehören 128 in das 5. und 4. Jh. Wenn O. Regenbogen[8] Pausanias als Archaisten bezeichnet, so ist darunter wohl allgemein sein Interesse für Altertümer zu verstehen, denn die archaische Zeit ist nur mit 39 Namen vertreten. Wichtig ist hier vor allem Daidalos, der Ahnherr der griechischen Künstler. Allerdings fließen viel-

4. Dazu G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst. *Abh. preuss. Akad. Wiss.* 3 (1935).

5. F. Brein in Ueberhorst, *Geschichte der Leibesübungen* II (1978) 90.

6. Vgl. *RE* Suppl. VIII (1956) Sp. 1010ff s.v. *Pausanias* (O. Regenbogen).

7. Paus. I,23.4; II,11.1; VI,17.1; VII,17.1; VIII,54.7; X,9.1.

8. O. Regenbogen, a.a.O. Sp. 1090, ebenso *Kl. Pauly* IV (1975) Sp. 572 s.v. *Pausanias* (F. Lasserre).

fach Mythos und Tatsächliches ineinander über, da zwischen dem sagenhaften Erbauer des Labyrinths und dem jüngeren des 7. Jh. nicht unterschieden wird.[9] Oftmals genannt werden auch noch Hageladas, Theodoros und Gitiades.

Noch weniger konnte Pausanias anscheinend der Kunst des 3. Jh. abgewinnen, wir finden sie mit nur 11 Künstlernamen vertreten, im 2. Jh. sind es 13 Erwähnungen. Unter diesen wird Damophon von Messene besonders hervorgehoben, nach Meinung des Periegeten überhaupt der einzige messenische Künstler von Bedeutung.[10] Betrachtet man jedoch das für uns etwa in den Kultbildern von Lykosura fassbar gewordene Schaffen gerade dieses Künstlers, so wird man in den Köpfen eine deutliche Anlehnung an Formen des 4. Jh. erkennen. Ebenfalls genannt wird Eukleides, dessen von Otto Walter in Aigeira gefundenes Zeusbild sich vollkommen in die von Phidias begonnene Reihe stellt.[11] Ebenso wie Polykles, Timokles oder Eubulides kann man Eukleides wohl als Klassizisten bezeichnen.[12]

Dem 1. Jh. und der Kaiserzeit sind insgesamt 3 Künstler zuzuordnen, wobei ein gewisser Menodoros vor allem deshalb interessant erscheint, weil er eine Statue in Nachahmung des Praxiteles schuf.[13] Vier der namentlich erwähnten Meister gehören dem Mythos an, 22 Namen konnten nicht zugeordnet werden, da wir über diese bisher zu wenig wissen. An diesen uns gesetzten Grenzen scheitert auch eine ähnliche Untersuchung aller von Pausanias genannten Kunstwerke. Wird oft doch nur das Thema einer Statue oder eines anderen Denkmals erwähnt, Zeit und Künstler liegen im Dunkeln. Besser ist es um historische Ereignisse bestellt, Perserkrieg und peloponnesischer Krieg nehmen eine zentrale Stellung ein, aber auch die Zeit der Diadochen birgt viel Berichtenswertes für den Periegeten.[14] Der Niedergang Griechenlands beginnt jedoch mit Philipp und Alexander, der letzte Grieche von Bedeutung ist Philopoimen.[15] Das Griechenland, welches Pausanias im 2. Jh. n. Chr. durchreist, ist nur noch ein schwacher Abglanz der einstigen Größe. Bedingt durch die veränderte politische Konstellation sind neue Impulse nicht mehr möglich, die großen Werke dienen der Verherrlichung Roms. Vieles ist zerstört, Kunstwerke werden nach Italien verschleppt, zahlreiche Tempel sind verfallen, ohne Dach und Türen. Auch dieser veränderten Lage trägt Pausanias Rechnung, ohne allerdings von seiner Intention, dem Leser die Größe und Schönheit Griechenlands vor Augen zu führen, abzugehen. Hadrian und seine Wohltaten für die griechische Welt werden immer wieder hervorgehoben.[16] Die von ihm vollendeten, wiedererrichteten und neuen Bauten in Athen wie im übrigen Griechenland sollen den alten Glanz wieder herstellen. Der Kaiser selbst glaubte, in einem romantischen Altertumskult seine geistige Heimat gefunden zu haben, bediente sich griechischer Sprache und Kleidung, der Bart sollte die Erinnerung an die alten Phi-

9. Vgl. etwa Paus. I,21.4; VII, 4.4-7; VIII, 53.8; IX, 11.4-5.
10. Paus. IV, 31, 10.
11. Vgl. O. Walter, *ÖJh* 19/20, 1919, 1ff und Beibl. Sp. 5ff.
12. Vgl. G. Lippold, *HbAW* III, 1 (1950) 366.
13. Paus. IX, 27.4.
14. O. Regenbogen, a.a.O Sp. 1068.
15. Paus. VIII, 52.1, sehr ähnlich auch *Plut. Phil.* 1,7.
16. Paus. I,5.5; I,18.6; I,18.9; I,20.7; I,42.5; I,44.6; II,3.5; VII, 16.4; VIII, 10.2; X, 35.4 und 6.

losophen wachrufen.[17] Die romantische Seite seiner Seele offenbart sich vor allem in der Zuneigung zum schönen bithynischen Jüngling Antinoüs. Nach dessen tragischem Tod in den Fluten des Nil wird das ganze Reich mit Bildnissen des auf Befehl seines kaiserlichen Gönners Vergöttlichten überschwemmt. Mit diesen dringt ein melancholischer Zug in die römische Skulptur ein, ihre äußere Erscheinung orientiert sich aber am Streben nach klassischer Vollendung. Auch innerhalb der Bildnisse gibt es Unterschiede in der Auffassung des Klassischen, wirkt ein Relief aus Lanuvium, auf welchem Antinoüs dem Gott Silvanus angenähert ist, akademisch-kühl, so läßt ein anderes in der Villa Albani noch einen Hauch des ursprünglichen Lebens klassischer Reliefs spüren.[18]

Die bisweilen exzentrischen Vereinigungsideen zur Bildung eines neuen Ganzen des auch als Architekt dilettantisch tätigen Kaisers führen zu den monströsen architektonischen und statuarischen Schöpfungen der kaiserlichen Villa in Tivoli.[19] Viele, vor allem klassische Werke werden kopiert und in einen neuen Zusammenhang gestellt, ihr Zweck ist nunmehr rein dekorativ. Ein Vergleich der am Kanopus gefundenen Kopien der Erechtheionkoren mit den athenischen Vorbildern zeigt starke Abweichungen. Das ursprüngliche Leben ist verlorengegangen, das Gewand wirkt wie eine Verschalung, die Gesichtszüge haben einen starren Ausdruck angenommen. Die griechische Form wird nachgeahmt, aber nicht erreicht.[20] Wie schon Theodor Kraus bemerkte, sind die Kopien der Erechtheionkoren am Kanopus vom Klassischen etwa so weit entfernt wie die Renaissance von der Antike.[21]

Auch in antoninischer Zeit ist der Klassizismus ein wesentlicher Teil des Kunstschaffens, wie etwa die Sockelreliefs des Templum Divi Hadriani in Rom deutlich machen. Frisuren und Gewänder stammen zwar aus dem Typenvorrat der Klassik, die vor einem wandartigen Hintergrund aneinandergereihten Figuren wirken aber gleichförmig und ausdruckslos.[22] Der Stilwandel setzt erst unter Marc Aurel ein, jedoch auch hier nicht plötzlich und konsequent, dies läßt sich etwa am Parthermonument in Ephesos beobachten, das in die Zeit nach 169 datiert wird.[23]

Und auch Pausanias, ein Vertreter des kleinasiatischen Griechentums in der zweiten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. steht völlig in dieser Tradition einer romantisch verklärten Scheinwelt. Der Stilwandel und die mit ihm einhergehende politische Krise, die unter Marc Aurel das römische Reich erschütterte, berühren ihn nicht. Der Klassizismus des 2. Jh. n. Chr. ist jedoch auch nur eine Erscheinung von vielen, den romantischen Beigeschmack liefert der Hellenismus. Somit kann Pausanias nicht als reiner Klassizist verstanden werden, vielmehr trifft auf ihn ein Wort Tertullians[24] aus der Charakteristik Hadrians zu: «omnium curiositatum explorator».

REGINA TRUMMER

17. Vgl. SHA, Hadr. XXVI, 1. Cass. Dio LXIX, 3.1. Ps. Aur. Vict. Epit. XIV, 1; dazu auch M.K. Thornton, *ANRW* II/2 (1975) 445ff.

18. Ch. W. Clairmont, *Die Bildnisse des Antinoüs* (1966) 39, Taf. 7-8 (Lanuvium), bzw. 46, Taf. 20 (Villa Albani).

19. S. Aurigemma, *Villa Adriana* (1962).

20. P. Zanker in Helbig IV (1972⁴) 158.

21. Th. Kraus, Das römische Weltreich. *Propyläen Kunstgeschichte* II (1967) 82.

22. E. Simon in Helbig II (1966⁴) 243f.

23. F. Eichler, *ÖJh* 49, 1971, Beih. 102ff.

24. Tert. apol. 5.

THE PHENOMENON OF THE CLASSICAL IDEAL

The term 'classical' is of Roman origin, being derived from the Latin words *classis*, meaning class or order, and *classicus*, signifying a Roman citizen of the upper and wealthiest social order.[1]

In the world of letters and of the intellect in general the word first occurs in Gellius (XIX 8, 15), author of *Noctes Atticae* in which *scriptor classicus* stands for 'the distinguished writer'. Later, *classici* acquired the wider meaning of early outstanding authors and artists singled out by Alexandrian grammarians in the third and second centuries B.C.

The term classical now has two basic meanings in all European languages: the first indicates superior quality (according to which a classical work is any creative work recognized as exemplary in an historical sense), while the second meaning has to do with certain historical and especially all creative periods.

In particular the art of the period lying between the Persian wars (481-479) and the death of Alexander the Great (323) is what historians of Greek art have referred to since the end of nineteenth century as classical art. The artistic as well as other achievements of that period have been acknowledged by them as truly creative works, models of perfection, and final arbiters of critical opinion and comparison in respect of all past and future achievements.

But precisely what is classical and what is not? «Classical is not simply a question of form», says E. Langlotz,[2] «but a way of life in the fullest meaning of the term. It is the purest self-portrait of man». And he goes on: «Classical man is the supreme man in the truest sense of the word. Neither before nor since has man attained such a unity of mind

1. A. Körte, Der Begriff des Klassischen in der Antike: *Bericht über die Verhandlungen d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig* 86, 1934, 1-5.

2. E. Langlotz, *Griechische Klassik, Ihr Wesen und Ihre Bedeutung für die Gegenwart*, 1932, 22.

and body; neither before nor since have these two elements of man's nature been so finely balanced.»

According to Helmut Kuhn, «The Greeks managed not only to reduce an astonishing abundance and variety of opposing energies and abilities to a disciplined (classical) form, but also to evolve a way of thinking that would make the classical an intelligible and accepted concept.»[3] Kuhn adds that «This is the reason why the term 'classical' does not imply just any creative work but above all the organization of a world[4]... and it is this organizational ability which becomes harmony and yet palpable form in a classical work.»

The classical achievement then, is the consequence of balancing endless movement and undisturbed calm. It is the struggle to harmonize the infinite and the finite, space and time More specifically, the classical in art is the ability of the artist, as Schadewaldt expresses it,[5] «to capture the totality of life and to render it in all its detail.» According to the same writer, a work of art and a poem, too, is therefore «like a dance in which each participant executes his own steps but all move and have their being in one harmonious whole.»[6]

The meaning of the classical achievement is not wholly conveyed by its aesthetic, or religious or philosophic, literary or politico-social expression, because it is not simply any one of these separate aspects but all of them combined.

The Classical achievement is not is a utopia, merely because it was evolved in antiquity and is the direct offspring of the Greek concept of life as it was lived in the most felicitous age known to history.

The beginning and duration of the classical age have been debated for a long while now. Though the suggested date of its commencement of around 470 B.C., that is the years immediately following the Persian wars, has met with mere or less unanimous acceptance, many objections have been raised to its end being dated by and large to the year of Alexander the Great's death.

I would say that the end of the classical period is marked by the completion of the building of the Parthenon; what followed till the close of the fifth and the beginning of the fourth centuries I should refer to rather as 'late classical'. Works of the fourth century and particularly of its 2nd half, in which many kinds and forms of artistic and other creation were abandoned or altered or were replaced by new kinds and forms should be rather connected with the hellenistic period, which they vorcast, than with the classical. I believe these views find support in my ensuing remarks.

The classical age spans the intervals between the temple of Zeus at Olympia and the Parthenon; between Aeschylus and Sophocles, Herodotus and Thucydides, Heraclitus and Democritus. Of course, there are many slightly earlier and intermediate works that also conveyed the classical spirit. But the first-named of the pairs of creative works or

3. H. Kuhn, *Klassik als historischer Begriff* (in W. Jaeger's, *Das Problem des Klassischen und die Antike*, 1931) 120.

4. H. Kuhn, a.o. 119.

5. W. Schadewaldt, *Begriff und Wesen der Antike Klassik* (in W. Jaeger's, *Das Problem des Klassischen und die Antike*, 1931) 24.

6. a.o. 23.

persons whom I just mentioned (the temple of Zeus, Aeschylus, Herodotus, and Heraclitus) are the most representative and the most eloquent initiators of classical forms, while the second-named (the Parthenon, Sophocles, Thucydides, and Democritus) have given the most consummate expression to those forms.

For in art, before the temple of Zeus was built at Olympia, artists were still searching for perfection, while after the completion of the Parthenon moderation and balance began to lose ground. Before the temple of Zeus was built figures in art were demonic creations and were the enigmatic archaic smile first seen in the adolescence of the Greek world. This archaic smile was the emblem of nobility as the name/Γελέοντες implies, which means, the Smiling Ones, and refers to the class of noble men in the ionic cities.[7] These figures were upright and in frontal view the head playing an equal part in their organic structure as the rest of the body. In the sculptures in the temple of Zeus, however, in which the frame is large and full of vigour yet more supple and lifelike in its modelling, the distinctive importance of the head emphasizes its role as the focal point of the human body; for to quote E. Langlotz,[8] «it is not only the seat of «θυμὸς» but also of «νοῦς» (reason). «Der Mensch ist nicht mehr Thymos allein sonder auch Verkörperung de Noῦς». I would say above all is Noῦς.

The sculptured figures of the temple of Zeus might lack the agreeable narrative quality of archaic Kouroi, but in their carriage and mobility there lie an inner dignity and moral excellence. A sense of good order and decency is not lacking even when passion is shown at its height, nor moderation from even the most sinewy frame.

In the sphere of letters Herodotus was a late archaic writer, in that he freely juxtaposed unrelated narrations such as those of Solon and Croesus, Polycrates and Amasis; but he was a classical writer, too, in that he subordinated all his writings to one central idea, being the first to give expression to a new awareness of history, that reached beyond the frontiers of Greece and simultaneously covered a great span of time. One might well say he was the first world historian.

On the other hand, Thucydides represents the mature classical writer, using a spare narrative structure free of all archaic ornamentation and bent upon a *disciplined* and impartial critical search for historic truth and the factual causes that underlie it.

The tragic grandeur of the early pedimental sculptures on the temple of Zeus at Olympia also pervades Aeschylus primitive and tormented heroes, convulsed by inner conflicts. But the works of Sophocles, the supreme tragedian, understandably resemble the harmonious compositions of the Parthenon. Following on the sense of joy evoked by Homer's epics comes confrontation with the tragic fate of man, relentlessly dogged by the inescapable. This confrontation is the subject of tragic and comic dramas, the new literary forms most clearly representative of the spirit of the classical age.

But it is in Heraclitus works, especially his later ones, that one finds the first direct expression of the tragedy of life. That wise man was unable to dwell on the thought of it without being driven to melancholy and tears.[9]

7. Plut. *Sol.* 23. *C.I.G.* 3078 (Teos). 3664 (Kyzikos). Hdt. 5,66,2. Eurip. *Ion* 1579. Schol. Strabo C 383. Γελέοντες from γελᾶν or γελεῖν = λάμπειν, ἀνθεῖν see H. Frisk, *Griech. Etymologisches Wörterbuch* s.v. and Nilsson, *Cults* 147 A16.

8. E. Langlotz, *Griechische Klassik, Ihr Wesen und Ihre Bedeutung für die Gegenwart,* 1932, 8.

9. Diels, *Frg. d. Vorsokr.* I 141,5 and 190,15-17. II 88,55.

However, when Democritus contemplated the tragic nature of life, with all its illusory and ephemeral joys and its unending shifts into sorrow and pain, he was provoked to laughter; ancient texts recount how Democritus was «for ever laughing.»[10] «Τὰ πάντα ἐγέλα». Like the two philosophers. Both tragedy and comedy, each in its own respective way, express exactly the same aspect of all that is tragic in human experience.

Once classical ideal had achieved its fullest expression it manifested itself in every aspect of life, each manifestation being linked with all the others: in philosophy, religion, the sciences (mathematics, physics, cosmology, geography, medicine), in art, literature, politics, and social life.

In the brief space of this address I can touch only on a few aspects of the subject indicatively, and comment on only a few of their characteristics.

In philosophy the Greeks tried to percieve the miracle of creation through their intellect, not through their emotions as other peoples did. They began by studying nature, but turned in the early years of the fifth century to the more difficult task of investigating man himself and his soul.

It was this attitude of homocentricity, deeply rooted in the Greeks from the dawn of their history, that now became the cause of radical changes in all their activities and accomplishments. The Greek became fully conscious of man's capacity to comprehend and subjugate nature. He was continually making new discoveries and devising new ways of improving the quality of life. These achievements were set down by Sophocles in his *Antigone* (11. 338-68); the dramatist concluded (*Antigone* 332) that there is no creature more awesome than man himself «οὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον». The Greek's faith in his own capacities (especially the Athenian's belief in his city) had reached its zenith. Sophocles' *Antigone* reflects the current atmosphere of *euphoria* and certainty while the teachings of the sophists, especially of Protagoras, reflect the insatiable thirst for knowledge which then prevailed in Athens.

Replying to the sophists' teaching, and in particular to Protagoras who asserted that man was «the measure of all things», Socrates zealously dedicated himself to the study of the soul and the conduct of man, to searching after «the best», and to the exercise of virtue. His predecessors were the learned men and artists active in the years following the Persian wars who first examined man's inner, spiritual disposition and the moral attitudes that succeeded to the carefree smile of the archaic age.

Directly related to the investigations concentrated upon man were the *medical studies* being pursued at the same time, notably by Hippocrates. These studies were making great advances in the determination of the psychosomatic functions of the human organism. In Hippocrates' words, medical practice aimed at awakening, or keeping, a close watch upon, «the natural powers within us to cure diseases», «τὴν ἐν ἡμῖν ὑπάρχουσαν ἰήτειραν τῆς νόσου φύσιν», or «of the Asclepius within us», so as to ensure the right balance between the body, soul, and mind of man.

The study of the nature of heavenly bodies, especially of the planet Earth which till then had been considered flat was, equally extensive and important. The spherical shape of the earth was discovered about this time (the Pythagoreans seem to have been the first

10. a.o. II 88,15 and 94,43.

to teach the fact), resulting in man being made conscious of his place in the universe, and consequently in his transition from two-dimensional to three-dimensional space.

Education played a central role in the emergence of the classical ideal, but not only among adolescents; it had a continuing influence on the development of the adult, too, instructing the citizen and generally cultivating the individual mind.

Education was based on the view that man was an entirety that encompassed many interdependent functions and factors, both mental and physical. It was concerned with the growth not of a single faculty but of the totality of man's psychosomatic functions and abilities.

In approaching their task the great teachers always took the view that man was a spiritual and physical whole, the offspring of virtue properly exercised. They worked at their task like sculptors, producing their completed figures from a formless mass of material. The teacher never lost sight of this image in his mind's eye; taking it as his model, he moulded his subject within the limits of harmony and moderation. In reality education was a combined instructive and formative process-not E r z i e h u n g but B i l d u n g, as Jaeger describes it,[11] a process concerned with the evolution of «the virtuous man» whom Simonides describes as perfect as a square (τετράγωνος), that is sound not only in mind but also in wind and limb, unblemished in his constitution» («χερσίν τε καὶ ποσὶν καὶ νόῳ τετραγώνῳ ἄνευ ψόγου τετυγμένον».[12]

There were telling changes, too, in the world of *religion*. The ridding of heroic myths and divine legends of guile and other human foibles, which the archaic Greeks attributed to their gods and heroes, had already begun in the early fifth century, but was to be completed in the classical period.

The most popular myths were now the ones concerned with moderation and human limitations, which not even a hero might exceed. If they overstepped the mark or displayed that insolent pride, known as *hubris* then, like Aktaion, Tantalus, Niobe, Ixion, and Sisyphus, they were relentslessly punished.

The first conclusion to be drawn is that the gods are spiritual beings. They are not «gluttons»,[13] says Pindar, to be gulled into consuming Pelops' flesh, nor «do they steal and commit adultery and cheat one another», a Homeric concept which Xenophanes stigmatizes as unacceptable.[14]

The love affairs of the gods with mortals expressed their concern for man, for the offspring of such unions were heroes, such as Heracles, Theseus, and Triptolemos, who conquered the wilder elements in nature, laid down laws, and regulated society. Schefold states that «In the loves of gods and mortals the eternal passes into the transient.» («In den Liebesverfolgerungen bricht Ewiges ins Vergängliche»).[15]

The second conclusion is that Greek polytheism now appears in its true colours.

11. W. Jaeger, *Humanistische Reden und Vorträge*, 1960, 108.

12. Simonides, 5,2. See also Aristot. *Retor.* III 11, 1411 B27 «τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα φάναι τετράγωνον» and *Eth. Nikom.* I 11 (110 B21. Plat. *Protag.* 339b). See also W. Jaeger, *Paideia* I (Die Stellung der Griechen in der Geschichte der Menschlichen Erziehung) 12.

13. Pind. *Ol.* I 84.

14. Diehls, a.o. I 132, 11 and 12.

15. K. Schefold, *Göttersage* III 330.

The gods themselves are not numerous, but the attributes of divinity are and so divinity assumes a great variety of names of gods and demons. There is only one god, Zeus, says Aeschylus: «Zeus is air, Zeus is earth, Zeus is sky, Zeus is everything, and whatever lies above and beyond these things».[16]

It is no longer a religion of spirits, but, as Schweitzer so aptly remarks,[17] a spiritual religion. «Es ist keine Religion der Geister sondern Religion des Geistes.»

The last conclusion is that religion was under the direct protection of the city-state, as were the function and educational role of its sanctuaries which existed in order to ensure the proper realisation of the purpose of life: that man should learn of his divine descent and destination.[18] It was only when the classical age was ended that the Greek was to be overwhelmed by metaphysical anxiety regarding what became of him after death.

There was still a harmony in classical man between the interests of the individual and of society. Because an awareness, that he had an obligation to be an active nember of society as a whole was incalculated in the individual, the Greek—particularly the Athenian — was not a mere onlooker savouring the delights of life, but a connoisseur and judge, at once co-responsible for the affairs of the city. «For we alone regard the man who takes no part in public affairs, not as one who minds his own business, but as good for nothing» (Thucydides II, 2).

Nevertheless the balance of forces and trends in the classical city-state was a transient one. It lasted so long as the city-state retained its human scale, so long as its population did not exceed a few thousand citizens and the extent of the city together with its associated territory remained within certain bounds, and until it suffered the adverse effects of urbanism. It lasted so long as democracy had not become crowd rule and still rejected demagogues, so long as it could accommodate enlightened leaders. It lasted so long as moderation and the 'middle-way' played a determining role in the life of the state: μετρία γὰρ ἥ τε εἰς τοὺς ὀλίγους καὶ τοὺς πολλοὺς ἡ ξύγκρασις ἐγένετο.[19]

Art. Homocentricism and a passion for illustrating the deeds of both man and his gods — whom he depicted with a human countenance — distinguished the Greek as supreme among all peoples of the world as a depictor of the human figure. This talent was most marked in the classical age.

It was then that apotropaic and demonic representations were finally banished from Greek art and their place taken by scenes from real life. Even figures whose nature made them ugly and hideous, like Pan or Satyrs, became less coarse and more genial, or merely symbols of man's conduct of life.

Similarly, zoomorphic gods and demons and heroes (such as the river gods or Io, Hippia Demeter, and Hippios Poseidon) became humanized. As Langlotz notes,[20] «The greatest fulfilment of 'man' in incarnate man occurs in classical art».

Classical ideal came into its own all over the Greek world at about the same time,

16. Nauck-Snell, *Frg. Trag. Graec.* 1964,70 (from the *Eliades* of Aeschylos).

17. B. Schweitzer, *Über das Klassische in der Kunst der Antike* (in W. Jaeger's, *Das Problem des Klassischen und die Antike,* 1931)84.

18. Pind. Frg. 137.

19. Thucyd. VIII 97,2 and Aristot. *Polit.* 1309 B 19.

20. Langlotz, a.o. 25.

but, we know, it reached its high point with a wealth of representative works in Athens, the meeting-place of all the artistic and intellectual movements of the day. The city was justly named the 'School of Greece' (Thucydides II 41,1). The picture Athens presented at the time is most concisely and movingly summed up in Pericles' epitaph. This was not only a hymn to classical Athens but also a declaration of faith in man, whose desire it was without extravagance and his love of wisdom without softness to indulge his love of beauty (Thucydides II 40, 1), and finally whose desire it was to serve the cause of education so as to combat ignorance, the source of all folly (Thucydides II 40, 3) (= 'boldness means ignorance and reflection brings hesitation').

The distinguishing marks of classical ideal, as we have observed them so far in art and other creative fields, are seen at their best in the Parthenon. In this building the Greeks succeeded in rendering the image of man according to the precepts of their religion: 'in the likeness of god', and at the same time as a being of flesh and blood. The Parthenon radiated a spirituality detached from everyday events, yet not remote from, but aware of life though not involved with it. The Greeks succeeded in striking a balance between the geometric concept of form, that is its absolute expression, and its incidental ephemeral expression; between the ideal figures, full of beauty and virtue (such as the citizens of Athens portrayed in the frieze), and the realistic figures, full of ugliness and drawn from transient material life (such as the Centaurs in the metopes); between the relativity of impressions, dictated by the practical experience of the senses (for example, optical illusions (refinements) in the monument's structure) and the absolute truths and harmonies expressed by the building itself; between the juxtaposed mortals and immortals portrayed on one and the same plane in the frieze; and between the historical-mythical fact of the founding of the devinely trodden city by the goddess herself, depicted in the western pediment of the Parthenon, and the timeless and perpetual presence of the gods in the universe in the temple's eastern pediment.

To reach the high point of the classical ideal, represented by the Parthenon, took just as long as the erection of the monument itself. As Plutarch wrote, as soon as it had been completed the Parthenonn became part of history and because of its beauty it at once became an antiquity (Plut. *Pericles* 13, 5). Shortthough the classical achievement was in duration, its all-embracing influence has remained undiminished and fertile down to our own day. No sooner had Athens shown what man was capable of, than a rapid succession of events caused the world of the intellect and the arts to surge forward in new directions.

The end of mature classical art coincided with the most tragic episode in Greek history, the Peloponnesian war. As J. Pollit has so rightly observed,[21] four great works of literature encompass its most profound significance and its consequences: *Antigone* and *Oedipus Tyrannus* by Sophocles and *Trojan Women* and *Bacchae* by Euripides. The hymn to man in *Antigone* (first performed in 442 B.C.) was transformed into the anguish of *Oedipus Tyrannus* (presented shortly after 429). Like Pericles, the all-powerful and wise Oedipus inspired by self- confidence and optimism and in total command of events, has to contend with an unexpected and calamitous plague in his city. At the end of the play, blind and

21. J. Pollit, *Art and Experience,* 114.

reduced to a state of exhaustion, he becomes aware, though far too late, of his powerlessness in the face of the unknown and implacable forces affecting the fate of man.

These forces remain quite beyond his control, providing an answer to the arrogance of the claim that 'man is the measure of all things'.

Sophocles' anguish gave place in the later works of Euripides to the tragic assertion of the victory of unreason, to the annihilation of man's apparently all-powerful intelligence. In his *Trojan Women*, written in 415 following the Melos slaughter, the dialogue is full of despair over the unrestrained and blind ferocity that had spread throughout Greece.

Finally, it is the wild forces of the irrational and of unbridled nature itself that predominate in *Bacchae*, written in 406. King Pentheus, a simple intellectual and sceptic, complacent and self-assured, is butchered by the Bacchae, agents of the vengeful god; among them is his own mother who carries onto the stage the severed head of the unfortunate arrogant man. The Greeks engaged one another in the Peloponnesian war, each belligerent as self-confident as Oedipus; when they finished the war they were exhausted and had lost everything for good; only the head of Pentheus remained to them, a symbol of the irreparable dissolution of the ideal, of the complete, classical man.

Perhaps the quintessence of the classical ideal is most readily defined by comparing that ideal with that succeeded it.

The closing years of the fifth century saw some deviations from the ideal of *ethos* and moderation (an ideal that maintained a fine balance throughout the classical period); they were deviations towards affectation and exaggeration, and then gradually towards excess and passion. As time passed they multiplied and new elements and new forms of expression began to appear in greater numbers.

Instead of *ethos* (ἦθος), ethics (ἤθη), became the subject of study and ethics do not express the ideal of 'the beautiful and virtuous (of καλὸς κ᾽ ἀγαθός), but only the fleeting incidents and the adversities of life, traces of which were now invariably impressed on the features of the human form.

Figures no longer portrayed only the eternal ideal archetypes but often individual states of being; they moved through time and space like circumstantial creatures, beset by day-dreams and nonchalance.

Even when these figures are of imposing carriage their impact is more frequently than not emotional and rhetorical, for where features once depicted serenity and timelessness they now reflected the tribulations and doubts of the stormtossed generations of late classical and post-classical Greece.

A direst result of this change was the emergence and evolution of the portrait, a consequence of the abandonment of the ideal of the idealistic human figure. The portrait had now supplanted the image — what as Schweitzer said «das Bild» — has been replaced by the «Bildniss».[22]

Symmetry, which imparts to form, a strictly rational structure, usually two-dimensional, was succeeded by *eurythmy*, which is reason in motion and closely related to the conquest of the third dimension.

But even this conquest of the third dimension and the appearance of perspective, both

22. B. Schweitzer, *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen*, 169.

linked with the *eurythmy*, made only hesitant progress during the classical period; it was the same with the introduction of the natural landscape, represented synoptically (a few lines to denote uneven ground, one or two trees, etc.) which failed to develop a degree of naturalism or suggest the unity between man and nature. These new conquests were to come about in the fourth century B.C., but largely during the Hellenistic period, when the natural landscape with its air-and-space perspective (*Luft und Raum Perspectiv*) and optical illusions took root in Greek art. The new style spread widely: the paintings at Pompei are outstanding among surviving examples.

What followed the classical period was a radical departure from classical ideals or else a romantic revival and imitation of the Parthenon figures and other contemporary works.

The same is true of tragedy. After Aeschylus, Sophocles, and Euripides, no dramatic works written in the fourth and later centuries could stand comparison with the earlier plays. Herein lies the reason for Plato excluding on principle all tragic poets from his city-state until they had proved themselves (Plato, *Laws* VIII 17 A-D).

The three great tragedians stand head and shoulders above the crowd of their mediocre fellow-playwrights, even in Aristophanes work, in his comedy *The Frogs*, performed in 405; a fact indicating that even in his days this was commonly understood among the Athenians.

The end of the classical age is also evident in *religion*: it was no longer the province and concern of the state, but a religion for individuals and votaries officiating and acting outside the sanctuaries.

Further, ex-voto dedications to the gods and heroes no longer adorned only the temples and public places but also the villas of the wealthy, the libraries that served learning in general, and the classical sepulchral monuments of private persons. These last were much richer than their city-states, now impoverished and unable to erect temples and other monuments without the help of private benefactions.

Meanwhile new gods, previously of inferior rank, were coming to the fore: for instance, there was Asclepius, the god of medicine, and Pan whom the rising generation were to seek after more than any other god. There were also personifications of allegories and concepts such as Εἰρήνη (Peace), Πλοῦτος (Riches), Καιρὸς (Time), Sycophancy, Agon and others.

404 B.C. is the boundary-mark of a world which was extinguished for ever; thereafter, one by one, the principles on which the classic model had been based were overturned.

From the fourth century till the days of Augustus and Hadrian, and from the Renaissance, both Greek and western-european, down to our own time — all subsequent phases in the history of Greece and in its art were to be dogged by the memory of that one unique period, the classical age. It was to inspire and at times to oppress, or to suffer at the hands of its devotees in the same way that those who love too much may often inflict suffering. But it was to remain unextinguished, for it had become inseparable from ourselves.

Let me finish my speak by reminding you what an artist living in our own day said : «In every one of us the Parthenon pre-exists, for each one of us hides within himself the need for the Parthenon».

N. YALOURIS

I GRECI E GLI ILLIRI SUL PHAROS ADRIATICO
(4 - 3 sec. a. Cr.)

L'isola di Hvar (Lesina) che si trova nella parte centrale dell'Adriatico orientale, antica Pharos - Pharia, è sulla antichissima rotta maritima. Gli scambi commerciali lungo questa costa sono stati documentati dai numerosi trovamenti archeologici dalla età neolitica in poi. La pianura, larga e fertile con fonti d'acqua, che si trova nella parte centrale di questa lunga isola e che sbocca nelle baie profonde dell' odierna città di Stari Grad all'occidente e Jelsa ad oriente, ha atratto i colonisti greci. Nel 385/84 essi hanno fondato la colonia di Pharos.

Erano arrivati dal Paros nel mar Egeo aiutati da Dionisio il Vecchio, come testimonia Diodoro Siculo (XV, 13, 14). I Parii secondo Diodoro hanno costruito la loro città con le mura sulla costa nella baia ed hanno lasciato i barbari abitare in un posto molto fortificato ('en tini horio kath' «hyperbolen ohyron»). Dopo molte discussioni nel secolo scorso sull'ubicazione dell'antica Pharos, che alcuni autori cercavano sul posto dell'odierna città di Hvar ed altri sul sito dell' odierna Stari Grad, oggi è chiaro che questa colonia paria si deve collocare sul posto di Stari Grad (Città Vecchia). Qui si sono conservate le parti delle mura originali della città greca, che si trova completamente sotto la superficie della città moderna. Questo e altri ritrovamenti archeologici come le iscrizioni, la ceramica e le monete della polis autonoma hanno risolto il problema di questa lunga discussione.

Però restò la questione dove si trovava questo «luogo molto fortificato» del quale parla Diodoro. L'autore è convinto che questo sito possiamo collocare sulla montagna che domina di sopra l'odierna Stari Grad dal sud e sopra il vicino villaggio di Dol. Nelle ricognizioni fatte qualche anno fa ho trovato sulla collina detta localmente Purkin Kuk un grande castelliere che domina la pianura tra Stari Grad e Jelsa e dal quale è possibile vedere e controllare il largo territorio dell'isola come la gran parte del mare della costa centrale dalmata. Il grande ammasso di pietre in forma di un tumulo che si trova sulla piccola pianura alla sommità del Purkin Kuk di 40 m. di diametro e in alcune parti di 5 m. di altezza, è una prova che si tratta del castelliere dominante della nativa popolazione

illirica locale. Il tipo di costruzione e la scelta del sito dell'abitato è uguale a numerose simili costruzioni sulla terra ferma illirica. L'altura dove si trova il tumulo è lunga 288 m. nella direzione est - ovest e larga 30 - 40 m. Nella parte meridionale della collina si apre una profonda vallata. La pendice della collina qui è esposta al sole e protteta dal vento di bora. Nella parte orientale sotto la montagna si trova l'odierno villaggio di Dol conosciuto per i suoi reperti archeologici. L'acqua sorgiva che si trova qui serviva senza dubbio ai bisogni degli abitanti del castelliere. Nella parte occidentale il tumulo finisce con il muro «ciclopico» costruito con grandi pietre lavorate a bugno e alto da 1 a 2 m. Il spessore del muro è di 1,5 m. e nella parte interna è costruito nella stessa maniera. Il muro fa un angolo e nella direzione nord-est è lungo 25 m. e al sud-est 15 m. Le pietre all'angolo hanno una lavorazione dell'anatirosi nella migliore maniera ellenistica. La tecnica della costruzione e i frammenti della ceramica antica e indigena che si sono trovati nelle sonde lungo le mura suggeriscono la datazione più probabile di questo muro alla fine del terzo sec. av. Cr. Secondo la mia opinione la costruzione di questo muro si deve collocare negli eventi storici quando il potere del regno illirico minacciava gli interessi degli Issei. La pirateria illirica ha causato che Issa ha chiesto la protezione dei Romani e la loro prima intervenzione nel 229 av. Cr. I Romani hanno affidato il potere nell'Illirico a Demetrio Phario che praticamente governava in queste parti quasi indipendente dal 229 al 219, quando la sua alleanza con la Macedonia provocò una nuova intervenzione romana che ha sconfitto i suoi piani proprio sotto le mura di Pharos stesso. Demetrio Phario trovò asilo presso Filippo V di Macedonia e i Romani distrussero le mura di Pharos (Polyb., III, 18-19). Nel periodo di dieci anni Demetrio aveva il potere in gran parte della costa orientale adriatica ed è logico suppore che le fortificazioni del sudetto muro nel castelliere di Purkin Kuk si devono attribuire all'attività defensiva in questo decennio di Demetrio, come pure la simile costruzione dell' imponente torre «Tor» su un altro castelliere sopra Jelsa. Con il trovamento del castelliere e delle mura sul Purkin Kuk abbiamo trovato il sito esatto, menzionato nel testo di Diodoro e così si spiega meglio la situazione topografica della fondazione di Pharos.

Nel 1982 ho constatato che la collina che si trova nella parte settentrionale del porto di Stari Grad (quota 111), chiamata Glavica o Gračišće è anche un castelliere. Nella parte superiore la collina è spianata dalla natura e questa parte è circondata con un cerchio di pietre ammassate di *ca* 50 m. di diametro. Nella parte meridionale questo cerchio ha una apertura di 20 m di segmento di circonferenza. La lunghezza di questo argine di pietre è *ca* di 70 m. e la sua larghezza è 5-6 m. Sulle pendici meridionali della collina si trovano piccole terrazze dove potevano sorgere le capanne dell' abitato. Nel 1967, durante la costruzione della strada che passa sotto la collina verso i nuovi alberghi nella parte occidentale della baia sono stati distrutti due tumuli con i resti di ossa umane. Questi tumuli sono connessi con il sudetto castelliere. Siccome si trova sulla parte opposta della baia e del sito antico di Pharos questa collina è l'unico posto che si può identificare con il rapporto polibiano della conquista romana di Pharos (Polyb., III, 19, 3). Come scrive Polibio, i Romani che di notte sbarcarono nel bosco, occuparono un colle, forte del sito, tra il porto e la città, e tagliarono la ritirata a coloro che ne erano usciti. Allora Demetrio lasciò di opporsi allo sbarco, e tosto si diresse verso il colle. In tal modo si è trovato investito in breve tempo di fronte ed alle spalle, e quantunque gli Illiri con impeto si fossero scagliati per riprendere il colle, furono battuti, soprafatti dal numero. Segue

la presa della città e la distruzione delle sue mura. Così questa collina ha avuto il ruolo fatale nella storia di Pharos e Demetrio.

Un'altra nuova conoscenza nella situazione topografica di Pharos è l'esistenza della divisione catastica greca della sua pianura. Fin'adesso si è pensato che si trattava della centuriazione romana. Nell' analisi delle particelle di questo catasto sulle mape speciali e dalle fotografie aeree lo scrivente ha concluso che queste particelle sono diverse da quelle che si trovano negli agri delle colonie romane di Iader e Salona sulla terraferma. Le particelle di Pharos sono lunghe e non quadrate, e proprio questo è la caratteristica dei catasti greci che conosciamo. Siccome abbiamo la conferma della divisione delle terre ai colonisti nell'isola vicina di Korčula, antica Korkyra Melaina, che si trova nell'importante iscrizione, conosciuta come lo psefisma di Lumbarda (Ditt., *Syll. inscr. graec.*, 3. no. 141), dove sono regolate le proprietà terrene dei colonisti e definite le particelle catastiche assegnate ai primi venuti di un plethron e mezzo nell'area dell'abitato e tre plethra fuori nel campo. Quelli che verranno dopo riceveranno quattro e mezzo plethra. L'iscrizione è datata nel terzo sec. av. Cr. Siccome la *polis* autonoma anche Pharos doveva regolare le proprietà dei suoi cittadini nella sua fertile pianura e lo scrivente dopo l'analisi topografica e storica, pubblicata in un altro posto, ha concluso che la divisione della pianura così bene visibile sulle fotografie aeree e sulle mape speciali è originariamente greca.

La parte orientale della pianura non ha traccie di questa sistemazione catastica e si può concludere che era lasciata nel possesso agli abitanti illirici. Anche questo secondo l'opinione dell'autore è una prova della mai cessata tensione tra Greci e gli indigeni sull' isola, dimostrata anche in quel piccolo numero di eventi che conosciamo nella storia di Pharos.

Zagreb *M. ZANINOVIC*

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

J. Brunšmid, *Die Inschriften und Münzen der griechischen Städte Dalmatiens*, Wien 1893 (ristampa anastatica Aldo Ausilio editore in Padova, 1979).

L. Braccesi, *Grecità adriatica*, Bologna 1971.

J. Bradford, *Ancient Landscapes*, London 1957.

G. Novak, *I Greci antichi nell'Adriatico*, Rad, Jugoslavenska Akademija, vol. 322, Zagreb 1961.

M. Nikolanci, *Pharos — Rimljani i Polibije*, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LVI-LIX², 1954-57, 52-59.

D. Rendic-Miočevic, Ballaios et Pharos, *Archaeologia Iugoslavica*, V, 1964, 83-92.

Idem, I Greci in Adriatico, *Studi Romagnoli*, XIII, 1962, 40-56.

L. Robert, Inscription hellénistique de Dalmatie, *Hellenica*, 11-12, 1960, 505-541.

M. Suic, Roman Municipality of Greek Cities in Manios Kolpos, *Diadora*, vol. 1, Zadar 1959, 95-106.

M. Zaninovic, The Illyrian Tribe of the Dalmatae, *Gondišnjak*, Akademija Bosne i Hercegovine, vol. IV Sarajevo 1966, 70-76.

Idem, Sur le peuplement de l'île de Hvar dans l'antiquité, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LXVIII, 1966, 195-213.

Idem, *Le relazioni greco-dalmate sull'Adriatico*, *Jadranska obala u protohistoriji*, Zagreb 1976, 301-307.

Idem, The new Latin inscription from Pharia, *Arheološki radovi i rasprave*, vol. VIII-IX, Zagreb 1982, 141-149.

Idem, Purkin Kuk kod Dola, otok Hvar, *Arheološki pregled*, vol. 22, Beograd 1981, 61-63.

Idem, Greek Land Division at Pharos, *Archaeologia Iugoslavica*, vol. 20-21, Beograd 1980-81, 91-95.

RECHERCHES RECENTES AU TEMPLE DU QASR EL BINT DE PETRA

(Planche 55; Figures 1 - 4)

Introduction

L'objet de cette communication est de présenter les recherches archéologiques menées ces dernières années par le Département des Antiquités de Jordanie au Qasr el Bint, temple principal de Pétra. J'évoquerai, par la même occasion, les fouilles conduites sur d'autres monuments de cette ville caravanière afin de placer ce temple dans son contexte et d'en mieux cerner la date. Des comparaisons avec des monuments de la Grèce, d'Alexandrie et de l'Italie serviront à fixer les rapports avec le monde hellénistique mais surtout à démontrer les origines classiques de cette architecture nabatéenne du désert.

Malgré l'étude précise publiée en 1910 par l'archéologue allemand H. Kohl,[1] la synthèse de l'architecte G.R. H. Wright en 1961[2] et la mise au point de P.J. Parr,[3] à la suite des fouilles du Départment des Antiquités jordanien et de la British School of Archaeology en 1965, le Qasr el Bint qui n'avait pas encore fait l'objet de fouilles exhaustives, restait encore mal connu. Cependant, à la suite de ces premiers travaux de dégagement, un problème important avait été résolu, à savoir la date du monument: une inscriprion nabatéenne engagée dans la banquette qui est adossée au mur du péribole portait une dédicace à la statue d'Arétas IV (9 av.-40 ap.J.-C.)[4]. Comme ce péribole est nécessairement postérieur au temple, P. Parr a reconnu que Wright et lui-même s'étaient trompés sur la date du Qasr et que le règne d'Arétas IV, suggéré par A. Will et J. Starcky était plus proche de la vérité. Il concluait que cette date risquait cependant «d' être trop tardive à la lumière des nouvelles données, et le règne d'Obodas II (env. 28-9 av. J.-C.) est tout aussi indiqué».[5]

1. *Kasr Firaun*, Leipzig, 1910.

2. Structure of the Qasr Bint Firaun *PEQ* (1961), p. 8-37.

3. *Syria*, 45, 1968, p. 1-24. Voir aussi dans le même volume les rapports de G.R.H. Wright, J. Starcky et C.-M. Bennett.

4. J. Starcky et J. Strugnell, *RB*, 73, 1966, p. 236-47 avec un *post-scriptum* de P.J. Parr, qui affirme que les poteries provenant des fondations sont avant 25 av. J.-C.

5. *Syria*, 45, 1968, p. 20.

Depuis 1978, le dégagement du temple est en progrès en vue de sa restauration dans le cadre d'un programme de développement touristique du sité.[6] Des échafaudages de bois ont été construits autour du monument, ce qui a permis à l'architecte François Larché de l'Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient (IFAPO) et qui collabore étroitement au projet, d'éxécuter des plans détaillés des structures et du décor de stuc. Les travaux de dégagement qui ont été assez difficiles à cause de l'absence de tout moyen de levage mécanique sont actuellement terminés pour une grande partie de la *cella* et permettent de mieux comprendre l'organisation du temple. J'essaierai donc de présenter brièvement les résultats obtenus afin de susciter des commentaires et de solliciter l'avis des spécialistes.

Description du monument

Construit en parpaigns de grès, le Qasr se dresse au bout du *cardo*, sous le rocher d'el-Habis. C'est un temple tétrastyle *in antis* qui domine un *temenos* dallé de 180 m. de long et où s'ouvre à l'est une porte monumentale (P l. 55,1). Le péribole qui l'entoure se termine à l'ouest par une exèdre; du côté sud, deux portes s'y ouvrent et deux banquettes surmontées d'une plinthe sont adossées à sa base, rappelant l'esplanade du temple de Sî' au sud de la Syrie (33-32 à 2-1 av. J.-C.) que l'inscription nabatéenne appelle «theatron».[7] De plan presque carré (27, 62 par 27, 90) le Qasr qui s'élève sur un *podium* de 3 m. de haut est encore couronné sur le côté est par une frise de triglyphes et métopes (P l. 55,3). Il atteint sur ce côté 23 m. de haut. En 1965, des sondages ont été pratiqués par P. Parr à l'angle nord-est, dans l'*adyton*, et l'autel des sacrifices ainsi qu'une partie de l'escalier d'accès en marbre blanc ont été dégagés. Il restait, cependant, de nombreux problèmes à résoudre.

Les fouilles récentes

Les travaux menés depuis 1979 par le Département des Antiquités de Jordanie sous la conduite de l'auteur et de l'architecte François Larché avaient pour but, en achevant le dégagement du monument, de parvenir à une meilleure connaissance de sa structure et peut-être à une datation plus précise.

La partie ouest de l'escalier non fouillée en 1965 a été dégagée. Cet accès monumental au temple en marbre blanc d'origine probablement grecque, se compose de 22 marches, partagées par un palier en deux volées de 14 et 8 gradins. Quelques gradins sont encore *in situ*, mais une couche de destruction en couvrait le bas. Dans ces déblais, un chapiteau composite en marbre et une inscription au nom de Su'dat, fille de Maliku, probablement une princesse royale, ont été trouvés.[8] Sur les dernières marches, une chambre d'époque médiévale (12-13ème siècles) a été construite avec des matériaux récupérés du temple. Il est intéressant de noter, dans l'ante ouest et la colonne qui lui fait face, une encoche qui devait servir à fixer une balustrade.

Dans le *pronaos*, des bases et des tambours de colonnes déplacés probablement à

6. F. Zayadine, *ADAJ* 26, 1982, p. 374-380.
7. H. G. Butler, *Archaeological Expedition to Syria*, II A 6, Leyde, 1916, p. 385-390.
8. F. Zayadine, *op. cit.*, p. 376.

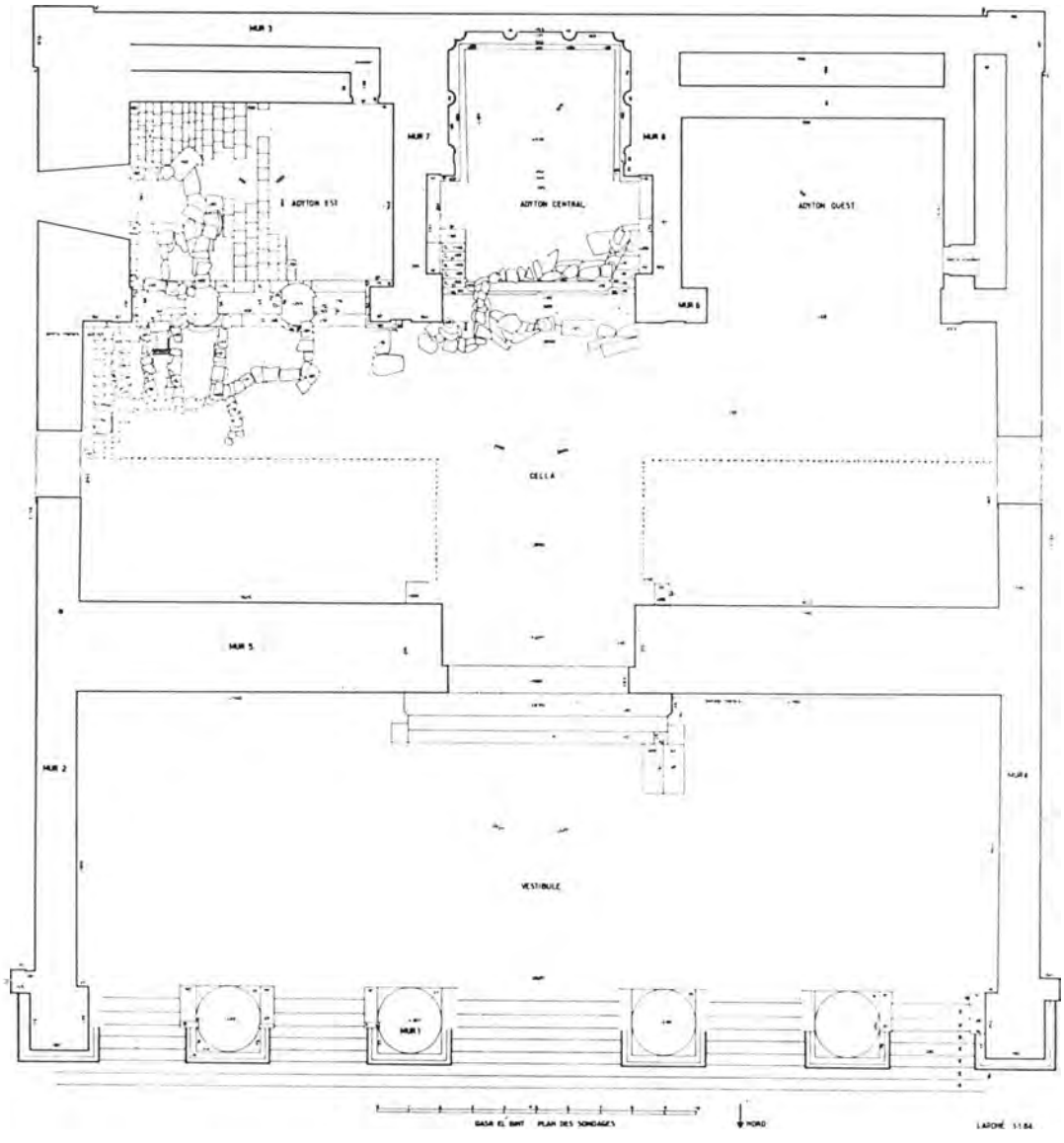


Fig. 1. Plan du Qasr el Bint à Pétra (par F. Larché).

l'époque médiévale ont été déposés sur le dallage de grès, originairement couvert de marbre blanc ainsi que le prouvent les quelques carreaux, encore en place à l'entrée de la *cella*. De nombreux fragments de tuiles ont été ramassés sur le sol. Comme nous le verrons plus loin, un toit à double pente recouvrait la terrasse que supportaient les poutres en bois, placées deux à deux sous des arceaux. De part et d'autre de l'arc de la porte, deux petits escaliers sont placés et communiquent avec les combles par une porte cintrée, placée dans le mur nord de la *cella*. La fonction de ces escaliers reste cependant énigmatique.

On accédait à la *cella* par une porte de 5,65 m. de large, réduite probablement à l'époque byzantine, à 1,70 m. Comme le projet de restauration prévoyait la consolidation des jambages, une partie de la porte tardive a été démantelée. Il est siginificatif qu'au moment

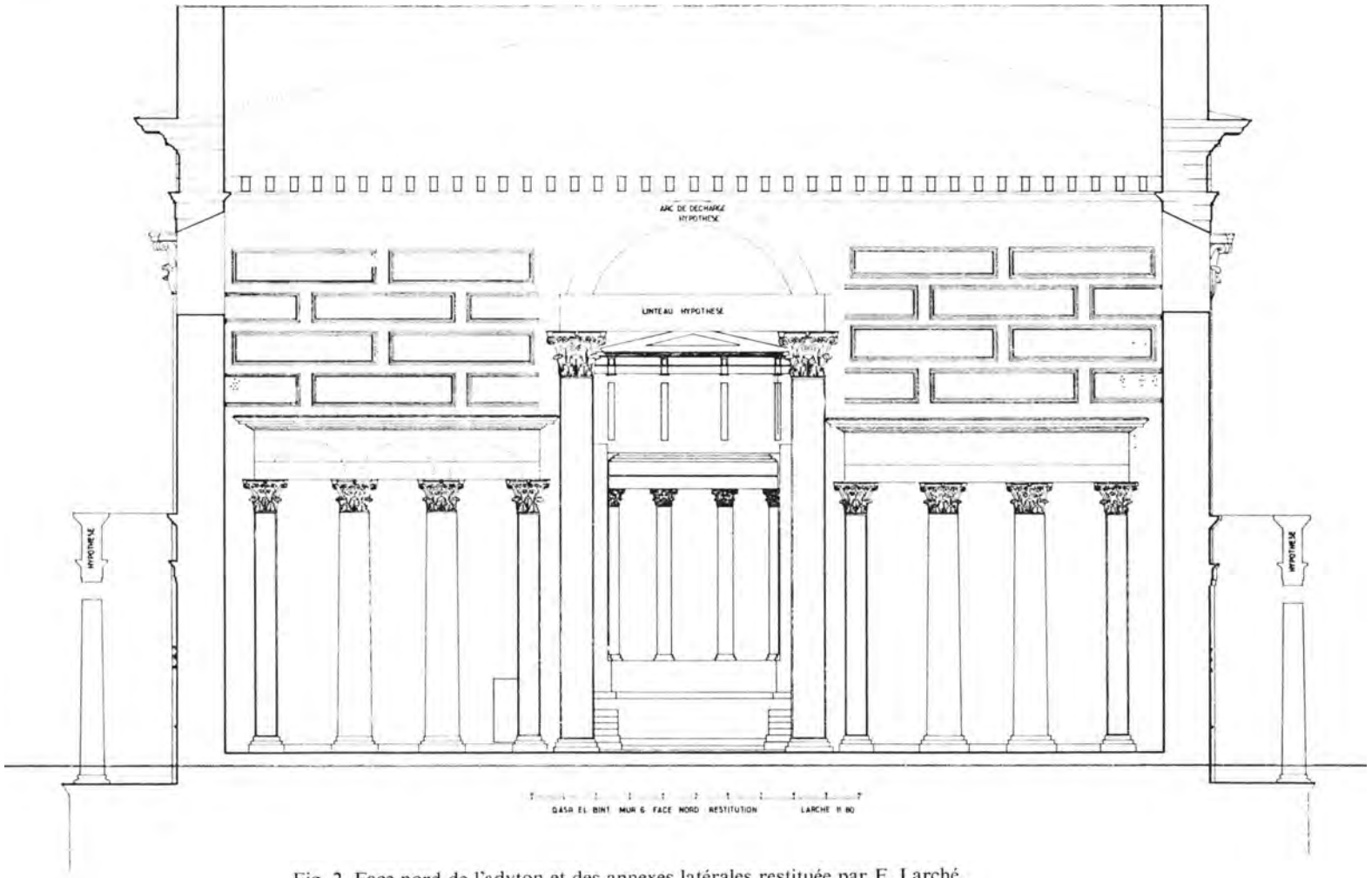


Fig. 2. Face nord de l'adyton et des annexes latérales restituée par F. Larché.

où cette porte a été ajoutée les jambages nabatéens étaient déjà usés et en partie détruits. Au Moyen Age, toute l'entrée avait été comblée et remplacée par une rampe d'accès, construite avec des tambours de colonnes du temple.

Un *adyton* à trois compartiments occupe le fond de la *cella* (Fig. 1). Les chapelles latérales est et ouest étaient à étages puisque les emplacements des poutres qui supportaient la terrasse sont visibles dans le mur sud. Cependant, au-dessus de cette terrasse se trouvait un toit à double pente ainsi que le suggèrent des pierres à engravures encore en place dans le mur est. Certains de ces blocs trouvés dans les décombres gardent encore les restes des tuiles.

Deux colonnes encadrées par deux antes supportaient la façade de l'étage. Kohl a reproduit, par symétrie, les deux colonnes du bas et les antes à l'étage (Fig. 2) et cette hypothèse de travail a été acceptée par Wright et d'autres. Cependant, le dégagement récent du compartiment est n'a révélé aucune trace des colonnes du prétendu balcon, ce qui fait croire qu'un mur plein fermait plutôt l'étage. Une telle chambre fermée existe au *thalamos* sud du temple de Bel à Palmyre.[9] De plus, aucun élément d'architrave n'a été trouvé au cours du dégagement tandis que de nombreux clavaux étaient récupérés dans les déblais; des arcs surmontaient donc les supports des annexes latérales, ainsi que le suggère un claveau encore en place sur le côté ouest, sous la corniche. Ces arcs étaient cependant masqués par des plaques de marbre ou de stuc qui s'encastraient dans une fente du mur ouest de la *cella* au niveau de la corniche (Fig. 3).

Une partie du dallage de marbre de la chapelle est a été trouvée *in situ* et la porte qui conduit à l'escalier logé dans l'épaisseur du mur et qui conduit à la terrasse a été exposée. Un lambris de 0,70 m. de haut revêtait les murs. Le reste de la surface était couverte d'un enduit de stuc sur lequel nous reviendrons. Il faut noter tout de suite cependant, que de nombreux fragments de moulures en stuc doré ont été trouvés, confirmant la remarque du lexique byzantin, connu sous le nom de Souda: «L'or brille dans tout le temple».[10]

Le monument a été détruit par le feu, ainsi que le montre une couche de cendre de 20 cm. d'épaisseur dans les déblais de la chapelle orientale. De nombreux fragments de chapiteaux noircis y ont été aussi ramassés. Cependant, au moment de cette destruction, le temple était déjà abandonné: des cistes d'environ 2.50 m. de long sur 1 m. de large et 1,13 de haut, construits avec des pierres irrégulières, occupaient le sol dont le dallage était en partie arraché. Dans les murs qui les formaient, des pattes et têtes de lions en marbre blanc ont été insérées et devaient appartenir à des sièges. Malheureusement, aucun siège complet n'a été reconstitué. Mais ce genre de meuble cultuel est bien connu en Orient[11] et certains sièges vides sont taillés dans les rochers de Pétra.[12] Les tessons trouvés montrent que la catastrophe s'est produite au 4ème siècle de notre ère, probablement par le tremblement de terre de 363 ap. J.-C.[13] Mais les cistes recouverts de cendres et une mon-

9. H. Seyrig, R. Amy, E. Will, *Le temple de Bêl à Palmyre*, Paris 1975, p. 55 s.
10. Voir J. Starcky, *Dic. Bib. Sup.* VII, 1964, col. 989.
11. *Ibid.* col. 1010.
12. Dalman, *Petra und seine Felsheiligtümer*, Leipzig, 1908, fig. 281, No. 694.
13. Ph. Hammond, *BASOR*, 238, 1980, p. 65-67.

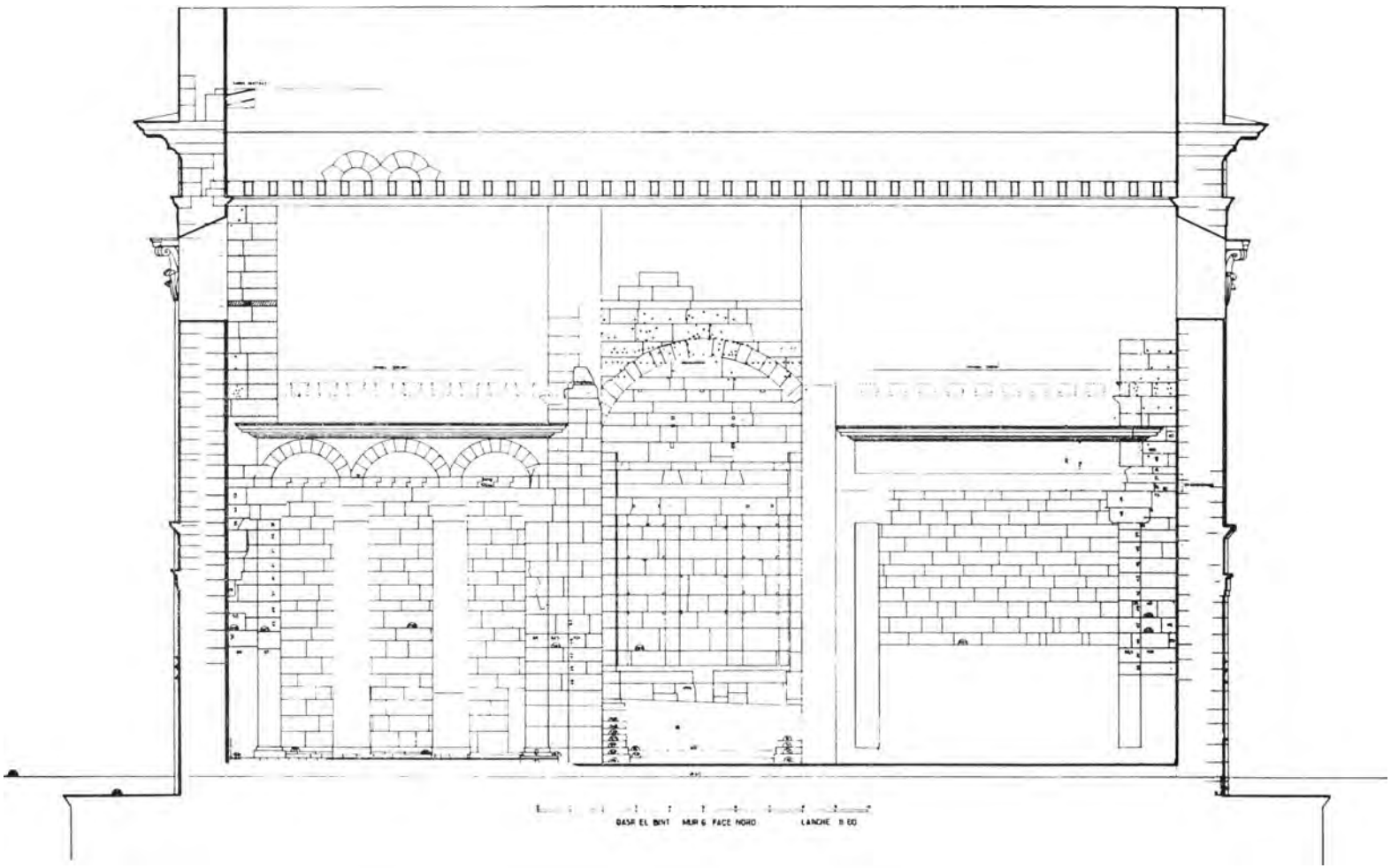


Fig. 3. Face nord de l'adyton central et des annexes latérales.

naie de Gallien (253-268) prouvent que le temple était déjà abandonné, probablement dès le 3ème siècle de notre ère.

Dans la chapelle centrale II, au lieu d'un escalier monumental comme l'avait restitué Kohl, les fouilles ont dégagé une plate-forme accessible par deux petits escaliers de 7 marches sur les côtés est et ouest. Sur cette plate-forme devait être placé le bétyle divin qui, selon la Souda, était «une pierre noire, quadrangulaire, aniconique... sur une base recouverte d'or».[14] Ce *podium* cultuel est caractéristique des sanctuaires nabatéens puisqu'on le retrouve dans le temple des «Lions ailés» dont nous reparlerons et dans le Deir,[15] interprété comme le mausolée commémoratif du roi divinisé Obodas Ier.

Le revêtement de stuc

Kohl avait sans doute raison de noter: «Pour nous, le décor de stuc est l'élément le plus précieux de tout le monument».[16] Les traces en devaient être beaucoup plus importantes au siècle dernier puisqu'elles ont été remarquées par les explorateurs du site. Malheureusement, les conditions atmosphériques en ont fait disparaître une grande partie et les trous de fixation sont souvent les seuls témoins de l'existence de ce décor. C'est pourquoi, ils on été soigneusement relevés par notre architecte et peuvent permettre, dans plusieurs cas, une restitution du revêtement original qui comprend trois types de décoration:

1. Une imitation d'appareil architectural isodome.
2. Un décor architectural en relief.
3. Des personnages ou des rinceaux en relief.

Ces trois variantes du décor en stuc peuvent d'ailleurs se retrouver sur une même paroi.

Ainsi, sur le mur nord du *pronaos*, peut-on restituer, jusqu'à une hauteur de 3 m., un registre de pilastres, comme sur les côtés est et sud (voir plus loin-Fig. 4). Kohl les a surmontés de frontons triangulaires ou segmentés mais son hypothèse ne peut être confirmée par les traces existantes. Le reste du mur se compose de panneaux rectangulaires. Sur la dernière assise, sous les poutres de bois, il est possible de restituer, d'après les trous de fixation, un rinceau végétal et dans l'angle sud-est, sous les restes d'une corniche, se détache un relief féminin drapé, probablement une victoire ou une caryatide (Pl. 55,5). Elle rappelle des reliefs en stuc du plafond de la Farnésine à Rome.[17]

Sur la paroi est, l'ante préserve encore un décor d'octogones, alternant avec des cercles (Pl. 55,3). Le reste du mur, au-dessus du *podium*, se compose de bas en haut d'une plinthe de 1,59 m., de grands orthostates de 1,70 m. de haut puis vient une corniche. Au-dessus, se développe un registre de pilastres en stuc de 2,65 m. de haut qui se prolongent sur le ressaut du mur par des panneaux à reliefs et sont couronnés par des denticules.

14. J. Starcky, *Dic. Bib. Sup.*, col. 989.

15. Voir M. Lindner, ed., *Petra und das Königreich der Nabatäer*, Munich, 1983, p. 245.

16. *Kasr Firaun*, op. cit., p. 26: «Das Wertvollste des ganzen Bauwerkes ist für uns die Stuckdekoration».

17. N. Blanc, Le courant paysagiste dans la décoration de stuc, *Rev. Arch.*, 1983, p. 51 s. et figs. 1-2 avec bibliographie.

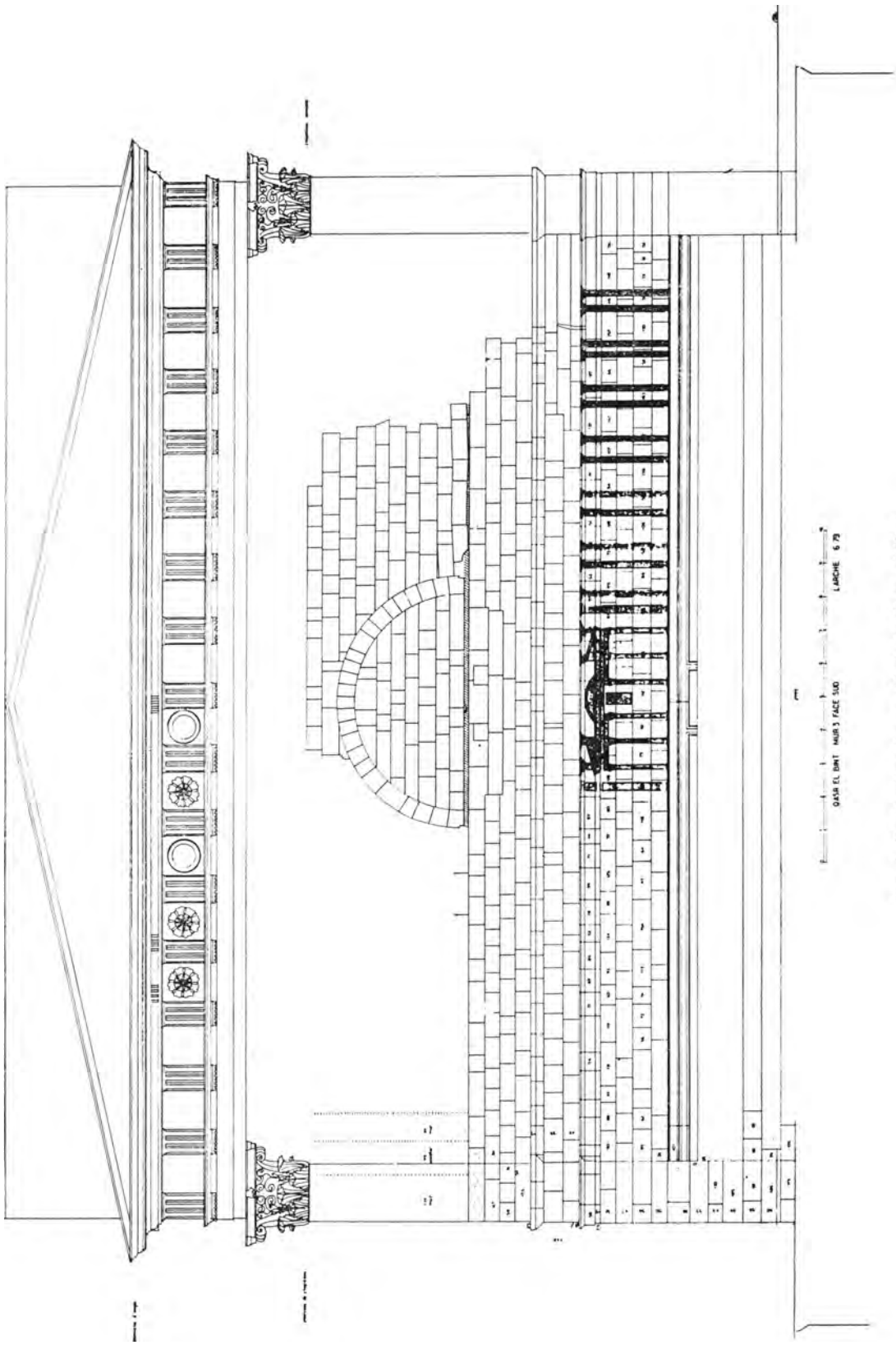


Fig. 4. Restitution du mur sud du Qasr el Bint

Cette technique de panneaux à bustes qui composent un pilastre est bien connue dans l'architecture nabatéenne puisqu'elle se retrouve au temple de Khirbet et-Tannur[18] et sur la porte du *temenos* du Qasr.[19] Le registre de 1,55 m. de haut entre les deux dernières corniches est actuellement vide et ne montre aucune trace de stuc. Le portique qui courait le long de la paroi est était couvert, ainsi que l'on peut en juger par les trous qui supportaient les poutres du plafond, au-dessus de la corniche.

Le même registre de pilastres se continue sur le mur sud qui comprend les mêmes éléments que le mur est. Dans la partie centrale, à l'endroit correspondant à l'*adyton* II, un décor architectural en stuc est en partie bien conservé. Il reproduit un édicule hexastyle ou tetrastyle *in antis* qui reproduit l'ordre de la façade (Fig. 4). L'entablement consiste en une architrave décorée d'un rinceau à volutes, surmontée d'une frise représentant des Amours porteurs de guirlandes entre des panneaux à reliefs. Le tout est couronné par un fronton segmenté, encadré par deux demi-frontons. Ce décor est surmonté d'une corniche, puis par une seconde à 1,55 m. de haut. Kohl[20] a jugé nécessaire de meubler le registre vide entre les deux corniches par un édicule symétrique à celui du bas. Il s'inspirait pour cela des façades étagées de Pétra comme pour le tombeau corinthien ou le tombeau à obélisques. Mais comme pour le mur est, ce registre ne montre ni des traces de stuc ni des trous de fixation.

Les parois intérieures

La paroi intérieure du mur nord de la *cella* ne montre pas le même revêtement que la façade extérieure quand on examine les trous de fixation: à 3 m. de haut, à la place des pilastres, les attaches de stuc suggèrent des médaillons circulaires. Mais le reste de la paroi était apparemment couvert de panneaux rectangulaires; il en était de même pour les autres parois, sauf pour le mur est de *l'adyton* central II. A cet endroit, à 3 m. du sol et sur une hauteur de 5,50 m., le mur était couvert d'un décor architectural de trois édicules tétrastyles étagés qui rappellent les façades rupestres signalées plus haut. Ce décor en stuc à étages se retrouve sur d'autres parois de Pétra et dans un meilleur état de conser vation.

Les stucs d'el-Habis

Il s'agit très probablement d'habitations taillées dans la falaise est d'el-Habis,[21] à l'ouest du Qasr et dont une grande partie s'est effondrée; on en voit encore les parois ouest, actuellement inaccessibles. Les murs de fond de deux salles sont visibles. Celle de gauche est couverte d'un revêtement de stuc découpé en appareil isodome a refends, à droite d'un cadre ou d'une fausse fenêtre; au-dessus, on distingue les restes de pilastres et de corniches superposées. Dans la salle de droite, le décor est mieux conservé: de grands orthostates se détachent au-dessus d'une plinthe et sont surmontés de cadres à corniche; suit

18. N. Glueck, *Deities and Dolphins*, New York, 1965, pl. 1 et p. 315.
19. G.R.H. Wright, *RB*, 73, 1966, p. 404 ss. et pls. XXVI-XXVIII.
20. *Kasr Firaun*, fig. 16.
21. Pour une photographie récente, voir M. Lindner, éd. *op. cit.* fig. 21, p. 75.

un bandeau dont on distingue mal le décor, le tout étant couronné par un ordre de pilastres et d'un entablement (P l. 55,2).

Ce décor structural rapelle celui de la maison du Dionysos à Délos.[22] Il est malheureusement difficile d'avancer une appréciation chronologique pour cet ensemble. Cependant, un peu plus au nord, un éperon rocheux se détache de la falaise et porte une dédicace au nom de Phasaël,[23] reine de Nabatène, très probablement une fille d'Arétas IV (9 av.-40 ap. J.-C.). Il est évidemment difficile d'établir un rapport entre cette inscription et les parois stuquées, mais il est évident que l'inscription a été gravée lorsque les habitations de cette falaise étaient en service.Dans tous les cas, les comparaisons avec Délos et les stucs de Tell Anafa[24] sur la côte palestinienne, datés d'environ 80 av. J.-C., suggèrent la période du royaume nabatéen, probablement dans la 1ère moitié du 1er siècle av. J.-C. et cette date est corroborée par d'autres revêtements nabatéens.

La salle peinte de Sîq el Bared

Dans la gorge de Sîq el Bared, au nord de Pétra, plusieurs *triclinia* sont taillés dans la plupart des cas. Mais une salle suspendue à l'extrémité ouest de la gorge est décorée de fresques relativement bien conservées. Elle comprend un *biclinium* et une alcôve voûtée décorée de rinceaux de vignes où évoluent des Amours et des oiseaux au plumage colorié. Ce décor bucolique a été comparé avec raison au jardin de la maison de Livie (30 av. J.-C.)[25] bien que la peinture de Pétra soit plus fine et plus orientale. La paroi est de cette salle de banquet est revêtue de stuc imitant un mur à appareil isodome dont le bas est occupé par de grands orthostates.

Le temples aux Lions ailés

Des fouilles récentes conduites par l'Université d'Utah[26] ont mis au jour un temple nabatéen, situé sur la colline au nord de la porte monumentale. On y accède par un pont jeté sur le torrent du Wadi Musa et par des escaliers qui se prolongent sur le côté ouest du temple. La grande plate-forme que l'expédition de Wiegand avait désigné de *Gymnasium* n'est en réalité qu'une esplanade inférieure, bordée de colonnes. Un vestibule rectangulaire, porté par des arcades, s'étend devant la *cella* carrée (17, 42 m.). Une plate-forme surélevée, accessible par deux petits escaliers des deux côtés en occupe le centre. Ce piedestal qui devait servir, comme au Qasr, de support au bétyle cultuel était entouré d'un portique. Les douze colonnes engagées dans la plate-forme avaient des chapiteaux ornés aux angles de lions ailés qui ont donné le nom au monument. Dans les murs de la *cella*, les demi-colonnes encadrent des niches stuquées où devaient être placés les ex-

22. M. Bulard, *Monuments et Mémoires Piot*, XIV, 1907, p. 110 s. et pl. VI A.

23. J.T. Milik, J. Starcky, *ADAJ*, 20, 1975, p. 112-115.

24. S. Weinberg, *Qadmoniot*, III (1970) p. 135-138 (hebreux). Je remercie Robert Gordon qui m'a permis de consulter son manuscrit sur les stucs de Tell Anafa.

25. D. Homes-Fredericq, *Inoubliable Pétra*, Cat. de l'exposition des Musées d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1980, p. 82 avec bibliographie.

26. Ph. Hammond, *ADAJ*, 22, 1977-78, p. 81 ss.

voto. En effet, une statuette égyptienne et une stèle portant des traits humains schématisés[27] et une inscription nabatéenne ont été trouvées dans le couloir de déambulation. De plus, une crypte creusée à l'arrière de la plate-forme où des rayons sont disposés devait servir de *favissa*. Mais le temple se distingue surtout par l'utilisation du revêtement de stuc et de marbre. Une grande quantité de corniches de stuc ont été recueillies. Les niches avaient des cadres moulurés et peints de bleu, rouge et blanc ou or et leur paroi intérieure décorée de fresques à personnages.

La datation de ce temple de l'époque nabatéenne est confirmée par une inscription trouvée dans l'atelier du marbrier, logé sous l'escalier et qui remonte à l'an 37 d'Arétas IV (26-27 ap. J.-C.).[28] Sa construction devait cependant remonter à une date antérieure, probablement dans la 2ème moitié du 1er siècle av. J.-C.

Les constructions au sud de la porte monumentale

Un décor semblable à celui de ce temple a été trouvé dans les structures au sud de la porte monumentale, que les archéologues allemands ont appelées: «thermes».[29] Ces constructions comprennent un vestibule qui s'ouvre sur l'esplanade du temple à l'ouest et communique avec un escalier puis deux salles voûtées.

De nombreux chapiteaux du type nabatéen à rinceaux et des sculptures parmi lesquelles se trouvaient un buste féminin voilé, peut-être une Aphrodite, ont été mis en réserve à l'époque byzantine. L'escalier qui montait vers un étage tournait autour d'un pilier central carré. Ce pilier était couvert de panneaux de stuc peints en rouge-orange et jaune, tandis que la cage de l'escalier était ornée de stuc imitant un appareil isodome au-dessus d'une plinthe de 0,33 m. de haut et d'orthostates de 1,30 m. (Pl. 55,4).

Au sud de cet escalier et sans rapport évident avec lui se trouvent deux salles: l'une étant carrée et couverte d'un dôme à pendentif et l'autre circulaire, surmontée d'une coupole. Les fouilles du Département des Antiquités en 1968 n'ont pas retrouvé le bassin dans la salle circulaire, appelée *caldarium* par l'expédition allemande, ni de canalisations. Elles ont recueilli par contre une grande quantité de corniches en stuc. Trois niches semi-circulaires et trois carrées peu profondes se creusent dans cette salle. Les cadres en stuc des niches étaient peints d'une couleur rouge-sang, tandis que les rais-de-coeur et les oves des corniches étaient reservées en noir sur fond jaune. Comme sur des corniches d'Alexandrie, les denticules sont fins et serrés.

Les fouilles n'ont malheureusement pas révélé de jalons chronologiques mais il est possible de postuler, comme pour le temple aux lions ailés, une date dans la première moitié du 1er siècle av. J.-C.

Conclusion

Le plan carré de Qasr el Bint appartient à une tradition architecturale nabatéenne datant

27. *Ibidem*, Ein Nabataisches Weiherelief aus Petra' in, *Die Nabatäer Erträge einer Ausstellung im Rheinischen Landesmuseums Bonn*, Bonn, 1981 p. 137-141.

28. Cette inscription sera publiée par Ph. Hammond dans le *BASOR*.

29. Th. Wiegand, *Petra*, Leipzig, 1921, p. 45-48.

de l'époque royale et illustrée par les temples de Khirbet et-Tannur,[30] Wadi Ramm[31] et celui des «Lions ailés» à Pétra. Une influence iranienne sur ces monuments a été suggérée.[32] Mais dans le cas du Qasr, une origine sud-arabique serait aussi bien indiquée. La Mission archéologique française en Arabie du Sud a en effet étudié dans le Hadramaut une série de temples caractérisés par leur plan carré et un *podium* accolé au mur de fond.[33] Certains comme celui de Ba Qutfah, qui a été fouillé, et celui de Ghaybun possèdent des inscriptions qui remonteraient au 5ème et 4ème siècles, av. J.-C.[34] Il n'est donc pas nécessaire de croire avec J. Starcky que *l'adyton* tripartite syrien «est le résultat de l'introduction de la chapelle des Sémites dans un temple grec».[35] Ce plan pourrait résulter de l'insertion du *podium* cultuel dans la cella, comme c'est le cas dans le Qasr. Cependant, le décor architectural et spécialement les chapiteaux corinthiens nous renvoient à l'architecture classique grecque, représentée par le *Hiéron* d'Asclépios à Epidaure; les chapiteaux d'Alexandrie représentent evidemment l'étape intermédiaire. Les modèles nabatéens sont cependant plus originaux et plus fins.

Par ailleurs, le décor de stuc est un autre domaine qui nous ramène au système décoratif de la Grèce classique. Il n'est certes pas besoin d'insister sur les origines du système structural représenté par le 1er style de Pompéi et dont les premiers exemples se retrouvent au 4ème siècle av. J.-C. à l'Agora d'Athènes, au *Hiéron* de Samothrace, dans les villes de Priène et Pergame en Asie Mineure mais surtout à Alexandrie.[36] Les tombeaux macédoniens de Lefcadia[37] et ceux de Vergina ou de la Russie[38] méridionale annoncent les revêtements de Délos, de Pompéi et d'Herculanum du 1er style. Ce type de décor a été introduit à Tell Anafa en Palestine dès le début du 1er siècle. Hérode le Grand l'a abondamment utilisé dans ces monuments de Jericho,[39] Massada[40] et Machéronte[41] à l'époque d'Auguste. L'importance de la plinthe[42] dans les stucs du Qasr les rapproche de

30. N. Glueck, *Deities and Dolphins*, New York, 1965.

31. G. Horsfield, *RB* 44, 1935, p. 245-278; D. Kirkbride, *RB*, 67, 1960, p. 65-92.

32. J. Starcky, *Dic. Bib. Sup.* VII, col. 973.

33. J.F. Breton, *Proceeding of the Seminar for Arabian Studies*, 10, 1980, p. 5-17. L'architecte J. Seigne qui a travaillé pour la Mission française en Arabie du Sud, me signale un temple de Tell Arca au Nord du Liban non encore publié qui daterait du 8ème siècle av. J.-C. et qui possède un *podium* accolé au mur de fond. Il me fait remarquer que les influences ont pu jouer dans les deux sens. Je le remercie pour ce renseignement.

34. *Ibid.* p. 8.

35. J. Starcky, *Dic. Bib. Sup.* VII, col. 977.

36. Voir R. Martin, *Manuel d'Architecture grecque*, I, Paris, 1965, p. 433-40 avec bibliographie.

37. A. Petsas, *La tombe de Lefcadia*, Athènes, 1966.

38. M. Rostovtzeff, *Ancient decorative Painting in S. Russia*, 1913-1914.

39. E. Netzer, Winter Palaces at Jericho, *IEJ*, 25, 1975, p. 89-100; *BASOR*, 228, 1977, p. 1-13.

40. Y. Yadin, *Masada*, Sphere Books, London, 1971, p. 41-86.

41. S. Loffreda, *ADAJ*, 25, 1981, p. 87.

42. Sur les revêtements de stuc et les différences entre les systèmes décoratifs de Délos et ceux de Pompéi, voir M. Bulard, *Monuments et Mémoires Piot*, XIV, 1907, p. 163 ss. Pour une bonne synthèse sur le 1er style de Pompéi et ses rapports avec les monuments de Pétra, voir la thèse de A. Barbet: *Peinture de Bolsena, Recherches sur la peinture romaine en Italie du Ier au IIIème s.*, Paris (manuscrit), surtout p. 193-199.

ceux de la Maison du Faune à Pompéi,[43] datée d'environ 100 av. J.-C. La date des environ de 30 à 9 av. J.-C. devrait être la limite ultime pour la construction du Qasr. On ne peut pas en tout cas accepter le jugement de A. Boëthius et W. Perkins qui ont écrit: «A l'exception du temple de Qasr Fira'un, les constructions actuellement visibles dans la ville appartiennent presque toutes à la période après l'annexion par Trajan de la Province d'Arabie en 106».[44] Les fouilles récentes et les monuments que nous avons passés en revue ont démenti cette affirmation. La proximité d'Alexandrie suggère des contacts entre Pétra et cette métropole hellénistique. En 40 av. J.-C., le roi nabatéen Maliku I avait envoyé des renforts à César en difficulté devant Alexandrie et en 24 av. J.-C., Obodas II avait accordé son aide au corps expéditionnaire de Gallus,[45] parti d'Egypte pour le conquête de l'Arabie heureuse. Le jalon entre les façades rupestres de Pétra et l'art d'Alexandrie serait le palais d'Iraq el Amir, daté du 2ème siècle av. J.-C. et où des fragments de stuc ont été trouvés. Les fouilles récentes sous la direction de E. Will[46] ont fait ressortir de nombreux éléments communs avec les monuments de la capitale nabatéenne.

Département des Antiquités de Jordanie *FAWZI ZAYADINE*
Décembre 1983

43. A. Laidlow, A Reconstruction of the First Style Decoration in the Alexander Exedra of the House of the Faun, in *Neue Forschungen in Pompei*, Recklinghausen, 1975, p. 39-52.

44. *Etruscan and Roman Architecture*, Peinguin Book, Baltimore, 1970, p. 452: «Except for the Qasr Fir'un Temple, the buildings now visible within the town almost all belong to the period after Trajan annexation of the Province of Arabia in 106».

45. Strabo, *Geog.* XVI, 4,22-24.

46. En dernier lieu: *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, London, 1982, p. 197-200.

L'ICONOGRAPHIE CLASSIQUE ET SON RAYONNEMENT

(Planches 56-60)

Il n'est point nécessaire d'insister sur le rayonnement extraordinaire qu'a connu l'iconographie grecque: j'ose dire que toute notre culture en est un témoignage, et encore pendant toute la première moitié du 20e s. on a constamment repris l'imagerie que les Grecs nous ont léguée. Mais ce sont les images de l'époque grecque classique dont l'impact a été le plus grand — j'entends «classique» non comme jugement qualificatif mais comme une époque déterminée de l'évolution artistique, dans son sens le plus large entre le milieu du 5e s. et l'époque d'Alexandre le Grand.

Dès Homère la mythologie grecque est constituée et à partir de l'archaïsme, du 6e s. en tout cas, l'iconographie l'est également (qu'il nous suffise de songer à Sophilos et à Clitias), enrichie qu'elle a été par des apports d'origine orientale, égyptienne, anatolienne. Un certain nombre de constantes se révèlent dès les débuts, mais elles ne seront parfaitement épanouies qu'à l'époque classique, et c'est à partir de cette époque que leur rayonnement sera le plus considérable.

Le problème de la transmission des thèmes et des schémas iconographiques est complexe: variant avec les temps et les lieux, ils expriment l'environnement économique et social dans lequel ils ont mûri, le goût, les idées politiques aussi, en même temps qu'ils dépendent du matériau qui leur sert de support. L'iconographie classique se heurte donc parfois, en quelque sorte, à l'apport particulier de chaque entité géopolitique, à une certaine époque, mais elle est portée par un puissant courant, celui de la *koiné* hellénistico-romaine. Seule une recherche tout à la fois verticale et horizontale peut montrer comment le langage de l'image visuelle de l'époque grecque classique s'est ainsi imposé, tout en s'adaptant dans ses formes comme parfois dans ses significations, à travers l'espace et le temps. Par recherche verticale, j'entends naturellement que, partant des origines, elle doit aller jusqu'à la période paléochrétienne et islamique; par horizontale, qu'elle doit traverser l'immense domaine géographique où s'est déployée l'iconographie grecque.

Je voudrais illustrer cette influence considérable exercée par l'iconographie classi-

que, et quelques-unes des voies qu'elle a suivies, au moyen d'exemples choisis parmi les découvertes récentes, exemples qui modifient parfois, ou parfois confirment les opinions jusqu'à présent exprimées.

On sait, ainsi, combien l'iconographie grecque accorde de l'importance aux naissances divines, surtout à l'époque classique; et K. Schefold a montré que le mythe de la naissance d'Erichthonios, tellement en faveur au 5e s. (*cf.* la coupe du Peintre de Kodros, vers 435)[1], a été transféré sur le petit Ploutos, l'enfant divin d'Eleusis[2], cet enfant que, au moment où les allégories prennent une importance croissante dans la pensée et l'art grecs, le sculpteur Céphisodote figurera dans les bras d'Eiréné, la Paix portant la Richesse qui vient des entrailles de la Terre, groupe célèbre que les Athéniens exposent sur l'Agora d'Athènes.[3] C'est alors qu'intervient un phénomène très important de diffusion de l'image: exposée sur l'Agora, cette statue eut un succès considérable et, comme d'autres, fut imitée par les peintres des amphores panathénaïques, comme l'a montré H. Thompson. Or la date de l'original de Céphisodote a été longtemps controversée: pour certains, elle remonte aux environs de 360 ou peu avant, tandis que d'autres optent pour une date plus tardive. Fort heureusement, en 1969, la fouille d'Erétrie a mis au jour un certain nombre d'amphores panathénaïques dans un dépôt avec de la céramique du 3e s. provenant d' une maison proche de la route qui mène de l'Agora au gymnase. Un certain nombre de ces amphores appartiennent au groupe de l'archonte Kallimédès (360-359), et elles reproduisent comme symbole la fameuse Eiréné de Céphisodote (Pl. 56), qui donc était déjà célèbre en ce temps, donnant ainsi un *terminus ante quem* précieux pour la date du prototype, dont la datation basse (vers 340-320) est définitivement écartée[4]. Nous avons là un exemple de diffusion *interne* d'une image, c'est-à-dire à l'intérieur de la cité d'Athènes, et d'une diffusion si rapide au point de vue chronologique qu'on peut presque la dire contemporaine de la création de l'original. Mais le succès du groupe à l'époque romaine fut, lui aussi, tout à fait remarquable: et il faut souligner que la meilleure copie (ou l'une des meilleures) qui ait été mise au jour provient d'une découverte toute récente faite à Cherchel en Algérie[5]: c'est l'une des pièces les plus expressives que nous connaissions jusqu'à présent, dans la série des copies encore récemment étudiées.

D'autres exemples qui viennent à l'esprit depuis les découvertes récentes concernent entre autres les grandes divinités olympiennes, dont l'iconographie est parfaitement caractérisée et fixée à l'époque classique. Prenons tout d'abord Athéna: l'aspect de cette déesse est bien connu, avec les attributs qui sont les siens (par ex. sur le cratère des Niobides[6]). Récemment, d'importantes découvertes ont montré que l'impact de cette figure classique au Proche Orient, dans la lointaine Palmyre, était encore plus grand qu'on ne l'aurait imaginé. Une équipe polonaise et hollandaise, travaillant sur ce site, a dégagé en

1. Berlin 2537; Beazley, *ARV*² 1268,2 et *Addenda* 177.

2. Schefold, K., *Sagenbilder,* III, 64.

3. Schefold, *o.c.* n. 2, 64 et 348 n. 118.

4. Themelis, P., *AAA* II, 1969, 409-416. *Cf.* aussi Frel, J., *Panathenäische Preisamphoren* (1973) 19.

5. Mention en est faite dans Bouchenaki, M., «Récentes découvertes archéologiques et étude de l'Antiquité en Algérie», *Majallat et-Tarikh,* Centre National d'Etudes historiques, Alger 1979, p. 38 et p. 42 fig. 13.

6. Paris, Louvre, G 341; Beazley, *ARV*² 601,22 et *Addenda* 130.

1975 le temple d'Allath[7] et a retrouvé dans la partie ouest de la *cella* des bases de colonnes indiquant la présence probable d'un baldaquin et, tout près, des fragments de sculpture représentant la divinité[8].

Mais rappelons d'abord qui est Allath, quel est son aspect, quels sont ses attributs: déesse de la guerre, elle a pris les emblèmes d'Athéna (ce qui est aussi une forme du rayonnement de cette dernière), l'égide, le gorgoneion, le casque, le bouclier, la lance, mais adaptés par l'art et l'esprit locaux. Ainsi, sur un relief du Louvre provenant de Palmyre, elle apparaît comme une contrepartie locale d'Athéna[9]. Mais elle est également liée à une divinité toute différente, elle-même très proche d'Artémis, à Cybèle, la syrienne Astarté-Atargatis, et peut être figurée assise sur un lion (relief de Hatra au Musée de Baghdad[10], datant de la première moitié du 1er s. de notre ère) ou encore assise entre deux lions, armée (relief de Khirbet es-Sané en Syrie, au Musée de Damas[11] (Pl. 57). Car, pour les tribus semi-nomades de Syrie, Allath représente les aspects essentiels de leur vie: déesse de la guerre d'une part, elle est aussi déesse de la fertilité, déesse mère, couvrant ainsi les principales préoccupations de l'existence dans le désert. L'assimilation avec Artémis s'est produite à une date ancienne dans son iconographie: justement dans les fouilles récentes de Palmyre, sur un autel découvert dans son sanctuaire et datant de 6 av. J.-C., on peut lire «à Allath, qui est Artémis» (tandis que d'autres inscriptions fort nombreuses l'identifient à Athéna: les inscriptions portent Athéna en grec, Allath en palmyrénien[12]). Or la découverte de 1975 faite dans la cella du temple d'Allath jette une lumière nouvelle, non seulement sur l'étendue du rayonnement d'une image grecque, mais sur la profondeur de son assimilation: au lieu de l'habituelle sculpture palmyrénienne que nous venons de voir, il s'agit cette fois-ci d'une magnifique Athéna sculptée dans un marbre d'excellente qualité (Pl. 58, 1-2[13]). Cette statue, aujourd'hui reconstituée au Musée de Palmyre, mesure environ 2,14 m des pieds à la calotte du casque; la tête est sculptée séparément et sa hauteur (26 cm) est conforme aux proportions classiques. La datation de l'oeuvre la place dans le second siècle de notre ère, mais en fait pour les uns elle est de la première partie, pour les autres de la seconde. Il est évident qu'il s'agit d'un travail de tradition classicisante. L'attitude est celle des répliques de la Parthénos, la jambe d'appui étant la jambe droite; le bras gauche retenait un bouclier posé contre la jambe, dont quelques fragments ont été retrouvés, le bras droit levé s'appuyait sur la lance. Le péplos à apoptygma est ceinturé de deux serpents entrelacés, et l'arrangement des plis correspond à

7. Drijvers, H.J.W., *Antike Welt* 7, 1976, 28-38; Gawlikowski, M., *RA* 1977, 253-274.

8. Drijvers, *ibid.* 31 fig. 4.

9. Paris, Louvre AO 14927; Starcky, J., *LIMC* I (1981) *s.v.* «Allath» cat. 20 (avec bibliographie).

10. Baghdad, Musée de l'Iraq 58131, du sanctuaire X de Hatra; Starcky, J., «Allath, Athéna et la déesse syrienne», dans *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* (1981) 127; *id.*, *LIMC* I, *s.v.* «Allath» cat. 48.

11. Damas, Musée National 2351 (4834); Starcky, *o.c.* n. 10, 127 et n. 31; *id. LIMC* I, *s.v.* «Allath», cat. 44.

12. Drijvers, H.J.W., «De matre inter leones sedente», dans *Hommages à M. J. Vermaseren* I (1978) 340 pl. 75; Starcky, *o.c.* n.. 10, 123-124; *id.*, *LIMC* I, *s.v.* «Allath» commentaire p. 570.

13. Palmyre, Musée A 138/75; Gawlikowski, M., *RA* 1977, 267-269 fig. 12-13; Starcky, *o.c.* n. 10, 124 pl. III 1; *id.*., *LIMC* I, *s.v.* «Allath,» cat. 28. La provenance du marbre n'est point encore assurée (Asie Mineure ou même Pentélique?).

la restitution courante de l'original de Phidias; on les retrouve en effet dans l'Athéna du Varvakeion, dans la Minerve au collier du Louvre. Cependant la Niké est absente et la forme de l'égide, à Palmyre, est particulière: pliée en deux, elle passe en bandoulière, obliquement, sur l'épaule droite, et elle est munie de serpents entrelacés et, au milieu, d'une tête de Gorgone. Cette forme de l'égide est celle de l'Athéna Lemnia[14](*cf.* les exemplaires du Musée de Dresde et du Musée de Berlin), mais la comparaison la plus proche est avec un original grec de l'Agora[15], daté de 430-420 environ. Quant à la tête, d'une facture de qualité, elle est proche d'une tête de Parthénos à Berlin.

L'ensemble constitue donc une sorte de pot-pourri de types grecs de l'époque classique, avec maints traits de la Parthénos mais aussi de la Lemnia. La découverte de Palmyre appelle une remarque, et pose en même temps une question: l'Athéna trouvée dans la cella du temple d'Allath montre que, pour les fidèles de Palmyre, le caractère de leur propre divinité était si proche de celui d'Athéna telle qu'ils pouvaient la connaître qu'il leur était possible d'accepter comme image de culte une statue dérivée de l'esprit classique. Et la question est celle-ci: qui à Palmyre, au second siècle de notre ère (quoique pour certains la statue soit encore plus récente), avait à la fois la culture classique nécessaire, le goût si l'on préfère, et, naturellement aussi, l'argent, pour commander et faire exécuter pareil chef-d'oeuvre?

D'autre part une autre tête d'Athéna, en marbre elle aussi, a été également retrouvée dans la *cella* du temple, ornée sur le casque de deux têtes de béliers en relief[16]: nous avons là une copie d'un type bien connu, créé dans l'Athènes du 4e s., celui de l'Athéna Giustiniani (*cf.* la belle copie d'époque hellénistique du Musée National d'Athènes n° 3004)[17].

Que ces oeuvres aient été exécutées sur place, cela me paraît au moins possible (quoique l'opinion contraire soit la plus communément soutenue): ce n'est point que le transport eût été trop difficile, mais, parmi les fragments du temple, on a découvert, taillé dans un calcaire palmyrénien, un petit relief appartenant à une frise[18], très grec lui aussi d'inspiration, rappelant la frise ouest du Parthénon; et il faut en tout cas expliquer l'existence de ce relief. Il me semble donc qu'un nouveau chapitre sur l'iconographie et la sculpture grecques à Palmyre reste à écrire.

Une autre découverte, à peine moins récente, montre une facette bien différente de ce jeu d'influences et de contre-influences. On a trouvé en 1972 à Avenches, l'ancienne Aventicum, en Suisse, les éléments d'une statue de Minerve, un acrolithe, dans un édifice qui a été identifié comme étant probablement le Capitole (Pl. 59, 1). L'oeuvre vient d'être publiée en détail et l'auteur en donne en même temps une reconstitution[19]: elle est en marbre très blanc, d'une provenance non encore déterminée, et d'une technique des plus

14. Lippold, G., *Die griechische Plastik* (1950) 145 pl. 51,3 (exemplaire de Dresde).

15. Thompson H. A., *The Athenian Agora. A Guide to the Excavations and Museum* (1976) 201-202 fig. 104 (S 654).

16. Starcky, J., *LIMC* I, *s.v.* «Allath», cat. 29.

17. Carouzou, S., *Musée Archéologique National. Collection des Sculptures* (1968) 165 pl. 55 (n° 3004).

18. *Cf.* Starcky J., *LIMC* I, *s.v.* «Allath», 567, cat. 28.

19. Bossert, M., *Acta Bernensia* IX, *Die Rundskulpturen von Aventicum* (1983) 22-27 pl.16-17; reconstitution pl. 18.

curieuses, provinciale mais qui défie une localisation exacte. Outre la tête casquée, on a retrouvé des fragments de mains, de pieds, et le gorgoneion. Mais c'est la tête qui est la plus remarquable avec son visage ovale, légèrement dissymétrique, aux yeux fixes largement ouverts, surmonté par un casque corinthien ciselé sur lequel est modelé un visage en relief (un Gesichtshelm). En dépit de son particularisme, elle s'apparente aux originaux de l'époque classique, peut-être de la fin du 5e s., et l'on a pu songer à l'Athéna Vellétri du Louvre, que l'on attribue à Crésilas[20], et par là-même à la tête de la Collection Ludwig du Musée de Bâle[21]; elle diffère cependant de ces têtes par la coiffure, influencée par les types romains, avec ses mèches retombant de part et d'autre du visage devant ses oreilles semi-cachées, et la masse qui descend sur la nuque, rappelant la Minerve de l'Arc de Trajan à Bénévent. En fait, si la reconstitution donnée est correcte, il s'agit d'une oeuvre éclectique, dont les composantes, Athéna Vellétri mais aussi Athéna Lemnia pour l'attitude, remontent toutes à l'époque classique. Cette oeuvre, datée du deuxième ou du troisième quart du second siècle de notre ère, est un exemple fort curieux de l'impact classique sur un sculpteur ou sur un atelier local, qui n'est point sans talent, et dont le particularisme s'exprime dans un langage personnel.

Une forme encore différente de rayonnement peut être étudiée à travers une statue d'Aphrodite nouvellement découverte à Chypre. Il y a quelques années, la fouille polonaise conduite par le Professeur Daszewski a mis au jour à Néa Paphos une statue de marbre d'Aphrodite, à laquelle il a consacré récemment une étude détaillée[22] (Pl. 59, 2). Cette oeuvre, moins grande que nature puisqu'elle mesure environ 90 cm de haut, sans tête et brisée aux jambes, présente un aspect très particulier d'Aphrodite, une Aphrodite armée. Grande déesse de la nature au même titre qu'Athéna ou Artémis, Aphrodite est, elle aussi, la protectrice de certaines cités, et, en tant que telle, elle peut être figurée armée: c'était le cas à Cythère, à Sparte, à Corinthe où nous savons par Pausanias (II,5,1) qu'on adorait, sur l'acropole, une Aphrodite armée. Mais à quelle tradition iconographique se rattache l'oeuvre de Néa Paphos? Elle représente la déesse nue, jambe gauche d'appui, jambe droite libre légèrement poussée en avant; le bras droit est levé au-dessus de la tête, la main tenant verticalement une épée (la main est conservée, ainsi qu'une partie du pommeau); le bras gauche est plié, avec un bracelet qui orne l'avant-bras: la main devait tenir le fourreau. Le baudrier traverse obliquement la figure, la poitrine aussi bien que le dos. Il est évident que nous avons ici une Aphrodite *hoplisméné*, déjà armée et même en train de menacer de son arme; aussi cette découverte confirme-t-elle l'existence d'un original différent de celui que l'on soupçonnait à travers la célèbre Aphrodite «con la spada», connue surtout par la copie très restaurée de Florence, un original qui devait figurer la déesse, non pas en train de mettre l'arme au fourreau, mais en train de la brandir au-dessus de la tête. Il semble bien qu'on ait enfin le chaînon manquant entre l'original de l'Aphrodite d'Epidaure (*cf.* la copie du Musée National d'Athènes, datée du 1er s. ap. J.-C.)[23]— dont le drapé laisse nus l'épaule et le sein droits, et qui tenait dans la main gauche levée très probablement une épée— et un original plus tardif, influencé par la Cnidienne dans sa nudité, et repris par le goût hellé-

20. Berger, E., *Antike Kunst* 17, 1974, 132 pl. 35, 4-6; 36,7.
21. *Ibid.* 131 pl. 33-35,3.
22. Daszewski, W. A., *Report of the Department of Antiquities Cyprus*, 1982, 195-201 pl. 44.
23. *Ibid.* pl. 44,5.

nistico-romain. Il est possible d'affirmer aujourd'hui que la copie romaine de Néa Paphos, datée du second siècle ou du 3e de notre ère, est la preuve même de l'existence d'un tel original post-praxitélien, contamination, lui-même d'au moins deux types.

Une autre découverte, faite également à Chypre, nous permet d'évoquer le phénomène du rayonnement, mais sous un angle différent; il est à nouveau relié à Aphrodite, mais il s'agit cette fois-ci d'un problème de schéma plutôt que de motif: transposition d'un schéma classique d'un mythe à un autre, ou au contraire conservation du même schéma à travers l'espace et le temps. C'est une mosaïque de Kouklia (Palaepaphos) que la fouille suisse de Fr. G. Maier a mise au jour en 1972[24] et qui est d'époque sévérienne. La figure centrale représente une femme vue de dos, portant comme seul vêtement un soutien-gorge, car la draperie qui la voilait est sur le point de tomber et elle la retient vainement de sa main (Pl. 60, 1). Un bassin sur un pied haut est à sa gauche tandis qu'à droite on voit une stèle avec un objet rond qui pourrait être un miroir ou un bouclier. La femme paraît sortir de l'eau tandis qu'un grand oiseau donne un coup de bec à la draperie. Toute la scène respire l'atmosphère légèrement érotique de l'âge hellénistique et c'est dans un contexte hellénistique que les comparaisons directes sont à chercher... Mais indirectement c'est à l'époque classique, au 4e s., que remonte le schéma.

Le fouilleur a immédiatement essayé de trouver une explication de la scène en songeant au mythe de Léda et du cygne, si populaire à partir du 4e s. et que l'art romain et baroque reproduira constamment. Mais en dépit de la popularité de l'image, de la présence de l'oiseau et de la draperie qui tombe, j'ai, dès le début, présenté, en 1972-73[25], une autre interprétation. La position des protagonistes, de la femme et de l'oiseau, est absolument contraire au schéma iconographique habituel de Zeus et Léda et, s'il arrive parfois qu'un même schéma peut servir à illustrer deux mythes (je songe au châtiment d'Hélène et à Ajax et Cassandre, à partir d'une certaine époque), il est bien plus rare de trouver un changement très considérable dans les schémas qui illustrent les mêmes moments d'un mythe: or Zeus-cygne s'approche de Léda de face et non de dos; très tard encore, une mosaïque romaine d'El Djem en Tunisie[26] (Pl. 60, 2), tout comme une série de lampes adaptant ce schéma de l'érotisme hellénistico-romain, reprend la même attitude, créée dès le premier quart du 4e s.: c'est de face que l'oiseau s'approche. D'autre part, l'oiseau de Paphos n'est point nécessairement un cygne et il est fort possible qu'il s'agisse plutôt d'une oie. Ce qui doit être déterminant cependant dans pareilles tentatives d'identification, c'est le schéma iconographique: or nous connaissons maints exemples figurant Aphrodite et son oie ou encore Aphrodite envoyant son oie comme symbole d'amour, et le type de la femme à la draperie tombante est bien celui d'une Aphrodite du 4e s.; qu'il nous suffise de songer à la tradition praxitélienne de la Vénus d'Arles[27], déjà beaucoup plus évoluée dans l'Aphrodite de Syracuse[28], où la draperie souligne et sert de cadre aux jambes nues de la déesse. Et

24. Maier, F. G., *AA* 1974, 43 fig. 21-22.

25. Kahil, L., chez Karageorghis, V., *BCH* 96, 1972, 1037 fig. 54; l'idée a été reprise par Martini, W., «Leda oder Aphrodite?» *dans Festschrift Brommer* (1976), 223-229.

26. El Djem n° 242, datée de 220-235 env.; Dunbabin, K.M.D., *The Mosaics of Roman North Africa* (1978) 148 n° 54 et 259 n° 21 d.

27. Paris, Louvre 439; Lippold, *o.c.* n. 14, pl. 83,2.

28. Delivorrias, A., *LIMC* II (1984) *s.v.* «Aphrodite», cat. 743, avec bibliographie.

ce schéma de l'Aphrodite à l'oie que nous retrouvons donc sur ce sol de mosaïque à Palaepaphos, qui est probablement d'époque sévérienne, ne s'éteint point avec l'art romain; bien au contraire, on peut poursuivre sa descendance dans le schéma des Trois Grâces tel qu'il se retrouve par exemple sur un pittoresque relief copte de l'Ashmolean Museum d'Oxford[29].

Il ne s'agissait point dans ce court exposé de multiplier des exemples pris comme des *membra disjecta*. J'ai simplement essayé de montrer les diverses formes que pouvait prendre le rayonnement de l'iconographie classique, c'est-à-dire celle du 5e et du 4e s., dont l'impact est demeuré si considérable à travers le temps et à travers l'espace. Les raisons en sont multiples; on peut arguer de la perfection atteinte par la forme artistique et jamais dépassée, même dans les créations hellénistiques les plus grandioses, mais il y en a bien d'autres certainement, et peut-être plus profondes, telles que la qualité de l'expression par une image allégorique, de la Paix qui apporte la Prospérité (Eiréné et Ploutos), signe de la transformation des mentalités, ou, à travers la Parthénos, l'image de la grandeur et de la puissance (originellement celle d'Athéna et de sa cité), ou encore l'érotisme allié à la beauté dans le thème de l'Aphrodite du 4e s.

«Retrouver la trame silencieuse de l'histoire», pour reprendre la belle expression employée par Jean Sauvaget à propos de l'art islamique, tel est en définitive le but de notre recherche. Mais, pour la retrouver, il nous faut rassembler l'ensemble de la documentation existante, dans toute la mesure du possible, sans discrimination quant à la provenance, ni à la qualité esthétique, et en soumettant les documents à une sérieuse analyse critique. Seule une information suffisamment large permettra d'établir le lien entre l'iconographie purement classique et celle des cultures postérieures, qui en sont si largement tributaires: cette étude devrait retrouver la migration des motifs et des schémas iconographiques dans la grande *koiné* romaine à travers ses diverses aires culturelles, éventuellement la transformation de leurs formes et de leurs significations, tout en enrichissant par là-même notre connaissance de l'iconographie proprement classique.

CNRS, Paris, Université de Fribourg *LILLY KAHIL*

29. *AJA* 1974, 47 fig. 23.

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

ENTWURF EINER MIKRORECHNER-DATENBANK ZUR IKONOGRAPHIE DER GRIECHISCHEN KLASSIK

(Abbildungen 1-10)

Der Einsatz von Datenbankprogrammen hat bislang vor allem auf sog. 'Groß-' und 'Mini-Rechnern' Bedeutung erlangt, gewinnt aber angesichts der günstigen Kostenentwicklung der in den letzten Jahren aktuell gewordenen Generation der 'Mikro-Rechner' auch für kleine und finanziell zumeist nur gering bemittelte Fächer — wie etwa die Archäologie — an Interesse (Abb. 1). Datenbanken auf Mikrorechnern (sowie vielfach auch auf Groß- und Minirechnern) gliedern sich im allgemeinen in einzelne Datensätze und diese ihrerseits in Felder, welche den einzelnen Kriterien oder 'Attributnamen' zu einem Dokumentationsgegenstand entsprechen und als Feldinhalte die Beschreibungs- oder 'Attributwerte' aufnehmen (Abb. 2). Wichtigste Voraussetzung für einen sowohl logisch transparenten als auch kostengünstigen Datenbankaufbau ist, daß die einzelnen Attributwerte zueinander in einer 1:1-Relation stehen, d.h. miteinander eine 'Lineare Datenstruktur' bilden.

Derartig strukturierte Datenbanken werden häufig in der Verwaltung eingesetzt, etwa zur Aufnahme der Personendaten von Angestellten. Hier entspricht beispielsweise jedem Eintrag ein Name, eine Angestelltennummer, eine Anschrift, eine Berufsangabe und eine Abteilungsnummer. Auch zur Beschreibung von Objekten, etwa in Museen, finden sich entsprechende Lösungsvorschläge, wie ein Test mit Zeichnungen niederländischer Meister am Rijksmuseum in Amsterdam[1] zeigt. Die Datenstruktur enthält 37 nach den neun folgenden Schwerpunkten gruppierte Kriterien oder Attribute: Angaben für die Museumsverwaltung, zum Material, zum Gegenstand, zum Inhalt der Darstellung, zu Inschriften, zur Beschreibung, zur Verwendung, zur Vorgeschichte des Gegenstands und zur wissen-

1. J.J. Paijmans, A.A. Verijn-Stuart, A New Approach to Automated Museum Documentation (*Computers and the Humanities* 16, 1982, S. 145 ff.).

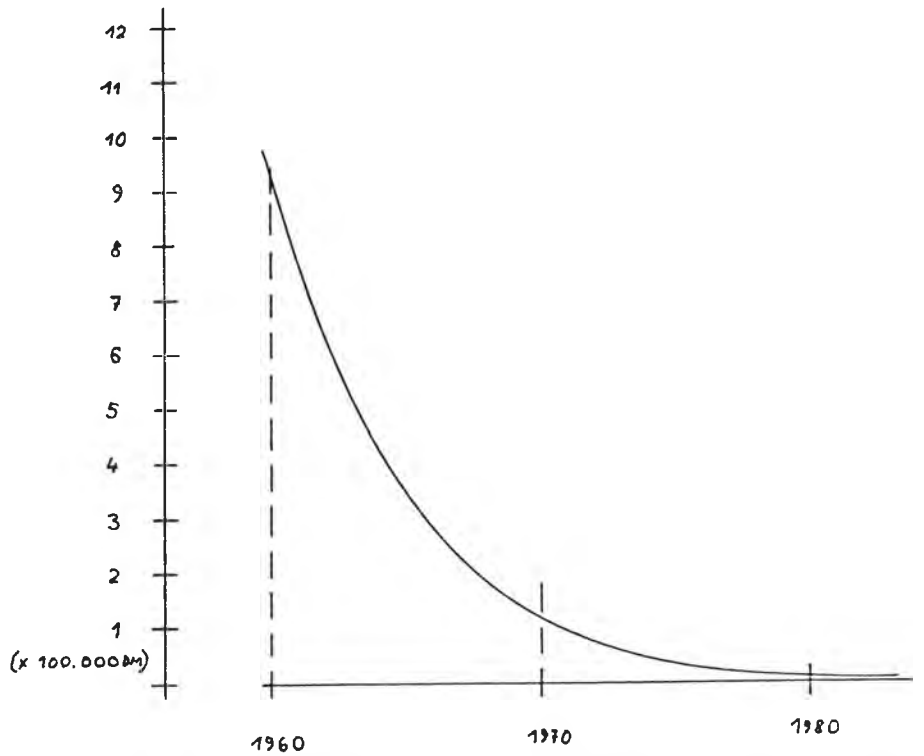


Abb. 1. Kurve der Preisentwicklung in DM bei datenbankfähigen Computern ab 1960.

Datenerfassungsstruktur (data acquisition scheme; structure de saisie) / Datensätze (records; séries de données)	Attributname a (data category a; élément catégoriel a)	Attributname b (data category b; élément catégoriel b)
1	Attributwert a 1 (value a 1; valeur a 1)	Attributwert b 1 (value b 1; valeur b 1)
2	" a 2	" b 2
n	" a n	" b n

Abb. 2. Tabelle mit dem Begriffsapparat zur Datenbankbeschreibung.

schaftlichen Literatur. Mit gewissen Einschränkungen erscheint es denkbar, daß sich nach den genannten Kriterien auch Objekte der Archäologie erfassen lassen, sofern die Belange der Museumsdokumentation im Vordergrund stehen, also das Vorhaben, maschinenlesbare Kataloge der in den Sammlungen vorhandenen Gegenstände herzustellen. Daß das im genannten Fall die Absicht ist, zeigt sich daran, daß Angaben für die Museumsverwaltung, zum Material und zur Vorgeschichte des Objekts mit 14 Attributen verhältnismäßig breiten Raum einnehmen, während sich inhaltserschließende Aspekte auf insgesamt neun beschränken, davon acht nach genau vorgegebenen Schema unter 'Content decoration' und einer unter «Description». Wollten wir versuchen, Angaben zur Ikonographie eines erfaßten Gegenstandes zu machen, wären wir ausschließlich auf letzteres Attribut angewiesen.

Es braucht also nicht zu verwundern, wenn wir die Verteilung der Attribute für eine Datenbank zur Ikonographie in etwas anderer Weise vornehmen, d.h. die Angaben zum Objekt auf das Notwendigste reduzieren und den Angaben zum Inhalt mehr Gewicht verleihen. Dies sei an einigen Beispielen erläutert. Versuchen wir zunächst eine Reihe von Objekten mithilfe einer einzigen Datenstruktur zu erfassen. Nehmen wir etwa die aus Dodona stammende Statuette des Zeus in Westberlin[2] und beschreiben sie mithilfe einer Datenstruktur aus den Attributen «Ort», «Standort», «Herkunft», «Bezeichnung», «Material», etc. (A b b. 3). Das gelingt auch beim nächsten Beispiel, nämlich der berühmten Zeusstatue in Dres-

ORT	STANDORT	HERKUNFT	BEZEICHNUNG	MATERIAL	MOTIV
Berlin	Charlottenburg	Dodona	Statuette	Bronze	Zeus
Dresden	Albertinum	?	Statue	Marmor	Zeus

Abb. 3. Tabelle mit Einträgen zur Datenstruktur «Objekt» gezeigt an Beispielen mit einem Motiv.

den[3]. Auf Schwierigkeiten stoßen wir jedoch mit der Zeus-Ganymed-Gruppe im Museum von Olympia[4]. Während bei den beiden zuerst genannten Beispielen zwischen sämtlichen Attributwerten 1:1 -Relationen bestehen, ist das bei der Gruppe von Olympia nicht mehr der Fall. Verteilen wir die Information auf zwei Datensätze, hätte das den Nachteil, daß der Rechner sie für zwei verschiedene Objekte halten würde, während eine Gruppe ihrem Wesen nach zwar einen Komplex, als ganzes aber eben doch nur ein einziges Objekt darstellt. Noch ungünstiger wäre die Einführung einer neuen Datenstruktur für Objekte mit zwei Motiven, da wir dann ja konsequenterweise für jede zufällig vorkommende Motivanzahl eine eigene Struktur einrichten müßten... Statt dessen ist es zweckdienlicher, die Anzahl der Erfassungsebenen bzw. Datenstrukturen um eine zu vermehren und zwischen

2. Berlin-Charlottenburg 10561, abgebildet beispielsweise bei W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen,* 1969, S. 72, Abb. 63; H. Walter, *Griechische Götter,* 1971, S. 93, Abb. 81; E. Simon, *Die Götter der Griechen,* 1980, S. 30, Abb. 18.

3. Ehemaliges Albertinum, Walter a. O.S. 111, Abb. 97; B.Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen 2. Klassische Skulpturen,* 1979, S. 147 ff.

4. Walter a. O. S. 77, Abb. 61; R. Lullies, *Griechische Plastik,* 1979, S. 70 und Tf. 87.

einer für das «Objekt» als ganzes mit «Ort», «Standort», «Herkunft», etc. und einer für das einzelne «Motiv» zu unterscheiden (A b b. 4). Ein weiteres Beispiel, nämlich der Kantharos des Brygos-Malers in Boston[5], bringt uns aber erneut in Schwierigkeiten. Er zeigt

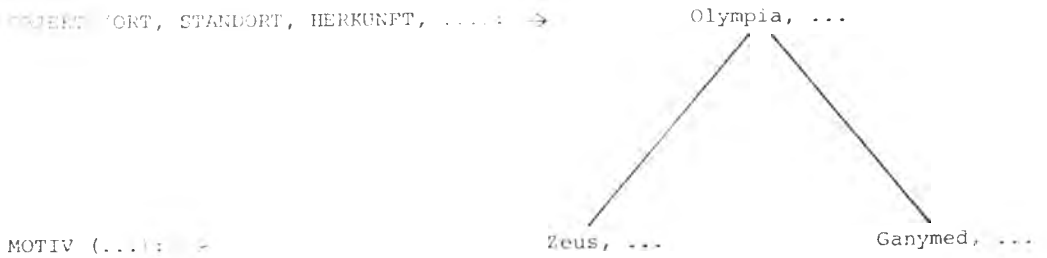


Abb. 4. Baumstruktur zum Verhältnis der Datenstrukturen «Objekt» und «Motiv» bei einer Gruppe mit zwei Motiven.

zwar ähnlich wie die Gruppe in Olympia wiederum eine Darstellung von Zeus und Ganymed, doch trägt das Gefäß noch ein weiteres Bild, auf welchem Zeus, der eine Heroine verfolgt, zu sehen ist. Daraus ergibt sich, daß wir zwischen dem «Objekt» als ganzes und dem einzelnen «Motiv» noch eine dritte Datenstruktur vorsehen müssen, nämlich, diejenige für das einzelne Darstellungsfeld bzw. den «Bildzusammenhang» (A b b. 5). Aus dem Gesagten geht hervor, daß einzelnen Informationsmengen der Objekte einer Ikonographischen Datenbank nicht mehr linear, sondern in mehreren Ebenen als Baumstruktur gegliedert sind, deren Verästelung vom Informationsumfang des einzelnen Objekts abhängt und prinzipiell unabsehbar ist.

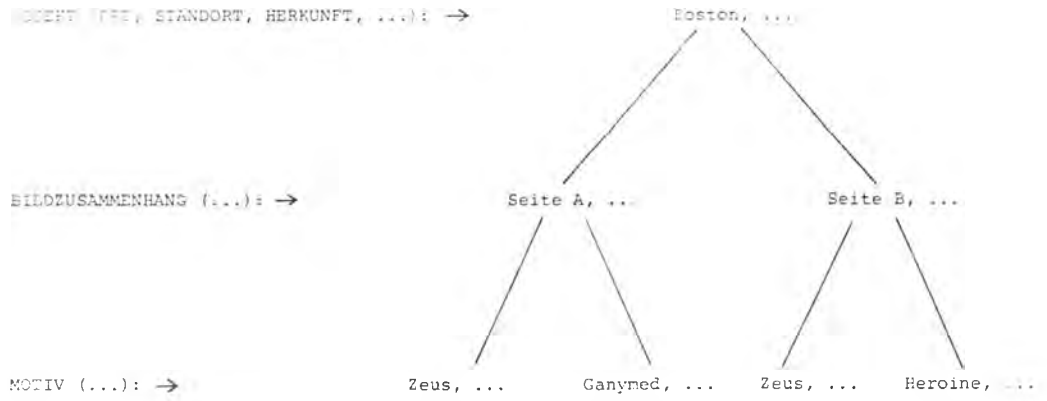


Abb. 5. Baumstruktur zum Verhältnis der Datenstrukturen «Objekt», «Bildzusammenhang» und «Motiv» bei einem Beispiel mit zwei Bildfeldern zu je zwei Motiven.

Bislang haben wir die drei Datenerfassungsstrukturen «Objekt», «Bildzusammenhang» und «Motiv» als ganzes betrachtet. Da letztere in einer ikonographischen Datenbank

5. Museum of Fine Arts 95.36. Beazley, *ARV*, 1963 (2), S. 381 f., Nr. 182; Walter a. O. S. 74, Abb. 58 und S. 68, Abb. 52.

jedoch von zentraler Bedeutung ist, lohnt es sich abschließend etwas näher darauf einzugehen. Nehmen wir drei rotfigurige Gefäße, nämlich einen Glockenkrater in New York, eine Amphora in Würzburg und eine weitere in London, auf denen jeweils Leto, Apollon und Artemis zu sehen sind. Obgleich die drei Götter auf dem Beispiel in New York[6] durch Inschriften gekennzeichnet sind, wird man sich bei der Erfassung eher an ihrer Erscheinungsoberfläche als menschliche Gestalten orientieren und Angaben zur Deutung einem Attribut «Rolle» vorbehalten. Derartiges Vorgehen wird sich vor allem dann bewähren, wenn das Erkennen einer Bedeutung mit größeren Schwierigkeiten verbunden ist als gerade bei den olympischen Göttern. Alle drei Gestalten auf unserem Bild halten Gegenstände, nämlich Leto eine Schale, Artemis eine Kanne und Apollon eine Leier und eine Schale. Nehmen wir die Amphora in London[7] hinzu, dann vergrößert sich die Anzahl der dargestellten Lebewesen um zwei, nämlich um Hindin und Panther, also um zwei Tiergestalten. Anders sieht es auf der Amphora des Niobiden-Malers in Würzburg[8] aus. Hier werden die Kategorien des Belebten um die Lorbeerzweige des Apollon und der Leto und die des Unbelebten um Säule und Altar, also um Architektur bereichert. Bislang haben wir also fünf in ihren Wesensmerkmalen stark voneinander abweichende Motivgruppen unterscheiden können, nämlich menschliche Gestalten, Tiere, Pflanzen, bewegliche Gegenstände und Architektur. Bei der Erfassung der Objekte als ganzes und der Bildzusammenhänge stellten wir die Maxime auf, unterschiedliche Interessengegenstände nicht mithilfe einer einzigen, jeweils nur partiell zutreffenden Datenstruktur zu erfassen, sondern mit mehreren, in ihrer Anlage jeweils spezifischen. Bei konsequenter Fortführung diese Prinzips müssen wir daher die vorhin genannte Erfassungsebene «Motiv» als zu unspezifisch wieder aufheben und durch die bereits angedeuteten Strukturen «menschliche Gestalt», «Tier», «Pflanze», «beweglicher Gegenstand» und «Architektur» ersetzen.

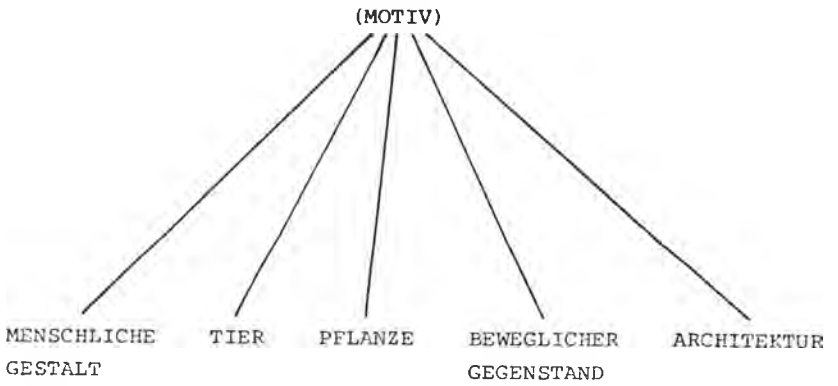


Abb. 6. Aufteilung der Motive in einzelne Gruppen, vorläufige Fassung.

6. Metropolitan Museum 24.97.96. Beazley, *ARV*, 1963 (2), S. 619, Nr. 17; Walter a. O. S. 321, Abb. 297.

7. British Museum E256. *CVA* British Museum 3, 1927, S. 4 (H. B. Walters) und Tf. 3; Beazley, *ARV*, 1963 (2.), S. 168; Walter a. O. S. 320, Abb. 296.

8. Martin v. Wagner Museum L 503. Beazley, *ARV*, 1963 (2.), S. 611, Nr. 32 und S. 1661; Walter a. O., S. 322, Abb. 298; E. Simon (Hrsg.), *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg*, 1975, S. 142 (T. Hölscher); *CVA* Würzburg 2, 1980, S. 22 ff. (*F.* Hölscher), Tf. 14,1 und Tf. 15.

Die Beziehung der Erfassungsebene der einzelnen Motivgruppen zur Erfassungsebene des Bildzusammenhangs als ganzes läßt sich wiederum in Form einer Baumstruktur darstellen (A b b. 6). Nahezu überflüssig erscheint allerdings der Hinweis, daß die verschiedenen Motive im konkreten Einzelfall der drei Darstellungen mit Leto, Apollon und Artemis keineswegs gleiches Gewicht besitzen, sondern ihrerseits jeweils miteinander in hierarchischem Zusammenhang stehen (A b b. 7-9).

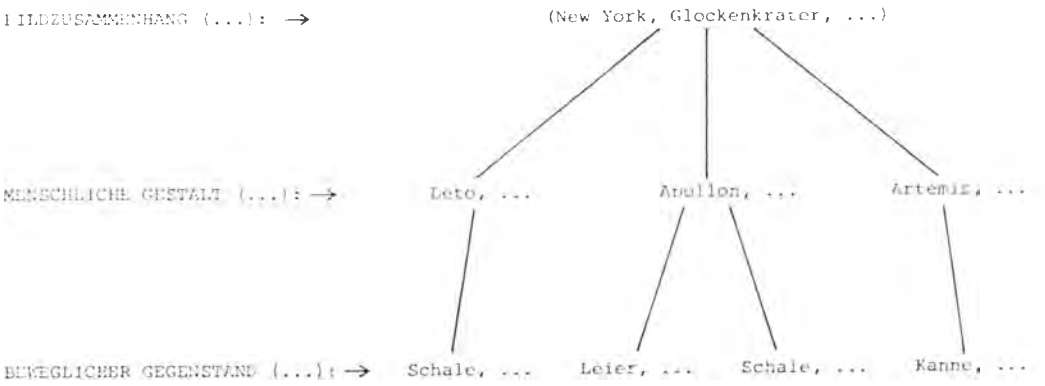


Abb. 7. Baumstruktur zum hierarchischen Verhältnis der Motive «Menschliche Gestalt» und «Beweglicher Gegenstand» auf Seite A des Glockenkraters in New York, Metropolitan Museum 24.97.96.

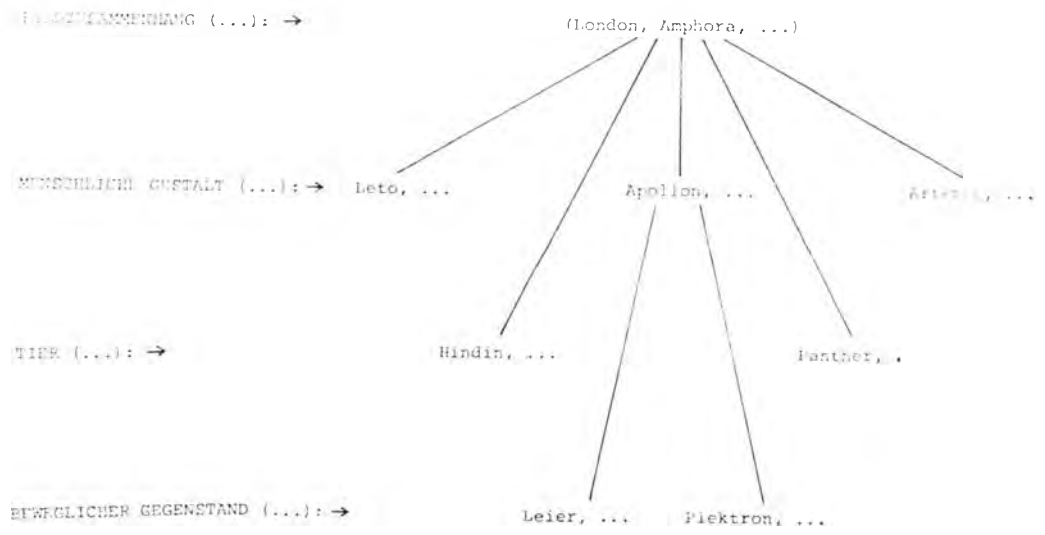


Abb. 8. Baumstruktur zum hierarchischen Verhältnis der Motive «Menschliche Gestalt», «Tier» und «Beweglicher Gegenstand» auf Seite A der Amphora in London, British Museum E 256.

Selbstverständlich wird man bemüht sein die Anzahl der spezifischen Datenstrukturen nicht ausufern zu lassen, und beispielsweise so bedeutungsträchtige Motive wie Waffen oder Kleidung, die man sich prinzipiell auch als eigenständige Struktur denken kann, als «beweglichen Gegenstand» zu erfassen. Trotzdem sei auf zwei dem Bereich des Belebten bzw. des Unbelebten zugehörende Motivgruppen hingewiesen, die sich in die fünf bisher

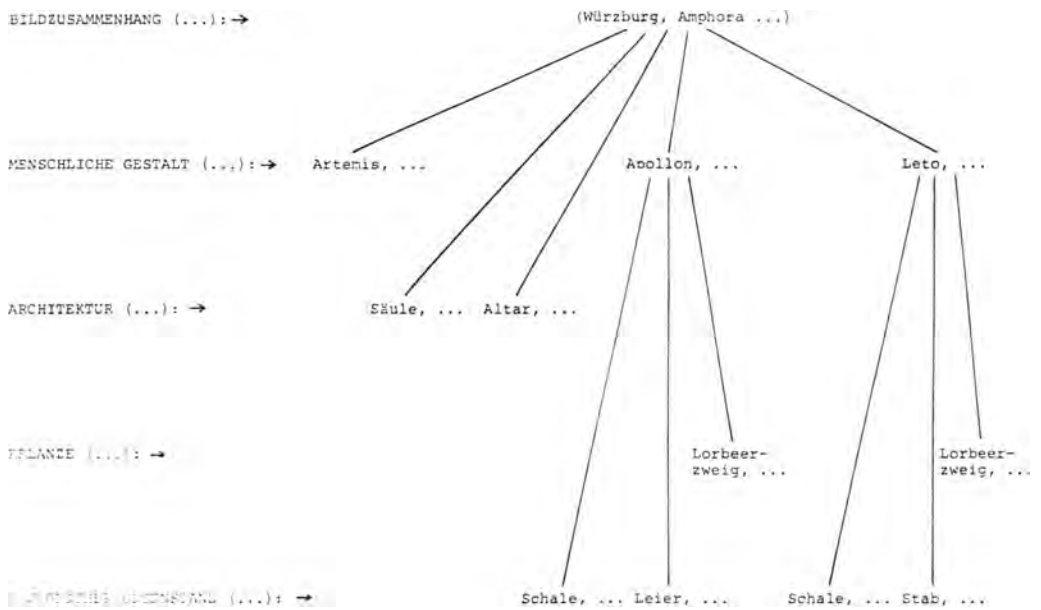


Abb. 9. Baumstruktur zum hierarchischen Verhältnis der Motive «Menschliche Gestalt», «Architektur», «Pflanze» und «Beweglicher Gegenstand» auf Seite A der Amphora in Würzburg, Martin v. Wagner Museum L 503.

beschriebenen Gebiete nicht einordnen lassen, wie die häufig dargestellten Fabelwesen (z. B. Kentauren, Satyrn oder die Chimaira) oder Landschaftselemente (A b b. 10), wie etwa auf dem Krater des Niobiden-Malers in Paris[9].

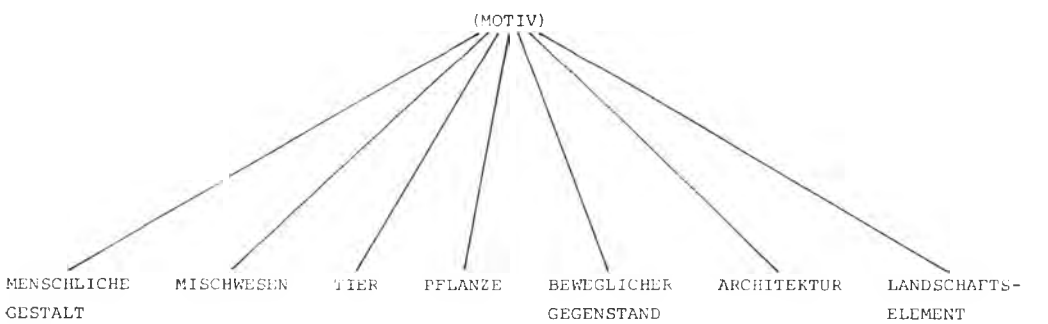


Abb. 10. Aufteilung der Motive in einzelne Gruppen, erweiterte Fassung.

9. Louvre G 341. Walter a. O. S. 226, Abb. 203 und S. 312, Abb. 287; Simon, *Götter*, S. 173, Abb. 158.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß es mithilfe der heute üblichen Datenbanksoftware nicht sinnvoll erscheint, ikonographische Information in einem einzigen Datenbestand zu speichern, und daß man diese besser auf drei verschiedene Niveaus verteilt, nämlich auf das der Objekte als ganzes, der einzelnen Bildzusammenhänge und der soeben zur Debatte gestellten sieben verschiedenen Motivgruppen. Allerdings stehen die neun verschiedenen Datenbestände in von Fall zu Fall variierendem hierarchischem Zusammenhang, welcher bei der Auswertung durch den Rechner nicht verloren gehen sollte[10]. Daraus folgen zwei ganz konkrete Forderungen:

1. Die Datenbanksoftware muß in der Lage sein, die koordinierte Auswertung einer möglichst großen Anzahl von Datenbeständen zuzulassen und

2. Entwicklung einer computerauswertbaren Notation zur Darstellung der hierarchischen Zusammenhänge zwischen dem Objekt als ganzem und seinen einzelnen Teilen.

MICHAEL EISNER

10. Zu einem ähnlich gelagerten Versuch der computerunterstützten Auswertung hierarchisch zusammenhängender Datenbestände auf dem Gebiet des antiken Mosaiks, welcher jedoch mithilfe eines Minirechners unternommen wurde, vgl. A. M. Guimier-Sorbets, *La banque de données sur la mosaïque grecque des origines à la fin de l'époque hellénistique* (Cours Intensif Européen Informatique et mathématique appliquées à l'archéologie, 27 juin au 9 juillet 1983, Valbonne et Montpellier).

INFORMATIQUE ET ARCHEOLOGIE CLASSIQUE

Permettez-moi de m'associer aux remerciements que le professeur Tony Hackens adressait, en ouvrant cette séance, aux responsables du XIIe Congrès international d'archéologie classique, pour la faveur avec laquelle ils ont accueilli notre suggestion d'organiser une journée consacrée aux applications de l'informatique en archéologie classique: que la première grande réunion internationale portant sur ce sujet se tienne ainsi à Athènes, au coeur même du monde classique, et dans le cadre du rassemblement le plus officiel et le plus considérable d'archéologues classiques, qu'elle ait attiré l'intérêt d'un tel nombre de congressistes, c'est, me semble-t-il, un signe des temps. Une telle séance n'aurait pas encore été concevable lors de notre dernière réunion, en 1978 à Londres; et le chercheur qui, dans la *Revue Archéologique* de 1971, présentait des propositions «pour une informatique de l'archéologie classique» était loin d'être certain que, dix ans après, les techniques dont il évoquait les possibilités seraient déjà si largement utilisées dans notre domaine, et pour des applications si variées.

C'est peut-être cette variété qui aura le plus frappé, à travers les exposés de ce matin, ceux qui pour le moment encore sont peu au courant de ces techniques informatiques. Et pourtant il nous était impossible de présenter, dans ces quelques heures, même un simple échantillonnage couvrant la diversité des expériences et des réalisations en cours. Si je reprends le schéma d'ensemble déjà évoqué plusieurs fois, et qui distingue trois grands types de banques de données, banques de gestion, banques documentaires, banques de structuration, on peut constater que nous nous sommes efforcés de garder entre elles un certain équilibre, mais en privilégiant les banques documentaires, dont je crois qu'elles sont au coeur du débat; ces banques d'ailleurs se rattachent à leurs voisines par des transitions parfois insensibles. Pour la gestion, nous avons évoqué seulement celle de la fouille et de son matériel avec la présentation de Mme. Semeraro sur le projet de l'Université de Lecce pour Otranto: il est bien certain que, dans de telles entreprises, il s'agit d'abord de gérer le plus commodément possible une documentation dont la masse constitue pour le fouilleur une charge toujours plus lourde, avec la finesse croissante des techniques de fouille et de récolte de l'information; mais les descriptions, même sommaires, données à

propos de chaque document dans ces banques de gestion en font déjà des commencements de banques documentaires. C'est peut-être plus vrai encore pour certaines banques portant non sur les fouilles, mais sur le contenu des musées: je regrette que les circonstances nous aient privés d'exposés sur ce qui se fait dans ce domaine en Grande Bretagne ou en France; à Paris par exemple le Centre Jean Charbonneaux est chargé de mettre en mémoire l'ensemble des documents de l'Antiquité classique conservés non seulement au Louvre, mais dans l'ensemble des musées français: la richesse de la description enregistrée pour chaque objet fait qu'il s'agit là à la fois d'une banque de gestion et d'une banque documentaire, et sur une très large échelle. Le plus souvent, une institution productrice ou conservatrice de documents (une fouille ou un musée) prend en compte seulement ses propres documents, qui, dans le principe, peuvent être de types très divers; et c'est la finalité proposée à la banque de données qui détermine la nature de l'information mise en mémoire, destinée soit à la gestion soit à la recherche scientifique: si la description est assez fine, on a affaire à une véritable banque documentaire. J'évoquerai seulement l'exemple d'un de mes collègues qui, devant étudier des milliers de terres cuites ou fragments de terres cuites recueillis dans la fouille d'un sanctuaire, envisage d'en mettre les caractéristiques dans une mémoire électronique: il s'agira d'une banque documentaire, bien qu'étroitement rattachée à une fouille.

D'autres banques de données documentaires, appelées cette fois à rassembler la totalité des documents d'une certaine catégorie connus à travers le monde, s'apparentent, elles, aux grands corpus familiers aux archéologues classiques. Certaines de ces entreprises, certains de ces projets vous ont été présentés, — la banque de données sur la mosaïque grecque réalisée dans mon laboratoire par Mme. Guimier-Sorbets, qui est l'équivalent exact d'un corpus de la mosaïque grecque; le projet mis au point par M. Hatzopoulos, destiné à devenir l'equivalent d'un corpus des inscriptions de Macédoine; celui dont M. Empereur a la responsabilité à l'Ecole française d'Athènes, qui constituera un corpus des amphores; d'autres projets de notre école portent sur les monnaies de Thasos, sous la responsabilité de M. O. Picard, ou sur les proxénies delphiques, sous la responsabilité encore de M. Empereur; et c'est aussi à ce type que se rattache la banque de données iconographiques évoquée par M. Eisner. Toutes ces banques documentaires appartiennent à ce qu'on appelle les banques «factuelles» (ou «primaires»), qu'elles soient matérielles, ou textuelles, ou les deux, et qui enregistrent les documents eux-mêmes, par opposition aux banques «référentielles» (ou «secondaires»), qui elles, concernent les publications, illustrations, etc., par lesquelles on peut avoir accès aux documents premiers.

De cette dernière catégorie, je regrette qu'il ait été si peu question ce matin, en tout cas pour ce qui concerne les banques de données bibliographiques,—aussi bien la bibliographie «signalétique» qui permet de savoir dans quelle bibliothèque se trouve un livre, une revue, que la bibliographie «analytique», qui en analyse le contenu; il est vrai que les problèmes théoriques posés par ces banques sont maintenant bien maîtrisés, même si les problèmes institutionnels subsistent. Toujours pour les banques référentielles, mais cette fois non bibliographiques, Mme. Guimier-Sorbets a évoqué un projet de l'Ecole française d'Athènes, l'informatisation de son énorme trésor documentaire, photographies, plans et dessins, estampages, moulages, carnets de feuille, correspondance; d'autres réalisations du même ordre sont en cours, que nous préparons par exemple à Paris pour la photothèque du Centre de recherche sur la mosaïque, CNRS, ou en projet, comme pour la photothèque d'architecture rassemblée par M. R. Martin.

Si l'on en vient enfin aux banques de données à visée de structuration nous avons retenu pour cette séance la contribution de Mme. Kourou, et celle de M. Bietti, intéressante aussi pour l'archéologue classique. Il est vrai que ce dernier type d'opérations appelerait à lui seul de longs développements, tellement sont nombreuses les techniques mathématiques de type statistique qu'on peut mettre en oeuvre pour augmenter notre connaissance d'un ensemble de documents confiés à l'ordinateur, en particulier par la réalisation de sériations et de classifications automatiques; les techniques de la statistique multidimentionnelle sont maintenant largement employées en archéologie classique, et, pour donner une idée de la variété de ces applications, en évoquant seulement l'exemple de la France, je rappellerai qu'on trouve dans le dernier *BCH* un article de M. Courbin présentant une sériation automatique de skyphoi protocorinthiens; dans mon laboratoire, Mme. Guimier-Sorbets a réalisé des classifications automatiques de sceaux créto-mycéniens pour M. Van Effenterre, d'images de Sérapis pour M. Tran Tam Tinh, et aussi de chapiteaux doriques en se fondant sur des données très aimablement fournies par M. Coulton, qui les avait lui-même traitées en utilisant d'autres techniques statistiques; et Mme. Collombier a préparé une sériation de chapiteaux ioniques, en reprenant les résultats précédemment obtenus par M. Théodorescu qui avait utilisé, lui, les techniques de la «sémiologie graphique» de M. Bertin. Je ne doute pas que, dans les autres pays, les tentatives se soient aussi multipliées, malgré les difficiles problèmes qu'elles soulèvent, du choix des caractérisations à la validation et à l'interprétation des résultats. Ces techniques peuvent aussi porter sur les valeurs obtenues par divers types d'appareillage scientifique, par exemple pour l'analyse des métaux dans les monnaies, ou des composantes de la céramique, et ici encore l'ordinateur apparaît comme l'instrument permettant de réaliser des calculs qui autrement défieraient les forces humaines: de remarquables travaux de cet ordre sont réalisés au centre grec «Démocritos».

Enfin, nous n'avons pas eu l'occasion d'évoquer ce matin ce qu'on appelle en français l'«informatique graphique» ou «infographie», qui permet la réalisation automatique de cartes, comme on le fait par exemple en Grande Bretagne ou en France à la suite des travaux de M. Buchsenschutz; ou encore lorsque les données de prospection fournies à M. Scollar par des appareils de détection, immédiatement traitées par un ordinateur, lui rendent directement une image utilisable du sous-sol. Et je ne fais que citer les derniers types de recherche, concernant l'intelligence artificielle et ce qu'on appelle les «systèmes experts», parce qu'ils en sont encore seulement à l'étape expérimentale. Pour toutes ces formes de la recherche archéologique assistée par ordinateur, l'évolution des matériels et des logiciels, évoquée par M. Djindjian, est appelée à apporter des facilités toujours plus grandes.

En face de cette multiplicité de possibilités, de ce foisonnement de réalisations et de projets, qui affectent directement les conditions de son travail, l'archéologue classique peut réagir de manières diverses. Mais les réactions d'il y a dix ans — enthousiasme irraisonné, ou hostilité plus passionnelle encore — ont laissé la place à une appréciation plus sereine. On voit mieux maintenant que l'informatique ne risque pas de «déshumaniser» une discipline humaniste comme est la nôtre: l'ordinateur n'est qu'un outil, et, de même qu'un texte n'est pas plus ou moins poétique selon qu'il a été écrit ou sur une machine à écrire, ou avec une plume d'oie, de même l'utilisation d'une technologie en train de devenir quotidienne ne change rien à la noblesse de notre travail. Je soutiendrais volontiers, au contraire, que, dans les conditions où évolue l'archéologie classique depuis une cinquantaine d'an-

nées, c'est l'informatique qui pourrait faciliter la rennaissance d'une recherche humaniste: parce qu'elle est susceptible de faciliter les tâches de gestion, qui autrement deviennent écrasantes avec les contraintes actuelles de la fouille où, à la limite, chaque tesson, et jusqu'au moindre fragment de matière organique doit être recueilli et enregistré; parce que, dans la recherche comparative, l'informatique permettra de remplacer les longs dépouillements individuels, indéfiniment recommencés, par l'apport immédiat d'une information sur laquelle il redevient loisible de penser, étant bien entendu que cette information aura été recueillie d'abord non pas par je ne sais quel documentaliste à tout faire mais par les chercheurs eux-mêmes, acceptant de consacrer à cette tâche leur compétence irremplaçable de spécialistes, et une partie du temps qu'ils accordent de toute manière au rassemblement de leur documentation personnelle, pour en retirer, en échange, une documentation infiniment plus riche; ainsi l'ordinateur, en tant qu'outil, devrait contribuer à libérer l'archéologue des tâches répétitives, mécaniques, au profil du travail humain, et à lui permettre de se dégager d'une archéologie du document, souvent pointilliste, parfois myope, pour se consacrer à une archéologie historique et anthropologique, tournée vers la reconstruction des systèmes culturels passés, une archéologie éventuellement aidée — et ici intervient à nouveau l'ordinateur — par les calculs de structuration qui, traitant des quantités de caractéristiques sur des quantités de documents, décèlent des phénomènes que cette fois l'intelligence humaine ne pourrait saisir directement. En somme, le rôle de l'ordinateur se situerait ainsi à la fois en dessous et en dessus du travail humaniste, en dessous pour les tâches mécaniques, en dessus pour les opérations synthétiques dépassant les possibilités du travail traditionnel, mais, dans l'un et l'autre cas, sous le contrôle constant de l'intelligence humaine, dont il contribuerait ainsi à élargir le champ d'application. Parallèlement, l'informatique devrait modifier les conditions de la publication, mais sans condamner le livre, sauf le livre qu'en tout cas on ne lit pas parce qu'il est devenu illisible, accumulation de données, de mesures, de stratigraphies dont parfois on oublie de rechercher ce qu'elles apportent à notre connaissance de l'homme, le livre qui n'est même pas facilement consultable et dont les précisions, parce qu'elles ne sont pas systématiques, souvent ne sont guère utilisables dans la recherche comparative; mais, débarassé de tout ce qui pourra trouver place, sous une forme normalisée, dans les banques de données, le livre pourra redevenir le porteur de l'idée, le soutien et le compagnon de la médiation. Certes, l'informatisation de l'archéologie implique une certaine forme de pensée, rationnelle et formalisante; mais c'est une pensée que nous avons héritée de la Grèce, mère de la mathématique et de la logique. L'ambition de faire de l'archéologie classique une archéologie scientifique, — non pas scientifique en ce sens qu'elle utiliserait l'ordinateur ou tout autre instrument coûteux des sciences de la nature, mais parce qu'elle suivrait les règles de la pensée scientifique —, cette ambition ne récuse en rien les vertus de l'intuition, la nécessité d'une familiarité physique avec l'objet, qu'on obtient seulement au terme d'une longue fréquentation, et qui fait de lui comme un ami; elle ne récuse en rien le rôle de la sensibilité. Ce n'est point parce qu'on aura mis dans une mémoire d'ordinateur la courbe d'un chapiteau dorique qu'elle sera moins capable de nous toucher; et ce n'est même point parce qu'on en aura retrouvé la formule mathématique. Songeons à ce qui se passe en musique: on ne goûte pas moins les Variations Goldberg ou l'Offrande musicale quand on connaît l'implacable mathématique qui les supporte: au contraire, connaissance rationnelle et intuition s'enrichissent de leurs mutuels progrès.

Ainsi, l'utilisation de l'informatique ne saurait rien enlever de ce qui fait, de notre métier, une vocation. Cette utilisation va de toute manière se développer, en archéologie classique, comme elle se développe dans l'ensemble des sciences de la culture et plus généralement dans notre vie de tous les jours. Encore faudrait-il, pour que cet emploi soit bénéfique, que nous sachions le contrôler, et cela est vrai en particulier pour les applications documentaires, sur lesquelles je voudrais insister un peu en terminant. Ce contrôle, c'est maintenant ou jamais qu'il faut en prévoir les formes, maintenant que suffisamment d' expériences nous ont apporté leurs enseignements positifs et négatifs, et avant que ne soient lancées des entreprises dont l'échec serait un véritable naufrage. Permettez-moi de vous proposer à cet égard deux thèmes de réflexion.

Et d'abord que la création de banques de données documentaires générales implique des investissements considérables en temps, en matériel, en travail; il est préférable de ne l'engager que si l'on s'est d'abord assuré que l'informatique apporte ici des avantages sensibles, ce qui implique une réflexion préalable sur les objectifs et les moyens, et une expérimentation qui démontre la convenance des résultats obtenus. En même temps, il faut bien penser que ces entreprises impliquent de la durée, et qu'il serait vain de les engager si l'on n'était certain, autant qu'il est humainement possible, que cette continuité sera assurée,— la continuité du financement, celle de l'équipe, celle de l'utilisation.

Ensuite que, pour des entreprises documentaires du type des grands corpus, dont la réalisation est si longue et coûteuse, il faut absolument éviter les redoublements inutiles d'efforts, et s'efforcer au contraire de les faire converger dans des entreprises communes. Certes, il est des banques de données documentaires, on l'a vu, qui peuvent être conçues à la mesure d'une seule institution, à la mesure d'un seul chercheur à la limite; et c'est aussi le cas pour les banques de gestion; mais un projet de réseau comme celui du Museum Computer Network, aux USA, apportait bien des promesses, malheureusement abandonnées. D'un autre côté, les banques de structuration, où les documents sont analysés dans la perspective d'une utilisation très spécialisée, sont elles aussi normalement conçues dans un cadre restreint, et encore il est évident que le plus souvent certaines au moins de leurs informations peuvent être reprises pour d'autres types de calcul (nous en avons donné deux exemples pour l'architecture grecque), si bien que, ici aussi, l'idée d'une collaboration peut n'être pas déraisonnable. Mais une large coopération est absolument obligatoire pour les grandes banques de données documentaires, exactement comme pour les grands Corpus traditionnels, le *CVA* par exemple, dont la réalisation est partagée entre des dizaines de pays, — mais cette fois avec des contraintes beaucoup plus fortes, puisque la construction de ces banques implique une série de choix préalables, que Mme. Guimier-Sorbets nous a rappelés, en ce qui concerne l'analyse de l'information, les logiciels et les matériels.

Une telle collaboration, à l'échelle nationale et internationale, je l'appelle pour ma part de tous mes voeux. Il ne faudrait pas que nous nous en laissions détourner par une conception erronée de l'emploi de la micro-informatique: à l'heure actuelle, l'achat d'un micro-ordinateur est devenu accessible à la plupart des laboratoires; déjà ces machines peuvent faire beaucoup, comme nous l'a montré M. Eisner, et elles pourront faire bien davantage encore; mais elles risquent de favoriser des rassemblements hétéroclites d'informations, qu'ensuite il sera difficile de connecter; et elles ne peuvent traiter, avec des systèmes d'exploitation réellement performants, l'accumulation de données qu'appelle le développement de nos études. En fait, le micro-ordinateur ne nous sera vraiment utile

que lorsqu'il s'intégrera, en tant que poste de travail, communiquant avec un grand centre de calcul, dans un de ces ensembles évoqués par M. Djindjian, qui permettront la mise en commun des apports individuels. Il est évident qu'on n'a pu réaliser la banque de données sur la mosaïque grecque dans *un seul* laboratoire que parce qu'elle ne comporte qu'un nombre relativement restreint de documents, que nous avons donc pu enregistrer avec un grand degré de finesse; mais si l'on souhaite réunir, pour l'ordre dorique par exemple, l'ensemble des données descriptives chiffrées qui seules nous permettront de reprendre sur des bases plus fermes les problèmes de la chronologie et de la diffusion des formes, il est bien certain qu'un tel rassemblement d'informations implique une collaboration à l'échelle internationale. Pour l'automatisation des bibliographies archéologiques, qui pourraient nous être d'un tel secours dans le travail quotidien, des projets sont en train de se préciser en France, en vue de la création de réseaux reliant toute une série de laboratoires spécialisés, qui mettraient ainsi en commun leurs dépouillements documentaires: pourquoi ces réseaux n'engloberaient-ils pas aussi d'autres pays? Et permettez-moi de reconnaître, à ces grands projets collectifs, une autre vertu encore: de nous faire sentir concrétement que l'efficacité la plus grande est fonction de l'ouverture et de la coopération; en nous invitant à mettre en commun l'information, au lieu d'en faire un bien jalousement protégé, ils nous aideraient à dépasser nos égoïsmes individuels ou nationaux, et contribueraient à faire de notre discipline une recherche réellement humaniste, celle d'hommes attachés à reconstruire ensemble cette humanité de l'Antiquité classique dont ils sont les descendants directs.

Centre de recherche sur les traitements automatisés en archéologie classique
CNRS. Université de Paris X.

RENE GINOUVES

LES CHOIX PREALABLES A LA CREATION DE BANQUES DE DONNEES DOCUMENTAIRES EN ARCHEOLOGIE CLASSIQUE

Depuis une dizaine d'années, le Centre de recherche sur les traitements automatisés en archéologie classique, dirigé par le professeur R. Ginouvès étudie les problèmes posés par la préparation des banques de données, à travers un certain nombre d'expérimentations et de réalisations. Je me servirai de certaines d'entre elles, toutes de type documentaire, pour illustrer mon propos: montrer les principaux choix que leur création implique nécessairement, en rapport avec la diversité de leurs objectifs. Et d'abord on peut les diviser en deux groupes selon qu'elles contiennent la description des objets archéologiques eux-mêmes — ce sont les *banques de données factuelles* rassemblant des informations primaires — ou bien les analyses de documents secondaires élaborés à partir des objets archéologiques (ouvrages, articles, photographies, plans etc...): on parle alors de *banques de données référentielles*. Les premières permettent de trouver, par exemple, les mosaïques d'époque romaine découvertes en Grèce, qui représentent des personnifications des Mois, tandis que les secondes automatisent la consultation d'ensembles documentaires; elles permettent de trouver, par exemple, soit les références de tous les clichés d'une photothèque représentant des mosaïques à personnification des Mois trouvées en Grèce, soit les numéros de clichés et la référence des dossiers de fouille se rapportant à la «mosaïque des Mois» d'Argos.

Voici, très rapidement, la liste des banques de données documentaires auxquelles j'emprunterai des exemples:

— Parmi les *banques de données factuelles* concernant divers types d'objets archéologiques:

— 1.1 *La mosaïque dans le monde grec,* des origines à la fin de l'époque hellénistique: la constitution de cette banque dans notre centre de recherches est actuellement très avancée... Elle contient l'analyse très détaillée des mosaïques réalisées depuis l'époque classique jusqu'à la fin de l'époque hellénistique, dans le bassin méditerranéen et jusqu'aux frontières du monde grec.

— 1.2 *Les amphores grecques et romaines:* les travaux préalables à la construction de cette banque ont été réalisés par notre centre de recherche, à la demande de l'Ecole française d'Athènes qui assurera sa constitution sous la responsabilité de J. Y. Empereur.
— 1.3 *Les inscriptions de Delphes:* il s'agit de la seconde banque de données que l'Ecole française souhaite construire. Dans notre centre l'expérimentation a porté sur des proxénies.
— 1.4 *Les inscriptions de Macédoine:* la banque sera construite par le KERA, sous la responsabilité de M. Hatzopoulos. Notre expérience a porté sur quelques milliaires. Ces deux banques de données d'inscriptions grecques sont conçues selon des formules analogues, mais elles seront complétement distinctes.
2. Des *banques de données référentielles* automatisent la consultation de divers types de documentation archéologique:
— 2.1 *Les clichés de mosaïque* (diapositives, tirages noir et blanc, ou en couleurs, cartes postales) réunies dans la photothèque du Centre de recherche sur la mosaïque antique (CNRS, Université de Paris X).
— 2.2 *Les dessins conservés à Athènes dans la planothèque* de l'Ecole française (cartes, plans, coupes stratigraphiques, profils de vase, relevés de blocs, restitution d'édifices etc...).
— 2.3 *Les archives écrites de l'EFA,* qui rassemblent les lettres, rapports et carnets de fouille...
— 2.4 *Les estampages de l'EFA.*
Ces trois dernières entreprises font partie, avec la photothèque, de la banque de données générale que l'Ecole française d'Athènes souhaite construire pour faciliter la consultation d'une documentation accumulée depuis plus de cent ans.
— 2.5 On pourrait ajouter à cette liste de banques de données référentielles une *banque bibliographique* comme celle que nous proposons de construire pour automatiser la consultation de la bibliographie concernant la mosaïque qui est actuellement rassemblée dans le *Bulletin de l'Association pour l'Etude de la Mosaïque antique.*

La constitution de ces banques de données appelle toute une série de questions: en premier lieu, il faut déterminer l'étendue du domaine couvert par chaque banque et définir les objectifs du traitement; de ce premier choix découle celui de l'unité documentaire, celui de la nature de l'information à prendre en compte et celui du degré de finesse de son analyse. C'est, enfin, en fonction de tous ces choix, que doit se faire celui du logiciel d'exploitation et du type de matériel informatique.

Fixer les limites du corpus d'une banque de données référentielles est relativement simple: on doit en effet analyser tous les documents conservés dans une collection, qu'il s'agisse des dessins d'une planothèque, des clichés d'une photothèque ou des dossiers d'archives relatifs à tel ou tel site. La détermination des corpus est un peu plus délicate lorsqu'on veut constituer une banque de données bibliographiques centrée sur un thème de recherche comme, par exemple, la mosaïque. Mais c'est surtout pour les banques de données factuelles que la détermination du corpus présente le plus de difficultés. Dans le cas de la banque sur la mosaïque grecque, par exemple, il a fallu prendre des décisions sur son étendue géographique (ici le «monde grec»), et chronologique (des origines à la fin de l'époque hellénistique), mais la fourchette de datation très large de certains pavements pose un problème; et il est plus délicat encore de choisir les critères permettant, parmi les pave-

ments trouvés dans la péninsule italique au Ier siècle avant J.-C., de distinguer les mosaïques «grecques» des mosaïques «romaines». Bien que toujours relative, l'exhaustivité de la collecte des données concourt à la valeur d'une banque de données factuelles: il vaut donc mieux ne pas éliminer les documents dont l'appartenance au corpus n'est pas complétement assurée, mais sans, toutefois, déborder trop largement des limites fixées. Certes, qu'il s'agisse d'une étude de type traditionnel ou de la constitution d'une banque de données factuelles, le problème de la détermination du corpus est le même; mais, alors que la consultation d'une publication imprimée permet d'avoir sous les yeux l'ensemble du catalogue, il n'en est pas de même lors de l'interrogation d'une banque de données: la délimitation du corpus doit donc y être explicitée le plus exactement possible.

La délimitation du corpus une fois fixée, il faut préciser les objectifs du traitement. Il existe en effet plusieurs formes de traitements documentaires: la consultation de la base peut se faire par *interrogation ponctuelle,* l'utilisateur posant des questions une à une ou groupées en questionnaire, selon un mode «conversationnel» ou en «traitement par lots»; le traitement peut aussi consister dans l'*édition de listes,* de références ou d'index de divers types, ou même de *fiches* qui seront ensuite consultées manuellement ou éventuellement publiées. Ces différentes options ne sont pas incompatibles, mais tous les logiciels ne les assurent pas avec la même facilité; il est d'autre part nécessaire de les prévoir lorsqu'on détermine la nature et la forme de l'information prise en compte; c'est pourquoi ces choix doivent être envisagés dès le début. C'est ainsi que, pour la banque de données sur la mosaïque grecque, la consultation a surtout été prévue par interrogation; au contraire, les banques de données épigraphiques devront pouvoir aussi produire des listes de magistrats, de proxènes etc., et tous les index nécessaires aux épigraphistes.

L'étape suivante porte sur le choix de l'unité documentaire. Dans une banque de données factuelles, chaque objet archéologique correspond à une unité documentaire; au contraire, dans une banque de données référentielles, c'est le document secondaire (la photographie, le plan...) et non l'objet archéologique représenté qui doit être pris comme unité documentaire. En effet, plusieurs objets peuvent être représentés par le même document: c'est le cas d'une photographie d'un groupe de figurines, ou d'une planche de profils de tessons; à l'inverse, plusieurs documents peuvent concerner le même objet archéologique: photographies d'ensemble et de détail d'un bâtiment, ou bien estampage, photographie et rapport concernant une même inscription, si on fait porter l'interrogation sur plusieurs types de documents. Toutefois, dans la constitution de banques de données factuelles, le «découpage» de la réalité archéologique pose parfois des problèmes; si par exemple on décide, comme cela est naturel, que le pavement de chaque pièce constitue une unité documentaire, quel que soit le nombre de ses tapis, il faut décider si le décor des seuils situés entre deux murs constitue en lui-même une unité, ou s'il faut le rattacher à l'un ou l'autre des pavements adjacents et, dans ce cas, auquel d'entre eux.

Dans la banque sur les amphores, l'unité choisie est l'amphore, l'information relative à ses différents timbres constituant des sous-parties. Au contraire, dans les banques de données sur les inscriptions delphiques ou macédoniennes, l'unité choisie est l'inscription et non l'édifice ou la pierre qui porte ces inscriptions. En effet, l'ensemble des informations d'une même amphore constituent un tout, qu'elles soient sur un ou plusieurs timbres. Il n'en est pas de même pour les inscriptions gravées successivement sur une même borne milliaire, qui doivent chacune garder leur individualité.

La mise au point de l'analyse des documents implique une nouvelle série de questions: quels types d'informations retenir, comment les analyser, et jusqu'à quel niveau de finesse? La réponse à ces questions dépend largement de l'utilisation prévue pour la banque, c'est à dire des habitudes descriptives et des méthodes interprétatives des archéologues dans leur pratique traditionnelle. C'est pourquoi il est nécessaire d'opérer des choix. Par exemple, pour les banques de données épigraphiques, nous avons choisi de faire porter le traitement non pas sur le texte lui-même de l'inscription, comme on le fait dans d'autres entreprises, mais sur son analyse. Cela nous permet de poser des questions assez complexes comme:

— Les proxènes messéniens reçus sous l'archonte Aristonymos et le bouleute Korinthotimos.

Ou encore, pour les amphores timbrées:

— quelles sont les amphores du potier Ammonios avec l'éponyme Hermophantos?

— les amphores pour lesquelles le nom du potier et celui de l'astynome figurent sur des timbres différents.

Cela permet aussi de trouver tous les milliaires macédoniens portant le nom d'un empereur sous sa forme latine comme sous sa forme grecque: il suffit d'avoir créé des synonymies entre descripteurs. Mais il est aussi nécessaire de pouvoir faire effectuer à la machine des traitements de type textuel, caractère par caractère, pour retrouver soit une forme précise d'un mot, soit des fragments qu'on lit sur une inscription en partie effacée. Par exemple, on peut démander les amphores qui possèdent un timbre avec le nom de potier commençant par «AMM» et celui de l'éponyme se terminant par «ANTOS» tandis que, sur l'autre timbre, un nom de fonction imprécise contient la chaîne de caractères «OLLON». Pour ces traitements épigraphiques, nous utilisons donc à la fois la recherche sur descripteurs, qui permet les synonymies, et la recherche textuelle, caractère par caractère.

D'autres choix sont encore nécessaires dans la détermination de l'information à enregistrer. Lorsqu' on veut analyser les documents archéologiques d'une manière suffisamment fine, cette information ne peut pas être représentée seulement par une liste de descripteurs car il faut pouvoir exprimer les relations qui les unissent. Ainsi, chaque mosaïque est composée d'un certain nombre de parties, un ou plusieurs tapis, contenant chacun un ou plusieurs panneaux, chacun possédant le plus souvent d'une part une bordure formée d'un nombre variable de bandes, d'autre part un fond pouvant lui-même contenir un ou plusieurs panneaux qu'il faut aussi analyser de la même manière; et cette structure varie d'une mosaïque à l'autre. Or ils est important pour nous de rattacher les différents types d'information (technique, décor, traitement...) à chacune de ces parties, et, s'il s'agit de scènes figurées, leur analyse doit pouvoir tenir compte des relations qui unissent les différents éléments à l'intérieur d'une scène. De la même manière, on a vu qu'une amphore porte plusieurs timbres, chaque timbre comprenant, entre autres indications, des noms de personne qu'il faut relier, sans risque de croisement, à leur fonction; le même problème se pose pour les inscriptions delphiques et macédoniennes. Cela implique donc de trouver un logiciel qui prenne en compte ces relations.

D'une manière générale, l'analyse des documents archéologiques est moins fine dans une banque de données référentielles que dans une banque de données factuelles. Cela tient, d'une part, au nombre des documents à analyser — la photothèque de l'Ecole française d'Athènes contient, en effet, plus de 200.000 clichés — et aux moyens qu'il faudrait mettre

en oeuvre pour les analyser très finement. Mais une seconde raison, plus fondamentale, conduit à limiter la finesse de leur analyse: il est nécessaire de marquer la différence qui existe entre l'interrogation de la banque de données factuelles, sur la mosaïque grecque, par exemple, et la consultation automatisée de la photothèque mosaïque, pour que le chercheur ne soit pas tenté de faire le même usage des données qu'elles lui fournissent. La confusion serait dangereuse car les renseignements qu'on tire d'une photothèque ne peuvent pas avoir la même exhaustivité que ceux qui proviennent d'une banque de données factuelles. En effet, si une telle banque portant sur un domaine précis contient, du moins en principe, tous les documents connus relatifs à ce domaine, il ne peut pas en être de même pour une photothèque dont le champ est beaucoup plus vaste et dont le fonds se constitue de façon beaucoup moins systématique: notre photothèque ne contiendra jamais toutes les photographies de mosaïques antiques découvertes. En outre, même si une mosaïque est présente dans la photothèque, elle n'y figure très souvent que par une photographie de détail auquel se limite donc la description mise en mémoire. En conséquence, l'information contenue dans une banque photographique ne saurait être considérée comme exhaustive, ni par rapport à l'ensemble des documents trouvés, ni par rapport à l'ensemble des informations relatives à chaque document. Or, un chercheur risque d'autant plus d'oublier ces limites que la consultation d'une banque de données référentielles lui apporte, de toute manière, une aide précieuse et qu'il n'existe encore que très peu de banques de données factuelles interrogeables dans notre domaine; et lorsque celles-ci existent, il serait inutile de redoubler, même partiellement, une information trop détaillée. C'est pourquoi, pour les banques de données référentielles, nous avons volontairement limité le niveau de finesse de l'analyse bien en deçà des possibilités techniques du système d'exploitation.

Pour apporter aux archéologues une aide à la mesure des investissements qu'elle nécessite, une banque de données documentaire doit répondre aussi parfaitement que possible à leurs besoins. Ces besoins, les archéologues sont seuls capables de les déterminer et doivent le faire assez complètement dès le début du projet. C'est un préalable indispensable, d'une part, à la mise au point du système d'analyse — qui doit rester stable pendant toute la durée de la banque de données, et d'autre part au choix du logiciel d'exploitation dont on doit vérifier, par des expérimentations initiales, qu'il prend en compte les différentes types d'informations et assure les traitements nécessaires et, bien entendu, il faut vérifier aussi que l'on dispose d'une machine susceptible de répondre aux caractéristiques du logiciel choisi.

Centre de recherche sur les traitements automatisés en Archéologie classique
Université de Paris X - CNRS - France

ANNE-MARIE GUIMIER-SORBETS

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΗΣ ΚΕΡΑΜΕΙΚΗΣ ΚΑΙ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΙ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΕΣ

(Πίν. 61)

Ο προβληματισμός αυτής της ανακοίνωσης ξεκίνησε στα πλαίσια ενός αρχαιομετρικού προγράμματος που προβλέπεται για την Γεωμετρική και την Ανατολίζουσα κεραμεική από τις ανασκαφές της Αρχαιολογικής Εταιρείας στη Νάξο. Αρχικά ήταν ένας αρχαιομετρικός προβληματισμός και τέτοιος παραμένει στη βάση του ώς τώρα[1]. Κύριο αντικείμενό του, παρά τον γενικό χαρακτήρα της συζήτησης, είναι ορισμένες δύσκολες κεραμεικές ομάδες και η βοήθεια που θα μπορούσαμε να έχουμε στην αντιμετώπισή τους από τις θετικές επιστήμες και τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές.

Όταν ζούμε στην ηλεκτρονική εποχή, είναι φυσικό και αναπόφευκτο να περάσουμε και στην ηλεκτρονική αρχαιολογία — πράγμα που έχει γίνει βέβαια εδώ και αρκετά χρόνια[2].

1. Και από την θέση αυτή θάθελα να ευχαριστήσω τον καθ. κ. Λαμπρινουδάκη για την πρόσκληση να πάρω μέρος σε τούτο το σεμινάριο, καθώς και τους διοργανωτές του, ιδιαίτερα τον καθ. κ. Ginouvés, για την επιμονή του στην παρουσίαση του προβλήματος, παρά τις αντίξοες συνθήκες που είχαν δημιουργηθεί. Ακόμα θα ήθελα να μου επιτραπεί να αναφέρω την πολύτιμη και ενθαρρυντική βοήθεια που είχα στην ανεύρεση δυσπρόσιτης για μένα βιβλιογραφίας από την Άννα Λαιμού στην Οξφόρδη.

2. Βλ. J. E. Doran, *Computers in Archaeology,* London 1967; D.L. Clarke, *Analytical Archaeology,* London 1968 (2η βελτιωμένη έκδοση το 1978); V. Burton κ.ά., The Computer and Archaeology, *AJA* 74 1970, 221-223; J-C. Gardin (εκδ.), *Archéologie et Calculateurs,* CNRS Paris, 1970; F. R. Hodson - D. G. Kendall - P. Tautu (εκδ.), *Mathematics in the Archaeological and Historical Sciences,* Edinburgh 1971; J-C. Gardin, Archaeology and Computers, New Perspectives, *Int. Soc. Sci. J.* 23, 1971, 189-203; R. Ginouvès, Archéographie, Archéométrie, Archéologie. Pour une Informatique de l'Archéologie Greco-Romaine, *Rev. Arch.* 1971, 93-125; R. Whallon Jr, The Computer in Archaeology—a Critical Survey, *Computers and the Humanities* 7, 1972, 29-45; J.D. Wilcock, A General Survey of Computer Applications in Archaeology, *Science and Archaeology* 9, 1973, 17-21; J. E. Doran - F. R. Hodson, *Mathematics and Computers in Archaeology,* Edinburgh 1975; Computers and Archaeology. An Association for Field Archaeology Collo-

Την τελευταία μάλιστα δεκαετία η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών στην αρχαιολογία διαδίδεται με τρομακτική ταχύτητα όχι μόνον γιατί γίνεται ολοένα και πιο κατανοητό ότι οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές σώζουν χρόνο, προσφέρουν ακρίβεια, εξασφαλίζουν μια ουδέτερη μεταχείριση του υλικού χωρίς ανθρώπινη παρέμβαση, αλλά κυρίως γιατί παρουσιάζουν ένα ευρύτατο φάσμα εφαρμογών αρχίζοντας από την επιτόπια καταγραφή των ευρημάτων στην ανασκαφή για την ταχύτατη δημιουργία μιας τράπεζας πληροφοριών[3] και την αρχειοθέτηση μουσείων[4] ώς την εκτέλεση των πιο σύνθετων αναλύσεων αρχαιολογικών συνόλων[5]. Αυτή η ικανότητα των ηλεκτρονικών υπολογιστών όχι μόνον να δημιουργήσει, αλλά κυρίως να χειρισθεί ταχύτατα τράπεζες πληροφοριών τους κάνει ένα πανίσχυρο εργαλείο και μάλιστα πέρα από απλά μαθηματικά ή στατιστικά όρια. Ένα τελευταίο επίτευγμα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αρχαιολογία είναι ότι τώρα πια ο ηλεκτρονικός υπολογιστής μπορεί να εκτελέσει προγράμματα πέρα από το καθαρό μαθηματικό ή στατιστικό ρεπερτόριο. Για παράδειγμα σήμερα οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να μεταφράσουν από τη μια γλώσσα στην άλλη ή να συνθέσουν μουσική ή να μας πουν τί βλέπουν με τη βοήθεια μιας συσκευής τηλεόρασης. Αυτού του είδους τα προγράμματα, που βασίζονται λιγότερο στις ικανότητες των μαθηματικών υπολογισμών που έχουν οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και περισσότερο στην δυνατότητά τους να αποθηκεύσουν και να χειρισθούν γενικότερες πληροφορίες, παρουσιάζουν πολλές και ενδιαφέρουσες δυνατότητες εφαρμογής στην κατάταξη αρχαιολογικού υλικού. Και τούτο γιατί πέρα από το γεγονός ότι μπορούν να επιβεβαιώσουν ή να μηδενίσουν τις καθαρά εμπειρικές κατατάξεις των αρχαιολόγων, έχουν ακόμα την δυνατότητα να υποδείξουν ομοιότητες και σχέσεις που θα ήταν δύσκολο ή ιδιαίτερα χρονοβόρο να τις ανακαλύψει ο αρχαιολόγος με την απλή εμπειρική παρατήρηση. Ωστόσο, παρόλη την αισιοδοξία που δημιουργεί στον ορίζοντα η παρουσία των ηλεκτρονικών «εγκεφάλων» (όπως συχνά αποκαλούνται), δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο «εγκέφαλος» δεν σκέπτεται, αλλά απλά και μόνον υπακούει σε εντολές, δηλαδή σε ένα *πρόγραμμα*. Ένα πρόγραμμα σαφές και ακριβές — κυρίως ακριβές γιατί ο «εγκέφαλος» δεν πρόκειται ποτέ να καταλάβει τί έχει ο προγραμματιστής στο μυαλό του, αλλά μόνον αυτό που του έδωσε να διαβάσει. Γι' αυτό το λόγο

quium, *J. Field A.* 3, 1976, 115-119; J. D. Wilcock, The Automated Archaeologist, *Computer Applications in Archaeology* (Proceedings of the Annual Conference at the Computer Centre, University of Birmingham) 1978, 49-53; H. Ducasse (εκδ.), *Panorama 1981 des Applications Informatiques en Archéologie,* Valbonne 1982.

3. Βλ. Buckland, An Experiment in the Use of a Computer for On-Site Recording of Finds, *Science and Archaeology* 9, 1973, 22-24; S. S. Lukesh, Excavation Recording at Buccino South Italy, *Computer Applications in Archaeology* 1978,63-69; R.R. Newell, Automatic Artefact Registration, *Computer Applications in Archaeology* 1978, 69-81

4. Στην Αγγλία, για παράδειγμα, η ηλεκτρονική αρχειοθέτηση των μουσείων έχει αρχίσει να εφαρμόζεται από το 1967 που ιδρύθηκε η IRGMA (the Information Retrieval Group of the Museums Association), που λειτουργεί υπό την αιγίδα της UNESCO και του ICOM. Βλ. IRGMA Standards Subcommittee, Ten Years of IRGMA, 1967-1977, *Museums Journal* 77 1977, 1-14; D. Vance, Museum Computer Network, The Second Phase, *Museum News*, May 1970, 15-20; *Computers and their Potential Applications in Museums,* Arno Press New York 1968, A. A. Roberts, Documentation of Archaeology in Museums, *Computer Applications in Archaeology* 1978, 21-29.

5. Βλ. για παράδειγμα S. Laflin, A Study of Similarity Coefficents, *Computer Applications in Archaeology* 1978, 69-76.

όσο καλύτερο το πρόγραμμα και όσο πληρέστερη η τράπεζα πληροφοριών τόσο σωστότερα τα αποτελέσματα. Αλλά βέβαια και τα δύο (δηλαδή η δημιουργία της τράπεζας και ο προγραμματισμός) είναι φοβερά χρονοβόρα και δίκαια ο αρχαιολόγος γίνεται μπροστά τους σκεπτικιστής.

Παρόλα αυτά όμως οι κατατάξεις των αγγείων με την βοήθεια των ηλεκτρονικών υπολογιστών, όπως όλοι ξέρουμε, έχουν προχωρήσει πολύ[6]. Υπάρχει κιόλας μια έμφαση στη δημιουργία κωδίκων για την καταγραφή της διακόσμησης ή του σχήματος των αγγείων, όπως ο κώδικας του Gardin και άλλοι πολλοί[7]. Έτσι, οι κατατάξεις των αγγείων που έχουν γίνει ώς τώρα με την βοήθεια των ηλεκτρονικών υπολογιστών αφορούν κυρίως διακοσμημένα αγγεία ή αγγεία που η επιφάνειά τους παρουσιάζει ένα πρόσθετο στοιχείο διακόσμησης, όπως για παράδειγμα το σφράγισμα[8]. Αλλά βέβαια κάθε κεραμεικό περιέχει ένα πολύ μεγαλύτερο αριθμό πληροφοριών από την μορφή του (δηλ. σχήμα και διακόσμηση) ή το υλικό του. Ανάμεσα στις κύριες πληροφορίες που περιέχει κάθε κεραμεικό — όπως και κάθε αρχαιολογικό αντικείμενο — είναι η θέση που βρέθηκε, τα συνευρήματά του, τα παράλληλά τους και φυσικά η ίδια η τεχνολογία του. Και, όπως είναι αυτονόητο, όσο περισσότερα στοιχεία προσφέρει το υλικό, τόσο καλύτερες και ακριβέστερες οι κατατάξεις. Ωστόσο, ενώ θεωρητικά όλες αυτές οι πληροφορίες μπορούν εύκολα να καταγραφούν με μια σειρά από παρατηρήσεις ή μετρήσεις και περνώντας από ένα όργανο μέτρησης ή κανάλι επικοινωνιακό να σωθούν και να δημιουργήσουν την προϋπόθεση για μεγαλύτερη πληροφόρηση μέσα από την επεξεργασία τους, στην πράξη οι πληροφορίες που αφορούν την τεχνολογία του αγγείου σπάνια έχουν αντιμετωπισθεί. Και ο λόγος είναι απλός: η γλώσσα τους δεν είναι και η γλώσσα του αρχαιολόγου. Εδώ χρειάζεται μια άλλη συνήθως πολλαπλή, αρχαιομετρική προσέγγιση. Το μεγάλο προσόν αυτής της προσέγγισης είναι ότι προσφέρει μια σειρά από μετρήσεις που μπορούν εύκολα να κωδικοποιηθούν για παραπέρα μελέτη. Και βέβαια οι μετρήσεις που περιγράφουν ένα δείγμα είτε είναι ποσοτικές (δηλ. φυσικές ή χημικές), είτε είναι ημιποσοτικές (εφόσον το ταξινομούν σε ομάδες, κατηγορίες χρωμάτων κλπ.) ή ακόμα ποιοτικές, όλες είναι πέρα από την απλή εμπειρική παρατήρηση και συνεπώς έξω από την άμεση δυνατότητα του αρχαιολόγου. Γι' αυτό τον λόγο, η βοήθεια των θετικών επιστημών στην εξαγωγή όλων των μηνυμάτων που εμπεριέχονται σε ένα αντικείμενο και προσφέρουν πληροφορία μέσα από κάποια μέτρηση, είναι σήμερα αναγκαία και για ορισμένα προβληματικά αντικείμενα υποχρεωτική. Και εδώ φθάνουμε στην αφετηρία του σημερινού μας θέματος, δηλαδή σε εκείνες τις κατηγορίες αρχαιολογικού υλικού που περιέχουν (ή μοιάζουν να

6. Βλ. D. F.Green, Testing a Traditional Typology using cluster analysis, *Computer Applications in Archaeology* 1975, 25-33; A. Lengyel, Computerisation of Pottery Finds, *Computer Applications in Archaeology* 1975, 57-63; R. Mertz - G. Levenbach, An Information Theory Approach to Mycenaean Pottery, *Computer Applications in Archaeology* 1978, 29-34; Ch. Lemoine, Méthodes de Classification et Classement des Céramiques. Exemple d'Application, *Panorama 1981 des Applications Informatiques en Archéologie,* 89-106.

7. J-C. Gardin, *Code pour l'Analyse des Formes de Poteries,* Paris 1966 και δεύτερη βελτιωμένη έκδοση CNRS Paris, 1976; J-C. Gardin, *Code pour l'Analyse des Ornements,* δεύτερη βελτιωμένη έκδοση, Paris 1973; M. R. Salome, *Code pour l'Analyse des Représentations Figurées sur les Vases Grecs,* δεύτερη έκδοση, Paris 1965.

8. Βλ. για παράδειγμα σ' αυτόν τον τόμο, J-Y. Empereur, Informatisation d'un Fichier d'Anses d'Amphores Estampillées.

περιέχουν) ελάχιστη πληροφόρηση άμεσα αποκωδικοποιήσιμη από τον ίδιο τον αρχαιολόγο. Μια τέτοια ομάδα είναι για παράδειγμα τα περίφημα *χειροποίητα στιλβωτά αγγεία* — δείγματα μιας σχετικά πρωτόγονης τεχνολογίας που όμως τα συναντάμε στον ελληνικό χώρο από τα Νεολιθικά έως τουλάχιστον τα Γεωμετρικά χρόνια. Πρόκειται για μικρού ή μεσαίου μεγέθους αγγεία, φτιαγμένα στο χέρι σε ένα χονδροειδή πηλό με πολλές ξένες προσμίξεις, ψημένα σε χαμηλή θερμοκρασία και γι' αυτό ευκολοδιάλυτα στην υγρασία. Τα σχήματα αυτών των ολοφάνερα χρηστικών αγγείων είναι περιορισμένα — συχνά πρόκειται για μαγειρικά σκεύη — και η μοναδική απόπειρα για διακόσμηση της επιφάνειάς τους είναι συνήθως μια έντονη στίλβωση με καταφανή τα ίχνη του εργαλείου που την προξένησε. Σπανιότερα προστίθεται στην στιλβωμένη επιφάνεια του πηλού κάποια άλλη πρόσθετη διακόσμηση, όπως η χάραξη ή συχνότερα μια πλαστική ταινία στον ώμο, διαμορφωμένη με το χέρι κι αυτή. Τα προβλήματα που συνδέονται με αυτή την κατηγορία των αγγείων είναι πολλά, το οξύτερο όμως είναι πάντοτε το πρόβλημα της χρονολόγησής τους, ιδιαίτερα όταν η στρωματογραφία μας, για οποιοδήποτε λόγο, είναι ανεπαρκής. Η παρουσία βέβαια αυτής της κεραμεικής τεχνικής σε Νεολιθικά ή παλιότερα στρώματα της εποχής του Χαλκού είναι φυσιολογική, αλλά σε νεώτερα Μυκηναϊκά ή Γεωμετρικά στρώματα όπου η κυρίαρχη τεχνολογία είναι η ιδιαίτερα προηγμένη τεχνολογία του τροχού, η ερμηνεία της παρουσίας αυτών των πρόχειρα κατασκευασμένων στιλβωτών αγγείων αποτελεί ένα πραγματικό αίνιγμα[9].

Τα αγγεία αυτά, όπως είναι γνωστό, βρίσκονται συνήθως σε κακή κατάσταση, δύσκολα αναγνωρίσιμα και πολύ θρυμματισμένα. Έχουν παρατηρηθεί από παλιά, αλλά μόλις τα τελευταία χρόνια άρχισε να μπαίνει μια τάξη στην γνώση μας γι' αυτά και τούτη τμηματική και άτακτη καθώς είναι προϊόν ενός εμπειρικού χειρισμού βασισμένου σε πολλές υποθέσεις. Και τούτο είναι απόλυτα φυσικό αφού, όπως είπαμε, οι ενδείξεις που προσφέρουν στην εμπειρική παρατήρηση τα ίδια τα κομμάτια είναι ελάχιστες: κυρίως λίγα σχήματα και σπανιότερα κάποια μικρή διακόσμηση πέρα από την στίλβωση της επιφάνειας. Αντίθετα, οι ιστορικές πληροφορίες που υποθετικά εμπεριέχονται σε αυτά τα κεραμεικά είναι πολύ σημαντικές και ιδιαίτερα φορτισμένες. Αρχίζουν από την σύνδεσή τους με ξένα φύλλα που κατεβαίνουν από τις Βόρειες[10] ή Βορειο-Δυτικές περιοχές[11] και φθάνουν στην ερμηνεία τους σαν απλά αυτοσχέδια κατασκευάσματα γυναικών

9. Πρόκειται για τα χειροποίητα στιλβωτά αγγεία που βρίσκονται σε Μυκηναϊκά στρώματα (IIIB2-IIIC) και είναι γνωστά ως Δωρικά ή Βαρβαρικά βλ. J. Rutter, Ceramic Evidence for Northern Intruders in Southern Greece at the Beginning of the Late Helladic IIIC Period, *AJA* 79 1975, 17-32; Kl. Kilian, Nordwestgriechische Keramik aus der Argolis und ihre Entsprechungen in der Subapennin-Facies, *Atti della XX Riunione Scientifica* in Basilicata 16-20 Ottobre 1976, 311-320; S. Deger - Jalkotzy, *Fremde Zuwanderer im spät-mykenischen Griechenland; zu einer Gruppe handgemachter Keramik aus den Mykenischen IIC Siedlungsgeschichten im Aigira,*Wien 1977; H.W. and E.A. Catling, «Barbarian» Pottery from the Mycenaean Settlement at the Menelaion Sparta, *BSA* 76, 1981, 71-82; S.Deger-Jalkotzy, Das Problem der «Handmade Burnished Ware» von Myk. IIIC, *Griechenland, die Ägäis und die Levante während der «Dark Ages»* - Symposium Zwettl 1980 (Wien 1983), 161-176. Το πρόβλημα των χειροποίητων στιλβωτών αγγείων της Γεωμετρικής εποχής δεν έχει αντιμετωπισθεί συστηματικά μέχρι τώρα, ενώ η πελώρια βιβλιογραφία για τα παλιότερα (δηλ. Νεολιθικά έως ΥΕ IIIA1) χειροποίητα στιλβωτά αγγεία ξεφεύγει από τα όρια αυτού του κειμένου.

10. Βλ. J. Rutter, ό.π. π. (σημ. 9).

11. Βλ. Kl. Kilian, ό.π. π. (σημ. 9).

για οικιακή χρήση[12]. Ακόμα, έχει γίνει και μια απόπειρα ταξικής ερμηνείας (να αποδοθούν δηλ. στις κατώτερες, καταπιεσμένες τάξεις)[13] και άλλα πολλά. Βέβαια δεν είναι δυνατόν να μας απασχολήσει περισσότερο εδώ η ιστορική ερμηνεία της παρουσίας των χειροποίητων στιλβωτών αγγείων στα Μυκηναϊκά και νεώτερα στρώματα, πρέπει όμως να σταθούμε λίγο περισσότερο στην αρχαιολογική αντιμετώπιση του υλικού. Και τούτο γιατί, παρόλες τις προσπάθειες κατάταξης των χειροποίητων στιλβωτών αγγείων με τον παραδοσιακό αρχαιολογικό τρόπο, τα αποτελέσματα είναι μάλλον ισχνά: οι ομάδες που έχουν προταθεί είναι σχετικά αδύναμες, η χρονολόγηση αμφίβολη και φυσικά η παρουσία τους σε ένα ανασκαφικό στρώμα παραμένει τόσο προβληματική όσο και σημαντική.

Τυπικό παράδειγμα των προβλημάτων που προκαλεί η παρουσία ενός χειροποίητου στιλβωτού αγγείου σε νεώτερα στρώματα αποτελεί η περίπτωση ενός τέτοιου αγγείου από την Νάξο[14], που υπήρξε και η αφετηρία του προβληματισμού μας (Πίν. 61, 1-2). Πρόκειται για ένα μικρό, χειροποίητο αγγείο χωρίς καμιά διακόσμηση στην εξωτερική επιφάνεια πέρα από μια έντονη στίλβωση. Το αγγείο αυτό που το ύψος του δεν ξεπερνά τα 6,8 εκ. βρέθηκε το 1971 σε ένα Πρωτογεωμετρικό τάφο της Γρόττας. Τα τροχήλατα, γραπτά αγγεία που περιείχε ο τάφος[15] δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την χρονολόγησή του στην Ύστερη Πρωτογεωμετρική περίοδο. Δεν είναι όμως εύκολο να πούμε το ίδιο και για το μικρό παράξενο αγγειάκι μας που η τεχνική του θυμίζει έντονα την τεχνική των Πρωτοκυκλαδικών αγγείων. Ίσως εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι οι περισσότεροι ειδικοί της Πρωτοκυκλαδικής κεραμεικής που το έβλεπαν στην Νάξο προβληματίζονταν έντονα για την χρονολογία του, με αποτέλεσμα αυτή η προβληματική να περάσει σύντομα σε όλους μας και παρά την σαφέστατη Πρωτογεωμετρική χρονολογία του τάφου, κανείς να μην αποκλείει την περίπτωση του οικογενειακού κειμήλιου που ακολούθησε τον πρωτογεωμετρικό νεκρό στον τάφο του. Ωστόσο, το μικρό, άωτο, σφαρικό σχήμα του αγγείου ήταν αμάρτυρο στην Πρωτοκυκλαδική τέχνη και παρόλες τις ομοιότητες στην τεχνική το αγγειάκι μας παρέμενε ένα αίνιγμα.

Μερικά χρόνια αργότερα όμως, το 1981, όταν δημοσιεύτηκε το υλικό των Αγγλικών ανασκαφών στο Λευκαντί, ένα παρόμοιο αγγείο, παρουσιάστηκε από εκεί και μάλιστα, και αυτή την φορά, σε ένα Πρωτογεωμετρικό τάφο[16]. Ποσοτικές αναλύσεις της χημικής σύστασης του πηλού αυτού του αγγείου, που πραγματοποίησε ο δρ Richard Jones έδειξαν ότι δεν έχει τον τυπικό Ευβοϊκό πηλό[17]. Δεν είναι απίθανο λοιπόν το μικρό, χειροποίητο αγγειάκι του Λευκαντιού να είναι εισαγμένο. Ίσως ακόμη να πρόκειται για άλλη μια περίπτωση πολύτιμου οικογενειακού κειμηλίου. Τίποτα δεν αποκλείεται στο επίπεδο των υποθέσεων, αλλά τώρα βέβαια τα στατιστικά δεδομένα κλίνουν έντονα υπέρ της χρονολόγησης στην Πρωτογεωμετρική περίοδο. Όμως χρειάστηκαν δέκα χρόνια και ένα τυχαίο εύρημα, για να μπορέσουμε να έρθουμε σε αυτό το κάπως σταθερό συμπέρασμα — και αυτό στην εποχή της ταχύτητας των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Και φυσικά η

12. Βλ. A. Snodgrass, *The Dark Age of Greece,* Edinburgh 1971, 38 σημ. 14.
13. B. Kübler, *Kerameikos* I, 168.
14. Βλ. *ΠΑΕ* 1971, 174 πίν. 207γ, αριστερά, και *Έργον* 1971, 175 εικ. 206 και 207.
15. Ό.π. π. πίν. 204 β-γ.
16. M. Fopham - H. Sackett (εκδ.), *Lefkandi* I, 342 pl. 268, α.
17. Ό.π. π. 408, σημ. 420.

πιθανότητα να πρόκειται για κάποιο παλιό οικογενειακό κειμήλιο που συνόδευε αινιγματικά τους νεκρούς των Πρωτογεωμετρικών τάφων μας παραμένει.

Και εδώ φθάνουμε στο κεντρικό σημείο αυτής της ανακοίνωσης. Πιστεύουμε ότι όλα αυτά τα προβλήματα ταύτισης και χρονολόγησης των αγγείων μας, όπως και κάθε προβληματικού αρχαιολογικού αντικειμένου, οφείλονται κύρια στην παραδοσιακή αρχαιολογική αντιμετώπισή τους. Αντίθετα, ένα άλλο, ευρύτερο διεπιστημονικό πλησίασμα θα έδινε σίγουρα, καλύτερα, ταχύτερα και — κυρίως — πιό θετικά αποτελέσματα για την χρονολογία, την καταγωγή και κατά συνέπεια την ιστορική πληροφόρηση που περιέχουν. Άλλωστε, με τις σημερινές δυνατότητες της αρχαιομετρίας τα αγγεία μας μπορούν να χρονολογηθούν σύντομα και με ακρίβεια με την βοήθεια της θερμοφωταύγειας[18]. Και φυσικά η μελέτη της χημικής σύστασης του πηλού και γενικότερα της τεχνολογίας τους θα μας δώσει μια σαφή αφετηρία για τα χειροποίητα στιλβωτά της εποχής τους και μια πρώτη βάση για μια τράπεζα πληροφοριών γι' αυτή την δύσκολη κατηγορία αγγείων. Όλα αυτά ήταν σε γενικές γραμμές τα πλαίσια των στόχων μας, όταν ξεκινήσαμε την απόπειρα της χρονολόγησης του χειροποίητου στιλβωτού αγγείου από τη Νάξο με την μέθοδο της θερμοφωταύγειας στο ΚΕΠΕ «ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΣ». Δυστυχώς, για λόγους καθαρά τεχνικούς, τα δείγματα έφθασαν αργά στον «ΔΗΜΟΚΡΙΤΟ» ώστε να έχουμε ήδη κάποιο χειροπιαστό αποτέλεσμα. Ελπίζουμε ωστόσο ότι η μελέτη των δειγμάτων σύντομα θα ολοκληρωθεί και ίσως τότε να επιχειρήσουμε ένα ευρύτερο πρόγραμμα για την αντιμετώπιση των χειροποίητων στιλβωτών αγγείων που βρίσκονται σε στρώματα νεώτερα των Μεσοελλαδικών. Ενδιαφέρον θα είχε στην περίπτωση αυτή μια τράπεζα πληροφοριών που θα βασίζονταν όχι μόνον στις αρχαιολογικές παρατηρήσεις, αλλά κύρια στα αποτελέσματα της αρχαιομετρίας. Οι δυνατότητες δημιουργίας μιας τέτοιας τράπεζας πληροφοριών που θα φάνταζε αδιανόητη λίγα χρόνια πριν είναι σήμερα αρκετές και τα πλεονεκτήματά της φοβερά. Για παράδειγμα, ακόμα και αν είχαμε μια καθαρά «αρχαιολογική» τράπεζα πληροφοριών για τα χειροποίητα στιλβωτά αγγεία και είχαμε επεξεργασθεί κάποιο πρόγραμμα ταξινόμησής τους, καμιά ανάλυση του υλικού δε θα βοηθούσε στην κατάταξη των αγγείων μας και σε οποιοδήποτε σχετικό δενδρόγραμμα αυτά θα έμεναν πάντα αυστηρά μεμονωμένα. Και αυτό γιατί μια ανάλυση σε ομάδες (cluster analysis), που βασίζεται σε μια τράπεζα πληροφοριών αποκλειστικά «αρχαιολογικών», δεν θα μπορούσε να βοηθήσει στην επεξεργασία κανενός προγράμματος, εφόσον τα δεδομένα που τροφοδοτούσαν την τράπεζα ήταν αποτέλεσμα καθαρά εμπειρικών μετρήσεων και παρατηρήσεων (δηλ. θα κάλυπταν παραμέτρους όπως το σχήμα, η διακόσμηση, η επεξεργασία της επιφάνειας ή έστω η ποιότητα του πηλού).

Έτσι, σε μια κατάταξη σχημάτων, για παράδειγμα, τα αγγεία μας είναι καταδικασμένα να μείνουν μόνα τους σαν μια μικρή απομονωμένη ομάδα, ενώ αντίθετα σε μια ταξινόμηση σύμφωνα με την επεξεργασία της εξωτερικής τους επιφάνειας θα βρεθούν στη μέση μιας πελώριας ομάδας που καλύπτει ένα ευρύτατο χρονικό φάσμα από τα Νεολιθικά έως και τα Γεωμετρικά χρόνια, όπως αναφέρθηκε και προηγούμενα. Είναι σαφές λοι-

18. Για την χρονολόγηση με την βοήθεια της θερμοφωταύγειας βλ. T. Hackens - M. J. Aitken - V. Mejdahl (εκδ.), *A Specialist Seminar on Thermoluminescence Dating,* Oxford Research Laboratory for Archaeology and the History of Art, July 1978 (1979); ίδιοι εκδότες, *Second Seminar on Thermoluminescence Dating,* Oxford 1980 (1982); T. Hackens - V. Mejdahl, *Third Specialist Seminar on Thermoluminescence,* Elsenore, July 1982 (1984).

πόν ότι σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, όπου συνδυάζονται στοιχεία μοναδικά (όπως για παράδειγμα στην περίπτωσή μας το σχήμα) και συγχρόνως στοιχεία πολύ κοινά (όπως η τεχνική της επεξεργασίας της επιφάνειας στο αγγείο μας) δεν φαίνεται να υπάρχουν πολλές ελπίδες για ακριβή αποτελέσματα, όταν όλες οι αναλύσεις βασίζονται σε καθαρά «αρχαιολογικές» παραμέτρους.

Και εδώ φθάνουμε σε μια άλλη παράμετρο — εκείνη της τεχνικής και της τεχνολογίας. Άλλωστε, κανείς δεν αμφισβητεί ότι η γνώση των υλικών και των τεχνικών που χρησιμοποιούσε ο αρχαίος κεραμουργός είναι απαραίτητη για την σωστή ταξινόμηση του υλικού και ότι πολύ βασική για την κατάταξη των αρχαίων κεραμεικών είναι η κατανόηση της τεχνολογίας τους — όπου βέβαια η φυσική γλώσσα της αρχαιολογίας δεν μπορεί να βοηθήσει για ένα τέτοιο ξεκίνημα. Και έτσι δημιουργείται η ανάγκη της αρχαιομετρίας που ελέγχει την τεχνολογία του αγγείου αρχίζοντας από την θερμοκρασία που ψήθηκε το κεραμεικό και φθάνοντας για παράδειγμα, στη χημική σύνθεση των επιχρισμάτων που τυχόν χρησιμοποιούσαν. Αυτά λοιπόν τα στοιχεία — αν ήταν δυνατόν να παρατεθούν δίπλα στα καθαρά «αρχαιολογικά», θα διεύρυναν την πληροφόρηση και θα πολλαπλασίαζαν τις δυνατότητες ταξινόμησης των δύσκολων ομάδων μέσα από ένα κατάλληλο πρόγραμμα.

Και έτσι, χωρίς να το θέλουμε, φτάνουμε στην έννοια του «μοντέλου»[19]. Το «μοντέλο» είναι βέβαια ένα σύστημα που εμείς κατασκευάζουμε, για να ελέγξουμε τα πράγματα και η κατασκευή ενός «μοντέλου» της τεχνολογίας των χειροποίητων στιλβωτών αγγείων, για παράδειγμα, έχει πολλές δυσκολίες και εμπερικλείει πολλούς κινδύνους — ιδιαίτερα με τέτοιες πρωτόγονες τεχνικές που μένουν απαράλλακτες για μεγάλα χρονικά διαστήματα.

Ελπίζουμε ωστόσο ότι η βοήθεια των ηλεκτρονικών υπολογιστών μπορεί να είναι και εδώ αποφασιστική μέσα από ένα σωστό πρόγραμμα και μια σωστή κωδικοποίηση, γιατί άν ο κώδικας είναι κατάλληλα προσαρμοσμένος στις στατιστικές ιδιότητες της πηγής, μπορεί να μεταγλωττίζει τις λέξεις της πηγής στη δική του γλώσσα και να προσφέρει πληροφόρηση και τάξη μέσα στο χάος.

Φυσικά κανένα πρόγραμμα δεν μπορεί να συναγωνιστεί τον αρχαιολόγο στην ευρύτητα των γνώσεων και στην κατανόηση των πραγμάτων. Σίγουρα όμως είναι ανώτερο στην ακρίβεια των παρατηρήσεων και των συμπερασμάτων και ένα διεπιστημονικό πλησίασμα αυτών των δύσκολων ομάδων παρουσιάζεται για άλλη μια φορά ιδιαίτερα ελπιδοφόρο.

Αρχαιολογικό Σπουδαστήριο Πανεπιστημίου Αθηνών *NOTA KOYPOY*

19. B. H. Byerly, Model-structures and model-objects, *British Journal for the Philosophy of Science* 20, 1969, 135-144; Επίσης, J. E.Doran, Computer models as tools for archaeological hypothesis formation, *Models in Archaeology* (εκδ. D. Clarke), London 1972, 425-451.

PROPOSTA PER LA COSTITUZIONE DI UNA BASE DI DATI ARCHEOLOGICI

(ARCHIVIO DI SCAVO)

Oggetto della presente comunicazione è la presentazione di un progetto di applicazione delle techniche di elaborazione automatica alla gestione dell'archivio dei dati provenienti dagli scavi effettuati dall'Università di Lecce ed Otranto. Il progetto è stato elaborato in collaborazione con l'*équipe* operante presso il Centro di Calcolo dell'Università di Lecce, diretta dalla dott. A. Chirenti.

Il progetto si propone da un lato di consentire una gestione più rapida e più agevole dello archivio di scavo, automatizzando le operazioni di recupero delle informazioni, dall'altro di costituire una base per applicazioni di tipo statistico.

Le informazioni da memorizzare si possono suddividere in due gruppi principali: 1) relativo ai dati generali di provenienza, identificazione e descrizione della Unità Stratigrafica (ad es. data di rilevazione, area e settore di scavo, quote, tipo e colore di terreno, documentazione grafica e fotografica); 2) relativo ai materiali archeologici pertinenti alla Unità Stratigrafica.

L'eterogeneità e la complessità di questi dati ha suggerito l'elaborazione di vari tracciati di memorizzazione diversificati nella struttura, mentre per la loro organizzazione nel *database* si è scelto un *data model* di tipo gerarchico, costituito da tre livelli di segmenti. Il segmento di 1^0 livello (segmento radice) contiene le informazioni del primo gruppo (dati generali ecc.). Da esso dipendono i segmenti di 2^0 livello che contengono informazioni di carattere generale sulle varie categorie di materiali recuperati con lo scavo. La descrizione dei singoli oggetti si trova nei segmenti dipendenti di 3^0 livello. Per la memorizzazione dei dati di scavo di Otranto si sono finora elaborati 18 diversi tracciati (1 per il segmento di 1^0 livello, 9 per i segmenti di 2^0 livello, 8 per i segmenti di 3o livello) ma, data l'elasticità della struttura del nostro *database*, è possibile aumentare questo numero, qualora, ad esempio, si renda necessario inserire nuove categorie di materiali.

La maggior parte delle informazioni contenute nei tracciati sono espresse sottoforma di codice numerico: per la decodifica sono state elaborate apposite tabelle di decodifica che costituiscono un altro *database* gerarchico.

La nostra applicazione, non ancora operativa, verrà realizzata nell'ambito dell'IMS (Information Management System).

Tutte le operazioni necessarie per la creazione, il mantenimento e l'elaborazione del nostro *database* saranno raggruppate in un *menu*, vale a dire in un elenco di funzioni, tramite il quale si stabilisce il dialogo fra utente ed elaboratore.

Lecce 18.VII.1983 *GRAZIA SEMERARO*

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑΣ ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΜΕΤΑΞΥ ΚΕΡΑ, ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΙ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΕΥΝΑΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΥΤΟΜΑΤΙΣΜΟ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ (CNRS ΚΑΙ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ PARIS X).

Με αφετηρία την ανάγκη δημιουργίας τραπεζών διαφόρων ειδών μνημείων που έχουν κοινό χαρακτηριστικό τον επιγραφικό τους χαρακτήρα (κυρίως επιγραφικά μνημεία σε πέτρα, επιγραφές σε νομίσματα, επιγραφές σφραγισμένων αμφορέων) Έλληνες και Γάλλοι επιστήμονες ένωσαν τις προσπάθειές τους σ' ένα πρόγραμμα διεθνούς συνεργασίας. Προωθήθηκαν τέσσερα χωριστά έργα, δηλ. η δημιουργία τεσσάρων τραπεζών δεδομένων, ανεξαρτήτων μεταξύ τους, αλλά οργανωμένων με την ίδια προβληματική και την ίδια μεθοδολογία: Το ΚΕΡΑ ανέλαβε τις επιγραφές της Μακεδονίας, η Γαλλική Σχολή τις επιγραφές των Δελφών, τα σφραγίσματα των αμφορέων καὶ τα θασιακά νομίσματα.

Όσον αφορά τις επιγραφές της Μακεδονίας, που αποτελούν τον χώρο έρευνας της ελληνικής ομάδας, η δημιουργία αρχείου παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον: Δεν υπάρχουν εξαντλητικές συλλογές επιγραφών από την περιοχή αυτή, μολονότι οι επιγραφές είναι πολυάριθμες (πάνω από 5000), διάσπαρτες σ' ένα ευρύ γεωγραφικό χώρο, και συνήθως είναι δημοσιευμένες σε περιοδικά ή εφημερίδες περιορισμένης κυκλοφορίας. Το ΚΕΡΑ αποφάσισε να μελετήσει πρώτα τη συλλογή των μιλλιαρίων και των εφηβικών καταλόγων, με το ίδιο σύστημα που χρησιμοποιεί στα προγράμματά της η Γαλλική Σχολή. Το σύστημα αυτό φαίνεται στο κείμενο του J. Y. Empereur για το αρχείο των σφραγισμάτων αμφορέων.

Μ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΘΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

THE PROGRAM FOR THE PRESERVATION OF THE MONUMENTS OF THE ATHENIAN ACROPOLIS

The program for the preservation of the monuments of the Athenian Acropolis which has been going on for eight years, is concerned with the most important monuments of the ancient world, monuments which are the most eminent representatives of the classical spirit. This program was organized for their preservation. But it is a given fact that no one is able to save a thing without having full knowledge of it. This fact was taken into consideration by the aims of the program itself where research on architecture and decoration of the monuments is actively advanced.

Hence the program for the preservation of the temples of the Acropolis can be considered as part of the technological discipline of the restoration of the architectural monuments, but at the same time it has a scientific character. It is hoped that by viewing the temples of the Acropolis principally as buildings with archaeological and historical value, the endeavors of the restoration will be free of all the disadvantages usually found in this type of work.

The program is being promoted by the Greek Archaeological Service which is a branch of the Ministry of Culture and Science and is subsidized primarily by the Greek Government through the Archaeological Society of Athens. That is, the proposal is part of the endeavor to preserve the architectural heritage of the country. But it could also be viewed as having an international character: at its inception there was important cooperation with specialists from UNESCO and later on the proposals were discussed and are still being discussed by a broad circle of foreign specialists, restorers and archaeologists. Moreover, it has received a great deal of publicity. It has not escaped the attention of the responsibles of the Archaeological Service nor of the program itself that the entire western world considers the monuments of the Acropolis to be its own cultural heritage and that there is a real and vital interest in their fate.

The Committee for the Preservation of the Monuments of the Acropolis was formed in February, 1975 at the initiative of Mr. C. Trypanis, member of the Athens Academy and

Minister of Culture and Science at that time. Its aim was to confront certain problems indefinite at that time which clearly threatened the classical monuments of Athens.

Already during the period of the Second World War there began to be a good deal of uneasiness related to the problems, as stated by the Director at that time, the revered Giannis Miliadis. Later on, these concerns began to multiply and some unofficial studies were begun that dealt with the chemical causes of the damage. In 1971 at the request of the Director of the Acropolis at that ime, Dr. Giorgios Dontas, a committee from UNESCO issued a report with the first general analysis and inventory of the problems. But the Ministry only began to take action four years later.

Thus it was confirmed that there was a gradual deterioration of the classical monuments which was due on the one hand to the worsening of the urban environment of the Acropolis and the large increase in the number of its visitors and on the other to the destruction of the iron components of the former restorations of the monuments. The Committee, which began its endeavors in 1975, had the responsibility of analyzing all the causes of the deterioration, proposing measures and finally putting them into action.

Thus began the program which has continued until the present day, with brief interruptions. It is being carried out with the constant cooperation of the Ephor of Antiquities of the Acropolis and the Restoration Department of the Ministry of Culture and Science. Scientists from the National Technical University, the Democritos Research Center, the Institute for Geological Research and elsewhere, have taken part. The very members of the Committee themselves represent a highly varied amount of specialization which it is hoped will allow on the one hand a well-rounded approach to the problems and on the other, a dialectical relationship to the theoretical basis, the «philosophy» of the intervention, something which in every case rules out the undertaking of hasty decisions based on personal opinions. The enactment calling for triple control of each proposal, i.e., by the Committee itself, by an international meeting of specialists and the Central Archaeological Council, has the same goal in view.

Presidents of the Conservation Committee for the Monuments of the Acropolis have been well-known figures in Greek archaeology, the late Giannis Miliadis, professor Nikolaos Platon and now Professor Georges Mylonas. Its members consist of professors of the National Technical University, the Directors of the Acropolis and the Restoration Department under the Ministry, and specialized archaeologists, architects and civil engineers.

The very extensive program (because of its object) were divided into smaller ones which were ranked according to need and to the urgency of the problems of each monument. The Erechtheion took precedence because the metal components that were embedded in its architectural members have caused serious damage. The study of the Erechtheion began in 1976-77, the program begun in January of 1979 and it is hoped that it will be completed within the year from now. A small program centered on the Propylaea followed, where an architrave on its east façade was ready to collapse, and following that was the reshaping of the terrain of the Acropolis which facilitated circulation and averted further damage to the lying architectural members in place. The part of the program devoted to the Parthenon, the study of which was recently completed, will begin this coming autumn. An international conference to discuss the restoration proposals will take place during the following week and it is hoped that the entire program will be completed in ten years.

Already in 1975 the Committee had formed a technical bureau which has to prepare the studies and to oversee their execution. This bureau was manned by specially selected architects, civil engineers and chemists and acquired a decisive and suitable secretariate. Within the framework of the bureau a systematic file was created with all the previous information concerning interventions in the monuments of the Acropolis, a library, a plan and design file and a photo file. All information and every change in the Acropolis was indexed, verified and placed at the disposal of the researchers.

It is obvious, particularly for the Erechtheion and the Parthenon, that our knowledge did not come out of nothing: the work of many scholars and especially for the last years of Paton-Stevens and A. Orlandos created a secure basis for comprehension. There was, however, a need for many other drawings which would give a picture of the present condition of the monuments, before any intervention could be contemplated. So as to insure the best results traditional methods of measurement were employed along with photogrammetry. The incomparable perfection of the architectural members in marble required exceptional precision in micromeasurements and this confirmation was supplemented with photographs and the new system of photographing of the interior parts of the members, through the use of gamma rays.

These details would not make any sense in the present report if they were not combined with the principle of reversibility which the Committee has tried to maintain throughout the intervention in the monuments. Indeed, we are trying to avoid during the restoration the loss of any scientific information that the marbles of the Acropolis could provide and because of this precise documentation has great significance. Other provisions which have precisely the same aim (in order to maintain the possibility of eventually bringing back the ancient architectural material to a condition at least as we see it to day) is to limit as far as possible the addition of new members or supplementary pieces as well as reducing to a minimum the intervention in authentic members. The Committee hopes that by observing this principle, it will be able to safeguard the archaeological and historical value of the monuments.

Beyond the design and photographical documentation of the present-day condition of the monuments, the technical bureau has carried out and continues to carry out a systematic analysis of the causes of the damage, as well as a methodical study of the dispersed material of the marbles, i.e., of the members which have come from the monuments. The final proposals for intervention (complete for the Erechtheion and formulated in general lines for the Parthenon) are based on the above analytical work, and the principles mentioned above as well as those which were set forth by the internationally accepted Charter of Venice.

But what are the dangers that require such serious intervention into the most important and most beautiful buildings that the classical world has left us? I think there is already a broad general knowledge of this situation because of all the press coverage and that the dangers are quite well-known.

Exactly 51 years ago, again at an International Archaeological Congress that had been convened in Athens, Nikolaos Balanos, the person who had the responsibility for the great restoration program over a period of thirty years, presented his report on the restorations that had taken place between 1895 and 1932 on the Parthenon, the Propylaea and the Erechtheion. There was a general approval. At that time everyone praised the po-

sitive aesthetic results and the limited addition of new marble. The word *anastylosis* for the method used by Balanos was established internationally and there were a minimum of reservations concerning the materials that had been used.

However, a technological problem occurred which was unforeseen at the time. The iron components that Balanos put in by the hundreds, with the aim of supporting, joining or suspending the ancient marble architectural members, but also ancient dowells and clamps exposed later in weathering, corroded rapidly. This corrosion, in combination with severe swelling, resulted in the fracturing of the marble members in which these metal components had been placed. This fracturing, sometimes small and sometimes great, threatened to destroy all the sections of the temples that had been restored by Balanos.

Thus today there is a pressing need to remove all the iron components from the monuments on the Acropolis and to replace them with something that modern technology considers unassailable. Titanium has been chosen. But for this replacement to be realized it is necessary to dismantle and re-fit all the sections of the monuments that were restored at that time. The very nature of classical architecture, which constructed the temples with independent stone members without connective mortar, makes an intervention of this type feasible, but great effort is needed to bring it about.

The second great danger, which in general affects all monuments in large cities is atmospheric pollution. Sulphur dioxide, which is one of the by-products of the internal combustion engine also attacks the white Pentelic marble from which the temples on the Acropolis were built. A protective covering of plastic materials would be particularly damaging to the monument sculptures. Long-term research by T. Skoulikidis, a professor at the Polytechnic School, proved that unfortunately no modern covering material, such as plastics or resins, could supply surface protection to the Pentelic marble. So the reaction was passive. The most important sculptures were removed to enclosed spaces in the Museum in the hope that this would be only a temporary solution. Two years ago, the Caryatids of the south façade of the Erechtheion were transferred to the Museum.

Besides these two causes of the greatest significance, many other have caused a continual deterioration in the monuments on the Acropolis, and one is connected to the other: The weakening of the structures by the swelling of the iron components made the monuments more susceptible to earthquakes. The climatic conditions accelarate the corrosion which began with old damage, fire and explosions. Finally, the damage caused by the feet of visitors both to the rock itself and the floors of the monuments is becoming continually more serious.

But there is also a positive side to the question. Compulsory intervention in the Acropolis, as we have already noted, became a motive force for a new stage of scientific research. Documentation was accompanied by a study of the Rock itself, of the monuments and particularly of the dispersed marble members. Thus through the efforts of the specialist on the Erechtheion, Mr. Papanikolaou, problems concerning the Pandroseion, of the North court or the openings of the side walls of the temple were solved. The specialist who investigated the Parthenon, Mr. Korres, has dealt with problems concerning the east prostasis and its roof. And from various archaeologists, principally Mrs. Brouskari, a host of sculptural fragments have been identified. It is hoped that these new finds will soon be published.

The results of these investigations have given us the opportunity to re-evaluate the value of the monuments. The identification of hundreds of architectural members, pri-

marily from the Parthenon, allows us now to place them in their original positions. That is, it allows the extension of *anastylosis* in the strictest sense of the term. Only through their placement in the buildings will these important architectural members be able to be preserved from the damage sustained by being on the ground, will they regain their self-protection and the area around the monuments will be free.

Thus we have an opportunity to re-evaluate the monuments on the Acropolis not only from the didactic and aesthetic side but primarily from the side of the archaeological protection and development of these valuable dispersed pieces in the best possible manner. It is proposed that all the façades of the *cella* of the Parthenon, especially the hexastyle cast interior colonnade be improved with the inclusion of a host of pieces. There are also many possibilities for the Propylaea even though its study is still underway. Finally, in the Erechtheion the restoration will have mainly a didactic and aesthetic benefit, given that casts of the original members, which are in foreign museums, will be used in its East façade.

For the future the Committee for the Preservation of the Monuments of the Acropolis is planning similar studies and interventions in the Athena Nike temple and the *anastylosis* of the small temple of Rome and Augustus and the base of the statue of Athena Promachos. It even hopes that it will be able to contribute to two areas that are outside its authority but are of decisive significance for the salvation and the regeneration of the Acropolis: the general cleaning up of the pollution of the atmosphere of Athens and the construction of a large and modern new Acropolis Museum.

It is well-known that archaeologists and art historians distrust the restoration of ancient monuments. For them every work of art or architecture loses its interest when it is restored or completed. The fear of forgeries or of misinterpretations is always strong. The Committee believes that the present program does not give any reason for such a fear. The systematic study and the maintenance of the principle of reversibility for each architectural member will limit the possible mistakes and in any case will keep them insignificant. The Committee also believes that, while the monuments will be saved from the certain dangers which surround them, they will lose nothing of their archeological value, i.e., they will lose none of the scientific information that they give us today. For this purpose the Committee has made plans for the complete publication not only of all the new findings and discoveries, but of all the changes that have occurred and that will occur in the coming years to the classical monuments of the Acropolis.

Athens, September 10, 1983 *C. BOURAS*

LE CORPUS SIGNORUM IMPERII ROMANI

Créé à l'occasion du VIIIème Congrès international d'archéologie classique tenu à Paris, en 1963, le *Corpus Signorum Imperii Romani*, placé sous l'égide de l'Association internationale d'archéologie classique (A.I.A.C.)[1] a été l'objet de nouvelles concernant sa création et l'avancement régulier de ses travaux dans les lettres-circulaires successives des présidents P. Romanelli, J. B. Ward Perkins et Th. Kraus. Des rapports officiels ont été fournis aux deux derniers Congrès internationaux d'archéologie classique. Le premier, dû à F. Braemer et Th. Kraus et présenté à leur demande pour tenir au courant les membres de l'A.I.A.C. des réalisations de cette entreprise fondée dans le cadre de cet organisme international, a été inséré dans le programme scientifique du Xth International Congress of Classical Archaeology tenu à Ankara - Izmir en 1973.[2] Le second a été présenté au cours de la séance consacrée au «progress of international projects» — suggérée par le *C.S.I.R.* et qui a désormais sa place dans chaque congrès —, tenu à Londres à l'occasion de la séance de clôture du XIth International Congress of Classical Archaeology, le 9 septembre 1978, par F. Braemer.[3]

Aussi est-il normal de poursuivre cette tradition au cours d'une séance particulière du XIIème Congrès international d'archéologie classique, qui se tient au siège de la Société archéologique qui a tant fait pour le développement de telles entreprises, et de fournir des indications sur le développement du *C.S.I.R.* ainsi que sur les résultats obtenus par un organisme créé à sa suite pour lui fournir — ainsi qu'à d'autres éventuellement — des données de base, tout en regrettant vivement l'absence du Président Th. Kraus, lié à

1. *Huitième Congrès International d'Archéologie Classique, Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques, Paris 1963* (Paris, 1965, p. 222 et 621).

2. F. Braemer et Th. Kraus, *Le Corpus Signorum Imperii Romani*, Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology, Ankara-Izmir, 1973 (Ankara, 1978, p. 875).

3. F. Braemer, *Corpus Signorum Imperii Romani*, Greece and Italy in the Classical World, Acta of the XIth International Congress of Classical Archaeology, London, 1978 (London, 1979, p. 145).

l'ensemble de ces organismes aux travaux desquels il a participé personnellement avant d'en être le représentant hautement qualifié.

Destiné, selon le voeu de ses promoteurs, à faire connaître sous la forme de catalogues raisonnés—et non plus d'inventaires comme ceux d'E. Espérandieu ou de N. Vulic,[4] pour la Gaule et la Mésie-Macédoine —, la *totalité* des documents sculptés découverts sur la superficie du monde romain, et éventuellement dans des zones périphériques fortement influencées par ses cultures, cet organisme classe les objets comportant une partie sculptée et attribuables à la période s'étalant entre la date où chaque région est passée sous la tutelle de Rome et celle où elle en est sortie, selon la géographie administrative de l'empire romain, à l'époque de sa plus grande extension.

Pour faciliter la rédaction et la diffusion des volumes, publiés par chaque Etat, les objets sont répartis en fascicules relativement courts et maniables, d'un format unique et facilitant la reproduction des plans et des photographies, et comportant un nombre raisonnable de documents (80 à 100) en provenance d'un site — ou d'une région d'un site bien caractérisée — ou de documents de même type provenant d'un seul site —, ou, à la rigeur, de plusieurs sites voisins ayant livré peu de sculptures.

Le catalogue des documents de chaque site est précédé d'une introduction géographique (et accessoirement historique) destinée à le situer et d'une histoire des découvertes permettant de séparer nettement les anciennes de celles issues de fouilles récentes systématiques, en raison des problèmes divers que pose chaque catégorie. Il est suivi d'un court chapitre de synthèse destiné à mettre en valeur des conclusions basées sur les critères les plus modernes d'investigation.

Les documents, classés d'une manière rationnelle — contrairement aux inventaires déjà cités et à d'autres, plus modernes, destinés à les compléter ou à les remplacer — sont l'objet d'une notice comprenant une partie descriptive et un commentaire — volontairement séparés —, selon un modèle de fiche propre au *C.S.I.R.* et lui appartenant, comportant neuf rubriques divisées, elles -mêmes, en sous-rubriques, qui font appel aux critères externes et internes.

Le commentaire que les promoteurs ont souhaité en caractères typographiques différents de ceux de la description, débute par une liste chronologique des opinions émises antérieurement sur l'identification et la datation, et se poursuit par les options motivées du rédacteur, en fonction des découvertes nouvelles et des méthodes modernes d'investigation.

Pour faciliter la consultation et l'utilisation éventuelle des moyens modernes de classement,[5] les fascicules sont rédigés en termes usuels, dans une des quatre langues suivantes: allemand, anglais, français, italien, et des indices nombreux, utiles et variés les accompagnent.

Malgré les difficultés financières qui sont le lot des entreprises de quelque envergure — surtout si elles désirent s'entourer de garanties pluridisciplinaires — dans le do-

4. E. Esperandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine,* Paris, à partir de 1907; N.Vulic, *Antike Spomenic,* Spomenic, LXXI, Beograd, 1931, et XCVIII, Beograd, 1941-1948.

5. A propos des questions que soulèvent les sculptures cf F. Braemer, *Problèmes posés par la constitution d'une banque de données concernant la sculpture romaine. Les banques de données archéologiques,* Colloque CNRS, Marseille 1972 (Paris, 1974, p. 245).

maine des sciences humaines, le travail se poursuit régulièrement par l'intermédiaire des directions nationales composées d'excellents spécialistes qui se font un devoir de publier à intervalles réguliers.

Commencée par le *limes* septentrional de l'empire romain, en raison du nombre important de sculptures, souvent dispersées dans de nombreuses revues locales ou régionales, la recherche a été excessivement assidue, notamment dans sa partie nord-ouest. Non seulement le *limes* lui-même de la province de Bretagne auquel ont été consacrés plusieurs fascicules (l'un publié, l'autres sous presse), mais l'intérieur de l'île est aussi en cours de préparation sous l'impulsion de Miss J.M.C. Toynbee, et de MM. R. M. Harrison et E. J. Phillips, et des fascicules ont paru récemment ou sont également sous presse.

Le long de la frontière rhénane, les recherches qui ont donné lieu à la publication de fascicules à partir de 1975 se sont poursuivies régulièrement dans les deux Germanies sous l'impulsion notamment de M. E. Künzl. Après la Rhétie, c'est maintenant le Norique et la partie pannonienne de l'Autriche qui sont presque entiérement publiées grâce à l'inlassable activité de Mlle H. Kenner, à laquelle il convient d'adresser de vifs remerciements.

La suite du *limes* correspondant aux provinces de langue latine est préparée activement, notamment en Tchécoslovaquie avec MM. J. Bouzek et O. Pelikan, ainsi qu'en Hongrie.

Comme dans les provinces de Bretagne et de Norique, le travail entre dans une phase active, dans les zones plus éloignées du *limes*, selon un programme établi de longue date. Non seulement *Virunum*, dont le premier fascicule porte l'année 1968, mais *Scarabantia*-Sopron et *Savaria*-Szombathely sont l'objet de recherches très avancées.

C'est maintenant au tour de la partie yougoslave de la Pannonie de préparer activement des fascicules sous l'impulsion de M. J. Kastelic, ainsi qu' à la Mésie Supérieure sous la direction de M. P. Petrovic, et à la partie septentrionale de la province romaine de Macédoine et à la Dalmatie. Et des travaux sont en cours dans la province de Mésie Inférieure et le fascicule de Thrace est rédigé.

Plus aus sud, où des travaux isolés ont déjà porté leurs fruits, c'est maintenant, toujours selon l'échéancier prévu, que doit se manifester un effort. En Grèce — dans le sud de la province antique de Macédoine et en Achaïe — sous la direction de M. G. Dontas ainsi que de MM. D. Pandermalis (pour le nord) et B. Lambrinoudakis (pour le sud), avec le soutien de M. C. Trypanis et de l'Académie d'Athènes, en Italie et en Narbonnaise, la recherche prend de l'ampleur, et atteint largement la mer Méditerranée, pour laquelle des travaux concernant son rivage méridional sont déjà parus ou sur le point de l'être, et que des recherches prennent corps dans d'autres zones.

Ainsi d'année en année le travail commencé sur le *limes* septentrional de l'empire se poursuit régulièrement d'ouest en est, tout en s'engageant également systématiquement dans les régions plus méridionales selon un plan prévu par les promoteurs du *C.S.I.R.*

Dans l'esprit de ces derniers, un sort aussi enviable doit être réservé, dans l'avenir, aux sculptures confectionnées dans d'autres matériaux que la pierre, ainsi qu'à ceux dont la provenance est moins précise ou moins bien connue, surtout à partir du moment où les recherches d'archives vivement recommandées par les initiateurs du *C.S.I.R.* permettent de ragrouper les objets des anciennes collections, selon un voeu formulé par les promoteurs et auquel ont notamment attaché leur nom des savants comme K. Michalowski

et J. B. Ward Perkins pour ne citer que des disparus. Les confrontations appuyées sur les archives, permettent aujourd'hui, à partir des anciennes collections réunies jadis à Rome ou ailleurs, de mieux connaître les pourvoyeurs d'antiques et les collectionneurs de Rome ou du nord de l'Europe et de faire mieux apprécier l'histoire du goût au cours des XVIIème et XVIIIème siècles, tout en aidant à faire la part des documents authentiques, des copies et des oeuvres à l'antique, ainsi que des restaurations et des oeuvres retravaillées. Dans ce domaine, les spécialistes qui dans leur pays, disposent de telles collections pourront rendre de grands services à la sculpture antique en les faisant connaître mieux sous cet angle, dans le cadre du *C.S.I.R.*

Pour faciliter l'ensemble de toutes ces délicates recherches, et les prises de position concernant la date des oeuvres et leur lieu éventuel de fabrication, les membres du *C.S.I.R.* ont pris une part importante à la recherche fondamentale, en améliorant sans cesse les méthodes de travail, contrairement à certaines séries anciennes d'inventaires restées figées alors qu'une oeuvre de longue haleine appelée à être utilisée, dans l'état actuel des possibilités financières, par des générations de spécialistes doit, au fur et à mesure de son avancement, faire profiter les oeuvres des critères les plus modernes mis à la disposition d'auteurs compétents.

En dehors des indications fournies par les textes conservés dans les dépôts d'archives, l'appel fait à la connaissance du support et à son origine, auxquels s'interessent aussi maintenant l'épigraphie, est l'un des aspects les plus prometteurs de la recherche, du fait que l'identification du lieu d'origine du matériau permet de préciser le lieu de fabrication des oeuvres et de les séparer des documents importés.

Créé pour cette raison et pour aider d'une manière plus générale les organismes comme le *C.S.I.R.*, le *Comité d'étude des matériaux (marbres et autres pierres,...) de l'antiquité,* fondé en 1965[6] par des spécialistes chevronnés de la recherche des gisements exploités dans l'antiquité auxquels sont venus, plus tard, se joindre de plus jeunes chercheurs, a joué, dès le début, un rôle essentiel. En substituant au fur et à mesure de leur identification dûe à ses membres, la localisation des gisements, aux appellations descriptives ou autres (telles que giallo ou nero antico, Porta Santa,...), le Comité a rendu un immense service au *C.S.I.R.* Un énorme travail a été accompli, depuis sa fondation, par ses membres qui, tout en collaborant étroitement au cours de missions communes de reconnaissance, s'étaient plus spécialement interessés, les uns (J. B. Ward Perkins, M. H. Ballance) à la Méditerranée orientale, les autres (Th. Kraus, J. Roder, F. Rakob) à l'Egypte et à l'Afrique en général, d'autres (F. Braemer) aux provinces européennes de l'empire romain, et auxquels se sont joints de plus jeunes ayant selon le désir des promoteurs, la possibilité d'approfondir les connaissances dans leur propre pays (N. Firatli et N. Asgari, M. Mayer et A. Alvarez, notamment). Ces derniers et d'autres ont formé, notamment à Barcelone, à Paris, à Rome,... des équipes pluridisciplinaires. L'ensemble de ces travaux a permis récemment de dresser une liste des gisements antiques qui ont exporté leur production.[7] Ainsi peut-on désormais isoler plus aisément et avec plus d'assu-

6. J. B. Ward Perkins, *Papers British School at Rome*, XXXIV, 1966,p.30; F. Braemer, *Les marbres de l'époque romaine*, Revue Archéologique, 1971, 1, p. 168.

7. F. Braemer, *Les gisements de pierres ayant exporté leur production à l'époque romaine.* Colloque international sur les ressources minérales et l'histoire de leur exploitation, Grenoble, 1983 (sous presse).

rance que jadis, les oeuvres taillées dans des pierres extraites à proximité du lieu d'utilisation du document, et mieux apprécier la part du génie local, auquel le *C.S.I.R.* s'est spécialement attaché.[8]

En dehors de ce dernier aspect, primordial pour une entreprise publiant les oeuvres dans l'ordre topographique, un second est celui qui par l'étude des facies exploités à telle ou telle époque, permet de débusquer les oeuvres des Temps Modernes et des faux-antiques, et peut devenir un recours essentiel dans le cas d'oeuvres dont l'histoire est mal connue.

Il en est de même de la connaissance des procédés techniques et de l'histoire de leur utilisation qui permettent non seulement de dater les sculptures à l'intérieur de l'antiquité, mais de repérer aussi des oeuvres à l'antique et des faux antiques, ainsi que les restaurations qui peuvent aussi être décelées par leur éxécution dans un matériau différent de celui de la partie antique. L'étude des techniques permet aujourd'hui de repérer, aussi, le passage d'outils qui ont été chargés de retravailler aux Temps Modernes, des oeuvres antiques, parfois considérées comme des originaux grecs à l'époque de Furtwängler.

Ces recherches nécessitent, bien entendu, un travail en équipe que n'ont pu connaître les auteurs des inventaires précédents qui se sont contentés d'une description rapide accompagnée d'un jugement sommaire tributaire de considérations stylistiques insuffisantes. De telles équipes composées de spécialistes des divers types de sculptures, de géologues et de minéralogistes ainsi que d'archivistes seront de plus en plus indispensables pour mener à bien des entreprises comme le *C.S.I.R.*

Fort heureusement les nombreuses dizaines de collaborateurs que compte cet organisme et qui oeuvrent sous la direction des trente directeurs nationaux sont conscients de l'intérêt de ces problèmes dont l'étude permet de répondre aux diverses questions posées par le modèle de fiche particulier au *C.S.I.R.*

Ils doivent cette disponibilité à l'esprit novateur des promoteurs du *C.S.I.R.* qui ont su allier les réalités de terrain aux conceptions modernes de la recherche. Ceux qui nous ont quitté récemment en sont des exemples.

Il convient de citer J. B. Ward Perkins dont l'action fut non seulement déterminante dans l'Occident romain, mais aussi dans la conception même du *C.S.I.R.* en mettant à son service les méthodes d'identification des pierres et celles qui ont aidé à faire connaître leur commerce, notamment dans les provinces du sud de la Méditerranée, et en s'intéressant aux problèmes posés par les oeuvres sans provenance précise, autre que Rome (??), recueillies dans les grands musées, auxquelles s'était, aussi, particulièrement attaché K. Michalowski qui avait, d'emblée, compris l'intérêt que pouvait présenter pour les archéologues de l'antiquité comme pour les historiens d'art, le regroupement par anciennes collections des oeuvres entrées soit en groupes soit indépendamment, au hasard des achats, dans les collections ou les musées du nord de l'Europe et du Nouveau Monde.

Dans un autre ordre d'idées, beaucoup plus proche de celles qui ont présidé à la création du *C.S.I.R.* qui a, avant tout, comme but principal de faire connaître les sculptures pourvues d'une provenance précise fournie par des archives et des comptes rendus

8. Association internationale d'archéologie classique, Corpus des sculptures du monde romain, circulaire préliminaire, p. 1.

de fouilles, P. Collart a joué un rôle efficace dans ce domaine, en dressant, dès 1965, la carte administrative de la partie orientale de l'empire romain à la fin du IIème siècle[9], qui sert de base à la répartition du travail et des fascicules ainsi que pour les études suivies localement dans le même esprit en vue d'une connaissance des lieux de trouvaille des sculptures et de leurs limites administratives.

Tout en faisant sienne l'idée de faire connaître le maximum de sculptures sorties du sol des diverses provinces romaines englobées dans la Turquie par l'intermédiaire du *C.S.I.R.* N. Firatli s'était spécialement interessé pour favoriser ce travail selon les critères modernes d'investigation, non seulement aux matériaux nobles comme le marbre de Proconnèse, cher à Mlle N. Asgari et à lui-même, mais aussi à ceux plus régionaux d'Anatolie comme par exemple le blanc de Dokimion dont j'ai eu maintes fois l'occasion de chercher les traces d'utilisation en son agréable compagnie, comme J. B. Ward Perkins et moi-même l'avons bien souvent fait ensemble pour d'autres matériaux, en vue de fascicules du *C.S.I.R.*

En poursuivant le travail dans la tradition de ces savants qui, à des titres divers, ont largement mérité du *C.S.I.R.* auquel ils ont apporté leur enthousiasme en faveur des méthodes modernes d'investigation, les jeunes équipes qui forment avec les plus anciennes une grande famille internationale au service de la sculpture sous toutes ses formes, sont de nature à poursuivre, dans la mesure des possibilités financières accordées par notre temps, qui demandent à être utilisées avec un large esprit d'initiative, l'oeuvre des promoteurs, destinée par la publication rapide de nombreux fascicules consacrés à des ensembles limités et homogènes par la provenance, à rendre des services à l'Histoire ancienne, notamment à celle des religions, à l'archéologie sous tous ses aspects, ainsi qu'à l' Histoire de l'Art — y compris celle des Temps Modernes — et à celles du commerce et des techniques.

FRANÇOIS BRAEMER

9. F. Braemer, P. Collart, *Corpus Signorum Imperii Romani,* les provinces de l'empire romain. Rome, 1965.

DIE EPIGRAPHISCHEN ARBEITEN DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN DER DDR

Es gehört unzweifelhaft zu den Ruhmestiteln der Berliner Akademie, in deren unmittelbarer Nachfolge die heutige Akademie der Wissenschaften der DDR steht, daß sie für die epigraphische Tätigkeit kritisch-komparatistische Methoden entwickelte und in Gemeinschaftsarbeit einheitliche Thesauri bzw. Korpora für den gesamten Inschriftenbestand oder doch für einen genau abgegrenzten Teilbestand schuf, um jene Inschriften für die Beschäftigung mit Sprache, Historie, Kunst und Kultur der Alten optimal nutzbar werden zu lassen. 1815 beschloß die Akademie, stimuliert durch Barthold Georg Niebuhr, August Böckh und Philipp Buttmann, einen Thesaurus inscriptionum in Angriff zu nehmen. Da für die lateinischen schon viel getan sei, wurde mit den griechischen Inschriften begonnen; das hauptsächliche Ergebnis dieser Bemühungen war das «Corpus inscriptionum Graecarum» von 1877, das auch heute noch einige Bedeutung besitzt. Die Einsicht auf der anderen Seite, daß es in allen seinen Teilen erneuerungsbedürftig sei, veranlaßte Wilamowitz, als er 1902 die Verantwortung für das griechische Inschriftenwerk übernahm, zu einer territorialen Eingrenzung auf die antiken Inschriften des hellenischen Festlandes und der Inseln, und bei dieser Zielsetzung ist es bis heute geblieben. Gerade angesichts der Tatsache, daß infolge der Extensivierung und Intensivierung der epigraphischen Studien einschlägige Veröffentlichungen, nach unterschiedlichen Prinzipien erarbeitet, in vielen Ländern erscheinen, hat die Idee des einheitlich gestalteten Korpus, das sich sowohl an den Mitforscher, vor allem aber an den Außenstehenden wendet, wieder erheblich an Aktualität gewonnen. Die Leitung der Arbeiten an den Inscriptiones Graecae wie auch die der übrigen epigraphischen Unternehmungen der Institution liegt bei dem Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, federführend speziell für den griechischen Bereich ist Eberhard Erxleben, ein Schüler Günther Klaffenbachs. Seit dem XI. Internationalen Kongreß für klassische Archäologie ist 1981 ein Faszikel erschienen, nämlich IG I^3 fasc. 1: Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores — Decreta et tabulae magistratuum, ed. David Lewis. Der Band, der 500 Inschriftentexte umfaßt, wurde von dem Oxforder Gelehrten unter Mitarbeit einer Reihe ameri-

kanischer Spezialisten abgefaßt. Neu ausgewertet sind namentlich die Agorafunde; die Ausgabe von F. Hiller de Gaertringen aus dem Jahre 1924 ist in ihrem ersten Teil durch Lewis ersetzt.

In diesem Jahr 1983 gedenken wir der achtzigsten Wiederkehr des Todestages von Theodor Mommsen, zu dessen zahlreichen bahnbrechenden Leistungen im Dienste der griechisch-römischen Altertumskunde die Schaffung des «Corpus inscriptionum Latinarum» gehört. Nach den bemerkenswerten Vorarbeiten des allzu früh verstorbenen Dänen Olav Kellermann verfaßte Mommsen 1847 seine Denkschrift «Über Plan und Ausführung eines Corpus inscriptionum Latinarum», der er 1852 gewissermaßen als Muster seine Ausgabe der «Inscriptiones regni Neapolitani» folgen ließ. 1853 endlich wurde er von der Akademie gemeinsam mit seinen Freunden Wilhelm Henze und Gianbattista de Rossi mit der Ausführung des Korpus betraut; dieses war also von vornherein auf internationale Zusammenarbeit orientiert und nahm unter solchen Auspizien eine rasche Entwicklung, bis der Erste Weltkrieg mit dem allenthalben in der Welt ins Kraut schießenden Chauvinismus diese Kooperation auf längere Zeit erliegen machte. Es ist das Verdienst derjenigen, die nach der Befreiung vom Faschismus für das Unternehmen Verantwortung trugen, jene Internationalität in vollem Umfange wiederhergestellt und weiter ausgebaut zu haben. Die Arbeitsstelle wird gegenwärtig von Hans Krummrey, einem Schüler von Werner Peek, geleitet. Es konnten seit dem letzten Kongreß zwei Titel erscheinen, ein Indexband aus dem eigentlichen Inschriftenwerk und ein gewichtiger Teil des Auctariums. Der von dem Prager Epigraphiker Ladislaus Vidman besorgte Index cognominum erschließt die Inscriptiones urbis Romae Latinae (Berlin [West] 1982) (CIL 6,6,2) — zum ersten Male! Der Beitrag im Auctarium des Corpus inscriptionum Latinarum, einer Reihe, die epigraphischen Vorlauf - und Nebenforschungen Raum gibt, steht in engem Zusammenhang mit Vidmans Index: Der finnische Gelehrte Heikki Solin legte in drei Bänden Berlin (West) 1982 das Werk «Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch» vor, ein Encheiridion, das sein Material systematisch erfaßt und allseitig analysiert.

Wenn Mommsens Name genannt wird, muß mit Notwendigkeit auch der «Prosopographia imperii Romani saec. I, II, III» gedacht werden, und das um so mehr, als diese Prosopographie aus innigem Konnex zu dem lateinischen Inschriftenwerk erwuchs. Denn Mommsen hatte von vornherein einen Gesamtindex zu dem Korpus im Auge gehabt, ein Plan, der sich jedoch schon bald zurschlug, da er den Abschluß des Unternehmens zur Voraussetzung gehabt hätte, der ja bekanntlich noch heute in weiter Ferne steht. Doch reichte die Materialdecke aus, daß Mommsens Mitarbeiter Hermann Dessau in Verbindung mit anderen die Ausarbeitung einer begrenzten Prosopographie in Angriff nehmen konnte, nämlich als eines Handbuchs der römischen Gesellschaft der ersten drei Jahrhunderte; der alphabetische Teil, der sich neben den Inschriften auf die literarischen Quellen, die Papyri und die Münzen gründet, erschien in drei Bänden 1897/98. Die sehr viel umfangreichere Neubearbeitung wurde noch von Dessau 1915 eingeleitet und von Edmund Groag in Wien und Arthur Stein in Prag zu erarbeiten begonnen. Die Hitlersche Rassenpolitik, die Stein von der Mitarbeit ausschloß, und der Zweite Weltkrieg unterbrachen die Arbeiten, ohne sie doch zum Erliegen bringen zu können, In breitgestreuter internationaler Kooperation wird sie jetzt von Leiva Petersen geleitet. Die zum Buchstaben L ist der Text der Neubearbeitung ausgedruckt, für den Buchstaben M ist der

Druck im Gange. «The Prosopography of the Later Roman Empire» (Band I für 260-395 von A. H. Jones, J.R. Martindale, J. Morris, Cambridge 1971; Band 2 für 395-527 von J. R. Martindale, ed. 1980) und die «Prosopographie chrétienne du Bas-Empire», von welcher der erste Band (André Mandouze, Prosopographie de l'Afrique chrétienne 303-533, Paris 1982) vorliegt, führen das durch die PIR begonnene Vorhaben für die Spätantike fort, mit gleicher Zielsetzung, zum Nachteil des Benutzere jedoch in andersartiger Gestaltung.

Mein Bericht betraf diese Unternehmen, die zum festen und unverlierbaren Rüstzeug der klassischen Studien gehören. Sie entstanden im Zeichen des Historismus im zukunftsfrohen 19. Jahrhundert. Zwei Weltkriege, die das 20. Jahrhundert erschütterten, drohten sie zum Erliegen zu bringen. Ein atomarer Krieg, ob begrenzt oder global geführt, für den die Waffen ohne bewiesene oder auch nur beweisbare Begründung noch in diesem Jahr in Westeuropa stationiert werden sollen, würde für sie und würde für alle unsere Arbeit das Ende bedeuten. Der Satz «Inter arma silent Musae» ist aktueller denn je zuvor.

J. IRMSCHER

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE

Né en novembre 1971 autour d'une Table ronde organisée et financée par le Centre National de la Recherche Scientifique de Paris, le LIMC a aujourd'hui un peu plus de 10 ans. Depuis 1978, date du dernier compte rendu fait au cours du Congrès de Londres, cette 28ème entreprise de l'Union Académique Internationale, patronnée par l'Unesco, le Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH), l'Association Internationale d'Etudes du Sud-Est Europén (AIESEE), et, puis 1983, par la Commission Internationale de Numismatique, a poursuivi son oeuvre, en dépit des difficultés que connaissent à l'heure actuelle toutes les entreprises des sciences humaines.

Son but, on le sait, est de mettre au point de la manière la plus actuelle possible nos connaissances dans le domaine de l'iconographie de la mythologie classique, dans des limites chronologiques situées entre la fin du monde mycénien et le début du monde paléochrétien. Il s'agit d'un ouvrage d'ensemble, novateur, puisqu'il comprend non seulement l'iconographie grecque, étrusque et romaine, mais aussi périphérique, où trouvent leur place les divinités et héros des mondes limitrophes, hellénisés ou romanisés. L'accent est évidemment mis sur l'étude des images et de leur évolution, l'ouvrage faisant appel aux documents figurés de toute espèce. Mais un recours constant est fait aux sources écrites des légendes figurées. Le LIMC répond ainsi à un besoin réel, apportant une documentation iconographique des plus abondantes, et une étude approfondie de cette documentation, qui fait souvent défaut.

L'ouvrage est conçu en 7 tomes composés chacun d'un volume de texte et d'un volume de planches paraissant en même temps. L'illustration du volume de planches est la plus riche possible, et quatre langues sont utilisées dans le volume de texte, allemand, anglais, français, italien. Aussi les rubriques adoptent-elles la forme antique des noms. A la fin des sept volumes on prévoit un tome de suppléments et au moins un tome d'indices.

Le premier tome *(Aara-Aphlad)* est paru en automne 1981, avec un volume de texte comportant 944 pages, et un volume de planches en comportant 688. Le nombre des auteurs ayant participé à la rédaction des articles est de 78. Le tome II *(Aphrodisias-Athena)*, entré à l'impression en 1982, est prévu pour l'été 1984; le volume de texte comportera

1050 pages, le volume de planches 810 planches. Le nombre d'auteurs est de 66. L'éditeur est la maison d'édition Artemis Verlag de Zurich. Pareil ouvrage ne pouvait être conçu qu'à l'échelle internationale, avec la participation de tous les pays dont les musées, les collections ou les sites peuvent fournir une documentation iconographique. Celle-ci est à présent organisée dans des fichiers classés par musées, par matériaux et par thèmes, fichiers dont un exemplaire demeure dans le pays d'origine, souvent dans un centre spécialement installé pour le recevoir, et dont l'autre est envoyé à la Rédaction centrale qui se trouve à Bâle, en Suisse; une partie de cette documentation internationale est rassemblée au centre de documentation de Paris, puis réexpédiée à Bâle.

A l'heure actuelle, environ 36 pays collaborent effectivement à la collecte de la documentation iconographique, dont on peut dire qu'elle constitue un trésor unique d'environ 70000 fiches dont la plupart sont munies de photographies. Ces dernières sont quelquefois des photos de publication, le plus souvent des photos de travail. Beaucoup d'entre les objets ainsi consignés dans les différents fichiers sont des pièces déjà publiées, mais bien d'autres sont des pièces encore inédites, ou seulement connues par des publications rares ou difficilement accessibles. Les auteurs de chaque article reçoivent communication de la documentation qui concerne leur sujet (avec les interdits que peut comprendre cette documentation). Il s'agit donc avant tout d'un travail véritablement collectif, d'une mise en commun de l'énorme richesse iconographique qui est ainsi à la portée de tous les spécialistes chargés de la rédaction des articles.

Il est évident que la collecte est longue et qu'elle se fait progressivement: elle est encore loin d'être achevée pour les pays à documentation riche sans cesse augmentée par les découvertes faites dans les fouilles, tels que la Grèce, l'Italie, la Turquie, les pays du Proche Orient, l'Egypte et l'Afrique du Nord. Cependant nous avons tenu à sortir à la date prévue le tome I afin de donner satisfaction à ceux qui nous ont fait confiance en nous aidant scientifiquement ou financièrement.

Déjà d'ailleurs d'autres études iconographiques sont en quelque sorte des produits du LIMC: à l'occasion d'un colloque LIMC organisé en 1979 à Paris, un volume intitulé *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques* a paru en 1981; à l'occasion du nouveau colloque qui vient de se tenir en 1983 à Paris, nous espérons éditer un autre volume intitulé *Iconographie classique et identités régionales*. Et je ne parle pas de la renaissance des études iconographiques à l'heure actuelle, qui est due à l'existence et à la confection du LIMC.

Au point de vue administratif, le LIMC est régi par un Conseil de Fondation dont fait partie un membre de chaque Académie, de chaque Centre de recherche, Ministère ou Direction d'Antiquités qui collabore au financement. C'est ainsi qu'aux Académies, Centres de recherches, etc., qui faisaient déjà partie de l'entreprise il y a cinq ans, nous devons ajouter à présent la Polska Akademia Nauk de Varsovie (il y a déjà 4 ans), le Ministère de la Culture d'Algérie, le Ministère de l'Education Populaire et l'Institut de Thracologie de la Bulgarie, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de France qui se joint au C.N.R.S., l'Académie d'Athènes qui se joint à la Société archéologique, et la Jordanie, par l'intermédiaire du Prince Héritier Hassan.

Scientifiquement le LIMC est régi par le Comité scientifique international qui se réunit tous les deux ans et où chaque pays envoie soit un, soit deux représentants.

Enfin la cheville ouvrière est constituée par le Comité de rédaction qui examine toutes les questions ayant trait à la confection des articles et à leur mise au point rédactionnelle, et par les principales rédactions, celle de Bâle, la Rédaction centrale, où tout le travail de documentation et de rédaction se concentre et s'harmonise, mais aussi: celle d'Allemagne Fédérale (Heidelberg-Würzburg) qui, outre la rédaction proprement dite d'articles, est plus spécialement chargée de la révision des textes allemands, celle de Paris à laquelle incombent le rassemblement de la documentation de la plupart des pays du Proche Orient, celle de l'Egypte et des pays d'Afrique du Nord, ainsi que le travail de rédaction concernant les articles en langue française; celle de Grèce qui, à la Société archéologique d'Athènes, a installé un excellent centre de documentation où les monuments figurés des nombreux musées de Grèce sont systématiquement étudiés et classés.

Au cours des dernières années, le LIMC a connu parmi ses membres des pertes douloureuses et, par ailleurs, un certain nombre de changements sont intervenus dans la composition des différents conseils.

En dépit des disparitions et des changements, la continuité est assurée, le travail se poursuit régulièrement et devient plus efficace au fur et à mesure que s'accroît notre expérience. Aussi espérons-nous pouvoir tenir le rythme que nous nous sommes fixés: un tome (en deux volumes) à peu près tous les deux ans ou deux ans et demi. Mais ce rythme ne dépend que partiellement de nous: nous sommes en effet tributaires de l'aide des Académies, Sociétés et Centres de recherche donateurs et Fondations qui nous soutiennent, et nous tenons à remercier les Musées, les Ephories, les Directions des Services des Antiquités pour l'aide généreuse qu'ils nous apportent, et souvent pour les conditions favorables qu'ils nous font. De cette aide dépend la suite de notre entreprise et de la publication du LIMC.

Secrétaire générale du LIMC, Paris *LILLY KAHIL*

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM

Il y a cinq ans, le très regretté Pierre Devambez, empêché de se rendre au Congrès de Londres, avait prié Monsieur Pierre Demargne de lire un texte qui présentait le *Corpus Vasorum Antiquorum* et l'état d'avancement de la publication. N'ayant pu malheureusement venir aujourd'hui à Athènes, j'ai à mon tour demandé que l'on veuille bien communiquer, aux membres du Congrès, cette brève mise au point.

Le *Corpus Vasorum Antiquorum* atteint maintenant, la soixantaine; et pendant ces soixante années d'existence, il n'a cessé de se développer, sans que cette relative vieillesse ne semble ralentir ses activités: 225 fascicules ont été jusqu'à présent publiés par 24 pays différents, dont cinq au cours de l'année écoulée; et ces dernières années ont vu s'inaugurer des séries ressortissant de nouveaux pays, tels que la Hongrie, le Japon, la Nouvelle-Zélande et la Suède.

La gestion du *CVA* est, on le sait, confiée à chaque Académie nationale, qui détermine librement le choix des collections à publier, l'importance de la publication, et assure son financement. Seuls sont communs le format, la reliure et certaines règles fondamentales de présentation. Cette autonomie de chaque équipe nationale est, on le conçoit, tout à fait nécessaire: les problèmes en effet ne sont pas les mêmes si l'on veut publier d'anciennes collections de Musées, constituées de longue date par des dons ou des achats d'origine variée, telles qu'on les rencontre en Allemagne, en Angleterre ou en France, ou bien des collections de date récente, formées de pièces soigneusement sélectionnées, comme au Japon par exemple, ou bien encore les innombrables séries de vases issus de fouilles archéologiques et conservés sur place, comme c'est le cas, bien entendu, pour la Grèce.

Or, la conception première du *Corpus* implique l'exhaustivité. Mais, à ne se limiter même qu'aux vases peints ou décorés, grecs et étrusques, combien de centaines de milliers de pièces, complètes ou fragmentaires, existe-t-il de part le monde? Faut-il choisir, et sur quels critères alors faudrait-il fonder la sélection? Quelle importance enfin faut-il donner à la publication des pièces, qui ne sont pas toutes d'ailleurs inédites?

J'évoquerai, à titre d'exemple, deux fascicules relativement récents: l'un était consacré à la publication d'une vingtaine de vases de très grande qualité et pour la plupart déjà bien

connus, l'autre regroupait plus de sept cents pièces d'origines variées, plus modestes et toutes inédites, mais elles aussi excellement publiées. Envisageons une solution moyenne entre ces deux cas extrêmes, de l'ordre de deux à trois cents vases par fascicule: combien de centaines de fascicules seront-ils encore nécessaires pour publier les anciennes collections; combien d'autres centaines de fascicules faudrat-il consacrer aux produits des fouilles de ces cinquante dernières années?

L'ampleur de la tâche entreprise pose donc maintenant des problèmes qui sont loin d'être résolus et qui rendent nécessaire, au préalable, une enquête sérieuse auprès des différentes équipes nationales: que renferment exactement leurs collections, que souhaitent-elles en publier? Ce sont là des questions que les bailleurs de fonds sont aujourd'hui amenés à se poser; car une publication de grand format dont l'illustration photographique est essentielle, coûte nécessairement cher.

Une autre difficulté qui apparaît désormais est celle de l'exploitation pratique et scientifique des fascicules publiés: peu d'entre eux sont pourvus d'un index et le recours à l'informatique semble inévitable, comme le montrent les réalisations déjà en cours, en Italie en Grande-Bretagne et en France; orientées selon des perspectives différentes, mais complémentaires, elles ont été récemment confrontées, lors d'un colloque tenu à Rouen où furent évoquées les informations de caractère varié que réclament historiens, archéologues, historiens de l'art et des religions, anthropologues.

L'entreprise, on le voit, est encore loin de son terme; mais les problèmes que pourrait poser son développement dans l'avenir ne sont en fait que la contre-partie d'une croissance pleine de vitalité: évolution nécessaire qui rendra, sans aucun doute, le *Corpus* toujours plus utile au monde savant.

FRANÇOIS VILLARD

ΚΑΤΑΛΗΚΤΗΡΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

CONCLUSIONS SUR LES TRAVAUX DU CONGRES

Nous voici parvenus à la fin des travaux du XIIème Congrès International d'Archéologie classique. Après bien des années d'un emploi pour ainsi dire libre du terme «classique» en archéologie — on le considérait comme allant de soi, le thème central de ce Congrès, «La Grèce classique et le monde antique grec», constitue pour nous un défi, puisqu'il nous oblige à chercher une nouvelle définition de la notion de classique, et puisqu'il nous achemine vers une nouvelle prise de conscience des moyens dont dispose la recherche moderne dans son approche du classique, le sens profond du classique consistant précisément en ceci que son contenu, sous ses divers aspects, peut être vécu de plusieurs façons, selon l'époque des chercheurs qui l'étudient.

L'importance de la participation à ce XIIème Congrès, les nombreuses et intéressantes communications qu'on a pu y suivre, ont montré effectivement que le monde antique est, aujourd'hui encore, un événement vécu, — mais aussi que des déplacements se sont produits quant aux centres d'intérêt des recherches. C'est cette image riche en prolongements que je tâcherai d'évoquer ici, d'une manière générale, cela va de soi, et en m'appuyant sur les travaux de nos collègues.

Les participants au Congrès ont été attirés, en premier lieu, par l'analyse de la notion même de «classique», comme cela était normal. Un monde dont la cohésion est assurée par l'harmonie et l'équilibre, et qui est vécu par l'homme en tant que tel: c'est ainsi que M. Yalouris définit l'idéal classique, que présenterait en effet, dans son authenticité, la production intellectuelle et artistique du milieu du Vème siècle avant J.-C. Mais M. Borbein a fait observer que, à l'époque même où l'idéal moral s'exprimait dans le canon polyclétéen, il restait, en ce qui concerne la situation politique grecque, une utopie: cela montre que le sens même de la notion de «classique» réside dans un idéal absolu d'équilibre qui n'est pas un équilibre statique. Les créateurs de cet idéal, les Grecs, ont posé les fondements de sa réalisation dans une lutte incessante pour la conquête du Bien, une conquête aussi complète que possible, ainsi que M. Onians l'a démontrée, en analysant la signification de la compétition, l'ἔρις, dans tous les secteurs de la vie classique, et l'auto-

limitation de la créativité grecque dans le perfectionnement d'un certain nombre de formes. Ainsi le point de vue de M. Marcadé, que certaines différences observées dans l'expression du IVe s. ne constituent pas un anti-classicisme, mais des courants parallèles de ce classicisme, ce point de vue ouvre de nouvelles perspectives pour une meilleure compréhension du dynamisme du phénomène classique. Celui-ci, malgré certaines évolutions, prédomine encore, jusqu'à un certain point, dans la vie du IVe s. avant notre ère.

Les travaux du Congrès ont nettement montré que, dans l'approche moderne de la recherche sur le monde classique (ce monde qui a formé l'idéal classique et qui a été formé par lui), nos contemporains s'efforcent d'approfondir, avec des réussites d'un intérêt considérable, l'analyse de la forme classique, de ses valeurs esthétiques, et de son évolution. Ainsi l'importance de la peinture grecque du IVe s. pour les périodes ultérieures de cet art a été mise en valeur par M. Schefold, qui en a présenté une analyse stylistique détaillée. Mme. Harrison a défini de manière très concrète la succession des styles dans la sculpture, du style «sévère» au style «dépouillé». Mme. Maaskant-Kleibrink a défini les moyens par lesquels le bas-relief grec s'est haussé de l'art décoratif à l'art monumental. Mais, parallèlement à cette étude traditionnelle de la forme classique, l'intérêt paraît sollicité, de nos jours, d'une manière plus soutenue qu'autrefois, par deux autres courants de la recherche: 1) un effort pour dépister la signification concrète de la forme dans le devenir historique et son influence à la fois synchronique et diachronique. Parmi les nombreuses observations portant sur ce premier thème, on pourrait rappeler: les sous-entendus politiques que Mme. Karaghiorga croit discerner dans la création de la statue d'Athéna Parthénos; le caractère aristocratique que M. Kirsten reconnaît aux cavaliers de la frise du Parthénon, dans la communication de M. Knell, le choix qu'ont fait les Romains, pour les besoins de leur politique, de la composition d'Arès et Aphrodite, ainsi que la forme et le contenu de leurs modèles classiques; et les communications de MM. Thompson et Metzler sur l'évolution de l'Agora sous l'influence du développement des institutions démocratiques.

2) la volonté d'étudier la périphérie du monde classique, en corrélation avec la transformation de la notion du «classicisme» qui s'y est produite. Ce courant a été largement représenté, comme on le verra par la suite en évoquant les diverses communications.

Parallèlement à l'étude de la forme classique, l'intérêt pour la vie quotidienne à l'époque classique, et pour la création populaire contemporaine, s'est révélé particulièrement vivace. Ainsi, la communication de M. Strocka nous a révélé oeuvres d'un art populaire authentique aux époques classique et post-classique, tandis que les spécialistes d'architecture se préoccupent de plus en plus de l'étude de l'habitation, et que la vie quotidienne commence à devenir mieux connue, grâce aux recherches sur les fermes (communication de M. Kreeb) ou sur l'artisanat (communication de M. Jones sur un atelier de production de l'argent à Agriléza).

En ce qui concerne les méthodes de recherche, des premiers résultats positifs commencent à apparaître, grâce à l'emploi prudent des possibilités que la géologie, la chimie, la physique mettent à notre disposition. La combinaison des données archéologiques et des analyses pétrographiques a permis à M. Mayer et à Mme. Rodà de présenter une série de sculptures importées en Espagne, qui véhiculent dans cette région la tradition classique. Les recherches de prospection en surface à Stymphale et à Mégalopolis ont apporté un certain nombre d'éléments nouveaux. Notre Congrès a aussi comporté, pour la première fois dans l'histoire des Congrès d'archéologie classique, une rencontre de spécialistes sur

l'utilisation de l'ordinateur, manifestant ainsi un intérêt grandissant pour les possibilités que les techniques informatiques et statistiques apportent à nos recherches.

Dans ce cadre général, des contributions nombreuses et diverses ont été apportées, à travers les travaux du Congrès, au développement de la recherche sur le monde classique. Certaines ont présenté du matériel nouveau: les «Portes du Pirée» à Athènes, le temple classique d'Artemis à Kalapodi, la belle tête de style sévère du Céramique, les vases de Meidias représentant la naissance insolite d'Erichthonios, les empreintes de sceaux de Callion, qui très probablement nous conservent l'apparence de la statue chryséléphantine d'Artémis Laphria à Calydon, la statue d'Antonia Augusta de Baïes, qui garde peut-être le type de la Coré appartenant au groupe cultuel éleusinien, les portraits impériaux de Pergé, du type du Diomède, les bas-reliefs sévériens surprenants du théâtre d'Hiérapolis, avec les mythes d'Artémis et d'Apollon, et tant d'autres...

Par ailleurs, toute une série de thèmes centraux de l'archéologie ont été l'objet d'intéressantes discussions, reposant sur des informations nouvelles. En face du point de vue déjà connu de M. Fuchs sur la provenance des statues de Riace, qu'il attribue à l'ex-voto phidiesque des Athéniens à Delphes, après la bataille de Marathon, M. Dontas a soutenu, en invoquant de sérieux arguments, leur appartenance au monument des héros éponymes d'Athènes, érigé sur l'Agora, et il a mis en rapport le guerrier A avec Myron, le guerrier B avec Alcamène. M. Deubner, lui, a proposé d'attribuer ces statues à l'ex-voto des Achéens à Olympie, en les mettant en rapport avec Onatas. Une remarque de M. Rolley sur les tenons conservés aux pieds de ces oeuvres paraît importante pour l'élucidation de ce problème difficile.

Acropole d'Athènes et Parthénon ont fait l'objet de plusieurs communications. M. Délivorrias, se fondant sur du matériel nouveau, a démontré que la décoration sculptée de la base d'Athéna Parthénos s'étendait sur trois côtés, et que, peut-être, les figures étaient sculptées en ronde-bosse, et placées devant la base. D'autres communications se rapportaient aux frontons du Parthénon et à leur interprétation (Binder, Bayer). M. Brommer a proposé l'attribution d'un nouveau fragment à la frise du temple d'Athéna Niké. Grâce aux travaux de M. Despinis, l'original de la Suppliante Barberini a été localisé sur l'Acropole: des éléments concernant la forme et la technique, conservés sur cet original, aident à compléter la composition, dont M. Despinis pense qu'on doît l'identifier avec l'oeuvre de Deinoménès, mentionnée par Pausanias sur le versant Est de l'Acropole, et qui représentait les amantes de Zeus, Iô et Callistô.

On a démontré par ailleurs que les matrices de plis de vêtements trouvées dans l'atelier de Phidias, à Olympie, ont servi pour une statue chryséléphantine autre que celle de Zeus. Deux autres exemples ont été rapportés au Congrès de l'emploi du verre combiné avec l'or, ou avec l'or et l'ivoire: les chapiteaux de la prostasis de l'Erechtheion, et le beau lit de Vergina que M. Andronikos a reconstitué dans son atelier de restauration. Ce site de Vergina a été l'objet, comme c'est naturel, de plusieurs discussions: M. Andronikos, qui le fouille a présenté les résultats étonnants des travaux de reconstitution des divers objets trouvés dans les tombes, ainsi que les nouveaux documents, extrêmement intéressants, provenant de ses dernières fouilles sur cette ville d'Aigai. M. Schefold a replacé les peintures murales les plus significatives du site dans le cadre de l'évolution stylistique du IVème s., soutenant ainsi, à partir d'un autre point de vue, les conclusions de M. Andronikos sur la datation des tombes.

D'autres sujets encore ont bénéficié de contributions importantes. La recherche sur le caractère des ateliers locaux a profité des travaux sur la production sculpturale du Vème s. à Himéra, de la présentation d'oeuvres en terre cuite de grandes dimensions de Corinthe, ainsi que du groupe de sculptures de la Crète occidentale, et de l'étude de types de terre cuite de Locroi Epizéphyrioi. Dans cette perspective, la production de l'atelier attique de sculpture de la période romaine moyenne, avec ses tendances classicistes, telles qu'elles apparaissent dans des oeuvres funéraires, sarcophages, trapézophores, etc. (communications de MM. Spiliopoulou, Koch, Tivériou et Pandermali), se révèle comme particulièrement intéressante et importante pour l'histoire de l'art grec, de même que le groupe homogène de bas-reliefs archaïsants néo-attiques présenté par M. Tivérios. Toujours pour la sculpture, on doît rappeler les observations de M. Beschi sur les formes archétypales des statues cultuelles qui influencent les images des dieux, ainsi que sur la nouvelle reconstitution de l'acrotère en terre cuite d'Olympie avec une Gigantomachie, l'interprétation de l'initiation de Dionysos aux mystères d'Eleusis, et l'analyse de l'importance cultuelle des grandes têtes posées tout droit à même sur le sol au sanctuaire d'Héraclès Pancratès, à Athènes, étudiées par Mme. Kalogeropoulou. On y ajoutera la dissociation, par Mme. Palagia, de la tête d'Hercule de la statue d'Hercule Hope, et son attribution du corps de ce dernier au cycle artistique argien de la fin du 5ème s.

En ce qui concerne l'architecture, on a constaté dans ce XIIème Congrès un intérêt croissant pour les recherches en urbanisme et en «oekistique», qu'il faut mettre en rapport avec la tendance, déjà évoquée plus haut, vers l'étude de la vie quotidienne, et, indirectement, vers celle de l'économie antique et de la topographie monumentale: il est certain que le travail sur les habitations conduit vers l'élément «populaire» de chaque époque. Ces recherches ont été spécialement développées par l'Institut archéologique allemand: comme contributions spécialement intéressantes dans ce secteur on retiendra celle de M. Hoepfner démontrant le planning scientifique des cités «hippodaméennes», et celle de M. Schwandner qui, examinant la répartition des activités humaines dans ce même système, rapporte les éléments qui indiquent une répartition de l'espace en fonction des activités commerciales, mais souligne que les droits des citoyens sur leur lot ne permettaient pas la concentration, dans des lieux spécialement aménagés, de certaines activités plus ou moins incompatibles avec la tranquillité ou la santé des habitants.

Les problèmes morphologiques architecturaux ont été étudiés dans d'importantes communications, dont six se réfèrent au Parthénon: d'autres concernent les problèmes, multiples, du IVe s. D'un intérêt particulier est l'observation de M. Mallwitz, fondée sur le Léonidaion d'Olympie, que, pour résoudre le problème posé par le chapiteau d'angle du ptéron ionique, on disposait d'une troisième solution, à savoir l'emploi du chapiteau corinthien en calice. Deux autres communications ont apporté des solutions aux problèmes morphologiques concernant les autels. M. Miller a enfin éclairci la difficile question des tois en tuiles des tholoi dans l'architecture athénienne. Et, pour les problèmes d'interprétation, l'architecture classicisante d'Athènes à l'époque d'Hadrien a été mise en rapport avec l'institution du Panhéllénion et la politique unitaire de cet empereur.

Nous voudrions mettre ici l'accent sur un groupe exceptionnellement intéressant de communications, se rapportant à la manière et au degré d'acceptation du classicisme à la périphérie du monde classique, à son époque même ou ultérieurement, aux époques classicisantes. Qu'elles concernenet l'Espagne lointaine, les Gaules, l'Etrurie, l'Istrie ou la

Scythie, jusqu'à la Phénicie, le Moyen Orient ou Chypre, elles montrent que l'influence du «classique» dans ces régions est un fait, allant d'un emploi tout à fait superficiel des formes classiques à une hellénisation complète. Comme exemples de cette recherche, particulièrement enrichissante pour l'histoire de la Méditerranée, on peut rappeler le dépistage des voies d'hellénisation de l'expression artistique, à travers Alexandrie et la Sicile et vers les centres phéniciens occidentaux, l'évaluation du rôle des monnaies — et de la politique qu'elles représentaient — pour la diffusion des types classiques (communications de MM. Picard et Price), et l'analyse de M. Karageorghis sur l'expression de la volonté politique des Chypriotes contre les Perses, à travers leur acceptation des formes classiques. La conférence extrêmement intéressante de Mme. Kahil sur les sculptures classicistes de Palmyre a montré jusqu'à quel point la forme classique est devenue, avec le temps, un moyen d'expression de conceptions indigènes, entraînant leur contenu cultuel vers le monde classique.

En dehors de l'art, les communications ont porté aussi sur la vie privée et la religion de l'époque classique, dans leur rapport avec les monuments. Ainsi, Mme. Nicolaou a présenté une interprétation de vases en forme de membres du corps humain comme vases cultuels d'Asclépios à Paphos. Mme. Contoléon-Bolonacchi a, elle, surtout insisté sur l'analyse en profondeur de la séquence naxienne du mythe d'Ariane, principalement dans son rapport avec le Dionysos naxien et cycladique.

C'est seulement dans les Actes du Congrès, Mesdames et Messieurs, que l'on pourra se rendre compte de toute la richesse des communications et des idées qui ont été présentées à son occasion, et que je n'ai pu ici que rappeler sommairement. Après ce survol trop rapide des activités de notre Congrès arrivé à son terme, je voudrais remercier, de la part du Comité grec, Mme. le Ministre de la Culture et des Sciences, qui a aidé et soutenu notre oeuvre, le Conseil de l'AIAC pour sa collaboration efficace, le directeur de la Pinacothèque Nationale qui a mis à notre disposition les locaux de la Pinacothèque et son personnel pour une semaine entière, et tous les participants du Congrès, qui, par leur travail, ont contribué à son succès.

B. LAMBRINOUDAKIS

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

K. SCHEFOLD

Πίν. 1. Die Quellnymphe Kyane des Persephonegrabes.
Πίν. 2. 1 - 2. Hades raubt die Persephone.
Πίν. 3. 1 - 2. Der Jagdfries auf der Attika des Grabes Philipps II (Details).
Πίν. 4,1. Die Demeter des Persephonegrabes.
Πίν. 4,2. Zuschauendes Mädchen. Fragment eines Wandgemäldes vespasianischer Zeit in Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 61/234.
Πίν. 5,1. Achill unter den Töchtern des Lykomedes, Neapel, Nationalmuseum 9110. Nach Herrmann - Bruckmann, Taf. 5.
Πίν. 5,2. Entführung der Helena. Neapel, Nationalmuseum 9108. Nach Herrmann - Bruckmann, Taf. 12.
Πίν. 5,3. Achill entläßt Briseis, Neapel, Nationalmuseum 9105. Nach Herrmann - Bruckmann, Taf. 10.
Πίν. 6. Peleus überrascht Thetis. Pelike des Marsyasmalers, London E 424, nach Schefold, Kertscher Vasen, Taf. 16a.

W. BIERS

Πίν. 7,1. Fragmentary statue of «Capitoline Venus» type from Mirobriga.
Πίν. 7,2. Pilaster capital from Mirobriga.
Πίν. 7,3. Corinthianizing capital from Mirobriga.

A. M. BISI

Πίν. 8,1. *Péplophoros* attique provenant de la nécropole punique du Puig des Molins à Ibiça. Musée du Cau Ferrat à Sitges.
Πίν. 8,2. Déesse au *polos* debout. Même provenance. Musée Archéologique de Barcelone.
Πίν. 8,3. Buste de déesse au *polos* aux bras appliqués. Même provenance. Musée Archéologique de Barcelone.
Πίν. 8,4. Buste de déesse au *polos* tiré d'un moule d' Akrai (Sicile Orientale). Même provenance. Musée Monographique du Puig des Molins à Ibiça.
Πίν. 9,1. Deux figurines au *polos* debout sur un basement. Même provenance. Musée Archéologique de Barcelone.
Πίν. 9,2. Buste de femme au *polos*. Même provenance et collocation que la Fig. 9,1.
Πίν. 9,3. Buste féminin de style ionico-attique. Même provenance et collocation que les Figg. 9, 1 - 2, et 4.
Πίν. 9,4. Joueuse de *tympanon*. Même provenance et collocation que les Figg. 9, 1 - 2 et 3.

Πίν. 10,1. Femme à la colombe de type samien. Même provenance et collocation que les Figg. 9,1 - 4.
Πίν. 10,2. *Péplophoros* assise de type attique. Même provenance et collocation que les Figg. 9,1 - 4,10, 1 - 2.
Πίν. 10,3. Déesse au *polos* et au pectoral à plusieurs colliers d'inspiration sicéliote. Même provenance et collocation que les Figg. 8,1 - 4, 10,1 - 2.
Les photos aux Pl. 8,1, 8,3 - 4, Pl. 9,1 - 3, et Pl. 10,1 sont de l'auteur; celles aux Pl. 8, 2, Pl. 10, 2 et 3, sont tirées de J. Cloomines Roca, *Las terracuites cartagineses d'Eitissa*, Barcelona 1938,Pl. XXXIV - XXXVI.

J. M. BLAZQUEZ - J. GONZALEZ NAVARRETE

Πίν. 11,1. Statue eines Kriegers mit Pferd. Obulco. Provinzialmuseum Jaén.
Πίν. 11,2. Männliche Figur mit Greif. Obulco. Provinzialmuseum Jaén.
Πίν. 12,1. Keltiberischer Krieger. Obulco. Provinzialmuseum Jaén.
Πίν. 12,2. Vermutliche Darstellung einer Artemis mit einem Hirsch. Obulco. Provinzialmuseum Jaén.
Πίν. 12,3. Weibliche Statue. Obulco.

F. BRAEMER

Πίν. 13. Athènes, rue des Trépieds, Musée National, Athènes, no 1463. Cliché Musée National, Athènes.
Πίν. 14,1. *Flavia Solva*. Château de Seggau. Cliché F. Braemer.
Πίν. 14,2. Zollfeld - *Virunum*. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt. Cliché F. Braemer.

Χ. ΧΡΗΣΤΟΥ

Πίν. 15,1 - 18. Από τις ανασκαφές στο Κούριο της Κύπρου.
Πίν. 16. Γενική άποψη του ανασκαφικού χώρου.

P. COURBIN

Πίν. 17,1. Seuil de marbre de la porte Nord.
Πίν. 17,2. Fragment de couvre-joint dépourvu d'ergots.
Πίν. 17,3. Bloc à hexagones, Inv. 109.
Πίν. 17,4. Chapiteau («D») de la Stoa.

M. DE PRADA

Πίν. 18,1. Head from Porcuna (Jaén). Provincial Museum of Jaén. *Idem* draw 1.
Πίν. 18,2. Didyma relief; Apollon Temple (Turkey). Antikenmuseum, West Berlin, no 1748, VI s. B. C. *Idem* draw. 2.
Πίν. 19,1. «Gripomachy». Porcuna (Jaén). Provincial Museum of Jaén.
Πίν. 19,2. Iberian Vase, Villaricos. Municipal Museum of Caudete de las Fuentes (Valencia).

G. FOERSTER

Πίν. 20,1. Mosaic floor (panel) from Beth - Shean, Odysseus bound to the mast of his ship as it sails past the island of the Sirens.
Πίν. 20,2. Mosaic floor from Kissufim with a Greek inscription in one of its hunting scenes (ΕΡΓΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ).

M. HARARI

Πίν. 21,1. Parigi, Museo Rodin, *kylix* Tc 980 (da Beazley, *Etruscan etc.*, tav. IV, 2).
Πίν. 21,2. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, *kylix* H 569 (da F. Brommer, *Satyrspiele*, Berlin 1959, fig. 34).
Πίν. 22,1. Vich, Museo Episcopal, *stamnos* (da Shefton, *art. cit.*, tav. 86,1).
Πίν. 22,2. Vich, Museo Episcopal, *stamnos* (da Shefton, *art. cit.*, tav. 86,2).
Πίν. 22,3. Firenze, Museo Archeologico, fr. di *kylix* (da Colonna, *art. cit.*, tav. 54,1).
Πίν. 22,4. Parigi, Cabinet des Médailles, *anfora* 357 (da Shefton, *art. cit.*, tav. 90,2).
Πίν. 22,5. Firenze, Museo Archeologico, *cratere* 4026 (da R. Bianchi Bandinelli-A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, fig. 309).
Πίν. 23. Roma, Museo di Villa Giulia, la cista Ficoroni (da R. Bianchi Bandinelli, Roma. *L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, fig. 17).

Πίν. 24,1. Boston, Museum of Fine Arts, *stamnos* 07.862 (da Beazley, *op. cit.*, tav. XIV, 1).
Πίν. 24,2. Roma, Museo di Villa Giulia, *cratere* 2491 (da M. Sprenger - G. Bartoloni - M. e A. Hirmer, *Etruschi, L'arte,* Milano 1981, fig. 229).
Πίν. 24,3. Boston, Museum of Fine Arts, *cratere* 1970.487 (da *Illustrated Handbook cit.*, p. 111).
Πίν. 24,4. Berlino (Ovest), Antikenabteilung, *kylix* F 2943 (Deutsches Archäologisches Institut, Rom, neg. 53.669).
Πίν. 25.1. Arezzo, Museo Archeologico «Mecenate», kylix (Soprintendenza alle Antichità d'Etruria, Firenze, neg. 7547).
Πίν. 25,2. Etruria del Sud. Vaso con personaggi diabolici.
Πίν. 25,3. Volterra, Museo Etrusco «Guarnacci», *cratere* 89 (foto Bertini, Volterra).
Πίν. 25,4. Ginevra, coll. privata, *kantharos* plastico, dettaglio (da J. Chamay, *Léda, le cygne*, etc.).
Πίν. 26,1. Volterra, Museo Etrusco «Guarnacci», *cratere* 28 (da E. Fiumi, *Volterra etrusca e romana,* Pisa 1976, fig. 112).
Πίν. 26,2. Firenze, Museo Archeologico, *cratere* 4035 (da R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma,* Milano 1973, fig. 314).
Πίν. 26,3. Berlino (Ovest), Antikenabteilung, *cratere* V. I. 3988, e Berlino (Est), Antiken-Sammlung, *cratere* V. I. 3989 (da M. Montagna Pasquinucci, *La kelebai volterrane,* Firenze 1968, figg. 55-58).

Γ. ΚΟΡΡΕΣ

Πίν. 27. Ὁ ἀρχαιολογικὸς χῶρος ἐπὶ τοῦ βορείου βραχίονος τοῦ ὅρμου Βοϊδοκοιλιᾶς Πυλίας (1980).
Πίν. 28. Βοϊδοκοιλιά. 1. Ὁ μείζων Α-ΝΑ τομεύς, 2. Λίθιναι κόγχαι μετὰ ἀναθηματικῶν πλακιδίων (1980).
Πίν. 29,1 - 5. Βοϊδοκοιλιά. Πήλινα εἰδώλια καὶ πλακίδια.
Πίν. 30. Βοϊδοκοιλιά. Πήλινα πλακίδια.

M. MAYER - A. ALVAREZ

Πίν. 31,1. Echantillon 575, 50× NC. Pentélique.
Πίν. 31,2. Echantillon 576, 60× NC. Paros.
Πίν. 31,3. Echantillon 1150, 50× NP. Paros.
Πίν. 31,4. Echantillon 1144, 50× NP. Thasos.
Πίν. 31,5. Echantillon 1132, 50× NC. Paros.
Πίν. 31,6. Echantillon 1127, 50× NC Luni - Carrare.
Πίν. 32,1. Echantillon 117, 50× NP. Paros.
Πίν. 32,2. Echantillon 1135, 50× NP. Luni - Carrare.
Πίν. 32,3. Echantillon 1125, 50× NC. Paros.

R. OLMOS

Πίν. 33. Mosaic floor from Ampurias. Hellenistic Roman times.
Πίν. 34,1. From an Ampurian grave (5 c. B. C.).
Πίν. 34,2. Iberian burial from Pozo Moro (Albacete).

A. OVADIAH

Πίν. 35,1. Kedesh. Eastern façade of Temple, looking west.
Πίν. 35,2. Kedesh. Apsidal niche with relief of man clad in *toga*.
Πίν. 35,3. Kedesh. Northern Entrance.
Πίν. 35,4. Kedesh. Decorated console.
Πίν. 36,1. Kedesh. Corinthian pilaster capital.
Πίν. 36,2. Kedesh. Decorated console from central entrance.

F. H. PAIRAULT - MASSA

Πίν. 37,1. Stamnos 947 du Cabinet des Médailles, face A (Ajax et Tecmessa).
Πίν. 37,2. Detail de la face A: la plante d'Ajax et son inscription.
Πίν. 38,1. Detail de la face B de la stamnos 947 : l'oeuf de Léda et son inscription.
Πίν. 38,2. Stamnos 947, face B (Léda et Dioscure?).

J. PATRICH

Πίν. 39,1. Nabatean Stelae from the Negev, Israel (decorated and photographed by U. Avner).
Πίν. 39,2. "Al-Uzza earrings", Mampsis (Kurnub), Israel.
Πίν. 39,3. A Nabatean bowl from Masada.

Φ. ΠΕΤΣΑΣ

Πίν. 40, 1 - 2. Αλεξάνδρεια Αιγύπτου. Δύο όψεις «μακεδονικών» τάφων στο νεκροταφείο «Μουσταφά Πασά».

A. J. N. PRAG - A. H. NAVE - J. A. MUSGRAVE

Πίν. 41. Reconstruction of medical illustration, University of Manchester, England.

I. RODA

Πίν. 42. L'Asklépios d'Emporion. Musée Archéologique de Barcelone. Photo O. Clavell.
Πίν. 43,1. Le visage du dieu Asklépios. Photo O. Clavell.
Πίν. 43,2. Tête d'Artémis, provenant d'Emporion. Musée Archéologique de Barcelone. Photo O. Clavell.
Πίν. 44,1. Detail de la base et des pieds de la statue d'Asklépios. Photo O. Clavell.
Πίν. 44,2. Detail du travail sous l'himation. Photo O. Clavell.
Πίν. 44,3. La bordure gauche de l'himation. Photo O. Clavell.
Πίν. 44,4. Detail du travail de la sandale droite. Photo O. Clavell.
Πίν. 44,5. Le travail dans la partie gauche intérieure non visible. Photo O. Clavell.

I. ROLL

Πίν. 45,1. Mosaïque de Préneste. Jean Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce hellénistique* (Paris, 1970) fig. 184.
Πίν. 45,2. Peinture de Marissa. J. Peters, H. Thiersch, *Painted Tombs in the Necropolis of Marissa* (London, 1905) pl. X.
Πίν. 46. Mosaïque d'Antioche. D'après une diapositive du Musée du Louvre.
Πίν. 46,2. Mosaïque d'Edesse. J. B. Segall, *Edessa* (Oxford, 1970) Pl. 1.

A. SADURSKA

Πίν. 47,1. Portrait palmyrénien. Visage asymétrique. Oslo, NG Dep. No 3, PS 217.
Πίν. 47,2. Portrait palmyrénien. Têtes et mains aggrandies.

G. SIMION

Πίν. 48,1. Poterie rudimentaire géto-dace, imitée des oenochoés (Enisala); 2. Poterie géto-dace modelée à la main et se rattachant à la catégorie de la céramique de qualité supérieure, imitée sous le rapport morphologique d'après le répertoire grec de la vaisselle d'usage courant; 3-18. Céramique d'usage courant réalisée au tour.
Πίν. 49, 1 - 15. Céramique attique à vernis noir et figures rouges; 14 - 15. Objets de parure, bracelet de bronze orné de groupes perlés; *Cypraea moneta*.

V. M. STROCKA

Πίν. 50,1. Urkundenrelief. Sparta Museum.
Πίν. 50,2. Relief aus Hg. Nikolaos Chrysapha. Sparta Museum, Nr. 992.
Πίν. 50,3. Weihrelief an Artemis aus Sparta. Sparta Museum, Nr. 6171.
Πίν. 50,4. Grabrelief von Polykratis und Nikandria aus Ag. Asomatos, Keria Manis, nach Sparta. Photo Strocka.
Πίν. 51,1. Relief aus Pergamon. Istanbul, Inv. 362.
Πίν. 51,2. Grabrelief von Kallikratidas und Gorgidas, Keria Manis. Photo Strocka. AAA I, 1968, 119.
Πίν. 51,3. Kalksteinrelief aus Hyblaia Megara in Sizilien.
Πίν. 51,4. Weihrelief. Tirc Museum. Inv. 640. Photo Strocka.
Πίν. 52,1. Dänischer Hängeschrank v. 1687.
Πίν. 52,2. Relief in Gytheion, Mus. Nr. 41.

Πίν. 52,3. Eumenidenrelief. Athen NM 3246 aus der Argolis, Delt. 23, 1968: Mel., 117-131 Nr. 4, Taf. 52,2.
Πίν. 52,4. Artemidoros von Perge. Thera.
Πίν. 53,1. Archedemos. Relief in der Höhle von Vari.
Πίν. 53,2. Weihung eines Mithradates an Men. Athen NM 1406 aus Laureion.
Πίν. 53,3. Athen NM 1341 + 8754 (Epigr. Mus.) + 7988 (Akrop. Mus.). L. Beschi, *ASAtene* 47/48, 1969/70, 86-101, Abb. 1.
Πίν. 53,4. Grabrelief des Thus. IG II/III².

R. TRUMMER

Πίν. 54,1. Die Konsekration des Kaisers Antoninus Pius und seiner Gemählin Faustina. Auf der Vorderseite des Sockels einer Säule in Rom.
Πίν. 54,2. Relief aus dem Säulendenkmal, geweihten von Marc Aurel und Lucius Verus. Rom, Vatikan.

F. ZAYADINE

Πίν. 55,1. Le temple de Qasr el Bint à Pétra, vu du N.E.; à l'arrière plan el-Habis.
Πίν. 55,2. Revêtement de stuc sur la paroi E. d'el-Habis.
Πίν. 55,3. Le mur Est du Qasr, vu de l'Est.
Πίν. 55,4. Paroi de l'escalier au Sud de la porte monumentale.
Πίν. 55,5. Relief en stuc dans l'angle S.E. du *pronaos*.

L. KAHIL

Πίν. 56. Amphore panathénaïque d'Erétrie: Eiréné et Ploutos. Athènes, Musée National No 20044. Photo Musée.
Πίν. 57. Relief de calcaire Khirbet es-Sané: Allath. Damas, Musée National 2351 (4834). Photo LIMC.
Πίν. 58,1. Statue de marbre: Athéna. Palmyre, Musée A 138/75. Photo Mission archéologique polonaise, Palmyre.
Πίν. 58,2. Statue de marbre: Athéna. *Ibid.* (détail). Photo Mission archéologique polonaise, Palmyre.
Πίν. 59,1. Tête en marbre. Avenches, Musée romain 72/1a. Photo Musée.
Πίν. 59,2. Statue de marbre: Aphrodite *Hoplisméné* de Nea Paphos (FR 67/73). Paphos, Musée.
Πίν. 60,1. Mosaïque de Palaepaphos: Aphrodite et oiseau. Musée du site. Photo Department of Antiquities, Cyprus. Published by permission of the Director of Antiquities and the Cyprus Museum.
Πίν. 60,2. Mosaïque d'El Djem: Léda et le cygne. El Djem, Musée 242. Photo DAI Rome 64.539.

Ν. ΚΟΥΡΟΥ

Πίν. 61,1 - 2. Χειροποίητο στιλβωτό αγγείο από Πρωτογεωμετρικό τάφο της Γρόττας στη Νάξο.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελ.

Πρόλογος 9

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

Ομιλία προέδρου Ο. Ε. κ. Σ. Καρούζου 12
Μήνυμα Α. Ε. του Προέδρου της Δημοκρατίας κ. Κ. Καραμανλῆ 14
Χαιρετισμός Ὑπουργοῦ ΥΠΠΕ κ. Μ. Μερκούρη 15
Χαιρετισμός Γ. Γ. της Α.Ι.Α.C. κ. Maria Floriani-Squarciapino 16
Χαιρετισμὸς των ξένων αρχαιολογικών Σχολών από τον Δ/ντή της Βρετανικής Αρχαιολογικής Σχολής κ. Η. Catling 18
Χαιρετισμοί (του Γ. Γ. της Ακαδημίας Αθηνών Καθ. κ. Κ. Τρυπάνη, του Αντιπροέδρου της Αρχαιολογικής Εταιρείας κ. Ι. Τραυλοῦ, εκπροσώπων ελληνικών Πανεπιστημιακών Ιδρυμάτων και του Προέδρου του Συλλόγου Ελλήνων αρχαιολόγων κ. Γ. Ἰντζεσίλογλου 19

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΟΜΙΛΙΑ

K. Schefold, Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexanders des Grossen (Tafeln 1 - 6) 23

ΟΜΙΛΙΕΣ ΠΡΩΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ:

Ρίζες, ἔννοια, εξέλιξη και απόψεις του Κλασικού

W. Biers, Classical forms and ideas at Mirobriga, Portugal (Plate 7; Figs. 1 - 2) 37
Anna Maria Bisi, Les influences de l'art classique et du premier Hellénisme dans le monde Phénicien d'Occident (Planches 8 - 10) 41
J. M. Blasquez - J. Gonzales Navarrette, Der Einfluss, der griechischen Kunst des 5. und 4. Jh. v. C. auf die Kunst Turdetaniens (Südspanien) (Tafeln 11 - 12) 48
J. Bouzek, Macedonian, Thracian and Scythian Art in the IVth century B. C. 53

Σελ.

Fr. Braemer, Matériaux et thèmes de la sculpture et de la décoration en Achaïe, en Macédoine et dans d'autres régions de l'empire romain (Planches 13,14) 57

Alfred Burns, The Role of Literacy in Ancient Greece 69

Χ. Χρήστου, Η κλασική ελληνική κληρονομία στις πρόσφατες ανακαλύψεις του Κουρίου (Πίν. 15 - 16) 74

A.-M. Collombier, Chypre et le monde grec à l'époque classique: Quelques remarques 79

P. Courbin, L'architecture archaïque naxienne à Délos: ses apports à l'architecture classique (Planche 17; Plans 1 - 3) 85

E. Cuadrado Diaz, La Grèce classique et la sculpture ibérique du Sud-Est espagnol 92

I. Curk, Influences of Late Hellenism on Roman everyday Life, felt in the Provinces of Northern Jugoslavia 95

C. De Mello Beirão, Le 1er Age du Fer et son alphabet dans le Sud du Portugal - ses relations avec la Grèce classique (Figg. 1 - 4) 98

M. De Prada, Grecian Connotations in the Iberian Art relative to the Problems of Iberian Sculpture (Plates 18, 19) 105

O. A. W. Dilke, Fourth Century B. C. Theory and Exploration: their Stimulus to Graeco-Roman mapping and its Sequel (Plans 1 - 5) 113

T. D'Onofrio, L'archeologia classica (V-IV sec.) nella mentalità preromantica europea 121

Ahmed Etman, The Classical Sources of Arabic Theatre 126

G. Foerster, The Survival of some Classical and Hellenistic Themes in the Iconography of Late Antiquity in Israel (Plate 20) 130

John Fossey, Το φαινόμενο τῆς ἀπομονώσεως τῆς Βοιωτίας ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα στὴν Κλασσικὴ Ἐποχή (εἰκ. 1) 134

Y. Hazzar, La gaine historiée de certaines divinités anatoliennes et syriennes et son origine grecque 138

G. M. A. Hanfmann, The Concept of the Classic and its Future 143

M. Harari, Sulla recezione dei modelli classici nella pittura vascolare etrusca (Tavv. 21 - 26) 146

J. Irmscher, Griechische Kunst im poetischen Niederschlag: Die Ekphrasis 151

Γ. Κορρές, Δεδομένα ταφικῆς καὶ χθονίας λατρείας εἰς τὸ προϊστορικὸν νεκροταφεῖον Βοϊδοκοιλιᾶς Πύλου (Πίν. 27 - 30) 162

M. Mănucu-Adamesteanu, Le role de la colonie grecque Orgame dans la diffusion des éléments de civilisation Hellénique (Fig. 1) 169

M. Margineau - Carstoiu, Eléments d'architecture classique à Istria (Plans 1 - 3) 176

M. Mayer - A. Alvarez, Le marbre grec comme indice pour les pièces sculptoriques grecques ou de tradition grecque en Espagne (Planches 31 - 32) 184

R. Olmos, The Assimilation of Classical Iconography in the Iberian World (Vth - IVth c. B. C.) (Plates 33 - 34; Fig. 1) 191

J. Onians, The Roots of the normative Tradition in Greek Art, in Greek Games and Greek Trade 197

A. Ovadiah, The Classical Heritage of the Roman Temple at Kedesh—Upper Galilee, Israel (Plates 35 - 36; Plan 1). 203

F.-H. Pairault-Massa, Clacissisme et symbolisme en Etrurie : un exemple (Planches 37 - 38). 208

J. Patrich, The non figurative Trend in Nabatean Art and the surrounding Greco-

Σελ.

Roman culture - A Struggle for the Development and Conservartion of a national Art (Plate 39; Plans 1 - 2) 212

Φ. Πέτσας, Ο κλασικισμός στη Μακεδονία του 4ου π.Χ.: Κληρονομία και παραμορφώσεις (Πίν. 40) 217

D. Placido, Le phénomène classique et la pensée sophistique 221

A.J.N.W. Prague, R.A.H. Neave, J. A. Musgrave, The Appearance of the Occupant of the Royal Tomb at Vergina (Plate 41). 226

C. Preda, Griechen und Geten am Unterlauf der Donau im 5. - 4. Jh. v.u.Z. 232

A. M. Prestianni Giallombardo, Riflessioni storiografiche sulla cronologia del Grande Tumulo e delle tombe reali di Vergina (campagne di scavo 1976-1977) 237

M. J. Price, In the Wake of Alexander: Coins as Evidence for the Clash of Cultures under the Macedonian Empire 243

A. E. Raubitschek, Φιλοκαλοῦμεν μετ᾽ εὐτελείας 248

P. J. Riis, Was there in Etruscan Italy an Impact of the grand Classical Greek Style? 250

I. Rodà, A propos de la sculpture grecque d'Emporion (Planches 42 - 44) 256

I. Roll, Clacissisme of provincialisme dans l'Orient classique méditerranéen à l'époque hellénistique et romaine (Planches 45 - 46) 262

A. Sadurska, Clacissisme lointain et tardif — l'art de Palmyre (Planche 47) 269

G. Simion, Eléments de civilisation grecque classique dans le monde Gétique de la zone Istro-pontique (Planches 48 - 49) 272

Α. Σκιαδᾶς, Ποιητικές ἀντιμαχίες καὶ κλασσικὴ παράδοση κατὰ τοὺς Ἀλεξανδρινοὺς καὶ μεταγενεστέρους χρόνους 280

V. M. Strocka, Volkskunst im klassischen Griechenland (Tafeln 50 - 53) 286

R. Trummer, Pausanias und der romantische Klassizismus im 2. Jahrhundert n. Chr. (Tafel 54). 293

N. Yalouris, The Phenomenon of the Classical Ideal 298

M. Zaninovic, I Greci e gli Illiri sul Pharos adriatico (4 - 3 sec. a. C.) 306

F. Zayadine, Recherches récentes au temple du Qasr el Bint de Pétra (Planche 55; Figg. 1 - 4) 309

L. Kahil, L'iconographie classique et son rayonnement (Planches 56 - 60) 322

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

M. Eisner, Entwurf einer Mikrorechner — Datenbank zur Ikonographie der griechischen Klassik (Abbildungen 1 - 10) 331

R. Ginouvès, Informatique et archéologie classique 339

A. M. Guimier-Sorbets, Les choix préalables à la création de banques de données documentaires en archéologie classique 345

Ν. Κούρου, Διεπιστημονική αντιμετώπιση της κεραμεικής και ηλεκτρονικοί υπολογιστές (Πίν. 61) 350

G. Semeraro, Proposta per la costituzione di una base di dati archeologici (Archivio di scavo) 357

Μ. Χατζόπουλος, Πρόγραμμα συνεργασίας για τη δημιουργία τράπεζας επιγραφικών δεδομένων μεταξύ ΚΕΡΑ, Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής και Κέντρου

Σελ.

Έρευνας για τον αυτοματισμό στη μελέτη θεμάτων της κλασικής αρχαιολογίας (CNRS και Πανεπιστήμιο Paris X) 358

ΔΙΕΘΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

C. Bouras, The Program for the Preservation of the Monuments of the Athenian Acropolis 361
Fr. Braemer, Le Corpus Signorum Imperii Romani 366
J. Irmscher, Die epigraphischen Arbeiten der Akademie der Wissenschaften der DDR 372
L. Kahil, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 375
F. Villard, Corpus Vasorum Antiquorum 378

ΚΑΤΑΛΗΚΤΗΡΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

B. Lambrinoudakis, Conclusions sur les travaux du Congrès 383

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ 389

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ 395

ΠΙΝΑΚΕΣ 1 - 61

ΠΙΝΑΚΕΣ

1

2

1

2

1

2

1

2

3

1

2

3

1

2

3

4

1

2

3

4

1

2

3

1

2

1

2

3

ΠΙΝ. 14

1

2

F. BRAEMER

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

13

15

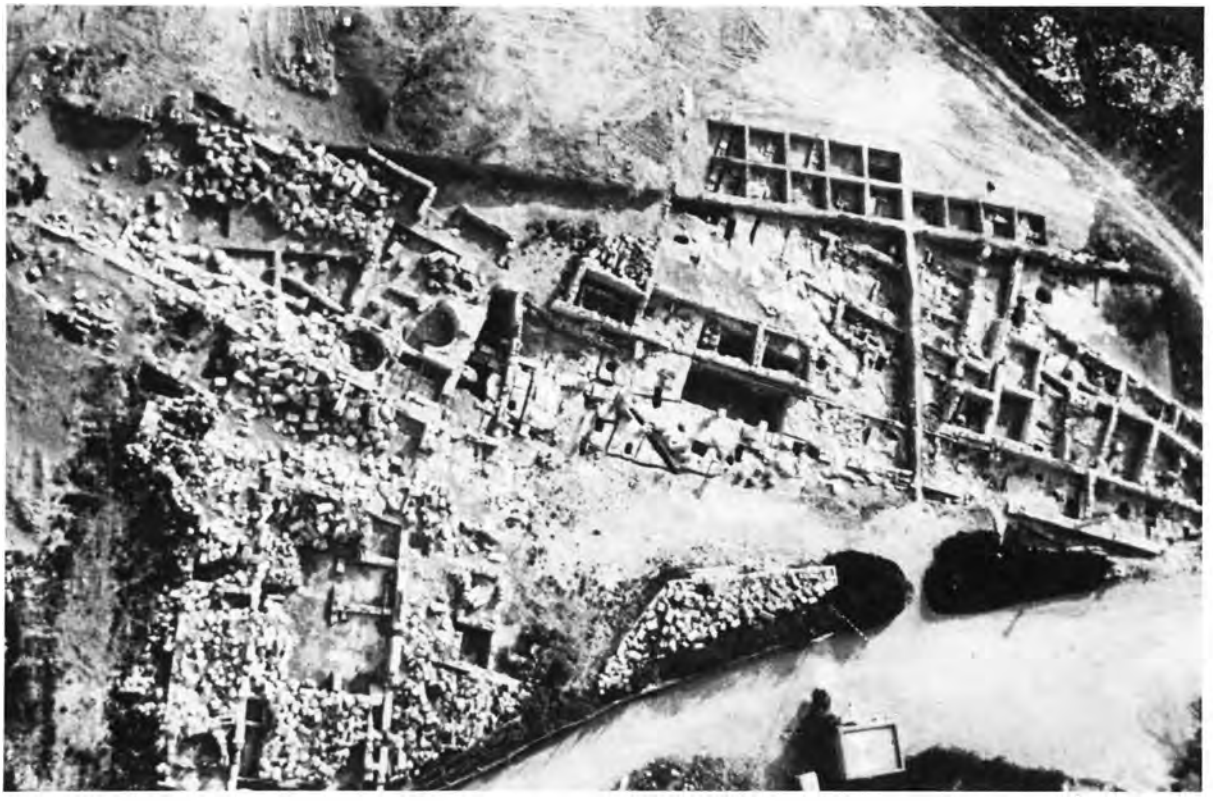
17

12

14

16

18



1

2

3

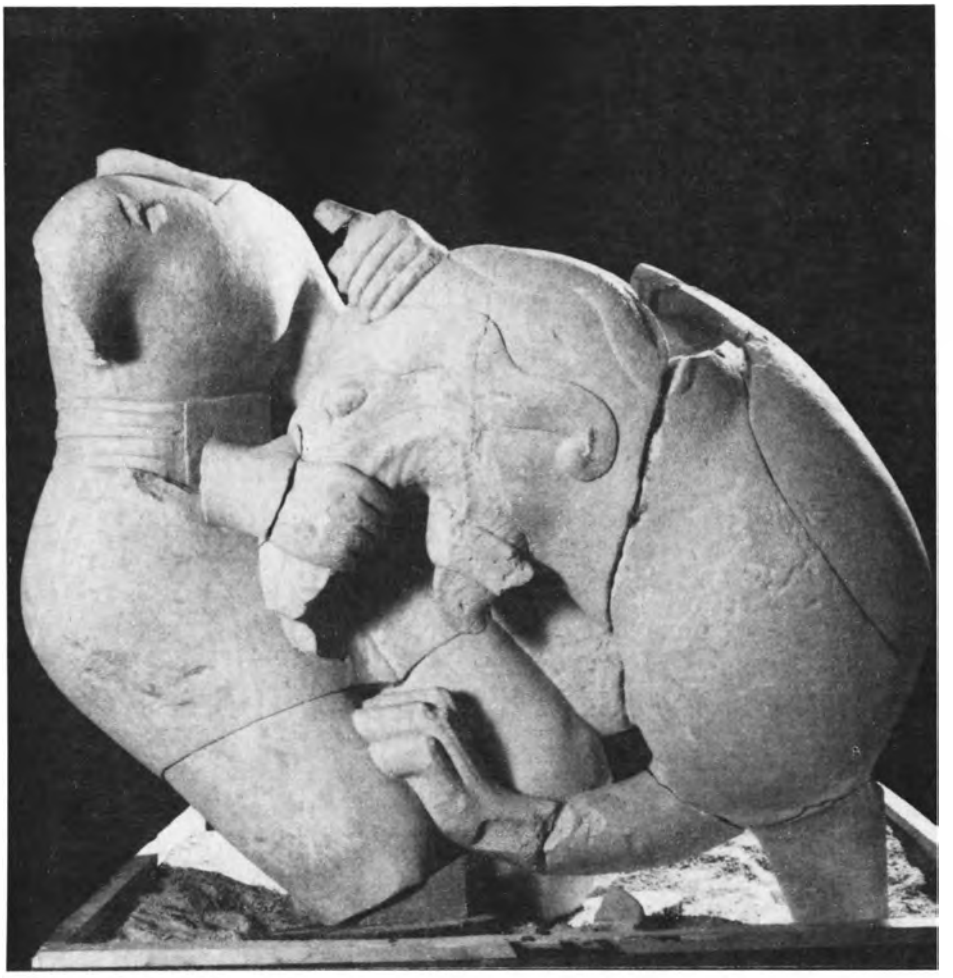
4

1

Draw. 1

2

Draw. 2

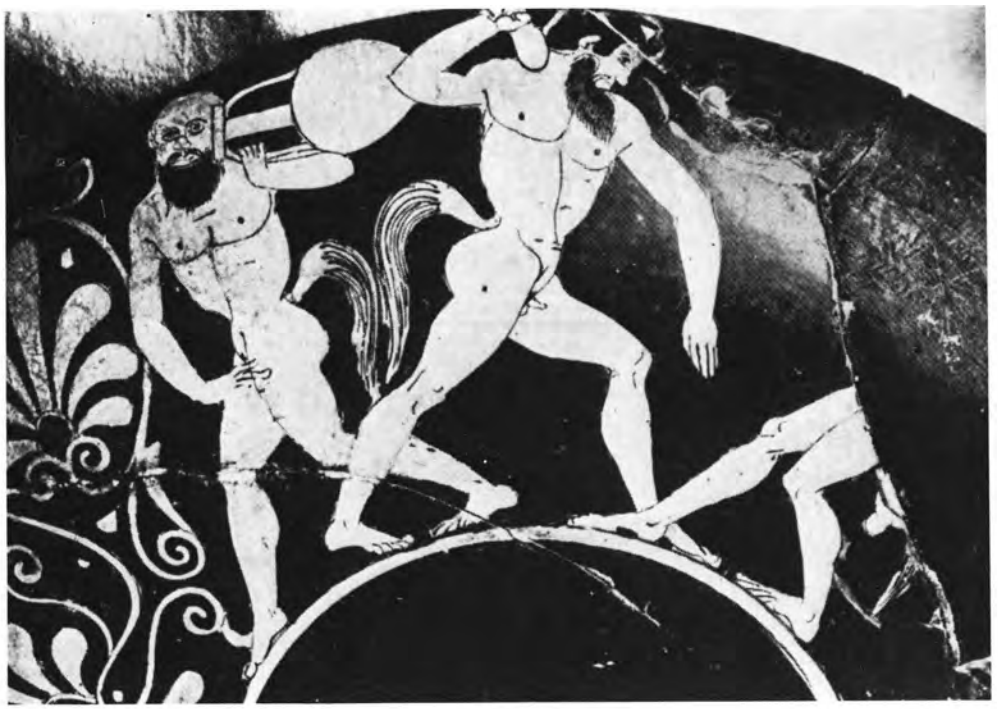


1

2

1

2



1

2

1

2

3

4

5

1

2

3

4

1

2

3

4

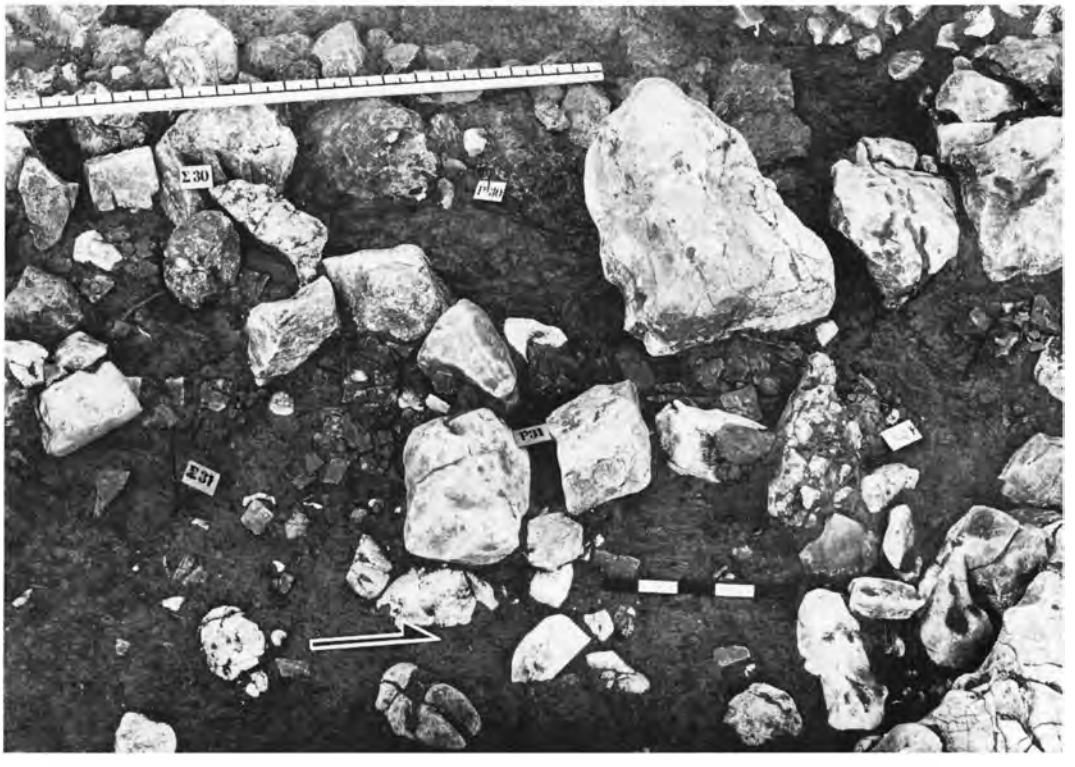
1

2

3

1

2



1

2

3

4

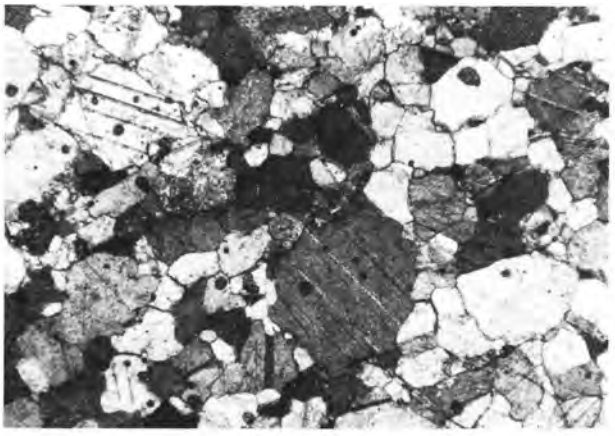
5

1

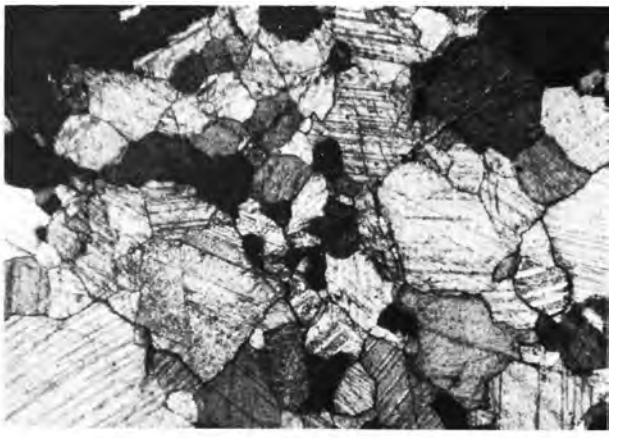
2

3

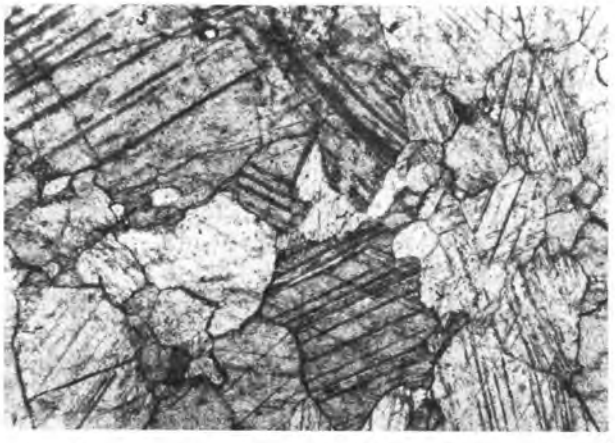
4



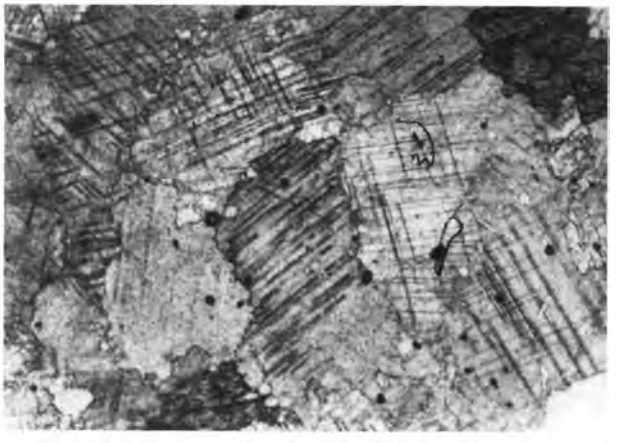
1



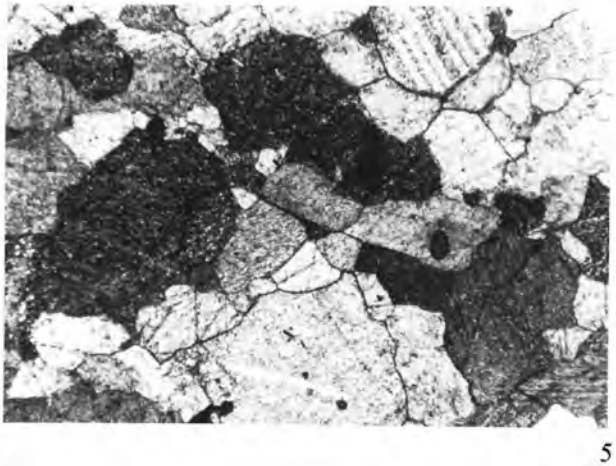
2



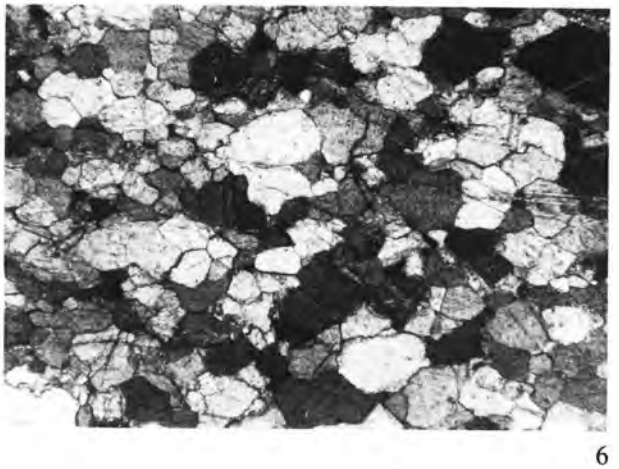
3



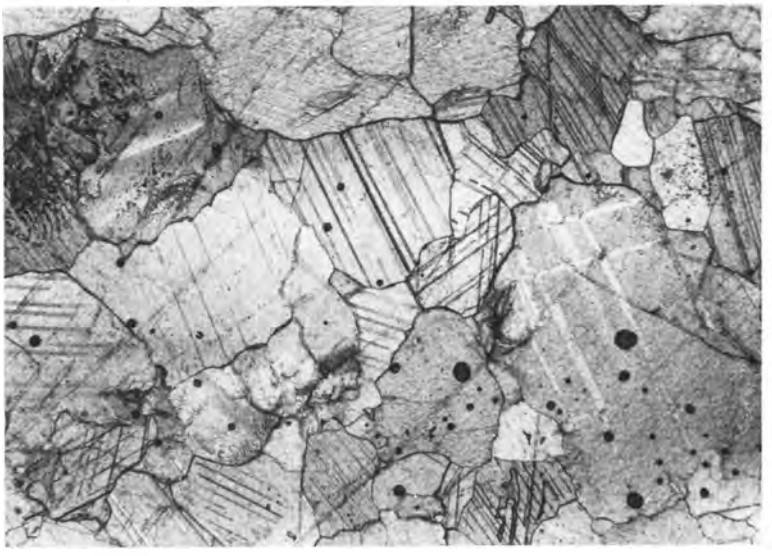
4



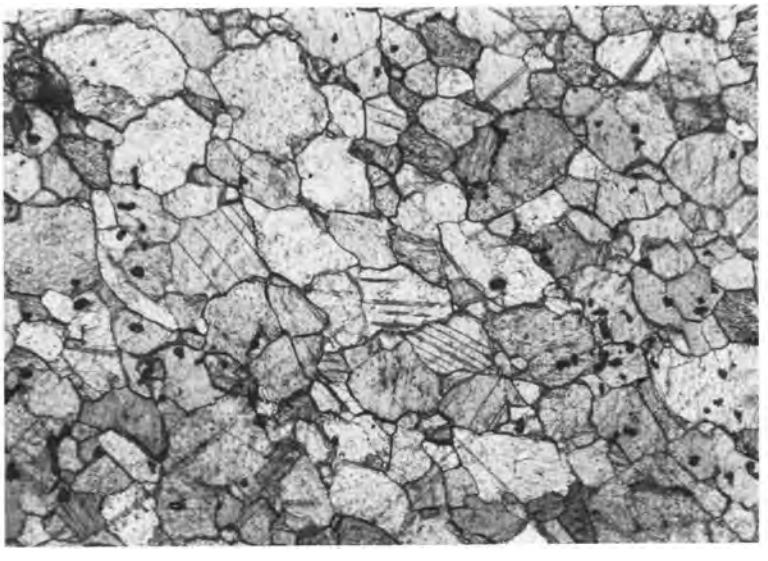
5



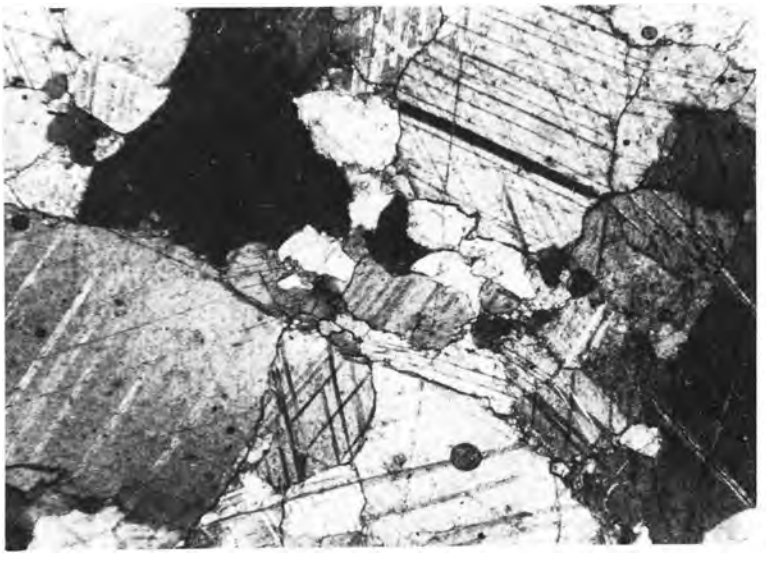
6



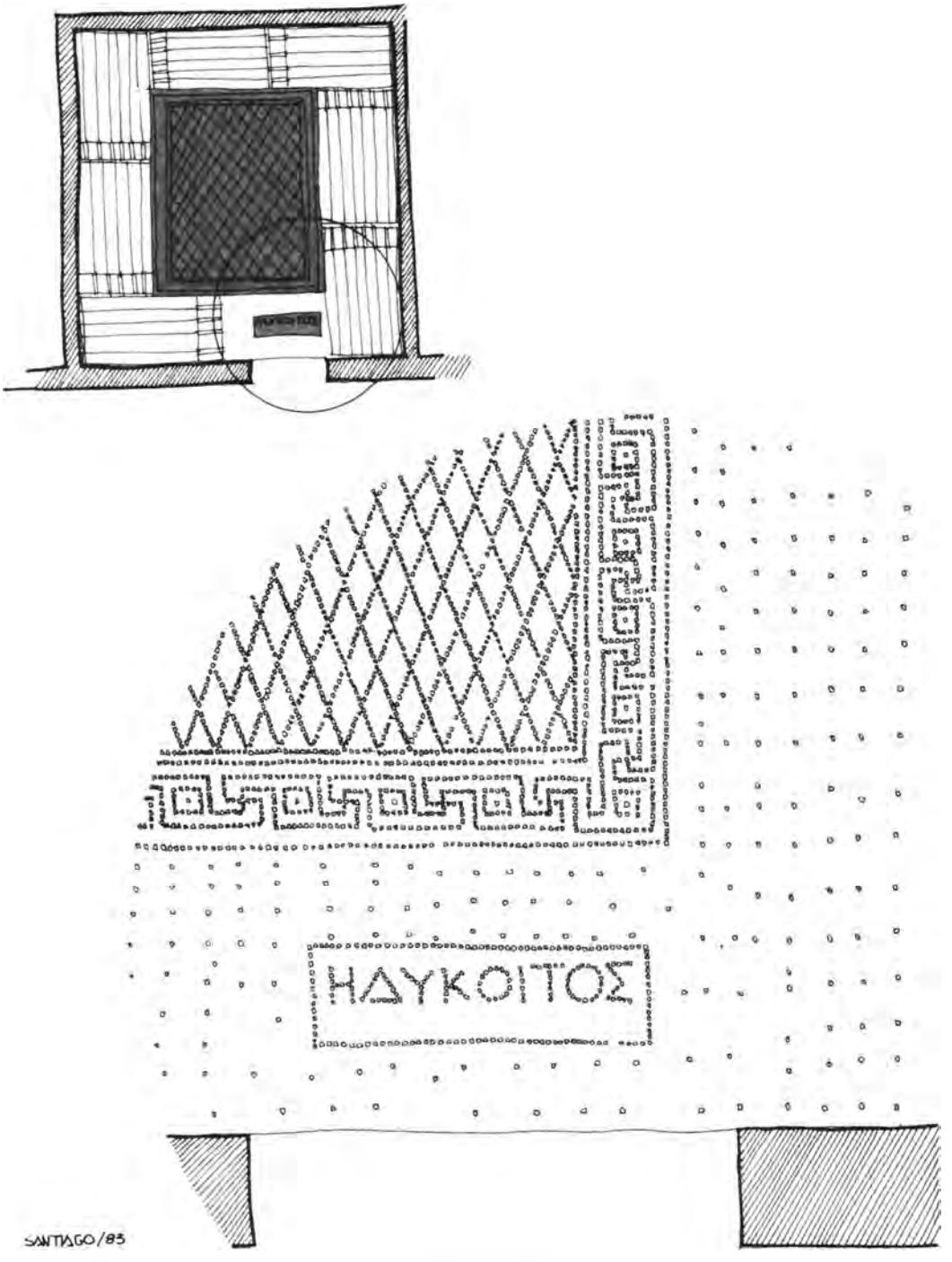
1

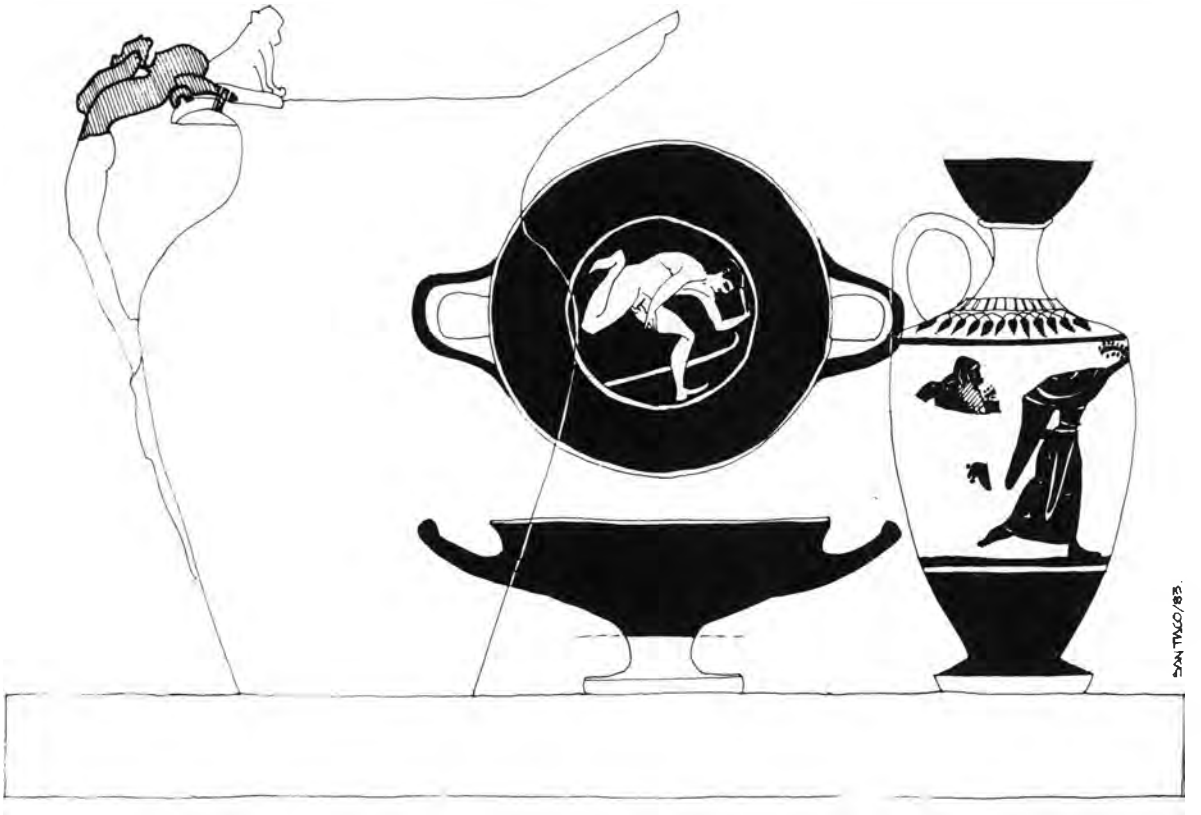


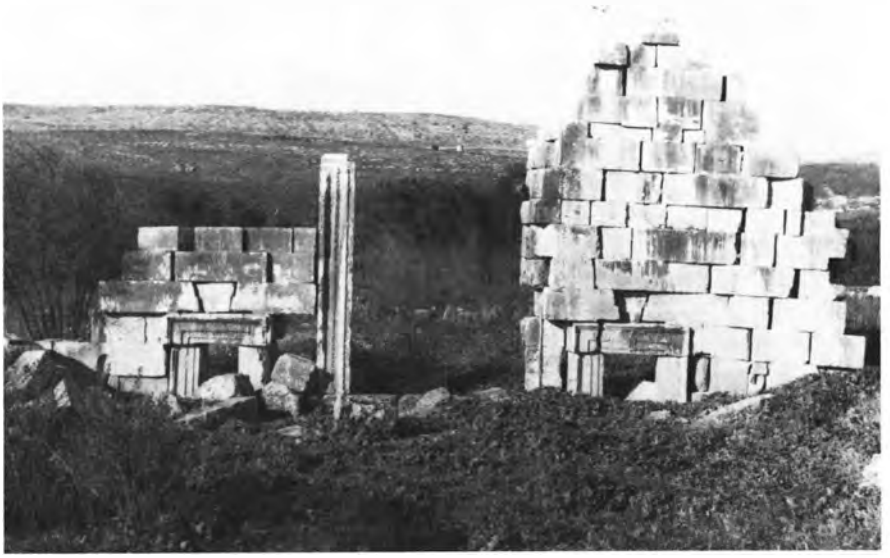
2



3


ΗΔΥΚΟΙΤΟΣ
SANTIAGO/83



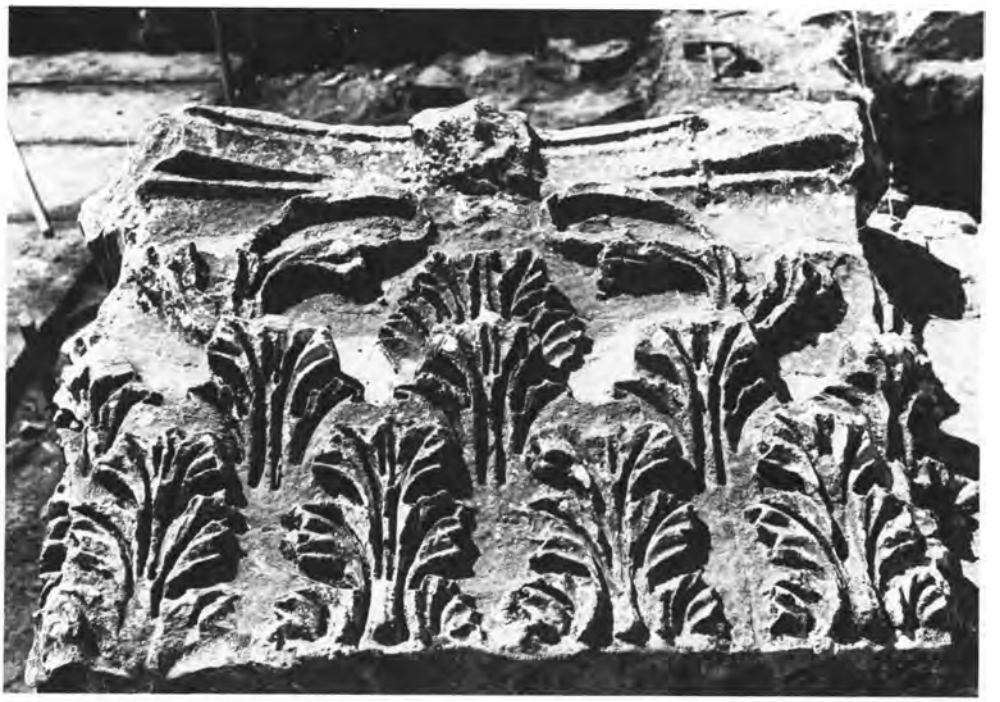


1

2

3

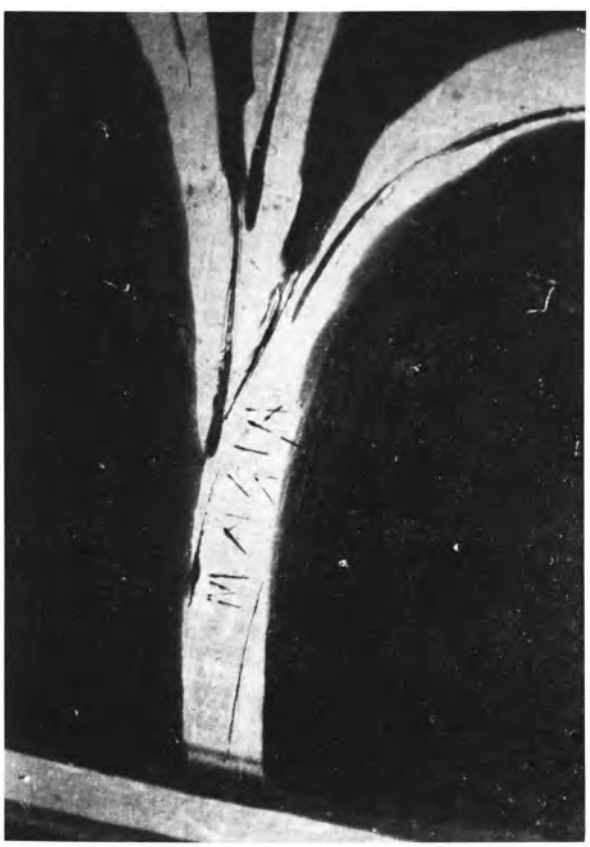
4



1

2

1

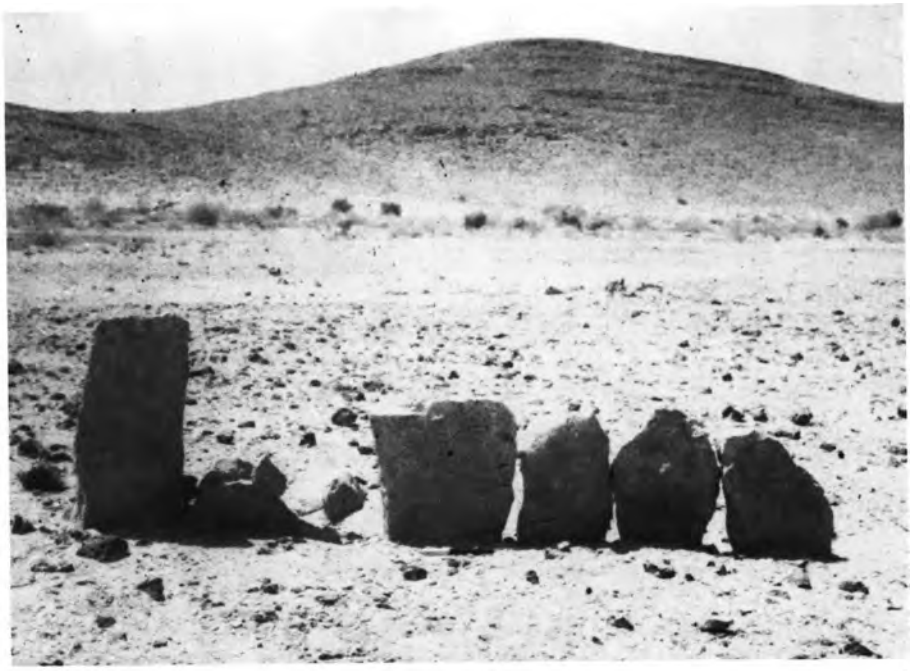


2

F.-H. PAIRAULT-MASSA

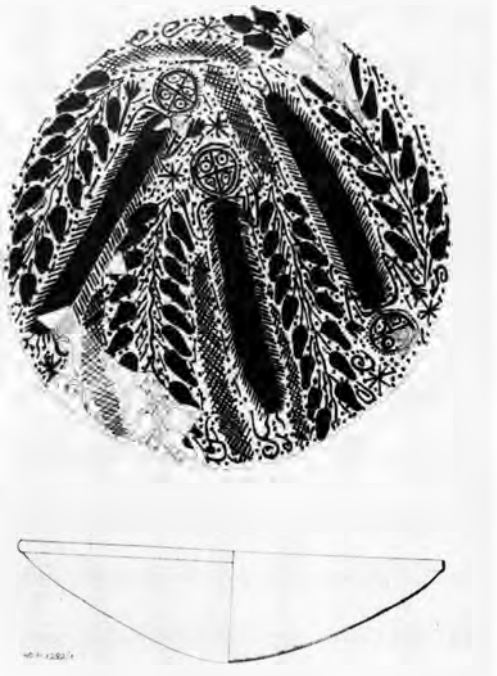
1

2



1

3

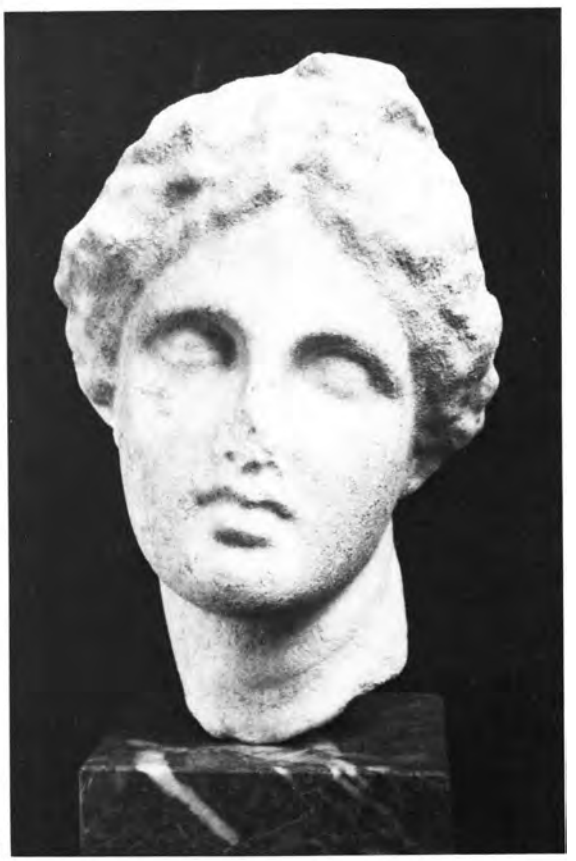


2

1

2

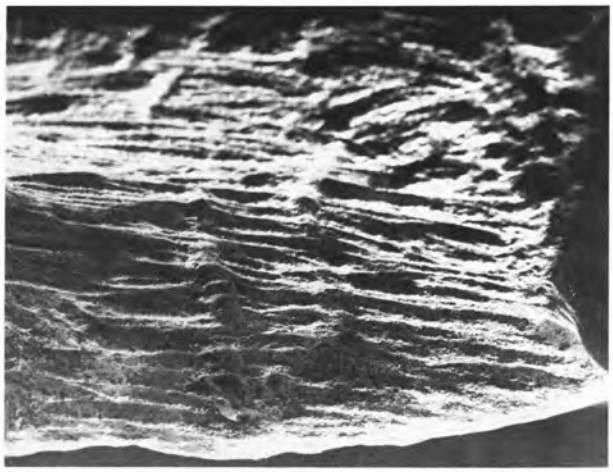
1



2

1. RODÀ

1



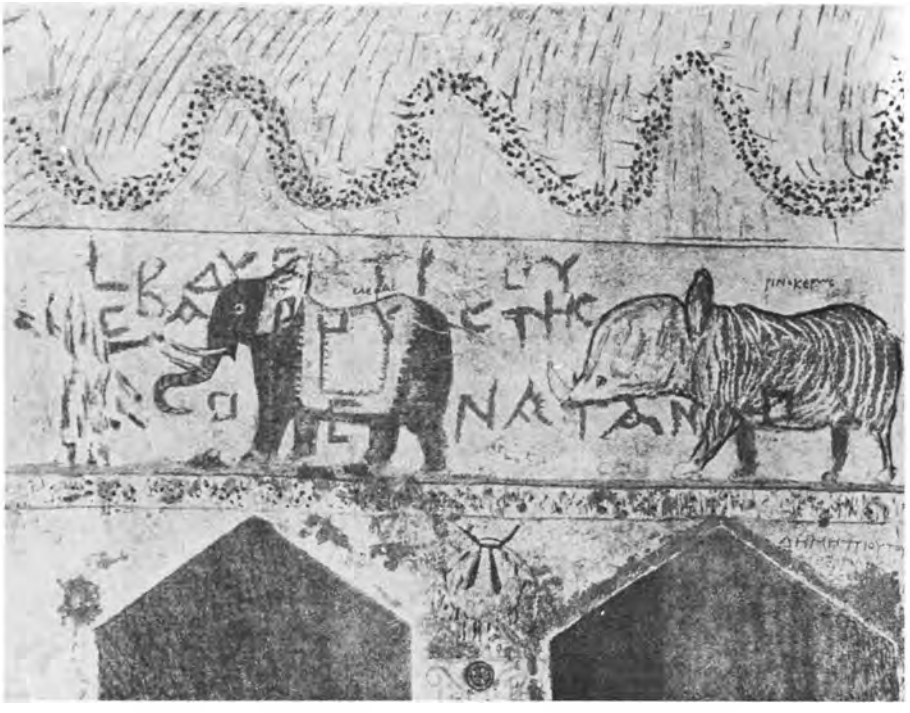
2

3

4

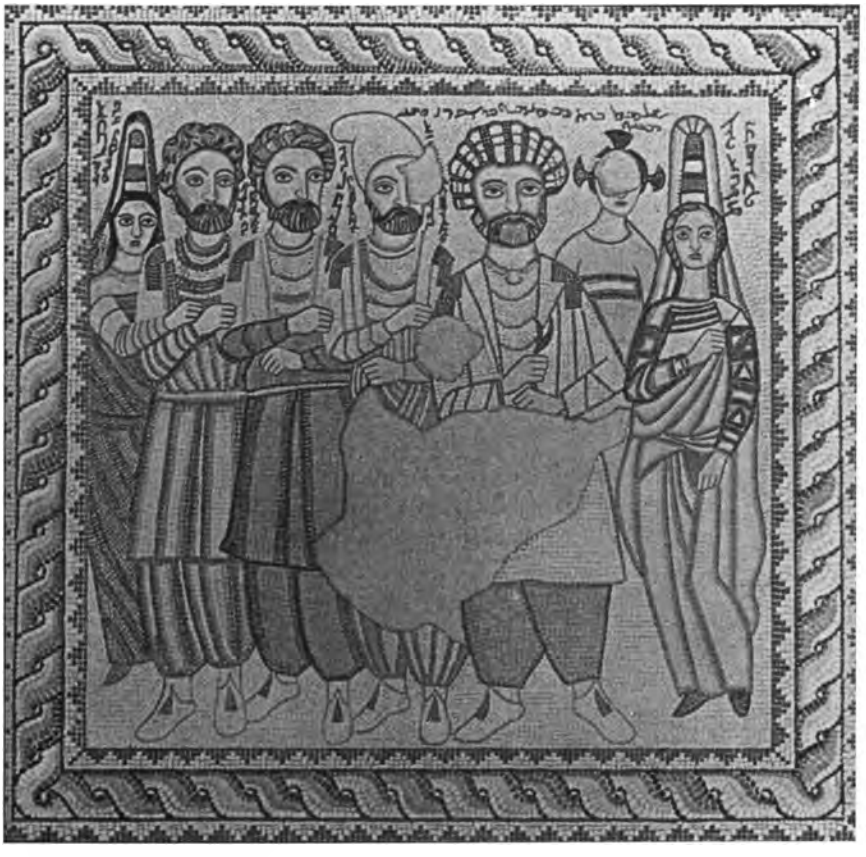
5

1

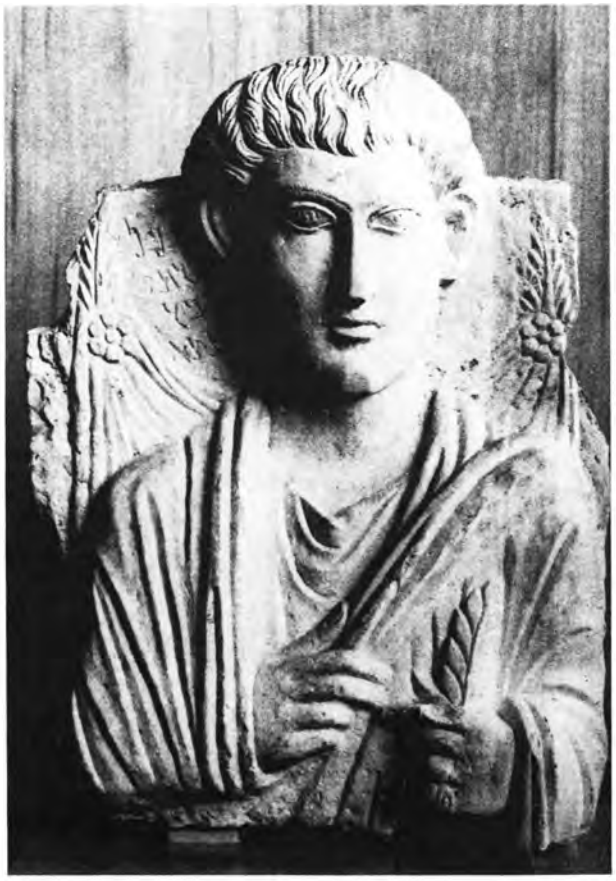


2

1

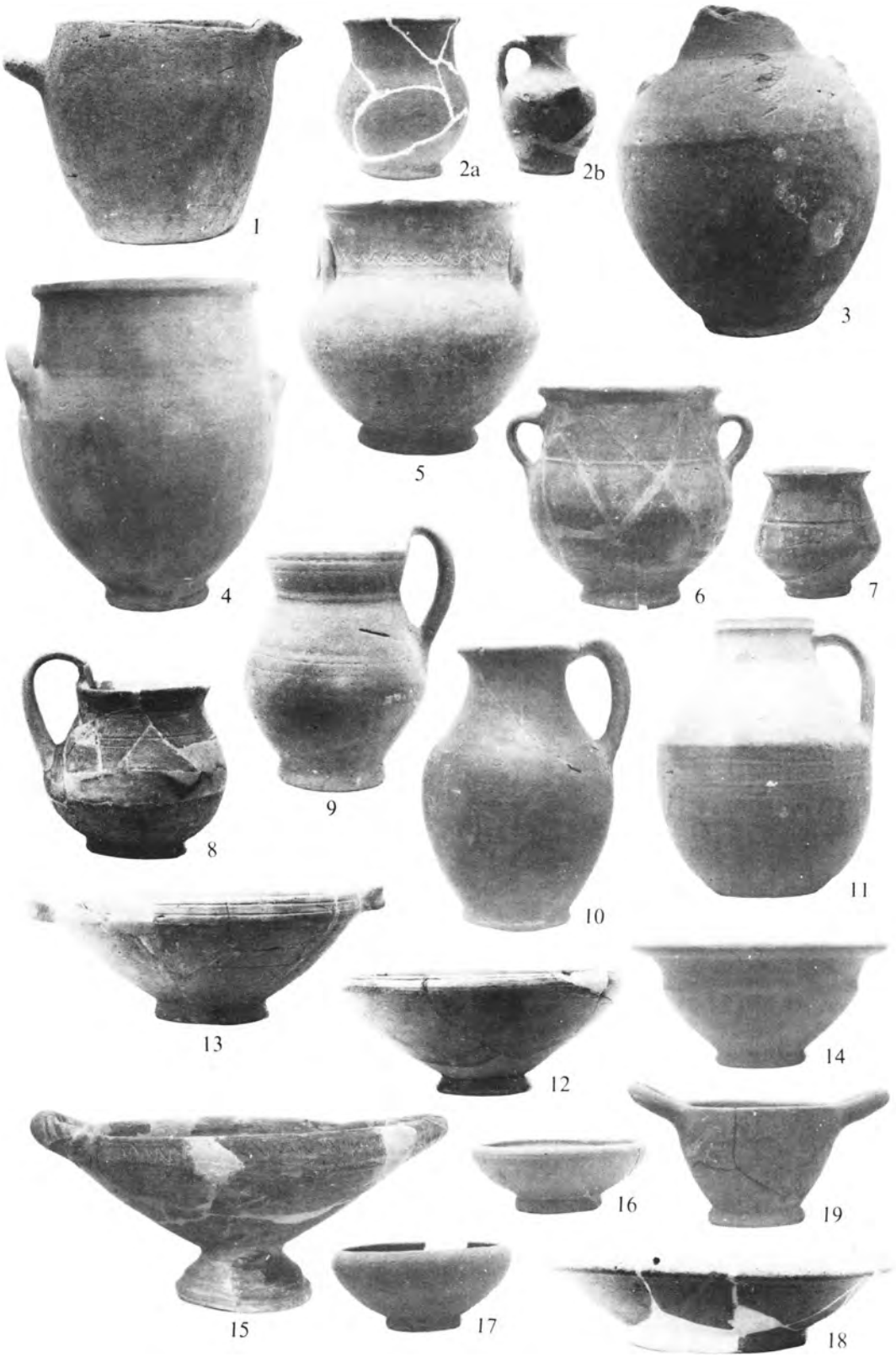


2



1

2


1
2a
2b
3
4
5
6
7
8
9
10
11
13
12
14
15
16
19
17
18

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

1

2

3

4

1

2

3

4

1

2

3

4

V.M. STROCKA

1

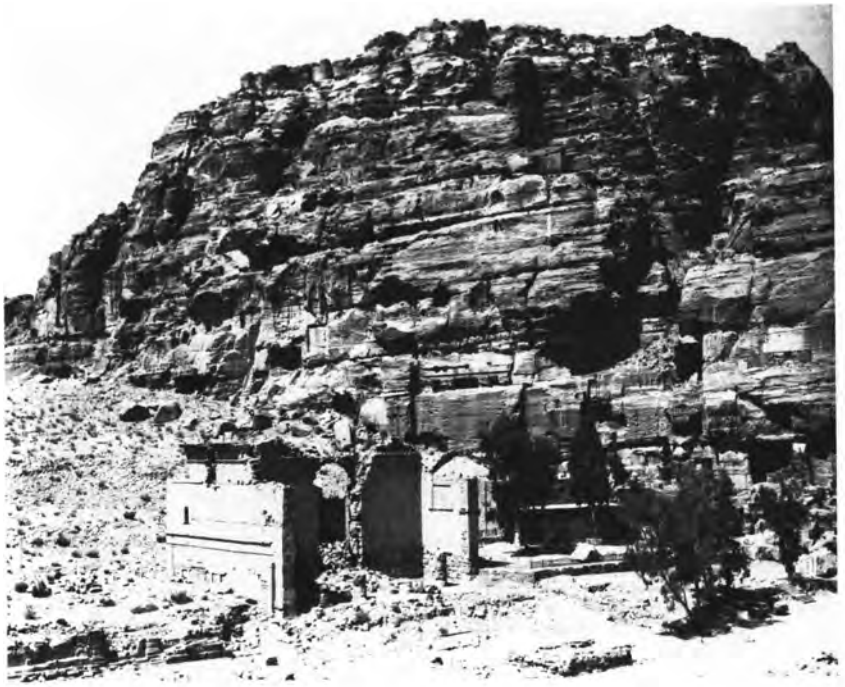
2

3

4

ΠΙΝ. 54

1



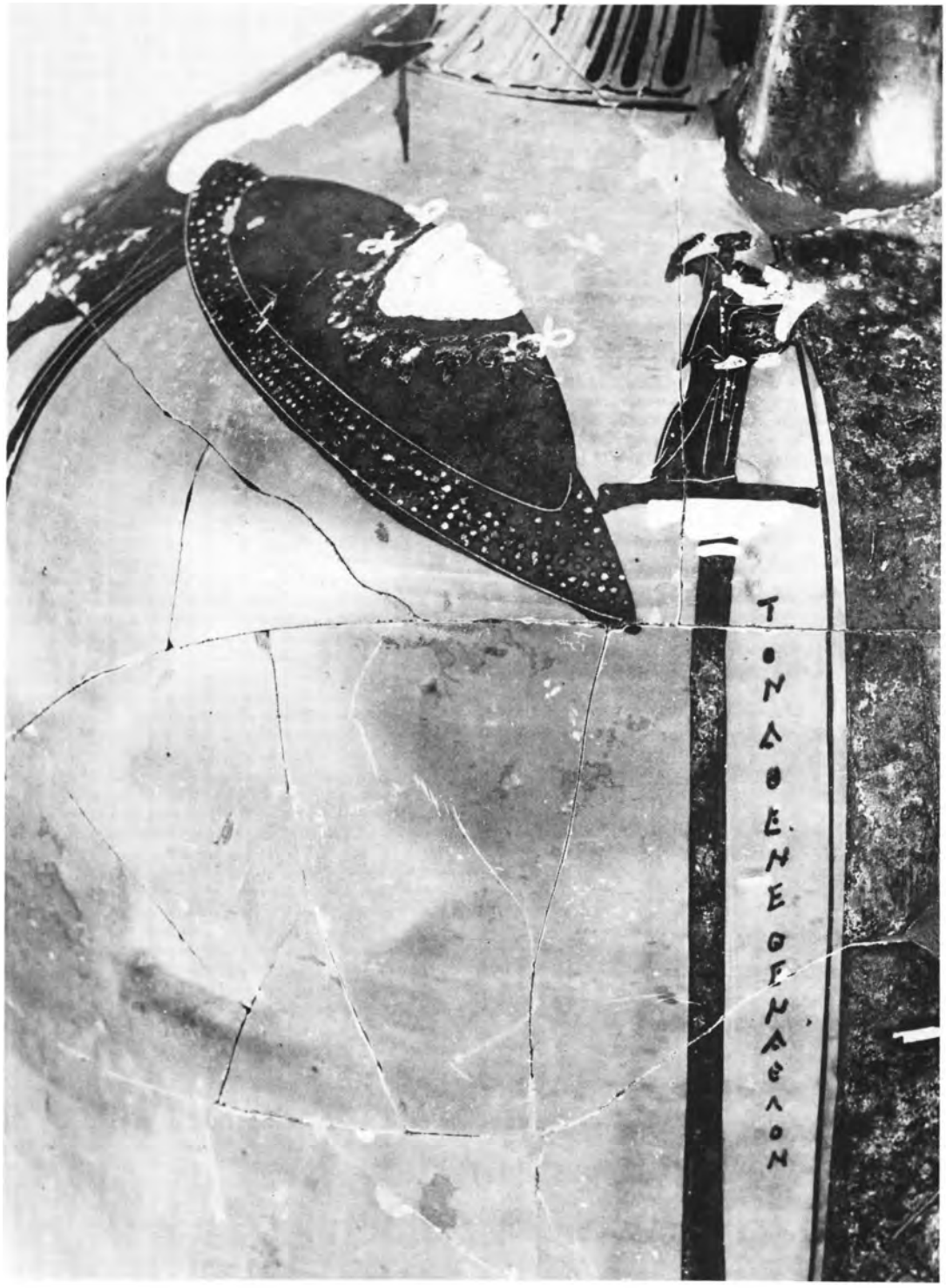
1

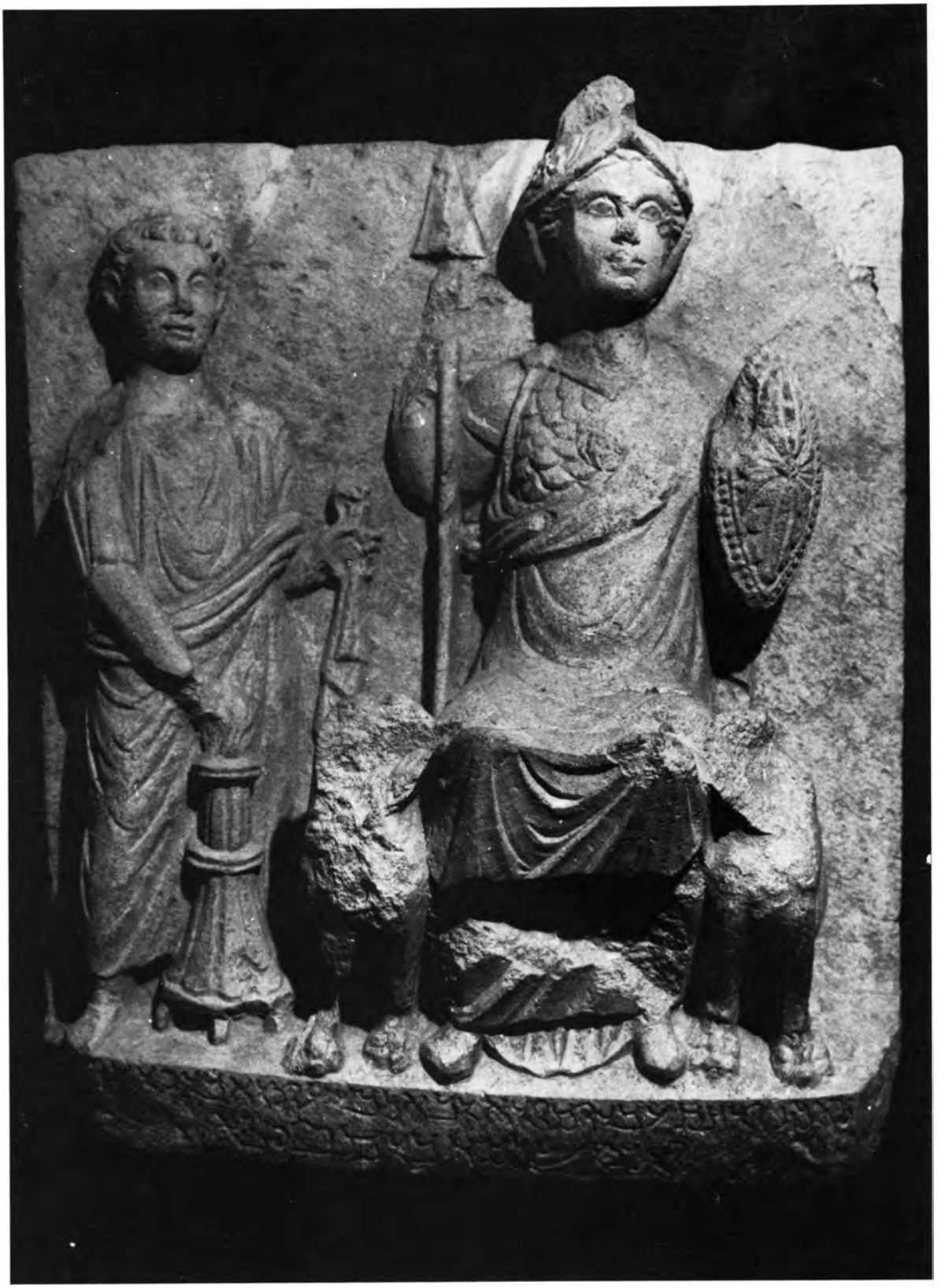
2

3

4

5


ΤΟΝΔΟΕΝΕΘΕΝΑΣΕΛΟΝ

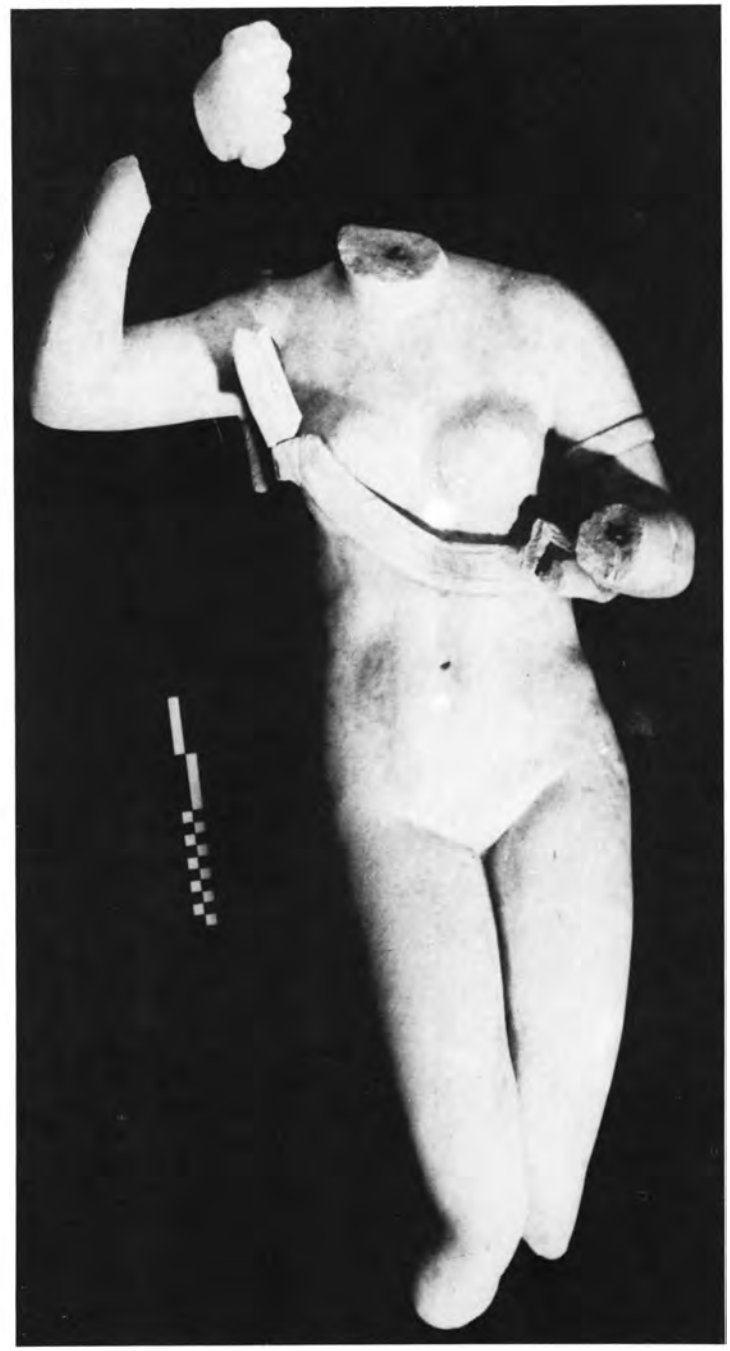


1

2

1

2



1

2

1

2

Ο Α΄ ΤΟΜΟΣ ΤΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ
ΤΟΥ ΧΙΙ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΑΡΧΑΙΟ-
ΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΤΥΠΩ-
ΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ
ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ-ΛΟΓΟΘΕΤΗ
(ΚΕΙΜΕΝΑ) ΚΑΙ ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑ-
ΦΕΙΟ Ι. ΝΤΕΚΟΠΟΥΛΟΥ (ΠΙΝΑ-
ΚΕΣ) ΣΕ 2000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ.