ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

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

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

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

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

Miscellanea

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

Riassunti degli articoli » 291

A Claudio Barocas, per molti di noi
compagno nell'impegno civile
e nel modo di intendere la ricerca

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

SEMATA E *NAISKOI* NELLA CERAMICA ITALIOTA

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage

Pochi temi della ceramica italiota a figure rosse sono stati oggetto di interesse, a partire dall'800, quanto quello delle raffigurazioni di scene funerarie. In tali studi l'attenzione si focalizzava essenzialmente o sulla tipologia dei monumenti come documento di una realtà archeologica perduta, o sulla ricerca di modelli da cui tali rappresentazioni sarebbero derivate, o ancora sui possibili significati, anche escatologici, che le scene con monumenti funerari potevano assumere [1]. La raccolta più completa di questo materiale si deve di recente al Lohmann che, nella sua classificazione, organizzata per grandi ambiti di produzione, secondo la sistemazione del Trendall, si sofferma essenzialmente sui monumenti con statue e sui *naiskoi* [2].

Nel nostro lavoro invece abbiamo preso in esame tutte le categorie di monumenti raffigurati sulla ceramica italiota, avviandone una sistemazione tipologica e cercando di individuare i segni che concorrono a definirne valenze e gerarchie [3].

[1] Alcuni degli interventi relativi ai diversi approcci sono, nel tempo: F. Vanacore, 'Vasi con heroon dell'Italia meridionale', in *Atti Reale Accad. Archeol. Napoli* 24, 1906, pp. 175-196; Pagenstecher, 1912; P. L. Ciceri, 'Le figure rappresentate intorno alle tombe nella pittura vascolare italiota', in *RendLinc*, s. V, XXII 1913, pp. 109-136; V. Macchioro, 'Intorno al contenuto oltremondano della ceramografia italiota', in *Neapolis* I 1913, p. 30 ss.; *idem*, 'Orphica. Quesiti di ermeneutica vascolare', in *RivIGI* 1-2, 1918, p. 43 ss.; G. Patroni, in *RendLinc* XXI 1912, p. 549 ss.; XXVI 1917, p. 146 ss.; XXVII 1918, pp. 333-335; C. Albizzati, 'Saggio di esegesi sperimentale sulle pitture funerarie dei vasi italo-greci', in *AttiPontAcc* XIV 1919, pp. 149-220; P. Wuilleumier, 'Questions de céramique italiote', in *RA* II 1929, pp. 185-210 e I 1931, pp. 234-25; Klumbach, *Grabkunst*; M. Schmidt, 'Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota', in *Orfismo in Magna Grecia*, pp. 105-137; Carter, 1975; *GGV*; Smith, *Funerary symbolism*; Pensa, *Rappresentazioni.*

[2] *Grabmäler.*

[3] L'approccio semiotico è stato condotto su un *corpus* costituito da 1500 immagini, raccolte essenzialmente sulla base delle pubblicazioni del Trendall (*LCS* e *Suppl.*; *RVAp* e *Suppl.*; *Paestum*) e del Lohmann (*Grabmäler*). L'analisi grammaticale dei segni denotanti i monumenti ha permesso di individuare un sistema che andrà verificato ampliando lo stesso tipo di analisi a tutti i segni costitutivi delle scene, soprattutto di quelle più complesse con stele e *naiskoi.*

Nell'interpretazione inoltre abbiamo cercato di tener conto anche dei rapporti tra le varie scene di uno stesso vaso e, per quanto possibile, delle cronologie, dei luoghi di rinvenimento e di ambiti di produzione omogenei nell'uso di schemi figurativi [4].

Le prime rappresentazioni di monumenti funebri sulla ceramica italiota si collocano intorno agli ultimi decenni del V sec. a.C., momento in cui i ceramisti elaborano due distinti modelli: uno più originale e, per alcuni aspetti, innovativo, l'altro più dipendente dagli schemi della ceramica attica.

Il primo è esemplificato dall'anfora del Pittore di Gravina [5] (fig. 33.1) dove il monumento è costituito da una base a due gradini, che sostiene una struttura con tetto piano decorato da *kyma* ionico. Al di sopra di questa, si staglia una figura maschile nuda con mantello e bandoliera da cui pende una spada, con la mano destra appoggiata su di uno scudo, mentre con la sinistra regge un elmo. Una donna, alla sua sinistra, è raffigurata nell'atto di posargli una corona sul capo. Intorno si dispongono altre figure che recano bende, corone e cassette. L'insieme farebbe pensare alla celebrazione di un culto eroico, se non ci fossero alcuni segni figurativi che chiaramente connotano come tomba la struttura su cui poggia la « statua ». Infatti sono rappresentati, a vernice nera, al centro un'anfora e, da un lato e dall'altro, una *kylix* appesa. Inoltre, sul primo gradino della base, raffigurate sempre a vernice nera, sono disposte in fila una serie di melagrane. Se queste ultime fanno pensare agli oggetti deposti come offerte alla tomba, secondo gli schemi già noti dalla ceramica attica, l'anfora e le *kylikes* appese sembrano indicare piuttosto gli oggetti deposti all'interno della sepoltura [6]. A sostegno di questa lettura concorrono altri documenti, di qualche decennio più tardi, che riproducono sostanzialmente lo stesso schema, come l'anfora di Amsterdam [7]

[4] Sull'importanza, nel linguaggio delle immagini, del rapporto tra scene complementari di uno stesso vaso cfr. F. Lissarrague, ' Naples 127929: histoire d'un vase ', in *Archeologia e Antropologia*, ' Quaderni *DialAr* ', Roma 1987, pp. 89-100. Sulla necessità di introdurre le categorie spazio e tempo nella lettura di un sistema di immagini cfr. *La città delle immagini*, Modena 1986; E. Mugione, ' La punizione di Atteone: immagini di un mito tra VI e IV sec. a.C. ', in *DialAr* s. III, 6, 1988, 1, pp. 111-132.

[5] Taranto, Museo Nazionale, da Gravina (*RVAp* 2/3, p. 33, tav. 8, 4; *Grabmäler*, A721). Per le notizie sul contesto del rinvenimento cfr. F. G. Lo Porto, in *Orfismo in Magna Grecia*, pp. 348-349, tavv. 60-63.

[6] Sull'uso di sospendere parte degli oggetti del corredo a chiodi infissi alle pareti interne delle tombe, cfr. F. G. Lo Porto, ' Tomba messapica di Ugento ', in *AttiMGrecia* XI-XII 1970-71, p. 99 ss.; A. Greco Pontrandolfo, ' Su alcune tombe pestane: proposte di una lettura ', in *MélRome* 89, 1977, pp. 50-51. La decorazione a *kyma* ionico sul monumento-sarcofago dell'anfora di Gravina, inoltre, in modo realistico sembra riecheggiare la decorazione pittorica dei sarcofagi tarantini di V sec. a.C., per cui cfr. F. G. Lo Porto, ' Tombe di atleti tarantini ', in *AttiMGrecia* n.s. VIII 1967, p. 31 ss.

[7] Amsterdam, Allard Pierson Museum 3478 (*RVAp* 9/160, tav. 80,1; *Grabmäler*, A17). Altre immagini con la rappresentazione di oggetti appesi o deposti all'interno della sepoltura sono ad esempio quella sull'*hydria* di New York, Fletcher Fund 56.171.65 (*RVAp* 8/114, tav. 65,2; *Grabmäler*, A533), sull'*hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (*RVAp* 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1), quella sull'*hydria* di Berlino, Staatlischen Museen F. 3170 (*RVAp* 8/110; *Grabmäler*, A121, tavv. 1-2), sull'*hydria* di Monaco, Antikensammlungen 3266 (*LCS* p. 120, 602; *Stud. Robinson* II, p. 116, tav. 38 B), sull'*hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2856 (81843) (*LCS*, p. 120, 601; *Grabmäler*, L25), sulla *pelike* di Parigi, Louvre K544 (*LCS*, p. 120, 599; *Stud. Robinson* II, tav. 40; *Grabmäler*, L35).

(fig. 33.2), dove, in maniera ancora più chiara, della struttura quadrangolare, con le due anfore all'interno, sempre rese in nero, è rappresentata la sola metà superiore. Questa emerge direttamente dal fregio che limita la scena figurata e che quest'ultimo stia ad indicare il suolo, è reso evidente dal fatto che vi insistono direttamente i personaggi ai lati del monumento [8].

Pertanto ci sembra di poter affermare che, intorno alla fine del V sec. a.C., viene creato un sistema di segni che sta ad indicare, in maniera del tutto originale rispetto alla tradizione attica, non solo il luogo della sepoltura, ma soprattutto l'interno della tomba [9].

Nella scena che decora l'anfora del Pittore di Gravina, come si è detto, sulla tomba insiste una figura maschile nuda, in armi, che nella letteratura archeologica è stata assimilata ad altre raffigurazioni interpretate come statue [10]. Che si tratti di un non vivente è indubbio: infatti poggia sul coperchio della tomba, è frontale ed il suo sguardo, fisso nel vuoto, non incontra quello degli altri personaggi che gli stanno intorno. Ma è altrettanto chiaro che l'immaginario figurativo, con l'associazione in verticale tomba-' statua eroica ', mette in scena il concetto della bella morte come segno di status. Quest'immagine parla al maschile [11] (figg. 34.1; 36.1) e

[8] Secondo il Lohmann, *Grabmäler*, p. 28 ss., non è certo che tali rappresentazioni abbiano un intento realistico.

[9] Sulle *lekythoi* attiche a fondo bianco spesso sono raffigurati oggetti deposti sul basamento, accanto ad esso, davanti o alla sommità della stele, indifferentemente campiti in nero o a silhouette: cfr. Kurtz, *Lekythoi*, ad esempio tavv. 18,3; 19,1; 23,3; 28,2; 29,4; 33,2. Sulla ceramica italiota, invece, è evidente la volontà di marcare l'opposizione tra interno ed esterno della tomba anche attraverso il gioco cromatico degli oggetti: campiti in nero e disegnati in corrispondenza del basamento, indicano l'interno; resi a silhouette e disegnati davanti, accanto o al di sopra del basamento indicano l'esterno. Cfr. le *hydriai* di Napoli 81843, 82295, e di New York citate alla n. 7 per l'opposizione tra interno ed esterno resa su di uno stesso vaso attraverso il gioco cromatico degli oggetti; per gli oggetti deposti all'esterno, in corrispondenza del basamento, cfr. il cratere a volute Bari, Museo archeologico, 1394, da Ceglie (*RVAp*, 8/101, tav. 65,1). Indifferente, invece, è l'uso della campitura in nero o del risparmio per gli oggetti deposti davanti, accanto o sopra la stele: cfr. ad esempio il cratere a volute di Vienna, Kunsthistorisches Museum, 94 (*RVAp*, 27/5, tav. 320,3).

[10] Cfr. *Grabmäler*, pp. 25-51, cui si rimanda per la bibliografia e per la discussione sull'argomento.

[11] I segni che compongono queste scene sono fortemente connotanti nelle rappresentazioni più antiche, come ad esempio sull'anfora del Pittore di Gravina citato alla n. 5, sull'*hydria* apula di Parigi, Louvre K22 (*RVAp*, 3/95, tav. 21,2; *Grabmäler*, A557, tav. 8,1), sul cratere a volute di Berlino, Staat. Museen, 1968.11 (*RVAp*, 18/3; *Grabmäler*, A138). Questo schema sembra affermarsi prima in ambito apulo e successivamente in quello lucano, soprattutto nell'officina del Pittore del Primato, per cui cfr. l'anfora di Monaco, Antikensammlungen 3263 (*LCS*, 168,944, tav. 74,1; *Grabmäler*, L13). Al Pittore del Primato si devono anche raffigurazioni di statue equestri: cfr. anfora di Schwerin, Staatliche Museen 703 (*LCS*, 165,919; *Suppl.* I,

sembra riproporre modelli piuttosto arcaici, estranei ad un costume civico [12].

Accanto a questo schema figurativo, che tende ad esprimere il massimo della virtù eroica, se ne sviluppa, in parallelo, un altro più diffuso in tutto l'arco della produzione italiota e che affida unicamente alla stele la semplice rappresentazione della tomba e del rituale intorno ad essa. Dapprima i ceramisti sembrano ricalcare i modelli propri della ceramica attica della seconda metà del V secolo nella rappresentazione della stele sormontata dalla palmetta o dal pilastro o dalla colonna, sia con capitello dorico che con capitello ionico [13] (figg. 34.2, 3, 4; 35.1); a partire

27,919; *CVA*, tavv. 46-50), l'anfora da Roccagloriosa, Soprintendenza Archeologica di Salerno (M. Gualtieri, 'Two Lucanian Burials from Roccagloriosa', in *Crossroads of Mediterranean,* 'Papers delivered at Intern. Conference on the Archaeology of Early Italy', a cura di T. Hackens e R. Ross Halloway, Providence-Louvain 1984, pp. 301-329). In una serie parallela di immagini sono assenti le armi ed è esaltata la nudità eroica: cfr. anfora di Amsterdam cit. n. 7, cratere a volute di Parigi, Louvre K74 (*RVAp* 14/20, tav. 125,1; *Grabmäler*, A563, tav. 8,2). Nel corso della seconda metà del IV secolo i segni diventano meno pregnanti e sono raffigurate anche statue femminili: cfr. anfora apula di Taranto, Museo Nazionale 9235, da Ceglie del Campo (*RVAp*, 27/234, tav. 340,5-6; *Grabmäler*, A696), *hydria* campana di Melbourne, National Gallery of Victoria D 119/1969 (*LCS Suppl.* I, 73, 314a, tav. 19,2-3; *Grabmäler*, K68), *hydria* campana di New York, Metropolitan Museum 06.1021.230 (*LCS*, 411,342, tav. 165,3; *Grabmäler*, K113). Statue di giovanetti compaiono esclusivamente nell'officina dell'apulo Pittore dell'Ilioupersis: cfr. cratere a volute, Milano, Coll. H.A. 285, da Ruvo (*RVAp*, 8/10; *Grabmäler*, A382; *CVA* coll. H.A. (1), tav. 3,1-2; 4,1-6); cratere a volute di Leningrado, Ermitage 567 (St. 878) (*RVAp*, 8/12; *Grabmäler*, A285, tav. 9,1).

[12] Sui modelli arcaici di rituali funebri connotati in senso aristocratico cfr. AA.VV., 'Contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes', Cahiers du Centre Jean Bérard II 1975; AA.VV., *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, 'Cahiers du Centre Jean Bérard' VI 1981; B. d'Agostino, 'Tombe principesche dell'orientalizzante antico da Pontecagnano', in *MonAnt*, s. misc. II-I 1977; A. M. D'Onofrio, '*Korai* e *Kouroi* funerari attici', in *AION ArchStAnt* IV 1982, pp. 135-170. In relazione ai modelli propri delle *poleis*, ben nota è la situazione ateniese di età classica per cui cfr. in questo stesso volume il contributo di I. Baldassarre, ed in particolare, per la *loutrophoros* attica, Berlino, Staat. Museen 3209, cfr. G. Bakalakis, 'Die *loutrophoros* Athen (ex Schliemann)-Berlin 3209', in *AntK*, 1971, p. 74 ss. Per quanto riguarda la produzione italiota, allo stato attuale delle conoscenze, siamo solo in grado di collegare il vaso del pittore di Gravina e gli altri di cui conosciamo le provenienze alla committenza, ma non ad un ben preciso centro di produzione. Pertanto è possibile solo registrare che vasi con questo tipo di raffigurazioni sono stati rinvenuti in contesti di comunità indigene di tipo aristocratico o comunque società plutocratiche e mai nelle necropoli delle città greche dell'Italia Meridionale.

[13] Cfr. ad esempio, per la stele sormontata dalla palmetta, l'anfora apula Milano, H.A. 315 (*RVAp*, 6/24; *Grabmäler*, A387; *CVA* coll. H.A. (1), tavv. 25,1-4). Questa scompare nel corso del IV secolo; solo in ambito campano, nella seconda metà dello stesso secolo, viene rappresentata la stele con coronamento a palmetta conformata a pigna: cfr. anfora di Budapest, Kunstmuseum 51.34 (*LCS Suppl.* I, 70,248a, tav. 18,3; *Grabmäler*, K23). Per la stele a pilastro cfr. anfora apula Milano H. A. 423 (*RVAp*, 5/92; *Grabmäler*, A395; *CVA* coll. H. A. (1), tav. 23,1-3). Per la colonna con capitello dorico cfr. anfora apula Ruvo, Museo Jatta 886 (*RVAp*, 9/181, tav. 81,3-4; *Grabmäler*, A652); anfora Napoli, Museo Nazionale H. 1964 (81744) (*RVAp*, 4/31; *Grabmäler*, A443). Per la colonna con capitello ionico cfr. *hydria* apula Bologna, Museo Civico C554 (*RVAp*, 6/41; *Grabmäler*, A156; CVA 3, IVDr, tav. 31,2).

dal 380, con sempre maggiore frequenza, alla sommità di questi monumenti compaiono crateri ed *hydriai* (fig. 35.2).

In questo periodo, l'espressione più pregnante e più completa dell'esaltazione del monumento funebre nella ceramica italiota si concretizza nelle scene che rappresentano Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone. La più significativa è quella sul famosissimo vaso del Pittore di Sarpedonte, rinvenuto a Taranto nell'area dell'Arsenale [14] (fig. 36.3).

Il monumento è presentato di profilo: un largo basamento a gradini che sostiene un plinto [15], su cui insiste una stele con benda dietro la quale si staglia in secondo piano, come se le fosse addossata, una figura maschile completamente armata. Tutti gli altri segni che compongono la scena — la donna dai capelli corti che reca un'*hydria* sulla testa, il giovane con calzari, petaso e due lance in atto di scendere da cavallo — contribuiscono a denotarla come l'incontro di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone. Questo vaso, notissimo nella letteratura archeologica, è stato da sempre accostato alle fonti che parlano di un culto tarantino in onore degli Agamemnonidi [16]. In questa sede è importante sottolineare che siamo sicuramente in presenza di un vaso prodotto a Taranto e rinvenuto nella stessa città: esso inequivocabilmente esprime i valori di un ideale civico resi nell'immaginario figurativo attraverso una scena epica. L'*heroon* assomma tutti i segni riscontrati nei due schemi descritti sopra: la stele si sovrappone alla statua, creando un ambiguo giuoco prospettico illusionistico in cui si fondono rappresentazione reale e proiezione immaginaria del superamento della morte [17].

[14] Cratere a campana, Taranto, Museo Nazionale 4605 (*RVAp*, 7/3; *Grabmäler*, A683, tav. 7,1).

[15] Il plinto è decorato da lastre figurate con scene di duelli e trova stretti confronti con altre immagini in cui compaiono basamenti ornati da metope figurate alternate a triglifi. Queste immagini lasciano ipotizzare che i fregi continui rinvenuti a Taranto, pertinenti a monumenti funerari, non possano che appartenere a basamenti, come già documentato dal Klumbach, *Grabkunst*, pp. 90-91, e ripreso dal Lippolis, *Semata*, p. 208 ss. Al contrario il Carter, 1975, li ipotizza pertinenti ad architravi di *naiskoi*. Inoltre il plinto decorato con fregio dorico assume l'aspetto di un altare e sembra anticipare gli elementi fondamentali della tipologia dei monumenti sepolcrali di età repubblicana diffusi in Italia, per cui cfr. M. Torelli, 'Monumenti funerari romani con fregio dorico', in *DialAr* II, 1, 1968, pp. 32-54.

[16] Pseudo-Aristotele, *De mirabilibus auscult.*, 106. Cfr. inoltre Wuilleumier, *Tarente*, p. 528 ss.

[17] Quasi coevo al vaso del Pittore di Sarpedonte è il cratere a campana della collezione Abbé Mignot (cfr. F. Ruyt - T. Hackens, *Vases grecs, italiotes et etrusques de la Collection Abbé Mignot*, Louvain 1974, p. 141 ss., figg. 71-75) degli inizi del IV secolo che, al centro del lato principale, presenta una figura di profilo, panneggiata, con scudo, bastone ornato da benda ed una sorta di elemento triangolare che gli copre o sostituisce il volto. Problematica è l'esegesi di questa scena, interpretata dagli editori come Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone ed accostata a quella del cratere di Taranto. A noi preme richiamare l'attenzione sull'affinità tra le due rappresentazioni che, pur differenziandosi in alcuni segni, sembrano derivare da uno schema comune.

Il tema dell'incontro di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone, nel repertorio figurativo della ceramica attica, è attestato solo due volte e molto tardi: su di un vaso del 440 e su di un altro del 380 [18]. Su entrambi il monumento funebre è indicato dalla semplice stele con palmetta, a cui si antepone una struttura a gradini accompagnata dall'iscrizione dipinta in orizzontale. Questo soggetto è invece molto diffuso in Italia meridionale ed è interessante sottolineare che esso è quasi esclusivo di un ambito circoscrivibile alla Lucania occidentale, a Paestum ed alla Campania meridionale, riproducendo uno schema che si ritrova inalterato fino alla fine del IV sec. a.C. [19]

[18] Rispettivamente: *skyphos* di Copenhagen, Nat. Mus. 597, dalla Basilicata (cfr. *ARV*², 1305,5; *CVA* 8, tavv. 351-352) e *pelike*, Exeter Univ. (cfr. *ARV*² 1516,80; R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1972, tav. 50).

[19] In ambito apulo, ancora della fine del V sec. a.C. sono: l'anfora Taranto, Museo Nazionale, da Gravina, rinvenuta in associazione con l'anfora di cui alla n. 5 (cfr. *RVAp*, 1/97; F. G. Lo Porto, in *Orfismo in Magna Grecia*, tav. 63); l'*hydria* Taranto, Museo Nazionale 150279, da Gravina (cfr. F. G. Lo Porto, in *La Magna Grecia nell'età romana*, p. 641 tav. 52); frammento a Basilea, Coll. Cahn 284 (cfr. *RVAp*, 2/14a). Alla produzione lucana sono attribuite: l'*hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2858 (81841) (cfr. *LCS* 120,600, tav. 60,3; *Grabmäler*, L26; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 99); anfora, ex Coll. Coghill, dispersa, da Anzi (cfr. *LCS* 122,621; *Grabmäler*, L50; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 102, b); *hydria* di Monaco, Antikensamml. 3266 (cfr. *LCS* 120,602; *Grabmäler*, L14; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 100a; K. Schauenburg, in *RM* 62, 1955, tav. 48,2); *pelike* di Parigi, Louvre K544 (cfr. LCS 120,599; *Grabmäler*, L35; L. Kolonas, in *Deltion* 1975, tav. 100, b); *hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2856 (81843) (cfr. *LCS* 120,601; *Grabmäler*, L25); *nestoris* di Bruxelles, Musée du Cinq., R407 (cfr. *LCS* 123,631; *Grabmäler*, L7; *CVA*, 2, IVF, tav. 2,1a-c); frammento di cratere a campana Metaponto, Antiquario 29061, da Metaponto (cfr. *LCS Suppl.* III,60 D24; F. D'Andria, in *Metaponto I, Suppl. NSc* p. 387, n. 86, fig. 41). Alle officine campane vanno attribuite l'anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 3126 (81736) (cfr. *Paestum*, 1/76, tav. 8, d; *Grabmäler*, K78), l'*hydria* di S. Maria Capua Vetere, Antiquarium 79, da Capua (cfr. *LCS*, 366,20, tav. 139,1-2; *Grabmäler*, K139), l'anfora di Budapest, National Museum of Fine Arts 51.34 (cfr. *LCS Suppl.* I, 70,248a, tav. 18,3; *Grabmäler*, K23), l'anfora di Winterthur, Museum-Arch. Sammlung 363 (cfr. *LCS*, 400,271, tav. 156,2-3; *Grabmäler*, K153), l'*hydria* di Francoforte, Mus. für Vor- und Frühgeschichte X14355 (cfr. *LCS*, 411,343; *Grabmäler*, K42; H. Schaal, *Griechische Vasen in Frankfurt*, Frankfurt 1923, p. 76, tav. 51), l'*hydria* di Parigi, Louvre K428 (cfr. *LCS*, 404,298, tav. 158,2; *Grabmäler*, K122), la *lekythos* di Napoli, Museo Nazionale H.3423 (82833) (cfr. *LCS*, 238,88, tav. 94,3; *Grabmäler*, K79), l'*hydria* di Agrigento, Museo Civico R204 (cfr. *LCS*, 517,616; *Grabmäler*, K6), l'*hydria* di Londra BM 1949.9-26.1 (cfr. *LCS*, 416,371, tav. 167,2; *Grabmäler*, K64), l'anfora di Mississipi University, ex Robinson coll. (cfr. *LCS*, 416,369; *Grabmäler*, K69; *CVA* 3, tav. 25,1a-b), l'*hydria* di Leningrado, Ermitage 3164 (cfr. *LCS*, 341,815; *Grabmäler*, K54), l'*hydria* di Roma, Villa Giulia, ex coll. Gorga, 1238 (cfr. *LCS Suppl.* III, 125,216a; *LIMC*, III 711*), l'anfora di Amburgo, Termer coll. (cfr. *LCS Suppl.* III, 208,495a). Alla produzione pestana appartengono l'anfora di Malibu, Paul Getty Museum 80 AE 153 (cfr. *Paestum* 1/106, tav. 14a); l'anfora di Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire HR29 (cfr. *Paestum* 2/1, tav. 15); l'anfora di Salerno, Soprintendenza, ex coll. Fienga (cfr. *Paestum* 6/164; *Grabmäler*, P4; LIMC III 712*); *hydria* Salerno, Università, da Paestum (cfr. *Paestum* 7/250, tav. 94c); l'anfora di Würzburg, Universität-Martin von Wagner Museum H5739 (cfr. *Paestum* 8/379, tav. 118); l'*hydria* di Port Sunlight 5043 (ex Hope 265) (cfr. *Paestum* 10/1002, tav. 157; *Grabmäler*, P7); l'anfora di Berlino Staat. Museen F.3025, da Cuma (cfr. *Paestum* 10/1003; *PP*, tav. XXVIII, c); l'anfora di Boston, Museum of Fine Arts 99.540, da Nola (cfr. *Paestum* 10/1004, tav. 158; *Grabmäler*, P2); il cratere a campana di Benevento, Museo Provinciale 28189, da Montesarchio (cfr. *Paestum* 12/447, tav. 204 a-b); *kylix* di Mannheim, ex Hamburg, Termer Coll. (cfr. *Paestum* 12/453, tav. 208 a); l'anfora di Paestum, Museo Nazionale, da Paestum (cfr. *Paestum* 11/7, tav. 168 c-d); *lekanis* di Paestum, Museo Nazionale 5422, da Paestum (cfr. *Paestum* 12/584, tav. 218 a); anfora di Napoli, Museo Nazionale 1779 (81733), da Paestum (cfr. *Paestum* 11/6, tav. 168a-b; *Grabmäler*, P3). Sull'iconografia di Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone cfr. anche i vasi raccolti nel *LIMC* III, s.v. Elektra.

Nell'unico caso in cui compaiono le iscrizioni, su di un vaso del Pittore lucano Brooklyn-Budapest [20] (fig. 36.2), quella relativa ad Agamennone è dipinta in verticale, dal basso verso l'alto, sulla stele dove è collocato un elmo di profilo, mentre nello spazio campeggiano la spada e lo scudo. Sulla testa della donna seduta sul monumento, alla base della stele ed appoggiata ad essa, compare l'iscrizione *Elettra*. In assenza dell'iscrizione, sulla ceramica italiota, Elettra è sempre connotata dall'*hydria*, tenuta sulla testa, quando è stante, o, come nella maggior parte dei casi, in grembo o accanto, quando è seduta sul monumento nel tipico gesto della piangente. Lo schema donna seduta con *hydria* in grembo ricalca quello noto dai rilievi meli ma soprattutto da uno specchio da Locri al Museo di Reggio [21] (fig. 42.1). In quest'ultimo i segni — elmo, spada e punta di lancia — disposti accanto alla figura femminile seduta su di una modanatura che schematicamente riproduce il basamento della tomba, servono ad indicare la sepoltura dell'eroe.

La maggior parte dei vasi lucani con questo soggetto sono attribuiti al Pittore delle Coefore, che rappresenta sempre Elettra seduta su di un basamento a tre o più gradini su cui poggia una stele con capitello dorico o una colonna ionica ornate da bende e, talvolta, sormontate da un cratere (fig. 37.1-2). In questo gruppo di immagini ritroviamo il gioco tra gli oggetti rappresentati sul basamento (*lekythos*, cratere, *hydria*), realizzati nella tecnica a risparmio, e gli altri (*lekythoi* a spalla piatta, bende, *kantharoi* e melagrane) completamente verniciati in nero, rappresentati sui gradini inferiori. Questi ultimi e lo stesso monumento funebre sembrano riecheggiare le tombe dipinte sui vasi attici di V secolo e, indizio non secondario della trasmissione di uno schema più antico, è la costante presenza della *lekythos* a spalla piatta, forma non attestata nella ceramica italiota. La posizione degli oggetti dipinti in nero, a volte galleggianti sui gradini, tradisce la volontà del pittore di rappresentare in questo caso, attraverso il gioco cromatico, l'opposizione tra interno ed esterno della tomba [22].

[20] Anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 1755 (82140) (cfr. *LCS* 115,597; *Grabmäler*, L15; Inghirami, *PVF* II, tavv. 137-138), che va aggiunto all'elenco dei vasi lucani di cui alla nota precedente.

[21] Cfr. per i primi la placca di Parigi, Louvre MNB 906, da Melo o Pireo (Jacobsthal, *MR* 11-12, 13-16 n° 1, tav. 1), quella di Berlino, Staat. Museen TC 8411, da Aptera (Creta) (cfr. A. Furtwängler, in *AA* 10, 1895, p. 133, fig. 67). Per lo specchio da Locri, T. 975, ora a Reggio Calabria, Museo Nazionale 4837, cfr. P. Orsi, in *NSc* 10 *Suppl.* 1914, p. 49, fig. 63.

[22] Per la discussione e gli esempi relativi cfr. n. 9.

Nella produzione pestana e campana il monumento funebre è sempre indicato dalla colonna ionica, a partire già dal 380, decorata alla base con una palmetta sovraddipinta in rosso [23] (fig. 38.1).

Dunque, in ambito lucano occidentale e tirrenico la tomba di Agamennone non si connota in senso eroico; al contrario, nella Lucania orientale, il vaso del Pittore di Brooklyn-Budapest, rinvenuto ad Anzi, usa schemi propri del mondo apulo, dove tutte le sepolture eroiche sono sempre contraddistinte dalla presenza delle armi. Esemplificativo è il cratere del Pittore della *pelike* di Mosca [24] (fig. 38.2) dove, in una scena interpretata come Priamo alla tomba di Ettore, ritroviamo l'elmo alla sommità della stele e lo scudo deposto alla base. Per quanto riguarda lo schema figurativo della rappresentazione del monumento funebre, vediamo qui che si è ormai codificata la fusione tra i due primi schemi individuati: la stele si sovrappone ad un alto basamento che, anche per la presenza dell'anfora, si riallaccia alla più antica tradizione dei monumenti costituiti da tombe sormontate da statue.

Alto basamento più stele viene usato per rappresentare anche la tomba di Edipo, come specifica l'iscrizione dipinta al di sopra [25]. Accanto ad essa ricompaiono lo scudo e gli schinieri, mentre due anfore sono deposte sulla tomba, accanto alla stele che è sormontata da una *kylix* (fig. 38.4). L'iscrizione, incompleta, può essere integrata con quella della stele, molto più semplice, presente su di un'anfora dello stesso pittore al Museo di Napoli [26]; essa recita:

ΝΩΤΩΙ ΜΟΛΑΧΗΝ ΤΕ ΚΑΙ ΑΣΦΟΔΟΛΟΝ ΠΟΛΥΡΙΖΟΝ
ΚΟΛΠΩΙ Δ ΟΙΔΙΠΟΔΑΝ ΛΑΙΟ ΥΙΟΝ ΕΧΩ [27]

Fino al 360 l'alto basamento più statua o stele, talvolta iscritta, più armi, sta ad indicare sempre la tomba dell'eroe mitico o la massima esaltazione della proiezione ideale maschile; la contemporanea presenza di immagini prive di elementi connotanti la sepoltura in senso eroico, come sull'*hydria* di New York [28] (fig. 39.5) dove la sola benda rituale orna la stele, lascia trasparire una committenza socialmente stratificata [29].

[23] Cfr. l'elenco dei vasi pestani con Oreste ed Elettra alla tomba di Agamennone alla n. 19 ed in particolare l'anfora di Ginevra HR 29 del Pittore dell'Oreste di Ginevra per cui, oltre la bibl. già citata, cfr. anche *Le peintre de Darius*, pp. 264-269.

[24] Cfr. Bari, Museo Archeologico 1394, da Ceglie (cfr. *RVAp*, 8/101, tav. 65,1; *Grabmäler*, A40, tav. 22).

[25] Anfora lucana del Pittore di Brooklyn-Budapest di Parigi, Louvre CA 308 (*LCS* 110,572, tav. 56,5-6; *Grabmäler*, L33).

[26] Napoli, Museo Nazionale H. 2868 (81735) (cfr. *LCS* 114,592; *Grabmäler*, L27; Inghirami, *PVF* IV, tav. 315-317).

[27] *Ho su di me la malva e l'asfodelo dalle molte radici/dentro di me Edipo figlio di Lao.* Questa iscrizione sembra evocare l'immagine sulla lekythos attica di Parigi, Louvre CA 3758, del Pittore del *Tymbos*, per cui cfr. Kurtz, *Lekythoi*, tav. 23,3.

[28] Cfr. n. 7.

[29] Le immagini sembrano esprimere, con mezzi e linguaggio propri, le stesse valenze dei corredi delle tombe coeve che, attraverso la quantità e la qualità degli oggetti ceramici,

Inoltre, scene su vasi coevi presentano l'associazione alto basamento, con oggetti deposti all'interno e sopra di esso, e stele, a volte sormontata da un vaso, adoperata per indicare sepolture non connotate in senso eroico. Esemplificative in tal senso l'anfora del Pittore del Giudizio [30], dove la stele è sormontata da un cratere a calice (fig. 38.3), ornati entrambi da bende, come pure l'alto basamento decorato a metope e triglifi, e l'*hydria* del Pittore dell'Ilioupersis [31], dove nella scena ritorna in maniera ridondante questo stesso vaso, sia alla sommità della stele sia all'interno della tomba (fig. 39.2). Non siamo in grado di stabilire se il cratere e l'*hydria* servano ad indicare il sesso dei defunti o semplicemente alludano al rituale intorno alla tomba; possiamo solo sottolineare che gli oggetti, deposti alla sommità e/o accanto alla stele, concorrono a definire una gerarchia: armi, cratere o *hydria* o *kylix*, la sola benda rituale, segni evidenti di una più diffusa articolazione [32].

La stessa valenza assumono, sempre nell'ambito della produzione dell'officina del Pittore dell'Ilioupersis, altri monumenti funebri, diversi da quelli sopra descritti, che a questi si affiancano.

Un gruppo è costituito da un plinto di dimensioni variabili, sorretto da uno zoccolo ampio e basso. Sul plinto poggia direttamente un *louterion* o un vaso di grandi dimensioni (fig. 39.6); il primo è rarissimo, ed in un caso è interessante l'associazione con gli oggetti metallici deposti alla base (cinturone, *kantharos, phiale*) [33] (fig. 39.4). Tra i vasi di grandi dimensioni, in genere anfore e crateri, è da

nonché la presenza o l'assenza di segni di prestigio, riflettono la precisa volontà di marcare distinzioni di classe, di sesso e di età. Per un quadro di sintesi sul rituale funerario proprio delle comunità indigene dell'Italia Meridionale nel IV sec. a.C. cfr.: A. Greco Pontrandolfo, *I Lucani*, Milano 1982; A. Bottini - P. Guzzo - C. Ampolo, *Popoli e civiltà dell'Italia antica* VIII, Roma 1986; De Juliis, 1988.

[30] Napoli, Museo Nazionale H. 2289 (82136) (cfr. *RVAp*, 10/40, tav. 88,3; *Grabmäler*, A486).

[31] Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (cfr. *RVAp*, 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1).

[32] Non è possibile spingere oltre questo discorso attraverso la lettura delle immagini, in assenza di dati relativi non solo ai contesti, ma molto spesso anche ai luoghi di rinvenimento. Va rilevato però che nelle deposizioni reali sono proprio questi oggetti che concorrono a fissare evidenti segni di articolazione sociale: è sufficiente ricordare il caso di Paestum (cfr. A. Greco Pontrandolfo, ' Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia tra la fine del V e gli inizi del III sec. a.C. ', in *DialAr* 1979, 2, p. 27 ss.; Greco Pontrandolfo-Rouveret, 1982, p. 299 ss.). Inoltre non è da sottovalutare che le immagini maggiormente connotate decorano vasi rinvenuti in contesti che sembrano essere fortemente carichi di segni di *status* (cfr. l'anfora del Pittore di Gravina di cui alla n. 5 e i contesti di Ceglie del Campo, per cui vedi la recente raccolta in G. Andreassi - F. Radina (a cura di), *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo*, Bari 1988).

[33] *Hydria* di Bari, Museo Archeologico 1369 (cfr. *RVAp*, 8/128; *Grabmäler*, A37, tav. 2,2). Altri vasi decorati con questo tipo di monumenti sono: *hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (cfr. *RVAp*, 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1); anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 2253 (81734) (cfr. *RVAp*, 7/109, tav. 59,4; *Grabmäler*, A479); anfora di Londra, B.M. F336 (cfr. *RVAp*, 14/122, tav. 126,1-2; *Grabmäler*, A350); patera di Bari, Museo Archeologico 6455 (cfr. *RVAp*, 14/151, tav. 79,5-6; *Grabmäler*, A64); a questi monumenti sono assimilabili

rilevare, sull'*hydria* lucana di Napoli 81836 (fig. 39.3), la presenza di un vaso piriforme, senza anse e con coperchio, che non corrisponde a forme ceramiche note, ma trova confronto con un esemplare di carparo stuccato, rinvenuto nelle necropoli tarantine e ritenuto un *sema* [34].

Sul problema del rapporto tra scene figurate e monumenti reali torneremo più avanti, ma ci sembra importante richiamare l'attenzione sullo schema plinto+ vaso che, nel ventaglio di possibilità espresso dall'immaginario figurato, è quello che maggiormente mette in scena la sepoltura. Tuttavia, in proporzione, queste sono le immagini numericamente meno attestate, così come le raffigurazioni dei tumuli, esclusive dell'ambiente apulo e, ancora una volta, della cerchia del Pittore dell'Ilioupersis [35]. Tra queste ultime, alcune riprendono modelli attestati nella ceramica attica, dove ritroviamo la colonna su base davanti al tumulo [36] (fig. 39.1).

Altre lo presentano con bende e corone e con un'anfora infissa alla sommità, come sul vaso 82138 di Napoli [37] (fig. 40.1-2). Quest'anfora è particolarmente significativa perché alla rappresentazione del tumulo associa, sul lato principale, un monumento funebre costituito da una stele sormontata da un'*hydria* e sorretta da un plinto su gradini. Sul plinto siede un giovane nudo con bastone e corona, isolato dagli altri personaggi, che leggiamo come il ' morto vivente '. Si riproduce così, nell'immaginario figurativo dell'Italia meridionale, ma attraverso altri percorsi, uno schema simile a quello delle *lekythoi* attiche. Nella ceramica italiota, inoltre, la presenza su di uno stesso vaso di due scene funerarie non solo crea una ridondanza sul tema della morte, ma anche un gioco di opposizione marcato essenzialmente dall'elemento centrale di ciascuna raffigurazione: il semplice sepolcro da un lato, trasferito ad un livello metaforico dall'altro, attraverso la rappresentazione dell'unità figurativa tomba-' morto vivente '.

Non è possibile spingere oltre questo livello minimale di lettura, tuttavia si deve porre l'attenzione sul particolare non secondario che questo schema inizia a connotare in maniera esplicita anche le tombe femminili [38] (fig. 40.3). Nasce l'in-

altre immagini caratterizzate dalla presenza di un capitello ionico al di sopra del plinto: anfora di Londra B. M. F331 da Ruvo (cfr. *RVAp*, 13/5, tav. 109,2-4; *Grabmäler*, A345, tav. 51,2); *oinochoe* di Berlino, Staat. Museen F3317 (*Grabmäler*, A135).

[34] Cfr., per l'*hydria*, *LCS* 182,1098; *Grabmäler*, L23, tav. 54,2. Per il vaso di carparo cfr. Lippolis, *Semata*, p. 398.

[35] Sulle rappresentazioni di tumuli nella ceramica italiota cfr. Schauenburg, *Tymboi*, cui si rimanda per la bibliografia precedente. È da ricordare che solo due vasi di produzione campana presentano la raffigurazione di tumuli, che tuttavia si discostano dall'iconografia conosciuta in ambiente apulo: *hydria* di Roma, Musei Vaticani 17989 (cfr. *LCS*, 255, 193; Schauenburg, *Tymboi*, 1,1); anfora di Colonia, Coll. Privata (*Grabmäler*, K48; Schauenburg, *Tymboi*, tav. 57,1).

[36] Cfr. le due *hydriai* del *Mound Painter*: Vienna, Kunsthistoriches Museum IV 532 (cfr. *RVAp*, 8/116, tav. 66,1; *Grabmäler*, A768); Londra, B. M. F19 (cfr. *RVAp*, 8/117; *Grabmäler*, A324).

[37] Anfora del pittore dell'Ilioupersis (cfr. V. Macchioro, in *Neapolis* 1, 1913, p. 35, tav. 5; *RVAp*, 8/26; *Grabmäler*, A461).

[38] Produzione apula: *hydria* di Napoli, Museo Nazionale, H. 2347 (81800) (cfr. *RVAp*, 6/35; *Grabmäler*, A491, tav. 1,1); *hydria* di Napoli, Museo Nazionale SA 454 (cfr. *RVAp*, 7/74, tav. 58,4; *Grabmäler*, A515); *hydria* di Berlino, Staatl. Mus. F3170 (cfr. *RVAp*, 8/110; *Grabmäler*, A121, tav. 1,2); *hydria* di Bari, coll. priv. (*RömMitt* 92, 1985, p. 45, tav. 49,3-4). Produzione lucana: *lekythos* di Parigi, Louvre K562 (cfr. *LCS*, 153,881; *Grabmäler*, L36). Produzione campana: anfora di Baranello, Museo Civico 161 (cfr. *LCS*, 382,150; *Grabmäler*, K10); *hydria* di Essen, coll. priv. (cfr. *LCS*, 386,190; *Grabmäler*, K38); *hydria* di Pasadena, Art Institut) (cfr. *LCS*, 507,502; tav. 199,1; *Grabmäler*, K125); *hydria* di Brno, Moravian Museum 73SI, da Cuma (cfr. *LCS*, 480,286; *Grabmäler*, K20; V. Hochmanova, in *Acta Musei Moraviae* 35, 1950, p. 325, fig. 3). Questi vasi, lungi dall'essere esaustivi rispetto allo schema ' donna seduta su monumento funerario ', sono esemplificativi degli ambiti di produzione noti.

terrogativo se queste immagini possano essere un segno dell'affermarsi di altre forme di religiosità, che privilegiano un rapporto individuale con la morte.

Il gioco di opposizione e complementarietà tra i due lati di uno stesso vaso si manifesta in maniera più marcata e complessa quando, nella produzione apula, comincia ad essere rappresentato il *naiskos* che, solo in questo ambiente, conoscerà una straordinaria diffusione fino alla fine del IV sec. a.C.

La nostra attenzione si è focalizzata sulla produzione vascolare, per cercare di verificare in che modo e con quali valenze le rappresentazioni dei *naiskoi* si inseriscano in un più ampio sistema di scene figurate, che l'immaginario collettivo dell'Italia meridionale ha prodotto nel corso del IV secolo.

Le numerose immagini, che costituiscono il *corpus* relativo ai *naiskoi* [39], offrono vari progressivi livelli di lettura, punto di partenza per una più complessiva sistemazione. In primo luogo, abbiamo preso in esame il monumento in quanto struttura, cercando di individuare le funzioni e le valenze che può assumere nelle scene; su questa base, successivamente, abbiamo provato a decodificare il rapporto tra il monumento, fulcro dell'immagine, ed i segni presenti al suo interno. La verifica dei sistemi individuati è stata operata non solo in senso sincronico, ma anche tenendo conto delle dinamiche temporali e, per quanto possibile, spaziali, ed ancora, del rapporto esistente tra le scene complementari presenti su ciascun vaso.

La nostra indagine è ben lungi dal considerarsi esaustiva, infatti un'analisi del sistema che governa i segni all'esterno dei *naiskoi* è stata solo avviata. Pertanto

[39] L'indagine è stata condotta su 900 immagini pertinenti a vasi già in gran parte raccolti in *Grabmäler*; a questi sono stati aggiunti quelli editi nelle pubblicazioni successive del Trendall. Numerosi sono gli studi dedicati ai *naiskoi*; essi si dividono essenzialmente in due grossi filoni: uno più centrato sulle raffigurazioni vascolari, l'altro più legato all'esame dei frammenti architettonici restituiti dalle necropoli tarantine. Il primo, che può essere esemplificato dall'opera più antica, quella di C. Watzinger, *De vasculis pictis tarentinis*, 1899, era finalizzato a ricostruire, partendo dalle immagini, la realtà monumentale delle necropoli tarantine. Il secondo, focalizzando l'attenzione sulla frammentaria documentazione archeologica, tenta una ricostruzione dei monumenti appoggiandosi alle immagini: cfr. ad esempio Pagenstecher, 1912. Ancorati essenzialmente alla realtà archeologica rimangono i lavori del Klumbach e del Carter per cui cfr. n. 1 e da ultima la tesi di dottorato di Lippolis, *Semata*, che focalizza l'attenzione su ogni tipo di documentazione funeraria tarantina inserendola, quando possibile, nel contesto di appartenenza. La nostra indagine, invece, si è esclusivamente concentrata sui segni che compongono le immagini della pittura vascolare, nel tentativo di decodificarne il linguaggio.

siamo ben coscienti che, allo stato attuale della ricerca, non possiamo parlare di sistemi complessivi né coglierne a fondo le connotazioni.

L'attestazione più antica di strutture assimilabili ad un *naiskos*, ma che non rientrano nella forma più diffusa soprattutto nella seconda metà del IV secolo, si ritrova, a partire dai primi decenni, sia in ambito apulo che in quello lucano. In quest'ultimo la rappresentazione di tali monumenti è circoscritta alla produzione attribuita dal Trendall alle officine dei Pittori Brooklyn-Budapest, Napoli 1959 e Primato, ed è affidata a due esili colonne con capitelli e basamenti variamente configurati che sorreggono un tettuccio triangolare [40] (fig. 41.1, 3, 4). Se ne ricava l'impressione di una struttura leggera che tende a delimitare ed esaltare lo spazio visibile destinato al morto. Nelle raffigurazioni usualmente tale spazio è occupato da un vaso, nella maggior parte dei casi un'anfora a figure; inoltre, sul lato principale di un'anfora rinvenuta a Policoro [41] (fig. 42.2), datata ai primi decenni del IV secolo, sembra essere messo in scena il momento del rituale, precedente l'esposizione fissata nelle altre immagini, incentrato intorno al vaso ed al ' monumento-edicola '. Non vanno sottovalutati altri elementi ricavabili dal contesto del rinvenimento: l'anfora, deposta nella nuda terra e protetta da uno scodellone di terracotta, fungeva da cinerario, secondo un rituale ben documentato nelle necropoli di Heraclea.

La stessa funzione delle strutture sopra descritte sembra assumere il monumento rappresentato su di un'anfora del Pittore del Primato [42] (fig. 42.3): un breve basamento su cui poggia un'anfora delimitata da lastre su due lati e nella parte superiore. Su quest'ultima insiste un giovane nudo a cavallo: una statua equestre. Lo schema figurativo sembra riproporre l'associazione in verticale tomba+' statua eroica ' già descritta in precedenza, ma in questo caso la statua poggia su di una

[40] Cfr. ad esempio l'anfora di Monaco, Antikensammlungen 3262 (*LCS*, 114,590, tav. 59,4-5; *Grabmäler*, L12); l'anfora di Bruxelles, Musée du Cinq. R403 (*RVAp*, 10/28; *CVA* II, IV F, tav. 2,2); la *nestoris* di Portland (Oregon), Art Museum 26.292, da Anzi (*LCS* 154,886; *Grabmäler*, L37; K. Schauenburg, in *RömMitt* 64, 1957, p. 201, tav. 38,1); l'anfora di Torino, Museo di Antichità 4482 (*LCS* 155,891, tav. 71,1; *Grabmäler*, L45; CVA 2, IV G, tav. 6,6-7). In maniera più approssimata lo stesso tipo di struttura compare su due vasi della metà del IV sec. a.C., rispettivamente anfora 31 e *hydria* 70 della Collezione Guarini di Pulsano (Taranto), provenienti dal territorio di Timmari (Matera) (cfr. AA.VV., *Antichità della Collezione Guarini*, Galatina 1984, p. 52,4, tav. 54 e p. 54,8, tav. 59). Il tipo di struttura che caratterizza i monumenti raffigurati su questi vasi trova un confronto stringente con il baldacchino che sormonta la scena di *prothesis* sulla lastra ovest della tomba 47 di Paestum, loc. Andriuolo, per cui cfr. Greco Pontrandolfo-Rouveret, 1982, p. 299 ss., fig. 1. Inoltre lo stretto rapporto con il rituale funerario, ed in particolare con i riti che dovevano svolgersi intorno alla tomba al momento della sepoltura del cadavere, così come è ampiamente illustrato dalle pitture pestane, è indicato nella pittura vascolare dalla presenza del cavaliere che sembra compiere evoluzioni intorno al monumento funebre sull'anfora di Torino sopra citata.

[41] Fa parte della tomba 53 di via Avellino. Ringraziamo G. Pianu, che sta curando l'edizione della necropoli e S. Bianco, direttore del Museo Nazionale della Siritide, per la segnalazione e per averci fornito la documentazione relativa all'anfora.

[42] Cfr. Schwerin, Staatl. Mus. 703, cit. n. 11.

struttura che chiaramente non tende a rappresentare lo spazio interno della tomba, ma quello esterno ad essa corrispondente. Infatti la benda, che ricade da un lato e dall'altro della lastra orizzontale, indica che il pittore ha voluto qui rappresentare una struttura aperta, assimilabile dunque ai monumenti finora esaminati.

In ambito apulo, a partire dal secondo quarto del IV secolo, si attestano rappresentazioni in cui una struttura monumentale, costituita da un'edicola ad ante, sormontate da un frontone ornato da palmette ed acroteri, si sovrappone allo schema già noto tomba+vaso monumentale. Affiora la volontà dei ceramisti di enfatizzare sempre di più il *sema* usando segni che fissano la sua progressiva monumentalizzazione che, per certi aspetti, assume forme di sacralità (figg. 43.1-2).

Esemplificativo di questo processo può essere il confronto tra la rappresentazione sull'*hydria* di Napoli 82295 (fig. 39.2) e quella sull'anfora del Vaticano AA4 [43] (fig. 44.5): in entrambe la tomba è indicata attraverso gli oggetti deposti al suo interno — *hydria* e bende a vernice nera — mentre lo spazio sopra di esse nel primo caso è segnato dalla stele+vaso e nel secondo dal vaso monumentale delimitato da un'edicola.

Su di un cratere a volute del Pittore dell'Ilioupersis lo stesso tipo di edicola sta ad indicare chiaramente l'*heroon* di Patroclo rappresentato come una statua, di prospetto, nudo, con la lancia e lo scudo [44] (fig. 43.3). Allo stesso modo, sul lato B del cratere a volute Louvre CA227 [45], compare un monumento-edicola assimilabile ad un *heroon* per la presenza dello scudo che si staglia al suo interno, sul fondo. Non a caso, sul lato principale di questo vaso, vi è la più antica scena mitologica — associata ad un'edicola — che rappresenta Danao supplicante davanti al re Pelasgo.

Con minore pregnanza, progressivamente nel tempo, l'edicola con armi all'interno servirà invece ad indicare semplicemente la tomba maschile e sarà sempre associata a banali scene di conversazione [46] (fig. 44.2; 4).

Nell'ambito delle officine apule, intorno al secondo quarto del IV sec. a.C., ed ancora una volta soprattutto nella produzione del Pittore dell'Ilioupersis, comincia ad essere rappresentato un monumento ad ante, con due colonne ioniche

[43] Rispettivamente per l'*hydria* Napoli, Museo Nazionale H. 3422 (82295) (cfr. *RVAp*, 8/44; *Grabmäler*, A506, tav. 2,1); per l'anfora (*RVAp*, 8/30; *Grabmäler*, A622; R. Ginouvès, *Balaneutikè*, Paris 1962, tav. 46,145). Per altre raffigurazioni con edicola + vaso all'interno cfr. cratere a volute di Napoli, Museo Nazionale H. 1991 (82346) (*LCS* 167,928; *Grabmäler*, L21; Schauenburg, in *RömMitt* 79, 1972, tav. 11,2); l'*hydria* di Parigi, Cabinet des Médailles 980 (*RVAp*, 8/169, tav. 68,1; *Grabmäler*, A583).

[44] Napoli, Museo Nazionale H. 3228 (82921) (cfr. *RVAp*, 8/9; *Grabmäler*, A501, tav. 10,2).

[45] Cfr. *RVAp*, 8/146; *Grabmäler*, A553; E. Keuls, *The Water Carriers in Hades*, Amsterdam 1974, tav. 5; per la scena mitologica sul lato A cfr. tav. 4.

[46] Cfr. ad esempio l'anfora di Philadelphia, University of Pennsylvania, Museum L. 64.26 (*RVAp*, 14/104, tav. 123,1-2; *Grabmäler*, A587, tav. 56,1); l'anfora di Ruvo, Museo Jatta J417 (*RVAp*, 6/25; *Grabmäler*, A640 tav. 56,2); l'anfora di Malibu, Paul Getty Museum 79 AE 25,2 (*RVAp*, 20/69, tav. 214,1-2).

ad esse addossate sul lato anteriore, soffitto piano e tetto a doppio spiovente con acroteri, sorretto da un alto basamento decorato, nella fase iniziale, da un fregio dorico [47] (fig. 44.3). È questo il tipo di monumento che chiamiamo *naiskos* e che rimarrà canonico fino alla fine del secolo: solo al suo interno sono racchiuse figure maschili e femminili.

Se da un lato l'atteggiamento dei personaggi disposti intorno al monumento e gli oggetti da loro tenuti fra le mani concorrono a denotare le scene come funerarie, dall'altro la rappresentazione di figure umane all'interno di monumenti simili ad *heroa* lascia trasparire la volontà di fissare l'immagine del morto esaltandola ed isolandola nella propria individualità.

Tutti i segni presenti all'interno dei *naiskoi* contribuiscono ad individuare dei raggruppamenti più articolati rispetto alla ovvia, immediata distinzione tra figure maschili e figure femminili.

La presenza o l'assenza delle armi segna la prima macroscopica discriminante tra le figure maschili [48]. Tra gli armati, quelli nudi con la lancia e lo scudo sono rappresentati nella fase iniziale (fig. 44.1) e sembrano mettersi sulla scia delle statue eroiche della fine del V secolo e della statua di Patroclo; gli altri, sia in piedi che seduti, fino alla fine del secolo sono caratterizzati dall'associazione lancia+scudo o lancia+elmo; raramente le tre armi sono assommate ed ancora meno frequente è la presenza della spada (fig. 45.4). L'elmo, sia di tipo corinzio con cimiero, sia a *pilos*, sia di tipo macedone, in pochissimi casi è calzato (fig. 45.3); in genere è esibito, così come la corazza anatomica, soprattutto a partire dal 340 (fig. 45.1-2; 4-5). Da questo momento l'esibizione dell'armatura, il cui elemento visivamente dominante è costituito proprio dalla corazza anatomica, sembra parlare lo stesso linguaggio degli opulenti corredi rinvenuti nelle tombe dei centri apuli [49]. Nello stesso tempo

[47] Cfr. ad esempio il cratere a volute di Londra, B.M. F283 (*RVAp*, 8/7, tav. 61,1-2; *Grabmäler*, A338, tav. 16,1); l'anfora di Londra, mercato antiquario (*RVAp Suppl.* I, 18/16 d, tav. 10,3) e il cratere a volute di Napoli, coll. privata 489 (*RVAp Suppl.* I, 28/63 d, tav. 32,1-2).

[48] Sul campione di immagini che costituiscono il nostro *corpus*, il 55% è connotato al maschile, il 40% al femminile mentre il rimanente 5% presenta all'interno del *naiskos* oggetti o elementi vegetali. Tra le figure maschili poi, il 30% è costituito da armati, l'8% da cavalieri ed il rimanente da giovinetti.

[49] Per gli armati nudi con la lancia e lo scudo cfr. ad esempio l'anfora di Londra B.M. F333 (*RVAp*, 13/6; *Grabmäler*, A347); l'anfora di Milano, Coll. H.A. 246 (*RVAp*, 8/172; *Grabmäler*, A375; *CVA* (1) IVDr, tav. 28); il cratere a volute di Bari, Museo Archeologico 20054, da Monte Sannace (*RVAp*, 17/1; *Grabmäler*, A72; B.M. Scarfì, in *ArchCl* 11, 1959, p. 179 ss., tav. 45,1-2); il cratere a volute di Parma, Museo Nazionale C96 (*RVAp*, 15/64; *Grabmäler*, A584; *CVA*, IVd, tav. 3). Per gli armati con armi indossate o esibite cfr. anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 2417 (82309) (*RVAp*, 8/28; *Grabmäler*, A499, tav. 23,1); il cratere a volute di Basel, mercato antiquario 1976 (*RVAp*, 18/328; tav. 203,1-2; *Grabmäler*, A788); l'anfora di Ruvo, Museo Jatta 408 (*RVAp*, 12/91, tav. 103,3-4; *Grabmäler*, A636); il cratere a volute di Basel, mercato antiquario (1974) (*RVAp*, 17/49, tav. 166,3-4; *Grabmäler*, A785); l'anfora di Roma, Museo di Villa Giulia 15690 (*RVAp*, 28/52; *Grabmäler*, A628; *CVA* 1, IVdr, tav. 4,4-5); il cratere a volute di Vienna, Kunsthistorisches Museum 94 (*RVAp*, 27/5, tav. 320,1-3; *Grabmäler*, A764); cratere a volute di S. Monica, coll. privata (*RVAp Suppl.* I, 29/2d, tav. 39,3-4); l'anfora di Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A729 (*RVAp*, 23/102; *Grabmäler*, A170; *CVA* I, IV Db, tav. 2,2 a-b); l'anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 2272 (82380), da Ruvo (cfr. *RVAp*, 23/1, tav. 267,1-2; *Grabmäler*, A482); cratere a volute di Basel, Antikenmuseum S23 (cfr. *RVAp*, 25/8; *Grabmäler*, A101; *GGV*, p. 3 ss., n. 1, tav. 1,2a-4a); cratere a volute di Bari, Coll. Loconte 3 (cfr. *RVAp*, 25/9, tav. 296,2; *Grabmäler*, A87) anfora di Milano, Coll. H.A. 221 (cfr. *RVAp*, 23/103; *Grabmäler*, A374; *CVA, Coll. H.A.* I, tav. 34,1.3); anfora di Roma Museo di Villa Giulia 15690 (cfr. *RVAp*, 28/52; *Grabmäler*, A628; *CVA* I, IV Dr, tav. 4,4.5); cratere a volute di Monaco, Antikensamml. 3298 (*RVAp*, 28/18, tav. 347,2-3; *Grabmäler*, A430). Sui ricchi corredi delle tombe apule, soprattutto in Daunia, cfr. A. Oliver, *The reconstruction of two Apulian Tombs groups* (*AntK*, 5 Beiheft), Bern 1968; F. Tiné Bertocchi, *Le necropoli daunie di Ascoli Satriano ed Arpi*, Genova 1985; M. Mazzei, 'Nota su di un gruppo di vasi policromi decorati con scene di combattimento, da Arpi', in *AION ArchStAnt* IX 1987, pp. 167-188; De Juliis, 1988, con ricca bibliografia.

[50] Napoli, Museo Nazionale, H. 3254 (81393) (cfr. *RVAp*, 18/39; *Grabmäler*, A505; M. Schmidt, *Der Dareios Maler und sein Umkreis*, Münster 1960, tavv. 10-12).

[51] Cfr. ad esempio, per la produzione apula, il cratere a volute di Milano Coll. H.A. 275, da Ruvo (*RVAp*, 17/8; *Grabmäler*, A380; *CVA Coll. H. A.* I, tavv. 15,1-2; 16,1-5); cratere a volute di Basel, Mercato Antiquario (1976) (*RVAp*, 17/39, tav. 165,3-4; *Grabmäler*, A787, tav. 37,2); cratere a volute di Leningrado, Ermitage St. 778 (581) (*RVAp*, 23/239, tav. 281,1-2; *Grabmäler*, A275); cratere a volute di Bari, Museo Archeologico 6092, da Monte Sannace (B.M. Scarfì, in *ArchCl* 11, 1959, p. 181 ss., tav. 56); cratere a volute di Basel, Mercato Antiquario (1976) (*RVAp*, 28/96, tav. 362,1-2; *Grabmäler*, A786, tav. 13,1).

[52] Cfr. ad esempio l'*hydria* di Capua, Museo Campano 7, da S. Maria Capua Vetere (*LCS* 327,749; *Grabmäler*, K27; *JdI* 24, 1909, p. 137 ss., fig. 15); l'*hydria* di Londra, BM 1928.1. 17.65 (*LCS*, 409, 324; *Grabmäler*, K63). Per le pitture funerarie campane cfr. A. Rouveret - A. Greco Pontrandolfo, 'Pittura funeraria in Lucania e Campania : puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura', in *Ricerche di Pittura ellenistica*, 'Quaderni *DialArch*', Roma 1985, pp. 91-130; S. De Caro, 'Una nuova tomba dipinta da Nola' in *RivIstArch* 6-7, 1983-84, p. 71 ss.

[53] Cfr. ad esempio il cratere a volute di Leningrado, Ermitage 1715 (St. 420) (*RVAp*, 27/18; *Grabmäler*, A267); cratere a volute di Monaco, Antikensammlungen 3296, da Canosa (*RVAp*, 18/283, tav. 195; *Grabmäler*, A428); cratere a volute di Boston, Museum of Fine Arts 03.804 (*RVAp*, 17/75; *Grabmäler*, A167); cratere a volute di Napoli H. 2026 (82360) (*RVAp*, 25/200; *Grabmäler*, A450).

nella produzione delle officine localizzabili nella Puglia centro-settentrionale, in particolare Canosa ed Arpi, come ad esempio quella del Pittore di Baltimora, le rappresentazioni di armati sembrano caricarsi di molteplici valenze ideologiche, alludendo sia a trofei di guerra sia a modelli regali, esaltati nella scena con i funerali di Patroclo sul famosissimo cratere del Pittore di Dario [50].

Solo dalla metà del IV secolo le figure maschili sono anche connotate come cavalieri e indossano quasi sempre l'armatura completa: la corazza è del tutto simile a quella portata da Alessandro Magno e gli elmi sono quasi sempre ornati da penne [51] (figg. 46.1; 48.3); inoltre nelle stesse scene viene esibita la corazza di tipo anatomico, mai indossata. Queste figure sembrano esprimere segni di *status* con schemi molto simili a quelli usati per rappresentare i cavalieri sulla ceramica e sulle pitture funerarie campane [52]. Al contrario i cavalieri nudi, con la sola lancia, che compaiono nella ceramica apula sempre in scene associate a rappresentazioni mitologiche, sembrano alludere piuttosto a metafore di eroizzazione [53] (figg. 46.2; 47.1).

Oltre agli armati, nei *naiskoi* compaiono figure giovanili, denotate da altri segni. Le più antiche, create anch'esse nella cerchia del Pittore dell'Ilioupersis, sono caratterizzate dalla presenza del *louterion*, cui il giovane, nudo, si appoggia [54] (fig. 44.3). In altri casi, oggetti caratterizzanti sono lo strigile e l'*aryballos*, ed in altri ancora, il giovane è accompagnato da piccoli animali: un cane, più raramente un gatto o un volatile [55]. Se gli ultimi due gruppi di immagini sembrano alludere piuttosto ad una distinzione di classi di età, giocando in opposizione alle rappresentazioni degli uomini in armi, problematica rimane l'interpretazione di quelle con il *louterion*, letto, ad esempio, dal Lohmann [56], come oggetto distintivo degli *agamoi*.

I segni più costanti che connotano le figure femminili all'interno dei *naiskoi* sono il ventaglio e lo specchio (fig. 47.3). Quest'ultimo o campeggia nello spazio o è tenuto in mano davanti al volto, soprattutto nei casi in cui la donna è seduta, da sola o accompagnata da un'ancella, e sembra alludere allo *status* della donna sposata; invece l'associazione ventaglio-cassetta-palla gioca in opposizione all'altro sistema di oggetti [57].

[54] Cfr. cratere a volute di Leningrado, Ermitage 577 (St. 352) (*RVAp*, 8/1, tav. 60,1-2; *Grabmäler*, A260); cratere a volute di Londra, BM F283 (*RVAp*, 8/7, tav. 61,1-2; *Grabmäler*, A338, tav. 16,1).

[55] Cfr. ad esempio il cratere a volute di Padova, coll. Casuccio 8 (*RVAp*, 17/54; *Grabmäler*, A547, tav. 17,2); l'anfora di Altenburg, Staatl. Mus. Lindenau 348 (*RVAp*, 20/13; *Grabmäler*, A10; *CVA* 3, tav. 94,1-4, tav. 95,4); l'anfora di Durazzo, Museo (*Grabmäler*, V3; K. Schauenburg, in *RömMitt* 85, 1978, 1, tav. 64,1-2); il cratere a volute di Bonn, Akademisches Kunstmuseum 100 (*RVAp*, 16/14, tav. 150,1-2; *Grabmäler*, A164, tav. 16,2); il cratere a volute di Taranto, Museo Nazionale 61497, da Ruvo (*RVAp*, 17/46, tav. 166,1; *Grabmäler*, A714, tav. 18,2); il cratere a volute di Benevento, Museo del Sannio 382 (*RVAp*, 17/57; *Grabmäler*, A118, tav. 19,1); cratere a volute di Napoli, Museo Nazionale SA 9 (*RVAp*, 17/47, tav. 166,2; *Grabmäler*, A510, tav. 18,1).

[56] *Grabmäler*, pp. 54-55.

[57] Cfr. ad esempio per il primo gruppo l'anfora lucana di Monaco, Antikensammlungen 3262 (*LCS*, 114,590, tav. 59,4-5; *Grabmäler*, L12) ed i seguenti vasi apuli: cratere a volute di Leningrado, Ermitage 578 (St. 354) (*RVAp*, 23/21, tav. 269,1; *Grabmäler*, A262); cratere a volute di Milano, coll. H. A. 248 (*RVAp*, 27/10; *Grabmäler*, A376; CVA 1, tavv. 17,1-2 e 18,1-5); cratere a volute di Zurigo ,Università L8 (*RVAp*, 23/7, tav. 268,1-2; *Grabmäler*, A781, tav. 33,1); *loutrophoros* di Monaco, Antikensammlungen 3300 (*RVAp*, 18/297, tav. 200; *Grabmäler*, A431); *loutrophoros* di Milano, coll. H. A. 257 (*RVAp*, 18/184a; *Grabmäler*, A378; *CVA* 1, tav. 39,1-4); cratere a volute di Napoli, Museo Nazionale H. 2047 (82364), da Canosa (*RVAp*, 28/62, tav. 354,5-6; *Grabmäler*, A454). Per lo specchio come segno di status sociale e per le sue valenze funerarie: A. Pontrandolfo, 'Amore e morte allo specchio', in *Lo specchio e il doppio*, Milano 1987, p. 54 ss. Per il secondo gruppo di immagini cfr. il cratere a volute di Trieste, Museo Civico 5385 (*RVAp*, 23/26; *Grabmäler*, A742; *CVA* 1, IV d, tav. 12,1-5); il cratere a volute di Taranto, Museo Nazionale 9216, da Ceglie (*RVAp*, 23/93, tav. 273,1-2; *Grabmäler*, A694); il cratere a volute di Milano, coll. H. A. 306, da Ruvo (*RVAp*, 23/16; *Grabmäler*, A384; *CVA* 1, tavv. 19,1-2 e 20,1-4); il cratere a volute di Milano, Museo Civico 225 (*RVAp*, 23/9; *Grabmäler*, A372; *CVA* 1, IV d, tavv. 6,1-2 e 7,1-5); *hydria* di Napoli, Museo Nazionale H. 2106 (82372) (*RVAp*, 8/47; *Grabmäler*, A459).

Fino alla metà del secolo, donne nei *naiskoi* compaiono prevalentemente su *hydriai*; quando invece sono associate ad altre scene funerarie, spesso sul lato secondario compare l'edicola con il vaso monumentale, come nel caso dell'anfora del Vaticano AA4 già menzionata (figg. 44.5; 48.4). Sembra dunque possibile ipotizzare che l'insieme edicola-vaso stia ad indicare nell'immaginario figurato la tomba femminile, e non a caso esso è anche associato alle scene che rappresentano un mito femminile per eccellenza, strettamente collegato al mondo funerario: Niobe sulla tomba dei figli [58]. Un esempio sono l'anfora di Bonn del Pittore di Varrese (fig. 48.1-2) e la *loutrophoros* di Malibu [59], attribuita alla cerchia del Pittore di Dario, dove sul lato secondario campeggia un'edicola che racchiude un vaso monumentale, nel primo caso una *loutrophoros* e nell'altro una *lekythos*. Sul lato principale di questi due vasi, all'interno di un *naiskos*, si staglia la figura di Niobe, fissata nel momento della sua pietrificazione. Niobe, dunque, come è stato giustamente sottolineato, diventa la statua funeraria di sé stessa, realizzando pienamente l'identificazione tra la defunta e la tomba [60].

I vasi che associano l'immagine con il *naiskos* ad una scena mitologica sono piuttosto rari [61], si concentrano essenzialmente nella seconda metà del IV secolo e sono in gran parte stati rinvenuti tra Ruvo, Canosa ed Arpi. Sono oggetti di grandi dimensioni, di eccezionale qualità e fortemente connotati in senso escatologico: infatti i miti rappresentati ruotano tutti intorno alla rappresentazione del pericolo, della morte e del superamento di essa.

Il sistema che mette in gioco i due lati del vaso permette di iniziare ad individuare temi legati al mondo femminile e miti che parlano al maschile.

Propri del mondo femminile sono i miti di Niobe e di Andromeda, quest'ultima rappresentata nell'attimo prima di essere liberata da Perseo [62]. Su di una

[58] Su questo mito cfr. A. D. Trendall - T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, p. 58; M. Schmidt, in *Orfismo in Magna Grecia*, pp. 135-137; Kossatz, pp. 75-88; *GGV*, pp. 40-50.

[59] Cfr. Bonn, Universität Akademisches Kunstmuseum 99 (*RVAp*, 13/3, tav. 108,2; *Grabmäler*, A163, tav. 53,1) e Malibu, J. Paul Getty Museum 82AE16 (*RVAp Suppl.* I, 20/278a, tav. 19,1-2). Il mito di Niobe è rappresentato inoltre sui seguenti vasi apuli: anfora di Taranto, Museo Nazionale 8935, da Canosa (*RVAp*, 13/4, tav. 109,1; *Grabmäler*, A693); anfora di Napoli, Museo Nazionale H. 3246 (82267), da Ruvo (*RVAp*, 13/22; *Grabmäler*, A504; M. Borda, *Ceramiche apule*, 1966, fig. 35); *lekanis* di Taranto, Museo Nazionale 8928, da Canova (*RVAp*, 28/97, tav. 363,1; *Grabmäler*, A692). Questo mito compare inoltre sull'*hydria* campana di Sydney, Nicholson Museum 71.01 (*LCS Suppl.* II, 223,340 a, tav. 38,4; *Grabmäler*, K145, tav. 7,2).

[60] Cfr. Kossatz, p. 87. Un'interpretazione leggermente diversa è data da M. Schmidt, citata a nota 58.

[61] Infatti del *corpus* di immagini prese in esame solo l'8% è associato a scene mitologiche; invece il 40% dei vasi con *naiskos* presenta sul lato secondario altre scene funerarie di cui il 33% ha al centro della composizione una stele ed il 7% un altro *naiskos*. Infine, il rimanente 52% in parte si associa a scene generiche, in parte è costituito da vasi, in genere *hydriai* ,decorati con una sola scena.

[62] Cfr. bibliografia n. 58; su Andromeda cfr. inoltre *LIMC*, q.v.

loutrophoros di Fiesole [63], il mito di Andromeda è associato ad una scena funeraria con una donna nel *naiskos*; il programma decorativo di questo vaso, attraverso il gioco di complementarietà ed opposizione tra le due scene, esprime la speranza della salvezza rispetto alla morte. Su di una *lekanis* al Museo di Taranto [64] questo concetto è espresso in maniera ancora più forte: infatti Niobe ed Andromeda, raffigurate rispettivamente sul registro inferiore e su quello superiore, perfettamente in asse, alludono metaforicamente alla morte del corpo ed alla salvezza dell'anima.

Alla purificazione attraverso la pena sembra alludere invece il mito delle Danaidi, legato anche alla sfera funeraria femminile [65]. Un esempio carico di segni ridondanti è un'*hydria* cinerario dalla necropoli meridionale di Heraclea: sul registro inferiore le Danaidi raffigurate nell'atto di espiare la pena, su quello superiore una scena di offerta alla tomba, costituita da un'edicola su alto basamento a due gradini, al cui interno è racchiusa un'*hydria* [66].

La maggior parte dei vasi decorati con figure maschili dentro il *naiskos* presenta sul lato secondario una scena di offerta alla stele [67] (fig. 45.1-2). La frequente associazione di queste due immagini, in opposizione sui due lati di uno stesso vaso, lascia intuire che, nel linguaggio figurativo dei ceramisti apuli, esse servono a connotare i due monumenti in maniera differente. Sembrano così alludere alla tomba maschile le scene di offerta alla stele, a metafore della morte le immagini quasi ieratiche del defunto nel *naiskos*.

[63] Coll. Costantini 154 (*RVAp*, 27/47, tav. 329,4-5).

[64] Già citata alla n. 59.

[65] Cfr. Smith, *Funerary Symbolism*, p. 176 ss.; *GGV*, pp. 74-77; Pensa, *Rappresentazioni*, p. 37 ss.; *LIMC*, s.v. Danaides.

[66] Policoro, Museo Nazionale della Siritide 38462, dalla T. 1 della necropoli meridionale (pr. Iacovino); del corredo facevano inoltre parte una lekythos configurata e una *kylix* a v.n. (*Il Museo Nazionale della Siritide di Policoro*, a cura di S. Bianco e M. Tagliente, Bari 1985, fig. 53).

[67] I pochi casi in cui la stele è associata a *naiskoi* con donne non alterano il sistema fondamentale, in quanto si concentrano tutti intorno alla fine del IV sec. a.C., nell'ambito dell'officina del Pittore della Patera. Un programma decorativo che richiederebbe una lettura specifica è quello della *loutrophoros* del Pittore degli Inferi (Monaco, Antikensammlungen 3300, da Canosa: *RVAp*, 18/297, tav. 200; *Grabmäler*, A431) che mette in scena da un lato, disposte su due registri, la pazzia di Licurgo e offerte alla stele, e dall'altra una donna nel *naiskos*, intenta a fissare la propria immagine nello specchio, fondendo schemi decorativi normalmente accoppiati: *naiskos*/stele, *naiskos*/scena mitologica, stele/scena mitologica. Tra queste ultime, non molto frequenti, ricordiamo ad esempio: cratere a volute di Bari, Museo Archeologico 877, da Ruvo, con Oreste a Delfi (*RVAp*, 18/337; *Grabmäler*, A26; Kossatz, K32, tav. 22,2); cratere a volute di Barletta, Museo Civico 659 (912), con Eracle e Ippolita (*RVAp*, 18/1, tav. 168; *Grabmäler*, A99); cratere a volute di Leningrado, Ermitage 1710 (St. 406), con la partenza di Anfiarao (*RVAp*, 18/21; *Grabmäler*, A265; A. Minervini, in *Bull. Nap.* n.s. 3, 1855, tav. 5); cratere a volute di Parigi ,Louvre K67 (N3159) con le armi di Achille (*RVAp*, 28/115, tav. 365,2; *Grabmäler*, A559); cratere a volute di Ginevra, coll. Hellas et Rome 44, con l'arrivo di Elena e Paride a Troia (*Le peintre de Darius*, pp. 97-108, fig. p. 18); *hydria* di Ginevra, coll. privata, con Niobe (*ibidem*, pp. 150-157, fig. p. 151).

Queste ultime in numerosi casi si accompagnano ad un'ampia varietà di scene mitologiche; a questo stadio della ricerca è impossibile coglierne a pieno tutti i significati, in assenza di una lettura iconologica di ciascun mito. Possiamo soltanto registrare che essi sembrano raggrupparsi attorno a grandi denominatori comuni: alcuni rappresentano morti violente, come quella di Tersite, di Penteo, dei Niobidi, di Ippolito e quelle ad opera di Medea a Corinto [68] (fig. 46.2).

Al raggiungimento della casa di Ade alludono invece metaforicamente le scene relative al ciclo di Anfiarao [69], mentre altre rappresentano proprio l'Oltretomba, con tutti i personaggi del regno infernale [70]. E, soprattutto, i grandi crateri, quali quello di Monaco e di Karlsruhe [71], nella ricchezza della composizione tendono a rappresentare una visione dinamica dell'aldilà che, come ha messo in evidenza M. Schmidt, lasciano intravedere l'esistenza di « concezioni contraddittorie del modo di conseguire la felicità nell'Oltretomba: salvezza attraverso l'iniziazione oppure grazie a meriti morali e personali » [72]. Sulla base di queste osservazioni è presumibile che la varietà di miti legati alla morte, associati ai *naiskoi* con figure maschili, dalle rappresentazioni violente alla messa in scena dell'Ade, siano un ulteriore segno dell'esistenza di molteplici e differenziati atteggiamenti mentali di fronte alla morte ed alla vita ultraterrena.

In sintesi, l'analisi del *corpus* delle immagini con scene funerarie intorno a *semata* e *naiskoi* mostra l'esistenza di una pluralità di schemi figurativi non generici ed utilizzati casualmente, ma articolati e differenziati per cronologia e per ambiti geografici.

Nella fase iniziale della produzione italiota la rappresentazione della sepoltura è affidata prevalentemente alla stele, secondo modelli derivati dalla ceramica attica. Contemporaneamente, però, ceramisti apuli creano uno schema originale che raffigura in maniera realistica la tomba con gli oggetti all'interno a cui si sovrappone, quasi come un *eidolon*, una « statua eroica », mettendo così in scena lo stretto rapporto tra i segni del rituale e quelli connotanti lo *status* del defunto.

[68] Cfr. ad esempio, per Tersite, cratere a volute di Boston citato n. 53; per Penteo il cratere a volute di Basilea, mercato antiquario, Palladion (*RVAp Suppl.*, 175,117a, tav. 35,1-2); per i Niobidi il cratere a volute di Ruvo, Museo Jatta 424 (*RVAp*, 27/24, tav. 324,2; *Grabmäler*, A645); per Ippolito il cratere a volute di Londra, B.M. F279 (*RVAp*, 18/17, tav. 173,1; *Grabmäler* A334); per Medea il cratere a volute di Monaco, Antikensammlungen 3296 (J. 810) da Canosa (*RVAp*, 18/283, tav. 195; *Grabmäler*, A428).

[69] Cfr. il cratere a volute di una collezione privata svizzera (*RVAp*, 18/41, tav. 177); cratere a volute di una collezione privata svizzera (*RVAp*, 25/10 a); cratere a volute di Bari, Museo archeologico 2396, forse da Ruvo (*RVAp*, 27/16; *Grabmäler*, A42; *GGV*, p. 62 ss., tav. 34 b-c); il cratere a volute di una collezione privata svizzera (*RVAp*, 27/22a, tav. 325,1); il cratere a volute di Basilea, Antikenmuseum BS 464 (*RVAp*, 27/23; *Grabmäler*, A108; *GGV*, p. 51 ss., tavv. 14-18). Per il ciclo di Anfiarao cfr. *LIMC*, s.v. Amphiaraos; H. Lohmann, in *Boreas*, 9, 1986, pp. 65-82; G. Schwarz, in *ÖJh* 57, 1986, pp. 39-54.

[70] Cfr. Pensa, *Rappresentazioni*.

[71] Monaco, Antikensammlungen 3297 (J. 849), da Canosa (*RVAp*, 18/192, tav. 194; *Grabmäler*, A429); Karlsruhe, Badisches Landes Museum B4, da Ruvo (*RVAp*, 16/81, tav. 160,1).

[72] Cfr. M. Schmidt, in *Orfismo in Magna Grecia*, p. 125.

Al Pittore di Sarpedonte, verosimilmente operante a Taranto, si deve, con la rappresentazione dell'*heroon* di Agamennone, la creazione di un nuovo schema che fonde, sovrapponendo la stele ai segni del morto eroizzato, il monumento reale e la proiezione ideale della morte. In ambito lucano, invece, ed in particolare ad Heraclea, intorno ai primi decenni del IV secolo, i ceramisti elaborano un altro modello che tende a rappresentare lo spazio esterno corrispondente alla sepoltura con un vaso, molto spesso un'anfora, coperto da un'esile struttura a tettuccio triangolare.

A partire dal secondo quarto del secolo, quasi esclusivamente in ambiente apulo, e soprattutto nell'officina del Pittore dell'Ilioupersis, accanto ai due più vecchi schemi, se ne affermano altri nuovi e differenziati: alto basamento + stele sormontata da un vaso, plinto su ampio zoccolo + vaso di grandi dimensioni, edicola + vaso all'interno, *naiskos* con figure maschili o femminili. Questa varietà nel rappresentare il monumento funebre è, a nostro avviso, segno che nel linguaggio figurativo si è ormai consolidata non solo la capacità di connotare le sepolture secondo gerarchie sociali, di sesso e di età, ma anche di mettere in scena concezioni metaforiche della morte. Queste valenze si manifestano in maniera più forte attraverso il rapporto che si instaura tra le scene complementari di uno stesso vaso. Infatti, se fino alla metà del IV secolo la rappresentazione stele o monumento funerario con vaso da un lato e *naiskos* dall'altro tende a mettere in gioco la sepoltura reale e la proiezione idealizzata del defunto, a partire da questo momento, soprattutto in un'area circoscrivibile tra Ruvo, Canosa ed Arpi, i ceramisti tendono a connotare sempre più e quasi esclusivamente in senso metaforico le scene funerarie, quando le associano a miti ed a rappresentazioni dell'Oltretomba manifestamente collegate a concezioni escatologiche.

Mentre il *naiskos* sembra alludere sempre di più al superamento della morte, la stele invece continua a rappresentare, nell'immaginario figurativo, il segnacolo della tomba. Di straordinario interesse è a tal proposito una grande *lekythos* [73] (fig. 47.2) della metà del IV secolo, in cui è narrato il momento culminante della lotta tra i Dioscuri e gli Afaridi: vi è rappresentato Ida che, divelta dal suolo la stele della tomba del padre Afareo, si appresta a scagliarla contro Polluce. Come sappiamo dalle fonti ed in particolare da Pindaro [74], Zeus lo colpirà con la folgore, per punire l'oltraggio recato ai gemelli divini e per il sacrilegio contro il *sema patròs*. Nella scena la stele prefigura così anche la morte di colui che la brandisce.

Le immagini, dunque, al di là della loro apparente ripetitività, rivelano valenze ideologiche fortemente dinamiche, determinate da una committenza differenziata ed articolata non solo al suo interno ma soprattutto per ambiti territoriali. È questo un aspetto non trascurabile anche quando si voglia affrontare il problema del rapporto tra i monumenti raffigurati sui vasi e quelli reali. Infatti è

[73] Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 80.162 (*RVAp*, I 84,281 c; M. E. Mayo, *The art of South Italy: Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, n. 50, figg. 128-132).

[74] Pindaro, *Nemea* X; Teocrito, XXII, 137 ss. ed in particolare v. 198; Igino, *Fabula* 80.

necessario tenere nel giusto conto che, ad una notevole quantità di immagini con rappresentazione di *semata* e *naiskoi*, si oppone l'estrema povertà e frammentarietà dei dati archeologici. I segnacoli di cui più frequentemente si ritrova traccia negli scavi delle necropoli dell'Italia meridionale sono vasi figurati, spesso crateri o anfore [75]: quei *semata* dunque che nelle immagini sono invece i meno rappresentati. La stessa funzione doveva probabilmente svolgere il grande cratere con l'*heroon* di Patroclo, come lascia presumere il foro artificiale sul fondo.

La tendenza, in verità non molto diffusa, alla monumentalizzazione sembra attestarsi soltanto intorno alla fine del IV sec. a.C., come documentano le poche stele dipinte rinvenute a Paestum e quella ad edicola da Metaponto [76], i vasi litici da Taranto, Metaponto ed Heraclea [77] e, soprattutto, i frammenti architettonici da Taranto, pertinenti a monumenti funerari in alcuni casi assimilabili a *naiskoi* [78].

Uno scarto cronologico viene dunque a porsi tra le immagini sulla ceramica italiota a figure rosse ed i *semata* monumentali dell'Italia meridionale, attestati proprio a partire dal momento in cui la produzione ceramica figurata volge al termine. Inoltre, i *naiskoi* sono documentati a Taranto, dove non è mai stato rinvenuto alcun vaso con questo tipo di rappresentazione, diffusa invece nei centri indigeni dell'Apulia, ed in particolare in quelli centro-settentrionali.

Ancora una volta, le immagini si rivelano regolamentate da statuti del tutto autonomi e pertanto solo all'interno del sistema che le governa, abbiamo provato ad individuarne variabili e funzioni.

Abbreviazioni bibliografiche:

*ARV*²	= J. D. Beazley, *Attic Red-Figure vase-painters*, Oxford 1963².
Carter, 1975	= J. C. Carter, *The Sculpture of Taras*, Philadelphia 1975.
De Juliis, 1988	= E. De Juliis, *Gli Japigi*, Milano 1988.
GGV	= M. Schmidt - A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischen Grabvasen in Basel*, Mainz 1975.
Grabmäler	= H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin 1977.

[75] Cfr. ad esempio i rinvenimenti di Gela (P. Orsi, in *NSc*, 1932, p. 137 ss., sepoltura II); di Locri (P. Orsi, in *NSc*, 1917, p. 106 ss., sepoltura 1119); di Poseidonia (A. Pontrandolfo - A. Rouveret, 'Le necropoli: materiali e pittura', in *Poseidonia-Paestum*, 'Atti Taranto', 1987, in corso di stampa).

[76] Cfr. per Paestum: A. Pontrandolfo, 'Le necropoli di Paestum tra la fine del IV sec. a.C. e la colonia latina', in *Le necropoli di età ellenistica in Italia Meridionale*, 'Atti del Convegno di Lavello' 1987, in corso di stampa; per Metaponto: P. C. Sestieri ,in *NSc*, 1940, p. 117.

[77] Cfr. Lippolis, *Semata*, p. 99; AA.VV., *Archäologische Forschungen in Lukanien* II, Heidelberg 1967, tavv. 16,1.3.4; 16.2; 46.4.

[78] Cfr. Lippolis, *Semata*, in particolare pp. 414-420.

Greco Pontrandolfo-Rouveret, 1982 = A. Greco Pontrandolfo - A. Rouveret, ' Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV sec. a.C. ', in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982.
Inghirami *PVF* = F. Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, voll. I-IV, s.l. 1835-1837.
Jacobsthal *MR* = P. Jacobsthal, *Die melischen Reliefs*, Berlin 1931.
Klumbach, *Grabkunst* = H. Klumbach, *Tarantiner Grabkunst*, Reutlingen 1937.
Kossatz = A. Kossatz Deissmann, *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.
Kurtz, *Lekythoi* = D. C. Kurtz, *White Lekythoi*, Oxford 1975.
LCS = A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
LCS Suppl = A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*: First Supplement, London 1970; Second Supplement, London 1970; Third Supplement, London 1970.
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae.*
Lippolis, *Semata* = E. Lippolis, *I semata funerari tarantini di età ellenistica*, Napoli 1986 (tesi di Dottorato).
La Magna Grecia nell'età romana = ' Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia ', Taranto 1975, Napoli 1976.
Orfismo in Magna Grecia = ' Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia ', Taranto 1974, Napoli 1975.
Paestum = A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Paestum*, Hertford 1987.
Pagenstecher, 1912 = R. Pagenstecher, *Unteritalische Grabdenkmäler*, Strassburg 1912.
Le peintre de Darius = Ch. Hellen - A. Cambitoglou - J. Chemay, *Le peintre de Darius et son milieu*, Genève 1986.
Pensa, *Rappresentazioni* = M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma 1977.
RVAp = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia*, vol. I, Oxford 1978; II, 1982.
RVAp Suppl = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to the red-figured Vases of Apulia*, London 1983.
Schauenburg, *Tymboi* = K. Schauenburg, ' Tymboi auf unteritalischen Vasen ', in *RömMitt* 85, 1978.
Smith, *Funerary Symbolism* = H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting*, Berkeley 1976.
Stud. Robinson = A. D. Trendall, ' The Coephoroi Painter ', in *Studies presented to David M. Robinson* II, Saint Louis, Missouri, 1953.
Wuilleumier, *Tarente* = P. Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine*, Paris 1939.

ESPACE SACRÉ/ESPACE PICTURAL: UNE HYPOTHÈSE SUR QUELQUES PEINTURES ARCHAÏQUES DE TARQUINIA

Agnès Rouveret

Alors qu'une interprétation courante tend à assimiler, de façon sans doute trop rapide et trop unilatérale, le décor interne des tombes archaïques étrusques avec l'architecture intérieure des maisons, une série de travaux — dont certains sont tout à fait récents —, ont mis en lumière le rôle de plusieurs éléments figurés, destinés à structurer l'espace intérieur de la tombe de manière spécifique.

Il s'agit, en premier, lieu, sur les plafonds et la partie supérieure des murs latéraux, des imitations peintes de tentures et de tapisseries que l'on peut mettre en rapport avec les baldaquins dont la documentation figurée montre qu'ils couvraient, dans certains cas, le lit de la *prothesis* [1]; ensuite, sur la paroi du fond,

Abréviations supplémentaires:

Briquel, 1987 = D. Briquel, « Regards étrusques sur l'au-delà », dans *La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, F. Hinard éd., Caen 1987.
Cerchiai, 1980 = L. Cerchiai, « Alcune osservazioni a proposito della ' Tomba dei Tori ': La *machaira* di Achille », dans AION ArchStAnt 2, 1980, pp. 25-39.
d'Agostino, 1983 = B. d'Agostino, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica », dans *Prospettiva* 32, 1983, pp. 2-12.
Jannot, 1984 = J. R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984.
Moretti, 1966 = M. Moretti, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milan 1966.
Stopponi, 1983 = S. Stopponi, *La tomba della Scrofa Nera*, Rome 1983.
Torelli, 1975 = M. Torelli, *Elogia Tarquiniensia*, Florence 1975.
Weege, 1921 = F. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle 1921.

[1] Voir pour les tombes tarquiniennes, R. Ross Holloway dans *AJA*, 1965, p. 341 sq.; S. Stopponi, « Parapetasmata etruschi », *BdA* 53, 1968, 2-3, pp. 60-62; pour Chiusi, J. R. Jannot, « Deux représentasion d'édifices clusiniens », *MélRome* 1974, p. 723 s. ainsi que Jannot 1984, p. 368 s. Comme on le sait, ces édifices temporaires se retrouvent dans les pratiques funéraires

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota.

In this paper about 1,500 images of funerary monuments are analyzed.

In the first period of South-Italian vase-painting, the representations of the burial relies on the stele, according to the patterns derived from Attic pottery. In the same time, Apulian ceramists create an original scheme representing the tomb: in many instances the inside of the tomb is visible, showing a male, heroic figure, thus displaying the close relations between the signs of the ritual and those defining the status of the dead.

About 380 B.C., representations of *Orestes* and *Elektra* at *Agamemnon's* tomb appear on South-Italian painted vases. The Sarpedon Painter creates a new scheme, which units real monument and ideal conceptions of the death through the superimposition of the stele on the signs of the heroized dead — real monument and ideal conception of death. About the first decades of the 4th cent. B.C., in Lucanian milieu, and particularly at Heraclea, vase — painters elaborate a new pattern, which aims to the representation of the external space — corresponding to the burial — through a vase covered by a light structure.

Starting from the second quarter of the century, in Apulian milieu, new schemes are borne out: high basement + stele on which a vase rests; plinth on high socie + huge vase; tumulus; shrine + vase inside. In the same time, we begin to find two funerary scenes on both sides of the same vase: on one side, the simple burial, on the other, metaphoric representations of death. Of those, the most complex and widespread expression in Apulian environment is the naiskos with human beings inside. In an area between Ruvo, Canosa and Arpi ceramists use to define funerary scenes in a metaphoric sense through the association with myths and underworld representations connected to eschatologic conceptions.

Finally rises the problem of the relationship with archaeological evidence: indeed, monumental semata are attested in South Italy just from the end of the 4th cent. B.C. — when figured pottery is going to disappear — and in sites as, for example, Taranto where no vase with such kind of representation has beend found.

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia.

Beside other recurrent motifs in the decorative patterns of Tarquinian archaic tomb-paintings such as the canopy, the door or the *columen* with confronted animals, the function of a fourth element is underlined: the small trees which mark the inner space of the tomb in a way which seems analogous to the delimitation of the *templum* in Roman religious traditions. After analysing the relations of complementarity or exclusion between the motif of the trees and the other ones, the connections between these structural elements and the motifs with human figures are considered. Progressively until the beginning of the 5th cent. B.C., these figurative elements, from now on recurrent in several tombs, become the fundamental structure in the general set up of the tomb-decoration. Only at the beginning of the 4th cent. B.C. does this pattern change with the introduction of genealogical representations set into the traditional banquet motif.

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica.

The aim of this paper is to investigate the relations between archaic Etruscan imagery and society. To that purpose, two particular groups of monuments may be examined: archaic tomb paintings from Tarquinia and funerary reliefs from Chiusi. In both series each monument is decorated by what may be considered a short cycle composed by four or more images.

Though they have the same funerary destination, the two series of monuments act in different ways: in the reliefs from Chiusi we are able to distinguish a male from a female repertory, the former composed by *symposion*, athletic games, warriors; the latter, on the contrary, composed only by funerary scenes such as *prothesis*, ritual mourning and similar. In the painted tombs from Tarquinia, funerary scenes are almost completely lacking and an explanation may be suggested: Tarquinia tombs are family monuments, where the dominant ideology is that of the head of the *oikos*; the gravestones from Chiusi are individual monuments: therefore they are allowed to reflect both male and female personalities. But, while for the *dominus* there exists a repertory of images reflecting seignorial activities, for the *domina* there are no other scenes than the funerary ones or, in a few cases, images borrowed from the male repertory.

L. Cerchiai, Le stelè villanoviane.

" Villanovian gravestones " is a conventional term to indicate a series of funeral monuments — *stelai* with rectangular shaft and discus finial, with engraved decoration — found in Bologna and environs and dating from the first half of the 7th cent. B.C. onwards. They are characterized by a sub-geometrical decoration and by the iconographic subjects of the goat and tree and the chariot with the charioteer.

We are dealing here with a coherent figurative program of the Orientalizing Age, elaborated in the villanovian milieu for a specifically funerary purpose: the analysis of the gifts from the related tombs, reveals the social pertinence of the phaenomenon — related with the ideological pattern of the " prince " — and a differentiation of the iconographic repertoire connected with the sex of the dead.

Finally, the interpretation of this repertoire is clarified by the study of its diffusion in our context, linked to the exchanges established — through the coastal Etrury — with the oriental (syrian and phoenician) as well as the cycladic world.

The identification of the iconographic sources helps us to investigate, on the side of iconology, the meaning of the sacred tree and of the chariot, even with the comparative utilization of the literary and iconographic greek and roman evidence.

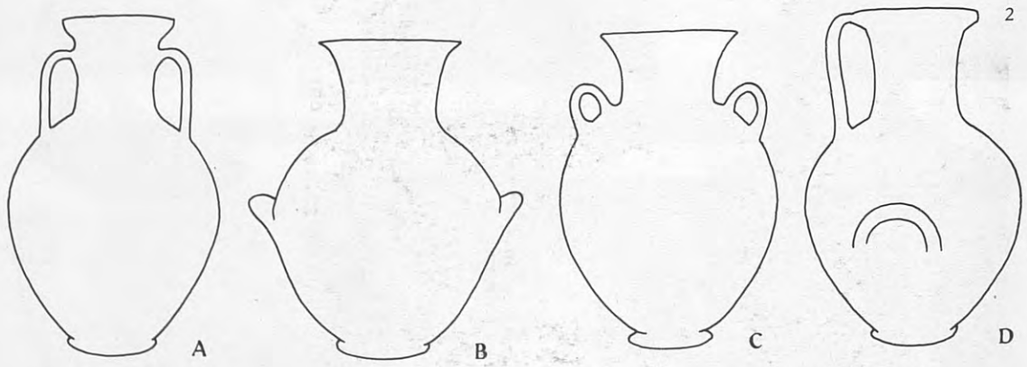
O. Murray, Death and the Symposion.

Greek society and Greek culture in the archaic and early classical periods was organised around the *symposion* or ritual drinking group, and the pleasures associated with the *symposion* are in Greek thought the highest pleasures in life. In this respect there exists a polarity between the *symposion* and death, which is portrayed as the absence of life and of those bodily sensations which are exercised in the activities of the *symposion* — eating, drinking, singing and music,

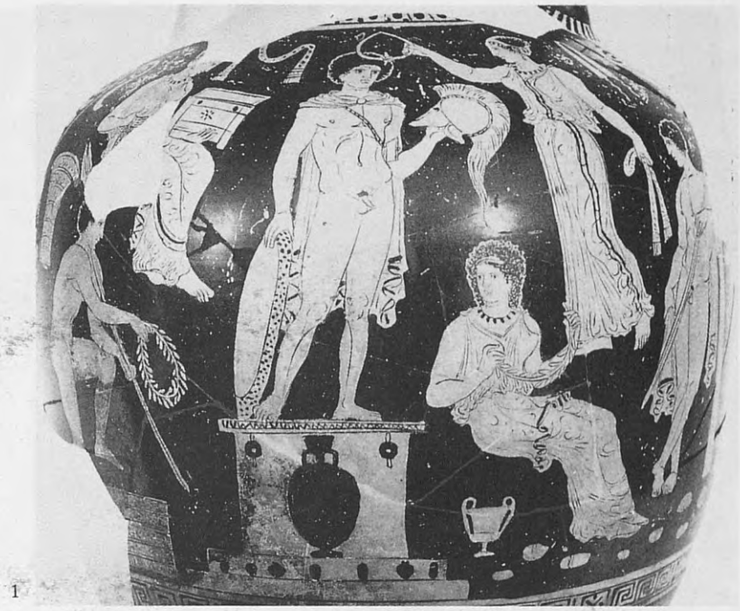
1



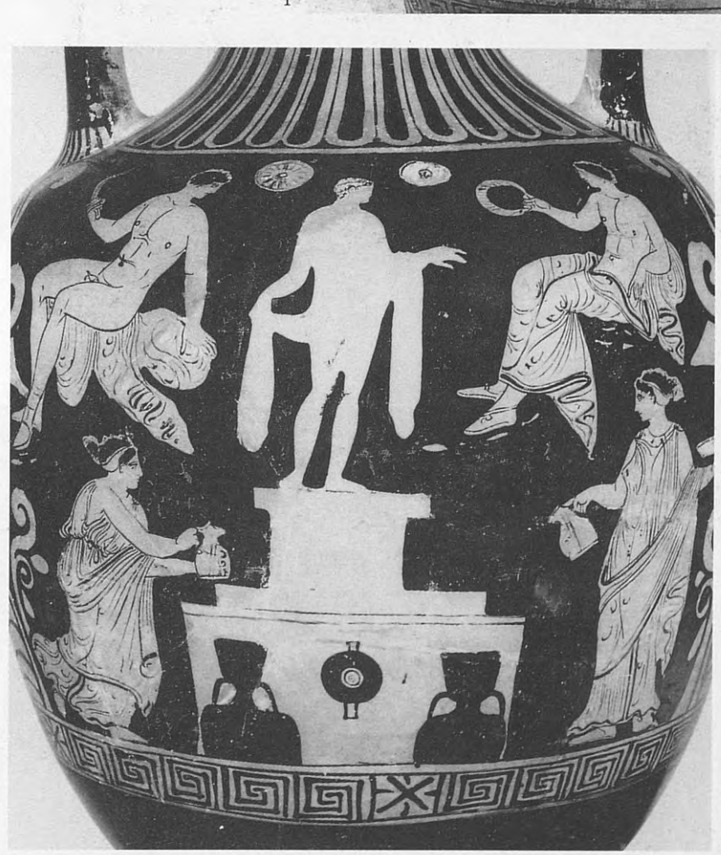
2



1. Oxford, Ashmolean Museum 1966.888. Red figure *loutrophoros* fragment (*Photo Museum*). 2. Protogeometric shapes from Athens (after V.R. d'A. Desborough. *Protogeometric Pottery* (1952) pls. 2, 4 A; 4, 4 B; 6, 1 C; 14, 1 D).

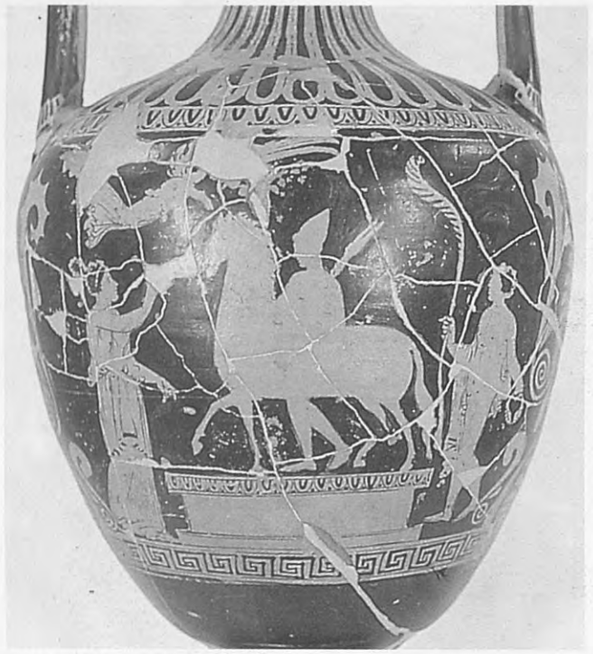


1



2

1. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, anfora apula (*Foto Sopr. Archeol. Taranto*). 2. Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 3478, anfora apula (*Foto Museo*).



1



2



3

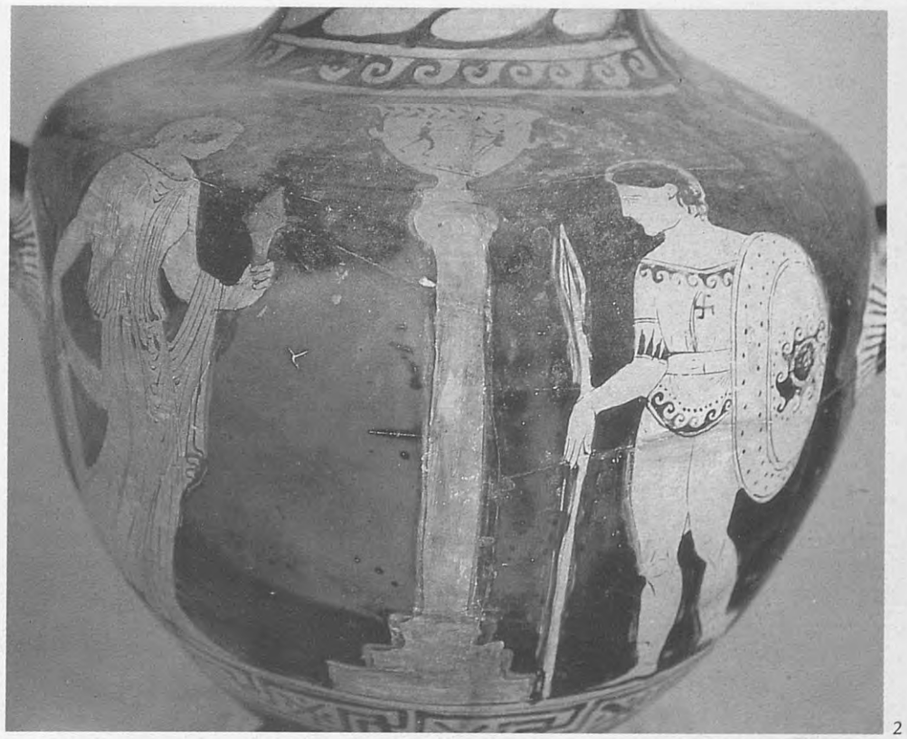


4

1. Salerno, Soprintendenza Archeologica, anfora lucana. 2. Milano, Coll. H.A. Inv. 423, anfora apula. 3. Milano, Coll. H.A. Inv. 315, anfora apula. 4. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81744, anfora apula.



1

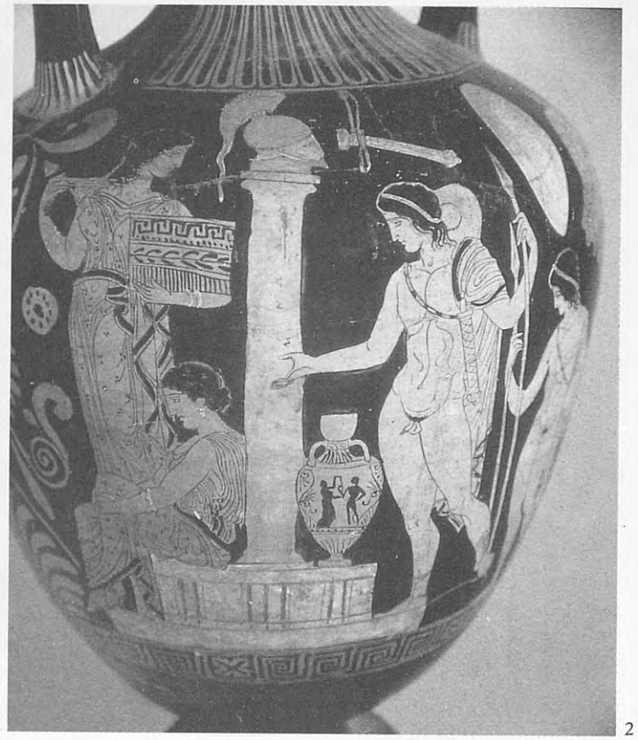


2

1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82712, hydria. 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. SA 389, hydria.



1

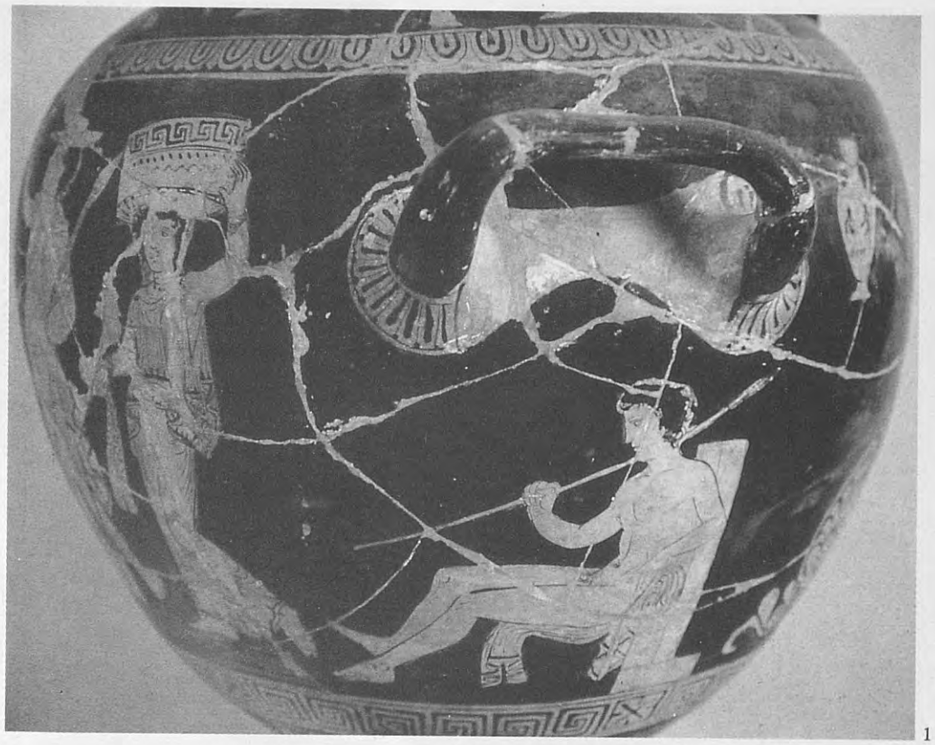


2

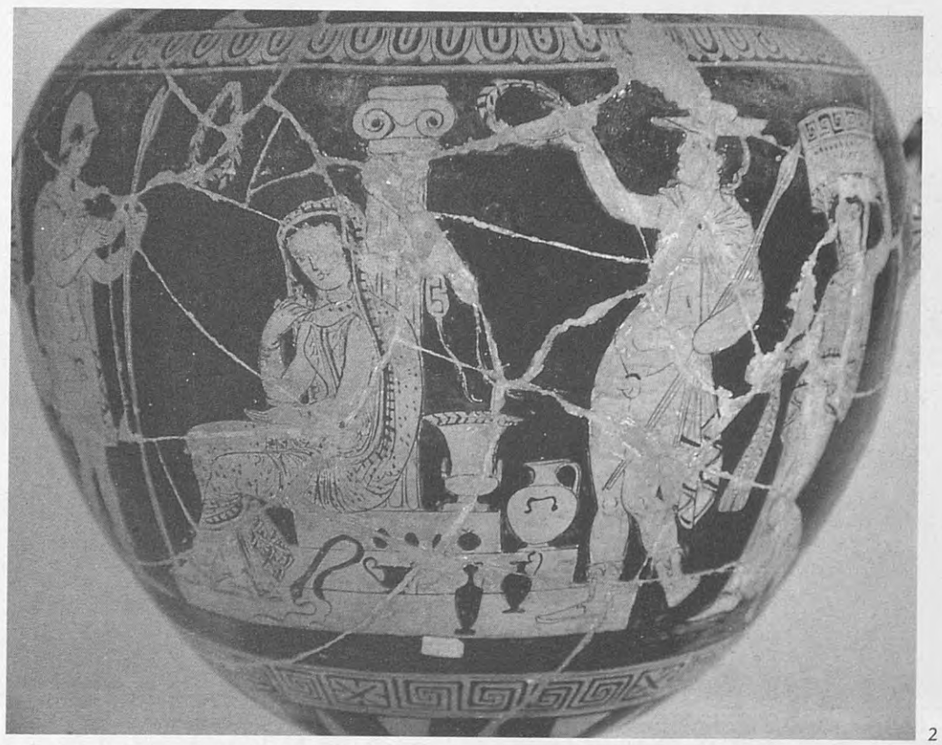


3

1. Parigi, Museo del Louvre, Inv. K22, hydria apula. 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82140, anfora lucana. 3. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4605, cratere a campana apulo (*Foto Sopr. Archeol. Taranto*).



1



2

1.-2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81843, hydria lucana.



2



1



3



4

1. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. HR 29, anfora pestana. 2. Bari, Museo Archeologico, Inv. 1394, cratere a volute apulo. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82136, anfora apula. 4. Parigi, Museo del Louvre, Inv. CA 308, anfora lucana.



1



2



3



4

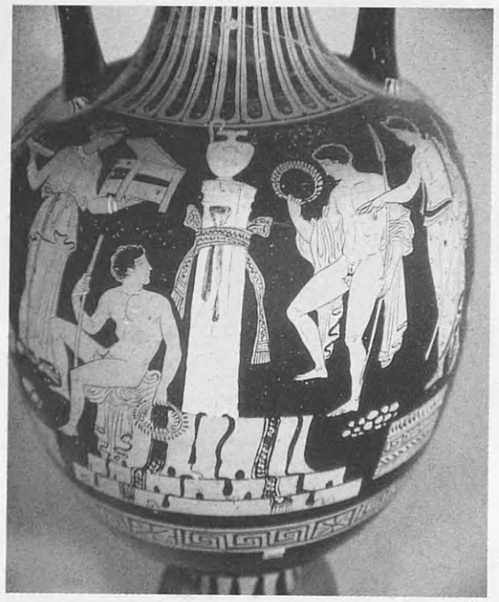


5

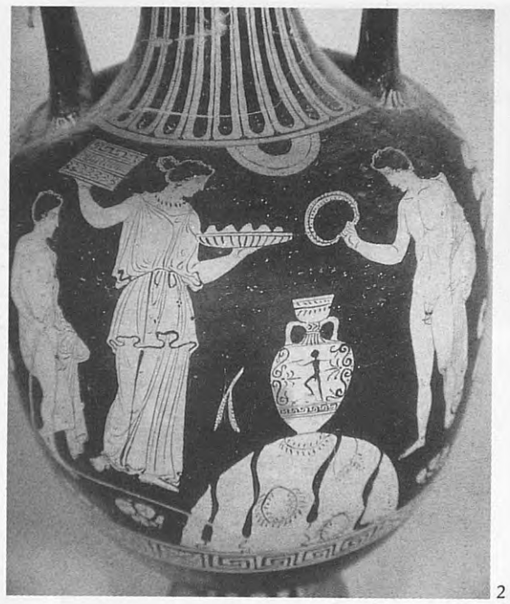


6

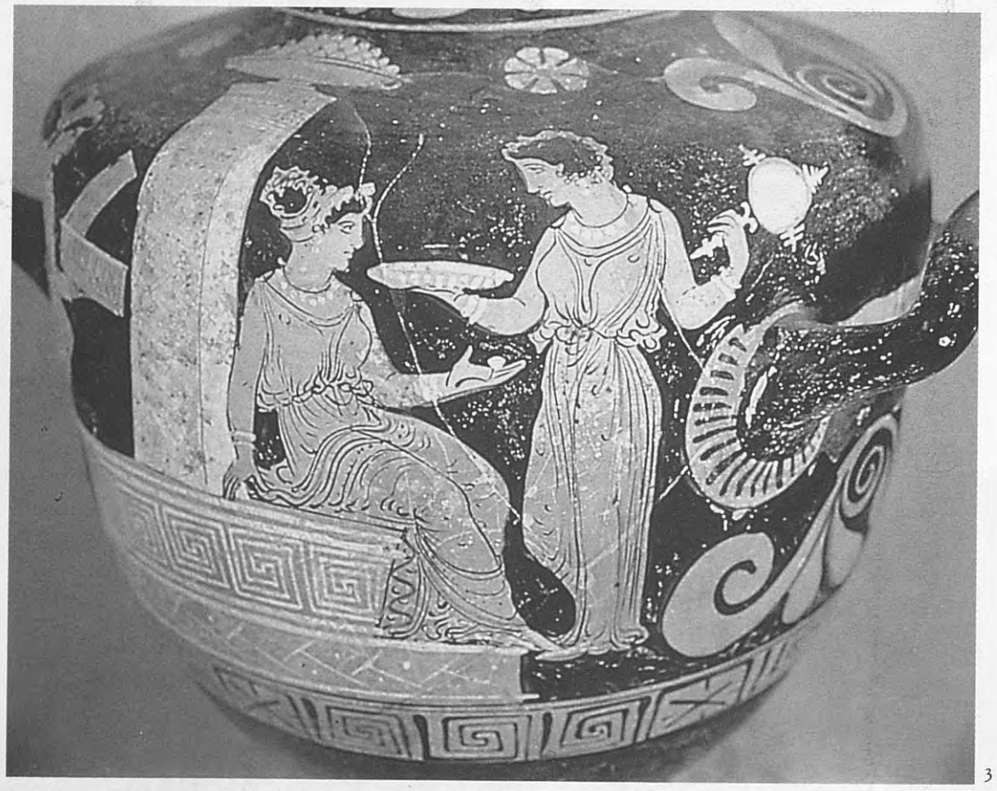
1. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. IV 532, hydria apula (*Foto Museo*). 2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82295, hydria apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81836, hydria lucana. 4. Bari, Museo Archeologico, Inv. 1369, hydria apula. 5. New York, Fletcher Fund, Inv. 56.171.65, hydria apula. 6. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81734, anfora apula.



1



2



3

1-2. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82138, anfora apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. SA 454, hydria apula.



1



2



3

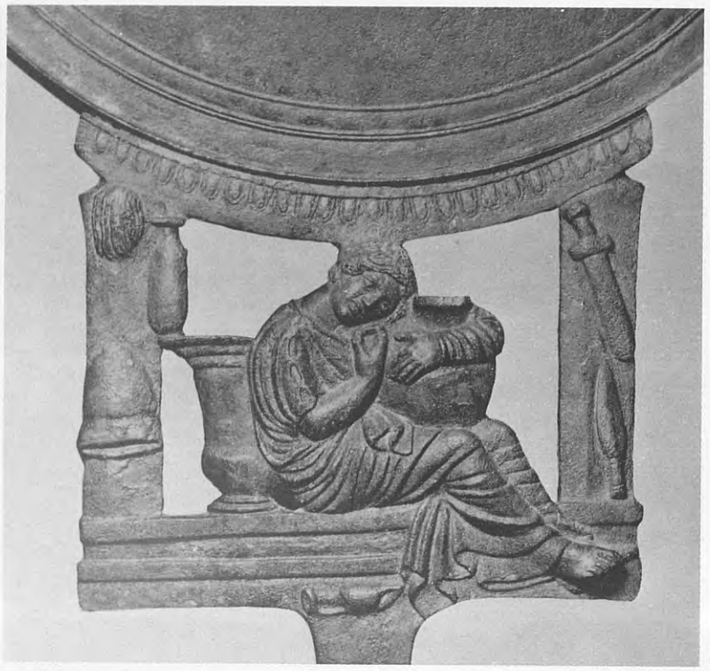


4



5

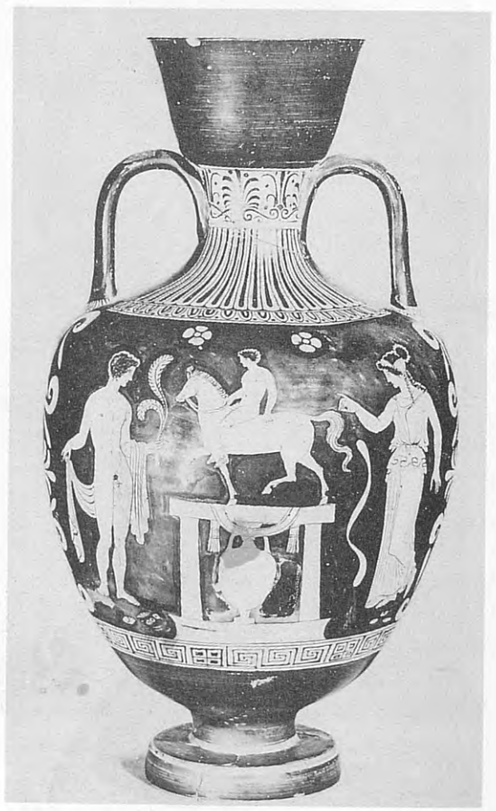
1. Pulsano (TA), coll. Guarini, Inv. 70, hydria lucana. 2-3. Torino, Museo di Antichità, Inv. 4482, anfora lucana. 4-5. Pulsano (TA), coll. Guarini, Inv. 31, anfora lucana.



1

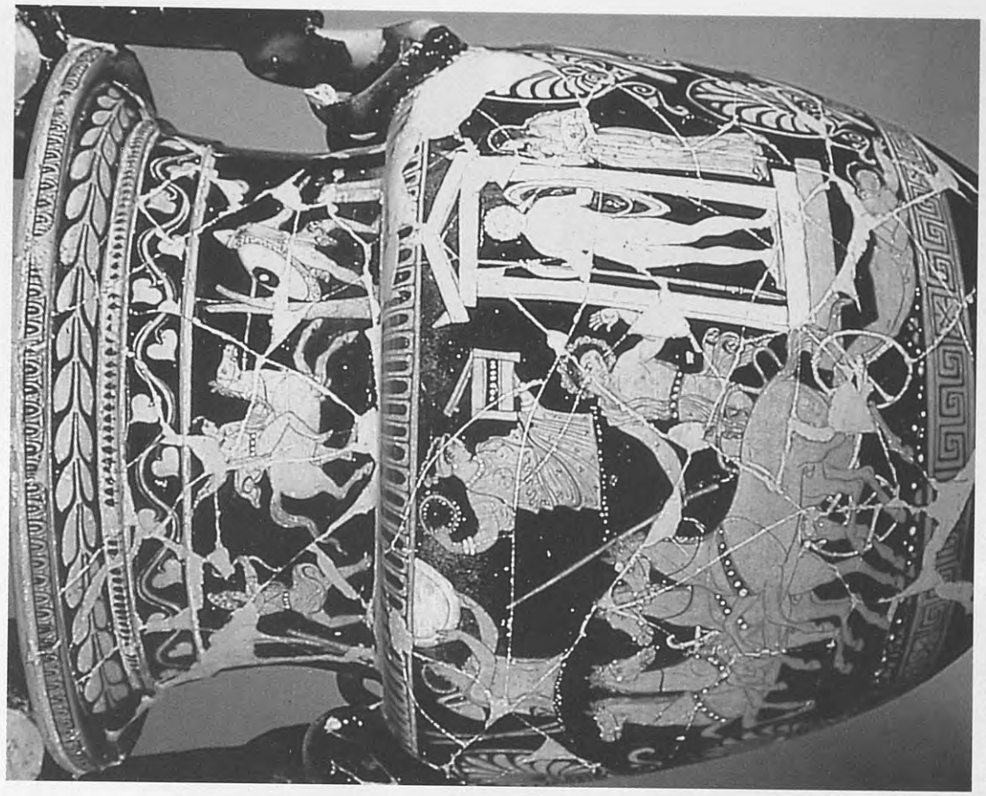


2

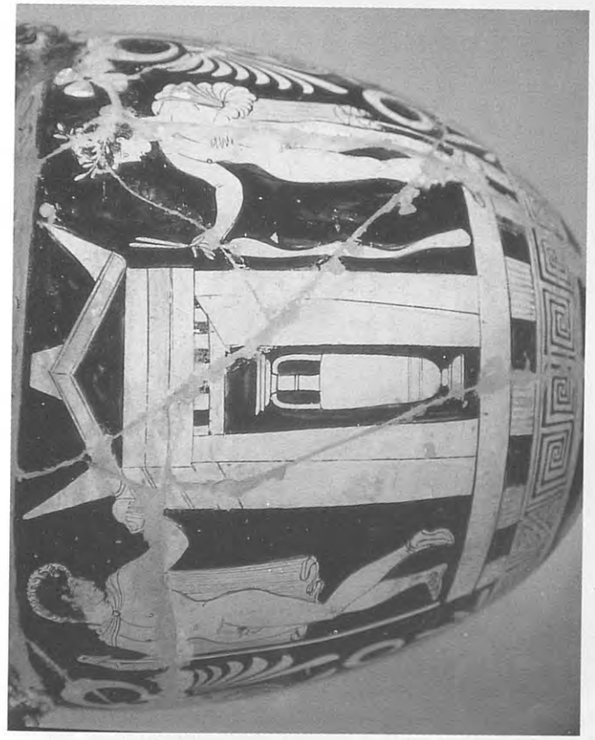


3

1. Reggio Calabria, Museo Nazionale, Inv. 4837, specchio di bronzo. 2. Policoro, Museo Nazionale della Siritide, anfora lucana. 3. Schwerin, Staatliche Museen, Inv. 703, anfora lucana.



3

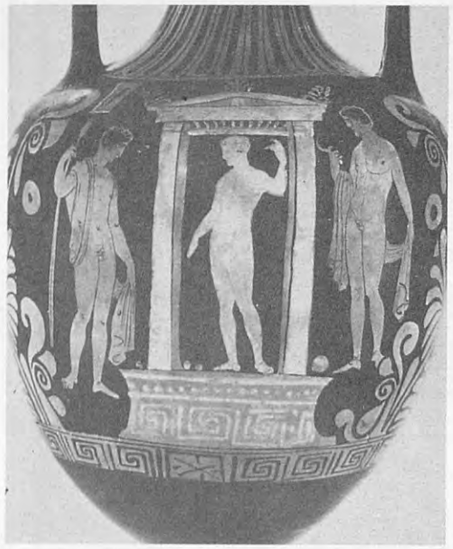


1



2

1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82346, cratere a volute lucano. 2. Parigi, Cabinet des Médailles, Inv. 980, hydria apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82921, cratere a volute apulo.



1



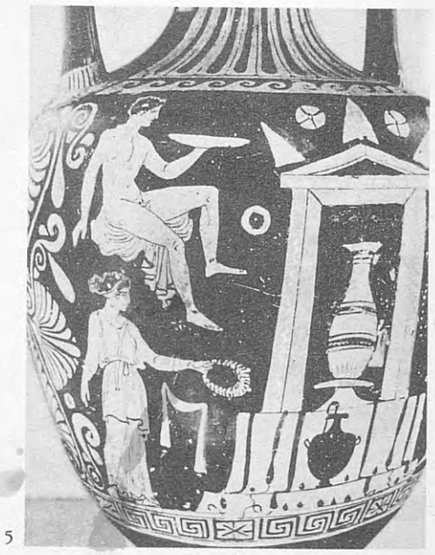
2



3



4

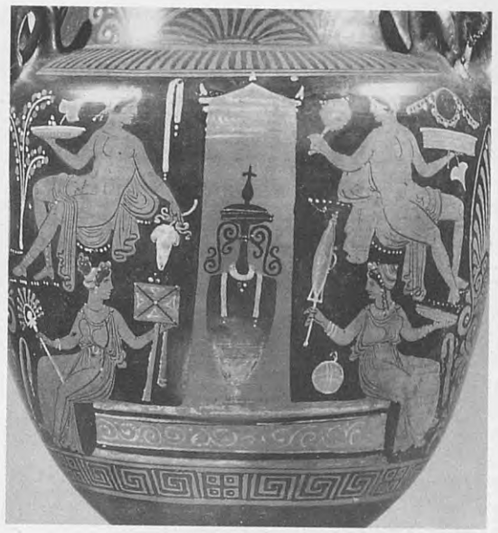


5

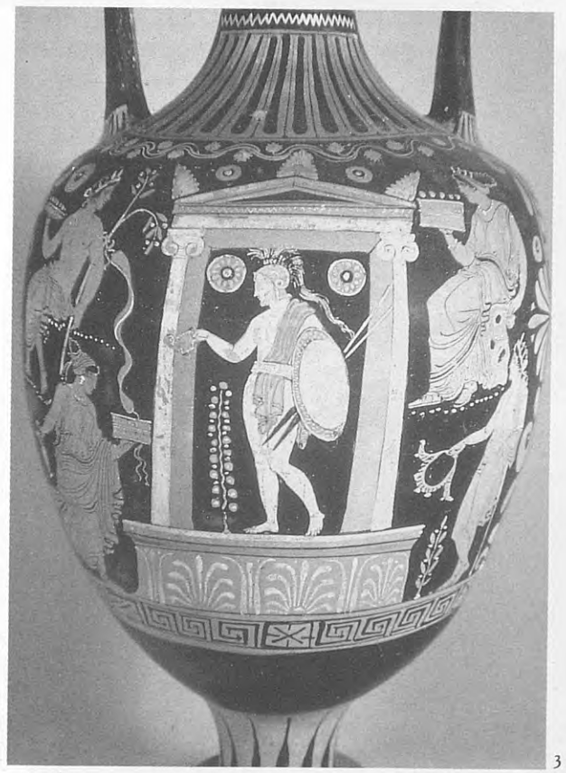
Milano, coll. H.A., Inv. 246, anfora apula. 2. Philadelphia, University of Pennsylvania Museum, Inv. L 64.26, anfora apula. 3. Londra, British Museum, Inv. F 283, cratere a volute apulo. 4. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 79 AE 25,2, anfora apula. 5. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano, Inv. AA 4, anfora apula.



1



2



3



4



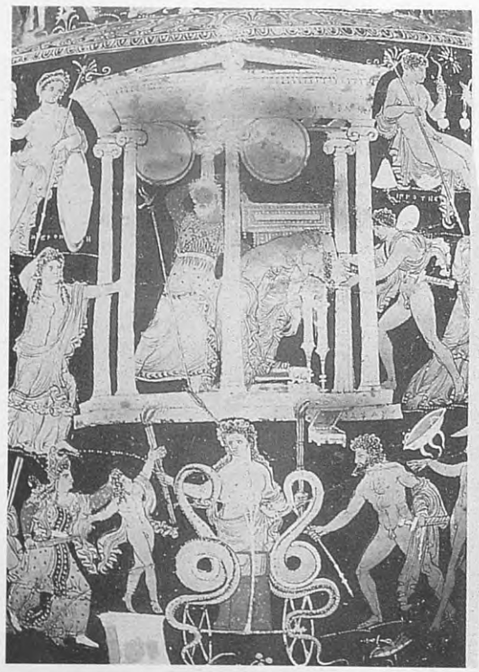
5

1-2. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. 94, cratere a volute apulo (*Foto Museo*). 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82309, anfora apula. 4-5. Santa Monica, coll. privata, cratere a volute apulo.



1

2



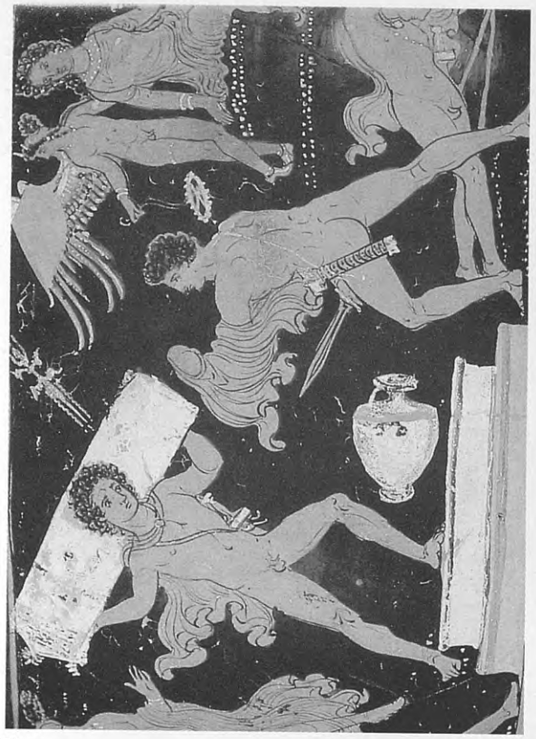
3



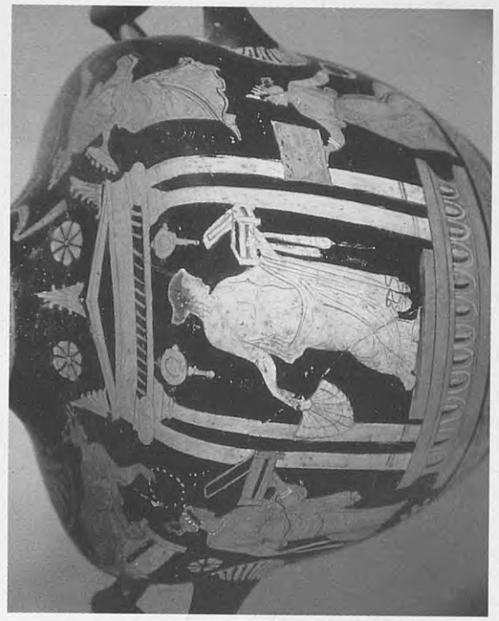
4

1. Basilea, mercato antiquario, cratere a volute apulo.

2. Monaco, Antikensammlungen, Inv. 3296, cratere a volute apulo.



2



3



1

1. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82360, cratere a volute apulo. 2. Richmond, Virginia, Museum of Fine Arts, Inv. 80162, lekythos apula. 3. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 82372, hydria apula.



1



2

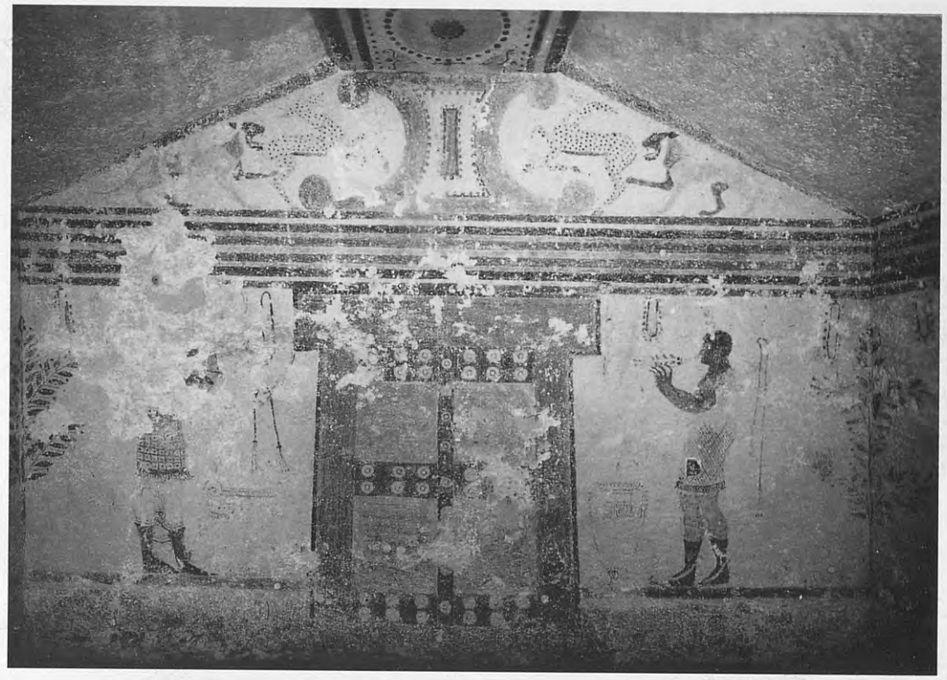


3

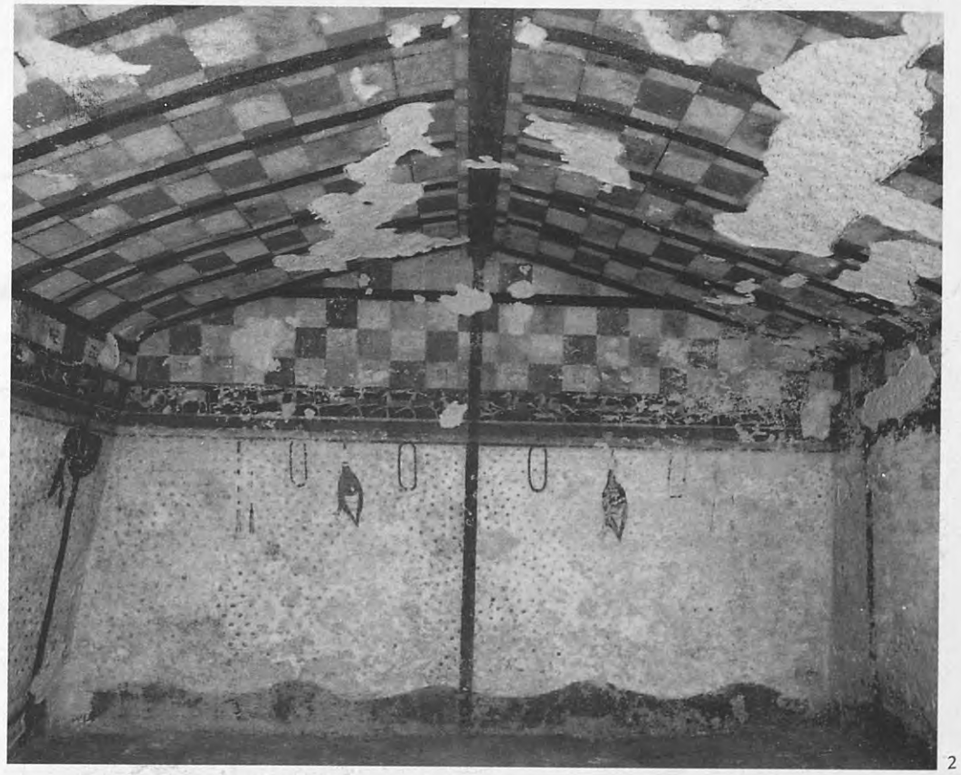


4

1-2. Bonn, Universität Akademisches Kunstmuseum. Inv. 99, anfora apula. 3. Milano, coll. H.A., Inv. 275, cratere a volute apulo. 4. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Inv. AA 4, anfora apula.



1

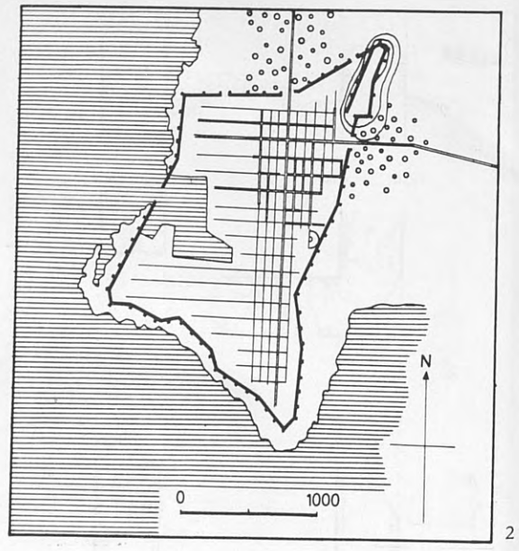


2

1. Tarquinia - Tomba Cardarelli (*Foto Sop. Etruria meridionale*). 2. Tarquinia - Tomba del Cacciatore (*Foto Sopr. Etruria meridionale*).



1



2



3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

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