N.S.4
Annali di archeologia e storia antica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4



1997 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4

1997 Napoli

ISSN 1127-7130

Comitato di Redazione

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

Segreteria 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 (Macintosch, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

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

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 x 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

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

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan 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, quest'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.

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

Abbreviazioni

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

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

INDICE

Carlo Tronchetti, *I bronzetti "nuragici": ideologia, iconografia, cronologia* p. 9

Claude Rolley, *Encore les ἀφιδρύματα: Sur la fondation de Marseille, de Thasos et de Rome* » 35

Francesco Guizzi, *Terra comune, pascolo e contributo ai* syssitia *in Creta arcaica e classica* » 45

Nino Luraghi, *Il carnevale macabro, ovvero, morire da tiranno* » 53

Daniel Noel, *Les Grandes Dionysies* » 69

Cornelia Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos. Iconografia dionisiaca VIII* » 87

Massimo Vidale-Gabriella Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione* » 105

Benedetta Bessi, *La musica del simposio: Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari* » 137

Marina Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi* » 153

Silvia Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora* » 161

Eliodoro Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea* » 173

Giuseppe Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator aquae Augustae *(10 d.C.)* » 191

Rassegne e Recensioni

John Boardman, *Ischia and* Euboica » 203

Emanuele Greco, *Note di topografia e di urbanistica III* » 207

Cristiano Grottanelli: AA.VV., *Caronte. Un obolo per l'Aldilà (La Parola del Passato*, Vol. 50, Fascicoli 3-6) Napoli, 1995 » 221

Bruno Genito: (Sous la direction de C. Pilet) *La Nécropole de Saint-Martin-de-Fontenay (Calvados) - Recherches sur le peuplement de la plaine de Caen du V^e^ s. avant J.C. au VII^e^ s. après J. C.* (54^e^ supplement à *Gallia*), Paris 1994 » 225

Riassunti degli articoli » 229

Il 4 febbraio del 1999 è morto Luigi Bernabò Brea. Con lui scompare non soltanto un grandissimo studioso, ma innanzitutto una delle sempre più rare figure di uomini grandi per cultura e senso etico della vita. Per questo suo temperamento, pur essendo un protagonista, non ha mai avvertito l'esigenza di imporre la sua immagine all'attenzione del pubblico, ritenendo che il lavoro, fatto o da fare nel modo giusto, fosse più importante della sua persona. La sua infaticabile attività nello scavo, nella ricerca, nella tutela, gli apparivano niente più che il sereno adempimento del proprio dovere, e in questo riponeva la propria gratificazione. Questo dovere non poteva considerarsi compiuto se la ricerca, lo scavo, non trovavano la loro forma nella esposizione museale e nella pubblicazione. Negli ultimi anni la suo operosità fu ancora più grande, nel timore di non riuscire a pagare fino in fondo il suo debito. Questo suo modo di essere ci sembra la prima, e la più importante delle sue lezioni.

La sua era una cultura profondamente umanistica: la lettura dei classici, lo studio delle fonti antiche, erano per lui il punto di partenza indispensabile, nell'accostarsi a un problema. Esse servivano a tenere ben saldo il rapporto tra il passato e il presente, a ritrovare la dimensione umana dell'antico. Questo non gli impediva di riconoscere la dimensione naturale dell'uomo, e quindi l'esigenza di studiarne con uguale attenzione l'ambiente: il museo, che egli creò nel Castello sull'acropoli di Lipari, insieme alla sua inseparabile compagna, M.Cavalier, è un modello della compiuta reintegrazione dell'uomo nel suo passato e nel suo ambiente.

Il rifiuto della divisione tra scienza dell'uomo e scienza della natura ne faceva l'erede della parte migliore della cultura positivistica. In questa prospettiva si comprende meglio la sua assoluta fiducia nella tipologia, come elemento portante nella definizione di una facies culturale. Quest'atteggiamento, che gli procurò non poche critiche da parte di studiosi "più aggiornati", ritrova tutto il suo senso oggi, nel momento in cui si guarda alla cultura materiale come a un sistema simbolico di autorappresentazione.

Se la tipologia fornisce la base certa per la identificazione di una *facies*, essa non esaurisce il suo studio; l'attenzione si rivolge infatti alle scelte insediative, alla forma degli abitati e delle capanne, agli usi funerari, in una indagine a tutto campo che ha per oggetto lo studio della comunità antica.

La straordinaria chiarezza del suo pensiero, sempre teso a cogliere l'essenziale, gli permetteva di tradurre i dati dello scavo stratigrafico in sequenze culturali ricomponendole in affreschi via via sempre più vasti, ritrovando i segni delle relazioni tra culture diverse su uno scenario esteso all'intero bacino del Mediterraneo.

Queste doti, e la straordinaria vastità delle sue conoscenze, gli permisero di porre su nuove basi la preistoria italiana e quella dell'Egeo Nord-orientale, legandole in un solido quadro alle sequenze del mondo greco e dell'Anatolia.

Questo, che è soltanto un aspetto della sua poliedrica attività, si articola in tre momenti, che segnano tre tappe fondamentali nella conoscenza della preistoria del Mediterraneo: la prima inizia nel 1939, quando – giovine funzionario – viene mandato a costituire la Soprintendenza Archeologica della Liguria. Nasce così lo scavo della Caverna delle Arene Candide presso Finale Ligure, che gli permette di delineare lo sviluppo del neolitico nell'Italia continentale in relazione al panorama europeo. A distanza di cinquant'anni, questo quadro ha retto nelle linee essenziali a una rigorosa rivisitazione compiuta da Santo Tinè e dalla sua *équipe*.

Nel 1947, con il primo saggio a Panarea, inizia la sua ricerca nelle Isole Eolie, delle quali intuisce il ruolo di tappa obbligata nei rapporti tra l'Egeo e l'Occidente. Le ricerche condotte sull'acropoli di Lipari e nelle altre isole dell'arcipe-

lago insieme a Madeleine Cavalier, individuano la sequenza delle *facies* culturali locali, ma nello stesso tempo permettono di riordinare la preistoria dell'intera penisola, aprendo nuovi orizzonti sui rapporti tra la Sicilia, Malta e la Grecia dell'Età del Bronzo.

Il terzo approdo, non meno determinante, fu quello di Poliochni, nell'isola di Lemnos. A questo scavo aveva collaborato nel 1936 come borsista della Scuola Archeologica Italiana di Atene. Ma nel tempo altri allievi si erano avvicendati sul sito, procedendo in maniera diseguale nello scavo e nella sua documentazione. Toccò a Bernabò Brea riprendere le fila di questo intricato discorso nel decennio tra il 1951 ed il 1960 ricostruendo la sequenza degli orizzonti locali e la loro relazione con Troia, Thermi e gli altri insediamenti preistorici dell'Anatolia e dell'Egeo. Era naturale per lui immaginare che i risultati raggiunti dovessero essere messi a disposizione del pubblico, sia quello degli specialisti, sia quello – più vasto – dei non addetti ai lavori. Nacquero così il Museo di Lemnos, un modello di chiarezza didattica e espositiva, e la monumentale edizione dello scavo.

Ma la vastità dei suoi interessi non si esauriva certo nello studio della preistoria. Dal suo breve soggiorno nella Soprintendenza di Taranto, che fu il suo primo incarico di funzionario, nel 1938, nacque la sistemazione dei rilievi tarantini di pietra tenera di età classica ed ellenistica; dalla sua lunga permanenza alla guida della Soprintendenza di Siracusa fu rinnovata la conoscenza della Sicilia Orientale, già impostata su solide basi da Paolo Orsi. Egli ne fece un *kosmos* ordinato, dove nulla era affidato al caso o lasciato nell'ombra.

La sua straordinaria chiarezza di pensiero, che gli permetteva di procedere direttamente alla stesura definitiva delle sue monumentali pubblicazioni, si rifletteva senza sforzo nel suo insegnamento: chi aveva la ventura di ascoltarlo, mentre illustrava un museo, uno scavo o un difficile problema archeologico, ne ricavava la sensazione di aver appreso tutto il necessario sull'argomento. Lo stesso istinto gli permetteva di coinvolgere nel lavoro e nella tutela chi aveva il privilegio di stare al suo fianco.

Per un simile studioso, l'Università italiana non ha mai saputo trovare una cattedra: ma la sua lezione si è trasmessa ugualmente attraverso la sua parola e le sue opere.

I BRONZETTI "NURAGICI": IDEOLOGIA, ICONOGRAFIA, CRONOLOGIA

Carlo Tronchetti

Un recentissimo contributo di Vincenzo Santoni[1] ha dato un nuovo stimolo alla discussione sulla bronzistica figurata sarda, immediatamente esplicatasi in un'acuta replica di Paolo Bernardini[2].

In effetti l'argomento, ancorché già ampiamente e ricorrentemente trattato da alcuni decenni, si presenta tuttora assai ricco di problematiche ben lungi dall'essere risolte e che anzi si accrescono con il passare del tempo e dei ritrovamenti.

Purtroppo - e questa è una gravissima lacuna che conviene immediatamente premettere, in modo che sia ben presente durante tutta la trattazione - sovente, a queste scoperte, pur di eccezionale e direi fondamentale importanza, abitualmente non segue una sollecita ed esauriente pubblicazione dei materiali corredata, cosa basilare, dei relativi dati di scavo, con precisazioni sul metodo impiegato, sulla giacitura stratigrafica dei reperti e delle associazioni in strato, nonché delle pertinenti indicazioni sul tipo di strato (se cioè di formazione primaria o secondaria ecc.), elementi, questi, è appena il caso di ricordarlo, indispensabili per una corretta lettura ed interpretazione della situazione scavata, senza la quale è inutile pensare di poter porre le basi per un valido approccio ai problemi della cronologia e dell'interpretazione dei bronzetti.

Non sarà superfluo, pertanto, richiamare preventivamente alla memoria i diversi approcci al problema dell'interpretazione dei bronzetti "nuragici"[3], che comprendono questioni cronologiche, iconografiche ed ideologiche, sia pure in misura diversa a seconda dei diversi studiosi che hanno privilegiato talora l'uno, talora l'altro di questi aspetti che, in realtà, sono strettamente collegati fra loro ed inscindibili.

Parlando dei bronzetti non si può non prendere le mosse dall'autorevole ricostruzione di Lilliu[4], operatasi in un ampio arco di tempo, con posizioni che talora si sono modificate in alcuni dettagli, ma che, sostanzialmente, nella sua concretezza, è rimasta invariata come inquadramento cronologico e culturale generale.

Nella sua posizione iniziale Lilliu vedeva tre grandi gruppi distinti: il Gruppo Abini (fig. 1.a), il Gruppo Uta (fig. 1.b) ed il gruppo Barbaricino-mediterraneizzante (fig. 1.c). Nel primo riconosceva una tendenza al decorativismo, spesso superficiale, mentre nel secondo leggeva una maggiore attenzione a valori plastici; entrambi erano poi marcatamente distinti dal terzo, in cui i valori formali erano pressoché completamente abbandonati in favore di un evidente espressionismo bozzettistico.

Lo stesso Studioso, in una fase successiva, ha poi individuato due grandi famiglie stilistiche. Nella prima ha unito assieme i Gruppi Uta ed Abini, definendolo Gruppo Uta-Abini; la seconda ha conservato intero il Gruppo Barbaricino-mediterraneizzante, accentuando così l'opposizione valori formali - bozzettismo espressionistico. A tale differenziazione stilistica corrisponde, per Lilliu, anche una evidente differenziazione iconografica. Il Gruppo Uta-Abini è contrassegnato dalla raffigurazione degli "aristocratici": eroi, arcieri, guerrieri, capitribù; il secondo si dedica invece alla rappresentazione del "popolino": pastori, devoti, offerenti.

I due gruppi sono collocati cronologicamente da Lilliu nell'Età del Ferro, in un arco di tempo che corre dal IX sino al VII sec. a.C., con possibilità di prosieguo nel tempo in forme e modi assai più ridotti e schematizzati. Essi sono,

[1] Santoni 1995.
[2] Bernardini 1996.
[3] Il termine è volutamente messo tra virgolette ed il perché, auspicabilmente, sarà chiarito nel corso del lavoro.
[4] Lilliu 1966; G. Lilliu, 'Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica', in Aa.Vv., *Ichnussa*, Milano 1981, pp. 179-251; Lilliu 1986; G. Lilliu, 'La Sardegna tra II e I millennio a.C.', in Cagliari 1987, pp. 13-32.

Atene, Mus. Naz. 1357, Lissarrague 1987, fig. 102

IL TYMPANON.
Eros:
Parigi, Louvre G 521, *ARV* 1441, 1; *CVA* Louvre 5, tav. 5, 6-8

INSIEME DI PIÚ STRUMENTI.
Copenhagen, Mus. Naz. 13365, *ARV* 185, 32; *CVA* Copenhagen 8, tav. 331
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 153 2812, *ARV* 290, 11; *CVA* Ferrara 1, tav. 35, 3-4
Londra, British Mus. E68, *ARV* 371, 24; 1649
Roma, Mus. Gregoriano s.n., in *Museum Etruscum Gregorianum*, II, Roma 1842, tav. 85
Coll. privata, Peschel 1984, fig. 219
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 103 B 7988, *ARV* 840, 59
Roma, Villa Giulia 3584, *ARV* 1028, 15; *CVA* Villa Giulia 1, tav. 11
Monaco, Ant. Samm. 2410, *ARV* 1069, 1; *CVA* Monaco 5, tavv. 250, 1-4; 251, 3-4
Vienna, Kunsthist. Mus. 681, *ARV* 1166, 89; *CVA* Vienna 2, tav. 98, 1-2
Ferrara, Mus. Arch. Naz. T 425 B 20296, F. Berti-D. Restani (a cura di), *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica attica di Spina,* Bologna 1988, n. 25

	Figure nere 600-480	Figure rosse 520- 450	Figure rosse 450-370	Totale
Doppio *aulos*				**113**
suonatrice	4	24	41	69
suonatore	2	9	0	11
convitato	3	20	2	25
strum. appeso	2	6	0	8
Lyra				**29**
suonatrice	0	2	0	2
suonatore	0	1	0	1
convitato	1	6	4	11
strum. appeso	6	5	3	14
Barbitos				**29**
suonatrice	1	0	0	1
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	16	4	20
strum. appeso	2	6	0	8
Kithara				**2**
suonatrice	0	0	0	0
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	0	0	0
strum. appeso	1	1	0	2
Arpa				**2**
suonatrice	0	0	2	2
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	0	0	0
strum. appeso	0	0	0	0
Krotala				**7**
suonatrice	0	3	1	4
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	3	0	3
strum. appeso	0	0	0	0
Tympanon				**1**
suonatrice	0	0	0	0
suonatore	0	0	0	0
convitato	0	0	0	0
Eros	0	0	1	1
strum. appeso	0	0	0	0

N.B.
Nel compilare la presente tabella si sono conteggiati anche quei casi in cui uno strumento compare in una scena con un ruolo secondario (p. e. tenuto in mano da qualche personaggio o appeso alla parete) mentre lo strumento effettivamente suonato è un altro. Nelle liste invece ogni vaso è stato preso in considerazione una sola volta ed è stato inserito all'interno di un solo gruppo tenendo conto dello strumento principale.

FREGIO FITTILE DI ETÀ TARDOARCAICA DA ARPI

Marina Mazzei

Sempre più mirata si rivela la scelta, intrapresa già alcuni anni fa, di impostare uno scavo sistematico nell'area dell'abitato ellenistico di Arpi. Alle necropoli per le quali in questo sito si prospetta ormai quasi inutile un intervento di indagine programmata, considerata la loro devastazione operata dallo scavo clandestino, senza dubbio sono da privilegiare i contesti pubblici o abitativi che restituiscono una complessità insediativa di grande interesse. È questo il caso dello scavo della "casa del mosaico dei grifi e delle pantere" iniziato nel 1992 e già altre volte presentato in relazione al grande interesse del suo apparato decorativo, pavimentale e parietale[1].

La casa, della quale ancora deve essere completata l'indagine, fu costruita agli inizi del IV a.C. La sua impostazione planimetrica rimase pressoché uguale decenni dopo quando, verso la fine dello stesso secolo, si procedette a riorganizzare il suo sistema decorativo. Nella prima fase, cioè quella del IV secolo iniziale, fu uso dei suoi costruttori reimpiegare fra il pietrame delle fondazioni a secco materiale più antico reperito, presumibilmente, da costruzioni esistenti nella stessa zona. Frammenti fittili come quelli che ora si presentano e antefisse di diverse tipologie sono state riutilizzate come materiale di costruzione, secondo una consuetudine che nello stesso contesto di scavo si riscontra anche in una fase precedente[2].

L'architettura ad Arpi nel tardoarcaismo.

Le riflessioni che il fregio fittile oggetto di questo contributo suggerisce richiedono di aprire sin dall'inizio una parentesi, breve, sull'ambiente culturale del ritrovamento e, in particolare, sulle forme di architettura attestate in quest'area della Daunia fra i secoli VI e V a.C. Come è già noto una quantità rilevante di antefisse fittili si distribuisce, in modo non omogeneo per frequenza e per tipi, nei centri della Daunia dal tardo arcaismo all'ellenismo iniziale consentendo di ipotizzare, salvo altri casi d'impiego di questi elementi architettonici (case, *sema* tombale), una presenza piuttosto rilevante di edifici con funzione sacra[3]. E, ad esempio, nel caso di Arpi, la distribuzione sparsa nell'ambito di uno stesso insediamento di ritrovamenti di antefisse, fa credere che tempietti fossero dislocati in più luoghi, forse in relazione con le varie aggregazioni di comunità che in modo sparso si distribuivano all'interno dell'abitato. Tuttavia, altre possibili ubicazioni dei tempietti dauni vanno riconosciute presso le viabilità, come testimonia l'edificio del Regio Tratturo di Tiati[4] e, in qualche caso,

[1] M. Mazzei, in 'Notiziario delle attività di tutela (giugno 1991-maggio 1992)', in *Taras* 12.2, 1992, pp. 239-241; *Eadem*, in 'Notiziario delle attività di tutela (giugno 1992-dicembre 1993)', in *Taras* 14.1, 1994, pp. 62-64; *Eadem*, in 'Notiziario delle attività di tutela (gennaio-dicembre 1995)', in *Taras* 16.1, 1996, pp. 36-38. Vedi anche Mazzei 1995, p. 31 e *passim*.

[2] È il caso di una sepoltura a grotticella, che interessa la stessa area poco prima dell'impianto della casa aristocratica, per la cui porta di chiusura fu utilizzata metà di una stele daunia poggiandola sulla lastrina n. 1. In particolare il reimpiego di una stele rappresenta il segno evidente, oltre che della necessità di reperire materiale di costruzione, anche della fine di un'ideologia che per più di duecento anni aveva caratterizzato in Daunia anche la comunità arpana. Più in generale sul reimpiego ad Arpi: Mazzei 1995, p. 175.

[3] Sulle antefisse della Daunia: M. Mazzei, 'Appunti preliminari sulle antefisse fittili di tipo "etrusco-campano" nella Daunia preromana', in *Taras* 1.1, 1981, pp. 17-33; Mazzei 1985. Antefisse più vicine al modello capuano possono ritenersi un esemplare inedito dall'area di Tiati e un altro, anch'esso con testa inscritta nel nimbo, dal Molise: P. Curci, 'S. Giacomo degli Schiavoni (S. Pietro)', in S. Capini e A. Di Niro (a cura di), *Samnium. Archeologia del Molise*, Roma 1991, p. 181, d 152.

[4] Sull'edificio di Tiati vedi M. Mazzei, *Tiati. I sistemi di decorazione architettonica di età preromana e romana e l'esempio dell'edificio del Regio Tratturo*, (in corso di stampa); *Eadem*, 'Documenti di cicli figurativi in terracotta dalla Daunia preromana e romana', in *Ostraka* 3.1, 1994, pp. 189-195. Sono due le fasi riconosciute, la prima inquadrata nell'ambito del V secolo (prima metà), la seconda della prima metà del IV secolo consistente nella sostituzione delle antefisse con tipi pentagonali e nella pavimentazione dell'accesso con un tappeto di ciottoli di fiume.

anche sulle "acropoli", come prova il complesso del Serpente sulla omonima collina ad Ascoli Satriano[5]. Infine, l'esempio di Canosa-Toppicelli testimonia l'esistenza di un grande santuario nel luogo dell'emporio fluviale del centro ofantino[6].

Come è noto, la decorazione fittile del tetto è legata in Daunia al passaggio all'architettura "solida" che si registra negli anni a cavallo fra i secoli VI e V a.C.[7]. È ovvio che non solo questo fu il cambiamento che in quegli anni interessò il mondo daunio, ma che esso va collegato ad una serie di articolazioni diverse della cultura locale e delle relazioni impropriamente sintetizzate per molti anni nella "crisi" avvenuta nel corso del V secolo.

Questa riflessione si collega alla strutturazione stessa della cultura daunia che raramente conosce casi di deroga alle sue espressioni più peculiari, di fatto rimaste uguali per circa trecento anni. Dalla metà del VI secolo, invece, il quadro delle relazioni inizia a comporsi in modo diverso lasciando individuare, in alternativa al fronte tradizionalmente privilegiato di rapporti con le popolazioni adriatiche (illiri, piceni), relazioni con il mondo etrusco-campano e con quello magno-greco, metapontino in particolare[8]. A questo proposito l'adozione di modelli architettonici non va vista come un evento isolato e casuale, e quindi limitata al fatto artigianale e decorativo, ma va inserita nel contesto storico-politico più generale nel quale sono cambiati anche i riferimenti culturali delle popolazioni daunie.

La mutata apertura politica delle comunità della Daunia e il nuovo indirizzo di contatti che si alternano, si affiancano, si sovrappongono fra loro, sono provati dai due casi prima ricordati, quello del tempietto sul Regio Tratturo di Tiati e quello del complesso di località Toppicelli, a Canosa. Il primo esplicita nella sua tipologia architettonica il riferimento al modello capuano, quanto mai significativo per un luogo di culto ubicato lungo una importante rete tratturale di collegamento fra il mondo sannita e la piana pugliese.

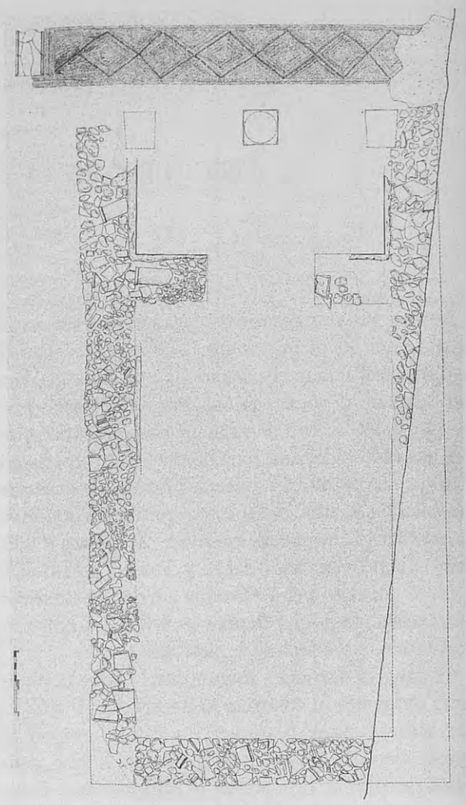


Fig.1. Canosa, Loc. Toppicelli, pianta del tempietto.

Infatti, il piccolo santuario propone un tipo di edificio etrusco-italico, con il frontone aperto, lo spiovente sul vestibolo e rivestimenti con lastre figurate del columen e dei mutuli. La testa fittile identificata con l'acrolito della statua di culto per l'evidenza del suo modello, di stile severo, consente di riconoscere nella "via campana" una strada di diffusione in Daunia anche della cultura greca. A Canosa, invece, l'edificio di località Toppicelli (fig. 1) attesta, negli anni di poco precedenti quelli di cui parliamo, una relazione diretta con il mondo magno-greco e, in particolare, con

[5] Sull'edificio di Ascoli Satriano-Serpente: M. Mazzei, 'Nuovi documenti sui centri di Ascoli Satriano e Ordona in età preromana', in *Profili della Daunia antica*, 3, Foggia 1988, pp. 95-108; M. Fabbri, 'Il parco archeologico di Ascoli Satriano', in *Profili della Daunia antica*, 8, Foggia 1994, pp. 101-102.

[6] Sull'edificio di Canosa-Toppicelli: F. G. Lo Porto, 'Abitato e necropoli di Toppicelli', in R. Cassano (a cura di), *Principi, imperatori e vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, Venezia 1992, pp. 72-102.

[7] Sulle abitazioni e sull'impiego della terra cruda in Daunia: M. Mazzei, 'Appunti per lo studio della casa nella Daunia antica', in F. D'Andria e K. Mannino (a cura di), *Ricerche sulla casa in Magna Grecia e in Sicilia*, Galatina 1996, pp. 335-354.

[8] E. M. De Juliis, 'Considerazioni sull'età del Ferro nella Puglia settentrionale', in *Archivio Storico Pugliese* 38, 1975, pp. 55-77. Sulla "crisi" del V secolo vedi E. M. De Juliis, *La ceramica geometrica della Daunia*, Firenze 1977, p. 87. Una rilettura del periodo è stata proposta in Mazzei 1985.



2



3

Figg. 2-3. Arpi le lastre del fregio fittile.

Taranto[9]. Alla tipologia del tempietto di Tiati con le fondazioni di ciottoli a secco, il cui arcaismo è marcato dalla posizione della colonna centrale sulla fronte, si contrappongono quelle del tempio canosino, di diversa imponenza. Le fondazioni erano in blocchi squadrati e l'edificio si articolava in un *naiskos* con pianta ad *oikos* o a *megaron* affiancato, nel V secolo, da un lungo portico con ambienti-magazzini. Il tempio era decorato con sime laterali di coronamento e gronde a protome leonina con decorazione policroma dipinta.

Il fregio fittile di Arpi[10].

I due frammenti fittili provenienti dal contesto arpano prima descritto propongono la breve sequenza di un fregio con una scena di danza della quale si conservano due figure femminili. Delle due lastre la n. 2 era utilizzata come zeppa della porta di una tomba a grotticella; l'altra era inserita nel muro di fondo di una grande fornace appartenente all'impianto della casa ellenistica[11].

Lastra n. 1 (fig. 2).
Argilla rosata con abbondanti inclusi silicei, ingubbiatura chiara, colori rosso, bianco e rosa. h. max. 20; lungh. max. 21,5; spess. 3; prof. incasso 4; h. figura 14; h. listello 1,8.
Lato sinistro integro, liscio; lato superiore conservante l'angolo sinistro, frammentario nella restante superficie; lati inferiore e destro frammentari; parte posteriore liscia.
Sul lato anteriore, in rilievo, una figura femminile in movimento verso sinistra con la testa abrasa, di profilo a destra conservante solo resti dei capelli raccolti sulla nuca; corpo schematizzato con larghe spalle con le braccia distese e leggermente piegate in avanti; veste lunga sino alle caviglie con corte maniche, piedi appuntiti in movimento verso sinistra con malleolo distinto, foro passante accanto alla caviglia destra; sul lato anteriore resti di colore rosa nel campo, di rosso sulla spalla e sulla manica destra, di bianco sulle braccia. Listello applicato sulla parte anteriore, in basso.

Lastra n. 2 (fig. 3).
Argilla rosata con abbondanti inclusi silicei e micacei, ingubbiatura chiara, colori rosso e bianco. h. max. 15; lungh. 16; spess. 3,4; prof. incasso 4. h. max. figura 13. Lato superiore conservato, frammentari gli altri lati, lato posteriore liscio.
Sul lato anteriore, in rilievo, una figura femminile in movimento verso sinistra priva della testa con ampie spalle con le braccia distese, seni distinti con risega mediana, corta tunica con corte maniche scampanata nella parte inferiore; tunica interamente di colore rosso ad eccezione della fascia terminale delle maniche.

I due frammenti di lastra fittile propongono una sequenza di danza, che in origine doveva avere uno sviluppo ben più ampio, che si conserva solo per una lunghezza totale di cm. 37,5 (fig. 4). Due figure femminili si tengono per mano in un movimento verso sinistra. La figura a sinistra,

[9] Sull'architettura tarantina vedi M. L. Viola, 'Le terrecotte architettoniche', in E. Lippolis (a cura di), *Arte e artigianato in Magna Grecia*, Napoli 1996, pp. 163-174.

[10] Le riprese fotografiche e i rilievi grafici si devono a Massimo Marchesino e a Vito Soldani del Centro Operativo di Foggia della Soprintendenza Archeologica della Puglia.

[11] Arpi 1992-1995, da VS 138 e 445. Vedi nota 2.

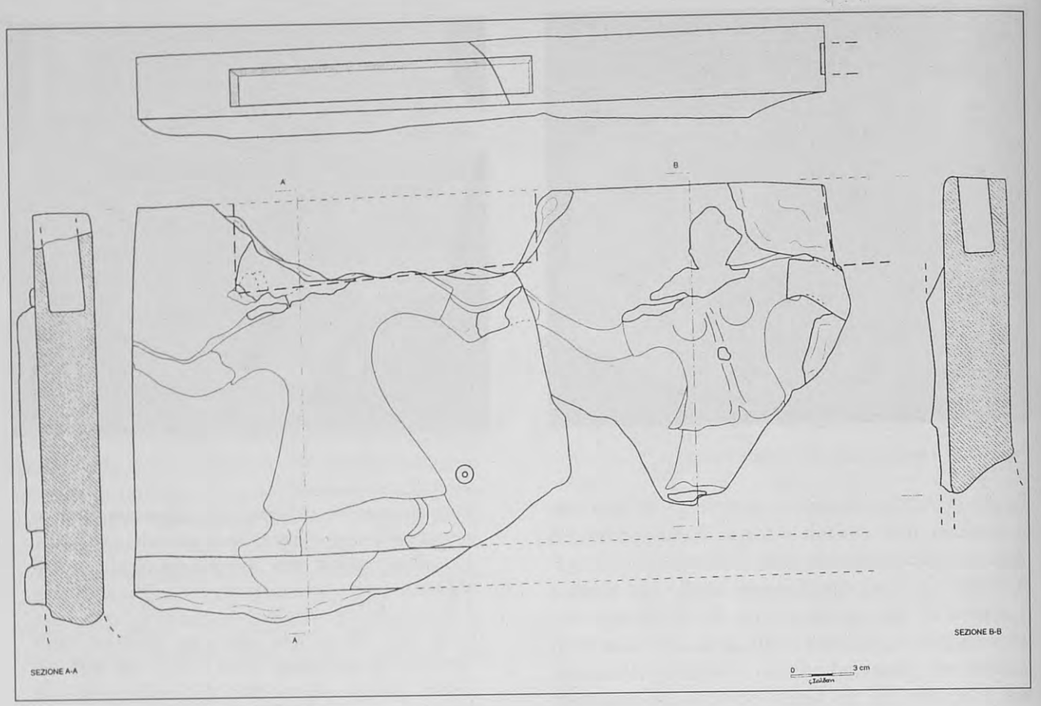


Fig. 4. Arpi, ricostruzione grafica del fregio.

con i capelli raccolti sulla nuca, si gira verso la seguente. Quest'ultima, nonostante l'abrasione, ma proprio per il tipo di frattura della testa, è presumibile che avesse un'acconciatura simile a quella del precedente personaggio. Fra loro però le due donne differiscono nel costume che in un caso consiste in una lunga veste con le corte maniche, nell'altro è leggibile solo in una corta tunica rossa, anch'essa con le mezze maniche, che lascia ben visibili i seni.

Non si può escludere per la figura di sinistra che la mancata caratterizzazione dei seni, presente invece nell'altro personaggio, sia dovuta ad una raffigurazione del soggetto di spalle.

Come è noto, il tipo di decorazione architettonica a lastre fittili appare in Magna Grecia contemporaneamente alla sua diffusione in Asia Minore e si attesta in ambito etrusco-italico probabilmente per mediazione dell'Italia meridionale. Così, sostanzialmente, in Italia il fregio fittile rimanda a due zone di impiego di questo tipo di rivestimento architettonico, la Magna Grecia[12] (Serra di Vaglio, Metaponto-San Biagio, Policoro, Paestum) e l'Etruria[13] (Veio, Poggio Buco, Velletri, Poggio Civitate, Murlo, Acquarossa, Tuscania, Tarquinia, Roma-*Regia*). Come è ben noto variano nelle due aree di diffusione alcuni temi adottati che riconducono in entrambe a soggetti di guerra (cortei di cavalieri, carri trainati da cavalli alati) e, in Etruria, anche al tema del banchetto. Ma è piuttosto nella scultura su pietra di area magno-greca, cioè in particolare nei blocchi di fregio ionico da Sibari (fig. 5) rinvenuti reimpiegati nella costruzione del teatro al Parco del

[12] Le lastre di rivestimento con fregio continuo rinvenute in Magna Grecia sono attestate a Metaponto, nel santuario di San Biagio alla Venella, a Sibari, a Siris (dagli scavi nella città arcaica), a Serra di Vaglio località Braida e da un isolato frammento da Paestum. Vedi E. Fabbricotti, 'Fregi fittili arcaici in Magna Grecia', in *AttiMGrecia* 18-20, 1977-79, pp. 149-170; F. G. Lo Porto – F. Ranaldi, 'Le lastre dei cavalieri di Serra di Vaglio', in *MonAnt* III, 6, 1990, pp. 297-306; M. Mertens - Horn, 'Die archaischen Baufriese aus Metapont', in *RM* 99, 1992, pp. 75-81. Sui fregi in generale: D. Mertens, 'Elementi di origine etrusco-campana nell'architettura della Magna Grecia', in *Atti Taranto 1993*, pp. 213-214.

[13] Sul quadro di diffusione delle lastre fittili in ambito etrusco-laziale vedi G. Bartoloni, 'Palazzo o tempio? A proposito dell'edificio arcaico di Poggio Buco', in *AIONArchStAnt* 14, 1992, pp. 9-31. Una breve sintesi in F. Roncalli, 'L'arte', in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, pp. 595-597.

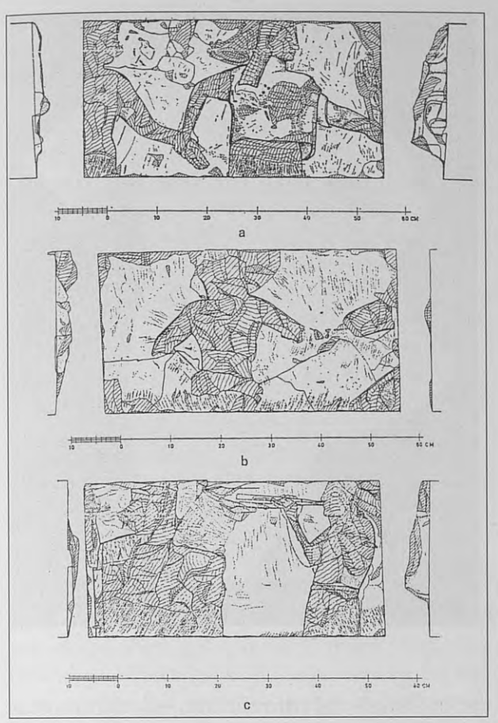


Fig. 5. Sibari, blocchi del fregio ionico dal Parco del cavallo (da *Atti MGrecia* 1972-1978).

Cavallo[14], che va riconosciuto un riferimento più diretto con il fregio fittile di Arpi. La sequenza che le donne del fregio sibarita consentono di ricostruire è quella di una danza femminile accompagnata dal suono di un flautista. Lo stesso soggetto della danza appare, ma smembrato, nell'adattamento sull'architettura dorica dei fregi pestani dell'*heraion* del Sele, con coppie di danzanti precedute da una fanciulla che guida il corteo e volge il capo all'indietro[15]; nella lastra fittile dal fondo Griso-Laboccetta di Reggio Calabria con la coppia di figure femminili che lascia aperte però altre ipotesi (fuga, corsa)[16] e nella metopa dal *temenos* della *Malophoros* di Selinunte con uomo e donna in movimento (danzatrici, Hades e Persefone)[17].

Poche informazioni si possono trarre, nel nostro caso, dal tipo di danza. Il mondo apulo di età arcaica, ma anche quello del primo ellenismo, non fornisce riferimenti di confronto, salvo cercarli, senza utilità, nel *choros* della tomba delle danzatrici di Ruvo[18], nella coppia di donne che accompagna un suonatore di doppio flauto su un *thymiaterion* di Gnathia[19] o nella sequenza di donnine che si tengono per mano rappresentate su un *thymiaterion* listato al museo di Bari[20].

Ma ritornando all'età daunia non può non sorprendere, a questo proposito, l'assenza di questo soggetto nella sola, ma straordinaria, fonte iconografica di cui lo studio di questa civiltà dispone, vale a dire le stele daunie, sulle quali le scene di musica o di danza sono del tutto assenti.

E proprio questo particolare marca la distanza culturale dal mondo daunio più tradizionale documentata, oltre che dal tipo di architettura al quale il fregio si riferisce, dal rituale della danza che, se fosse stato comune nel VII-VI secolo, sicuramente ritroveremmo rappresentato sulle stele[21].

Ugualmente pochi indizi utili si possono cogliere esaminando il tipo di abbigliamento. Diversa, infatti, da quelle delle donne daunie (stele, plastica fittile) è la pettinatura che presenta prevalentemente l'uso di una o più lunghe trecce; più facilmente assimilabile al costume indossato dalle donnine rappresentate sulle stele è invece la tunica, la cui genericità impedisce però di utilizzare il confronto come uno strumento di riferimento culturale.

Ritornando ai frammenti arpani non possono che rimanere senza risposta interrogativi sull'edificio di appartenenza per il quale indizi, comunque incerti, si potrebbero riconoscere negli altri elementi architettonici fittili rinvenuti, sempre reimpiegati, nello stesso contesto della casa ellenistica. Infatti, fatta l'eccezione di due antefisse

[14] P. Zancani Montuoro, 'Divinità e templi di Sibari e Thurii', in *AttiMGrecia* 1972-1973, pp. 57-68; cfr. F. Croissant, 'Sybaris: la Production Artistique', in *Sibari e la Sibaritide*, 'Atti Magna Grecia 1992', tav. XLIV, pp. 539-559 (in particolare p. 555).

[15] Per le metope dall'*heraion* sulla foce del Sele cfr. P. Orlandini, 'Le arti figurative', in *Megale Hellas*, Milano 1983, p. 366, fig. 358 e *Greci in Occidente*, p. 675, n. 69.

[16] Per la lastra Griso-La Boccetta cfr. G. Foti, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria* , Napoli 1972, p. 60; *Greci in Occidente* , p. 672, n. 54 (Nereidi?).

[17] E. De Miro, 'Le arti figurative dalle origini al V secolo', in *Sikanie*, Milano 1985, pp. 193-194, fig. 203.

[18] F. Tinè Bertocchi, *La pittura funeraria apula*, Napoli 1964, pp. 33-50; R. Cassano, 'Frammento di affresco', in *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Napoli 1996, pp. 118-119; Todisco 1999, pp. 435-465.

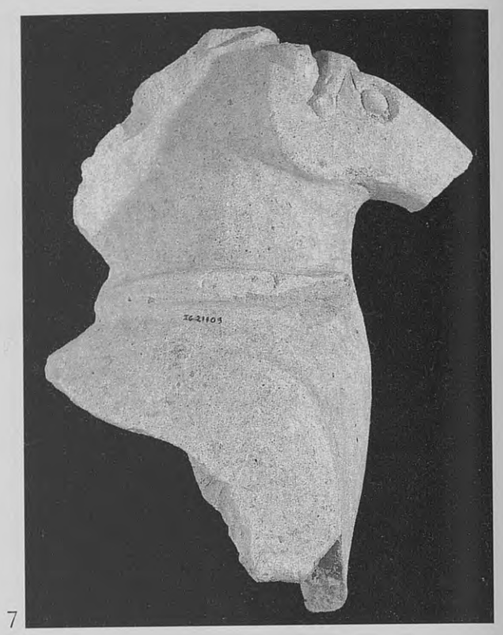
[19] *The Summa Galleries Inc. Catalogue* 6, Ancient Art, Beverly Hills, Summer 1984; cfr. Todisco 1999, fig. 15. V. anche il cratere apulo alla fig. 14.

[20] E. M. De Juliis (a cura di), *Il Museo Archeologico di Bari*, Bari 1983, tav. 30,1 (listato c).

[21] M. L. Nava, *Stele daunie* I, Milano 1980.



6



7

Figg. 6-7. Arpi, protome fittile di cavallo.

pentagonali, questi ultimi sono prevalentemente rappresentati da antefisse di tipo "etrusco-campano". Fra esse due esemplari appartengono alla produzione più antica di questi manufatti sinora riconosciuta ad Arpi.

Una particolare riflessione merita la protome di cavallo rinvenuta nella stessa area (figg. 6-7), all'esterno del lato nord ovest della casa dei "grifi e delle pantere", collocata in una piccola fossa tagliata nel terreno per una chiara volontà di conservare il manufatto al momento in cui la zona fu riorganizzata nel IV secolo.

Il busto di cavallo (h. cm. 47), realizzato in argilla rosata ricca di inclusi micacei, presenta una breve base piatta. La testa oblunga ha la criniera poco accentuata e gli occhi di forma ovale impostati obliquamente; all'altezza del collo porta una briglia a fascia larga con i capi aperti sul lato anteriore.

L'uso di protomi equine come elementi architettonici decorativi in età tardo-arcaica è ben documentato a Capua[22]. Risulta tuttavia attestato anche in Daunia dal ritrovamento, allo stato sporadico, di una testa di cavallo dall'area del santuario del Tratturo Regio di Tiati[23], da un esemplare sporadico proveniente dalla stessa Arpi[24] oltre che da una protome dalla stipe di Lucera[25].

È difficile per il tempietto arpano, per il quale si propone un inquadramento in età tardoarcaica, definire i lineamenti dell'alzato o del solo tetto nel quale il fregio era inserito, forse inchiodato sulla copertura lignea di un elevato in terra cruda coronato da antefisse nimbate e, quasi certamente, da un acroterio a protome equina.

Utili elementi di contesto ambientali, invece, si possono ricostruire attraverso i risultati delle analisi archeopalinologiche compiute su campioni di terreno prelevati dall'area della casa ellenistica.

Relativi agli strati del V secolo, essi documentano una copertura, anche se rada, di foresta e macchia mediterranea con leccio, cespuglio di filirrea, querce, frassini, olmi e castagni proponendo ambiti di inquadramento di un luogo di culto di grande suggestione[26].

[22] Bonghi Jovino 1990, pp. 45-53, in particolare pp. 45-47, figg. 1-3: testa fittile di cavallo pertinente ad un acroterio centrale. Si tratta di un mezzo cavallo ornamentale del coppo di colmo, forse montato da un cavaliere, che ritrova precedenti in ambito siceliota. Datato alla prima metà del VI a.C. L'altro esemplare (pp. 47-48, figg. 5-7), terminale di un coppo, è datato alla prima metà VI a.C.

[23] E. Antonacci, in corso di stampa.

[24] M. Mazza - G. Fazia, *Testimonianze coroplastiche al Museo Civico di Foggia*, Foggia 1979, p. 19, fig. 14.

[25] M. C. D'Ercole, *La Stipe votiva del Belvedere a Lucera*, Roma 1990, P 14 e P 15 (fine IV - metà II a.C.); cfr. P16 zoccolo di figura equina intera.

* * *

Le conoscenze delle quali sino ad oggi si dispone suggeriscono l'inserimento dei frammenti di lastra fittile in un quadro culturale, quale quello arpano, non estraneo agli influssi dal mondo etrusco-campano. Infatti, per la Daunia centro-settentrionale, e non solo, ritrovamenti già più volte e in più sedi analizzati hanno dimostrato per vie diverse rapporti con il mondo etrusco-campano, con Capua in particolare[27]. E i dati in nostro possesso inducono a riferire il nostro piccolo fregio di sapore arcaico proprio all'ispirazione del centro capuano, fucina di esperienze anche di decori architettonici.

Ma, come è noto, l'adozione di un sistema decorativo architettonico segnala le scelte politico-culturali di una comunità. E il caso di Arpi per la presenza di antefisse nimbate, insieme all'acroterio a protome equina, come già nel santuario del Regio Tratturo di Tiati, rafforza la possibilità di riconoscere in Capua il riferimento più vicino. Non solo, quindi, scelte o contatti individuali determinarono l'importazione del singolo oggetto (ad esempio il vaso di bucchero), ma si verificarono partecipazioni più complessive e consapevoli delle comunità daunie al modello di architettura cultuale dettato in quei decenni dall'area campana.

Approfondimenti che materiali come questi di cui si parla consentono, documentano in un'area della Daunia l'adozione di un modello di architettura religiosa ben definito e così capillarmente diffuso in tanti centri da condizionare l'installarsi di autonome officine di produzione. E se per riprendere le parole di B. d'Agostino[28] "la veste architettonica del tempio è l'espressione, più o meno mediata, di una opzione politica", per Arpi, così come per Tiati e Lucera, quest'ultima va individuata in Capua. Come di fatto questi rapporti si svolgessero e su quali basi è difficile da dire. L'assenza, tranne note eccezioni[29], di materiale campano in Daunia riduce per noi la portata di un rapporto che, invece, proprio la sfera dei culti dimostra esser stato continuo e permeante almeno negli anni a cavallo fra il VI e il V secolo a.C. Quanto ai destinatari dei culti è difficile stabilire l'apporto del mondo campano, così come di quello greco, al cambiamento dell'ideologia religiosa dei Dauni i quali, proprio nei decenni finali del VI a.C., dal *pantheon* riflesso nelle stele forse si rivolsero a culti italici prima della grande ventata di grecità da cui la regione fu raggiunta a partire dalla metà del IV secolo a.C.

Abbreviazioni supplementari:

Bonghi Jovino 1990 = M. Bonghi Jovino, 'La decorazione architettonica di Capua: peculiarità, itinerari e modelli', in *Deliciae Fictiles*, 'Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10-12 december 1990', Stockholm 1993, pp. 45-54.

Greci in Occidente = G. Pugliese Carratelli (a cura di), *I Greci in Occidente*, Milano 1996.

Mazzei 1985 = M. Mazzei, 'Importazioni ceramiche e influssi culturali in Daunia nel VI e V secolo a.C.', in *Papers in Italian Archeology, III*, *BAR Int. Series* 245, 1985, pp. 263-283.

Mazzei 1995 = M. Mazzei, *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari 1995.

Todisco 1999 = L. Todisco, 'La tomba delle danzatrici di Ruvo di Puglia', in *Le Myte Grec dans l'Italie Antique. Fonction et image*, Rome 1999, pp. 435-465.

[26] E. Antonacci Sanpaolo, 'Il paesaggio vegetale di Arpi nel V e IV secolo a.C. Il contributo dell'archeopalinologia', in Mazzei 1995, pp. 21-26.

[27] Su Capua M. Bonghi Jovino 1990, p. 47 :«Questo modo di esprimere la propria natura, pur ispirandosi ai modelli della Magna Grecia e della Sicilia, rientra in quel secondo filone che attraversa tutte le fasi della produzione artistica della città campana». Vedi anche M. Bonghi Jovino, *Capua preromana. Terracotte votive. I. Teste e mezzeteste*, Firenze 1965, pp. 23-25 e M. Bedello Tata, *Capua preromana. Terrecotte votive. IV. Oscilla, thymiateria, arulae*, Firenze 1990, pp. 8-13. Vedi anche Bonghi Jovino 1990, p. 53: «La presenza della protome di cavallo, oltre a richiamare alla mente sculture di area siceliota, rientra in quel fenomeno che vede una "composizione" di stampo greco espressa mediante il linguaggio indigeno come appare evidente dal confronto stilistico con gli altri esemplari capuani».

[28] Per Capua come centro diffusore vedi B. d'Agostino, 'Le genti della Campania antica', in *Italia omnium terrarum alumna*, Milano 1988, pp. 675 ss.; *Idem*, 'La Campania e gli Etruschi', in *Magna Grecia Etruschi Fenici*, 'Atti Taranto 1993', Napoli 1994, pp. 438-441 anche con riferimento al dibattito sull'argomento.

[29] E. M. De Juliis, 'Importazioni e influenze etrusche in Puglia', in *Magna Grecia Etruschi e Fenici*, 'Atti Taranto 1993', Napoli 1994, pp. 529-560 e Mazzei 1985.

Amphictyon, en accueillant Dionysos, reçoit le secret du mélange et délivre un code du bon usage du vin. La cité est augmentée du vin mélangée.

Les représentations théâtrales se déroulaient devant des spectateurs à l'imagination stimulée per le vin des carrefours et du théatre. Le vin, les cérémonies civiques et les représentations se combinent solidairement. Le théatre est une forme de sociabilité au coeur de la vie publique. Il relance l'interrogation sur la vie en commun. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre des voies pour prolonger la réflexion. Dionysos est véritablement un dieu du politique, le théatre est son affaire.

C. Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos - Iconografia dionisiaca VIII.*

The subject of this article is the cup of the Kallis Painter in Naples, which features busts of Dionysus and Semele on side A and of Dionysus and three Nymphs on side B. At first glance, the inscriptions provide a straightforward interpretation. Nevertheless, a significant number of interpretative problems remain unexplained: Why is the mother of Dionysus portrayed as a young girl? Does a relationship exist between the two sides of the cup? How is Semele's so far unexplained singular gesture to be interpreted? The answer to these questions lies in the images themselves and their iconographical context. The context comprises Attic, Corinthian and Ionian cups of the first half and middle of the 6th century B.C. featuring either female busts or Dionysus encountering women. This type of decoration belongs, as do the cups, to the symposium. But within the symposium it is aimed at the women, i. e. the hetaeras, whose status corresponds to that of the mythical Nymphs and is thus clearly distinguished from the status of the legitimate brides and matrons. Semele also remains a Nymph, although she has become the mother of Dionysus because she died before the birth of her first child. Hence her resemblance to the hetaeras on side B. The comparison of the other motifs in both paintings – vine and ivy, kantharos and drinking horn – suggests that side B of the cup evokes a previous phase of side A, that the Kallis Painter was thus alluding to a process, a development from one state to another. Semele' s gesture can equally be interpreted as a reference to Mysteries. A lot of what we know about the Dionysian mysteries of the 6th and 5th centuries B.C. supports this interpretation. I shall finally try to characterize the singular religious atmosphere of ancient Capua, the finding place of both our cup and some of the well-known so-called Lenaia-stamnoi.

M. Vidale - G. Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione.*

The famous "Foundry Cup" at Berlin is one of the two existing classic vessels representing the manufacture of large bronze statues (the other being a b.f. hydria at Florence representing a single bronzesmith assembling the statue of a horse). The cup has been the subject of numberless but partial quotations by art historians and archeometallurgists; nonetheless, an attempt at an overall evaluation of the iconographic program is still missing. This paper takes into account problems such as the locational context of the depicted scenes, their relative chronological setting, some possible hints about the organisation of labour, including the number and the identity of the depicted craftsmen.

Then it discusses the functional nature of manufacturing tools and infrastructures, as well as the details and implications of the other depicted objects, among which range a group of "votives" whose interpretation confronts us with a substantial dimension of ambiguity. The problem of the iconographic nature of the two statues under manufacture, in spite of the authors' efforts, cannot be fully solved. The most rewarding interpretation approach, in every case, seems to be a "structuralistic" reading: it reveals a coherent figurative program aimed at expressing a positive image of the senior craftsmen, and at making explicit a hierarchy of three couples of actors belonging to as many social levels (affluent citizens, senior craftsmen, young apprentices, significantly active on the external surface of the vessel) under the sacralizing authority of two divine figures (Hephaistos and Thetis, in the interior). The paper argues that this semantic effort, and not a plain illustration of manufacturing techniques, was the main concern of the painter. Such a conclusion might question the "classic" definition by J.D. Beazley who labelled the Foundry Painter as "A Greek Realist'. Finally, the authors argue that both the images and the inscriptions appearing on this important vessel might have been selected and positively evaluated by its new etruscan owners on the base of two peculiar cultural misunderstandings.

B. Bessi, *La musica del simposio : fonti letterarie e rappresentazioni vascolari.*

One of the most significant features of the symposium in the Archaic and Classical periods was indubitably the μουσιχὴ τέχνη, a combination of text, music and dance. The present article combines the information provided by iconographic documents – especially figured scenes on Attic pottery – with the testimony of literary sources to sketch the history of the successful association of music with the consumption of wine, confirming and sometimes adding to what is already known from previous literary studies on the poetic genres and musical instruments favored in symposia.

M. Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi.*

Two fragments of a fictile frieze of the late Archaic period found at Arpi in the "House of the Mosaic of the Gryphons and Panthers" were re-employed in the foundations of the fourth-century-BC building phase. On the outside of the same house an equine protome, probably an acroterion, was found. These are the only surviving vestiges of a temple that is extremely interesting, being evidence of close relations between north-central Daunia and the Campanian-Etruscan world. The publication of these fragments calls for a reconsideration of these relations, in the light of previous finds as well as the present one.

S. Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora.*

On the basis of new documents consisting of stamps on the handles of Greek-Italic amphorae and on bricks found on Pithekoussai, the author analyzes the Greek epigraphic occurrences of the Oscan praenomen *Mamereks*, concluding that epigraphs only show the form Μάμαρκος, notwithstanding the fact that they date from the Hellenistic period, when the phenomenon of weakening in Oscan had already resulted in a transition to the form *mamereks*, an evolution that is also well attested in Etruscan.

The fact that only the pre-weakening form of the praenomen is used in Greek indicates that Greek adopted it before the occurrence of the phenomenon of weakening in Etruscan and Oscan, i.e., around the sixth century BC, or possibly even earlier. Furthermore, Greek maintained this form even after the form *mamereks* had prevailed in the Italic and Etruscan world, with which the Greeks maintained close relations, and from which they had borrowed the name.

On the basis of the Greek form of the Oscan praenomen, I was able to propose a different explanation for the names assigned in the Western Greek world to the father and son of Pythagoras of Samos. The probable true name of the father of the philosopher, Μνήσαρχος – pronounced Μνάσαρχος in the Doric areas of Great Greece – coexisted at some time with Μάμαρκος, which literary sources handed down to us in the forms Μάμερκος and Μάρμακος. As to the name Μνήμαρχος, it is the result of a "re-Graecization" based on Μάμαρκος, but closer to the original name Μνήσαρχος.

E. Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator acque Augustae *(10 d.C.).*

Recent studies on the meaning of the figures in Roman censuses and the urbanization of pre-industrial societies call for a reinterpretation of the ancient sources on the population of Campania from the third to the first century BC. In this period, the inhabitants of the region seem to have been more numerous than K. J. Beloch claims, and their distribution among the cities and the countryside also appears to have been different from what he maintains.

The author estimates the population of Campania in the Hannibalic period between 594,000 and 905,000, and between 1,070,000 and 1,426,000 in the Augustan age. He also believes that no more than 10 to 15% lived in towns.

G. Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un curator aquae Augustae (10 d.C.).*

An hitherto unknown, underground gallery, probably built as the other tunnels in the region by the famous architect Cocceius, by-passes the Scalandrone hill on the road from the shore of Lucrine Lake to Baiae. In the tunnel an important inscription, inscribed on the tuff and dated 10 AD, bears witness of the earliest curator aquae Augustae, i. e. the great Serino aqueduct built by Augustus; the curator permits to open an haustus (water-point). When Nero conceived the colossal plan of linking the Portus Iulius to the Tiber with a navigable canal, the gallery became useless because of the spectacular alterations of the physical environment involved by the works.

ISSN 1127-7130