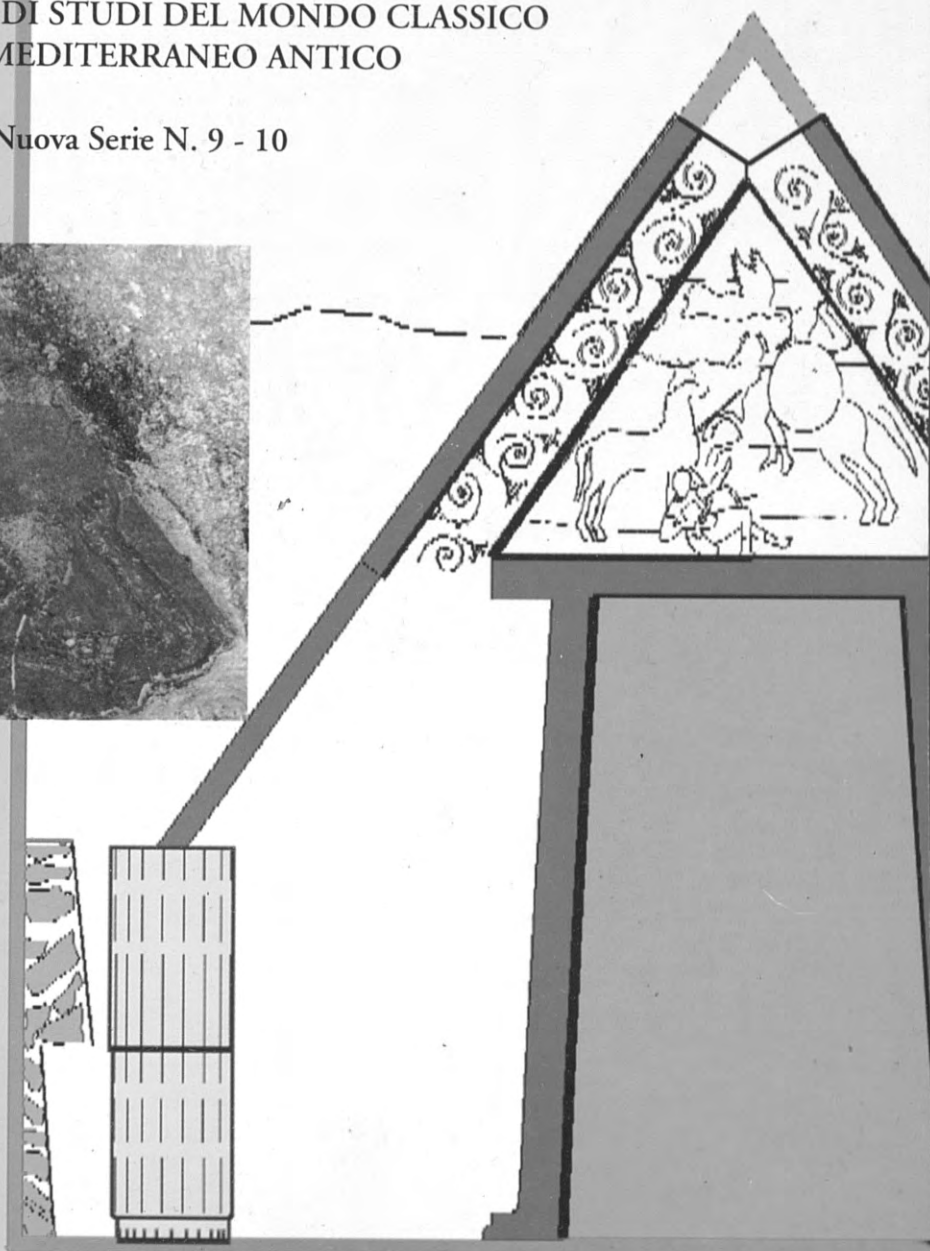


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10



2002-2003 Napoli

Questo volume è dedicato a Marina Mazzei,
prematuramente scomparsa (2 agosto 2004),
Ci mancheranno, di lei, l'intelligenza rigorosa,
la tenace combattività spesa per la tutela del
patrimonio archeologico, la discrezione,
la luminosa presenza.
Di lei questo volume accoglie due
lavori, che della sua amicizia per la rivista
sono un estremo pegno.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9 - 10

2002 - 2003 Napoli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI L'ORIENTALE
ANNAI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA
DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 9-10

ISSN 1127-7130

Finito di stampare nel mese di marzo 2005
dalle **Edizioni Lui**
Via G. Galilei, 38 Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii*: *et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

INDICE

MATTEO D'ACUNTO, Il tempio di Apollo a Dreros: il culto e la "cucina del Sacrificio"	p. 9
GILDA BARTOLONI, Una cappella funeraria al centro del pianoro di Piazza d'Armi - Veio	» 63
VINCENZO BELLELLI, Gli Argonauti all'imbarco	» 79
HELMUT RIX, Etrusco <i>kanna</i> "canapa"	» 95
RAFFAELLA BONAUDO, Trasmissioni iconografiche e costruzioni immaginarie: riformulazione di modelli attici su alcune stele felsinee	» 103
VIRGINIA IBELLI, Temi e programma figurativo della ceramica campana a figure nere	» 115
ELDA SCOPPETTA, Note preliminari sulla fase di età classica della porta nord delle fortificazioni di Cuma	» 141
MARINA MAZZEI, L'ipogeo della <i>Nike</i> di Arpi. Nota preliminare	» 153
LUCA CERCHIAI, Pitanatai Peripoloi	» 159
MARIA ELENA GORRINI, Eroi salutarì della Grecia continentale tra istanze politiche ed universali	» 163
ROSA DE BONIS, Un vecchio scavo nell'abitato di Paestum: problemi metodologici ed interpretativi	» 197
FABRIZIO PESANDO, Le "Terme Repubblicane" di Pompei: cronologia e funzione	» 221
LAËTTITIA CAVASSA, Lucius "outricide" sur une lampe de Cumes?	» 245
EPIGRAPHICA	
LAURA DEL VERME, GIULIA SACCO, Cuma: Frammenti ceramici iscritti dagli scavi dell' <i>Orientale</i>	» 251

TULLIA RITTI, Antonino Pio, "padrone della terra e del mare". Una nuova iscrizione onoraria da Hierapolis di Frigia	» 271
GIUSEPPE CAMODECA, Studi liternini. Le iscrizioni nel <i>CIL</i> e Liternum colonia imperiale	» 283
ANTONELLA DE CARLO, Dediche imperiali da Liternum: a Traiano, <i>restitutor Italiae</i> , del 113-116 e a Caracalla del 211-212	» 293
ANNALISA TORTORIELLO, Dedicata da Liternum al Cesare Salonino del 258-260	» 307

RASSEGNE E RECENSIONI

MARIA CHIARA MONACO in risposta alla recensione di A.M. D'Onofrio: <i>Ergasteria. Impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal Protogeometrico alle soglie dell'Ellenismo</i> , Roma 2000, in <i>AIONArchStAnt</i> , n.s. 8, 2001, pp. 214-223	» 315
NICOLA LANERI, rec. a Mike Pearson - Michael Shanks, <i>Theatre/Archaeology</i> , London 2001	» 319
ANNA MARIA D'ONOFRIO, rec. a I. Morris, <i>Archaeology as cultural history: words and things in Iron Age Greece</i> , Oxford 2000	» 323
BRUNO D'AGOSTINO, rec. a S. Huber, <i>Eretria XIV Fouilles et Recherches, l'Aire sacrificielle au nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros</i> , Lausanne 2003	» 330
BRUNO D'AGOSTINO, rec. a Eva Simantoni-Bournia, <i>La céramique grecque à reliefs - Ateliers insulaires du VIII^e au VI^e siècle avant J.-C.</i> , École Pratique des Hautes Études - III - Hautes Études du Monde Gréco-Romain 32, Genève 2004	» 333
MARINA MAZZEI, rec. a F. Colivicchi, <i>La necropoli di Ancona (IV-I sec. a.C.). Una comunità italica fra ellenismo e romanizzazione</i> , 'Quaderni di Ostraka', Napoli 2002	» 338
Riassunti degli articoli	» 340

IL TEMPIO DI APOLLO A DREROS: IL CULTO E LA "CUCINA DEL SACRIFICIO"

MATTEO D'ACUNTO

In epoca geometrica e protoarcaica il fenomeno della genesi del tempio poliadico, come monumento simbolo della *polis* che si va strutturando, è stato analizzato di recente dal punto di vista archeologico nel lavoro di A. Mazarakis Ainian¹. Egli, partendo dall'analisi dei singoli siti e pur riconoscendo le variabili del fenomeno, arriva alla formulazione di un modello interpretativo generale, ancorato al contesto storico-politico-sociale. Secondo tale modello, quale edificio più eminente e rappresentativo all'interno del singolo abitato il tempio poliadico si sostituisce alla residenza basileica nel contesto politico che vede la trasformazione dei regimi basileici del *Dark Age* nelle oligarchie delle *poleis* nascenti di epoca geometrica.

In questo momento critico, nella specifica tradizione architettonica templare di Creta, si pone il tempio di Dreros, scavato da Spyridon Marinatos nel 1935, e da lui accuratamente pubblicato e già lucidamente analizzato². Il piccolo abitato di Dreros si sviluppava sulle pendici e sulla sella tra le due colline in località Hagios Antonios, nella Creta

centro-orientale, nel tratto settentrionale, a nord-est della moderna cittadina di Neapolis³. Il tempio è costruito attorno alla fine dell'VIII sec. a.C. in posizione adiacente alla sella, in associazione con un'*agorà* a gradini (fig. 1).

Il presente contributo⁴ propone un'analisi della funzione ancora "ibrida" del tempio: da una parte, già nella sua accezione "classica" di *naòs* delle "immagini di culto", da un'altra, ancora come "recinto" che ospita all'interno del vano di culto le diverse fasi della "cucina del sacrificio".

1. La struttura

La proposta di restituzione architettonica del tempio avanzata da Marinatos prevedeva una struttura ad *oikos* semplice con porta di accesso al centro della facciata, la quale è preceduta da un portico con una coppia di colonne su ciascun lato (figg. 3-4)⁵. Tale restituzione, concepita tenendo presente nel dettaglio i modellini dell'Heraion di Argos e di Perachora⁶, si fondava chiaramente sul presupposto che il tempio di Dreros andasse considerato all'interno

¹ Mazarakis Ainian 1997; cf. poi A. Mazarakis Ainian, *Ἱερόες και αρχαιολογία*, Αθήνα 2000, pp. 63-118, con bibliografia relativa ad altri contributi dello stesso autore su siti e temi specifici.

² I principali contributi sul tempio sono: Marinatos 1936; Drerup 1969, pp. 5-7; Beyer 1976, pp. 13-20 e 39-42; Mazarakis Ainian 1997, pp. 216-218, dove è riportata un'ampia bibliografia. Per i dati di scavo ed il rinvenimento degli *sphyrilata* cfr. S. Marinatos, 'Ἀνασκαφαὶ ἐν Κρήτῃ', in *Prakt* 1935, pp. 196-220, spec. 203-212; *idem*, 'Le temple et les statuettes archaïques en bronze de Dréros (Crète)', in *CRAI* 1935, pp. 478-484; Ch. Picard, 'Note additionnelle à "Temple et statuettes archaïques de Dréros"', *ibidem*, pp. 484-489; *idem*, 'Le temple de Dréros (Crète orientale) et sa triade archaïque', in *RA* 7, 1936, 1, pp. 116-117; E. Pierce Blegen, 'News Items from Athens', in *AJA* 40, 1936, pp. 262-270, spec. 267-270.

³ Sul sito di Dreros v. spec. Xanthoudidis 1918; *ICI*, IX, p. 83; Marinatos 1936, pp. 214-219; Demargne-van Effenterre 1937a;

Kirsten 1940; van Effenterre 1948, pp. 15-66 (pubblicazione della necropoli alle pendici settentrionali della collina orientale); *GffC*, pp. 93-96; H. van Effenterre, 'Dreros', in J.W. Myers-E.E. Myers-G. Cadogan (a cura di), *The Aerial Atlas of Ancient Crete*, London 1992, pp. 86-90; Nowicki 2000, p. 73.

⁴ Esso è stato presentato, in forma preliminare, al convegno *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, organizzato dall'École française de Rome tra l'11 ed il 13 dicembre del 2003; una versione in francese abbreviata è in corso di pubblicazione per gli atti. Un ringraziamento particolare va ai proff. I. Baldassarre e B. d'Agostino per i preziosi consigli; ringrazio anche la prof.^{ssa} A. D'Onofrio, ed i dott. A. Carfora, M. Cultraro e F. Guizzi per le utili indicazioni.

⁵ Marinatos 1936, pp. 244-253, tav. 31 (con alcune modifiche rispetto a tav. 26).

⁶ Rispettivamente: Atene, Museo Nazionale 15131 (Schattner 1990, n. 1, pp. 22-26, figg. 1-2, tav. 1); Atene, Museo Nazionale 16684 (Schattner 1990, n. 6, pp. 33-35, fig. 6, tav. 4).

L'IPOGEO DELLA *NIKE* DI ARPI. NOTA PRELIMINARE*

MARINA MAZZEI

Nonostante il suo saccheggio ormai trentennale¹ la necropoli di Arpi continua a restituire scoperte inattese. È questo il caso del ritrovamento recentissimo dell'ipogeo della *Nike*²: la sua violazione con il trafugamento dei reperti che costituivano il corredo funebre fortunatamente non ci ha privati del dipinto che campiva il frontone, come vedremo di grande finezza ed importanza storica³. L'area di rinvenimento ricade nella località Montarozzi, all'interno del perimetro dell'agere dell'insediamento daunia: salvo l'ipogeo del quale ora tratteremo non sono note altre testimonianze, in assenza al momento di una sistematica esplorazione della zona.

L'architettura (fig. 1-3).

La tomba a camera è costruita con blocchi regolari di tufo. Il *dromos* (lunghezza 10; larghezza 1.75) è a piano inclinato con le pareti non intonacate tagliate, come il piano, nel banco calcareo naturale, con riempimento omogeneo di terreno marrone quasi sterile. Il *dromos* è separato dalla fronte da uno stretto spazio rettangolare scoperto (vestibolo). La fronte è a capanna con gli stipiti della porta sormontati da un frontone; nello spazio che la separa dal *dromos*, in corrispondenza del punto di imposta degli spioventi, la porta

è preceduta da una coppia di due rocchi sovrapposti di semicolonne non intonacate con otto scanalature poco profonde, larghe 7-8 centimetri, con un restringimento a 6 centimetri dal piano. La facciata è edificata su un piano di fondazioni costituite da due blocchi rettangolari sui quali poggiano le semicolonne, affiancati da due blocchi che, a 0,26 m. dalla loro base, presentano una rientranza parziale (lunghezza 0,56, altezza 0,12). La porta è composta da un blocco di pietra disposto orizzontalmente sormontato da tre blocchi collocati verticalmente fermati all'esterno da un lungo puntello rettangolare di pietra (lunghezza 1,45) addossato al blocco verticale centrale frammentato in tre parti. Sul lato sin., fra i blocchi e la parete sin. del vestibolo, pietrame di riempimento.

L'interno è composto da un solo vano coperto a botte. L'ambiente ha la soglia pavimentata con blocchi di pietra in calcare; la volta a botte si imposta sulle pareti a 12,3 m. di altezza ove corre una risega.

Le pitture (fig. 4-5).

La decorazione dipinta si sviluppa all'esterno: su ciascun lato del frontone vi sono residui di intonaco conservanti zampe di un cavallo; sugli spioventi del

* A diciassette anni dal mio articolo sulle pitture vascolari a tempera di Arpi apparso in questa stessa rivista, ringrazio l'amico Bruno d'Agostino per aver accolto quest'altro contributo. La scoperta di cui in esso si tratta non solo costruisce un filo di continuità con i dipinti sui vasi allora pubblicati, ma segna anche una tappa felice nelle tristi esperienze di archeologia "di frontiera" che spesso hanno caratterizzato gli ultimi decenni in Daunia. L'interesse del monumento mi ha indotto a proporre questa comunicazione preliminare, in attesa di un'edizione più completa anche sugli aspetti tecnici della pittura.

¹ Sul problema rimando al testo, purtroppo ancora di attualità per Arpi come per la Daunia in genere, M. Mazzei-D. Graepler, *Provenienza Sconosciuta. Tombaroli, Mercanti e Collezionisti: L'Italia Archeologica allo Sbaraglio*, Bari 1996.

² La scoperta risale al settembre 2003. Essa ha fatto seguito

ad alcuni lavori di aratura profonda che hanno evidenziato i blocchi della copertura della tomba. Grazie alla collaborazione dei Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Artistico della Puglia è stato possibile intervenire in tempi brevi, asportando i blocchi dipinti e procedendo allo scavo. Preziosa, come ormai in tante altre occasioni di lavoro nel sito di Arpi, è stata la professionalità dei collaboratori del centro operativo di Foggia della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia, Francesco Racano per l'individuazione della struttura e la conduzione dello scavo, Salvatore Patete per gli interventi di restauro e rimozione dei blocchi, Vito Soldani per il rilievo del monumento e la restituzione grafica delle pitture, Massimo Marchesino per le riprese fotografiche. I dettagli fotografici del dipinto si devono a Mimmo Attademo, Foggia. Le misure sono espresse in metri.

³ Una prima segnalazione è in M. Mazzei, 'Una Nike dipinta', in *Archeo*, 20, n. 1 (227), gennaio 2004, p. 13.

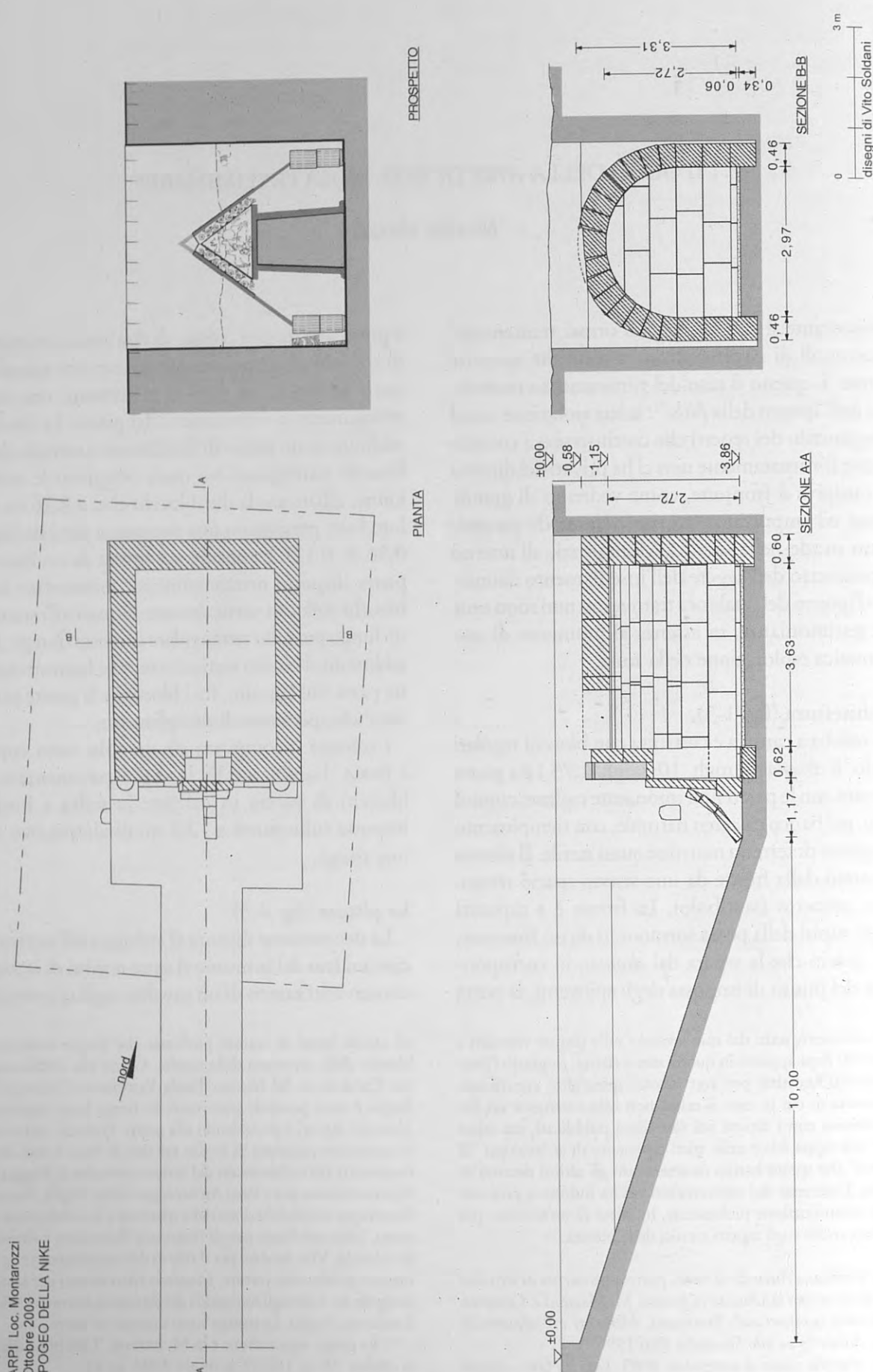


Fig. 1. Arpi. Ipogeo della Nike. Pianta e sezioni.



Fig. 2. Arpi. Ipogeo della Nike. Il dromos e la facciata.

timpano corre un motivo di girali resi con una linea rossa piuttosto sottile alternati a fiori campaniformi; il frontone presenta una scena dipinta su un fondo di colore rosa carico ad eccezione dell'angolo superiore e di una fascia inferiore, in bianco. È raffigurato a d. un cavaliere a cavallo verso il quale muove una Nike in volo; in basso, avanti alle zampe anteriori del cavallo, un altro guerriero caduto.

Il cavaliere muove verso sin. su un cavallo bianco con briglie rosse e tracce di bardatura con la coda gialla e le zampe anteriori levate. Ha le carni di colore rosso con una linea di contorno rosso scuro. Indossa un elmo a calotta con paragnatidi di colore azzurro, una tunica grigio-azzurra con le maniche corte, calzari gialli con stringhe di colore bruno e porta un grande scudo circolare con bordo bianco, nella metà superiore rosa, in quella inferiore azzurro, con una fascia marrone in corrispondenza del diametro massimo; ha il braccio d. piegato in alto ed impugna una lunga lancia marrone con la punta violacea che



Fig. 3. Arpi. Ipogeo della Nike. La porta.

termina in corrispondenza di un altro cavallo. Questo è di dimensioni più piccole rispetto al precedente, in posizione ferma, di colore rosso-bruno con la linea di contorno più scura, con la criniera e la coda bruno chiaro, un grande occhio reso con una linea bruna, briglie rosse e morsi azzurri. Una Nike alata con il volto raffigurato frontalmente vola verso il cavaliere nell'atto di porgergli qualcosa sul capo. Le carni sono bianche. Indossa un chitone rosa con la parte anteriore bianca con suddipinture brune, fermato in vita da una cintura bruno chiaro, ha grandi ali azzurre con le piume dipinte in bianco. Il guerriero caduto in basso è rappresentato con il busto e il volto in posizione frontale; è seduto sul fianco d., ha la mano d. all'altezza del fianco, il braccio sin. è alzato con il palmo della mano aperto; è ferito all'ascella sin. e alla gamba d. Ha le carni di colore rosso. Indossa un elmo a calotta con paragnatidi di colore azzurro, una tunica con le maniche corte violacea con parte anteriore azzurra, calzari gialli.

Una spada di colore violaceo gli è conficcata nel fianco; alle sue spalle si distingue la parte superiore di uno scudo circolare con bordo bianco dal quale fuoriesce parte di una lancia di colore marrone.

Il patrimonio sempre più consistente di cui si va disponendo sugli ipogei ellenistici della Puglia, con una prevalente documentazione da Arpi, oggi ci consente di proporre un discorso più compiuto sull'argomento. La sequenza di tombe a camera di questa località, come già in altra sede s'è avuto

occasione di puntualizzare⁴, si articolava su due tipologie: le tombe a camera del tipo a capanna e le tombe del tipo detto 'macedone' con la volta a botte. Fra le due ora si colloca l'ipogeo della Nike che incastra sapientemente i due tipi presentando la facciata per così dire nella "tradizione italica" e l'interno proiettato nella innovazione dal mondo greco. Per il primo caso, cioè il tipo a capanna, disponiamo di una casistica abbastanza nutrita: l'esempio certamente migliore come riferimento è rappresentato dalla cosiddetta "tomba del trono" con copertura a doppio spiovente e ambiente rettangolare⁵. Per gli ipogei arpani con volta a botte, invece, le attestazioni, almeno sino ad oggi, sono numericamente più contenute: i soli monumenti conosciuti, oltre al nostro, sono comunque sufficienti per ritenere che l'adozione di questa architettura non si debba circoscrivere solo alle grandi tombe monumentali come quella della Medusa, ma che essa, come dimostra l'ipogeo che qui esaminiamo, conobbe ad Arpi una diffusione piuttosto ampia. Nel nostro caso è significativa l'associazione del vano voltato a botte con la fronte a doppio spiovente con una soluzione architettonica decisamente innovativa, con precedenti sconosciuti, che, come vedremo, la pittura frontonale contribuisce decisamente ad inquadrare in un orizzonte di trasformazione politica, sociale e culturale.

Infatti, l'eccezionale documento pittorico della tomba ci instrada su due argomenti: l'esperienza tecnica da un lato, il significato del soggetto raffigurato dall'altro.

Al primo riguardo va evidenziato anzitutto l'uso della tecnica a tempera su parete: ad Arpi conoscevamo sinora la sua applicazione sul già ricordato dipinto dell'ipogeo del trono⁶ e su un gruppo di vasi sui quali ritorneremo anche per l'analogia tematica e stilistica delle raffigurazioni con la nostra, ai quali è direttamente accomunato, oltre che dai soggetti, anche dall'uso del fondo rosa⁷. Sicuramente, dunque, va evidenziata, oltre la conoscenza tecnica, l'abilità

del nostro pittore: nonostante disponga di modelli "di routine", ad esempio proprio il cavaliere vittorioso riproposto più volte sui vasi a tempera⁸, la sua capacità si intravede soprattutto nei particolari dei volti e anche nelle sfumate pennellate degli incarnati. Non possiamo escludere che al maestro al quale assegniamo questa buona pittura su parete si debbano anche alcuni dipinti a tempera su vasi, forse proprio la coppia di crateri a volute dall'ipogeo di Ganimede⁹, ove si colgono le stesse soluzioni "ritrattistiche" dei guerrieri dell'ipogeo della Nike.

Dunque, il dipinto dell'ipogeo della Nike colma una lacuna nelle esperienze di pittura parietale di Arpi¹⁰: sebbene la sua scoperta sia avvenuta dopo quella delle tempere su vaso oggi ci introduce ad essi e ci fa anche comprendere meglio la ricca sequenza delle pitture vascolari. Infatti, la vicenda di questo artigianato vascolare tipicamente arpano, con l'adozione di modelli greci e la loro rivisitazione, costruiva già per l'ampiezza della sua documentazione una maglia chiara del processo iconografico di questo centro. Ma oggi è l'ipogeo della Nike a segnare una tappa ulteriore per la comprensione del processo, là dove la rivisitazione del modello si sarebbe sperimentata in prima battuta non nelle pitture sui vasi, bensì su quelle parietali. Non ci soffermiamo sul percorso delle iconografie che s'è già avuto occasione di approfondire nell'edizione dei vasi a tempera di Arpi con passaggi che si concludono nelle rappresentazioni dei soldati locali: ma, proprio la nuova testimonianza conferma l'ipotesi a suo tempo formulata di una dipendenza dei dipinti vascolari da fregi parietali, scultorei o dipinti, di sfera funeraria¹¹.

Va rilevato, a questo punto, come il quadro storico della Daunia nel periodo fra IV e III a.C. è costellato da gruppi piuttosto nutriti di testimonianze che raffigurano scene di combattimento: vasi a figure rosse probabilmente di produzione canosina¹², vasi a tempera di produzione arpana, fittili a tutto tondo o

⁴ M. Mazzei, 'Appendice. Tombe a camera della Daunia', in *Arpi* 1995, pp. 181-184.

⁵ Detta anche tomba 15 Safab v. M. Mazzei, 'Foggia, Arpi', in *Taras* 12, 2, 1992, pp. 236-239, tav. LXXV, 1-2; LXXVI, 1-2; M. Mazzei, 'Ein neu entdecktes bemaltes Kammergrab in der Nekropole von Arpi bei Foggia (Apulien)', in *Antike Welt*, 1, 1993, pp. 58-59.

⁶ Brecoulaki 2001, pp. 19-20, dove si segnala la particolarità del legante animale usato, l'uovo.

⁷ Mazzei 1987; M. Mazzei, in *Arpi* 1995, pp. 249-257. Per la tecnica C. Meucci, in *Arpi* 1995, pp. 302-306, 313-314. L'uso del fondo rosa rimanda ai dipinti dei lati brevi del sarcofago delle

Amazzoni di Tarquinia cfr. Brecoulaki 2001, p. 21.

⁸ Cfr. Mazzei 1987, fig. 33, lato b, cavaliere a d.

⁹ M. Mazzei, in *Arpi* 1995, pp. 135-137, nn. 8-9; 249-257.

¹⁰ M. Mazzei, in *Arpi* 1995, pp. 197-210.

¹¹ Mazzei 1987, pp. 180-182.

¹² La bibliografia su questo argomento è vastissima. Ricordiamo M. Schmidt et al., *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*, Mainz 1976, pp. 107-108; L. Giuliani, 'Alexander in Ruvo, Eretia und Sidon', in *AntK* 20, 1977, pp. 26 ss.; F. Massa Pairault, 'Le Peintre de Darius et l'actualité. De la Macedoine à la Grande Grèce', in L. Breglia Pulci Doria (a cura di), *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di E. Lepore*, 2, Napoli 1996, pp. 235-262; A.



Fig. 4. Arpi. Ipogeo della Nike. Il frontone dipinto.



Fig. 5. Arpi. Ipogeo della Nike. Il frontone dipinto: particolare.

a basso rilievo che decoravano gli interni degli ipogei dei quali l'Amazzonomachia di Ginevra, che riteniamo provenga da Arpi¹³, rappresenta un esempio di straordinaria completezza. Le terrecotte raffiguranti combattenti isolati o comunque composizioni più limitate decoravano i più tardi vasi monumentali di Canosa¹⁴ e sembrano collocarsi alla conclusione di una sequenza di lunga durata segnata in Daunia da esperienze di architettura privata, abitativa e funeraria, e probabilmente anche pubblica, che sono documenti espliciti del rapporto con la politica e la cultura macedone¹⁵.

Dunque, da un lato evidenziamo le buone esperienze artistiche del maestro arpano, dall'altro anche la sua capacità di selezionare dal groviglio delle scene di battaglia così diffuse nella Daunia della seconda metà del IV a.C. i soggetti funzionali a lanciare messaggi individuali mirati, nel nostro caso l'eroizzazione

Rouveret, 'Tradizioni pittoriche magno greche', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Magna Grecia. Arte e artigianato*, Milano 1987, pp. 317-350; A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley-Los Angeles 1993.

¹³ Cfr. *Genava*, n. s. 32, 1984, p. 196. F. van der Wielen, 'Groupe de figurines en terre cuite: Amazonomachie', in *AntK* 36, 1995, pp. 68-76. M. Mazzei, 'Ancora scene di battaglia dalla Daunia ellenistica: l'oinochos sovradipinto da Tiati', in *Festschrift for R. Green*, Sydney 2004, in corso di stampa.

¹⁴ F. van der Wielen-van Ommeren, *La ceramique à décor polychrome et plastique dite de Canosa*, tesi dott. Genève, 1985 (diss. dattiloscritta). Cfr. in particolare P. Bienkowski, *Le Celtes dans les arts mineurs gréco-romains*, Cracovie 1928, pp. 80-110 e M. Rostovtzeff, 'Numidian Horsemen on Canosa Vases', in *AJA* 50, 1946, pp. 263-267.

¹⁵ M. Mazzei, 'Condottieri epiroti della Daunia ellenistica. L'evidenza archeologica', in *Atti del Convegno di Taranto 2003*, in corso di stampa.

¹⁶ A. Pontrandolfo, 'L'elogio della virtus. La scena di battaglia della tomba 114 di Paestum', in *Incidenza dell'antico. Dialoghi di storia greca* 1, 2003, p. 108.

¹⁷ Sono pochi i casi in cui, nel repertorio ceramografico a figure rosse apulo, la Nike in volo incorona un personaggio; più frequente è, invece, in questo atto Eros alato androgino, nudo. Ricordiamo, fra gli esempi noti, in Trendall-Cambitoglou, II, tav. 178,3, 18/49: anfora di tipo panatenaico del pittore di Dario; tav. 203/3, 18/332; cratere a calice del pittore dell'Oltretomba; tav. 357,5, 28/86. Da ultimo per Nike che incorona Hellas vedi M.G. Canosa, (a cura di), *Echi di vittorie orientali. La tomba dell'Agip di Altamura*, Taranto 2003 e il cratere a volute da Ruvo al Museo Nazionale di Napoli, Trendall-Cambitoglou, II, tav. 176,2, 18/40. Un esemplare diverso (Trendall-Cambitoglou, I, tav. 82,3, 9/188) che ben concorda con il soggetto del nostro dipinto, è rappresentato da un cratere a colonnette nel mercato antiquario, con un guerriero dal costume osco, fiancheggiato dal cavallo, che ha atterrato un altro guerriero e viene incoronato da una Nike in volo; di lato altri due guerrieri completano la scena.

del defunto vittorioso in un combattimento. Altre esperienze pittoriche coeve ci insegnano che poco interessava la registrazione puntuale dell'evento, ragione per cui non si è fatto ricorso alla differenziazione delle armi¹⁶: vestito alla maniera romana o meglio arpana, il defunto è raffigurato nel preciso momento in cui conquista la *virtus*, nell'atto stesso di atterrare il nemico. Lontano, poi, ci porterebbe anche un'interpretazione diversa della scena ipotizzando l'identità tra il guerriero caduto e il cavaliere vittorioso, in un certo senso con il racconto della sua morte e la piccola Nike, che vola sul suo capo e lo designa come un eroe, un riconoscimento che ella sui vasi apuli a figure rosse concede solo a personaggi della mitologia o a divinità¹⁷.

La sequenza già ricomposta sulla base delle pitture vascolari e ora anche di questa testimonianza parietale ci suggerisce di immaginare l'esistenza di un soggetto, certamente di maggiore sviluppo, forse esposto in un luogo pubblico di Arpi, un centro nel quale sono intrecciate esperienze culturali dal versante greco e romano ed esperienze politico-militari sugli stessi fronti. Poco, in fondo, servirebbe riconoscere, anche grosso modo, l'evento al quale ci si riferisce, che oscilla fra uno degli episodi della seconda guerra sannitica in cui gli Arpani furono direttamente coinvolti e lo scontro con Pirro ad Ascoli Satriano avvenuto nel 279 a.C., al quale essi parteciparono a fianco di Roma.

È certo che la vicenda politica ed artistica di Arpi sempre più, grazie a ritrovamenti inattesi, ci avvicina alla pittura storica di Roma repubblicana.

Abbreviazioni supplementari:

- | | |
|------------------------|--|
| Arpi 1995 | = M. Mazzei, <i>Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli</i> , Bari 1995. |
| Brecoulaki 2001 | = C. Brecoulaki, <i>L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana. V-III secolo a.C.</i> , Napoli 2001. |
| Mazzei 1987 | = M. Mazzei, 'Nota su un gruppo di vasi policromi decorati con scene di combattimento da Arpi (Fg)', in <i>AIONArchStAnt</i> 9, 1987, pp. 167-188. |
| Trendall - Cambitoglou | = A.D. Trendall - A. Cambitoglou, <i>The Red figured Vases of Apulia</i> , I-II, Oxford 1978, 1982. |

PITANATAI PERIPOLOI

LUCA CERCHIAI

La legenda in alfabeto dorico PITANATÂN PERIPOLON ricorre su una breve serie di oboli in argento di peso campano, recante al D. una testa femminile (Afrodite?) e al R. l'immagine di Eracle che strozza il leone¹.

Tale serie, ormai inquadrabile con maggiore precisione nel III quarto del IV sec., grazie all'associazione di corredo documentata nella T. 8017 di Pontecagnano, è inseparabile dalla menzione dei Pitantati contenuta nel ben noto *logos* di Strabone sull'origine dei Sanniti (V, 4, 12): il Geografo riferisce come, secondo la propaganda (*plasma*) di Taranto, i Sanniti siano *synoikoi* degli Spartani e filelleni e "una parte sia chiamata Pitantati". Di essi è esplicitamente apprezzata la forza militare.

La critica ha da tempo chiarito come il paradigma di *syngeneia* si iscriva nella politica di apertura e di alleanza promossa da Taranto, sin dai tempi di Archita, verso il mondo italico e in particolare sannitico e come la menzione dei *peripoloi* rimandi ad una formazione militare che opera come una guarnigione di frontiera ai confini del territorio di Taranto².

Ma, più a fondo, la logica della designazione dei *Pitanatai Peripoloi* è stata descritta da A. Mele che ha valorizzato, nelle sue implicazioni complesse, la tradizione storica sullo "squadroni dei Pitantati" (*Pitanates lochos*), imperniata sullo straordinario racconto di Erodoto della battaglia di Platea³.

In esso si narra di come Amonfareto, capo del

contingente di Pitane, rifiuti di obbedire all'ordine di ritirarsi davanti ai Persiani.

L'insubordinazione risiede nella natura del suo stesso nome di "Guerriero senza Biasimo", nasce dallo stupore di vedere infrangere le regole d'onore cui è votato: cedere il campo significa *aischynein tén Sparten* (IX, 53, 2).

A nulla vale l'intervento dei suoi comandanti, Pausania e Eurianatte che, in un litigio che coinvolge l'esercito davanti all'araldo degli Ateniesi, lo chiamano pazzo e senza cervello (*mainomenos e ou phrenères*): Amonfareto solleva un grande masso e scagliandolo davanti ai piedi di Pausania proclama "che quello è il suo voto: non fuggire davanti agli stranieri" (IX, 55, 2).

Salvo a ricredersi poco dopo quando, il grosso dell'esercito spartano essendosi effettivamente ritirato, è a sua volta costretto a ripiegare con il suo contingente fino a ricongiungersi ad esso (IX, 57).

Ma questa catena di eventi, innescati dal disegno divino (*ananke*: IX, 16, 4-5), scatena il temerario attacco di Mardonio, produce la rovina dei Persiani e la straordinaria vittoria dei Greci.

Dopo essersi distinto tra i più valorosi degli Spartiati (IX, 71, 2), Amonfareto trova la morte ed è sepolto in una delle tre tombe allestite dagli Spartani sul campo di Platea: insieme a Posidonio, Filocione e Callicrate, è deposto nella *theka* degli *irenes* (IX, 85, 2), i giovani tra 20 e 30 anni, fiore dell'armata spartana⁴.

¹ R. Cantilena, L. Cerchiai, A. Pontrandolfo, 'L'immagine di Eracle in lotta con il leone nella documentazione del IV sec. a.C.', in *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della Numismatica negli studi di iconografia* (Atti convegno, Messina 2003) c.d.s. dove i temi della committenza e della circolazione delle emissioni campano-sannitiche della II metà del IV sec. sono sviluppati anche in rapporto alla ricezione sul versante italico della 'marca' iconografica di Eracle contro il leone.

² Per una efficace sintesi del problema cfr. Tagliamonte 1996, pp. 23-28. Sulla funzione dei *peripoloi*, a partire dall'*ostrakon* graffito di Pistici, cfr. anche M. Lombardo, 'Nuovi documenti su Pistici arcaica. II. Il graffito', in *PP* 40, 1985, pp. 295-306, in part. pp. 304-05, nota 49.

³ Mele 2001, pp. 268-70.

⁴ A. Masaracchia (a cura di), *Erodoto. La sconfitta dei Persiani. Libro IX delle Storie*, Milano 1978, p. 196; Mele 2001, p. 270, nota 167.

structure. A comparison with the black painted pottery from the main Campanian necropoleis of the classical age shows that the shapes of the vases are different, indicating that the pottery found in the *emplekton* of the avant-corps originally came from the town area.

M. MAZZEI, *L'ipogeo della Nike di Arpi. Nota preliminare.*

The author reports on the finding of an exceptional painted hypogeum at Arpi in September 2003. This monument first introduced the barrel vault of Macedonian hypogea among the traditional hut-shaped local tombs of the area. The tempera-painted pediment, showing Nike crowning a rider in front of another fallen rider, confirms something that the author had already guessed previously, viz., that tempera-painted vases with similar subjects had a first-rate pictorial tradition behind them, capable of reviving Greek models in the light of local culture.

L. CERCHIAI, *Pitanatai Peripoloi.*

The author strives to shed light on the meaning of the designation "Pitanatai", used for the Samnites both in historical works (Strabo, V, 4, 12) and on coins (Campanian silver oboli). Notably, he tries to show that the term derives from the same Tarentine propaganda characterizing the Samnites as *saunîtai*, i.e., "spearmen", an ethnonym celebrating a shared *aretè*, but also emphasizing the Samnites' comparative backwardness.

M.E. GORRINI, *Eroi salutari nella Grecia continentale fra istanze politiche ed universali.*

The article deals with healing cults, i.e., cults aimed at maintaining or, more often, recovering one's health. These cults were usually reserved to characters which literary tradition qualified as "heroes". The author, after reviewing the history of studies, focuses on three aspects. First of all, she re-examines the rites performed in healing sanctuaries, to ascertain whether one can still speak of heroes and practices connected to heroic cults. Then she

proceeds to analyze the relationship between the main healing god, Asclepius, and other healing gods (Amphiaraios, Amphilocus, etc.). She examines the regional distribution of the sanctuaries of these deities and their respective areas of influence, as well as the internal topography of their sanctuaries, to establish the chronological sequence of the cults, and observe similarities and differences. Finally, she devotes special attention to the political/private dualism characterizing health cults, often classified *a priori* as "poor" and, as such, devoid of political implications; in other words, confined to a totally private dimension, such as that of a mother who goes to pray for the health of her baby. The author was able to ascertain, instead - and this is possibly the most innovative aspect of her work - that this aspect goes hand in hand with a strong control by the *polis*.

R. DE BONIS, *Un vecchio scavo nell'abitato di Paestum: problemi metodologici ed interpretativi.*

The author illustrates a possible approach to the study of an excavation carried out a few decades ago in a sector of the town of Paestum, whose records, unfortunately, are almost completely lost. She conducts an extremely detailed analysis of the few surviving records, focusing especially on elements allowing a reinterpretation of this dig, which threw new light on the area's micro-history.

F. PESANDO, *Le "Terme Repubblicane" di Pompei: cronologia e funzione.*

Because of their poor preservation, the "Republican Thermae" of Pompeii, located near the Triangular Forum, have been long forgotten. Only some general studies on Roman thermae remember this building for the peculiarity and presumed antiquity of its *suspensurae*, believed to have been employed here long before their presumed invention by Sergius Orata. The author conducts a new study of this public bath, based not only on the excavation report, but also on direct observation made possible by recent work in the area conducted by the Excavation Office of Pompeii. On this occasion, for the first time the floors of the building were documented and the place's various building and

decorative phases analyzed. The building's history spans a rather long time range, from the second half of the second century BC - i.e., much earlier than was generally assumed previously - and the time of Caesar. The location chosen for these baths is significant. They were part of a complex erected in the Triangular Forum also including other buildings devoted to the athletic education of Pompeian citizens; more specifically, the Republican Thermae were the *balaneion* of the *Vereia Pumpaiiana* (Samnite Gymnasium).

L. CAVASSA, *Lucius "outricide" sur une lampe de Cumae?*

A late Roman lamp found at Cumae is graced with a medallion showing a hitherto unidentified scene: a drunken man armed with a dagger looks at two bloated objects, probably recognizable as wineskins, lying at his feet. This could be an episode from the story of Lucius. Before his transformation into a donkey, the drunken Lucius stabs some wineskins which he mistakes for bandits. He is subsequently dragged in front of a court of law and ridiculed in front of the whole town (Apuleius, *Metamorphoses* III, 1-12). If this interpretation is correct, this image belongs in a small series of scenes on lamps evoking the story of Lucius, which was popular in Hellenistic times. The most easily identifiable of these scenes is the mating of the donkey Lucius with a rich matron.

EPIGRAPHICA

G. SACCO, L. DEL VERME, *Cuma: Frammenti ceramici iscritti dagli scavi dell'Oriente.*

Some inscribed pottery sherds from the Greek period were unearthed in excavations conducted at Cumae from 1994 to 2002 by a team of the Università di Napoli "L'Orientale" (projects *Kyme I* and *II*). Most come from the northern stretch of the town walls, whereas a few were found in soundings outside and inside the walls. Several belong to Attic vases dated from the sixth century to the Hellenistic period, others to locally made vases. The inscriptions mostly consist of isolated

marks or letters - or groups of letters - classifiable as trademarks. Five are actual texts: the ending of a proper name in a form typical of the Western Euboic dialect; a shortened form of the name of Hera; an epic term designating choral dancing; part of the name of Alcestis, probably a caption to a figured scene showing the myth; and the beginning of an inscription left incomplete.

T. RITTI, *Antonino Pio, 'Padrone della terra e del mare'.*

The article deals with a previously unpublished statue base carrying an inscription in honor of Antoninus Pius. The text is especially interesting because it qualifies the emperor as '*ges kai thalasses despotes*'. This title seems to have been first included among the Imperial eulogia precisely under Antoninus Pius, although it was so far attested for this emperor only in two Microasiatic inscriptions of uncertain reading. The author re-examines both of these occurrences of the title, and proposes to add to them another epigraph, previously reconstructed differently. She then investigates the meaning of the title *despotes*, especially in opposition to that of *kyriqs*, through a study of the diffusion and significance of occurrences of these titles predating the time of Antoninus Pius. The rarity of inscriptions qualifying the emperor as *despotes* could explain why this term was hacked out in the Hierapolitan inscription: possibly, the epithet had not yet gained the official acceptance of the Roman government.

G. CAMODECA, *Studi liternini. Le iscrizioni nel CIL e Liternum colonia imperiale.*

The author examines two important aspects of the history of the ancient Scipionic colony of Liternum. First, he demonstrates that few of the CIL inscriptions attributed to Liternum actually come from this town. Secondly, he shows, on the evidence of two imperial inscriptions - especially a newly republished monumental dedication to Gordian III - that Liternum was an imperial (*Augusta*) colony, probably after 162 and before 238. Still, the author believes that this cannot be regarded as confirmation of the mention in