ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

IX

Napoli 1987

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli
Bruno d'Agostino Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Mario Mazza

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

N. F. Parise, Una serie ponderale « minoica » e « micenea » per tessuti p. 1
S. Tinè, Nuovi scavi nel santuario di Monte d'Accoddi (SS) » 9
B. d'Agostino, Il processo di strutturazione del politico nel mondo osco-lucano. La protostoria » 23
L. Cerchiai, Il processo di strutturazione del politico: i Campani » 41
A. Pontrandolfo, Un'iscrizione posidoniate in una tomba di Fratte di Salerno » 55
L. Breglia Pulci Doria, Le Sirene: il canto, la morte, la *polis* » 65
N. R. E. Fisher, La legge sulla *hybris* ad Atene » 99
O. Murray, La legge soloniana sulla *hybris* » 117
M. L. Napolitano, Le donne spartane e la guerra: problemi di tradizione » 127
C. Sourvinou-Inwood, Images grecques de la mort: représentations, imaginaire, histoire » 145
C. Bérard, Le manteau de lion » 159
M. Mazzei, Nota su un gruppo di vasi policromi decorati con scene di combattimento, da Arpi (FG) » 167
E. Greco, Su un problema urbanistico velino: l'area del criptoportico » 189
A. Pelosi, Topografia e storia: lo scontro tra Thurini e Lucani del 389 a.C. » 197
M. Christol, Un aspect de la carrière de Quintus Cornelius Valens: Iuridicus per Apuliam et Calabriam » 211

Note e Recensioni

E. Greco - D. Theodorescu, *Rec. a Poseidonia - Paestum I - La « Curia »*, Roma 1980 (H. Riemann, in *Gnomon* 58, 1983, p. 653 ss.); *Rec. a Poseidonia - Paestum II - L'Agorà*, Roma 1983 (H. Riemann, in *Gnomon* 59, 1986, p. 51 ss.) » 217

F. Gilotta, Ancora sull'uso dei gutti (nota a H. Herdejürgen, *Zur Funktion der sog. calenischen Gutti*, in *Ancient Greek and related Pottery*, Amsterdam 1984) » 221

NOTA SU UN GRUPPO DI VASI POLICROMI DECORATI CON SCENE DI COMBATTIMENTO, DA ARPI (FG)

MARINA MAZZEI

È recente la proposta di individuare ad Arpi una fabbrica di ceramica policroma [1] della classe apula correntemente definita « canosina » [2] in ragione del cen-

* I disegni sono stati eseguiti dal sig. Vittorio Marchesiello, ad eccezione di quello alla fig. 36 del geom. Giuseppe Compagni. Le riprese fotografiche sono del dott. Mario Carrozzino (figg. 35; 36.1); quelle alla fig. 30 sono dell'Archivio della Soprintendenza Archeologica della Puglia; la riproduzione delle foto fig 34 si deve alla cortesia del prof. Klaus Stähler, Münster; la fig. 28 è stata tratta dal catalogo Sotheby's London, 10-12-1984.

[1] Una prima segnalazione di questa classe ceramica con la proposta dell'identificazione del suo centro di produzione ad Arpi e non a Canosa è in M. Mazzei, ' Arpi preromana e romana. I dati archeologici: analisi e proposte di interpretazione ', in *Taras* IV 1984, 1-2, pp. 7-46 (in particolare p. 37. Si rimanda a questo articolo per le scoperte e la bibliografia relativa a questo centro) e in M. Mazzei, in *La Daunia Antica. Dalla preistoria all'altomedioevo*, Milano 1984, pp. 200-201. La prima edizione di una forma vascolare estranea al repertorio canosino si deve a H. Lohmann (H. Lohmann, 1979), un cratere a volute per il quale, contrariamente al suo editore, si può proporre la provenienza da Arpi invece che da Canosa, sulla base delle caratteristiche decorative e principalmente della morfologia del vaso sinora non attestata da alcun ritrovamento di sicura provenienza canosina. Già il Lohmann peraltro (H. Lohmann, 1979, p. 197) ipotizzava, per l'esistenza di rinvenimenti di materiali in questa tecnica fuori Canosa, la presenza in Daunia di più centri di produzione di ceramica policroma. Anche se a tutt'oggi mancano ad Arpi come a Canosa ritrovamenti di fornaci che possano confortare la nostra proposta, la documentazione arpana di questa classe di materiali ha raggiunto ormai una consistenza notevole e per le sue caratteristiche si può escludere si tratti di prodotti esportati dalla vicina Canosa. Un contributo su questa produzione è stato recentemente presentato da chi scrive (' Note sulla ceramica policroma di Arpi [Puglia settentrionale]), nella sede del 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, 31 agosto-4 settembre 1987.

[2] A questo proposito merita una precisazione l'accezione corrente del termine ' canosino ' per questa classe vascolare, ormai indicante più che il luogo di produzione, la tecnica decorativa ' a crudo ' in ambiente apulo. K. Stähler (*Apulien. Kulturberührungen in griechischer Zeit. Antiken der Sammlung G.-St.*, Münster 1985, p. 99, n. 10) propone altre terminologie per questa classe quale ' spatdaunische ' o ' nordapulische polychrome ', mentre usando nel suo testo la definizione ' grecodaunische ' intende accentuare l'aspetto di ' Kulturassimilation '.

tro di produzione più importante e sinora il solo tradizionalmente noto, Canosa [3]; infatti, reperti di provenienza arpana acquisiti fortuitamente o nel corso di scavi, oltre ad esemplari esistenti in collezioni private e museali principalmente straniere, anche se ancora in forma embrionale, oggi non solo consentono di individuare oltre Canosa un altro luogo di fabbricazione, ma permettono anche di tracciare un quadro articolato delle produzioni. Ad Arpi in numerosi casi la policromia viene stesa sul vaso secondo la formula più corrente a Canosa, cioè applicando sul fondo bianco o rosa i colori azzurro, rosa, rosso, e viola; le forme adottate (cratere a volute, *oinochoe* forma 1, vaso configurato a testa femminile, pisside, e più raramente *kantharos*, sfinge, brocca e *thymiaterion*) sono però di dimensioni visibilmente più piccole rispetto a quelle canosine o totalmente estranee a quella produzione. Più spesso, invece, la stessa tecnica viene adottata su vasi nei quali per la morfologia, i motivi decorativi e i colori, è chiaro l'intento di riprodurre la ceramica a figure rosse, quella sovraddipinta in rosso, la ceramica di Gnathia e, talvolta, anche la ceramica geometrica; ad esempio, nel caso specifico delle imitazioni di vasi a figure rosse [4], le forme

[3] Sulla ceramica 'canosina' si segnalano due dissertazioni discusse presso università straniere, entrambe inedite. La prima di K. Van Wonterghem Maes 1968, l'altra di F. Van Der Wielen-Van Ommeren 1985. I problemi iconografici connessi a questa classe vascolare sono stati argomento di studio soprattutto alla fine del secolo passato e agli inizi di questo; in particolare si ricordano i lavori di E. Biardot, *Explication du symbolisme de terres cuites grecques dans leur rapport avec les mystères de Bacchus*, accompagné d'un atlas de 54 planches noires et coloirées, Paris 1872 e di P. Bienkowski, 'Les scénes guerrières-historiques dans la ceramique de l'Italie meridionale', in *Bulletin International de l'Accademie de Sciences de Cracovie*, Classe d'Histoire et de Philosophie, 1914, Cracovie 1915, p. 47 ss.; più recentemente, oltre a H. Lohmann, 1979, K. Schauenburg, 'Skylla oder Tritonin? Zu einer Gruppe canosinischer Askoi', in *RömMitt* 87, 1980, pp. 29-56.

[4] L'individuazione più puntuale di questo gruppo di vasi imitante la ceramica a figure rosse è in A. D. Trendall - A. Cambitoglou II, pp. 990-991, successiva alla prima edizione di questi materiali in K. Van Worterghem Maes, 'Une tombe à chambre et son matériel funeraire', in *Ordona III*, Wetteren 1971, pp. 110-121, tavv. XLV-XLVIII; si veda anche J. Mertens, in *StEtr* L 1981, tav. 67, b. A. D. Trendall, sulla base dei soggetti figurati e del loro rendimento, propone per il gruppo individuato al tempo della pubblicazione l'attribuzione al White Sakkòs-Kantharos Group e la sua datazione all'ultima decade del IV secolo a.C., cioè alla fine della produzione a figure rosse. In forza delle nuove evidenze ora pare discutibile l'ipotesi del Trendall (p. 990) secondo la quale questo gruppo di vasi rappresenterebbe un legame fra i vasi apuli a figure rosse più tardi e quelli canosini policromi, giacché egli ritiene che si tratti di 'experimental pieces which, proving technically not to be very satisfactory in view of the fugitive nature of their decoration, led on the developed polychrome style'. Più probabile, invece, per l'associazione frequente delle due tecniche (ad esempio si vedano le *oinochoai* configurate in A. Riccardi, 'Vasi configurati a testa umana di provenienza o produzione canosina nel Museo di Bari', in *Canosa I*, Bari 1980, pp. 7-30 o i recenti ritrovamenti di Lavello in *Archeo* n. 24, febbraio 1987, p. 8) è che la tecnica 'a crudo' su fondo rosso non sia un 'link' fra le figure rosse e la classe policroma, ma piuttosto si riferisca ad un momento contemporaneo all'ultima fase della ceramica apula a figure rosse. Per le acquisizioni successive a A. D. Trendall - A. Cambitoglou II, A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, London 1983, p. 192 e K. Schauenburg, 'Eros im Tempel', in *AA* 1983, pp. 599-606.

riproposte con la decorazione « a crudo » sono il cratere a volute, l'anfora di tipo panatenaico, il cratere a campana, l'*oinochoe*, il *kantharos*, rispettando i soggetti e gli schemi adottati sul vaso riprodotto (*heroon*, testa femminile di profilo); così per le ceramiche suddipinte miniaturistiche si usano le stesse forme della classe verniciata, ampiamente diffuse in Daunia (*kantharos*, *krateriskos*, *skyphos*, coppa), decorandole con il colore « a crudo » e con i medesimi motivi ornamentali (ramo di lauro, meandro). Alcuni esemplari provano l'adozione della tecnica per imitare la classe di Gnathia (*askòs*, *oinochoe*), come nei casi precedenti riproducendo più sommariamente e con costi inferiori la ceramica fine, verniciata.

Pur nella limitatezza di un giudizio espresso sulla base di un'analisi non esaustiva dei reperti, e purtroppo costretto da modi di acquisizione non proprio corretti, ad Arpi si può riconoscere una produzione alquanto articolata. Al gruppo di vasi che, oltre la tecnica, utilizza gli stessi colori adottati a Canosa ma su forme diverse o di dimensioni inferiori rispetto a quelle attestate in quel centro, appartengono quelli esaminati in modo specifico in questo contributo, che rappresentano una vera e propria novità rispetto alla produzione canosina per la forma e per il repertorio figurativo. In sostanza, al momento attuale la tecnica « a crudo » sembra, dunque, l'elemento comune alle due fabbriche daunie, cioè Canosa e Arpi, mentre appaiono evidenti differenze nella morfologia vascolare e nei soggetti figurati. A Canosa poi questo tipo di ceramica è un fatto squisitamente elitario [5] e la tecnica decorativa « a crudo » pare rigorosamente legata a forme del costume funerario daunio (*askòs*, olla con labbro ad imbuto) o proprie di quel centro (*Skylla askòs*) assenti ad Arpi e quindi riferibili ad un particolare atteggiamento conservatore delle aristocrazie canosine nei confronti della tradizione funeraria indigena. Un discorso a parte spetta per quei vasi di Arpi che si presentano come imitazioni di prodotti verniciati e che sembrerebbero riflettere non diverse « espressioni di gusto » quanto piuttosto specifiche esigenze di organizzazione del lavoro. Sembra infatti, possibile proporre una lettura di questi vasi in funzione di un ceto sociale arpano i cui caratteri ci sfuggono nei contorni ma del quale pare indiscutibile l'adeguamento ai costumi funerari delle « elites » dominanti. Eliminando la fase della cottura del vaso dopo la decorazione, si riducevano i tempi di lavorazione e i costi per l'acquirente, raggiungendo indici di produzione senza dubbio più alti rispetto a quelli resi possibili dalla decorazione a vernice che, con la tecnica « a crudo », si imitava [6]. Nella com-

[5] Quasi esclusiva in Canosa la provenienza di vasi di questa classe da complessi ipogeici; tra le eccezioni si ricorda l'*askòs* dalla tomba 3 di Canne Antenisi in E. M. De Juliis, 'Attività archeologica in Puglia', in *Magna Graecia* XVIII, 12, genn.-febb. 1983, p. 25.

[6] Cfr. già H. Lohmann, 1979, p. 199. Un'analisi generale del fenomeno in età ellenistica è in F. Coarelli, 'La cultura figurativa in Sicilia nei secoli IV e III a.C.', in *Storia della Sicilia antica*, II, Napoli 1979, p. 161.

plessità di questa classe policroma per la quale proponiamo una produzione arpana, s'è ritenuto opportuno enucleare e presentare in questa sede un gruppo di vasi composto da crateri a volute e da una brocca: la singolarità dei soggetti su essi rappresentati, oltre a distinguerli nettamente dal patrimonio figurativo adottato a Canosa [7], pare andare al di là di un semplice fenomeno di riproduzione di scene diffuse nella contemporanea ceramografia vascolare, offrendo numerosi elementi di novità e spunti di riflessione. In questa nota l'attenzione, al di là degli aspetti di produzione, verrà rivolta principalmente al problema iconografico rappresentato dalle scene di combattimento, che costituiscono al momento attuale il lato di maggiore interesse di questa classe vascolare. Prova della lamentata dispersione di questi reperti nel mercato antiquario e nei musei stranieri sarà la presenza fra i vasi considerati di alcuni esemplari editi in cataloghi di vendita di case d'asta straniere, di conseguenza non correttamente documentabili, ma che, tuttavia, rappresentano tasselli fondamentali, spesso indispensabili, ai fini del discorso che ci accingiamo ad affrontare.

I MATERIALI

1. Cratere a volute.
   Collo: quadriga (su due lati?). Pancia: combattimento fra due guerrieri/combattimento fra guerriero con scudo e due cavalieri. H. cm 65,8.
   Sotheby's London, 6-5-1982, n. 306.

2. Cratere a volute (fig. 28).
   Collo: quadriga/testa alata. Pancia: combattimento fra guerrieri a piedi e a cavallo/figura alata e quadriga. H. cm 59,7.
   Sotheby's London, 10-12-1984, n. 353.

3. Cratere a volute (fig. 29).
   Collo: quadriga/reticolo. Pancia: combattimento fra guerrieri a piedi e a cavallo/palmette. H. cm 57,1.
   Sotheby's London, 10-12-1984, n. 353.

[7] Un'analisi dei crateri a volute 'canosini' è in F. Van Der Wielen - Van Ommeren, 1985, pp. 285-286, ov'è contenuto un riferimento alla discutibile provenienza canosina. I ritrovamenti di Arpi e la presenza insieme ad un gruppo di crateri editi da F. Van Der Wielen - Van Ommeren in un'altra sede (F. Van Der Wielen - Van Ommeren, 'Un corredo funerario da Canosa', in *Canosa II*, Bari 1983, pp. 107-112, nn. 14-15, tav. 44, 1-4) di due vasi colorati in nero, in una tecnica sinora attestata solo da ritrovamenti arpani, indurrebbe a ritenere più probabile la provenienza da Arpi di tutti i crateri con decorazione 'a crudo', ivi compreso quello edito da H. Lohmann nel 1979 (cfr. n. 2), nonché il gruppo presentato da F. Van Der Wielen - Van Ommeren in Canosa II, pur rimanendo alcune riserve sulle varianti di crateri con decorazione ad *applique* sinora non documentati da alcun ritrovamento di provenienza certa. Sull'atipicità del cratere a volute nella produzione vascolare 'canosina' anche H. Lohmann, 1979, p. 196.

4. Cratere a volute (fig. 30).
   Collo: quadriga/motivo a gocce. Pancia: combattimento fra guerrieri a piedi e a cavallo. H. cm 49 senza piede.
   Inedito. Foggia, deposito Soprintendenza.

5. Cratere a volute (fig. 34).
   Collo: Eroti/rami di lauro. Pancia: combattimento fra guerriero a piedi e cavaliere/combattimento fra due guerrieri a piedi. H. cm 47.
   K. Stähler, 1983. Münster, n. inv. 801.

6. Cratere a volute (figg. 31-33).
   Collo: figura alata e quadriga. Pancia: combattimento fra guerriero a piedi e due cavalieri ai lati. H. cm 68,5.
   Inedito. Foggia, collezione privata.

7. Cratere a volute.
   Collo: tre Eroti alati/Nike e quadriga. Pancia: combattimento fra due guerrieri/figura illeggibile e due cavalieri ai lati. H. cm 66.
   'De Warande' Turnhout (Belgique), 3-23-3 1986.

8. Brocca (fig. 35).
   Pancia: combattimento fra guerriero a piedi e due cavalieri e figura armata a d. H. cm 39,4.
   Inedito. Mattinata, collezione M. Sansone n. 1533.

9. Cratere a volute (fig. 36.1).
   Pancia: guerriero a piedi. H. cm 38,4
   Il Museo di Foggia, 1986, n. 40. Foggia, Museo Civico n. 4389.

10. Frammento di parete (fig. 36.2).
    Pancia: Amazzone a cavallo. H. mx. cm 30.
    Inedito. Foggia, deposito Soprintendenza.

I vasi oggetto della presente nota appartengono per la maggior parte a collezioni private o sono stati immessi nel mercato antiquario in tempi recenti. Un esemplare (n. 5) è al museo di Münster, mentre tre crateri sono al Museo Civico di Foggia. Questi ultimi, di certa provenienza arpana, come il n. 6, confermano l'attribuzione ad Arpi di questa produzione, ma mancano purtroppo associazioni o indicazioni sui contesti di provenienza, fatto salvo il cratere n. 9 [8], peraltro

[8] Arpi, tomba XV/1939, a grotticella. Il corredo era composto da 'un vasettino monoansato, una tazza a vernice bruno-rossa, una coppetta a vernice bruna, un unguentario a vernice bruna, un fermacapelli in ferro, un chiodo, uno specchio', secondo quanto riportato nel giornale di scavo conservato al Museo Civico di Foggia. Il cratere è già edito, oltre che da M. Mazzei, in *Il Museo di Foggia*, Foggia 1986, n. 40, da K. Van Wonterghem Maes 1968, fig. 125a e da M. Eichberg, *Scutum. Die Entwicklung einer italisch-etruskischen Schildform von den Anfängen bis zur Zeit Caesars*, Frankfurt a.M. 1987, p. 123, n. 166, tav. 26. Nella stessa sede M. Eichberg, *Scutum...*, 1987, è pubblicato anche il cratere del Museo di Münster (n. 5), pp. 166-167, n. 167.

l'ultimo della sequenza iconografica che cercheremo di definire [9]. Riconosciuta la provenienza da Arpi di questi materiali, si rimanda il loro inquadramento cronologico puntuale ad uno studio più approfondito e comprensivo di tutte le altre forme vascolari nelle varianti tecniche; pertanto, la cronologia dei reperti presentati in questa sede non potrà che essere di massima in uno spazio temporale compreso fra l'ultimo quarto del IV secolo a.C., data presumibile per la diffusione di questa tecnica, e il III secolo a.C. [10], lasciando aperta la possibilità di una definizione più precisa di questo momento, ancora non troppo approfondito e con troppe incertezze per poter consentire affermazioni determinanti anche sotto il profilo dell'interpretazione storica.

I SOGGETTI: LE SCENE DI COMBATTIMENTO

a) Amazzonomachia

(n. 10). Fondo rosa. Parte posteriore di una figura su cavallo bianco in corsa verso d., conservante solo porzione del busto rappresentato di prospetto; ha una tunica bianca e su di essa un chitonisco amaranto stretto in vita da una cintura; ha il braccio d. piegato in alto e la mano, rosa, con le dita piegate per stringere la lancia. A s. deboli tracce di un altro cavallo bianco in corsa verso s.

Per l'impostazione della figura, per il rendimento pittorico e anche per la scelta dei colori, il soggetto, purtroppo in cattivo stato di conservazione, pare trovare un confronto di una certa pertinenza nel sarcofago delle Amazzoni di Tarquinia, in particolare con l'Amazzone alla guida della quadriga rappresentata su uno dei lati lunghi [11].

[9] Sulla base delle dimensioni i crateri si possono distinguere in due gruppi, un primo comprendente i nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7 con altezza variabile dai 53 ai 68 centimetri, il secondo, nel quale si potrebbe inserire anche la brocca nr. 8, con altezza oscillante dai 38 ai 47 centimetri. Nella sistemazione proposta per le immagini si sono esclusi i reperti non documentabili con una certa precisione (nr. 1, 7) neanche sulla base delle descrizioni fornite nelle sedi delle loro edizioni.

[10] Una sintesi del problema cronologico per la classe 'canosina' è in F. Van Der Wielen-Van Ommeren, 1985, pp. 463-527; cfr. anche F. Van Der Wielen - Van Ommeren, 'Vases with polychrome and plastic decoration from Canosa', in *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum*, London 1986, pp. 215-226. Proposte di abbassamento della datazione della produzione policroma di Canosa sono state formulate di recente sulla base della revisione dei corredi di alcuni complessi ipogeici sinora ritenuti capisaldi della datazione di questa classe, quale l'ipogeo Barbarossa e la Tomba degli Ori, in M. Mazzei - E. Lippolis, 'Dall'ellenizzazione all'età tardo-repubblicana', in *La Daunia antica. Dalla preistoria all'altomedioevo*, Milano 1984, pp. 185-252 *passim* e E. Lippolis, in *Gli Ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1984, pp. 446-452.

[11] R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1976, II ed., fig. 308. Sul sarcofago delle Amazzoni di Tarquinia P. Bocci, 'Il sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze', in *StEtr* XXVIII, 1960, pp. 109-125.

b) Scene di combattimento di identificazione incerta

I. *Scene di combattimento fra guerrieri a piedi e cavalieri*

(n. 3). Fondo rosa. Da s. scudo bianco; figura stante con elmo con paragnatidi azzurro, tunica bianca stretta in vita da una cintura amaranto; ha il capo volto a d., il braccio d. piegato in alto, la gamba s. distesa e la d. leggermente piegata e muove verso s.; figura maschile con elmo con *lophos*, corazza e schinieri azzurri; è volta a d. sovrapponendosi in parte al personaggio precedente, armata di un grande scudo circolare bianco con il braccio d. piegato in alto nel gesto di impugnare una lancia; ha la gamba d. in posizione arretrata e tesa, la s. avanzata e piegata nell'atto di schiacciare un figura caduta; quest'ultima è distesa a terra con il busto semieretto poggiante sul braccio d.; cavaliere su cavallo bianco con pennacchio le cui zampe anteriori si sovrappongono allo scudo del personaggio precedente con elmo a calotta con paragnatidi azzurro, corto mantello bianco legato al collo e grande scudo circolare con tonalità marrone e bordo bianco; muove verso s.

(n. 2). Fondo rosa. Da s. parte anteriore di un cavallo a galoppo verso d. (non riprodotta nel disegno); figura con elmo con paragnatidi e schinieri azzurri e scudo circolare; muove verso d.; cavaliere su cavallo bianco con pennacchio in moto verso d. con elmo azzurro, tunica (corazza?), corto mantello legato al collo e svolazzante; rivolge il busto e il capo a s. verso il personaggio precedente. In primo piano figura maschile con tunica dalle tonalità brune stretta in vita da un cinturone bianco, armata di scudo; caduta a terra ha la gamba s. piegata e la d. distesa; cavallo in corsa verso d. (non riprodotto nel disegno).

Al momento attuale non è possibile individuare per queste documentazioni riscontri precisi dal punto di vista compositivo; inoltre, la restituzione grafica delle pitture ottenuta dalla riproduzione dei vasi contiene incertezze dovute all'impossibilità di effettuare un esame autoptico dei crateri, motivo per cui sfuggono alcuni particolari importanti, quale la tipologia degli elmi o l'esatta posizione del personaggio caduto nella scena raffigurata sul cratere n. 2. Il tipo del cavaliere sul cratere n. 3 trova confronti con il soggetto analogo sul cratere n. 5.

II. *Scene di combattimento fra due cavalieri e guerriero a piedi al centro*

(n. 6). Su i due lati della pancia è rappresentato, secondo uno schema compositivo analogo, un combattimento fra due cavalieri e un guerriero a piedi al centro. Lato a: Fondo rosa. Da s. figura maschile su cavallo bianco con un pennacchio, redini rosse e borchie azzurre in moto verso d. con le zampe anteriori alzate e sovrapposte alla figura centrale. Il cavaliere ha elmo con *lophos*, corazza di tipo anatomico azzurra, mantello svolazzante dietro le spalle; ha il braccio s. levato in alto e con la lancia ferisce alla gamba il personaggio al centro della composizione; quest'ultimo è di grandi dimensioni, nudo, con le carni color rosa; ha il capo di profilo a s. con capelli a calotta compatta, il corpo di tre quarti, la gamba d. piegata, la s. distesa; con il braccio s. regge uno scudo circolare bianco bordato con fasce concentriche in rosa e azzurro legato al corpo da una tracolla; con il braccio d. piegato in alto regge una spada. A d. cavaliere su cavallo bianco bardato come il precedente, con la testa di tre quarti e le zampe anteriori alzate e sovrapposte allo scudo del personaggio centrale, in moto verso s. Ha corti

capelli a calotta compatta, corazza di tipo anatomico azzurra, il braccio d. piegato in alto; con la mano d. stringe la lancia con cui ferisce alla gamba il personaggio centrale, con la s. stringe il fodero di una spada. Lato b: Fondo rosa. Da s. cavaliere su cavallo bianco con redini rosse in moto a s. Ha elmo con paragnatidi bianco, tunica bianca stretta in vita da una cintura rossa, mantello bianco svolazzante dietro la spalla; con la mano s. non visibile stringe le redini, con la d. impugna la lancia con cui ferisce alla gola il personaggio centrale. Figura maschile con elmo a calotta con bottone terminale e paragnatidi color ocra, tunica color rosso scuro, corazza azzurra, schinieri giallo ocra e calzari a strisce rosse; ha il braccio d. disteso lungo il fianco e con la mano d. impugna una spada azzurra ferendo alla pancia il cavallo alla sua d., con la mano s. regge uno scudo ovale, bianco con bordo rosa ed *episemon* a chicco d'orzo con umbone azzurro; ha le gambe leggermente divaricate, la s. tesa all'indietro, la d. leggermente piegata. A d. cavaliere su cavallo bardato come il precedente con borchie azzurre, sanguinante alla pancia. Ha elmo a calotta con paragnatidi azzurro, grande scudo circolare color rosso amaranto con bordo bianco e due cerchi concentrici rossi, con *episemon* composto da un quadrato bianco campito da una linea rossa trasversale con umbone azzurro ellissoidale, e calzari bianchi; ha il braccio d. piegato in alto all'indietro e con la mano impugna una spada. Dalla parte posteriore dello scudo fuoriesce la terminazione del fodero della spada, azzurro.

(n. 8). Fondo rosa. Da s. cavaliere su cavallo bianco in corsa verso d.; ha mantello legato al collo, tunica bruno rosato stretta da un cinturone rosso, schinieri azzurri; ha il braccio d. all'indietro, con la mano s. stringe le redini e muove verso il personaggio centrale. Quest'ultimo indossa corazza e schinieri azzurri; ha la gamba d. leggermente piegata, con la mano d. piegata in alto impugna la spada, con la s. regge uno scudo circolare bianco. A d. cavaliere su cavallo bianco; ha elmo azzurro, mantello legato al collo; tunica bruno rosato stretta in vita da una cintura rossa, schinieri azzurri; con la mano d. stringe una spada azzurra e muove verso il centro della composizione. A d. figura maschile; ha elmo rosso, mantello giallo legato al collo, tunica stretta in vita da un cinturone rosso, schinieri rossi; con la mano d. porta uno scudo ovale e avanza verso s.

Per le scene di questo secondo gruppo i confronti limitati all'aspetto compositivo si riferiscono principalmente alla sfera etrusca, per la quale in particolare rimandiamo alla decorazione dei lati brevi del sarcofago delle Amazzoni di Tarquinia [12], e all'ambiente apulo settentrionale, da cui proviene (Arpi) una scena di Amazzonomachia simile per l'impostazione, raffigurata sul collo di un'anfora di tipo panatenaico a figure rosse [13]. Nel repertorio figurativo ellenistico d'ambiente greco e italiota è frequente lo schema del combattimento fra cavaliere e guerriero a piedi, ma inserito in un fregio continuo, mentre la figura centrale, nel nostro caso a piedi, è più spesso rappresentata caduta a terra [14].

[12] Cfr. la n. 11.

[13] A. D. Trendall - A. Cambitoglou II, tav. 360, 2; il soggetto rappresentato è l'Amazzonomachia con il combattente greco caduto al centro fra due Amazzoni stanti le cui figure si sovrappongono a due cavalli bianchi. Una composizione dello stesso soggetto appare sulla spalla di una *hydria* (A. D. Trendall - A. Cambitoglou II, tav. 362, 2).

[14] Cfr. a titolo di esempio la figura caduta rappresentata su una metopa della tomba di via Umbria a Taranto in J. Carter, 'Relief Sculptures from the Necropolis of Taranto', in *AJA* 74, 1970, tav. 70.

III. *Scene di combattimento fra una o due coppie di guerrieri*

(n. 4). Fondo rosa, abraso. Da s. figura maschile; ha elmo a calotta con paragnatidi anatomiche azzurro, mantello azzurro scuro svolazzante dietro le spalle, tunica azzurra e schinieri azzurri; con la mano d. stringe la spada e muove verso d. Figura maschile su cavallo del quale si distingue solo il profilo della testa e il colore, azzurro, delle borchie; ha elmo a calotta azzurro ed è coperto da un grande scudo circolare azzurro bordato da fasce color rosso; ha il braccio d. levato in alto e brandisce una lunga spada azzurra. A d. figura maschile a piedi; ha elmo a calotta con paragnatidi azzurro e schinieri azzurri; ha la gamba d. tesa e la s. flessa, il braccio d. piegato in alto e con la mano doveva impugnare una lancia rivolgendola contro il cavaliere alla sua d. Figura con elmo a calotta con paragnatidi e grande scudo circolare nero con bordo decorato con una raggiera rossa. A terra fra i due gruppi di combattenti un guerriero steso con le gambe flesse del quale si distingue l'elmo a calotta azzurro e gli schinieri azzurri.

(n. 5). Su i due lati della pancia è rappresentato un combattimento fra un cavaliere e un guerriero a piedi e un combattimento fra due guerrieri a piedi. Lato a: Fondo rosa. Da s. guerriero a piedi; ha elmo a calotta azzurro, tunica bianca stretta in vita da un cinturone bruno, mantello legato al collo e svolazzante, schinieri azzurri; ha la gamba d. tesa all'indietro, la s. piegata in avanti; con la mano s. regge uno scudo ovale a grandezza umana con *episemon* azzurro e bordo rosso, con la d. impugna una lancia azzurra. Figura su cavallo bianco in moto verso s. con le redini brune; ha elmo azzurro, mantello legato al collo e svolazzante dietro le spalle, grande scudo circolare bianco bordato con una fascia bianca, rossa e bruna. Lato b: Fondo rosa. Due guerrieri con elmo a calotta con paragnatidi azzurro, tunica stretta in vita da un cinturone bruno a fondo bianco con linee rosse e blu e rosa ai lati; il guerriero a d. ha un mantello svolazzante ornato con strisce rosso brune. Entrambi sono armati di uno scudo ovale, a grandezza umana; quello del guerriero a d. è a fondo bianco con *episemon* a chicco d'orzo azzurro e bordo grigio, quello del guerriero a s. è grigio con bordo bianco e bruno.

Inseriti nello stesso gruppo i due documenti hanno diversità dovute forse ad una distanza cronologica, o a differenze di esecuzione e, in linea d'ipotesi, anche di committenza. Infatti, la lettura delle scene sul cratere n. 5, con tutta probabilità da affrontare secondo lo svolgimento continuo dei due lati, rivela la dipendenza da modelli analoghi a quello del cratere n. 4 per il quale la documentazione attuale non consente di individuare confronti puntuali.

IV. *Guerriero isolato*

(n. 9). Fondo rosa. Guerriero stante con elmo a calotta con bottone terminale e paragnatidi azzurro, mantello svolazzante dietro le spalle, tunica violacea stretta in vita da una cintura; ha la gamba s. piegata, la d. tesa; ha il braccio d. piegato in alto e impugna con la mano una spada azzurra; con la mano s. regge uno scudo ovale a grandezza naturale fusiforme con *episemon* in nero contornato da piccole losanghe dello stesso colore.

È evidente in questo caso la ripresa dei motivi adottati in scene precedentemente esaminate, in particolare nel gruppo III, cratere 6, lato b.

L'analisi dei soggetti: i modelli

L'approfondimento di questa tematica, pur muovendo fra grandi lacune o assenze di documentazione, costituisce una tappa rilevante nella lettura dei soggetti figurati sui vasi arpani, non solo per conoscere con un margine di chiarezza le forme di circolazione delle iconografie vascolari nella prima età ellenistica, ma anche per comprendere attraverso la fonte delle immagini, il reale significato di questi particolari vasi « ad acquarello » in un centro, come appunto Arpi, periferico rispetto all'arte greca. Per quanto riguarda il soggetto dell'Amazzonomachia in ambiente apulo è documentato da un vasto repertorio nella ceramografia a figure rosse: ad uno schema ancorato alla tradizione attica con scene su più piani fa seguito l'inserzione del singolo combattimento in composizioni più complesse comprendenti anche altre tematiche, ma nonostante l'ampia diffusione del motivo mancano documenti che presentino confronti di una certa pertinenza con il frammento n. 10, piuttosto vicino alla raffigurazione sul sarcofago delle Amazzoni di Tarquinia. Diversamente per le altre scene di combattimento rappresentate sui vasi in esame per i quali, come vedremo, i riferimenti possibili riconducono piuttosto al rilievo e alla pittura parietale funeraria, quest'ultima purtroppo documentata in genere da poche testimonianze, lembi di una produzione certo di più ampio respiro. Per quanto riguarda le scene di combattimento di area apula con le quali i nostri vasi rivelano punti di contatto esse appartengono ad una zona lontana da quella arpana. A parte la documentazione tarantina, ricordiamo in particolare, perché più stretto è il confronto tematico e compositivo con i nostri vasi, il fregio dell'ipogeo Palmieri di Lecce e il fregio sempre proveniente da Lecce al Museo di Budapest [15], ma che le scene di combattimento fossero un soggetto diffuso in Daunia è provato dai noti « appliques » dei vasi di Canosa, dai rilievi sempre da Canosa al Metropolitan Museum e dalla importante menzione di un fregio dipinto con guerrieri che decorava l'ipogeo Lagrasta II di Canosa.

La lettura delle scene raffigurate su questo gruppo di vasi arpani risulta così necessariamente limitata nell'interpretazione a causa di una generale scarsezza di conoscenze che tutt'oggi pone grandi difficoltà a chi ne affronta i problemi esegetici; ma per quanto si può evidenziare sulla base di un'analisi degli schemi compositivi e dei rendimenti pittorici, i vasi di Arpi sembrerebbero rappresentare l'ultima fase di derivazione da un prototipo più complesso e offrono nel contempo numerosi spunti su tematiche meritevoli di approfondimenti, da quelle relative all'organizzazione delle botteghe ceramiste, alle tecniche adottate dagli artigiani locali, al significato che questi prodotti dovevano rivestire per la committenza fino al problema della grande pittura ellenistica della quale le scene dipinte sui vasi di Arpi paiono essere una preziosa eco.

[15] Per questo riferimento e per gli altri citati si rimanda alle note successive.

I rapporti con la ceramica apula a figure rosse

I confronti con la pittura vascolare apula figurata non offrono per questa categoria di vasi spunti interessanti neanche sul piano tematico. Le raffigurazioni di combattimenti nella ceramografia apula a figure rosse non presentano caratteristiche precise dal momento che quasi nella totalità dei casi si riferiscono ad Amazzonomachie che, in genere e ove la superficie da decorare lo consenta, rispondono ad uno schema compositivo su più piani che nella riproduzione del singolo soggetto rispetta i modelli già individuati da E. Bielfeld [16]. Nell'ultima fase della produzione l'Amazzonomachia viene adottata per decorare il collo o la spalla del vaso comparendo anche su forme di minori dimensioni (*kantharoi*, *oinochoai* forma 1), talvolta con semplificazioni, con una o due coppie di combattenti, dovute anche alla superficie più ridotta che si campiva. Nelle produzioni tarde, comunque, il soggetto sembra apparire con frequenza maggiore e, per quanto desumibile dal repertorio di A. D. Trendall - A. Cambitoglou, la sua adozione pare concentrarsi nella zona settentrionale della Puglia. È rilevante trovare ad Arpi uno dei confronti più pertinenti sul piano compositivo con le nostre scene: si tratta della già ricordata Amazzonomachia che decora la spalla di un'anfora di tipo panatenaico [17] per la quale il parallelo con il terzo gruppo da noi distinto (consistente nella composizione centralizzata anche se diversa nei particolari), l'unicità del documento a figure rosse arpano nel quadro generale di quella produzione vascolare apula, e il suggestivo confronto con il celebre vaso dell'Ermitage decorato nello stile di Kertsch [18], confermano la complessa lettura di tutto il problema e le sue ampie possibilità di comprensione. Il soggetto del combattimento, se non Amazzonomachia, è dunque estraneo al patrimonio figurativo della produzione apula a figure rosse, segnale di un'articolata circolazione di modelli e del diverso e particolare significato che i vasi « ad acquarello » e le iconografie su essi rappresentate dovevano avere.

I rapporti con la pittura parietale apula

Le testimonianze di pittura parietale della prima età ellenistica in Puglia sono molto scarse, ma a provare quanto ancora la ricerca archeologica debba indagare in proposito vi sono gli importanti ritrovamenti degli ultimi anni [19]. A prescindere dai documenti relativi alla sola area daunia, anche da uno sguardo esteso al resto della regione, si constata la mancanza di dati e si incontrano difficoltà nell'individuare un eventuale rapporto fra i soggetti raffigurati sui vasi

[16] E. Bielefeld, *Amazonomachia*, Halle 1951.

[17] Cfr. la n. 13.

[18] K. Schefold, *Untersuchungen zu den kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig 1934, tav. 37 n. 503.

[19] E. M. De Juliis, 'Nuovi documenti di pittura figurata dall'Apulia settentrionale', in *DialAr* 2, 1984, pp. 25-30.

arpani e la pittura parietale di area apula. Per la tematica, cioè il combattimento, il solo punto di riferimento è la menzione di O. Gerhard [20] di un « fregio con combattimenti e armi » dipinto nell'ipogeo Lagrasta II di Canosa; dubbia la presenza di pitture con combattimenti sull'architrave di una tomba a camera di Salapia [21]. Più ampie possibilità di confronto si hanno invece con l'ambiente campano e lucano, limitate però all'ambito tematico più che a quello figurativo e stilistico. I confronti più pertinenti sono costituiti dai dipinti della tomba 58 di Andriuolo, Paestum [22], da una tomba di Capua [23], dalla tomba X di Paestum-Laghetto [24] specie per il particolare realistico del sangue fuoriuscente dalle ferite, mentre è del tutto differente la scena raffigurata nella tomba 13 di Capua-Ponte San Prisco [25], vero e proprio combattimento. Nei soggetti parietali campani e pestani lo schema è quello del combattimento a piedi fra due personaggi, ma il contesto di pertinenza insieme alla mancanza di differenze nel costume dei due combattenti, denuncia lo stretto riferimento a rituali funebri. Se un aggancio in ambiente italico va cercato per i soggetti da noi analizzati, specie per il gruppo I e II, esso può essere piuttosto rappresentato dal I fregio dal basso dell'affresco dell'Esquilino [26], appunto con scene di battaglia. Ma la possibilità di individuare, in futuro, un canale di lettura più puntuale per queste immagini è offerto da documenti di pittura parietale di aree apparentemente più periferiche rispetto a quelle promotrici delle grandi manifestazioni artistiche della prima età ellenistica: è il caso della Tracia e della celebre tomba di Kazanlak [27] le cui pitture figurate decoranti l'anticamera, al momento attuale, sembrano costituire uno dei paralleli

[20] O. Gerhard, ' Gräber zu Canosa ', in *AZ* XV, 1857, p. 56 e *Il viaggio nella terra di Bari di Carlo Bonucci*, a cura di G. Malcangi, Trani 1964, pp. 15-16, nel quale si descrive la stanza deposizionale dell'ipogeo ' un fregio, ov'erano figurati combattimenti a cavallo e a piedi, vi girava all'intorno '.

[21] E.M. De Juliis, ' Salapia (Foggia). Nuovi ritrovamenti nella necropoli ', in *NSc* 28, 1974, pp. 485-506.

[22] A. Rouveret, ' L'organisation spatiale des tombes de Paestum ', in *MélRome* 87, 1975-82, p. 636 fig. 14.

[23] F. Weege, ' Oskische Grabmalerei ', in *JdI* XXIV 1909, t. 11 nr. 14.

[24] A. Rouveret, in *MélRome* 1975, p. 624 fig. 10.

[25] W. Johannowsky, ' Nuove tombe dipinte capuane ', in ' Atti Taranto 1971 ', Napoli 1972, tav. XCVb.

[26] Di recente con la bibliografia precedente E. La Rocca, ' Fabio o Fannio. L'affresco medio-repubblicano dell'Esquilino come riflesso dell'arte « rappresentativa » e come espressione di mobilità sociale ', in *DialAr* 1, 1984, pp. 31-53. Non si può tralasciare l'evidenza della destinazione funeraria e privata delle pitture dell'Esquilino e di quelle sui vasi di Arpi; cfr. anche G. Colonna, ' Un « trofeo » di Novio Fannio, comandante sannita ', in *Studi in onore di Guglielmo Maetzke* II, Roma 1984, p. 229 ss.

[27] C. Verdiani, ' Archeological Notes - Original Hellenistic Painting in a Thracian Tomb ', in *AJA* 49, 1945, pp. 402-405 e, inoltre, P. Zazoff - C. Hoechen - L. Schneider, ' Zur trakischen Kunst in Frühellenismus ', in *AA* 1985, pp. 563-643 (in particolare tav. 30). Di recente ancora P. Zazoff - L. Schneider, ' Trakien in Frühellenismus. Eigenständigkeit und Abhängigekit einer antiken Kultur in Spiegel ihrer Kunst ', in *Antike Welt* 4, 1986, pp. 3-21. Un'edizione di tutto il complesso è di L. Shivkova, *Das Grabmal von Kasanlak*, 1973.

più vicini ai nostri documenti, che gli stucchi della grande tomba di Leucadià [28] suggeriscono di collocare in un unico linguaggio artistico [29].

I rapporti con la scultura apula

Nell'ambito della scultura di ambiente apulo i riferimenti possibili sono sempre circoscritti alla sfera funeraria. Se i rapporti con la documentazione in pietra tenera di Taranto [30] sono limitati al punto di vista tematico, è piuttosto nel fregio con scene di combattimento dell'ipogeo Palmieri di Lecce [31] che ritroviamo maggiori possibilità di confronti nel principio di simmetria che regola la battaglia fra cavalieri e guerrieri nudi, oltre che nei particolari, quale ad esempio quello del guerriero caduto che conficca la spada nella pancia dell'avversario (cfr. cratere n. 6, lato b) o la figura nuda rappresentata sulla seconda parte del fregio di Lecce simile a quella centrale sul lato a del cratere 6.

I rapporti con la plastica indigena apula

I documenti di coroplastica apula aventi attinenza tematica con i nostri sono di esclusiva provenienza canosina, trattandosi di « appliques » di vasi a decorazione di tipo policromo [32]. I confronti con i reperti arpani sono senza dubbio rilevanti sul piano tematico, ma sono comunque di una certa genericità anche a causa della mancanza di una lettura sistematica di questi soggetti, in fondo mai affron-

[28] Leucadià I: Ph. M. Petsàs, *Ho taphos ton Leucadion*, Atene 1966, tav. B I; U. Süssenbach, *Der Frühellenismus in griechischen Kampfrelief*, Bonn 1971, pp. 35-38. Cfr. anche Leucadia II o Niausta: K.F. Kinch, in *Danske Videns kab Selsk-Sker* 7 R. Hist. Fil. IV, 3, 1920, tav. I-II; B. Gossel, *Makedonische Kammergräber*, Inaugural Dissertation, München 1979, Berlin 1980, p. 175. Sulle testimonianze di pitture o stucchi con scene di combattimento in tombe macedoni B. Gossel, *Makedonische...* 1980, pp. 51-53.

[29] La lacunosità delle edizioni dei ritrovamenti della Grecia settentrionale, fra i quali da non dimenticare è il fregio con la scena di caccia dipinto sulla facciata della tomba detta di Filippo II di Verghina, non consente di approfondire ulteriormente il discorso. Cfr. sulla pittura ellenistica N. Yalouris, ' Painting in the Age of Alexander the Great and Successors ', in Macedonia and Greece in late Classical and Early Hellenistic Times, in *Studies in the History of Art*, v. 10, pp. 263-267 e la sintesi recentemente proposta da P. Moreno sulla pittura greca con particolare riferimento all'età ellenistica: P. Moreno, *Pittura greca da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987. L'evidenza di legami con l'ambiente apulo viene colta con frequenza sempre maggiore, anche per il mondo trace; cfr. in merito P. Zazoff - C. Hoecker - L. Schneider, in *AA* 1985, pp. 624, 633-655; per confronti pittorici e architettonici con l'ambiente apulo cfr. anche *Antike Welt* 1986, p. 13.

[30] K. Klumbach, *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen 1937; L. Bernabò Brea, ' I rilievi tarantini di pietra tenera ', in *RivIstArch* n.s. I, 1952, p. 124 ss.; J.C. Carter, in *AJA* 1970.

[31] L. Bernabò Brea, in *RivIstArch* 1952, pp. 76-81.

[32] Una raccolta della documentazione è in F. Van Der Wielen - Van Ommeren, 1985. Inoltre, di recente *Antike Terrakotten*, Sonderliste W, Münzen und Medallien A.G., oktober 1987, Basel, p. 27 n. 49.

tata. Infatti, se si prescinde dai lavori di P. Bienkowski e di M. Rovstovzev [33], atti ad individuare essenzialmente l'etnia dei combattenti rappresentati, si può dire che l'analisi delle composizioni secondo criteri combinatori dei soggetti e delle immagini, forse non inutile, non è mai stata tentata. Pertanto, al di là delle possibilità di confronti puntuali con i singoli soggetti [34], rimane la generica, ma comunque evidente relazione fra due produzioni vascolari coeve, che esprimono uguali contenuti con forme di rappresentazione diverse, plastica e pittorica.

Una prova dell'adozione di questi soggetti anche nella decorazione architettonica fittile è rappresentata dal frammento di una lastra con Amazzonomachia da Arpi [35] e da un gruppo di sculture frontonali senza indicazione di provenienza [36], per il quale riteniamo probabile il rinvenimento in un centro della Puglia settentrionale.

La documentazione esistente attesta, dunque, fra il IV e III secolo a.C. la diffusione del soggetto del combattimento in Puglia in contesti funerari. Piuttosto che puntuali confronti compositivi, come abbiamo visto difficili da individuare, sembra di poter cogliere nei vasi arpani il ricordo di documenti parietali, scultorei o pittorici, a noi non pervenuti: scarne, ma significative prove della loro diffusione in Daunia sarebbero rappresentate nel primo caso, dal piccolo frammento fittile con Amazzonomachia da Arpi, nel secondo, dal fregio con combattimenti e armi che decorava l'ipogeo Lagrasta II di Canosa. L'assenza delle iconografie, sin qui esaminate, nel repertorio figurativo della ceramica apula a figure rosse, la varietà di composizione all'interno dello stesso soggetto e la sua traduzione con questo particolare tipo di decorazione « a crudo », sono tutti elementi che contribuiscono ad evidenziare gli aspetti problematici di questi documenti sui quali i ceramografi arpani operarono tagli, composizioni, trasformazioni. Una chiave di lettura è offerta a questo proposito da alcuni particolari apparentemente di carattere tecnico, in realtà determinanti sotto il profilo esegetico. Infatti, nei vasi in cui è stato possibile verificarlo direttamente, il fondo è cavo, caratteristica che, insieme alla decorazione « a crudo » così come accade nella tarda produzione apula a figure rosse [37], ne conferma la destinazione funeraria facendone escludere l'uso come contenitore. Nel nostro caso è chiaro che la ragione di questa particolarità non risiede solo in quel processo di « ostentazione della

[33] P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs greco-romaines*, Cracovie 1928, pp. 80-110; M. Rovstovzev, ' Numidian Horsemen on Canosa Vases ', in *AJA* 50, 1946, pp. 263-267; cfr. anche *Die Numider. Ausstellungskatalog Rheinisches Landesmuseum*, Bonn 1979, p. 640.

[34] Ad esempio si vedano il gruppo edito in *Galerie Fortuna Antikenkatalog*, luglio 1984, e i due cavalieri nel mercato antiquario olandese, Schulmann, Amsterdam 1982-1983.

[35] M. Mazza - G. Fazia, *Testimonianze coroplastiche nella Daunia antica al Museo di Foggia*, Foggia 1979, fig. 40.

[36] Genéve, Musée d'Art et d'Histoire, edito in *Genava*, n.s. XXXII, 1984, p. 196.

[37] Su questo particolare dei vasi a figure rosse H. Lohmann, ' Zu technische Besonderheiten apulischer Vasen ' in *JdI* 97, 1982, pp. 191-249; cfr. K. Stähler, 1983, p. 262.

ricchezza » del defunto attraverso l'esuberante quantità degli oggetti deposti nella tomba, che rende secondaria la loro funzione di contenitore, ma anche in un altro particolare significato che questi vasi dovevano rivestire per la committenza. Riconosciuto il legame fra le pitture dei vasi arpani e fonti iconografiche parietali, scolpite o dipinte, accogliamo favorevolmente l'ipotesi di K. Stähler [38] a proposito del cratere n. 5 di una « Ersatz eines Wandbildes im Grabe » ottenuta dipingendo sul vaso la scena di combattimento, anche se questa proposta sembrerebbe adattarsi meglio alla documentazione offerta dai gruppi I e II e meno invece al cratere di Münster e ai vasi ad esso associati, ormai una rielaborazione locale. A questo punto è molto stimolante constatare il particolare ricorrente nel caso (nn. 2 e 3) di una coppia di crateri aventi presumibilmente la stessa provenienza e lo stesso tipo di decorazione [39]. Si tratta, infatti, di elementi che suggeriscono di credere, in linea di ipotesi, anche per le strette affinità dei soggetti e del loro rendimento, che lo stesso ceramografo abbia sviluppato su due vasi diversi, destinati però allo stesso committente e soprattutto allo stesso luogo, parti differenti di un solo cartone. Ad esempio, si potrebbe ritenere che i crateri nn. 2 e 3 derivino da un'unica fonte e l'associazione delle immagini dipinte sul collo e sulla pancia potrebbe ricondurre ad un prototipo parietale con corsa di quadrighe e scene di combattimento, motivi frequenti nella decorazione di ambito funerario [40]; naturalmente questa ipotesi presuppone la collocazione definita dei vasi, affiancati ed esposti con lo stesso lato a vista.

Fermo restando l'origine greca del modello [41], che in un centro « di pro-

[38] K. Stähler, 1983, p. 264; cfr. anche M. Eichberg, *Scutum. Entwicklung einer italisch-etruskischen Schildform von den Anfängen bis zur Zeit Caesars*, Frankfurt a.M. 1987, p. 124 e nota n. 418.

[39] Notiamo in questa sede come a Canosa la coppia di crateri a volute sembri una caratteristica di alcune tombe emergenti, quale l'ipogeo Monterisi Rossignoli (A. L. Millin, *Description de tombeaux de Canosa*, Paris 1912) e la tomba del Vaso del Pittore di Dario (O. Gerhard, in *AZ* 1857, pp. 56-58); potrebbe essere anche un elemento di rilevanza la presenza di coppie di crateri, in tombe a grotticella di centri più periferici come quello del Casone-San Severo, nell'ambito di un discorso da approfondire in futuro di adeguamento dei centri periferici alle mode delle aristocrazie daunie.

[40] Per l'iconografia delle corse di quadrighe in ambito funerario si rimanda, ad esempio, all'eccezionale documento della tomba di Kazalnak, citata alla nota n. 27. La proposta formulata in questa sede di una chiave di lettura delle immagini in una dimensione che supera l'esegesi del singolo reperto ceramico, ma che è estesa a tutti i vasi figurati deposti nella stessa tomba, dovrebbe essere applicata sperimentalmente alla produzione a figure rosse.

[41] Non riteniamo opportuno soffermarci su un problema affrontato da B. D'Agostino, ' Uno scavo in museo: il fregio fittile di Pompei ', in *AION ArchStAnt* IV 1982, pp. 62-93. Fra la bibliografia più importante su questo soggetto in età ellenistica ricordiamo P. V. Graeve, ' Der Alexandersarkophage und seine Werkstatt ', in *Istanbuler Forschungen* 28, Berlin 1970; H. Kähler, *Der Fries von Reiterdenkmal des Aemilius Paulus in Delphi*, Monumenta Artis Romanae V 1965; U. Süssenbach, *Der Frühellenismus in griechischen Kampfrelief*, Bonn 1971; F. Coarelli, ' Alessandro, i Licinii e Lanuvio ', in *L'art decoratif à Rome à la fin de la republique et au debut du principat*, Coll. Ecole Franc. de Rome 55, 1981, pp. 229-281. La complessità del problema è rivelata dalla difficoltà di trovare paralleli fra produzioni con destina-

vincia » come quello arpano riflette le problematiche delle forme rappresentative del primo ellenismo [42], c'è da chiedersi naturalmente il perché di una adozione di questi soggetti proprio ad Arpi: difficili e scarse le possibilità di risposta, ma permane forte l'ipotesi che la loro diffusione qui possa essere inquadrata nell'ambito di rapporti con il mondo greco settentrionale che si evidenziano sempre più per questo centro durante la prima età ellenistica. Ugualmente non è semplice ricostruire i modi di circolazione dei cartoni dal momento che valutiamo il fenomeno esclusivamente sulla base di questi documenti vascolari: pare comunque certo che a fronte di uno scarso numero di vasi ci troviamo dinnanzi a più modelli sui quali il ceramografo arpano è intervenuto, adattandoli in vario modo. Il cartone viene scomposto su due vasi con la stessa destinazione, così come abbiamo visto sui crateri nn. 2 e 3, oppure viene adattato alla pancia dello stesso cratere come nel vaso n. 5 o adottato su un lato e poi rielaborato su quello opposto, così come sul cratere n. 6. Dall'analisi della raffigurazione sul cratere n. 9, cioè il guerriero isolato, non sfugge la suggestione che anche i cavalieri fittili che decorano i vasi di Canosa a loro volta possano derivare da fregi, come quelli di Cales [43] e di Pompei [44], e siano la tappa finale di un processo di scomposizione, tracciando forse così nella decorazione plastica, un percorso parallelo a quello che per la pittura stiamo seguendo sui vasi di Arpi. Fra i processi di adattamento dei modelli è evidente la standardizzazione di alcuni soggetti, atteggiamento che cogliamo in particolare nella figura del cavaliere con elmo, mantello svolazzante dietro il collo e grande scudo, mentre per quanto riguarda il colore e la qualità disegnativa, l'impossibilità di condurre in tutti i casi un'analisi diretta dei materiali non consente di formulare valutazioni particolari in merito se non nel caso del cratere n. 6; tuttavia, a giudicare da queste « riprese » vascolari sembra chiaro che i modelli dovevano essere realizzati con tecniche fra loro diverse, come attestano nei nostri vasi l'uso non presente in tutte le pitture della linea di contorno o isolati effetti di chiaroscuro. Per quello che invece attiene i colori, il loro uso è alquanto conforme a quanto è noto nella scultura tarantina o nella pittura parietale capuana e pestana per soggetti analoghi; l'azzurro viene adottato per i metalli, cioè le armi, tranne che in alcuni casi come sul lato b del cratere n. 6, in giallo ocra, forse a significare intenzionalmente un altro materiale, il cuoio, mentre il rosa viene usato per il fondo, forse per rendere così più stringente il legame con i documenti pittorici, fra i più noti dei quali proprio il sarcofago delle Amazzoni di Tarquinia [45].

zione diversa e realizzate in materiali differenti fra le quali dovevano intercorrere altri documenti a noi non pervenuti.

[42] K. Schefold, *Griechische Kunst und Siege Alexanders des Grossen*, München 1979.

[43] H. Koch, *Dachterrakotten aus Kampanien mit Ausschluss von Pompei*, Berlin 1912, pp. 98-99.

[44] B. D'Agostino, in *AION ArchStAnt* IV 1982.

[45] Sull'uso del colore rosa per il fondo cfr. K. Stähler, 1983, p. 264. Il problema delle relazioni Apulia-Etruria, quasi tralasciato nella recente edizione della tomba dei Rilievi di Cerveteri di H. Blanck - G. Proietti, *La tomba dei rilievi di Cerveteri*, Roma 1986, andrebbe ripreso dopo le proposte avanzate in passato da M. Cristofani, ' Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci. I fregi decorativi ', in *DialAr* 2, 1967, pp. 186-219.

Proposte di lettura delle scene

L'interpretazione dei soggetti muove fra difficoltà determinate principalmente dalla non chiara lettura delle immagini e in particolare delle armature che forse avrebbero potuto rappresentare l'elemento chiave. Nel cratere n. 2 la figura vincente sembra essere quella del guerriero con corazza e scudo circolare ed elmo con *lophos*, nell'atto di atterrare un combattente non meglio identificabile, mentre il cavaliere alla sua d. rientra in quel processo di standardizzazione cui abbiamo appena fatto cenno; nel cratere n. 3 la contrapposizione leggibile è fra combattente con elmo e schinieri e figura con tunica e cinturone. Per questo gruppo non sembra potersi avanzare più che una distinzione molto generica fra le parti, quella vincente con elmo, schinieri e corazza, e la perdente, in un caso con tunica e cinturone, rispettando un criterio compositivo grosso modo analogo con la figura vincente avanzata e quella perdente caduta a terra; in entrambe il cavaliere sembra essere poco illuminante nel quadro di una lettura generale della scena. Nel secondo gruppo di immagini da noi raccolte in un certo senso la lettura viene facilitata dalla più puntuale caratterizzazione dei personaggi. Sul lato a del cratere n. 6, le figure vincenti sono quelle a cavallo che si distinguono rispetto al personaggio centrale nudo, per la corazza di tipo anatomico; sul lato opposto dello stesso cratere, dei due cavalieri quello a s. indossa sulla tunica il cinturone, mentre quello di d. non mostra attributi che abbiano uno specifico significato; per la tipicità del suo schema sembra piuttosto costituire un riempitivo e pare quindi che la scena si possa risolvere nel solo combattimento fra un cavaliere e un guerriero a piedi. Sul cratere n. 4 è difficile individuare le parti vincenti e perdenti: il combattimento è fra un cavaliere con grande scudo e un guerriero a piedi e, purtroppo, quello caduto a terra è leggibile solo parzialmente. Poco chiara all'interno del gruppo III, cui si riferisce il vaso precedente, la lettura del cratere di Münster n. 5, per il quale ribadiamo la proposta di uno svolgimento continuo delle scene su i due lati ove l'unico elemento di distinzione potrebbe essere rappresentato dalla differenza del colore degli scudi. Una possibilità interpretativa naturalmente sarebbe legata alle armature, ma come vedremo è possibile limitarsi solo alla definizione generica dei tipi, così per gli elmi a) a calotta con paragnatidi lisce o anatomiche b) con *lophos* e paragnatidi c) a calotta con bottone terminale e paragnatidi lisce o anatomiche d) a calotta con visiera e paragnatidi.

Il colore adottato, come abbiamo detto, è per gli elmi prevalentemente l'azzurro, fatta eccezione per quello del cavaliere a s. sul lato b del cratere n. 6, in bianco, e per quello del personaggio al centro della stessa composizione, in giallo ocra, e dell'elmo indossato dalla figura al centro della scena sulla brocca

n. 8. Il discorso offre una maggiore chiarezza negli ultimi due casi, trattandosi di tipologie più certe e per le quali di recente si sono definite le problematiche permettendo di riconoscere nell'elmo detto « sannita », quello italico in uso a partire dalla fine del IV secolo a.C., peraltro attestato in Daunia dai rinvenimenti da Canne-Canosa [46] e da Lavello [47], oltre ad essere indossato da numerosi cavalieri fittili nel mercato antiquario per i quali proponiamo la provenienza dall'Apulia settentrionale [48]. Fra le armature da difesa raffigurate si distinguono anche le corazze di tipo anatomico sul lato a del cratere n. 6, azzurre con pennellate più dense incrociate in corrispondenza dei bordi e delle parti concave per restituire il modellato del bronzo; anche nel caso delle corazze di tipo anatomico sono numerosi i ritrovamenti in Puglia, particolarmente nei centri a nord della regione, come Canosa, Conversano, Ruvo, e ricorrenti le loro raffigurazioni sui vasi apuli a figure rosse nelle quali la corazza non viene mai indossata dal cavaliere all'interno dell'*heroon*, a meno che non si tratti di un personaggio mitico [49]. Infine, gli altri guerrieri sui vasi considerati indossano la tunica stretta in vita dal cinturone, notoriamente un costume bellico di ampia diffusione in ambiente sannita [50]. Maggiore facilità di lettura presentano gli scudi di forma circolare o ovale. I primi hanno in genere il bordo a fasce concentriche di vario colore (in un caso con un motivo radiale) e il centro campito in un solo caso da un *episemon* di una certa complessità, con umbone di colore azzurro; i secondi, gli scudi ovali, hanno l'*episemon* fusiforme circondato da una puntinatura; è rilevante la dimen-

[46] Su questo tipo di elmo F. Coarelli, ' Un elmo con iscrizione latina arcaica al Museo di Cremona, in *Melanges J. Heurgon*, Roma 1975, p. 157 ss. Canne-Canosa: F. Gori, *Museum Etruscum Exhibens Insignia Veterum Etruscorum Monumenta* I, Florentiae 1737-1743, tav. CLXXVII, p. XXVIII. Apulia: H. Schumacher, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen*, Karlsruhe 1890, nr. 696-697, tav. XIII, 5-6 (' Apulien '); P. Stary, ' Keltische Waffen aus der Appennin Halbinsel ', in *Germania* 57, 1979, pp. 99-110, nr. 39-40. Problemi diversi, invece, presenta l'elmo celtico decorato nello stile di Waldalgescheim dall'ipogeo Scocchera A di Canosa in A. Oliver, *The Reconstruction of two Apulian Tomb Group*, Bern 1968.

[47] Lavello, scavi 1986.

[48] Cfr. la n. 34.

[49] P. Stary, ' Schutzwaffen des 2. Hälfte des 1. Jahrthausends v. Chr. aus Süditalien ', in *Hamburger Beiträge zur Archäologie* 81, 1981, pp. 63-102. Canosa: ipogeo Monterisi Rossignoli, H. Hagemann, *Griechische Panzerung*, Berlin 1919, n. 53; ipogeo Varrese: H. Hagemann, *Griechische Panzerung...*, 1919, n. 46; ipogeo Scocchera A: H. Hagemann, *Griechische Panzerung...*, 1919, n. 4. Ruvo: H. Hagemann, *Griechische Panzerung...*, 1919, nn. 8, 18. Conversano: B. M. Scarfì, ' Conversano. Scavi in contrada Pantaleo ', in *NSc* XVIII 1964, pp. 161-164. Sui vasi apuli a figure rosse il guerriero entro l'*heroon* è generalmente rappresentato nudo e solo nella fase finale della produzione indossa le armi. A titolo d'esempio ricordiamo il guerriero con corazza di tipo anatomico con spallacci, su un cratere attribuito al P. di Baltimora in E. E. Mayo - H. Hamma, *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, pp. 162-163 n. 67.

[50] D. Rebuffat-Emmanuel, ' Ceinturones Italiques ', in *MélRome* LXXIV 2, 1962, pp. 335-367. Solo una più ampia documentazione potrebbe consentire di leggere in un sistema diacronico i mutamenti del costume militare nella società arpana.

sione degli scudi rappresentati sul vaso n. 5, riferibile non ad una caratterizzazione del personaggio con l'accentuazione delle dimensioni dell'arma, bensì ad una reale riproduzione dello scudo usato dagli opliti, elemento che ritornerà più tardi sul fregio del monumento di Lucio Emilio Paolo di Delfi [51]. Per quanto riguarda l'uso del colore per queste armi, il fondo è bianco o grigio, l'*episemon* azzurro, mentre per il bordo si nota una varietà dal grigio al bianco e bruno, dal rosso bruno al rosa. È ben nota l'assenza di ritrovamenti in Italia meridionale di questi scudi, ritenuti, come gli elmi a calotta, italici [52], in confronto alla loro attestazione nella documentazione figurata parietale che al momento sembra concentrarsi soprattutto in ambiente campano [53]. Infine, in più casi i guerrieri indossano gli schinieri, elementi dell'armatura da difesa attestati in area apula sia da testimonianze dirette, da Canosa e da Conversano, sia nella documentazione vascolare a figure rosse [54], mentre rimane isolato ma comunque rilevante ai fini dell'interpretazione, il caso dei calzari a strisce portati dal guerriero al centro della composizione sul lato b del cratere n. 6.

L'aspetto che sembra si possa affrontare più agevolmente per questi vasi proponendo insieme alcune soluzioni non è tanto quello del modello di derivazione, pittorico o scultoreo, come abbiamo visto difficile da valutare e sempre « aperto », quanto quello della rivisitazione del soggetto sulla base di esperienze dirette. È questo un elemento già riscontrato nelle produzioni ceramiche arpane della fine del IV secolo a.C., cioè quello della rilettura dei modelli vascolari secondo i costumi locali e, a nostro avviso, alcuni casi sembrano veramente emblematici rispetto a questo che certo non è un fenomeno legato all'artigianato bensì alla committenza, che, sviluppando il tradizionale discorso celebrativo del « greco », vuole che il soggetto rivesta una identità più precisa con armature che rendano più immediato il rapporto con la realtà ed esaltino lo stato sociale del defunto. A questo proposito ricordiamo un cratere a volute, nel mercato antiquario, attribuito al Pittore di Arpi, sul quale entro l'*heroon* sono rappresentati un guerriero a piedi e un cavallo; il guerriero indossa un elmo conico con corna, una tunica stretta in vita da un cinturone, speroni e due lance [55]; se in questo

[51] H. Kähler, *Der Fries von Reiterdenkmal des Aemilius Paulus in Delphi*, Monumenta Artis Romanae V, 1965; a pp. 22-23 si accenna, non riconoscendolo, ad un rapporto di dipendenza del fregio dall'arte italiota, in particolare dal fregio di Lecce.

[52] P. F. Stary, ' Ursprung und Ausbreitung der eisenzeitlichen Ovalschilde mit spindelförmigen Schildbuckel ', in *Germania* 59, 1981, pp. 287-306; M. Eichberg, *Scutum. Entwicklung einer italisch-etruskischen Schildform von den Anfängen bis zur Zeit Caesars*, Frankfurt a.M. 1987.

[53] P. F. Stary, in *Germania* 1981, pp. 94-95; si aggiungano all'elenco W. Johannowsky, in ' Atti Taranto ' 1971, tav. XLVII e CII; F. Van Der Wielen - Van Ommeren, 1985, p. 111 n. 22, fig. 154; A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, London 1983, tav. XXXIII, 2.

[54] A. D. Trendall - A. Cambitoglou II.

[55] A. D. Trendall - A. Cambitoglou II, p. 924b, 926, 96, tav. 362. Particolarmente significativa la vicenda, forse ancora inconclusa, di questo vaso, prima nel mercato antiquario svizzero e poi, a distanza di alcuni anni, riapparso nel mercato londinese Sotheby's Auction 14.7-

caso la tunica fermata dal cinturone e gli speroni non lasciano perplessità, la questione è diversa per quanto concerne l'elmo con le grandi corna, sinora documentato con tipi diversi da testimonianze pittoriche di due sole tombe, una di Capua [56], l'altra edita recentemente di Nola [57]. Il fortunato ritrovamento ad Arpi di un piccolo frammento ceramico con una testa molto simile a quella del guerriero precedentemente descritto [58], consente di ricondurre a questo stesso centro non solo il cratere e il particolare costume del cavaliere, ma anche questa singolare attitudine a rivisitare il modello da parte dei ceramografi a figure rosse operanti nel centro arpano, caratteristica che ancora una volta avvicina quest'ultimo all'ambiente campano [59].

Tornando alla documentazione oggetto di questa nota si rileva, in alcuni casi, come quello del cratere n. 6, il passaggio dal modello alla rielaborazione locale secondo una rilettura immediata del primo sull'altro lato del vaso, contrapponendo su uno stesso supporto due diverse forme di celebrazione, quella « eroica », greca, da un lato e quella narrativa, locale, dall'altro. Prova dell'intento di porre in risalto la figura centrale sul lato b del cratere n. 6 è l'immagine rappresentata sul cratere n. 9: un guerriero a piedi con elmo a calotta con bottone terminale, tunica stretta in vita da una cintura, schinieri, spada e scudo ovale con *episemon* a chicco d'orzo, elementi che inducono a ritenere che la figura sia stata enucleata da raffigurazioni come appunto quella sul lato b del vaso n. 6. L'identificazione di massima di questi soggetti è più agevole grazie alle armi, come lo scudo ovale e l'elmo a calotta con bottone terminale, che consentono di proporre di riconoscere in essi un italico, probabilmente un romano come dimostrerebbero i calzari del guerriero sul cratere n. 6 o, per quanto conosciamo dalle fonti su Arpi, un arpano assimilato al romano nel costume di guerra. Un processo di esaltazione dello *status* sociale del defunto attraverso il « racconto » di imprese belliche epiche e storiche che la stringente omogeneità delle armature nel mondo italico fra IV e III a.C. rende difficile precisare con certezza;

1986, n. 174. Si veda anche K. Anderson, ' New Evidence on the Origin of the Spur ', in *AntK* 21, 1978, pp. 46-48.

[56] Per questo tipo di elmo si ricorda la recente edizione di una coppia di corni in argento attribuiti con probabilità ad un elmo di bronzo o di cuoio da D. Von Bothmer, ' A Greek and Roman Treasury in the Metropolitan Museum of Art ', in *BMMA*, *Summer* 1984, nr. 103-104 p. 58, cfr. anche il corno d'argento dorato dalla Tomba degli Ori di Canosa E. Lippolis, in *Gli Ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1984, p. 365, nr. 334. Sulla celebre tomba di Capua, F. Weege, in *JdI* 1909, pp. 106-107, nr. 12: le corna dell'elmo sono convergenti con tracce di azzurro, la corazza era forse in tessuto, lo scudo ovale con *episemon* a losanga.

[57] S. Di Caro, ' Una nuova tomba dipinta da Nola ', in *RivIstArch* s. III, anni VI-VII, 1983-84, pp. 71-95: in questo caso le corna dell'elmo sono l'una, la s., in giallo, l'altra azzurra; la corazza è dorata coperta da uno scudo tondo con *episemon* a chicco d'orzo e si intravedono i legacci dei calzari.

[58] Arpi, 1972.

[59] A. D. Trendall, *The Red-Figures Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.

è sicuro il proposito di celebrare il ruolo del guerriero e del cavaliere (che solo in alcuni casi fortunati sappiamo essere marcato con evidenza dalla deposizione della panoplia o di altri oggetti di armatura) qui suggerito da questi mezzi di espressione, in origine narrativi, dai quali verrà poi astratta la figura sul cratere n. 9. Osta in parte a questa interpretazione il particolare della figura centrale sul lato b del cratere n. 6, visibilmente ferita al collo, quindi la parte perdente nel combattimento raffigurato: tuttavia, proiettata alla luce del più vicino riferimento storico, cioè la seconda guerra sannitica, sulla base della documentazione di cui disponiamo che parla comunque a favore di un discorso celebrativo di questi guerrieri con l'elmo a calotta, che ritornano come cavalieri sulle ricordate statuette fittili nel mercato antiquario, la scena potrebbe essere letta, a nostro avviso, anche come uno stralcio di una pittura storica.

Così, dunque, al di là di questioni di carattere artigianale e di problemi artistici, viene a legarsi a questi vasi un indiscutibile interesse di documento storico. La conoscenza di Arpi, molto lacunosa in particolare proprio per quello che di questo sito fu certo il momento di maggiore splendore, non consente di avere un quadro esatto di questo complesso periodo, ma reperti eccezionali, come questo e ancora di più, e preziose informazioni letterarie permettono di individuare alcuni aspetti di questo insediamento. L'alleanza antisannita di Arpi con Roma nel 326 a.C. [60] fu prevalentemente politica perché la città in questo periodo sembra accentuare la tendenza verso forme culturali greche: Arpi fondava il suo potere nell'organizzazione produttiva di carattere cerealicolo di un territorio vastissimo che raggiungeva la costa [61], produzione controllata dalle oligarchie locali che nelle fonti letterarie sulla guerra annibalica si rispecchiano nella figura dell'aristocratico *Dasius Altinus* [62]. In un momento di equilibrio politico successivo alla seconda guerra sannitica, non lontano dalla colonia latina di Lucera, Arpi sembra riprodurre in una versione più « provinciale » i modelli abitativi e funerari delle « elites » ellenistiche. La singolare documentazione di una casa a peristilio in zona Montarozzi pavimentata con mosaici a ciottoli policromi e, forse, anche in bianco e nero [63] e una tomba a camera costruita in tufo con volta a

[60] Liv. IX, 13, 6.

[61] Liv. XXXIV, 45. La testimonianza della produzione cerealicola in Daunia fra IV e III secolo a.C. è contenuta nelle fonti sulla seconda guerra sannitica e sulla guerra annibalica. Nel primo caso a proposito dei rifornimenti dati da Arpi ai Romani, nel secondo per la scelta di Annibale di svernare presso il Tavoliere per foraggiare l'esercito. Una situazione analoga alla Daunia pare essere quella profilata per l'Etruria da D. Manconi - A. Tomei - M. Verzar, ' La situazione in Etruria ', in *L'Italia: insediamenti e forme economiche*, Bari 1981, p. 375.

[62] Una sintesi delle testimonianze archeologiche relative a queste *élites* arpane è stata presentata da chi scrive in occasione del Convegno ' Le emergenze del politico nel mondo osco-lucano ', Acquasparta, 29-30 maggio - 1 giugno 1986.

[63] M. Mazzei, in *Taras* 1984, tav. VIII. Per i mosaici si veda anche D. Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin 1982, p. 84, nn. 12-13, tav. 67, 1-2.

botte e ricca di decorazioni scultoree e dipinte [64], crediamo siano la prova non di una semplice diffusione di modelli architettonici e decorativi, ma di un preciso adeguamento alle forme culturali greche del primo ellenismo da parte delle aristocrazie terriere locali. A fronte di questa forte ellenizzazione dei ceti dirigenti arpani, che si ripercuote anche sulle altre classi sociali, esistono dunque alcuni documenti come le pitture sui vasi esaminati che gettano una nuova luce su questa società: il modello greco, attinto dal ceramografo locale probabilmente tramite una realizzazione pittorica o scultorea di ambito funerario, viene presto trasformato. Non può sfuggire a questo punto la suggestione, già espressa e certo debole per la documentazione solo vascolare di cui disponiamo, che a monte di certi soggetti, come quello sul lato b del cratere n. 6, vi sia un legame con la pittura trionfale romana, il cui rapporto con la pittura ellenistica ormai da tempo evidenziato troverebbe in questa particolare documentazione figurata di Arpi una ulteriore conferma.

Abbreviazioni supplementari:

H. Lohmann, 1979 = H. Lohmann, 'Ein canosiner Volutenkrater im Martin von Wagner Museum, in *AA*, 1979, 2, pp. 187-213.

K. Stähler, 1983 = K. Stähler, 'Griechische Vasen des Archäologischen Museums der Universität Münster. Erwerbungen 1982', in *Boreas* 6, 1983, pp. 225-264.

A. D. Trendall - A. Cambitoglou II = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, II, Oxford 1982.

F. Van Der Wielen - Van Ommeren, 1985 = F. Van Der Wielen - Van Ommeren, *La ceramique a decor polychrome et plastique dite de Canosa*, Geneve, mai 1985, diss. dattiloscritta.

K. Van Wonterghem Maes = K. Van Wonterghem Maes, *De polychome en plastische Keramiek van Canosa di Puglia gedurende de hellenistische periode*, Louvain, februari 1968.

[64] M. Mazzei, in *La Daunia antica* 1984, figg. 237-238 e G. Andreassi, 'La ricerca archeologica in Puglia', in *Magna Graecia*, n. 3-4, marzo-aprile 1986, pp. 18-19; M. Mazzei, 'Nuovi ritrovamenti nella Daunia settentrionale', in *Profili della Daunia Antica* II, Foggia 1987, pp. 84-86.

SU DI UN PROBLEMA URBANISTICO VELINO: L'AREA DEL CRIPTOPORTICO

Emanuele Greco

Nonostante le imponenti campagne di scavo recenti e recentissime, si può dire che Velia (caso non certo isolato) è una città completamente inedita. Inedita per quanto riguarda l'esame filologico e stratigrafico dei singoli monumenti, ed ancor più per quel che concerne la topografia urbana. Tutte le osservazioni, anche quelle più acute ed intelligenti, vengono da « impressioni », disegni sommarî di « grandi fasi », mai da un esame minuto e complessivo di tutta la evidenza, che dia solide basi ad un discorso ricostruttivo della storia monumentale della colonia focea [1].

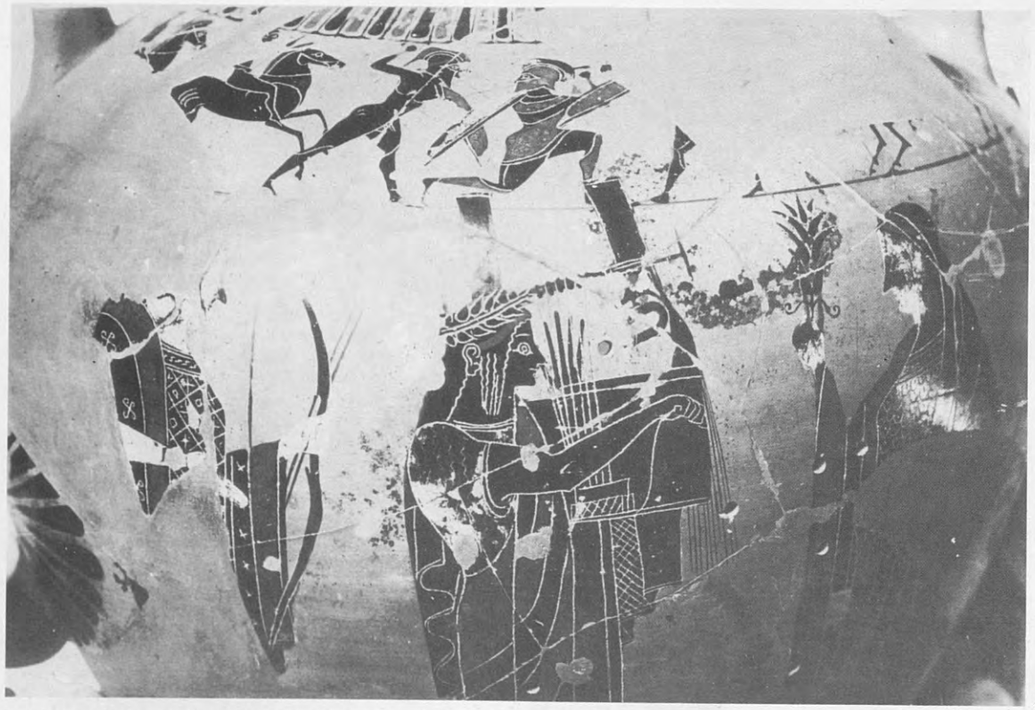
Abbreviazioni supplementari:

Velia I = *Velia e i Focei in Occidente*, in *ParPass* 108-110, 1966.
Velia II = *Nuovi studi su Velia*, in *ParPass* 130-133, 1970.
Velia III = *I Focei dall'Anatolia all'Oceano*, in *ParPass* 204-207, 1982.

[1] V. M. Napoli, in *Velia I*, pp. 191-226; idem, in *Velia II*, pp. 226-235. Il contributo più recente è quello di W. Johannowsky, in *Velia III*, pp. 225-242. L'articolo di Johannowsky, ricco di generalizzazioni, contiene notizie di qualche recente rinvenimento. Non condivido il modo con cui Johannowsky procede alla lettura della città; discutibili sono i calcoli demografici (p. 227: Velia ebbe in età arcaica tra 5000 e 7000 abitanti) specialmente quando non si denunciano i criteri che sono alla base di tali calcoli; la città arcaica misura circa ha. 15 a pag. 225 che diventano 12 alla pag. seguente, e così via. Velia sarebbe, inoltre, un tipo diverso nel mondo occidentale a causa della « accidentatezza (sic!) della penisola » (p. 227) che assunse verso gli inizi del V secolo a.C. uno schema urbanistico regolare, ma di un tipo « orientale »; lo specifico di questo tipo sarebbe dato dal fatto che le abitazioni sono isolate le une dalle altre! (oggi si deve tener conto di P. Auberson, G. Vallet, F. Villard, *Megara Hyblaea* I, uscito nel 1976). Altra grave carenza si riscontra nelle piante; non tanto perché quella generale è ancora la medesima pubblicata nel 1970, quanto perché la legenda reca numeri che non sono poi rispettati nella pianta particolare di pag. 237 (lacunosa, tra l'altro, di scala e orientamento) dove si trova una numerazione che non rimanda ad una nuova legenda né corrisponde a quella della pianta generale.

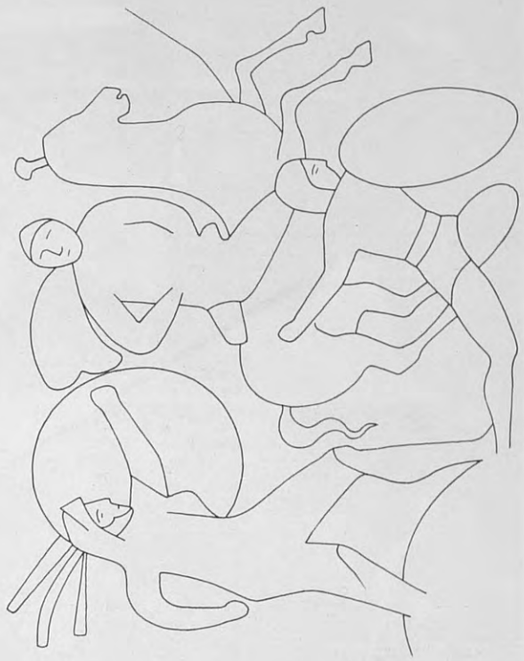


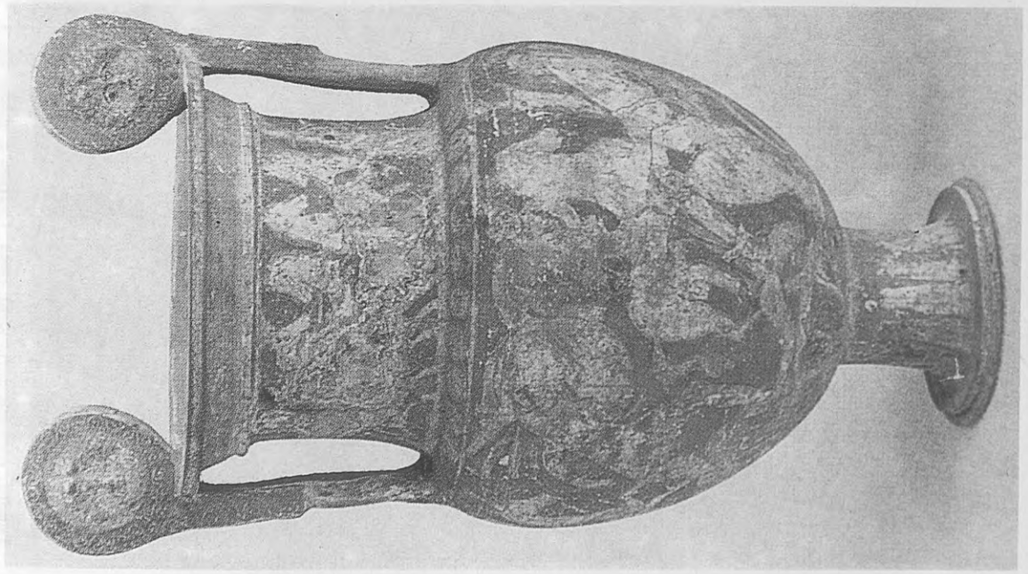
1



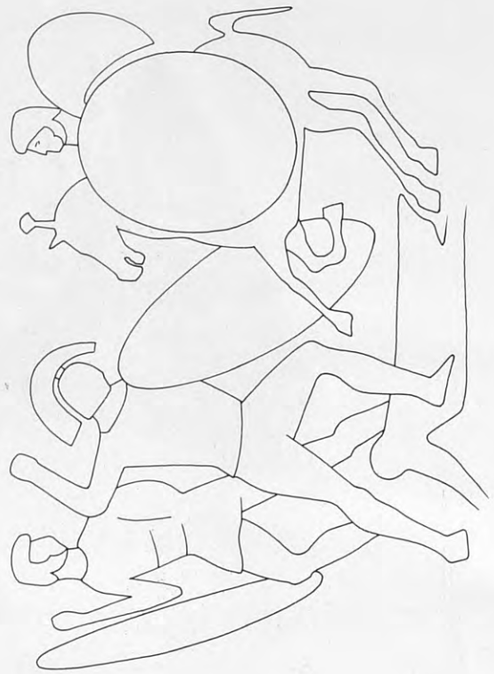
2

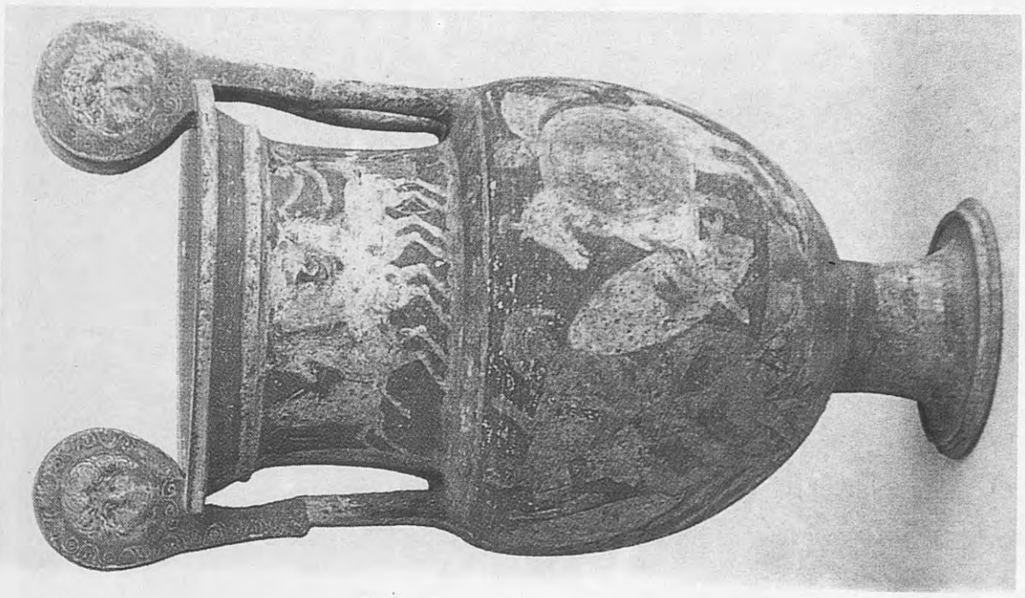
1. Tesson d'un canthare de l'Acropole. 2. Amphore d'Orvieto 1006. (*Photo DAI, Rome*).





Londra, mercato antiquario 1984. Cratere a volute nr. 2.

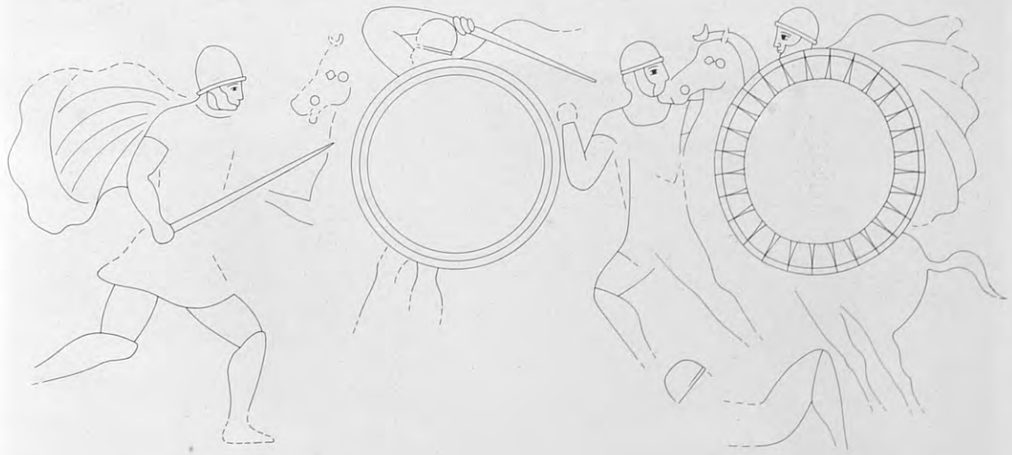


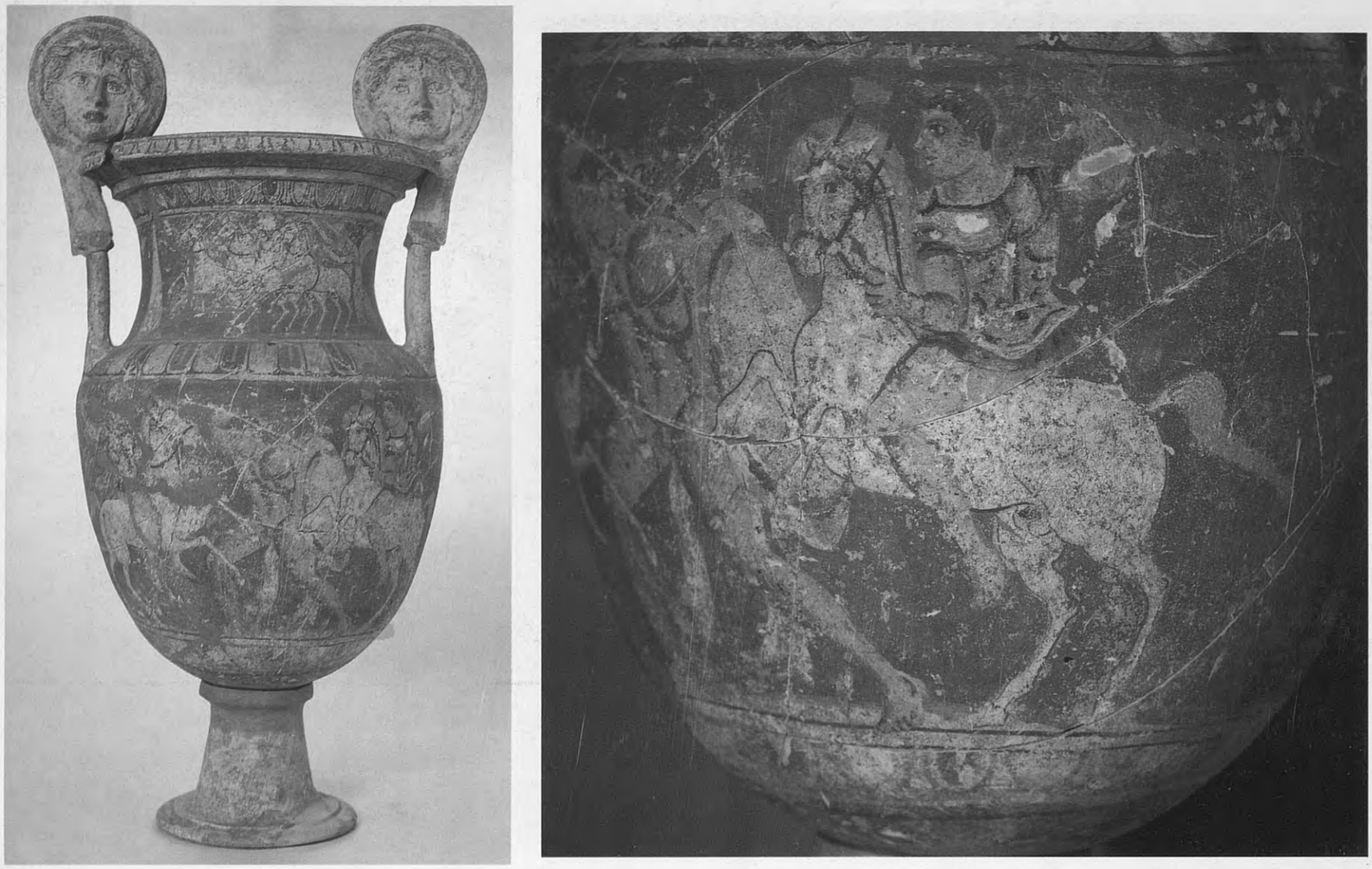


Londra, mercato antiquario 1984. Cratere a volute nr. 3.

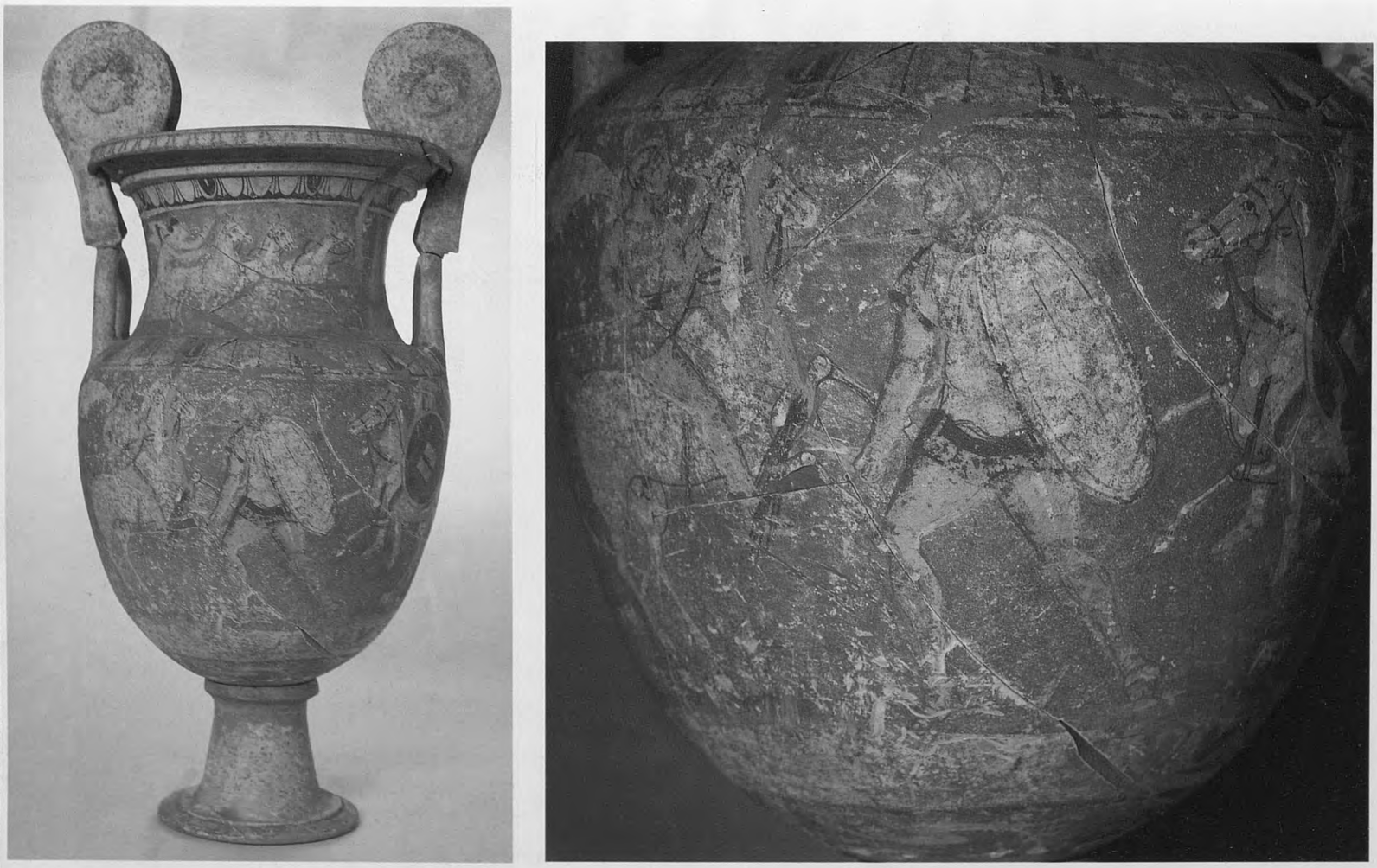


Foggia, deposito della Soprintendenza. Cratere a volute nr. 4.

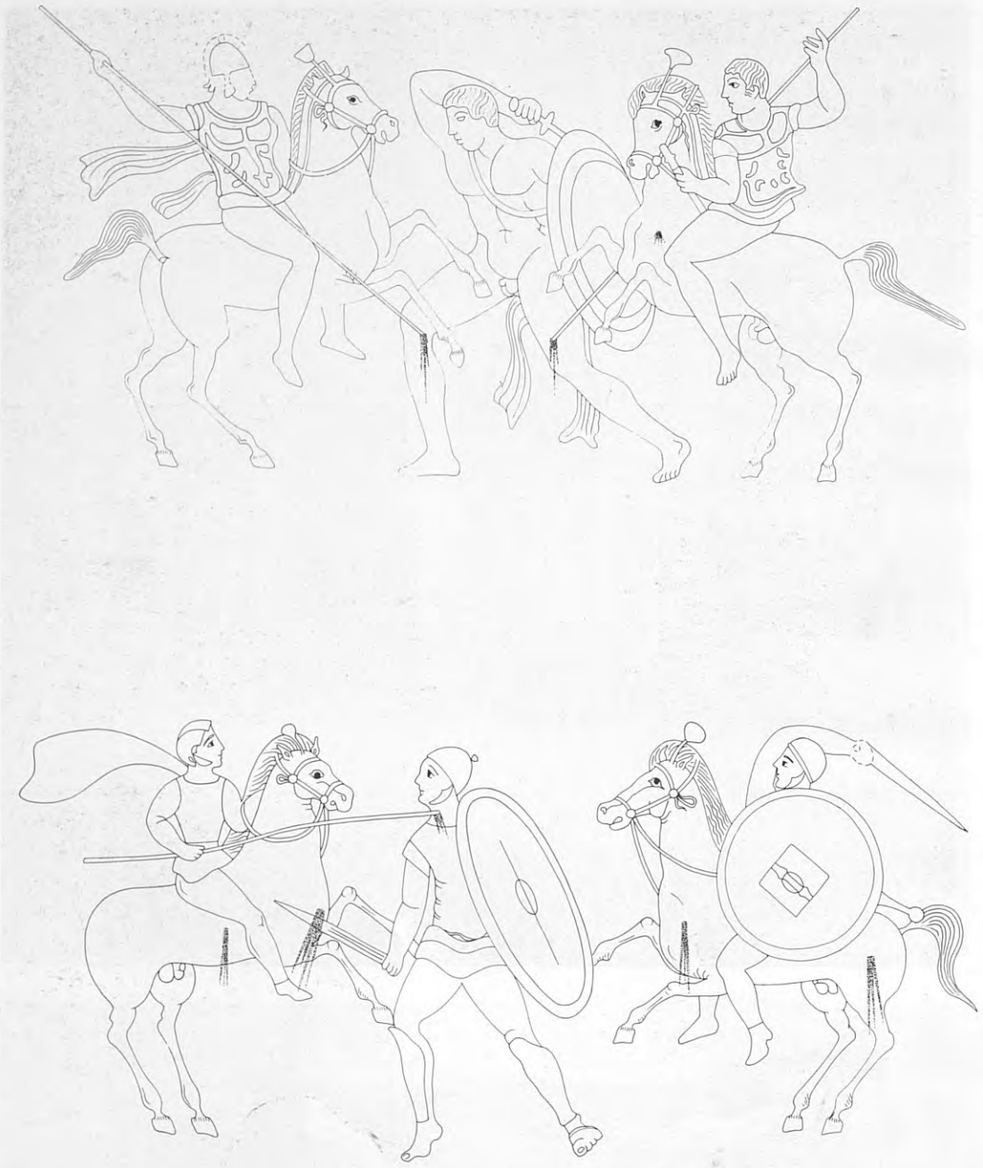




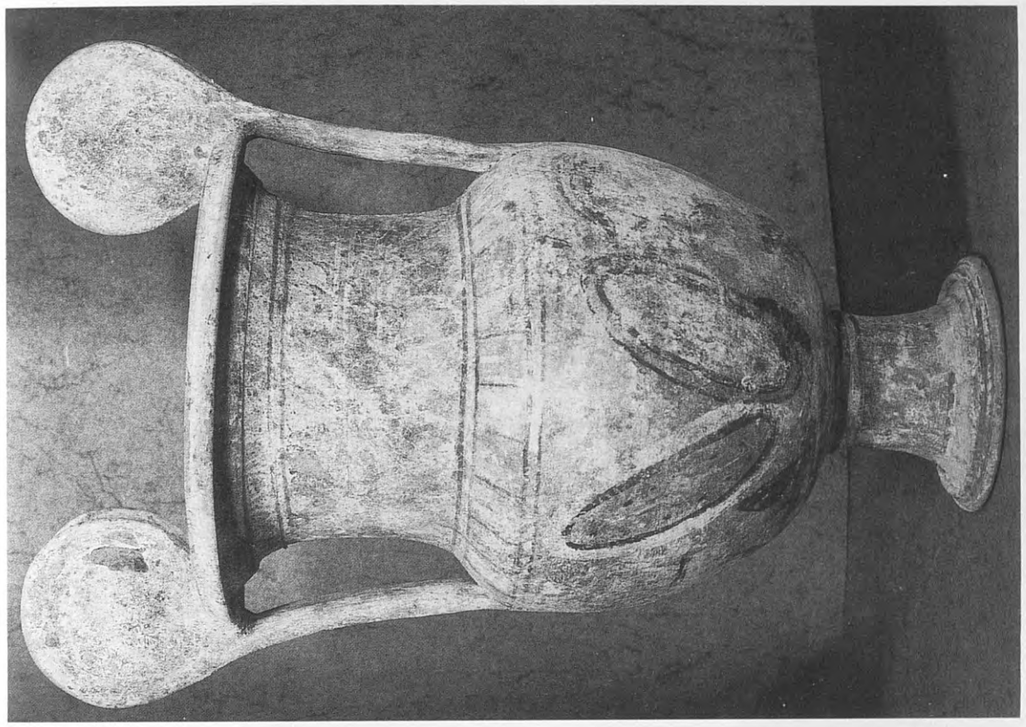
Foggia, collezione privata. Cratere a volute nr. 6, lato a.

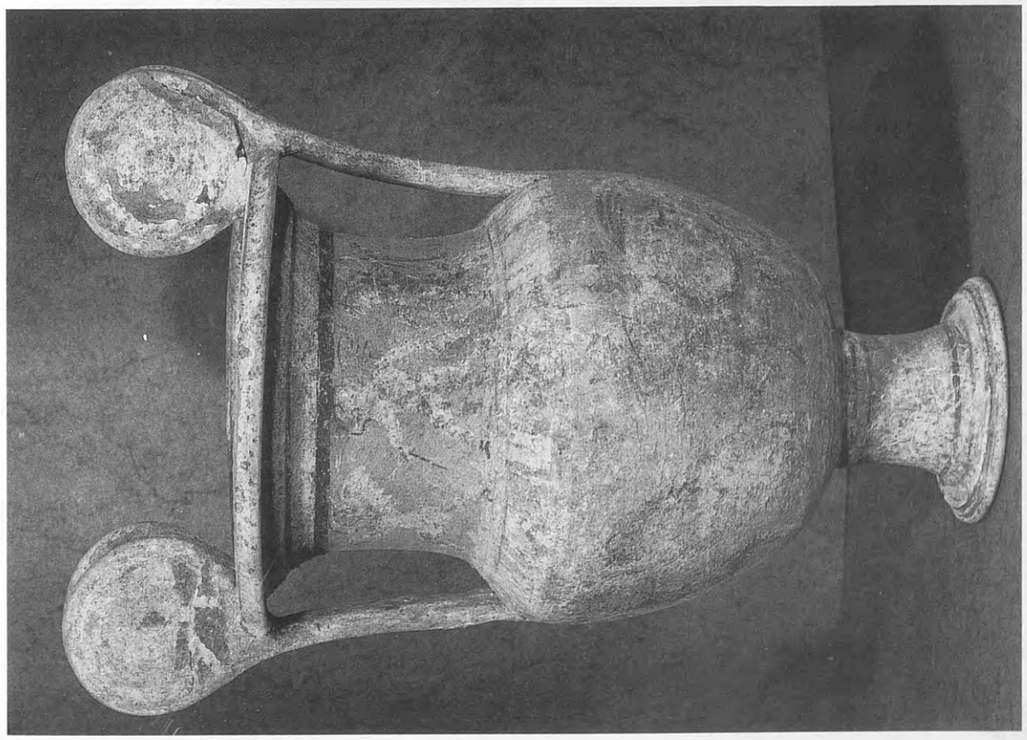


Foggia, collezione privata. Cratere a volute nr. 6, lato b.

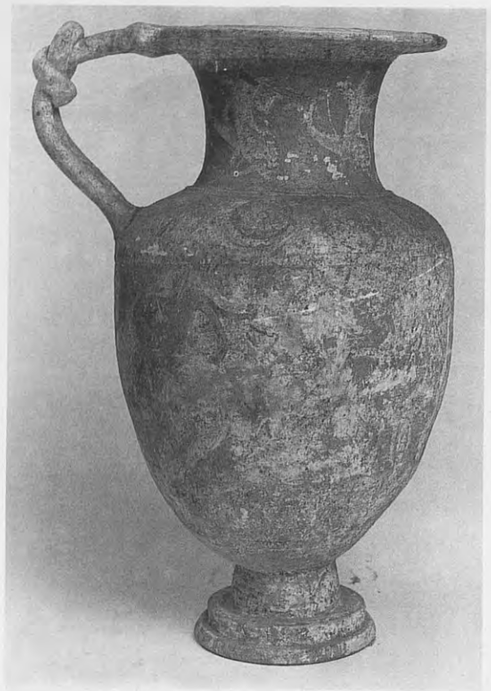


Foggia, collezione privata. Cratere a volute nr. 6: 1. lato a. 2. lato b.



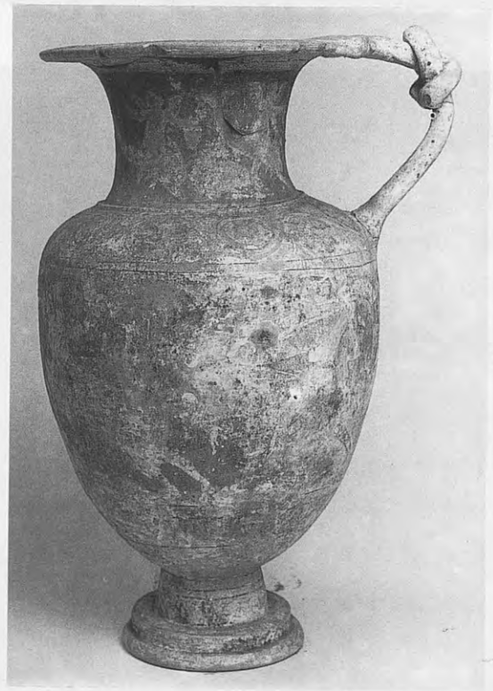


Münster, Museum der Universität. Cratere a volute nr. 5: 1. lato a. 2. lato b.









Mattinata, collezione Sansone. Brocca nr. 8.



1



2





1 Foggia, museo civico. Cratere a volute nr. 9.
2 Foggia, deposito della Soprintendenza. Frammento di parete, nr. 10.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
INV. n. 12194
Dipartimento di Studi del Mondo Classico
e del Mediterraneo Antico

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI LUGLIO MCMLXXXVIII
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI