

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

**ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA**

Nuova Serie | 19-20



2012-2013 | Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 19-20



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 19-20

2012-2013 Napoli

Progetto grafico e impaginazione
Massimo Cibelli - Pandemos Srl

Elaborazione delle tavole
Patrizia Gastaldi

ISSN 1127-7130

Quarta di copertina: Parigi, Museo del Louvre, Inv. A 522, cratere, ca. 750-740 a.C.
Particolare della nave (rielaborazione grafica M. Cibelli)

Comitato di Redazione

Irene Bragantini, Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando

Segretari di Redazione: Matteo D'Acunto, Marco Giglio

Direttore Responsabile: Fabrizio Pesando

Comitato Scientifico

Carmine Ampolo, Ida Baldassarre, Vincenzo Bellelli, Luciano Camilli, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Mariassunta Cuozzo, Bruno d'Agostino, Cecilia D'Ercole, Stefano De Caro, Riccardo Di Cesare, Werner Eck, Arianna Esposito, Patrizia Gastaldi, Maurizio Giangiulio, Michel Gras, Michael Kerschner, Valentin Kockel, Nota Kourou, Xavier Lafon, Maria Letizia Lazzarini, Irene Lemos, Alexandros Mazarakis Ainian, Dieter Mertens, Claudia Montepaone, Wolf-Dietrich Niemeier, Nicola Parise, Athanasios Rizakis, Agnès Rouveret, Giulia Sacco, José Uroz Sáez, Alain Schnapp, William Van Andringa

I contributi sono sottoposti, nella forma del doppio anonimato, a *peer review* di due esperti, esterni al Comitato Scientifico o alla Redazione

NORME REDAZIONALI DI AIONArchStAnt

- Il testo del contributo deve essere redatto in caratteri Times New Roman 12 e inviato, assieme al relativo materiale iconografico, al Direttore e al Segretario della rivista.

Questi, di comune accordo con il Comitato di Redazione e il Comitato Scientifico, identificheranno due revisori anonimi, che avranno il compito di approvarne la pubblicazione, nonché di proporre eventuali suggerimenti o spunti critici.

- La parte testuale del contributo deve essere consegnata in quattro file distinti: 1) Testo vero e proprio; 2) Abbreviazioni bibliografiche, comprendenti lo scioglimento per esteso delle citazioni Autore Data, menzionate nel testo; 3) Didascalie delle figure; 4) *Abstract* in inglese (max. 2000 battute).

- Documentazione fotografica e grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. 17x23 cm; pertanto l'impaginato va organizzato con moduli che possano essere inseriti all'interno di questa "gabbia". Le fotografie e i disegni devono essere acquisiti in origine ad alta risoluzione, non inferiore a 300 dpi.

- È responsabilità dell'Autore ottenere l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie, delle piante e dell'apparato grafico in generale, e di coprire le eventuali spese per il loro acquisto dalle istituzioni di riferimento (musei, soprintendenze ecc.).

- L'Autore rinuncia ai diritti di autore per il proprio contributo a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

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

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

I titoli delle opere, delle riviste e degli atti dei convegni vanno in corsivo e sono compresi tra virgole. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, enciclopedie ecc. devono essere messi fra virgolette singole seguite da "s.v.". Se, oltre al titolo del volume, segue l'indicazione Atti del Convegno/Colloquio/Seminario ..., Catalogo della Mostra ..., questi devono essere messi fra virgolette singole.

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

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione. Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

- Per ogni citazione bibliografica che compare nel testo, una o più volte, si utilizza un'abbreviazione all'interno dello stesso testo costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera (sistema Autore Data), salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (ad es., per Pontecagnano: *Pontecagnano II.1*, *Pontecagnano II.2* ecc.; per il Trendall: *LCS*, *RVAP* ecc.).

- Le parole straniere e quelle in lingue antiche traslitterate, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo. I sostantivi in lingua inglese vanno citati con l'iniziale minuscola all'interno del testo e invece con quella maiuscola in bibliografia, mentre l'iniziale degli aggettivi è sempre minuscola.

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

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

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

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa: *infra*; Nord, Sud, Est, Ovest (sempre in maiuscolo); nota/e: *non vidi*; *supra*.

INDICE

ANNE COULIÉ, I vasi del “Dipylon”: dai frammenti alla bottega	p.	9
TERESA ELENA CINQUANTAQUATTRO, La necropoli di Pithekoussai (scavi 1965-1967): variabilità funeraria e dinamiche identitarie, tra norme e devianze	»	31
MELANIA GIGANTE, LUCA BONDIOLI, ALESSANDRA SPERDUTI, Di alcune sepolture della necropoli di Pithekoussai, Isola di Ischia - Napoli. Analisi preliminare dei resti odonto-scheletrici umani di VIII-VII sec. a.C. dagli scavi Buchner 1965-1967	»	59
LUCA CERCHIAI, BRUNO D’AGOSTINO, CARMINE PELLEGRINO, CARLO TRONCHETTI, MIRKO PARASOLE, LUCA BONDIOLI, ALESSANDRA SPERDUTI, Monte Vetrano (Salerno) tra Oriente e Occidente. A proposito delle tombe 74 e 111	»	73
MIRKO PARASOLE, Le coppe “fenicio-cipriote”: note sulla produzione	»	109
VANGELIS SAMARAS, An Archaic Marble Sphinx from Ayios Nikitas on Siphnos	»	127
HANS PETER ISLER, Il teatro greco. Nascita e sviluppo di un tipo architettonico	»	143
DIANA SAVELLA, La ceramica comune del santuario settentrionale di Pontecagnano: osservazioni su alcune forme	»	163
LORENZO COSTANTINI, LOREDANA COSTANTINI BIASINI, MONICA STANZIONE, Le offerte di vegetali nel santuario settentrionale di Pontecagnano	»	179
GABRIELLA D’HENRY, Gale - Galanthis, degna figlia di Tiresia	»	195
MARCO GIGLIO, Cambi di proprietà nelle case pompeiane: l’evidenza archeologica	»	211
STEFANO IAVARONE, La prima generazione delle Dressel 2-4: produttori, contesti, mercati	»	227
GIUSEPPE CAMODECA, ANGELA PALMENTIERI, Aspetti del reimpiego di marmi antichi a Napoli. Le sculture e le epigrafi del Campanile della Cappella Pappacoda	»	243
MARIA LETIZIA LAZZARINI, Su un’iscrizione greca di Brindisi	»	271
ROBERTA DE VITA, Il decreto attico IG II ³ 1137 per Eumarida di Cidonia	»	277
MARCELLO GELONE, L’epitaffio bilingue di <i>P. Tillius Dexiades</i> da <i>Nuceria Alfaterna</i> : una rilettura	»	295
ANDREA D’ANDREA, Dall’archeologia dei modelli all’archeologia dei dati	»	303
NOTA KOUROU, Recensione di A. Coulié, <i>La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XIe-VIe siècle av. J.-C.). La céramique grecque, I</i> , Paris 2013	»	321
VINCENZO BELLELLI, Recensione di M. Scarrone, <i>La pittura vascolare etrusca del V secolo</i> , Roma 2015	»	325
LUCA CERCHIAI, Recensione di A. Esposito - J. Zurbach (a cura di), <i>Les céramiques communes. Techniques et cultures en contact</i> , Paris 2015	»	330
<i>Abstracts degli articoli</i>	»	335

ASPETTI DEL REIMPIEGO DI MARMI ANTICHI A NAPOLI LE SCULTURE E LE EPIGRAFI DEL CAMPANILE DELLA CAPPELLA PAPPACODA

Giuseppe Camodeca, Angela Palmentieri

Questo lavoro nasce dal comune proposito degli autori di pubblicare in modo adeguato i marmi d'epoca romana, reimpiegati nel campanile della cappella di San Giovanni Evangelista, che, sebbene possa apparire sorprendente, sono rimasti finora sostanzialmente inediti, nonostante il loro valore storico e artistico. L'edificio fu infatti commissionato nel 1415 da Artusio Pappacoda¹, consigliere del re Ladislao I d'Angiò ed esponente di una delle più importanti famiglie nobili napoletane. Ad A. Palmentieri si deve il § 1 con lo studio dei materiali scultorei, mentre G. Camodeca ha redatto il § 2 sulle due are funerarie con iscrizioni e busti-ritratto.

1 - I materiali scultorei

In questa sede si vuole concentrare l'attenzione sull'identificazione dei materiali scultorei che a giudicare dalla letteratura hanno ricevuto scarso interesse. A rendere difficile la comprensione dei pezzi è stata fino ad ora la difficoltà oggettiva di analisi condizionata dalla problematicità di una disamina autoptica e dalla mancanza di una docu-

mentazione fotografica esaustiva (fig. 1.1-2)².

Volgendo l'attenzione alla storia degli studi, oltre ad una breve edizione nella rivista di Benedetto Croce³, gli *spolia* Pappacoda sono stati appena documentati in occasione della redazione della carta archeologica per la mostra *Napoli antica*⁴. Successivamente Stefania Adamo ne ha dato una breve notizia in uno studio ben più articolato sulla memoria dell'antico a Napoli da cui traspare il convincimento della simbologia e dell'uso ideologico dei materiali di spoglio della cappella⁵. Di questo parere è anche Nicolas Bock che inserisce nella sua discussione sul monumento durazzesco una breve nota sui reimpieghi del campanile⁶.

L'ambiente culturale nel quale fu concepito l'edificio deve essere preso in considerazione, in quanto il riuso dei marmi – che trova un impiego quasi ovunque a Napoli nel campo architettonico nelle epoche precedenti⁷ – rappresenta in questa circostanza una tappa esclusiva della tradizione scultorea cittadina che anticipa di gran lunga le esperienze del

² Domenico Mustilli si lamentava del fatto che, malgrado il restauro della facciata nel 1954, l'allora soprintendente alle antichità avesse riposizionato l'acrolito al suo posto senza farne un'accurata documentazione fotografica (Mustilli 1958).

³ Del Pezzo 1898, pp. 184-190. Per un riferimento precedente: Capasso 1855, p. 41, nota 25, che però fa menzione soltanto del sarcofago del ratto di Proserpina.

⁴ *Napoli antica* 1985, p. 484, tav. XI, 156. I materiali reimpiegati nel campanile sono citati come fronte di sarcofago, testa femminile, testina, mascherone, due cippi funerari.

⁵ Adamo Muscettola 1994, p. 101.

⁶ Bock 2001, pp. 72-74; Bock 2009, pp. 124 s. Colgo l'occasione per ringraziare il prof. N. Bock per la sua disponibilità e cortesia. Non ultimo desidero esprimere gratitudine all'amico e collega Federico Rausa per i suggerimenti e consigli sugli *spolia*, parte del mio lavoro di ricerca sul reimpiego in Campania.

⁷ Adamo Muscettola 1994. Da ultimo Palmentieri 2015a, con bibliografia precedente.

¹ Sulla cappella: Mazzella 1624, pp. 764 ss.; d'Engenio Carocciolo 1624, p. 257; Parrino 1725, p. 154; Galante 1872, p. 151; D'Aloe 1883, pp. 111-152. Tutte le testimonianze erudite tra Seicento e Ottocento sono concordi nel celebrare i marmi della porta ornamentale d'ingresso mentre poco e niente si dice dei reimpieghi del campanile. Tra le prime descrizioni degli *spolia* (Ajello 1845, con tavola; de Lauzières – Nobile – D'Ambra 1855, p. 1138 con tavola; e la nota di Chiarini 1859, p. 93). È noto un disegno del pittore napoletano Giacinto Gigante realizzato tra il 1829 e il 1832 a conferma dell'interesse suscitato dal monumento in quest'epoca.

recupero dell'antico del primo Rinascimento napoletano⁸. In questa prospettiva e traendo spunto dalle recenti osservazioni su un tema molto discusso tra gli archeologi e gli storici dell'arte oltre ad analizzare le evidenze oggettive dei manufatti si proverà ad interpretare le dinamiche sottese alla conservazione della memoria di Napoli⁹.

L'edificio in esame è ubicato in largo San Giovanni Maggiore nell'area adiacente alla omonima chiesa costruita in epoca bizantina¹⁰ con materiali architettonici di spoglio in prevalenza recuperati dalle rovine degli edifici partenopei¹¹, ma vi furono reimpiegate anche iscrizioni di età imperiale da *Puteoli* (ad es. *CIL* X 3704)¹². Le dinamiche delle sculture della collezione Pappacoda sono frutto di una sensibilità per certi versi analoga. In questa prospettiva malgrado il nuovo abbia scalzato l'antico distruggendolo, si registra la medesima tendenza ad attribuire una significativa importanza al recupero dell'identità del passato e della memoria cittadina attraverso la valorizzazione delle evidenze più significative per l'epoca – ritratti con iscrizioni, simulacri di divinità, rilievi con scene mitiche – componenti di natura figurativa ed epigrafica provenienti da contesti differenti ma che necessariamente richiedono una lettura unitaria e secondo un codice comunicativo specifico.

In proposito la complementarietà dei *disiecta membra* ben si inserisce nel progetto del campanile per cui l'architetto utilizzò un impianto all'antica, sul modello della torre campanaria della chiesa di S. Maria Maggiore della Pietrasanta a Napoli¹³. La torre bizantina è costruita con componenti di natura architettonica di riuso, funzionali quantomeno alla stabilità della fabbrica. Così pure i suoi riusi paiono essere caratterizzati da una relativa uniformità e specularità. Questo tipo monumentale rimane a lungo nelle serie campane come sug-

gerisce il confronto con il prospetto dei campanili della Campania romanica, su cui compaiono oltre alle colonne e ai capitelli infinite figurazioni (in prevalenza fregi d'armi, stele funerarie e iscrizioni) a cui si attribuisce un valore ideologico e non solo decorativo¹⁴.

In particolare, non c'è dubbio che tra le tante pietre funerarie reimpiegate nel campanile del duomo di Benevento (della prima fase angioina), avessero un ruolo di primo piano le stele funerarie che fungevano da marcapiano sulla facciata principale allo scopo di celebrare le ultime famiglie dominanti, assimilate alle *gentes* romano-italiche¹⁵. Pur se declinata in maniera diversa, una medesima ottica emerge dal progetto che stiamo esaminando.

Per altro verso emerge un fattore connotante della sensibilità classicheggiante dell'epoca: l'impiego del paramento murario a scacchiera, a quadroni di tufo grigio alternati a quello giallo¹⁶ per l'esigenza di riprodurre una fabbrica antica. In proposito non si deve sottovalutare che l'uso del tufo come pietra ornamentale riflette una consuetudine avviata in epoca angioina¹⁷, ma in linea di massima era nota già in età romana. Indubbiamente al di là delle caratteristiche gotico-durazzesche dell'architettura, l'impronta classica è manifestata attraverso l'uso degli elementi di spoglio sistemati accuratamente nell'attico all'interno di cornici modanate o clipei e come decorazione degli archi delle bifore, secondo un gusto "museale" assimilabile ai coevi ambienti collezionistici romani¹⁸.

Il prospetto del campanile era proiettato sull'asse stradale che dava sul largo della collina sul lato di via Mezzocannone allo scopo di istituire un rapporto visivo con le persone che entravano in città dalla via Puteolana e dall'area portuale¹⁹. La torre era vincolata quasi certamente ai resti del-

⁸ Pane 1975; Gambardella – Iacuzzi 2007.

⁹ Sul tema in generale il volume di de Lachenal 1995 si interrompe alle esperienze del XIV secolo. Un tentativo di affrontare l'argomento per il periodo in esame è in Palmentieri 2010. Sul valore esclusivo delle competenze dell'archeologo per l'identificazione degli *spolia* si veda Esch 1999, pp. 73 s.

¹⁰ Venditti 1967, pp. 493-496; Ferraro 2003, pp. 54-55.

¹¹ *Napoli antica* 1985, p. 484, tav. XI, 153; sulla provenienza locale e flegrea dei marmi: Palmentieri 2015a.

¹² Sulla provenienza puteolana, v. Camodeca 2002, pp. 1636 s.; cfr., inoltre, *EDR* 135164 (G. Camodeca) con foto.

¹³ Venditti 1967; Palmentieri 2015a.

¹⁴ Il tema è stato presentato dalla scrivente in una relazione in corso di stampa dal titolo 'Roman Spolia as local identity in the Bell Towers in Campania' presso il Warburg Institute di Londra.

¹⁵ Di questo parere è Settis 2008, p. 18, fig. 8, e Bock 2009.

¹⁶ Sulla policromia del tufo nella fabbrica in esame: Bock 2009.

¹⁷ L'uso del tufo come pietra ornamentale raggiunge il massimo splendore in età angioina. L'effetto decorativo ottenuto attraverso l'abbinamento del tufo giallo alternato a quello grigio è noto nel quadriportico medievale del duomo di Salerno (Venditti 1967).

¹⁸ Si vedano i contributi in: Cavallaro 2007.

¹⁹ Sulla viabilità nell'area: *Napoli antica* 1985; De Caro – Giampaola 2008, pp. 107-124; Giampaola 2010.

le mura d'età greco-romana e sorgeva nel punto dove la strada segnava il limite occidentale del quartiere urbano²⁰. Si deve richiamare la specifica dislocazione del monumento in un'area incardinata nei pressi del piccolo porto, capace di rievocare da subito l'immagine stessa della città attraverso contenuti commemorativi enfatizzati nell'estrema raffinatezza e particolarità dei marmi ben visibili da lontano.

Il nucleo delle sculture superstiti sulle due facciate Ovest e Nord è composto da una coppia di stele iscritte con il ritratto dei defunti, una testa muliebre raffigurante una divinità, la fronte di un sarcofago con scene del ratto di Proserpina, un acrolito di una divinità e una maschera marmorea dionisiaca. I soggetti appaiono apparentemente isolati o riempitivi ma in realtà rappresentano una versione semplificata dei temi allegorici che intendono richiamare le origini antiche della famiglia.

In riferimento alle vicende archeologiche, l'individuazione delle opere scultoree ci aiuta a ripercorre il meccanismo della committenza campana d'età romana, strettamente connesso alla sfera funeraria e privata e a quella pubblica. I soggetti non paiono per niente stereotipati, ma al contrario ripropongono motivi poco noti e non in modo seriale dalle botteghe lapidarie specializzate in cui è possibile cogliere un'eco delle pratiche scultoree urbane d'età romana.

1.1 - I marmi del lato Ovest

1.1.1 - Acrolito marmoreo di divinità (Athena tipo Medici)

La testa è in buono stato di conservazione nonostante alcune scheggiature (fig. 2.1-2). Il pezzo riveste un indubbio interesse anche se l'analisi non è basata su un'osservazione autoptica ma su fotografie fortemente condizionate dalla visione frontale. Per una migliore comprensione della scultura sarebbe necessario verificare la lavorazione del retro e della sommità del capo. Pur di fronte a queste limitazioni possiamo provare a fare alcune considerazioni.

La testa colossale, alta all'incirca 60-70 cm, è in marmo bianco traslucido (pario?). Il volto ha la forma di un ovale poco allungato che si imposta frontalmente sul collo robusto delineato da una coppia di linee orizzontali ("collana di Venere").

Il viso presenta tratti puramente ideali: il mento è leggermente prominente e la fronte è bassa e si restringe all'altezza delle arcate sopracciliari ad arco ribassato. Le guance sono piene, il naso (fortunatamente conservato) è a spigolo vivo e la bocca chiusa presenta labbra ben delineate. I grandi occhi a mandorla allungata entro palpebre rigonfie erano anticamente policromi o completati in materiali pregiati in modo da definire meglio la direzione dello sguardo.

Mancano la capigliatura e il copricapo lavorati a parte in materiale diverso come suggerisce la sagoma curvilinea dell'incasso sulla fronte. Resta parte del lobo dell'orecchio sinistro. Il taglio ai lati del collo è antico pur se scheggiato in alcuni punti sul davanti.

La particolare forma massiccia del capo osservabile nella visione frontale e del profilo, la base del collo stondata e leggermente svasata suggeriscono l'inserimento della testa ad incastro in un tronco ligneo o in un blocco marmoreo. La scultura era completata con un copricapo, probabilmente un elmo che cingeva la testa come suggerisce il margine della calotta²¹. In metallo dovevano essere gli accessori o la stessa capigliatura arricchita da ciocche o riccioli. La parte anteriore, immediatamente sopra la fronte, appare infatti scabra e non portata allo stadio finale di lavorazione.

L'idealizzazione delle forme, le proporzioni e la tecnica di lavorazione suggeriscono l'identificazione con una divinità muliebre. La resa del viso e degli occhi e la ieraticità della posa sono tratti costitutivi del linguaggio figurativo d'epoca classica e hanno le sue radici nell'ambiente attico di ascendenza fidiaca. Un analogo tono di maestosa severità dell'espressione, un aspetto matronale della figura e una conformazione simile del viso con la pienezza armoniosa dei lineamenti si ritrovano nella teste fidiache dell'Apollo *Parnòpios* tipo Kassel e della *Athena Parthenos*. La prima

²⁰ *Napoli antica* 1985, p. 484, tav. XI, 158, 160 e 164; Giampaola 2004.

²¹ L'esemplare è realizzato con la tecnica acrolitica che prevede l'assemblaggio di parti eseguite in differente materiale: lapideo, legno, gesso e lamine metalliche (Giustozzi 2001).

scultura è derivata da un originale bronzeo attribuito al maestro tra il 460 e il 455 a. C., la cui replica migliore è conservata a Roma al Museo di scultura antica Giovanni Barracco²²; la seconda rinvia alla statua oggetto di culto sull'acropoli di Atene nel 438 a.C. nella quale la dea indossa un lungo peplo cinto da serpenti e l'egida, mentre il capo è coperto dall'elmo attico crestatato. Della *Parthenos* restano riproduzioni marmoree in scala ridotta, come la statuette proveniente dal ginnasio del Varvakeion di Atene, oltre a numerose repliche romane²³.

Il parallelo più calzante della testa Pappacoda può individuarsi nella serie di sculture Atena/Minerva tipo Medici del Museo Nazionale Romano (proveniente da Villa Carpegna) e in quella del Museo Nazionale di Atene (rinvenuta sulla collina della Pnice), entrambe ritenute d'età antonina²⁴. Il tipo prende nome dalla statua destinata dai Medici all'arredo della loro residenza romana (ora a Parigi, Louvre, inv. 3070, h. 2,60 m) (fig. 2.3). Si tratta di una creazione di stampo fidiaco vicina per molti aspetti alla statua di culto del Partenone²⁵. Malgrado l'originale greco sia perduto e non ancora identificato, è stata supposta la derivazione dall'*Athena Prômachos*, la colossale statua di bronzo alta 10 m realizzata sull'Acropoli²⁶. Evidenti le analogie con questo tipo, di cui si conoscono un frammento dell'Agora di Atene, d'età classica restaurato in epoca ellenistica, e una replica imperiale di una scultura in marmo proveniente dalla Villa dei Papiri di Ercolano, conservata al Museo Archeologico di Napoli, di discussa

attribuzione (fig. 2.4)²⁷.

Ritornando all'esame del tipo statuario, l'Athena Medici è conosciuta attraverso numerose copie a giudicare dalla popolarità che ebbe il modello greco in età romana²⁸; tuttavia la cosiddetta Pallas Pacifera (Atena Pacificatrice) della casa di Pilatos a Siviglia è l'unico esempio che conserva la sua testa (fig. 2.5). La scultura, di 2,85 m di altezza, raffigura la dea stante e vestita con un lungo peplo con *apoptygma* stretto da una cintura e l'egida fermata al centro con un *gorgoneion*. L'opera fu condotta in Spagna dal duca d'Alcalà verso la metà del XVI secolo per arricchire la sua collezione di pregevoli opere d'arte, nella fattispecie di provenienza partenopea²⁹. La scultura è stata identificata con il simulacro reimpiegato a Napoli «nel muro della chiesa di San Stefano³⁰, or distrutta, nella strada de' Mannesi quando si va all'arcivescovado; statua che fu con altri antichi monumenti portata via dal viceré Per Afan de Ribeira»³¹.

²² *Athena*, n. 171, vol. 1 p. 973, vol. 2 p. 723; secondo alcuni il frammento greco sarebbe replica di un originale della seconda metà del II secolo a.C. o più recentemente copia di un originale del 430 a.C. dedicato sull'acropoli di Atene. Di estremo interesse è la scultura vesuviana, alta 200 cm e raffigurata di profilo, incedente con il capo rivolto nella direzione del braccio sinistro. Indossa un copricapo attico decorato con grifi e *gorgoneion* (per una sintesi si veda la scheda edita in *Ercolano 2008*, p. 267, n. 68 (V. Moesch).

²³ Sulla tradizione copistica romana: Gasparri 1994, p. 804.

²⁴ Trunk 2002: il primo duca di Alcalà acquisì queste statue nel corso del suo soggiorno a Napoli come viceré (1558-1571). Colgo l'occasione per ringraziare il prof. dr. M. Trunk per la sua disponibilità e cortesia nel fornirmi la riproduzione fotografica della scultura.

²⁵ Dovrebbe trattarsi di «Santo Stefano Maggiore, cappella grande posta nella crocevia della strada che va al Seggio di Capuana et porta grande dell'Arcivescovado» (Araldo 1594-1596).

²⁶ Gervasio 1842, p. 15, nota 3. Nella guida del Sarnelli viene specificato che nell'angolo della chiesa si trovava un seggio, detto di Montagna, voluto dai nobili del sedile omonimo (riedificato sotto Ladislao nel 1409) «appresso al quale vedevasi la statua marmorea della bella Partenope» (Sarnelli 1685, cap. IX: «De' nobilissimi seggi della città di Napoli»). Tale organismo fu creato nel 1268 in continuità con le *regiones* normanne e i tocchi svevi, concedendo in tal modo all'aristocrazia locale questo privilegio (Santangelo 2013, pp. 273-318). Gli edifici che ospitavano i seggi divennero, nel corso dei secoli, adorni del proprio stemma e di quello appartenente alle famiglie che li componevano ed erano abbelliti da affreschi e sculture. I seggi dei nobili partenopei erano caratterizzati da vere e proprie raccolte e collezioni d'antichità prelevate dalle rovine locali. Non stupisce a questo punto l'uso della scultura della dea *Parthenos* nella Napoli del XV secolo: il simulacro divino doveva raffigurare una delle tante immagini della vergine eponima, nobilitando le origini greche della nuova classe dominante. Casi analoghi si possono individuare a Sessa Aurunca, a Capua (arco di Sant'Eligio) e a Sorrento (Sedil Dominova).

²² Schmidt 1966. Inv. MB 92: rinvenuta negli scavi ottocenteschi del Viminale. Delivourias 1994, p. 649.

²³ Karanastassis 1987, pp. 323 s., tipo B I.

²⁴ *Minerva*, nn. 144b-c, vol. 1 p. 1085, vol. 2 p. 796; Karanastassis 1987, pp. 339 ss., tipo B II.

²⁵ Sull'identificazione della scultura una sintesi è in Chamoux 1944-1945, pp. 206-239; Becatti 1951, p. 34, tav. 88; Haeger-Weigel 1997, pp. 86-90 e 269, n. 13, tav. 12.1. In questo contesto si può forse richiamare la Minerva della collezione Ludovisi (derivata dalla *Parthenos* fidiaca), firmata dall'ateniese Antiochos e datata alla seconda metà del I secolo a.C. (*Minerva*, n. 142, vol. 1 p. 1084, vol. 2 p. 795; Giuliano 1983, p. 172, n. 73, inv. 8622 (B. Palma). Le due opere condividono la tettonica massiccia del volto, la resa degli occhi, il profilo del capo per l'inserimento dell'elmo. Più decisamente ancora potrebbe essere accostata per la resa stilistica del volto ad un'altra Atena d'età imperiale del Museum of Fine Arts di Boston, proveniente da una collezione tedesca.

²⁶ Su quest'argomento molto discusso si veda da ultimo: Strocka 2005, pp. 121-142.

L'Athena di Siviglia è ritenuta un capolavoro d'età adrianea e come tale è riconnessa all'*atelier* operante presso Baia³². L'amore dell'imperatore Adriano per la Grecia e in particolare per Atene spiegano il grande piano di rinnovamento edilizio promosso nelle regioni dell'impero, nella fattispecie a Napoli e nei Campi Flegrei, allo scopo di definire un *pantheon* di divinità iconograficamente reiterato rispetto a quello di stampo partenonico codificato in età augustea³³.

Il pezzo della raccolta Pappacoda rientra a questo punto nel numero rilevante delle repliche del *Grundtypus* combinate in una formula fissa, che viene utilizzata per dare forma al viso della creazione statuaria romana con componenti variabili – come l'elmo lavorato a parte o gli occhi con inserti in materiali pregiati – sulla base di una sensibilità condizionata dall'insegnamento della plastica greca. Un ulteriore confronto è ravvisabile nell'acrolito di Atena con un elmo attico proveniente dagli scavi del 1988 dell'area del Foro di Leptis Magna³⁴ e nella replica imperiale di Salonico³⁵.

Sforzi notevoli sono stati fatti per definire dei criteri oggettivi utili a determinare la cronologia delle repliche del tipo in età romana. In conseguenza della sempre più forte ellenizzazione del mondo romano, si diffuse a Roma a partire dal II secolo a.C. la prassi di realizzare *agalmata* in marmo, che coinvolse i centri italici negli ultimi decenni del secolo favorendo i processi di romanizzazione³⁶.

A fronte dell'odierno stato di conservazione è possibile riconnettere la scultura Pappacoda ad un bottega neoclassica operante in Campania³⁷. Essa si configurerebbe tra gli esempi locali che ripropongono il linguaggio formale di impronta classicistica della statuaria di culto greca, basato sul riferimento a modelli del V e IV secolo a.C.

Il marmo può ascriversi al gruppo di sculture

campane acrolitiche impiegate nei *Capitolia* delle città campane, tra cui la triade cumana d'età flavio-domiziana derivata da modelli di IV secolo a.C.³⁸. Altre opere locali riflettono l'adozione di tipi analoghi come la testa di Minerva del Museo del Sannio di Benevento (riferita al *Capitolium* del centro sannita)³⁹ e la testa di Giunone dell'analogo edificio di Pompei, che rimanda invece alla maniera attica del I secolo a.C.⁴⁰.

A questo gruppo possiamo aggiungere la testa della cosiddetta Capua *fidelis* conservata al Museo Provinciale Campano di Capua (fig. 3.3-4)⁴¹, scultura a tutto tondo in marmo, reimpiegata in un grande clipeo che incorniciava l'arco di passaggio della porta dell'imperatore Federico II (1239-1240) a Capua al confine con lo stato pontificio⁴².

Pare opportuno riformulare in questa sede una descrizione analitica del pezzo sulla base di osservazioni autoptiche. L'opera è antica malgrado siano stati rilavorati i tratti del viso e la capigliatura con un serto vegetale a foglie di edera. Il volto, di dimensioni superiori al vero, ha un impianto massiccio caratterizzato da un profilo pieno con tratti idealizzati. Gli occhi risultano spalancati a causa della rilavorazione della cavità orbitale, ma erano anticamente ben definiti da sopracciglia marcate e raccordate agli angoli del naso. La bocca doveva avere labbra carnose e socchiuse. L'acconciatura, su cui restano le tracce della ri-lavorazione a gradina, presenta una scriminatura centrale che incornicia la fronte triangolare e si allarga con ciocche ondulate raccolte dietro la nuca in uno *chignon*. Morbide ciocche si distribuiscono ai lati delle orecchie.

Il confronto iconografico più prossimo per l'esemplare citato – ritenuto a torto un originale federiciano – è indicato da un altro acrolito partenopeo, la cosiddetta “donna Marianna”, rinvenuto nei pressi della chiesa di Sant'Eligio al mercato a Na-

³² Gasparri 1994; Gasparri 1995; Trunk 2002.

³³ Sul legame dell'imperatore con la cultura greca si veda da ultimo: Calandra – Adembri 2014.

³⁴ Musso 1996, pp. 115-140.

³⁵ Despinis 1975, pp. 11 ss.; Giustozzi 2001, p. 59, figg. 85-86.

³⁶ Un primo inventario degli acroliti noti in questa fase è in Ghisellini 2003-2004.

³⁷ In una nota Mustilli 1958, p. 202, la definiva opera greca del tardo ellenismo; Adamo Muscettola 1994, p. 101, rimandava invece alla produzione di una bottega neoattica del I secolo a.C.

³⁸ Adamo Muscettola 1998, pp. 219-230.

³⁹ Adamo Muscettola 1998, p. 224, tav. 53.1-2.

⁴⁰ Giustozzi 2001, p. 39, figg. 66-67; Ghisellini 2003-2004, p. 515, n. 31, in marmo pentelico è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6264).

⁴¹ de Lachenal 1995; Giuliano 2003, p. 191; Bona Castellotti – Giuliano 2008, p. 125.

⁴² Sulla ricostruzione del monumento svevo andato distrutto: Shearer 1935; Scaglia 1981, pp. 203-221; Meredith 1994, pp. 109-126; Speciale – Torriero Nardone 2005, pp. 459-474.

poli e identificato dalla tradizione erudita con l'immagine della sirena Partenope (fig. 3.1-2)⁴³. Malgrado la scultura, in un unico blocco di marmo lunense, presenti il medesimo modellato nel volto di stampo classicistico e un'analoga acconciatura, il capo appena sbizzato sul retro doveva essere rifinito con inserti in metallo. Le caratteristiche formali della cosiddetta "Marianna", che avevano indotto Alfonso De Franciscis a riconoscervi un'immagine di Afrodite, sono sostanzialmente assimilabili all'acrolito di Giunone del *Capitolium* cumano⁴⁴, a dispetto di una lavorazione sommaria dei tratti fisionomici ascrivibile ad una bottega locale della media età imperiale. Per quanto concerne l'aspetto originario della scultura essa doveva essere realizzata a pezzi. Un foro quadrato praticato in antico alla base del collo serviva probabilmente per l'alloggiamento di una trave lignea aganciata sul retro⁴⁵. La proposta di una nuova identificazione del marmo apre a questo punto degli ulteriori quesiti sulla sua destinazione in un edificio imperiale partenopeo, forse il *Capitolium*.

A dispetto degli altri acroliti campani⁴⁶, il busto Pappacoda si fa interprete della stessa maniera delle sculture di villa Carpegna e di Siviglia di epoca medio-imperiale. Oltre al fatto che sono state concepite come maschere ed erano completate a pezzi, presentano la stessa impostazione grafica che consente di ricostruire un'altezza di dimensioni colossali aderente forse a quella dell'originale.

Sembra in conclusione probabile riconoscere nello spoglio partenopeo un'immagine di Atena prodotta in un contesto capace di creazioni in linea con la tradizione attica di ambito fidiaco. Di conseguenza malgrado non si possa escludere la sua produzione nel clima del neoclassicismo del II sec. d.C., è più indicata una sua collocazione nella prima età imperiale in sintonia con la formazione culturale di un'ampia parte della committenza romana di cui si fa interprete Augusto, in particolare a Napoli con l'istituzione dei *Sebastà*⁴⁷.

Dove si può supporre che fosse collocato un oggetto di culto ispirato a questa tradizione? La direzione del volto suggerisce la sua collocazione in posizione centrale su un alto basamento (come indica il taglio labiale eseguito per essere visto dal basso) all'interno di un edificio monumentale. Essa doveva presentare una particolare *Erscheinungsform* in grado di esprimere al meglio i caratteri propri della figura divina dinanzi ai devoti. La ricezione di questo tipo di statuaria di culto greco deve essere maturata sotto spinte politiche specifiche connesse sostanzialmente a precise motivazioni storico-religiose e culturali risalenti per lo più alla tradizione greca. Che la scultura fosse stata compiuta per un edificio partenopeo è l'ipotesi più verosimile: la ricezione del modello classico sembra qui giustificata dagli stretti legami politico-culturali del centro di *Neapolis* con Atene⁴⁸.

L'ellenizzazione del culto romano di Minerva cominciò durante la guerra annibalica. La venerazione della dea era particolarmente cara ad Augusto e Domiziano e ci è testimoniata, per l'età imperiale, per quasi tutte le regioni dell'impero. La divinità compare ordinariamente nel suo significato primitivo come protettrice dei mestieri e delle professioni, specialmente legata ai musicanti. Acroliti di Atena d'età imperiale sono solitamente localizzati nei *Capitolia* delle città dell'impero e nella fattispecie in età adrianea nelle biblioteche⁴⁹.

Malgrado la naturale difficoltà di identificare l'originario complesso di provenienza all'interno dell'area della città antica a causa del sistematico saccheggio degli *spolia* come materiale da costruzione, è possibile individuare qualche traccia della storia del marmo visualizzando le zone in cui si addensano i rinvenimenti di materiali omogenei per stile e cronologia.

Da quanto conosciamo degli sconvolgimenti dell'area su cui insiste, la cappella doveva sorgere a ridosso di una zona occupata da una serie di edifici con varie funzioni. Secondo la tradizione erudita (che non trova riscontri al momento), in epoca medio-imperiale le due vallate tra la collina di Mezzocannone e quella di San Giovanni, sarebbero state colmate per volere dell'imperatore

⁴³ de Franciscis 1968, pp. 203-206; Adamo Muscettola 1989.

⁴⁴ Adamo Muscettola 1998, p. 224, tavv. 75-77.

⁴⁵ Sulle tecniche: Giustozzi 2001.

⁴⁶ Al gruppo degli acroliti napoletani va aggiunta una testa femminile da Castel Capuano, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 150363), h. 0,57 cm in marmo greco insulare.

⁴⁷ Miranda De Martino 2007, pp. 203-215.

⁴⁸ Strab. V, 4, 7; VI, 1, 2; Tac., *Ann.* XV, 32, 2. Sulla topografia di *Neapolis*: Napoli antica 1985; Greco 1985, pp. 125-135.

⁴⁹ Calandra – Adembri 2014.

Adriano che avrebbe edificato un tempio in onore di Antinoo⁵⁰. La coppia di pilastri vegetali prodotti in quest'epoca e reimpiegati con le rispettive basi e capitelli nell'abside della vicina chiesa di San Giovanni offrono qualche spunto di riflessione al riguardo⁵¹. Non è da escludere che la statua venisse impiegata in questo edificio, una basilica o una biblioteca (?) costruita nei primi decenni del II secolo d.C.

In mancanza di ulteriori dati archeologici c'è motivo di credere che l'acrolito possa provenire da altre aree cittadine (quella dei teatri ad esempio)⁵², ma si esclude al momento un legame con vicende di collezionismo antiquario regionale giacché il riuso doveva essere combinato alla volontà del committente che non era casuale. Oltre che per fini monumentali questo tipo di vestigia fu impiegato secondo una attenta scelta artistica, culturale e ideologica del richiedente ispirato ad una nuova maniera di concepire l'antico anticipando il gusto che si sarebbe sviluppato in città di lì a poco con Alfonso d'Aragona⁵³.

A questo punto per spiegare il suo reimpiego come *opera nobilia* dobbiamo fare riferimento al potenziale evocativo della scultura, il cui valore intrinseco viene compreso, almeno in parte, al punto di garantirne la sua sopravvivenza. La scelta di porre un'opera del genere all'interno di un clipeo non sembra affatto occasionale, ma rimanda al modello della porta sveva di Capua in cui la scultura della cosiddetta Capua *fidelis* era re-interpretata come personificazione della virtù: la fedeltà della città all'imperatore. Risulta suggestivo a questo punto proporre l'identificazione della scultura Pappacoda con la prima delle tante immagini dell'iconografia della vergine Partenope, divinità eponima evocata successivamente nel corso dei

secoli nell'immaginario letterario e popolare⁵⁴. Nella Napoli del XV e XVI secolo ci sarebbero state infine due statue della dea Atena, particolarmente apprezzate forse per l'identificazione con la celebre *Athena Parthenos* che rievocava almeno in parte il nome della città fondata dai coloni greci e di cui i suoi abitanti erano coscienti grazie alla sopravvivenza del frontone del tempio dei Dioscuri⁵⁵.

1.1.2 - Fronte di sarcofago con il ratto di Proserpina

La fronte del sarcofago con la scena del ratto di Proserpina è impiegata come rilievo in posizione laterale sinistra, in modo speculare alla scultura acrolitica (fig. 4.1). Su entrambi i lati presenta grosse lacune. Resta la parte centrale di un sarcofago in marmo bianco a cassa rettangolare, delimitato in alto e in basso da un listello modanato. Nel campo frontale sono rappresentati due momenti del mito: Cerere che insegue il carro di Plutone e Plutone che rapisce Proserpina sulla quadriga infernale⁵⁶. Partendo con la lettura da sinistra, il racconto inizia con l'inseguimento di Cerere appena visibile grazie al suo attributo, la fiaccola. La dea è su una biga in corsa trainata da un mostro serpentiniforme, presumibilmente la personificazione dei venti. In secondo piano si trova una figura più piccola, di cui si vede appena parte dell'ala (*Caligo*?); ai piedi del carro giace un *kalathos* pieno di fiori, leggermente rovesciato. Seguono tre figure femminili: Venere è ritratta con una veste leggera nell'atto di impedire a Minerva di ostacolare il rapimento. Diana (o Oceanina) e Minerva sono in procinto di correre dietro alla quadriga di Pluto-

⁵⁰ *Napoli antica* 1985, con riferimento alle fonti antiquarie; in part. Celano 1692, pp. 41 s., che ricorda: «Questa ne' tempi de' Gentili era Tempio d'Idoli, maestosamente eretto dall'Imperadore Adriano, e, come vuole il nostro dottissimo Giordano, dedicato ad Antinoo, di cui quell'Imperadore pazzamente arse; e volle che dopo morte fusse qual Nume adorato: la testa della statua di questo Antinoo, che in questo Tempio ne stava, si vidde nel palazzo del Conte di Madaloni, ma poi ne fu tolta...».

⁵¹ Sulla cronologia delle lesene di San Giovanni Maggiore: Mathea-Förtsch 1999, pp. 129-130, n. 81, tav. 44.1-5.

⁵² *Napoli antica* 1985, pp. 209-212; Baldassarre *et al.* 2010.

⁵³ Mustilli 1958, pp. 195-206; Pane 1975, pp. 23 ss., che ricorda come molti marmi impiegati per la costruzione del castello furono trasportati da Pozzuoli.

⁵⁴ L'ipotesi è suffragata dalla tradizione erudita che si va formando proprio in quegli anni e che è interprete a seconda dei casi di quanto riportava il poeta Stazio (40-96 d.C.) sul sepolcro della Sirena, che sarebbe sorto su un colle battuto dai venti. Fabio Giordano (1539-1609), Giulio Cesare Capaccio (1552-1634) e Carlo Celano (1625-1693) si riferivano al colle dell'acropoli nei pressi della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli, mentre ad un'altra tradizione si sarebbero ispirati Giovanni Pontano (1429-1503) e Antonio Summonte (1538-1602) che facevano riferimento al colle di San Giovanni Maggiore più prossimo al mare.

⁵⁵ de Franciscis 1984, pp. 87-109; Adamo Muscettola 1985, pp. 196-208.

⁵⁶ Sul tema: Lindner 1984; Zanker – Ewald 2004.

ne⁵⁷. La dea indossa un peplo alto cinto a pieghe, l'egida e il *gorgoneion* sul petto e stringe lo scudo con la mano sinistra. Le tre divinità femminili sono figurate in posizione simmetricamente e specularmente opposta, piegate in ginocchio sulla gamba esterna. Indossano una veste leggera a pieghe e un mantello svolazzante che suggerisce la dinamica della fuga.

Il mito narra del rapimento di Proserpina da parte di Plutone e dell'inutile inseguimento della madre Cerere, che a causa della perdita della figlia causò l'interruzione del ciclo delle stagioni, l'inaridimento della terra e la conseguente impossibilità di offrire sacrifici agli dei. La risoluzione voluta da Giove di far trascorre alla giovane dea due terzi dell'anno sull'Olimpo e una sola stagione negli Inferi ristabili l'ordine cosmico e il ritorno al ciclo delle stagioni. Grazie alla sua valenza simbolica il tema fu prediletto nel repertorio funerario romano in quanto simboleggiava il momento della tragica e inaspettata morte e la speranza di una sopravvivenza ultraterrena⁵⁸. Il racconto mitico era sentito dai familiari degli estinti come un messaggio di speranza e di conforto.

L'esemplare napoletano appartiene alla serie dei sarcofagi raffiguranti il mito di Persefone, tema diffuso sulle pitture e mosaici del IV secolo a.C.⁵⁹, da cui deriva lo schema ad incrocio impiegato sulle sepolture urbane del II secolo d.C.⁶⁰. L'identificazione della defunta con la protagonista è sottintesa in tutti i sarcofagi appartenenti a questa classe ed è suggerito in qualche esemplare grazie alla definizione dell'immagine della dea con la fisionomia del committente⁶¹. In questa maniera il rapimento divino diventava allegoria della divinizzazione personale.

Il nostro pezzo, ignoto alla catalogazione di C. Robert e allo studio di G. Koch, va inserito nel gruppo di raffigurazioni più antiche a due scene – rispetto al tipo principale con tre episodi cui ap-

partengono la maggioranza degli esemplari più recenti – terminante con il carro di Cerere trainato dai serpenti alati anziché dai cavalli. Il sarcofago partenopeo appartenerebbe ad un tipo concepito nelle botteghe urbane con uno schema iconografico semplificato: il secondo gruppo del Robert con direzione della scena da sinistra⁶². In particolare trova confronti con un noto sarcofago conservato a Roma a Palazzo Rospigliosi datato al 170-180 d.C.⁶³ e un esemplare di palazzo Barberini⁶⁴. Presenta forti analogie (anche nello stato di conservazione) con un frammento da villa Giustiniani a Roma (fig. 4.2)⁶⁵.

In base allo schema compositivo la lastra doveva continuare con la scena della rapita che viene tenuta ferma dalla stretta di Plutone e che si piega all'indietro, con una posa del corpo obliqua. La successione delle scene a rilievo, senza nette distinzioni, la disposizione delle figure su piani paralleli e con poche sovrapposizioni conferisce unitarietà alla narrazione sebbene manchi l'episodio della giovane dea inginocchiata sorpresa a cogliere i fiori, paradigma della fugacità della vita. La plastica dei corpi slanciati e ben proporzionati e il moderato uso del trapano suggeriscono la datazione del sarcofago al principio dell'età antonina ad opera di maestranze urbane⁶⁶. Confronti pertinenti non si possono stabilire con altri sarcofagi della serie rinvenuti in ambito campano. Si citano gli esemplari di Cimitile, della cattedrale di Amalfi e Positano, produzioni locali del III secolo d.C.⁶⁷ Fa eccezione la lastra del duomo di Salerno⁶⁸, opera di maestranze urbane d'età adrianea e riferita a vicende collezionistiche della famiglia Carafa. Analogamente rimane incerta la provenienza del pezzo in esame da una necropoli napoletana o campana (flegrea?) mentre è più verosimile l'ipotesi di

⁵⁷ Sul vano tentativo di Minerva di ostacolare il rapimento: Zanker – Ewald 2004, p. 369.

⁵⁸ Zanker – Ewald 2004.

⁵⁹ Il prototipo pittorico è da ritrovare nella tomba di Persefone a Vergina: Andronikos 1994; Cohen 2010, pp. 187 ss.

⁶⁰ Robert 1919, pp. 450-489. Per il mito v. Förster 1974; e *Persephone*, p. 956.

⁶¹ Si fa riferimento al sarcofago conservato a Roma ai Musei Capitolini: Robert 1919, p. 477-478, n. 392.

⁶² Robert 1919, p. 459; Ambrogi 2009, p. 522.

⁶³ Robert 1919, p. 461, n. 363.

⁶⁴ Robert 1919, p. 465, n. 373, fig. 373; Giuliano 1985, pp. 97-100, n. II.20 (M. Sapelli).

⁶⁵ Robert 1919, p. 460, n. 362, fig. 362, tavv. 120-121.

⁶⁶ Anche le dimensioni della cassa con un formato standard molto allungato rimandano alla prima età antonina.

⁶⁷ Sul sarcofago di Amalfi: Robert 1919, pp. 465 s., n. 374, tav. CXXI fig. 374. Sulla produzione locale dei sarcofagi d'età imperiale con scene mitiche: Koch – Sichtermann 1982; Valbruzzi 1998, pp. 117-128; Palmentieri 2015b, pp. 283-294.

⁶⁸ Robert 1919, pp. 487 s., n. 406, tav. 128.

una provenienza dal mercato antiquario romano⁶⁹.

Da ultimo, dobbiamo porre l'attenzione sull'aspetto del riuso e sulla sua collocazione nel campanile come rilievo con la conseguente problematica relativa al riutilizzo in un contesto cristiano di opere con tematica pagana. Il riutilizzo di tombe imperiali come rilievi è noto in ambito campano, in particolare a Benevento dove molti sarcofagi furono riutilizzati come decorazioni delle facciate di fontane o di palazzi in età rinascimentale, probabilmente eco di quanto accadeva a Roma all'epoca⁷⁰. Analogamente alle credenze pagane, la simbologia funeraria è rivisitata in chiave cristiana: la rinascita dopo la morte. Il mito classico poteva diventare una metafora di ciò che succedeva all'anima dopo la morte e doveva trovare una sua connotazione specifica in un monumento concepito come mausoleo di famiglia. Il riuso del mito in questione riflette la perduta arte greca ma allo stesso modo fa capo al valore escatologico della vicenda⁷¹.

Malgrado non si possa avere la certezza di una lettura consapevole delle scene rappresentate sul sarcofago, i nuovi committenti avevano coscienza dell'importanza artistica del pezzo. La ripresa del linguaggio formale classicistico è da intendersi come simbolo di erudizione. L'episodio mitico è in massima parte raccontato nelle opere di Ovidio e Claudiano che hanno ispirato numerosi lavori letterari del Quattrocento, in particolare il tema sarebbe divenuto caro agli umanisti Angelo Poliziano⁷² e Jacopo Sannazaro che trasfigurarono l'immagine mitica di Proserpina in simbolo di verginità, pudore e della vita che si rinnova⁷³.

1.1.3 - *Oscillum* a maschera

La scultura si trova reimpiegata sopra il punto di imposta dei due archetti pensili che incorniciano la bifora dell'ordine superiore della facciata

(fig. 4.3). La maschera teatrale di piccolo formato (alta all'incirca 20-22 cm) è in discreto stato di conservazione. Manca la parte terminale della capigliatura e reca una frattura che va dalla fronte sino alla sommità del capo. L'ovale tondeggiante presenta un'acconciatura con capelli lunghi e mossi portati indietro e trattenuti sulla fronte con una benda decorata ai lati da corimbi e foglie d'edera. Piccole ciocche incorniciano morbidamente il volto ai lati. L'espressione patetica è fortemente caratterizzata dagli occhi dilatati, dalle narici traforate e dalla bocca spalancata. Analoghe sculture erano anticamente adibite come *oscilla* negli arredi domestici delle *domus*, degli *horti* e delle ville d'epoca imperiale⁷⁴. L'uso di appendere maschere teatrali in funzione di *oscilla* o *pinakes* è molto comune nei partiti decorativi delle *domus* della *nobilitas* romana dall'età tardo-repubblicana. Nella fattispecie gli oggetti erano posizionati lungo le pareti degli ambienti di rappresentanza dei tablini, triclini e negli *intercolumnia* dei peristili⁷⁵.

Questi elementi in marmo fanno inizialmente la loro comparsa nella prima età imperiale, con il II stile pittorico, come semplici riempitivi e con un valore esclusivamente ornamentale all'interno di prospettive architettoniche di matrice ellenistica. Oltre ad essere sospese in posizione frontale alle pareti attraverso festoni o ghirlande, le maschere venivano ruotate o poste di profilo allo scopo di giocare con i contrasti di luce dei grandi occhi e delle bocche spalancate. Dall'epoca augustea ogni elemento decorativo si accompagnava di norma ad un significato simbolico suggerito dalla moda del tempo.

L'esemplare è identificato in base al carattere dell'acconciatura con il tipo "del giovane delicato" di Polluce⁷⁶ o più comunemente come una Menade. Questa forma di rappresentazione è molto comune negli apparati decorativi parietali (pittorici e scultorei) e rimanda alla tradizione ellenistica della decorazione teatrale. Ricorrono in egual misura nell'arredo domestico soggetti della sfera tragica o comica, tipi prefissati ben noti negli spazi teatrali caratterizzati da chiome elaborate e tratti

⁶⁹ Sulle vicende collezionistiche di un altro frammento che avrebbe fatto parte della collezione di Diomede Carafa: Adamo Muscettola 1994, p. 101; Iasiello 2003.

⁷⁰ Palmentieri 2015b, pp. 283-294.

⁷¹ Pray Bober – Rubinstein 1986.

⁷² Poliziano 1475-1478.

⁷³ La memoria delle *Metamorfosi* di Ovidio e del *De Raptu Proserpinae* di Claudiano si riflettono nell'opera di Sannazaro che nel *De Partu Virginis* fece conoscere nel mito di Proserpina un chiaro senso di rigenerazione morale e religiosa per nulla in conflitto con l'eredità classica.

⁷⁴ Carrella et al. 2008, p. 251, n. E77.

⁷⁵ Lo Monaco 2010, pp. 123 s. figg. 17-18.

⁷⁶ Dwyer 1981, p. 296.

somatici esagerati⁷⁷.

Un'analogia destinazione del nostro pezzo è confermata dalla traccia di un foro per l'alloggiamento di un perno visibile attraverso una fotografia presa dall'alto. La maschera dalla resa pittorica chiaroscurale doveva essere impiegata in un ambiente domestico, sulla scia di una tradizione scultorea che si era ben consolidata nel tempo e che prevedeva una decorazione architettonica complessa ispirata alla scenografia teatrale.

Il nostro esemplare trova molti confronti in ambito vesuviano. Si può confrontare con una maschera da Pompei conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 4.4)⁷⁸ e con una della casa degli Amorini Dorati⁷⁹, entrambe riconducibili alle botteghe scultoree del I secolo d.C. Un soggetto affine è rappresentato sullo sfondo di una pittura da giardino del ninfeo di Villa Fondi a Piano di Sorrento e in un quadretto pittorico ubicato lungo la parete d'ingresso dello studiolo della Casa del Bracciale d'oro a Pompei⁸⁰.

L'esemplare è di buona fattura. Sulla base del forte effetto di contrasto e di chiaroscuro delle fluenti ciocche ondulate dei capelli (con tracce di fori di trapano) e degli elementi traforati del viso va inquadrato in età giulio-claudia. Di incerta provenienza si può supporre un suo recupero dall'arredo di una villa marittima del golfo di Napoli.

In merito al riuso della maschera si possono avanzare alcune ipotesi. Da una sempre maggiore articolazione della finta struttura muraria, ottenuta attraverso l'inserimento di elementi architettonici come semplici decorazioni tra le cornici doriche delle bifore (che sembrano imitare la parete antica grazie al gioco di luce e ombre), si passa al confronto con la veduta prospettica della porta delle torri di Federico II a Capua, con evidenti riferimenti alla decorazione delle chiavi d'arco con

protomi figurate di divinità⁸¹. Come per le altre sculture impiegate in facciata, la disposizione della maschera è analoga a quella disposta simmetricamente sull'altro lato del campanile e segue una precisa relazione architettonica. La prospettiva consentiva di vedere da lontano o dal basso entrambe le immagini simultaneamente, indirizzando lo sguardo dell'osservatore in modo speculare.

Il riuso delle maschere dionisiache decorate con i capi coronati di pampini non è attestato altrove nella decorazione dei campanili. Il repertorio iconografico sembra finalizzato unicamente al richiamo del repertorio teatrale della maschera o al soggetto mitico di tradizione dionisiaca che suggerisce l'opportunità di una vita serena. Fermo restando che capi coronati da ghirlande compaiono successivamente sulla facciata del palazzo di Diomedea Carafa ma con diversi intenti celebrativi⁸², si tratta in questa circostanza del richiamo ad un paesaggio atemporale capace di evocare un'atmosfera sapientemente combinata tra miti locali e non.

Il senso della maschera rientra appieno nel gusto decorativo presente a Napoli in quegli anni come suggerisce l'uso del cratere in basalto decorato con una teoria di maschere di Menadi nel battistero del duomo reimpiegato almeno dal XVI secolo come fonte battesimale⁸³.

⁸¹ L'elemento rimanda ancora una volta alle formule classicheggianti della cultura artistica sveva. Un riferimento è alle mensole con teste di fauni e menadi di Castel del Monte (Giuliano 2003, p. 192, fig. 63) riprese con molta probabilità dalla decorazione delle chiavi d'arco del teatro di Capua (sulle chiavi del teatro di Capua: Palmentieri 2014, pp. 237-240).

⁸² È il caso del ritratto coronato di Vespasiano impiegato sull'angolo della facciata del Palazzo Carafa a Napoli alla maniera dello stemma nobiliare di palazzo Como (sul palazzo v. Gambardella – Jacazzi 2007). Il ritratto può considerarsi inedito (un cenno è in Palmentieri 2015a) anche se è di notevole interesse per l'iconografia dell'imperatore flavio, perché rappresenta - insieme alla testa di Minturno - uno dei pochi volti coronati dell'imperatore fino ad ora noti. Il suo collegamento ad un contesto locale cittadino può essere sostenuto sulla base della valenza che la dinastia flavia ebbe nel piano di ricostruzione dei monumenti partenopei distrutti in seguito ai cataclismi naturali.

⁸³ Adamo Muscettola 1996, pp. 569-585.

⁷⁷ Per l'uso delle maschere in ambito pubblico è utile: Gasparri 1996, pp. 235-259.

⁷⁸ Borriello 2010, p. 139, n. IV,20 (M.R. Borriello): inv. 6609.

⁷⁹ Conticello – Romano 1992, p. 113, fig. 20 (M. Mastroroberto): inv. 3014.

⁸⁰ Budetta 2006, p. 87.

1.2 - I marmi del lato Nord

Sulle are funerarie v. infra § 2

1.2.1 - Testa marmorea muliebre (Amazzone)

La scultura si trova reimpiegata sopra il punto di imposta dei due archetti pensili che incorniciano la bifora dell'ordine superiore della facciata (fig. 3.5). Benché sia fratta all'altezza del collo e non sia possibile verificare la lavorazione del retro, si connota per la notevole qualità formale e la pregevole valenza estetica. Presenta lievi scheggiature sulla fronte e sul labbro superiore leggermente consunto. Il naso fu restaurato già in antico come suggerisce il tassello rettangolare di completamento.

La testa di formato leggermente maggiore del vero raffigura una giovane donna calata in un'atmosfera di serena compostezza. Mostra un volto di tipo classico che si accentua nella bocca semidischiusa e nel mento arrotondato. L'ovale pieno presenta grandi occhi incorniciati da palpebre pesanti prive di pupille, forse dipinte. La pettinatura è caratterizzata da capelli scriminati sulla fronte che si articolano sui lati in ciocche ondulate, raccolte dietro la nuca solitamente in uno *chignon* o un doppio nodo. A causa dello stato di conservazione non si comprende l'inclinazione originale della testa inserita in antico in un corpo.

L'iconografia idealizzata del volto rimanda alle creazioni della seconda metà del V secolo a.C. Formulazioni affini per la resa della scriminatura centrale e delle ondulazioni della chioma sulle tempie si riscontrano nell'Afrodite tipo Hera-Borghese⁸⁴. Un modo simile di portare i capelli all'indietro si trova nella scultura del tipo Athena Lemnia⁸⁵. Analogamente la scultura conserva l'impostazione generale e le proporzioni riconducibili a modelli di scuola fidiaca e attica, cui è ascrivibile il tipo della cosiddetta Artemide di Ariccia⁸⁶.

Per i tratti del volto, ma soprattutto per la tipologia della pettinatura replica lo schema delle Amazzoni con le caratteristiche bande ondulate raccolte dietro la nuca in uno *chignon* o in un dop-

pio nodo, che componevano il celebre gruppo di Efeso creato intorno al 430 a.C.⁸⁷. Tuttavia, rispetto al modello la testa è rivolta attualmente in modo eretto e frontale verso l'osservatore, in una posizione che non lascia intendere quella originale⁸⁸. A causa della impossibilità di verificare l'assetto antico e la lavorazione del retro risulta problematica a questo punto una corretta attribuzione.

Il confronto con le teste del tipo evidenzia la ripresa di modelli riproposti meccanicamente nella media età imperiale. Rispetto alle repliche della prima età imperiale, la foggia della pettinatura sulla fronte e delle ciocche laterali ha un andamento piuttosto schematico e meno equilibrato. Le caratteristiche stilistiche ed esecutive del volto suggeriscono un confronto con l'Amazzone vaticana tipo Sciarra proveniente da Villa Aldrobrandini a Frascati datata nella media età antonina⁸⁹. L'impressione è che la testa partenopea rifletta caratteri comuni ad altri tipi campani realizzati nella prima età augustea⁹⁰ e sia per questo ascrivibile ad una creazione della media età imperiale elaborata nell'ambito di un contesto locale sulla scia delle "ossessioni amazzoniche" sperimentate nella capitale⁹¹. Le caratteristiche stilistiche ed esecutive suggeriscono una datazione della scultura in età adrianea.

Il riuso del tipo ideale, privo di elementi ritrattistici connotanti (e in uno stato di conservazione discreto) pare scevro da qualunque intento identitario, motivo suggerito al contrario dalle *images* delle stele reimpiegate nella medesima facciata. Il repertorio iconografico sembra finalizzato unicamente a scopi decorativi e al richiamo della maschera del lato Ovest. Non è chiaro se il volto dell'Amazzone facesse parte di un messaggio figurativo specifico, attribuendo alla guerriera leg-

⁸⁷ Bol 1998; su un esemplare capuano v. Gasparri 2005, pp. 51-74; un'altra coppia proviene dagli scavi di Ercolano: *Ercolano 2008*, p. 249, nn. 7-8 (V. Moesch). Entrambe sono considerate repliche di età augustea nate dalla contaminazione in ambito locale del cosiddetto tipo Sosikles e di quello Sciarra.

⁸⁸ Non possedendo il corpo in realtà non possiamo valutare esattamente la ponderazione del capo che presenta solitamente una rotazione verso destra.

⁸⁹ Bol 1998, p. 177, n. I.5, tav. 8. Sull'Amazzone tipo Sciarra v.: Bol 1998, pp. 35-49, 171-187, tavv. 1-51.

⁹⁰ Si veda ad esempio la testa del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: Gasparri 1995, p. 175, tav. 40,1; Bol 1998, pp. 196 s., n. II.17, tavv. 74-75.

⁹¹ A sostegno del favore goduto dal tipo è la presenza fra i calchi ritrovati a Baia. Si v. da ultimo Barbanera 2014, pp. 127-134.

⁸⁴ Da ultimo v. Brusini 2001, pp. 147-163, n. 8, figg. 73-79.

⁸⁵ Sulla presenza di sculture analoghe in ambito flegreo: Valeri 2005, figg. 68-75; Valeri 2010, pp. 419-442.

⁸⁶ Giuliano 1985, pp. 160-166, IV,1 (L. de Lachenal).

gendaria un valore di virtù. Doveva far parte della raccolta delle *nobilia opera* in questo caso unicamente a scopi decorativi e finalizzati al richiamo della maschera del lato Ovest. Certamente vi fu una scelta che combinava il gusto del committente e l'iconografia della scultura.

1.3 - Considerazioni finali

Come si è detto inizialmente quando sussistono delle incertezze come in questo caso dovute allo stato di riuso dei pezzi bisogna optare per una valutazione orientativa che matura al di fuori di uno schema preordinato come quello del ritrovamento dei materiali in un contesto di scavo. Le osservazioni fino ad ora condotte definiscono quantomeno la natura degli oggetti sviluppati in una determinata epoca senza avere però la pretesa di trovare lo scenario o il retroterra archeologico di riferimento. A questo proposito osserviamo che accanto ai materiali provenienti dalle aree di necropoli sono posizionati oggetti di uso domestico e pubblico provenienti per la maggior parte da fasi di epoca imperiale.

Ignoriamo al momento le vicende antiquarie relative alla maggior parte delle sculture. Se nel caso delle due stele funerarie può essere supposta la provenienza da una necropoli flegrea sulla base dell'analisi del corrispettivo materiale archeologico (v. § 2), lo stesso non si può dire dei rimanenti pezzi della raccolta. Il tentativo di ricostruire il luogo di rinvenimento si scontra con l'assenza di informazioni sulle modalità di costruzione della cappella gentilizia e quindi della documentazione sulla formazione della raccolta di antichità.

Malgrado ciò l'immagine di Atena/Minerva fortemente caratterizzata da una stesura non stereotipata può essere evocativa di una scultura connessa all'ambito territoriale di *Neapolis* improntata alla sensibilità popolare di ascendenza ateniese. Analogamente dal punto di vista formale l'*oscillum* rimanda ad un generico contesto domestico, ben noto in area vesuviana. Influenzata da convenzioni di bottega può essere il volto muliebre di divinità che richiama formulazioni note in ambito flegreo, vesuviano e capuano. Nel contempo la tradizione urbana del sarcofago non fornisce un orientamento preciso sull'ubicazione dell'antica sepoltura.

Pur nella mancanza di concrete indicazioni topografiche sembra avvalorata l'ipotesi di una collocazione di tali oggetti in ambiti napoletani e flegrei⁹². L'ambivalente rapporto di vicinanza di questi centri con Napoli, in particolare *Puteoli*, e la ricchezza della documentazione archeologica poteva convenire anche dal punto di vista funzionale al cantiere che sorgeva in prossimità del mare⁹³. Se fosse così, questi "avanzi" o surrogati di antichità rappresenterebbero una testimonianza preziosa per un territorio dove tuttora sussistono strutture monumentali impiegate nel corso delle varie epoche come vere e proprie cave di antichità⁹⁴.

La particolarità della nostra architettura tardo-gotica che rompe con la tradizione angioina e anticipa quella del primo rinascimento napoletano e la scelta delle sculture (e forse finanche dei motivi epigrafici) indica una forma di apoteosi privata non ancora collocata entro un apparato architettonico emulo di quello antico, come nel caso della cappella del Pontano della fine del XV secolo che riprenderà elementi concettualmente assimilabili ai monumenti funerari romani⁹⁵.

Il programma scultoreo appare subito presentare una possibile forma di eroizzazione o deificazione del committente insieme a chi vi era sepolto. I membri della famiglia erano glorificati attraverso due temi di riferimento: il mito e la storia. Il primo concetto nella sua accezione di esaltazione allegorica sarebbe stato espresso lungo la facciata Ovest attraverso il recupero di soggetti con repertori mitici (il sarcofago con il ratto di Persefone e la rappresentazione scultorea di tipo iconico), mentre è ragionevole ritenere che i ritratti degli antenati illustri ubicati sul lato Nord richiamassero un fattore celebrativo attinente agli stessi valori della famiglia riconosciuti tramite l'aderenza ai volti dei defunti romani (per niente rilavorati a differenza di quelli del campanile beneventano). Prioritario per la sua sistemazione in asse con il por-

⁹² Da ambiti locali e flegrei provenivano anche gli *spolia* della chiesa di Santa Chiara e di San Giovanni a mare (Camodeca 2007, pp. 351-362; Palmentieri 2015a).

⁹³ Da Pozzuoli sarebbero derivate parte delle antichità della collezione di Diomede Carafa e i marmi impiegati per la costruzione di Castel Nuovo.

⁹⁴ Sulla spoliazione del *macellum* di Pozzuoli per la costruzione della cattedrale normanna di Salerno: Palmentieri 2010.

⁹⁵ Iasiello 2003.

tale di ingresso doveva essere quest'ultimo aspetto, volto all'esaltazione del ruolo civile che il proprietario con la sua famiglia aveva goduto in vita. Questa glorificazione, che non a caso ricorre anche attraverso lo splendido portale in marmo dell'ingresso (gemello di quello del duomo anche se in formato ridotto), è espressa con una enfasi tale da suscitare parole di rimpianto dei tempi passati in uno gliommiero diretto al poeta Sannazzaro: «Mo anno verte lippe allo lesalo (?) / Co no cantar menuto che ó no piulo / Non se potè ad vno riulo scriucre / Quello beato viuere all'anticha, / E dica chi se dica quale e ccomo. / Patromo fo buonomo e me conta / Che lo re Lanzalao Roma prese, / E che tanto fo cortese ad questi scgi, / Che fece homini egregi! suso e suso. / Jà de messer Artuso se favella. / Che fece la capella tanto ornata, Che senpre è nomenata a sto riamo»⁹⁶. Il vanto del vivere all'antica di messer Artusio è tra l'altro ricordato nella lettera inviata il 20 marzo del 1524 dall'umanista napoletano Pietro Summonte all'amico Marcantonio Michiel, in cui si dà una descrizione sistematica delle migliori opere prodotte in ambiente aragonese⁹⁷.

La competitività sociale è forse alla base della definizione del programma culturale del committente, che dovette presiedere personalmente alla scelta dei tipi statuari da impiegare sul campanile della propria cappella gentilizia. Quando sono finanziati dai committenti privati tali monumenti, palazzi o cappelle che siano, rappresentano esigenze di esaltazione della storia della città oltre che individuale. Il programma statuario non poteva non essere direttamente collegato alle concezioni culturale e religiosa del centro di *Parthenope-Neapolis*. In questa prospettiva il recupero e il riuso dei pezzi scultorei fu promosso come strumento di affermazione dell'identità culturale e di adesione alla politica del sovrano. Che gli elementi marmorei utilizzati come *imagines clipeatae* o come decorazioni scolpite degli archivolti delle bifore alla maniera antica come rilievi o impiegati come immagini clipeate richi amino il celebre modello della porta di Capua di Federico II è stato già

detto. In termini essenziali le componenti di base dell'architettura civile sveva (e della prima età angioina) influenzarono le valutazioni del committente anche per i ritratti reimpiegati in cui si riconoscevano i nuovi defunti, allo scopo di ribadire il rispetto da portare a chi era sepolto e che si era fatto portavoce di una tale spesa.

Per concludere, la politica umanistico-rinascimentale, che in molte occasioni ha come scenario i centri dell'Italia antica, riflette esperienze significative anche a Napoli⁹⁸. La propensione della committenza trova in questa fase una manifestazione specifica attraverso la propaganda della grecità e romanità cittadina⁹⁹. Nell'arco di un secolo circa si assiste alla creazione a Napoli e nei centri campani di facciate monumentali di palazzi e cappelle di famiglia, che trovano un punto di riferimento nell'impiego di tecniche pseudo-antiche o all'antica e nell'uso di elementi classici di riuso. Oltre all'espressione di una propaganda personale, comunicata da alcuni notabili locali mediante il reimpiego di ritratti di imperatori e di iscrizioni come forma di adesione all'immaginario culturale romano – la committenza partenopea reagisce allo scenario politico e culturale dell'epoca convertendo le opere architettoniche in “memorie messe in scena”, in cui trasmettere quasi per testamento l'eredità classica all'intera collettività.

Il fatto che a determinare il credo personale fosse il riuso degli *spolia* con implicazioni ideologiche, riprova l'insorgenza precoce di certe propensioni culturali e filosofiche improntate al *revival* della cultura classica, che si andavano delineando proprio in quegli anni in città.

Inevitabilmente la particolare connotazione della cappella gentilizia e la mancanza di un modello da seguire comportò una manifestazione esclusiva della sensibilità del committente, Artusio, da poco nobilitato dal re Ladislao¹⁰⁰. La sua recente inclusione tra i fedelissimi del re gli comportò la necessità di costruirsi un passato allo scopo di attestare la *vetustas* della sua famiglia agli occhi della corte napoletana attraverso un'opera altamente rappresentativa e ispirata all'antico.

⁹⁶ Si tratta di uno gliommiero – uno scritto affine alla farsa – espresso in rima e in dialetto (Torraca 1884, p. 2; Croce 1916, pp. 138 s.).

⁹⁷ Pane 1975; Gambardella – Jacazzi 2007.

⁹⁸ In generale sulle esperienze maturate altrove si veda: Cupperi 2004.

⁹⁹ Si vedano i contributi in Hughes – Buongiovanni 2015.

¹⁰⁰ Bock 2009.

Artusio Pappacoda nei primi decenni del Quattrocento si ingegna nell'uso dell'antico come manifestazione di una valenza esteriore e di propaganda personale espressa in modo consapevole e attraverso approfondite riflessioni. Da qui traspare l'avvio di una procedura che di lì a poco sarebbe diventata una convenzione sociale o emulazione, con comportamenti ricorrenti o standardizzati a seconda dei casi.

Le opere originali svuotate della loro funzione civile e religiosa sarebbero diventate oggetto di riproduzioni seriali, evocative della cultura greca e romana attraverso la riproposizione di miti, eroi e uomini illustri.

Angela Palmentieri

2 - Le are funerarie con iscrizioni e busti ritratto¹⁰¹

2.1 - Ara funeraria con coppia di coniugi

Ara funeraria in marmo bianco (h. ca. 65 x 70 cm), di forma quadrangolare; due lesene delimitano ai lati l'edicola con i busti (h. ca. 45 cm) della

¹⁰¹ Le due epigrafi, la seconda delle quali di particolare rilievo, sono rimaste sostanzialmente inedite, pur essendo da secoli sulla facciata principale del campanile; al massimo ci si è limitati a indicare il reimpiego di due cippi funerari, così ad es., in *Napoli antica* 1985, p. 484, n. 156: «due cippi funerari scolpiti». Il motivo non è verosimilmente solo l'altezza a cui sono inserite, perché nel *CIL* sono comprese non poche iscrizioni murate in alto, anche se non sempre con letture esenti da mende; forse la ragione principale per cui sono sfuggite a Mommsen e ai suoi collaboratori è, a quanto pare, il fatto che i due ordini superiori della torre campanaria erano a quel tempo «goffamente intonacati e dipinti» (così Galante 1872, p. 152), pur essendo le are con i ritratti visibili (dal disegno edito in *Poliorama pittoresco* 1, 1836-1837, p. 288, la parte alta del campanile non appare ancora intonacata; cfr. inoltre de Lauzières – Nobile – D'Ambra 1855, p. 1138, con tavola; sul punto ripetuto quasi alla lettera da Chiarini 1859, p. 93, mentre l'edizione originale di quest'opera, Celano 1692, pp. 40 s., non menzionava affatto gli *spolia* della torre campanaria). Non sembra un caso se solo dopo il restauro alla fine dell'800 dell'ultimo ordine del campanile, «ricostruito nelle sue linee primitive», il primo a menzionare le due epigrafi, pur dichiarandole quasi del tutto illeggibili, sia stato Del Pezzo 1898, p. 186. Certo resta tuttavia singolare che il primo a riportarne a mia conoscenza il testo sia stato più di un secolo dopo uno studioso di Baboccio, Bock 2001, p. 72 n. 153, sebbene fuggevolmente in una nota e in modo inesatto e incompleto.

Le misure, sia pure approssimative, di altezza e larghezza delle due epigrafi, non essendo possibile un loro esame ravvicinato, sono state ricavate tramite puntamento laser dal mio collaboratore Michele Stefanile; da queste misure fondamentali ho poi potuto dedurre tutte le altre. Infine la descrizione dei ritratti deve molto alla competenza sul tema di A. Palmentieri.

coppia di defunti (fig. 4.5). Quattro piccoli fori posti sopra i capitelli e alla base di queste lesene sorreggevano forse una copertura per i ritratti. Al di sotto dell'edicola in due tabelle (h. ca. 10 x 32 cm) con cornici (listello e gola rovescia) sono incise le iscrizioni (h. lettere ca. 2,3) con i nomi dei coniugi. Entrambi i defunti sono raffigurati a mezzo busto con una tunica, come avveniva nei rilievi a cassetta impiegati al principio del I secolo d.C. Il personaggio maschile con il volto leggermente inclinato verso la moglie presenta un ritratto ben caratterizzato ma assimilabile al tipo ritrattistico di Traiano creato intorno al 98 d.C.¹⁰² Il volto ben delineato con i segni dell'età presenta capelli pettinati a ciocche leggermente chiaroscurate. La donna ritratta è caratterizzata da un volto ovale, ben marcato nei tratti somatici, anch'esso leggermente rivolto verso il coniuge. La fronte ampia presenta un impianto triangolare incorniciato da un alto diadema di riccioli a spirale che contornano il volto fino alle orecchie. I riccioli sono realizzati in modo piuttosto schematico e segnato al centro da un foro di trapano. Gli occhi grandi e lisci presentano il tipico taglio a mandorla e sono profilati dal taglio delle palpebre. Pertanto i ritratti della coppia sia della donna con la tipica acconciatura dei capelli¹⁰³, quanto dell'uomo, consentono di proporre una datazione negli ultimi anni del I secolo o nei primissimi del II secolo¹⁰⁴. Questa classe di monumenti suggerisce l'assimilazione dei ceti libertini alle formule ritrattistiche imperiali ad opera di botteghe specializzate¹⁰⁵.

*Munatiae
Primigeniae*

*Ti. Iulio
Agathangelo*

¹⁰² Sul tipo v. l'ara funeraria dalla via Ostiense di *Cn. Pollius Fortunatus*, datata alla prima età traiana (*EDR*102792: S. Orlandi, con foto; cfr. Kleiner 1987, pp. 186 s., n. 60, tav. 36.4; Fittschen 2011, p. 271, n. 4.18, con foto).

¹⁰³ Sui ritratti femminili con queste acconciature v. per tutti Buccino 2011, spec. pp. 372, 392 s., nn. 6.8 e 6.9, che li data in età flavia verso gli anni 80-90.

¹⁰⁴ Un'analoga riproduzione della coppia dei defunti a mezzo busto si trova nello stesso periodo della nostra nelle are funerarie di *Q. Gavius Musicus* ai Musei Vaticani (*CIL* VI 18911; Kleiner 1987, pp. 170 s., n. 49) e di *L. Tullius Diotimus* e *Brittia Festa*, conservata a Villa Borghese (*CIL* VI 1924; Kleiner 1987, pp. 177 s., n. 54, con foto; Boschung 1987, p. 113, n. 943, con foto).

¹⁰⁵ Sul punto v. Fittschen 2011, pp. 247-302.

Si tratta con ogni evidenza di una coppia di coniugi di condizione libertina, come mostrano i loro *cognomina*. I *Munatii* sono diffusi un po' in tutta la Campania¹⁰⁶, e naturalmente anche a *Puteoli*¹⁰⁷ e in specie a *Neapolis*, dove nel tardo II secolo emergono nell'*élite* locale e in seguito accedono persino al rango equestre¹⁰⁸. *Ti(berius) Iulius Agathangelus*¹⁰⁹ era evidentemente un liberto di discendenti di liberti imperiali tiberiani.

2.2 - Ara funeraria con busto di defunto barbato

Ara funeraria di marmo bianco (h. ca. 120 x 80 cm) con frontone centinato e pulvini laterali (fig. 4.6); due doppie spirali contrapposte, legate al centro con un doppio nastro, chiudono i pulvini con fioroni a cinque petali e bottone centrali; anche verso l'interno le spirali terminano con simili fioroni; gli angoli fra le spirali sono riempiti da palmette. Ai lati del tronco dell'ara due lesene sorreggono il coronamento e racchiudono la nicchia centrale con il busto nudo del defunto (h. ca. 65 cm) con corta barba e fitti capelli ricci, il cui ritratto è chiaramente ispirato a quelli dell'imperatore Adriano, il che fornisce anche una datazione del manufatto agli anni di quel regno, forse nei primi

tempi (ca. 120-130)¹¹⁰. La testa è rivolta frontalmente e ha un impianto largo. La fronte è ampia e segnata da una ruga mediana e completata da una chioma eseguita a ciocche ben definite. Gli occhi sono piccoli e lievemente allungati (l'occhio destro è leggermente più piccolo dell'altro). La bocca è contornata dai baffi che si raccordano con la barba corta e curata realizzata con ciuffi morbidi. Il busto presenta il margine inferiore che giunge fino ai pettorali. L'ara è realizzata con grande raffinatezza e deve essere stata prodotta in una bottega specializzata in questa produzione con ritratti di gente comune eseguiti con grande accuratezza formale¹¹¹.

Negli spazi fra le lesene e la nicchia sono incise a sinistra e a destra le lettere *D* e *M* (h. ca. 5 cm). Nella base dell'ara una *tabula* pseudo-ansata, con cornice composta da un listello, contiene il testo epigrafico con il nome del defunto (h. lettere ca. 3,7 cm) e il carme funerario (h. 1,3-2 cm); l'ultima lettera delle linee 3-4 è incisa in parte sul listello della cornice; *I longa in iterum*. Nelle anse della *tabula* sono iscritte rispettivamente le lettere *C* e *O* (h. cm. 3 ca.), da intendere, a mio parere senza dubbio, *c(oniugi) o(ptimo)* (fig. 4.7).

D(is) M(anibus).

(in *tabula*)

L(ucio) Vario Pezonti.

De nihil(o) sum natus ad

nihil iterum perveni et tu

*qui relegis talem te spera futu-
rum.*

(Nelle anse della *tabula*)

c(oniugi) o(ptimo)

¹⁰⁶ Ovviamente sono diffusi anche a Roma, dove per di più compare anche una *Munatia Primigenia* (CIL VI 22681) di circa II secolo, ma che non può identificarsi con la nostra. Del resto il *cognomen Primigenia* è talmente frequente da rendere queste omonimie ben poco significative.

¹⁰⁷ Fin dall'età augustea: *Cat. Mus. Campi Flegrei 2008*, p. 32 (M. L. Caldelli) (anno 11 d.C.); CIL X 2048 = EDR132744 (G. Camodeca) con foto (fine I - inizi II sec.); X 2754 (II sec.); Giglioli 1913, p. 25, 3 = EDR102582 (ca. 150-250); di dubbia origine CIL X 2285 = EDR142345 con foto (II sec.); X 2751; 2752 = CLE 1053; invece certamente estraneo a *Puteoli* per la tribù *Fabia* è il vigile d'età severiana di CIL X 1767.

¹⁰⁸ *L. Munatius Hilarianus* (IGI Napoli, 44), datata 194; cfr. anche *Eph. Ep.* VIII 344 = EDR149540 (G. Camodeca) (anni 170-190); e il suo discendente *L. Munatius Concessianus*, v. p., e figlio (CIL X 1492 = EDR134758, con foto: G. Camodeca), seconda metà III - inizi IV. Quasi certamente neapolitana è a mio parere anche la stele di *L. Munatii* con rilievo figurato di primo principato (CIL X 2753 = EDR151673 G. Camodeca), tuttora a Firenze, murata in Palazzo Peruzzi, v. Gunnella *et al.* 1980, pp. 63 s., n. 47, con foto.

¹⁰⁹ Il grecanico *Agathangelus* è documentato in area flegrea a *Puteoli* (AÉpigr 2002, 357 = EDR137940 con foto) e *Cumae* (*Eph. Ep.* VIII, 446 = EDR150946).

¹¹⁰ Sui ritratti di Adriano, v. il sempre valido Wegner 1956. Il defunto sembra ispirarsi al modello scultoreo del ritratto dell'imperatore del tipo "stazione Termini", giudicato in base ai raffronti monumentali come l'immagine ufficiale creata all'indomani della sua ascesa al potere nel 117 d.C.; sul tipo v. il busto dei Musei Capitolini a Roma (Fittschen 1992-1993, p. 450, fig. 2; cfr. Buccino 2011, p. 280). Anche la forma del busto sembra propendere per questa cronologia; v. a questo proposito un busto loricato della prima età adrianea di un personaggio assimilato all'imperatore (Fittschen 2011, p. 285, n. 4.30).

¹¹¹ Su questa produzione cfr. anche l'ara funeraria del calzolaio *C. Iulius Helius* in marmo pentelico, Roma, Centrale Montemartini (CIL VI 33914; Fittschen 2011, p. 267, n. 4.14, con foto).

Il defunto *L. Varius Paezon* era con ogni verosimiglianza un liberto a giudicare dal suo *cognomen* grecanico, che risulta essere di uso piuttosto raro¹¹². L'elogio *c(oniugi) o(ptimo)* per motivi di spazio è stato abbreviato drasticamente e inciso ai lati del nome nelle anse della *tabula*; in tal modo veniamo a sapere che il sepolcro gli è stato posto dalla moglie.

Nelle linee 2-5 segue il carme funerario in due esametri dattilici, il primo dei quali spondaico; si propone questa scansione del testo con cesura semiquinaria¹¹³:

De nil sum natus | ad nil iterum perveni
(sssdss)
et tu qui relegis | talem te spera futurum.
(sdssds)

Per ovvi motivi metrici al verso 1 si è scritto *nihil* in luogo di *nihilo*, così come la caduta di *h* con contrazione (*nil*), cosa ben nota nei *CLE*.

Il defunto nel secondo esametro si rivolge, come è molto frequente nei *carmina* funerari, al *viator* che passa davanti al sepolcro (*et tu qui relegis*); allo scopo si usa il verbo *relegere* (che già si trova nei *CLE*, ad es. in *CLE* 1152: *tu qui via Flaminia transis, resta ac relege*; *CLE* 496: *te precor, hoc qui releges (= relegis), ...*)¹¹⁴. Egli avverte il passante di attendersi (*spera*, imperativo) la stessa sorte (*talem te spera futurum*). Qui il verbo *sperare* ha con ogni evidenza il significato (raro e per lo più poetico) di attendersi una cosa sfavorevole, non desiderata (e quindi temere, paventare); ad es. Prop. II, 5, 3: *haec merui sperare?*; Verg. *Aen.* II, 657-8: *Mene ecferre pedem, genitor, te posse relicto | sperasti?*; *ibidem* IV, 419: *Hunc ego si potui*

tantum sperare dolorem | et perferre, soror, poterō; ibidem I, 543: *at sperate deos memores fandi atque nefandi*.

Nei versi in esame, composti in età grosso modo adrianea, come mostrano i caratteri del ritratto, si esprimono molto chiaramente concetti epicurei, gli stessi che in forme simili (a volte come semplici formule) compaiono talvolta nei *carmina* epigrafici sia latini che greci dei primi secoli dell'impero¹¹⁵; né molto rileva se ciò testimonia la diffusione delle idee dell'epicureismo piuttosto che effettivi seguaci del pensiero di Epicuro. Il nostro carme però si differenzia con una qualche originalità rispetto agli altri finora noti, che appaiono piuttosto banali¹¹⁶, se non addirittura ridotti, come già detto, a mere formule. Per queste ultime si può senz'altro citare il diffuso *non fui, fui, non sum*¹¹⁷, che si trova talvolta semplicemente abbreviato: *n. f. f. n. s.*¹¹⁸, e che compare anche in greco (ad es. *IG* XIV 1201 = *IGUR* 1398 Roma, fine II - inizi III sec.)¹¹⁹.

Lo stesso concetto è espresso pure in Seneca¹²⁰ nelle *epistulae* indirizzate nel 62-64 al suo amico campano Lucilio (di *Neapolis* o di *Pompeii*)¹²¹, che era molto probabilmente un epicureo (*ep.* 23, 9: *Epicuri tui*): *Haec paria sunt: non eris, nec fuisti (ep. 77, 11); Mors est non esse. Id quale sit iam scio: hoc erit post me, quod ante me fuit (ep. 54, 4).*

¹¹⁵ Sui concetti epicurei nelle iscrizioni funerarie, che testimoniano la diffusione di quelle idee filosofiche, v. in particolare Ferguson 1990, spec. pp. 2297 s.

¹¹⁶ *CIL* VI 26003 (cfr. p. 3532) = *CIL* VI 34165a = *CLE* 1495: *Ni(hi)l sumus, ut fuimus, / mortales. Dispice lector, / in nihil ad (!) nihilo quam / cito reccidimus*; *CIL* II 1434: *Ni(hi)l fui, ni(hi)l sum et tu qui vivis, es, [bibe], lude, veni*, su cui Hernández Pérez 2001, pp. 105 s.

¹¹⁷ *CIL* VIII 3463 = 18190 = *CLE* 247 = *ILS* 8162 (Numidia, *Lambaesis*): *non / fui, fui, non sum, non desidero*; *CIL* VI 38506: *non fui, fui, non so(m), non d/esidero*; *CIL* XIII 530 = *ILS* 8163 (Aquitania, *Lactora*): *non fui, fui, me/mini, non sum, / non curo*. Su questa espressione v. Cumont 1928, pp. 73-85.

¹¹⁸ *CIL* V 2893 = *ILS* 8164 (*Patavium*): *n(on) f(ui), f(ui), n(on) s(um), non) c(uro)*; *CIL* V 1813 = Mainardis 2008, pp. 148-150, nr. 50 con foto (*Iulium Carnicum*): *n(on) f(ui), n(on) s(um), non) c(uro)*.

¹¹⁹ Cfr. anche *IGUR* 1397, dove altri esempi urbani della stessa *sententia*.

¹²⁰ Sulla profonda conoscenza dell'epicureismo da parte di Seneca, cfr. per tutti Ferguson 1990, pp. 2280-2282.

¹²¹ Sulla cronologia delle *epistulae* v. ad es. Mazzoli 1989, pp. 1850 ss.; su *Lucilius*, Camodeca 2008, p. 314.

¹¹² La metà della quindicina di casi noti proviene da Roma, v. Solin 2003, p. 830; nessun confronto dalla Campania. Viceversa il gentilizio è molto diffuso; *Varii* e anche *L. Varii* sono attestati un po' dappertutto. Ovviamente questi dati onomastici non bastano per postulare una provenienza urbana dell'ara funeraria.

¹¹³ Devo ricordare che ne ho discusso con un grande esperto di poesia lucreziana come Giorgio Jackson, collega e amico di animo squisito, la cui recente, improvvisa scomparsa ha interrotto una frequentazione ventennale. Sullo stesso punto ringrazio per un parere anche l'amico e collaboratore Umberto Soldovieri. Ovviamente eventuali errori sono imputabili all'autore, che si ripromette di tornare più approfonditamente sul *carmen* epigrafico per i diversi problemi che pone.

¹¹⁴ Cfr. inoltre Mart., *Ep.* 4, 29, 9: *tu quoque de nostris releges quemcumque libellis, ...*; Colum. *R. rust.* 4, 1, 1: *Cum... librum a me scriptum ... relegisses*; Ovid., *Rem. Am.* 717 s.: *Scripta cave relegas blandae servata puellae; | constantis animos scripta relecta movent*.

L'età adrianea, a cui risale la nostra iscrizione, aveva visto un rifiorire di questa dottrina filosofica¹²², che certo si giovò della sua penetrazione nei ceti elevati e in particolare nella stessa *domus* imperiale. È nota l'esplicita adesione di Plotina Augusta, vedova di Traiano, che in una lettera del 121 indirizzata all'imperatore Adriano, nel chiedergli modificazioni giuridiche per aprire la successione nella scuola epicurea di Atene anche ai *peregrini*, dichiarava il proprio [*studium*] *erga sectam Epicuri*¹²³. Questa simpatia era, a quanto pare, condivisa da Adriano stesso¹²⁴; anche il suo *ab epistulis Graecis* nel 128-130, originario dalla Syria, *C. Avidius Heliodorus*, poi *praefectus Aegypti* nel 137/142, era forse un epicureo¹²⁵. Fra i senatori di questo periodo si può citare ad esempio un amico di Plinio, *T. Calestrius Tiro*, *praetor* nel 93, poi *procos. Baeticae* nel 107 (Plin. *Ep.* 9, 5)¹²⁶.

Inoltre, come si sa, la Campania¹²⁷ era stata il centro di diffusione dell'epicureismo a Roma e in Italia durante la tarda repubblica e fino alla prima

età augustea¹²⁸. In seguito si può ricordare, oltre il già citato *Lucilius*, il ricco puteolano, amico di Stazio, *Pollius Felix*, noto epicureo di età neroniano-flavia (Stat., *Silv.* 2, 2, 113). Una continuazione di queste tradizioni epicuree si può forse vedere nel fatto che ancora a metà del III secolo si trova a *Puteoli* una professione di epicureismo¹²⁹ nella frase incisa sul sarcofago dell'importante cavaliere d'origine locale *L. Valerius Valerianus, praefectus Mesopotamiae et Hosroenae* (*AÉpigr* 1969/70, 109 = *EDR074975*)¹³⁰: *carui avaritia metu sollicitudine hominum*.

Naturalmente non vi è certezza che questi due pezzi con busti ed epigrafi siano di provenienza flegrea e comunque locale, o invece non siano stati allo scopo importati da Roma dallo stesso Artusio Pappacoda¹³¹. Ma non vi sono motivi cogenti che sostengano questa eventualità; simili are funerarie con busti dei defunti sono ben attestate anche in area puteolana nella prima metà del II secolo¹³²; per di più pure gli altri *spolia* del campanile possono avere origine locale (v. § 1.3).

¹²² Sull'epicureismo nel II sec. d.C. basta rinviare alla sempre utile trattazione di Ferguson 1990, pp. 2285 ss.; anzi a suo giudizio (p. 2327) questo secolo fu il periodo della sua massima diffusione nell'impero. Basta pensare al monumento più famoso: il portico fatto erigere da Diogene di Oenoanda in Licia (forse proprio in età adrianea) per incidervi sulle pareti le tesi di Epicuro (per cui v. per tutti Smith 1996; Smith 2003; nuovi altri frammenti, trovati negli scavi fra 2007 e 2012, sono stati editi in *Epigraphica Anatolica*).

¹²³ *CIL* III 12283 = *IG* II² 1099 = *ILS* 7784 = *FIRA* I 79 = Oliver 1989, pp. 174 ss., n. 73; su questo *dossier* v. van Bremen 2005, pp. 499 ss.; sul *dossier* del 121, pp. 525 ss., App. 1 (con testo e trad. ingl.); cfr. anche Dorandi 2000, pp. 137-148.

¹²⁴ Sulle simpatie di Adriano verso l'epicureismo cfr. Ferguson 1990, pp. 2287 s.; Birley 1997, p. 109 («some appeals»).

¹²⁵ Così Syme 1984, pp. 41 s. = *Roman Papers* 4, Oxford 1988, p. 306 s., che lo identifica con l'*Heliodorus* filosofo caduto in disgrazia presso Adriano (*H.A.*, v. *Hadr.* 16, 10; 15, 5) poco prima della morte dell'imperatore; inoltre Birley 1997, p. 182 sul filosofo *Heliodorus*, amico dell'imperatore (*H.A.*, v. *Hadr.* 16, 10), da identificare a suo giudizio con un omonimo epicureo della scuola di Atene del 125 (noto da *SEG* 43, 24 = van Bremen 2005, pp. 505 s.) e a sua volta con *Avidius Heliodorus*; tuttavia questa identificazione, respinta a suo tempo da Pflaum 1960, p. 253, resta ancora tutt'altro che pacifica. Sul punto di recente van Bremen 2005, pp. 522 ss., che ritiene infatti di dover distinguere il filosofo epicureo *Heliodorus* dall'omonimo retore e *ab epistulis* di Adriano (v. spec. p. 524: «To me the most obvious solution is to see the two men as distinct»).

¹²⁶ Per gli «*Epicureans in the upper order*» di quest'epoca v. Syme 1985, pp. 344-347 = *Roman Papers* 5, Oxford 1988, pp. 549-551.

¹²⁷ Naturalmente sempre che l'ara sia, come pare più probabile, di origine locale, v. *infra*.

¹²⁸ Per tutti si ricordi Filodemo e la biblioteca epicurea della celebre Villa dei Papiri ad Ercolano, Gigante 1990; inoltre la recente sintesi con specifico riferimento alla Campania di MacGillivray 2012, pp. 151-172. Al proposito va infine segnalato il famoso *carmen* epigrafico del neapolitano *C. Stallius Hauranus ex Epicureio gaudivigente choro* con evidenti echi lucreziani (*CIL* X 2971 = *CLE* 961, ora a Firenze, villa Corsini), databile verso il 50-20 a.C.; su cui v. la mia scheda in rete *EDR135361*, con foto e bibl.; da ultimo (ma poco utile) Sblendorio Cugusi 2013, p. 254. Cfr. infine per una possibile ispirazione epicurea anche *CLE* 2179, cfr. *AE* 2010, 291 *Cumae*.

¹²⁹ Così Ferguson 1990, p. 2310 (e non stoica).

¹³⁰ La datazione alla metà del III secolo (invece di quella precedentemente supposta: età tardo-severiana) è ora accertata: v. Camodeca 2002, pp. 1627 s.; G. Camodeca, in *Cat. Mus. Campi Flegrei* 2008, pp. 42 s., con foto, che pubblica una nuova iscrizione (onoraria) del cavaliere datata al tempo di Gordiano III.

¹³¹ L'ara funeraria di *Varius Paezon* è un ulteriore esempio dell'assimilazione di un membro del ceto libertino ad un personaggio della famiglia imperiale secondo un gusto ben attestato a Roma (v. *supra*, note 105, 110-111); ad es. nell'ara di *Julia Iusta* (*CIL* VI 8575 = *ILS* 1502), conservata al Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma, datata tra la tarda età traiana e la prima adrianea (Kleiner 1987, p. 218, n. 85, con foto; Boschung 1987, p. 105, n. 789, con foto).

¹³² *CIL* X 1872 = *EDR108070* (G. Camodeca) con foto: coppia di coniugi di età adrianea; *EDR145954* (G. Camodeca) con foto: busti-ritratto di una coppia di coniugi e databile negli anni 130-160; cfr. anche *AÉpigr* 2002, 352 = *EDR102529* (G. Camodeca) con foto: busto di un giovane defunto di età traiana. Si tratta sempre di personaggi benestanti, appartenenti tuttavia al ceto libertino.

Può certo meravigliare che Artusio Pappacoda abbia voluto sul campanile della sua cappella una iscrizione che esprimeva il nichilismo epicureo; tuttavia dell'epicureismo all'epoca nulla o quasi si sapeva: solo due anni dopo la costruzione di questo monumento Poggio Bracciolini scopriva nel 1417 nell'abbazia di Fulda in Germania il codice del *De rerum natura* di Lucrezio, un'opera che avrebbe avuto la ben nota risonanza nella cultura del nascente Umanesimo¹³³. Inoltre, ed è quel che più conta, questo *carmen* epigrafico era pratica-

mente illeggibile data la piccolezza dei caratteri con cui era iscritto (h. 1,3-2 cm); e ciò è ben dimostrato dal fatto che solo ora dopo sei secoli si è riusciti con potenti teleobiettivi a leggerne l'intero testo. Invero Pappacoda voleva semplicemente inserire nella facciata principale del campanile dei busti antichi che figurassero come antenati nobilitanti della sua famiglia, e ciò per celebrare il grande prestigio e l'influenza che aveva raggiunto nella corte di Napoli (fig. A)¹³⁴.

Giuseppe Camodeca

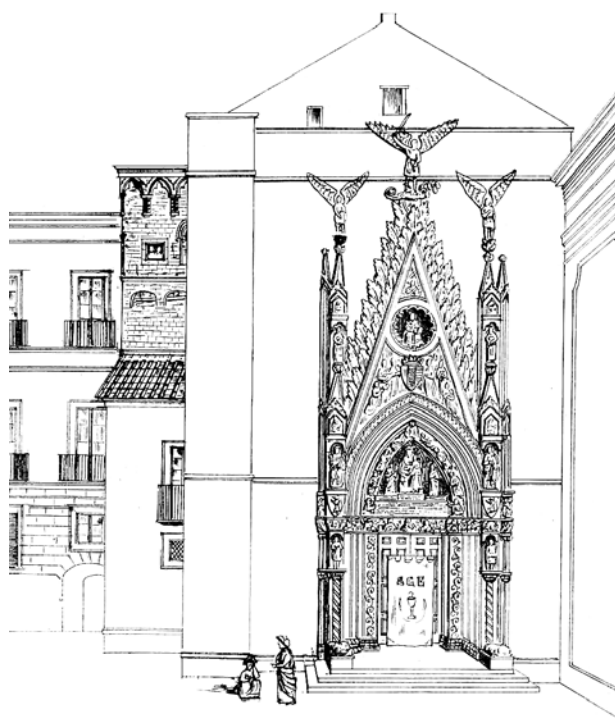


Fig. A - Napoli, cappella Pappacoda, disegno della facciata Nord (da *Poliorama Pittoresco* 1, 1836-7).

¹³³ V. in generale Flores 1980; di recente in particolare Citti 2008, pp. 97-139; Prosperi 2008, pp. 191-210.

¹³⁴ Sulle vicende e sul *cursus honorum* di Artusio alla corte di Ladislao d'Angiò-Durazzo e poi di Giovanna II, v. per tutti, sia pur brevemente, Bock 2001, pp. 68 ss., con bibl.

Abbreviazioni bibliografiche

- Adamo Muscettola 1985 = S. Adamo Muscettola, 'Il tempio dei Dioscuri', in *Napoli antica* 1985, pp. 196-208.
- Adamo Muscettola 1989 = S. Adamo Muscettola, 'Memorie ritrovate di Napoli antica', in *Prospettiva* 53, 1989, pp. 236-244.
- Adamo Muscettola 1994 = S. Adamo Muscettola, 'Napoli e le «Belle Antechetate»', in F. Zevi (a cura di), *Neapolis*, Napoli 1994, pp. 95-109.
- Adamo Muscettola 1996 = S. Adamo Muscettola, 'Da cratere dionisiaco a fonte battesimale. Una eredità della otiosa Neapolis o di Napoli desidiosa?', in C. Montepaone (a cura di), *L'incidenza dell'Antico: studi in memoria di E. Lepore*, vol. III, Napoli 1996, pp. 569-585.
- Adamo Muscettola 1998 = S. Adamo Muscettola, 'La triade del Capitolium di Cuma', in *I culti della Campania antica. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di N. Valenza Mele*, 'Napoli, 15-17 maggio, 1995', Napoli 1998, pp. 219-230.
- Ajello 1845 = G. Ajello, *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, I, Napoli 1845.
- Ambrogi 2009 = A. Ambrogi, 'Sarcofago con il ratto di Proserpina nella catacomba di San Panfilo. Sulla diffusione dei temi pagani in contesti cristiani', in C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanizillotta (a cura di), *Où πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma 2009, pp. 505-542.
- Andronikos 1994 = M. Andronikos, *Vergina II. The Tomb of Persephone*, Athens 1994.
- Araldo 1594-1596 = G. F. Araldo, *Relatione d'alcune chiese et compagnie di Napoli*, Napoli, Biblioteca del Gesù Nuovo, manoscritto senza segnatura, 1594-1596.
- Athena = P. Demargne – H. Cassimatis, 'Athena' s.v., vol. 1 pp. 955-1044, vol. 2 pp. 702-765, Zürich – München 1984.
- Baldassarre et al. 2010 = I. Baldassarre et al., *Il teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano*, Napoli 2010.
- Barbanera 2014 = M. Barbanera, 'Le Amazzoni di Villa Adriana tra Grecia e Roma', in Calandra – Adem Bri 2014, pp. 127-134.
- Becatti 1951 = G. Becatti, *Problemi fidiaci*, Milano – Firenze 1951.
- Birley 1997 = A. R. Birley, *Hadrian. The restless Emperor*, London – New York 1997.
- Bock 2001 = N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351 – ca. 1423)*, München – Berlin 2001.
- Bock 2009 = N. Bock, 'Stile e colore. Policromia nella scultura napoletana del Trecento e Quattrocento', in P. A. Andreuccetti – I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Lucca 2009, pp. 119-138.
- Bol 1998 = R. Bol, *Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen*, Mainz 1998.
- Bona Castellotti – Giuliano 2008 = M. Bona Castellotti – A. Giuliano (a cura di), *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana: da Federico II ad Andrea Pisano*, Pisa 2008.
- Borriello 2010 = M.R. Borriello (a cura di), *Histrionica. Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, Milano 2010.
- Boschung 1987 = D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987.
- Brusini 2001 = S. Brusini, 'La decorazione scultorea della villa romana di Monte Calvo', in *RivIstArch* 55, 2001, pp. 147-163.
- Buccino 2011 = L. Buccino, 'Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana', in *Ritratti 2011*, pp. 360-383.
- Budetta 2006 = T. Budetta (a cura di), *Il giardino, realtà e immaginario nell'arte antica*, Castellammare di Stabia 2006.

- Calandra – Adembri 2014 = E. Calandra – B. Adembri (a cura di), *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicismo ed ellenismo. Studi e ricerche*, Milano 2014.
- Camodeca 2002 = G. Camodeca, 'Un "poeta" di origine africana in una nuova iscrizione di Puteoli', in *AfrRom* 14, Roma 2002, pp. 1627-1638.
- Camodeca 2007 = G. Camodeca, 'Cura secunda di un *decretum* decurionale puteolano in onore di un cavaliere di età traiano-adrianea' (*AE* 1956, 20)', in *MEFRA* 119, 2007, pp. 351-362.
- Camodeca 2008 = G. Camodeca, *I ceti dirigenti di rango senatorio, equestre e decurionale della Campania romana*, I, Napoli 2008.
- Capasso 1855 = B. Capasso, *Sull'antico sito di Napoli e Palepoli dubbii e conghietture*, Napoli 1855.
- Carrella *et al.* 2008 = A. Carrella – L.A. D'Acunto – N. Inserra – C. Serpe (a cura di), *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma 2008.
- Cat. Mus. Campi Flegrei* 2008 = F. Zevi *et al.* (a cura di), *Catalogo. Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Pozzuoli*, Napoli 2008.
- Cavallaro 2007 = A. Cavallaro (a cura di), *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, Roma 2007.
- Celano 1692 = C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 4, Napoli 1692.
- Chamoux 1944-1945 = Fr. Chamoux, 'Le type de la Minerve Ingres (Athéna Médicis)', in *BCH* 68-69, 1944-1945, pp. 206-239.
- Chiarini 1859 = G.B. Chiarini (a cura di), *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, raccolte dal canonico Carlo Celano*, vol. IV, Napoli 1859.
- Citti 2008 = F. Citti, 'Pierio recubans Lucretius antro: sulla fortuna umanistica di Lucrezio', in *Lucrezio. La Natura e la Scienza*, Firenze 2008, pp. 97-139.
- CLE* = *Carmina Latina Epigraphica*.
- Cohen 2010 = A. Cohen, *Art in the Era of Alexander the Great. Paradigms of Manhood and their cultural Tradition*, New York 2010.
- Conticello – Romano 1992 = B. Conticello – F. Romano, *Domus – Viridaria – Horti Picti*, Napoli 1992.
- Croce 1916 = B. Croce, 'Uno gliommero inedito del '400', in *Archivio Storico per le Province Napoletane* XLI, 1916, pp. 138-145.
- Cumont 1928 = F. Cumont, 'Non fui, fui, non sum', in *MusB* 32, 1928, pp. 73-85.
- Cupperi 2004 = W. Cupperi (a cura di), *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, Pisa 2004.
- D'Aloe 1883 = S. D'Aloe, 'Catalogo di tutti gli edifizii sacri della città di Napoli e suoi sobborghi', in *Archivio Storico per le Province Napoletane* 8, 1883, pp. 111-152.
- De Caro – Giampaola 2008 = S. De Caro – D. Giampaola, 'La circolazione stradale a Neapolis e nel suo territorio', in D. Mertens (a cura di), *Stadtverkehr in der antiken Welt* 'Internationales Kolloquium zur 175-Jahrfeier des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, 21. bis 23. April 2004', Wiesbaden 2008, pp. 107-124.
- de Franciscis 1968 = A. de Franciscis, 'A capa 'e Napule, testa di Afrodite', in *RendNap* 43, 1968, pp. 203-206.
- de Franciscis 1984 = A. de Franciscis, 'Ricerca sulla scultura nella Napoli greco-romana', in *RendNap* 59, 1984, pp. 87-109.
- de Lachenal 1995 = L. de Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.
- de Lauzières – Nobile – D'Ambra 1855 = A. de Lauzières – G. Nobile – R. D'Ambra, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855.
- Del Pezzo 1898 = N. Del Pezzo, 'La Cappella di S. Giovanni dei Pappacoda', in *Napoli Nobilissima* 7, 1898, pp. 184-190.
- Delivorrias 1994 = A. Delivorrias, 'Fidia' s.v., in *EEA*, Suppl. II, vol. 2, Roma 1994, pp. 651-652.
- d'Engenio Caracciolo 1624 = C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli 1624.
- Despinis 1975 = G. Despinis, *Ακρόλιθα*, Αθήναι 1975.

- Dorandi 2000 = T. Dorandi, 'Plotina, Adriano e gli Epicurei di Atene', in M. Erler (a cura di), *Epikureismus in der späten Republik und der Kaiserzeit*, Stuttgart 2000, pp. 137-148.
- Dwyer 1981 = E.J. Dwyer, 'Pompeian Oscilla Collections', in *RM* 88, 1981, pp. 247-306.
- EDR *Epigraphic Database Roma* (sito on-line: edr-edr.it).
- Ercolano 2008 = M.R. Borriello – M.P. Guidobaldi – P.G. Guzzo (a cura di), *Ercolano. Tre secoli di scoperte*, Napoli 2008.
- Esch 1999 = A. Esch, 'Reimpiego dell'antico nel medioevo. La prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico', in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 46, Spoleto 1999, pp. 73-108.
- Ferguson 1990 = J. Ferguson, 'Epicureanism under the Roman Empire', in *ANRW* 2, 36, 4, Berlin – New York 1990, pp. 2257-2327.
- Ferraro 2003 = I. Ferraro, *Quartieri bassi e il risanamento*, Napoli 2003.
- FIRA = *Fontes Iuris Romani Anteiusiniani*.
- Fittschen 1992-1993 = K. Fittschen, 'Ritratti maschili di privati di epoca adrianea: problemi della loro varietà', in *ScAnt* 6-7, 1992-1993, pp. 445-485.
- Fittschen 2011 = K. Fittschen, 'Il fenomeno dell'assimilazione delle immagini nella ritrattistica romana di età imperiale', in *Ritratti 2011*, pp. 247-252.
- Flores 1980 = E. Flores, *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio*, Napoli 1980.
- Förster 1974 = R. Förster, *Der Raub und die Rückkehr der Proserpina*, Stuttgart 1974.
- Galante 1872 = G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.
- Gambardella – Jacazzi 2007 = A. Gambardella – D. Jacazzi, *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma 2007.
- Gasparri 1994 = C. Gasparri, 'Copie e copisti' s.v., in *EAA*, Suppl. II, vol. 2, Roma 1994, pp. 267-277.
- Gasparri 1995 = C. Gasparri, 'L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea', in *RM* 102 1995, pp. 173-187.
- Gasparri 1996 = C. Gasparri, 'Prosopa e personae. Maschere teatrali in marmo nella decorazione architettonica di età adrianea', in M.G. Picozzi – F. Carinci (a cura di), *Studi in memoria di Lucia Guerrini*, Roma 1996, pp. 235-259.
- Gasparri 2005 = C. Gasparri, 'Due nuove sculture da Ercolano', in P.G. Guzzo (a cura di), *Storie da un'eruzione. In margine alla mostra, 'Atti della tavola rotonda, Napoli 12 giugno 2003'*, Pompei 2005, pp. 51-74.
- Gervasio 1842 = A. Gervasio, *Osservazioni intorno alcune antiche iscrizioni che sono o furono già in Napoli*, Napoli 1842.
- Ghisellini 2003-2004 = E. Ghisellini, 'Un "acrolito" tardo-ellenistico inedito della collezione Spada. Annotazioni sulla statuaria di culto della Tarda Repubblica', in *RendPontAcc* 76, 2003-2004, pp. 449-523.
- Giampaola 2004 = D. Giampaola, 'Dagli studi di Bartolomeo Capasso agli scavi della Metropolitana. Ricerche sulle mura di Napoli e sull'evoluzione del paesaggio costiero', in *Napoli Nobilissima*, V, I-II, 2004, pp. 35-56.
- Giampaola 2010 = D. Giampaola (a cura di), *Napoli, la città e il mare. Piazza Bovio: tra Romani e Bizantini*, Napoli 2010.
- Gigante 1990 = M. Gigante, *Filodemo in Italia*, Firenze 1990.
- Giglioli 1913 = G.Q. Giglioli, 'IX. Marano di Napoli (territorio di Puteoli)', in *NSc* 10, 1913, pp. 24-28.
- Giuliano 1983 = A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I Marmi Ludovisi*, I, 5, Roma 1983.
- Giuliano 1985 = A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. Aula delle Terme*, I, 8, Roma 1985.
- Giuliano 2003 = A. Giuliano, 'Motivi classici nella scultura e nella glittica di età normanna e federiciana', in A. Giuliano (a cura di), *Studi normanni e federiciani*, Roma 2003, pp. 37-48.

- Giustozzi 2001 = N. Giustozzi, 'Gli dèi "a pezzi". L'Hercules Πολυκλέους e la tecnica acrolitica nel II secolo a.C.', in *BullCom* 102, 2001, pp. 7-82.
- Greco 1985 = E. Greco, 'Forum duplex. Appunti per lo studio delle *agorai* di *Neapolis* in Campania', in *AIONArchStAnt* 7, 1985, pp. 125-135.
- Gunnella *et al.* 1980 = A. Gunnella *et al.*, *Palazzo Peruzzi, Palazzo Rinuccini*, Roma 1980.
- Haeger-Weigel 1997 = E. Haeger-Weigel, *Griechische Akrolith-Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Berlin 1997.
- Hernández Pérez 2001 = R. Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia 2001.
- Hughes –Buongiovanni 2015 = J. Hughes – C. Buongiovanni (a cura di), *Remembering Parthenope. The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, Oxford 2015.
- Iasiello 2003 = I. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Vicerè*, Napoli 2003.
- Karanastassis 1987 = P. Karanastassis, 'Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland, 2. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jhs. v. Chr.', in *AM* 102, 1987, pp. 323-428.
- Kleiner 1987 = D.E.E. Kleiner, *Roman imperial funerary Altars with Portraits*, Roma 1987.
- Koch – Sichtermann 1982 = G. Koch – H. Sichtermann, *Römische Sarkophag*, München 1982.
- La Rocca – Parisi Presicce 2011 = E. La Rocca – C. Parisi Presicce (a cura di), *Ritratti. Le tante facce del potere*, 'Catalogo della Mostra, Roma, Musei Capitolini 2011', Roma 2011.
- Lindner 1984 = R. Lindner, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Würzburg 1984.
- Lo Monaco 2010 = A. Lo Monaco, 'La maschera nel mondo antico tra scena e arredi domestici', in E. La Rocca (a cura di), *Il sorriso di Dioniso*, Roma 2010, pp. 103-126.
- MacGillivray 2012 = E.D. MacGillivray, 'The Popularity of Epicureanism in Elite Late-Republic Roman Society', in *AncW* 43, 2012, pp. 151-172.
- Mainardis 2008 = F. Mainardis, *Iulium Carnicum. Storia ed epigrafia*, Trieste 2008.
- Mathea-Förtsch 1999 = M. Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor; vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999.
- Mazzella 1624 = S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli 1601.
- Mazzoli 1989 = G. Mazzoli, 'Le *Epistulae Morales ad Lucilium* di Seneca. Valore letterario e filosofico', in *ANRW* II 36, 3, Berlin – New York 1989, pp. 1823-1877.
- Meredith 1994 = J. Meredith, 'The Arch at Capua: the strategic Use of "Spolia" and References to the Antique', in W. Tronzo (a cura di), *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Washington 1994, pp. 109-126.
- Minerva* = F. Canciani, 'Athena/Minerva' s.v., in *LIMC* II, vol. 1 pp. 1074-1199, vol. 2 pp. 785-815, Zürich – München 1984.
- Miranda De Martino 2007 = E. Miranda De Martino, 'Neapolis e gli imperatori. Nuovi dati dai cataloghi dei *Sebastà*', in *Oebalus* 2, 2007, pp. 203-215.
- Musso 1996 = L. Musso, 'Nuovi ritrovamenti di scultura a Leptis Magna: Athena tipo Medici', in *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi*, Roma 1996, pp. 115-140.
- Mustilli 1958 = D. Mustilli, 'Ricordi di sculture greco-romane nel portale della Cappella Palatina in Castelnuovo a Napoli', in *Il mondo antico nel Rinascimento*, 'Atti del V Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, Palazzo Strozzi, 2-6 settembre 1956', Firenze 1958, pp. 195-206.
- Napoli antica* 1985 = E. Pozzi (a cura di), *Napoli antica*, Napoli 1985.
- Oliver 1989 = J.H. Oliver, *Greek Constitutions of early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri*, Philadelphia 1989.
- Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo (IV-XV sec.)*, PhD, Università di Napoli "Federico II", Napoli 2010.

- Palmentieri 2014 = A. Palmentieri, 'Materiali marmorei di spoglio dai teatri e anfiteatri campani', in I. Koncani (a cura di), *Proceedings of the 12th International Colloquium on Roman Provincial Art (Pula 2011)*, Pula 2014, pp. 237-240.
- Palmentieri 2015a = A. Palmentieri, 'Marmora romana in medieval Naples. Architectural Spolia from the fourth to fifteenth centuries AD', in Hughes – Buongiovanni 2015, pp. 121-151.
- Palmentieri 2015b = A. Palmentieri, 'Local Workshops of Roman imperial Age. A Contribution to the Study of Production of Campanian Sarcophagi', in P. Pensabene – E. Gasperini (a cura di), *Asmosia X*, 'Proceedings of the Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies on ancient Stone, Rome, 21-26 May 2012', Roma 2015, pp. 283-294.
- Pane 1975 = R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Napoli 1975.
- Parrino 1725 = D. A. Parrino, *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli Città antica, e Nobilissima ...*, Napoli 1725.
- Persephone* = G. Güntner, 'Persephone' s.v., in *LIMC VIII*, Suppl., vol. 1 pp. 956-978, vol. 2 pp. 640-653, Zürich – Düsseldorf 1997.
- Pflaum 1960 = H.-G. Pflaum, *Les carrières procuratoriennes équestres sous le Haut-Empire romain*, 1, Paris 1960.
- Poliziano 1475-1478 = A. Poliziano, *Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*, 1475-1478.
- Pray Bober – Rubinstein 1986 = P. Pray Bober – R. Rubinstein, *Renaissance Artists and antique Sculpture: a Handbook of visual Sources*, London – New York 1986.
- Prosperi 2008 = V. Prosperi, 'Per un bilancio della fortuna di Lucrezio in Italia tra Umanesimo e Controriforma', in *Sandalion* 31, 2008 (2009), pp. 191-210.
- Robert 1919 = C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, ASR, Berlin 1919.
- Santangelo 2013 = M. Santangelo, 'Preminenza aristocratica a Napoli nel tardo medioevo: i tocchi e il problema dell'origine dei sedili', in *Archivio Storico Italiano*, 171, 2013, pp. 273-318.
- Sarnelli 1685 = P. Sarnelli, *Guida de' forestieri*, Napoli 1685.
- Sblendorio Cugusi 2013 = M.T. Sblendorio Cugusi, 'Carmina Latina Epigraphica Neapolitana', in *Epigraphica* 75, 2013, pp. 251-269.
- Scaglia 1981 = G. Scaglia, 'La "Porta delle Torri" di Federico II a Capua in un disegno di Francesco di Giorgio', in *Napoli Nobilissima* 20, 1981, pp. 203-221.
- Schmidt 1966 = E.M. Schmidt, *Der Kasseler Apollon und seine Repliken*, AntP 5, Berlin 1966.
- Settis 2008 = S. Settis, 'Collecting ancient Sculpture: the Beginnings', in *Studies in the History of Art* 70, 2008, pp. 13-31.
- Shearer 1935 = C. Shearer, *The Renaissance of Architecture in Southern Italy. A Study of Frederick II of Hohenstaufen and the Capua Triumphator Archway and Towers*, Cambridge 1935.
- Smith 1996 = M.F. Smith, *Diogenes of Oinoanda. The Epicurean Inscription*, Napoli 1996.
- Smith 2003 = M.F. Smith, *Supplement to Diogenes of Oinoanda, The Epicurean Inscription*, Napoli 2003.
- Solin 2003 = H. Solin, *Die griechischen Personennamen in Rom*, Berlin – New York 2003.
- Speciale – Torriero Nardone 2005 = L. Speciale – G. Torriero Nardone, 'Epifania del potere. Struttura e immagine nella Porta di Capua', in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagini e ideologie*, Milano 2005, pp. 459-474.
- Strocka 2005 = V.M. Strocka, 'Kopien nach Pheidias: logische Stilentwicklung oder Circulus Vitiosus?', in V.M. Strocka (a cura di), *Meisterwerke*, 'Internationales Symposium aus Anlaß des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, 30. Juni – 3. Juli 2003', München 2005, pp. 121-142.
- Syme 1984 = R. Syme, 'Hadrian and the Senate', in *Athenaeum* 62, 1984, pp. 31-60.
- Syme 1985 = R. Syme, 'Hadrian as Philhellene. Neglected Aspects', in J. Straub (a cura di), *Bonner Historia-Augusta-Colloquium 1982-1983*, 1985, pp. 341-362.
- Torraca 1884 = F. Torraca, 'I "Gliomeri" di I. Sannazaro', in *Giornale storico della Letteratura italiana* 4, 1884, p. 2.

- Trunk 2002 = M. Trunk, *Die "Casa de Pilatos" in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs., Madrider Beiträge 28*, Mainz 2002.
- Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, 'Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale', R. Amedick – G. Koch (a cura di), *Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus"*, 'Akten des Symposiums, Marburg, 4.-7. Oktober 1995', Mainz 1998, pp. 117-128.
- Valeri 2005 = C. Valeri, *Marmora Phlegraea: sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma 2005.
- Valeri 2010 = C. Valeri, 'Il Rione Terra di Pozzuoli: cicli e programmi decorativi', in J.M. Abascal – R. Cebrian (a cura di), *Escultura romana en Hispania, Homenaje a Eva Koppel*, Murcia 2010, pp. 419-442.
- van Bremen 2005 = R. van Bremen, 'Plotina to all her Friends: The letter(s) of the Empress Plotina to the Epicureans in Athens', in *Chiron* 35, 2005, pp. 499-532.
- Venditti 1967 = A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia Meridionale: Campania, Calabria e Lucania*, Napoli 1967.
- Wegner 1956 M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina, Das römische Herrscherbild II*, 3, Berlin 1956.
- Zanker – Ewald 2004 = P. Zanker - B.Ch. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.



1



2

Fig. 1 - Napoli, Cappella Pappacoda, campanile con i marmi di spoglio. **1:** Prospetto lato Ovest. **2:** Prospetto lato Nord. (Foto: L. Terracciano).



1



2



3

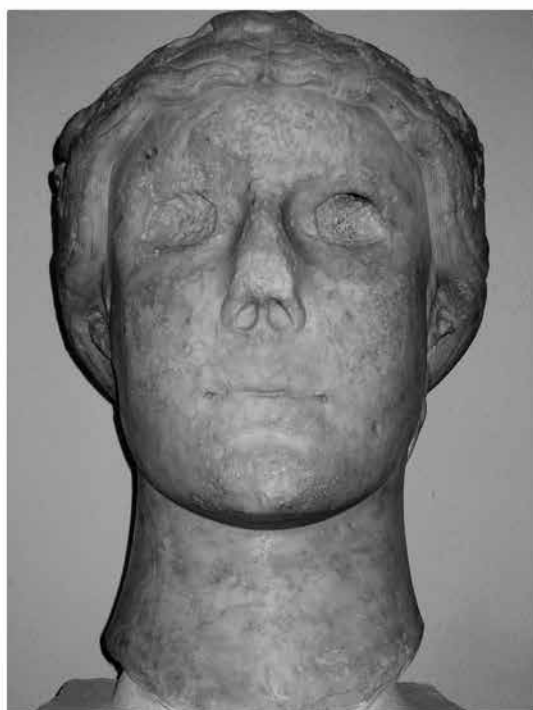


4



5

Fig. 2 - 1-2: Napoli, Cappella Pappacoda, acrolito marmoreo di divinità, prospetto dal basso e frontale (foto: L. Terracciano). **3:** Parigi, Museo del Louvre, statua di Atena Medici, c.d. Minerva Ingres (foto: A. Palmentieri). **4:** Napoli, Museo Archeologico Nazionale, statua di Atena Promachos (foto: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo). **5:** Siviglia, casa di Pilatos, Atena Medici, c.d. Pallas Pacifera (foto: DAI Madrid R 123-97-6).



1



2



3



4



5

Fig. 3 - 1-2: Capua, Museo Provinciale Campano, acrolito di divinità, c.d. Capua *fidelis*, fronte e particolare del retro (foto: A. Palmentieri). 3-4: Napoli, Palazzo San Giacomo, acrolito di divinità, c.d. donna Marianna, fronte e particolare del retro (foto: A. Palmentieri). 5: Napoli, Cappella Pappacoda, testa marmorea di divinità muliebri (foto: L. Terracciano).



1



2



3



4



5



6



7

Fig. 4 - 1: Napoli, Cappella Pappacoda, sarcofago con il ratto di Proserpina (foto: L. Terracciano). **2:** Roma, villa Giustiniani, sarcofago con il ratto di Proserpina, disegno (da Robert 1919). **3:** Napoli, Cappella Pappacoda, *oscillum* (foto: L. Terracciano). **4:** Napoli, Museo Archeologico Nazionale, *oscillum* (foto: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo). **5:** Napoli, Cappella Pappacoda, stele funeraria con coppia di coniugi (foto: L. Terracciano). **6-7:** Napoli, Cappella Pappacoda, ara funeraria di L. Varius Paezon (foto: L. Terracciano).

RASSEGNE E RECENSIONI

Nota Kourou, Recensione di Anne Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XIe-VIe siècle av. J.-C.). La céramique grecque, I*. Paris: Éditions A. et J. Picard, 2013. Pp. 304; 39 tavv. ISBN 9782708409262. €88.00.

The study of Early Greek pottery has been experiencing a boom in the last decades. Several important books on Protogeometric, Geometric and Orientalizing vases have appeared. At the same time excavations have brought to light valuable new material and old finds have been published in *CVAs* or in major exhibition catalogues. Coldstream's fundamental research and systematic arrangement of regional Geometric styles in 1968 had already created a suitable infrastructure for further analytical research on early pottery workshops. Protogeometric pottery was once more thoroughly handled in 2002 by I. Lemos, while a number of stylistic studies of Protocorinthian, Attic and other regional workshops were produced. Following John Boardman's cornerstone book on *Greeks Overseas* in 1964 (and its numerous reprints, new editions and translations in various languages) mobility and trade of Greek pottery in the Mediterranean have been repeatedly discussed. As a result Early Greek pottery could now hardly be claimed an obscure branch of learning or terrain for tentative or cautious discussions. On the contrary, it is a well-documented field of study, easily available in numerous good articles or monographs. So, the first sensible reaction to the appearance of another handbook on Early Greek pottery is necessarily "what for"?

Anne Coulié's recent monograph on Greek pottery of the Geometric and Orientalizing periods, however, presents a new and extremely interesting approach to the subject. It comes as the second volume in a series on Greek pottery initiated by the editions A. and J. Picard under the title "*Les Manuels d'Art et d'Archéologie Antiques*" directed by Martine Denoyelle. The first volume in the series, co-authored by the editor and Mario Iozzo, dealt with Greek pottery from Italy and Sicily and offered a panorama of Greek style pottery (colonial and "para-colonial") in a lavishly illustrated edition. This new interesting round of pottery

handbooks in French, aiming to cover the entire spectrum of Greek pottery, is matching an older series of pottery textbooks in English (and consequently translated in several other languages) in "*The World of Art*" of the Thames and Hudson editions. The last volume in that very successful series of pottery textbooks by John Boardman appeared in 1998 entitled "*Early Greek Vase Painting*". In a review of that book Sarah Morris observed «how enormously such publications have changed our access to ancient art and facility for training archaeologists. Twenty years ago, graduate students had to wade through Buschor or Pfuhl to appreciate a fraction of these vases» (in *AJA* 103, 1999, p. 364). The present volume by Anne Coulié is another good example of a modern, elegant edition that promotes pottery studies for students and researchers alike. Occasionally the author of this book takes the reader beyond the chronological limits set by the title and illustrates specific aspects of pottery or painting down to the middle of the sixth century. Such agreeable outings further illustrate the quality and spirit of major regional Orientalizing styles and their evolution inside the framework of the black figured techniques in Attica and elsewhere.

In a long preface, the editor sets out the aims and scope of this new series of pottery textbooks, while the author explains her approach in a brief Introduction. The book is organized in six large chapters and a brief one on the conclusions of the study and it is completed by a number of customized annexes on chronology, vase types, maps, glossary and index. Twenty nine photographs in color and two hundred and eighty in black-and-white, frequently supplemented by drawings, allow an easy reading to the layman and specialist alike. The book pays sufficient attention to context and provenance and, additionally, the author proves herself a good historiographer by giving accounts of the history of the research in each area.

The first chapter takes up, in a brief and concise form, the entire Early Iron Age from Sub-Mycenaean to Late Geometric periods putting emphasis on technique, shapes, decoration and use. In a two page chart the evolution of Attic vase shapes according to type are presented starting

from the ubiquitous amphora. This otherwise very helpful graph gives the main forms of each period including the tripod and stand models, but strangely enough leaves out other types of models common in Athenian ceramic workshops, such as granaries or pomegranates. Due attention is given to the adoption of the compass, the most important tool that renovated Athenian pottery in the Protogeometric period, along with fast wheel and the perfection of black paint. After Attic, Euboean, Argive, Cretan, Corinthian and Peloponnesian workshops, Cycladic, Boeotian, Thessalian and Eastern Greek are briefly presented. The chapter closes with a very small section on contacts with the Orient discussed on the basis of Attic funerary evidence. Most of these vases have been recently republished in the lavish catalogue of an exhibition at the Goulandris Museum (cf. E. Zosi, in N.Ch. Stampolidis – M. Giannopoulou (eds), *Princesses*, 2012, p. 146-157 for tomb XIII by the Erian Gates with the renowned female ivory figurine, and K. Papagelli, *ibidem*, p. 104-115 for the Isis grave at Eleusis, both missing from the bibliography).

The second chapter focuses on the Late Geometric pottery and the birth of figure styles in the eighth century. Athenian and Attic are dealt with in more detail than other eighth century regional workshops and potters. The author has in the past done a lot of original research on this subject by studying and trying to recreate a number of large, though fragmentary, Attic vases in the Louvre by the “prince” of the Athenian painters of the period, i.e. the Dipylon Painter. After briefly presenting her attempts for restoring such vases in the Louvre, Coulié passes on issues of provenance and insists on the finding place of the vases attributed to this major Athenian painter and his workshop in an attempt to show that in their majority they were not found in the Dipylon cemetery at Kerameikos, as usually claimed. In reality they were excavated in a neighboring burial ground by the Erian Gates, better known by the name of the owner of the plot excavated in the late 19th century, as the Sapountzaki plot. The extremely small distance (less than two hundred meters) between the two burial plots, however, and the fact that the fortification wall and the gates were constructed three centu-

ries later indicate that the two distinct burial plots simply mark the wider area of the so-called Kerameikos cemetery and its relocations over time. On the other hand, this important observation clearly indicates tribal or family burial grounds in the same cemetery at Kerameikos. Coulié’s familiarity with the Dipylon painter allows reliable identifications of distinct hands, sometimes on one and the same vase, or collaborating painters in the same workshop. The discussion expands to the second outstanding artist of the period, the highly talented Hirschfeld painter, basically known from monumental craters of the Athenian Kerameikos cemetery. His intriguing iconographic associations with Euboea and the Cyclades suggest an artist with a possibly non Athenian background. Figurative painting of the late eighth century outside Athens (i.e. in Euboea, the Cyclades and Boeotia) is briefly treated in this chapter, which concludes with a small excursus on the Parian Polyandron.

The third chapter is devoted to the Orientalizing phenomenon at Corinth, but it goes on to the 6th and reasonably gives emphasis to Corinthian relations with Etruria. The history of the research, the issue of absolute dating of Greek pottery and the role of Corinthian ceramics from western colonies are nicely presented before passing to the stylistic evolution of Protocorinthian and Corinthian pottery. Although a newcomer in the fields of wealthy Corinth, the author treats sensibly the evolution of Corinthian pottery and presents a concise account of shapes, motifs and styles. The famous and much discussed Chigi vase found in an Etruscan chamber tomb near Veii, is appropriately given extra space. The imagery of this extra-ordinary olpe, usually explained as based on a random assortment of scenes, in 2002 was claimed by Hurwit as representing a deliberate choice of subjects focusing on maturation of young male Corinthians. The vase has been recently addressed in a conference at Salerno published in 2012 (E. Mugione (ed.), *L’Olpe Chigi. Storia di un agalma, Ergasteria 2*), while in 2013 it formed the object of a lengthy monograph by M. D’Acunto (*Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin – Boston), cited by Coulié, who also stresses the

close relationship between Corinthian vase and wall painting. The chapter closes with a good presentation of the evolution of Corinthian pottery in the 6th century including a brief but concise text on the Penteskouphia plaques.

The fourth chapter deals with Eastern Greek pottery, which until recently was considered the least creative among Greek styles, as mentioned by the author (citing Cook, *Greek Painted Pottery*, 1997, p. 111). In the following pages, however, Coulié manages to show how inspiring, multifaceted and diverse were the Orientalizing and Archaic pottery styles in Eastern Greece. A comprehensive review of the development of the Greek cities in Eastern Aegean and a concise presentation of the cultural context of this vast area form an introduction to the chapter. An excellent account on the history of the first excavations at Rhodes, and mainly at Camiros, and a short overview of those at Samos and the Greek cities on the coast of Asia Minor and Naucratis in Egypt follow. Through this text, the author demonstrates the reasons why almost nothing was known about East Greek art in the 19th century, while the absence of systematic excavations was largely responsible for the vague portrait of Eastern Greek styles and workshops for a long time during the twentieth century. It was a ground-breaking study by H. Walter-Karydi in 1970, entitled *Aeolische Kunst*, that opened the way in the identification of regional workshops all along the coast of Eastern Aegean. Since, fresh material from excavations and systematic study, validated by laboratory work, allowed a more stable classification of regional styles. These are delicately introduced here in a skillful discussion that also holds close to the dating issues. The evolution of Milesian pottery, the Fikellura style, Ephesian and Samian pottery, Wild Goat style and its models, Bird Bowls, Clazomenian, Chian and Naucratis vases, but also Carian and Lydian “*hellenisés*”, get a concise treatment in this chapter. There is a useful graph of the evolution of Ionian cups after Schlotzhauer’s classification of material from Kalabaktepe (p. 170, fig. 161) and two lengthier treatments of the star vases of this style: the oinochoai Lévy and Arapidis. The dynamics of commerce are taken into consideration and discussed against cen-

ters of production and dating. The author, who is well acquainted with Eastern Greek pottery, ends the chapter wondering, in view of the wide but idiosyncratic mobility of Eastern Greek vases, whether they represent «regional styles or styles related to cities?» (p. 186-187).

In chapter five we come back to Athens, Argos, Euboea and Boeotia in the seventh century. The major Prottoattic painters are treated in detail down to the full adoption of black-figured style. The introduction of colors in Protoattic vase painting is considered against similar practices in Crete, the Cyclades, Argos and Corinth. Mobility of artists and oriental models come into the discussion, before the Protoargive and Euboean styles are given a brief treatment. The Swiss excavations at Eretria immediately to the North of Apollo sanctuary, directed by Sandrine Huber, have produced a large set of small hydriae and oinochoai that enrich the so far limited Euboean material of this period, and enable identification of a particular Euboean style of the Archaic period. A slightly lengthier account reserved for Boeotian Orientalizing, which has been recently enriched by fresh finds at the sanctuary of Herakles in Thebes, completes the group of mainland styles in the seventh century.

The next chapter takes up the island pottery of the Orientalizing period. The discussion of Cycladic pottery starts with the history of research for each island and continues with the distinction of workshops and their evolution. The distinctive Thera style is one of the few Cycladic styles of this period that have no problems in their identification. In a retarded Late Geometric style, the vases of the Thera workshop are distinguished for their very characteristic fabric and extremely stylized Sub-geometric decoration, set exclusively on the upper part of the vase. Naxian workshops are also easily identifiable on grounds of fabric and style, both very distinctive. The earliest, with characteristic heraldic decoration in metopes, come from the old Delos-Rheneia find or Thera (fig. 230), but the collection is supplemented by finds from Naxos itself, such as the famous Afrodite amphora (fig. 238), sadly terribly damaged during the second World War. A number of sherds from the disturbed layers of the cemeteries

at Grotta and Aplomata give some further glimpse of a fine and radiant polychrome style with figural scenes and dipinti inscriptions (pl. XXI; for more good photographs in color, see the exhibition catalogue O. Philaniotou (ed.), *The Two Naxos Cities. A Fine Link between the Aegean and Sicily* (2001), nos. 17 and 19-22). The amazing and puzzling Linear Island Style still stays without a firm attribution to a specific island, although its association with Naxos, repeatedly suggested by now (V. Lambrinoudakis, in *Les Cyclades*, 1983, and F. Knauss, *Der lineare Inselstil*, 1997), remains highly plausible. More progress has recently been achieved in identifying Parian workshops. After the massive discovery of the so-called “Melian pottery” on Paros and neighboring islands (Kythnos and Despotiko), the class is now convincingly attributed to Paros. To the same island is ascribed the largely Sub-geometric group Ad, although after the recent Late Geometric finds at the Paros Polyandreion, it is not easy at all to place this highly stylized group between the strongly Atticizing figured style of the island and the later “Melian” vases. The Ad group includes also a large size wheel-made figurine from Sifnos (fig. 248), but its distinctive Ad decoration is entirely different from its contemporary and undoubtedly Parian large size figure from Despotiko (fig. 256).

The treatment of regional styles extends to Thasos and the workshops and painters of the island, as well as their problems, are satisfactorily discussed. The author is well acquainted with the pottery from Thasos and presents an expert overview of shapes and decoration. She gives ample space to the Painter of Dancing Lions (pl. XXIX) trying to relate his work with pottery from North Ionia. This is an interesting hypothesis although clay analysis has not been helpful on this issue so far.

Cretan workshops of the Orientalizing period and their models are presented next, emphasizing the eclectic character of the island’s regional styles. Latest research on Cretan painting of material from Knossos and Eleftherna has resulted in several proposals for smaller or larger regional

workshops, as expected for such a large island. After Crete, Skyros is treated briefly (but well documented bibliographically) leaving only the newly emerging Macedonian styles out of this nice and complete treatment of regional workshops of Early Greek pottery.

In the final small chapter entitled “*Conclusion*”, the author recapitulates the main characteristics of each area and draws attention to the diversity of Greek regional styles, as well as their interaction. She penetratingly comments on the issue of influence exercised by styles that were not broadly traded and tries to investigate the reasons behind it. She thus brings back to the surface the theory of immigrant or travelling potters. But this is not the only interesting idea in this book, which offers a fine overview of Early Greek pottery and its background in a well documented and enjoyable form.

A few minor quibbles are perhaps worth mentioning, but they certainly do not spoil the excellent quality of this monograph. For example, the reference “Coldstream 2007” (p. 240, note 93) is absent from the bibliography; evidently it corresponds to Coldstream’s article ‘In the Wake of Ariadne. Connexions between Naxos and Crete, 1000-600 B.C.’, in E. Simantoni-Bournia *et al.* (eds), *AMYMONA ERGA, Festschrift for V. Lambrinoudakis*, 2007, p. 77-83. On p. 288 the names Coldstream – Vikai stand for Coldstream – Bikai (and the same in the bibliography). On p. 226 fig. 225 “*l’amphore de Bruxelles*” is not an amphora (although it is usually called that way). It is not an easily identifiable shape as it is more a deep crater and has no neck for an amphora. Perhaps it should be called a crater-amphora? The small Cretan aryballos with plastic decoration in Berlin (p. 269, fig. 274) is called “*Goulot en forme de sphinx*”, but I could not see anything sphinxian in the human protome on neck.

But snarling and grumbling have no place for such a nicely produced book, which serves as a well illustrated and documented guide for Early Greek pottery. It is a book of high quality, with a condensed but thorough text that makes full justice to the subject.

Vincenzo Bellelli, Recensione di Marta Scarrone, *La pittura vascolare etrusca del V secolo*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 2015, 1 vol. in broccia, formato 21 x 29 cm, pp. 320 di testo, con 21 figg. e 81 tavv. fotografiche fuori testo; tabelle e qualche schizzo non numerato intercalato nel testo. ISBN 978-88-7689-288-2. € 150.

La ceramica figurata etrusca è stata studiata in maniera approfondita soltanto nel dopoguerra. Come indicano le pubblicazioni dedicate a questa materia, tuttavia, il processo di classificazione non ha prodotto finora esiti del tutto soddisfacenti per alcune classi ceramiche e molto estese rimangono le zone d'ombra da diradare. È questo il caso delle produzioni di tipo attico a figure nere e rosse, per le quali le proposte avanzate fino a questo momento risultano in disaccordo su tutto: l'individuazione delle mani pittoriche, la localizzazione delle botteghe, l'inquadramento cronologico. Una parte consistente di questa materia problematica - e in particolare le produzioni tarde a figure nere, quelle a sovradipintura e quelle a vere figure rosse anteriori alla standardizzazione della seconda metà del IV sec. a.C. - vengono ora studiate in maniera organica da Marta Scarrone (d'ora in poi: M.S.) in una monografia pubblicata in veste monumentale dall'editore Giorgio Bretschneider.

Il volume ha un solido *background*: la ricerca, nata come tesi di laurea sui Gruppi di Praxias e Vagnonville, ha poi subito un significativo ampliamento nel corso di un dottorato di ricerca che ha conosciuto esiti a stampa interlocutori, ma già importanti (Scarrone 2008; 2011; 2014), prima dell'elaborazione definitiva del testo qui discusso. Alla base del lavoro c'è una consuetudine diretta con i materiali studiati, che, nonostante il numero e la dispersione delle sedi di conservazione, l'Autrice (d'ora in poi: l'A.) ha cercato di studiare autopicamente. A prescindere dalle singole valutazioni che si possono fare, va dunque riconosciuto all'A. il grande merito di aver approntato un'opera molto affidabile per quanto riguarda la raccolta dei dati e la possibilità di controllo della documentazione offerta al lettore, che ne garantiscono la qualità di *reference work* per gli studi di settore.

A questo risultato pregevole contribuisce anche

la ricchezza e la qualità dell'apparato illustrativo fornito in fondo al volume, che è stato selezionato non solo per illustrare i vasi studiati e descritti nel testo, ma anche per guidare il lettore nei passaggi cruciali delle singole argomentazioni. Da questo punto di vista, è veramente un peccato che le immagini non siano accompagnate da didascalie più ricche dei semplici rimandi ai nn. di "entrata" del catalogo (sarebbero stati utili anche i "titoletti correnti" in testa alle tavole). Considerata anche l'importanza giustamente accordata alla morfologia dei vasi studiati, inoltre, l'A. avrebbe potuto aggiungere al testo anche una o più tavole sinottiche delle forme per rendere più incisive le sue osservazioni. L'unico indice allestito è quello dei musei; manca invece un indice dei Pittori, il cui elenco si può tuttavia ricavare, almeno in parte, dall'articolatissimo indice del volume (pp. VII-X). Nel testo si notano pochissimi refusi, di tipo per lo più ortografico, e la scrittura è sempre chiara ed elegante: segni ulteriori di qualità del lavoro e di cura nella stesura del testo.

Il volume è introdotto da una presentazione asciutta, ma molto efficace, di Maurizio Harari che mette a fuoco i meriti dell'opera, su cui si tornerà in sede conclusiva, ma che per la rilevanza degli argomenti è bene esplicitare sin d'ora. Secondo Harari, i punti di forza del progetto scientifico da cui promana il volume di M.S., sono 1) la radicale rimediazione delle classificazioni esistenti, che accordavano eccessiva importanza alla tecnica decorativa, considerandola a torto un "filo di arianna" affidabile nella ricostruzione dello sviluppo di questo settore dell'artigianato artistico etrusco, e 2) il superamento dei limiti geografici della tassonomia attraverso l'introduzione del concetto di "areale di diffusione" quando c'è l'impossibilità di localizzare con precisione le botteghe.

Entrambi i punti evidenziati da Harari sono di grandissima importanza e danno la misura dell'originalità della proposta della Scarrone. Per quanto riguarda, in particolare, la prima questione, le testimonianze raccolte e ordinate in gruppi coesi con l'analisi stilistico-formale non sono considerate estrinsecamente come irrelate, ma sono interpretate come parti integranti di un unico processo di lunga durata - e di vicende di botteghe - che hanno consentito il continuo aggiornamento del

mezzo espressivo per la durata di circa un secolo e mezzo. Le tecniche decorative e gli stili adottati dagli artigiani sono dunque considerati dall'A. per quello che sono effettivamente stati: non il risultato di un periodico e meccanico adattamento da parte degli artigiani etruschi di elementi provenienti dall'esterno (Attica e Magna Grecia), bensì dei mezzi espressivi versatili, rimodellati nella pratica *routinière* delle botteghe, all'insegna della sperimentazione costante, per rispondere alle aspettative della committenza e alle sollecitazioni del "mercato".

Partendo da questo punto di vista innovativo, e riscontrando legami stilistici significativi fra le ultime produzioni a figure nere e le prime produzioni a sovradipintura, la Scarrone fa iniziare - coerentemente - il suo "racconto" sulla pittura vascolare etrusca di V secolo con le produzioni attardate a figure nere, databili nella prima metà del secolo. Questa parte del volume è introdotta da un capitolo dedicato alle produzioni più antiche a figure nere (quelle di metà/fine VI sec. a.C., inclusa la bottega micaliana) che si presenta sotto forma di un quadro riassuntivo dei gruppi e delle botteghe fornito in formato tabellare (v. schema grafico 1, a p. 4), cui è fatto seguire un apparato bibliografico che non appare aggiornatissimo (per es. mancano Cerchiai 2008-2009; Rallo 2009; Hemelrijk 2010; Gaultier 2012). Si tratta evidentemente di un prologo d'ufficio, cui l'A. non ha annesso molta importanza, dovendovi trattare di questioni che effettivamente restano ai margini del suo ragionamento. In questa sorta di prologo del volume, un cenno è riservato anche alla galassia abbastanza variegata delle produzioni a figure nere atticizzanti extra-etrusche, come quelle documentate in Campania e in Puglia, che vengono ricondotte geneticamente al filone vulcente, ma che forse rappresentano esperienze artistiche in parte autonome (il nostro punto di vista è argomentato in Bellelli 2009).

Entrando nel vivo del discorso, la Scarrone opera una distinzione netta fra i gruppi e le individualità pittoriche a suo parere effettivamente riscontrabili nella documentazione esistente (Pittori della crotalista, di Napoli 81095, dei satiri danzanti, gruppo dei boccioli di loto, di Orvieto e degli uccelli acquatici), e i famigerati gruppi tardi a *silhouette* Monaco 883, 892 e Vaticano 265 (il primo

e il terzo ora rivisitati brillantemente da Paolucci 2011) la cui individuazione da parte degli studiosi precedenti sarebbe, a suo avviso, il frutto di una sovra-interpretazione del materiale esistente. L'A. fa dunque confluire tutti questi gruppi in un unico grande contenitore indifferenziato denominato "gruppo tardo a *silhouette*" (denominazione che in parte potrebbe confondersi con quella di *Silhouette Workshop* invalsa nella letteratura specializzata per altre produzioni), nella convinzione che non ci siano i presupposti per un raffinamento ulteriore del materiale, in gruppi distinti e mani pittoriche. Data la confusione regnante in questo ambito di ricerca (si leggano a questo riguardo le taglienti valutazioni di Paleothodoros 2009, p. 52) l'operazione critica della Scarrone, su cui di certo non mancheranno le discussioni, appare una reazione quasi fisiologica al fervore classificatorio eccessivo con cui sono state studiate fino a questo momento queste produzioni. E si tratta comunque di una svolta che "era nell'aria", come indicano alcune precedenti valutazioni di F. Gilotta che vanno nella stessa direzione (Gilotta 2003), e annunciano la fine dell'epoca del "riconoscimento a tutti i costi di scuole ceramografiche dalla fisionomia ben evidenziata in ciascuna delle principali città etrusche" (*ibidem*, p. 205). Saranno la ricezione critica del libro della Scarrone e il progresso degli studi a dire se questa strada è giusta o sbagliata: quel che è certo è che la prospettiva di indagine a tutto campo da lei seguita, che non trascura gli aspetti morfologici, quelli iconografici e quelli relativi alla decorazione accessoria, ci sembra quella più promettente (un'applicazione virtuosa di questo criterio, per le produzioni a figure nere, si trova nel recente saggio di Cerchiai – Bonaudo – Ibelli 2011).

La seconda parte del capitolo iniziale del libro – autentico fondamento concettuale e metodologico dell'opera – è dedicata all'analisi dei Gruppi Praxias e Vagnonville, di cui l'A. dimostra l'apparentamento con le produzioni a *silhouettes* nere attardate. L'A. considera i due gruppi in senso autenticamente beazleyano, cioè vere e proprie botteghe, ovvero unità produttive concrete (e localizzabili) in cui lavoravano in reciproco contatto un Maestro e i suoi aiutanti, utilizzando gli stessi cartoni, gli stessi motivi accessori e lo stesso repertorio morfologico. Per quanto riguarda in parti-

colare il gruppo Praxias, viene rovesciata l'opinione dominante che il Pittore eponimo sia un caposcuola greco immigrato e viene offerta una nuova interpretazione delle iscrizioni che corredano i suoi vasi: il Pittore sarebbe in realtà un etrusco di nome Arnth(e) che conosceva però la lingua greca e si rivolgeva scherzosamente al suo amico greco Praxias. Al di là della spiegazione, che non appare del tutto convincente (la migliore analisi a nostro avviso rimane quella di S. Bruni, 2013, e forse avrebbe meritato un cenno anche la proposta di Poccetti 2009), va rilevato che il nuovo schema che ci viene proposto indica nel Pittore di Jahn (attivo, secondo la Scarrone, fra il 490/80 e il 460 a.C.) il vero iniziatore della bottega vulcente di Praxias, e in Arnth(e) [Praxias], attivo fra il 470 e il 450 a.C., un suo seguace.

Segue poi l'analisi del Gruppo Vagnonville, di cui l'A. ribadisce il radicamento chiusino, individuando due fasi nell'attività della bottega (fondata da un allievo del Pittore vulcente di Jahn), la prima compresa fra il 460 e il 440 e la seconda fra il 440 e il 420 a.C. Anche in questo caso l'intervento sui sistemi di classificazione esistenti è massiccio: viene infatti azzerato lo schema messo a punto da S. Bruni e i tre ceramografi da lui distinti vengono fatti confluire in un'unica individualità artistica. Grazie anche all'uso dei lavori altrui, l'A. ha qui buon gioco a dimostrare – ma ci riesce anche in altre parti del volume – quali sono i modelli attici seguiti dai ceramografi etruschi.

La seconda parte del volume, che si presenta in forma estremamente densa e concentrata (pp. 155-168), è dedicata alla transizione dalla tecnica della sovradipintura a quella delle vere figure rosse, caratterizzata da esiti fortemente sperimentali. L'A. propone di riunificare le figure del Pittore di Atene e di Bologna 824 in un'unica personalità artistica, che si sarebbe formata in ambito chiusino, ma avrebbe operato per un mercato più vasto. La cronologia è fissata all'ultimo quarto del V sec. a.C.

La terza e ultima parte dell'opera (pp. 171 ss.) è dedicata alle produzioni a figure rosse di IV secolo anteriori alla standardizzazione delle manifatture studiata da Cristofani, Del Chiaro, Jolivet, Pianu e altri. In questa sezione l'A. affronta lo spinoso problema dell'inquadramento cronologico di una vasta congerie di materiale difficile da

datare e propone di sostituire il concetto di “centro di produzione” con quello di “areale di diffusione”, che in parte coincide con quello di “distretto” utilizzato da F. Gilotta.

Il *dossier* analizzato comprende una serie molto interessante di vasi a figure rosse, di interpretazione però problematica – oggetto per esempio di sensibili oscillazioni cronologiche nelle proposte dei vari specialisti. L'A. ancora saldamente gli inizi di questa fase al periodo compreso fra la fine del V e il gli inizi del IV secolo, respingendo le ipotesi ribassistiche avanzate da altri studiosi. Si tratta del cosiddetto *Earlier red-figure* etrusco: un mondo affascinante a cui ha dedicato contributi importanti F. Gilotta (1986), che, pur nel loro carattere interlocutorio, provavano già a indagare il fenomeno in maniera organica e sistemica, cioè cercando di ricucire le lacune, di esplicitare i nessi, ancorare le botteghe individuate alle singole realtà territoriali, e cercando di evitare che troppi pezzi restassero “senza casa”.

M.S. si sofferma sull'apporto diretto delle maestranze attiche e italiote, riscontra in alcune botteghe la coesistenza delle opzioni tecniche della sovradipintura e delle vere figure rosse e ravvisa in queste produzioni una spiccata tendenza all'eclettismo. I modelli attici degli artigiani etruschi, anche in questo caso, sono puntualmente individuati (pp. 178-185). Segue nel testo una parte molto ricca di spunti interessanti dedicata ai Pittori degli Argonauti, Perugia e Somlavilla. In particolare l'A. ritorna sulla complessa vicenda del “lucano” Pittore di Perugia, *alias* Arnò, allievo del Pittore di Amykos, emigrato in Etruria settentrionale alla fine del V sec. a.C., ove avrebbe operato fra il 400 e il 370 a.C., lasciandosi alle spalle la fase lucana della propria esperienza professionale (410-400 a.C.). Spiccata matrice greca presenta anche l'opera del Pittore di Somlavilla, allievo del Pittore di Arnò/Perugia, forse da considerare anch'egli un ceramografo greco immigrato, data la sua ostentata conoscenza della lingua greca.

Dopo avere analizzato le opere di questo pittore, l'A. tratta di altri ceramografi non meno interessanti, come il Pittore di Chiusi-Monaco, e tenta di spiegare la genesi di fenomeni di grande rilievo storico, come la rivitalizzazione della bottega vulcente. In particolare sono passate in rassegna la

personalità e l'opera del Pittore di Nysa e di altri ceramografi, fra cui il Pittore della dibattutissima coppa Rodin, di cui viene ricostruita, sulla scorta dell'ampio dibattito precedente, la singolare genesi per mimesi diretta di originali attici diversi: medaglione ispirato da un'opera di Panaitios, esterno ripreso da una kylix attribuita al Pittore di Edipo. La cronologia dell'opera è fissata al 400-390 a.C., lontano dunque dalla data altissima (450: *terminus post quem non*) proposta da Beazley e Shefton.

Segue una approfondita discussione delle produzioni del distretto tiberino e di quello più specificamente falisco. In particolare sono analizzate le produzioni sovradipinte di fine V-inizi IV sec., le oinochoai di forma VII con civetta e le *glaukes* con medesimo soggetto. Per quanto riguarda più in dettaglio l'area falisca, viene riesaminato l'avvio della produzione (ceramica protofalisca), in forte contrasto con l'inquadramento cronologico proposto da B. Adembri, ma in sintonia con la proposta di quest'ultima di individuare nel fenomeno un trapianto diretto di competenze attiche.

Sono, infine, trattate brevemente anche le produzioni standardizzate di IV secolo inoltrato, in linea con l'assunto di considerare la documentazione disponibile in maniera organica, come il risultato di un *continuum* produttivo, senza cesure nette.

In conclusione, il libro di M.S. è un lavoro estremamente valido, perché intessuto di numerose e importanti novità e perché basato su una documentazione molto ampia, raccolta e analizzata con rigore. Il lavoro è scritto con personalità e chiarezza di idee, e con la notevole ambizione di rimpiazzare *in toto* il precedente edificio classificatorio, mettendo ogni elemento del *puzzle* al suo posto, compresi i numerosi *hapax* e *problem-pieces* (Praxias, coccio di Metru, coppa Rodin). È questa la cifra saliente dell'opera, che la distingue dai tentativi precedenti: lo schema di classificazione predisposto aspira a inquadrare la totalità del problematico materiale esistente all'interno di un unico processo evolutivo, che non è tuttavia lineare, perché contrassegnato da numerosi episodi di eclettismo, *revival*, *survival*, coesistenza di opzioni tecnico-stilistiche diverse e così via. Di questo processo sono evidenziati in maniera chiara gli snodi e le sovrapposizioni e viene offerto un qua-

dro complessivo plausibile, sebbene in alcuni casi, come sembra, l'argomentazione appare forzata per far rientrare il caso di specie nello schema interpretativo generale (questo vale soprattutto per le sequenze cronologiche).

Solo in alcuni casi si prende atto che l'uniformità del materiale è tale da dover rinunciare a distinguere botteghe e singoli pittori, ma si tratta, in fondo, di una difficoltà endemica nella ceramologia etrusca, come dimostra il ricorso al concetto vago di "ciclo" nello studio della ceramica etrusco-corinzia per classificare in maniera adeguata le produzioni più standardizzate di VI secolo a.C.

Da tutto quanto detto, scaturisce la convinzione che l'opera di M.S. avrà un effetto dirompente nello studio delle ceramiche etrusche a figure nere, rosse e a sovradipintura, soprattutto per quanto riguarda la tenuta del quadro interpretativo precedente, che appare compromesso in alcuni punti rilevanti. Ciò comporta, in sede di commento finale, anche un'altra considerazione: il punto di forza del libro non appare tanto l'approccio metodologico, che è indubbiamente molto originale, né tanto meno la sensibilità per il quadro storico-culturale, che resta sullo sfondo del lavoro e predomina invece in studi di altra impostazione – si pensi alla produzione di M. Cristofani e della sua Scuola – bensì proprio l'approccio tecnico-classificatorio messo in campo, cioè il tentativo di mettere ordine (con criterio) nella documentazione disponibile, operando su una scala molto vasta, senza mai perdere di vista i singoli problemi di attribuzione. Come illustra il libro di M.S., dunque, questi problemi sono innanzitutto di natura tecnica, e come tali vanno risolti, a conferma della importanza fondante e imprescindibile di una *connoisseurship* seria (e consolidata sul campo) come primo passo in un percorso di studio dedicato alla ceramica figurata.

Un altro pregio del libro di M.S. è l'aver messo in luce sistematicamente il "dietro le quinte" delle produzioni vascolari studiate, cioè aver individuato sempre, ove era possibile, i modelli di riferimento attici e italoti delle singole botteghe e dei singoli ceramografi. Ciò conferma le acquisizioni fatte su questo versante da chi ha preceduto l'A. in questo tipo di ricerche, da Beazley e Dohrn in poi, e ribadisce il carattere derivativo sul piano tecni-

co-stilistico e iconografico di questo segmento dell'artigianato artistico etrusco, che va ben al di là del "frintendimento creativo" chiamato in causa da J.Gy. Szilágyi (1989, p. 615) per connotare alcune produzioni orientalizzanti di ispirazione allogena. Ma se i pittori etruschi di cui M.S. ha ricostruito l'opera avevano sempre la Grecia e i suoi modelli all'orizzonte, dalla lettura di questo libro stimolante emerge anche l'impressione che tale processo non aveva nulla di meccanico e passivo, ma si traduceva in una rielaborazione attiva dei modelli e soprattutto in una sperimentazione tecnica continua.

Oggi, del resto, grazie ai notevoli progressi compiuti in questo settore di studi, sappiamo che la trama di fili che legava l'Etruria all'Attica nell'artigianato ceramico era assai più complessa di quanto si fosse ipotizzato in partenza, al punto da rendere plausibili anche ipotesi che solo poco tempo fa sarebbero apparse estreme, come quelle che chiamano in causa periodi di apprendistato trascorsi ad Atene da parte di alcuni ceramografi etruschi imbevuti di cultura figurativa attica (Nassi Malagardis 2007).

Se poi si sposta l'asse della valutazione dalle questioni tecnico-stilistiche al problema specifico della trasmissione delle immagini – come il libro di M.S. dimostra con chiarezza – ne esce ancor più confermata la convinzione che l'Etruria fu una formidabile cassa di risonanza della "città delle immagini" greca, a tal punto da giustificare per il mondo etrusco la definizione volutamente provocatoria di "provincia culturale della Grecia" (d'Agostino – Cerchiai 1999, p. XIX), pur nella consapevolezza che questo rapporto di dipendenza culturale e di "rispecchiamento" dell'immaginario visivo deve essere interpretato come una forma di strategia attiva (*ibidem*).

Adesso, in definitiva, anche per l'ampiezza della documentazione raccolta e per la prospettiva multifocale con cui essa è stata studiata, le ceramiche etrusche a figure nere tardive, a sovradipintura e a vere figure rosse, grazie al libro ambizioso di M.S., diventano veri e propri documenti storici e come tali potranno essere utilizzate in maniera più compiuta, in tutta la loro problematicità, non solo da coloro che sono interessati allo studio della cultura artistica etrusca in epoca tardo-arcaica e clas-

sica, e in particolare alla ceramica, ma anche dagli studiosi che hanno come fine più generale la ricostruzione della storia e della civiltà degli Etruschi.

Abbreviazioni bibliografiche

- Bellelli 2009 = V. Bellelli, 'Nel mondo dei vasi campani a figure nere', in *Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità* 4, 2009, pp. 115-151.
- Bruni 2013 = S. Bruni, 'Attorno a Praxias', in *AnnFaina* 20, 2013, pp. 257-319.
- Ceramica a figure nere I* = V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, vol. I, *Mediterranea* 7, 2010.
- Ceramica a figure nere II* = V. Bellelli (a cura di), *La ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, vol. II, *Mediterranea* 8, 2011.
- Cerchiai 2008-2009 = L. Cerchiai, 'The Frustrations of Hemelrijk. Short Note on J.M. Hemelrijk Review of Raffaella Bonaudo, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane*, Rome 2014, in *BABesch* 82, 2007, pp. 277-280', in *AIONArchStAnt* n.s. 15-16, 2008-2009, pp. 219-222.
- Cerchiai – Bonaudo – Ibello 2011 = L. Cerchiai – R. Bonaudo – V. Ibello, 'La ceramica etrusca a figure nere come sistema di produzione: alcuni spunti di ricerca per la definizione del metodo', in *Ceramica a figure nere I*, pp. 49-97.
- d'Agostino – Cerchiai 1999 = B. d'Agostino – L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- Gaultier 2012 = F. Gaultier, 'La céramique étrusque et campennienne à figures noires. Schémas iconographiques et formulaires abrégés', in *Mediterranea* 9, 2012, pp. 133-155.
- Gilotta 1986 = F. Gilotta, 'Appunti sulla più antica ceramica etrusca a figure rosse', in *Prospettiva* 45, 1986, pp. 2-18.
- Gilotta 2003 = F. Gilotta, 'Aspetti delle produzioni ceramiche a Orvieto e Vulci tra V e IV sec. a.C.', in *AnnFaina* 10, 2003, pp. 205-228.
- Hemelrijk 2010 = J.M. Hemelrijk, *More about Caeretan Hydriai*, Amsterdam 2010.
- Nassi Malagardis 2007 = A. Nassi Malagardis, 'Un Étrusque dans les ateliers du Céramique vers 520 avant J.-C. Autoportrait d'un étranger', in F. Giudice – R. Panvini (a cura di), *Il Greco, il barbaro e la ceramica attica*, IV, 'Atti del Convegno, Catania – Vittoria – Siracusa 2001', Roma 2007, pp. 27-43.
- Paleothodoros 2009 = D. Paleothodoros, 'A Complex Approach to Etruscan Black-Figure Vase-Painting', in *Ceramica a figure nere II*, pp. 33-82.

- Paolucci 2011 = G. Paolucci, 'I gruppi Vaticano 265 e Monaco 883 riuniti e rivisitati', in *Ceramica a figure nere II*, pp. 151-196.
- Pocchetti 2009 = P. Pocchetti, 'Un greco etruschizzato o un etrusco grecizzato? Note sulle iscrizioni del vaso vulcente di Παξίας', in C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanizillotta (a cura di), *Oὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma 2009, pp. 403-416.
- Rallo 2009 = A. Rallo, 'Addenda al Gruppo La Tolfa', in S. Bruni (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa – Roma 2009, vol. II, pp. 749-766.
- Scarrone 2008 = M. Scarrone, 'Il Pittore di Jahn', in *StEtr* 54, 2008, pp. 49-89.
- Scarrone 2011 = M. Scarrone, 'Neues zur Jenseitreise bei den Etruskern', in *Ceramica a figure nere II*, pp. 215-240.
- Scarrone 2014 = M. Scarrone, 'Arnth(e). Pittore di Praxias. Un'ipotesi', in L. Ambrosini – V. Jolivet (a cura di), *Les potiers d'Étrurie et leur monde. Contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. Del Chiaro*, Paris 2014, pp. 299-310.
- Szilágyi 1989 = J. Gy. Szilágyi, 'La pittura etrusca figurata dall'etrusco-geometrico all'etrusco-corinzio', in *Atti del II Congresso internazionale etrusco, Firenze 1985*, Roma 1989, vol. II, pp. 613-636.

Luca Cerchiai, Recensione di Arianna Esposito – J. Zurbach (éds.), *Les céramiques communes. Techniques et cultures en contact*, Travaux de la Maison Archéologie & Ethnologie, René-Ginouvès 21, Paris, Éditions de Boccard, 2015. Pp. 171, formato 16 x 24 cm. ISBN 9782701804408. € 29.

Il volume ha origine da una sessione di studio dedicata alla ceramica comune, organizzata all'interno del XVII Convegno Internazionale di Archeologia Classica (AIAC) – *Meeting between Cultures in the ancient Mediterranean*, tenuto a Roma nel 2008.

Come ricordato in premessa da A. Esposito e J. Zurbach che hanno coordinato il gruppo di lavoro e curato l'edizione del volume, i risultati del colloquio hanno fornito lo spunto di un progetto internazionale di ricerca, con l'obiettivo di ricostruire in una dimensione multi-contestuale i «sistemi di funzione» e i «tipi di produzione» delle ceramiche e, in particolare, di approfondire le

«catene operative» della «fabbricazione dei vasi» e della «preparazione e conservazione degli alimenti».

Sulla scia di un filone fecondo di ricerche, a partire dagli studi importanti di M. Bats e M. Dietler, il sistema delle «ceramiche comuni» è trattato come un osservatorio privilegiato di indagine per recuperare pratiche, saperi e tradizioni di primaria importanza in una comunità antica e, di conseguenza, anche per misurare il grado di aperture e le forme di assimilazione/rielaborazione/resistenza innescate intorno alle strategie alimentari da rapporti di scambio, processi di contatto e interazioni tra gruppi culturali diversi, come nel caso emblematico dei contesti coloniali: è in tale chiave che si spiega l'insistenza sulla distinzione metodologica tra «funzione» e «uso» dei vasi, con la nozione di «uso» da intendere come «il modo particolare in cui la funzione è messa in opera in un contesto concreto».

Il volume si apre con un'approfondita messa a punto metodologica ad opera di A. Esposito e J. Zurbach che insistono opportunamente, e alla luce di una campionatura molto ampia, sulle potenzialità connesse ad un approccio scientifico unitario, in grado di integrare in uno stesso sistema di conoscenza gli aspetti formali (crono-tipologici), funzionali e tecnologici delle produzioni ceramiche, per giungere a definirne le forme di organizzazione che possono variare da una dimensione domestica allo sviluppo di un artigianato specializzato su larga scala.

L'obiettivo è inquadrare la storia delle produzioni in quella – culturale, sociale, economica – dei contesti territoriali di pertinenza, realizzando uno studio delle ceramiche comuni al tempo stesso di carattere storico ed «etnologico».

I temi sollevati nell'introduzione sono ripresi nelle conclusioni stilate da F. Blondé che richiama efficacemente, a partire dagli esempi raccolti nel volume, alcune istanze operative sempre più avvertite nel settore degli studi ceramologici: del tutto condivisibile appare l'invito della studiosa a sviluppare ricerche di scala regionale, fondate su progetti sistematici di équipe in una prospettiva di lungo periodo e non meno utile risulta la riflessione sul rapporto tra discipline archeologiche e archeometriche, proficuo solo nel quadro di una ef-

fettiva condivisione di metodi e obiettivi tra competenze scientifiche distinte.

All'interno di questa riflessione Blondé affronta poi in modo specifico il tema della tecnologia ceramica, sottolineando, sulla scia di M. Picon, come essa debba essere in grado di associare la conoscenza delle pratiche artigianali antiche alla competenza scientifica applicata alle analisi delle argille e dei corpi ceramici.

Entro queste coordinate critiche, i singoli casi di studio offrono una panoramica articolata in senso diacronico e diatopico, con contributi, distribuiti lungo un ampio arco cronologico che comprendono le Cicladi (J.-S. Gros), il mondo fenicio e iberico (S. Giardino), siti greci e indigeni come Cirene (I. D'Angelo), Elea (M.E. Traplicher), l'Incoronata (F. Meadeb), le aree regionali della Gallia mediterranea (A.-M. Curé) e dell'Aquitania romana (C. Sanchez e Ch. Sireix).

Benché di diverso respiro a seconda dei livelli raggiunti dallo stato delle ricerche, i lavori sono accomunati dalla condivisione di un comune retroterra metodologico e da un rigoroso controllo degli strumenti di ricerca che mira ad approfondire il sistema della cultura materiale e delle produzioni senza forzare il potenziale informativo della base documentaria disponibile: tra tutti, ci si limita a segnalare due lavori, selezionati soprattutto in base agli interessi di chi scrive, che possono essere utilizzati come campione per illustrare le tematiche affrontate nel volume e la portata dei risultati conseguiti.

Il primo è quello di J.-S. Gros sulla ceramica comune delle Cicladi tra VIII e VII sec. a.C.: lo studioso, attraverso un'osservazione essenzialmente autoptica e al microscopio, riesce a distinguere il repertorio della ceramica comune delle vicine isole di Tenos e Andros attraverso l'uso di tecniche diverse, a stampo a Tenos e a "colombina" ad Andros.

Ciò gli consente di valorizzare lo spiccato particolarismo delle produzioni che restano fortemente ancorate alle tradizioni locali: un dato ancora più interessante per approfondire la fisionomia culturale dei vasai se correlato, per contrasto, agli stretti rapporti invece istituibili tra le due isole per quanto riguarda le ceramiche fini e la classe ben nota dei pithoi a rilievo.

Il secondo studio è quello dedicato da A.-M. Curé alla ceramica tornita dell'"Età del Ferro" in Gallia meridionale.

Il lavoro contestualizza l'introduzione della ceramica tornita nel *milieu* indigeno a seguito del contatto con i Greci, nel quadro dello sviluppo diacronico delle produzioni regionali, già caratterizzate da un livello avanzato di organizzazione, efficacemente sintetizzato nella nozione di "industria domestica" (*household industry*).

La precoce diffusione di vasi lavorati al tornio suggerisce l'intervento di artigiani allogeni in grado di adattare la propria produzione alla domanda locale: ciò che attiva precoci dinamiche di assimilazione, diverse a seconda dei distretti interessati, e profonde trasformazioni nel sistema produttivo e di scambio, con lo sviluppo di officine specializzate di artigiani a tempo pieno (*workshop industry*).

Queste, d'altra parte, convivono con una perdurante produzione di ceramiche lavorate a mano, progressivamente ridotta alle forme destinate alla preparazione e alla conservazione, con l'esclusione dei servizi da tavola: un quadro che illustra il funzionamento di una domanda diversificata per ambiti di consumo.

Entro questa dinamica si cala il dato della ceramica tornita da cucina, il cui repertorio recupera in gran parte forme proprie della tradizione indigena, legate a pratiche tradizionali di preparazione degli alimenti.

Allo stesso tempo A.-M. Curé valorizza il significato delle variazioni riconoscibili nella distribuzione percentuale dei materiali all'interno di specifici contesti: così il ricorso più diffuso di recipienti estranei alla tradizione locale, come *lopades* e *caccabai*, documentato in alcune aree circoscritte all'interno di insediamenti indigeni (Lattes, Le Moulin de Peyrac) può rivelare sistemi di consumo differenziati riferibili a gruppi di allogeni integrati e, al contrario, la diffusione di un tipo di urna non tornita nei livelli di abitato della prima fase di occupazione di Marsiglia (600-580 a. C.) sembra documentare la ricezione di tecniche culinarie locali all'interno della compagine greca, forse dovuta alla mediazione di donne indigene integrate attraverso pratiche matrimoniali.

Lo studio della ceramica comune diviene così

una chiave essenziale per approfondire il sistema culturale di una comunità antica, riferendosi ad una pratica, come quella alimentare, che marca profondamente l'identità dei gruppi.

Naturalmente, per ottenere questo risultato, occorre partire da una conoscenza rigorosa dell'evi-

denza, conseguibile solo attraverso un'analisi applicata a dispositivi estesi e coerenti di cultura materiale, trattati nella dimensione di sistema: una tensione che informa il volume curato da A. Esposito e J. Zurbach e che è alla base del felice raggiungimento dei suoi obiettivi.

the identification of other amorphous masses as remnants of food dough used for the production of crackers and / or small cakes.

GABRIELLA D'HENRY, *Gale – Galanthis, degna figlia di Tiresia*

The article starts from an amber plate found in a tomb of Montesarchio (BN) dating back to the early decades of the IV century BC. There are represented four figures of animals that the author identifies as weasels. The author wonders about the meaning of this animal in the ancient and medieval traditions on the basis of a striking essay by M. Bettini and clarifies its close relationship with the feminine world. Called Gale or Galanthis, the weasel is the daughter of Tiresias and like this can be transformed. Its positive aspect represents it as a protector of births, agile and clever, a caring mother, essential to the Greek and Roman family economy. The animal is however also the subject of a disturbing depiction. Capable of changing sex, it appears endowed with an abnormal sexuality and a lover of wild dance. This aspect is the thread that binds the plate of Montesarchio to the representation of the acrobatic dancer, present in Italiot red figure ceramics, and also depicted on the crater found in another tomb from Montesarchio.

MARCO GIGLIO, *Cambi di proprietà nelle case pompeiane: l'evidenza archeologica*

The text aims to analyze, through the analysis of archaeological data, the problem of ownership and change of ownership in the houses of Pompeii. The study of private building has often highlighted changes in the spatial organization of a building, which may have modified its plan, expanded or reduced in size through acquisitions or disposals of rooms from other buildings, showing a very high mobility. These changes have always been interpreted as the result of a change in ownership or a change in the social status of the owner. These phenomena are apparently only conceivable on the

basis of the archaeological data in our possession. The paper, through some cases emerging from recent excavations in some Pompeian *domus*, intends to focus on a few elements that can be considered archaeological indicators of domestic rituals that could be connected to any changes in ownership.

STEFANO IAVARONE, *La prima generazione delle Dressel 2-4: produttori, contesti, mercati*

The adoption of the Dressel 2-4 type was probably the main morphological change in the tradition of Italic wine containers of the Roman period. This type, an imitation of the Koan amphoras, was gradually introduced during the central decades of the 1st century BC both in the Adriatic and in the Tyrrhenian areas, and then it completely replaced the Dressel 1 in the early Augustan Age. According to the data collected, the 'first generation' of the Dressel 2-4 type was characterized by a scarce production, exported mainly in the Eastern Mediterranean, while stamps seem to refer to wealthy Roman merchants, sometimes directly involved or influential in the political and economical spheres. More than technical advantages, this first phase seems to reflect a specific intention to imitate the shape of the Koan amphoras and what it could represent in the Hellenistic trading system as a guarantee of quality, capacity, etc. An exceptional example is offered by the Papyrus Bingen 45, a royal *prostagma* dated back to the year 33 BC, where the amount / quality of the wine subject to de-taxation, annually exportable by a not well identified Roman merchant, was indicated by specifically referring to the οἶνου κεράμια ἑξῶα.

GIUSEPPE CAMODECA, ANGELA PALMENTIERI, *Aspetti del reimpiego di sculture antiche a Napoli. I marmi e le epigrafi del Campanile della Cappella Pappacoda*

This paper analyses the importance of the Roman Imperial marble collection of Pappacoda Chapel in Naples. It consists of many masterpieces

es, fortunately preserved in their original state and in an unusual architectural context. The authors propose a study of the archaeological and epigraphic profiles of the Roman *spolia* employed in the bell tower of the Chapel at the beginning of the fifteenth century. The second of the two funerary inscriptions dating to the late Flavian and Hadrianic ages is of special interest: a new *carmen* in dactylic hexameters of Epicurean content.

The elements were chosen with an erudite interlacement of encomiastic nature by the owner of the chapel, Artusio Pappacoda. The research is divided in two layers: the first reflects the archaeological analysis of six marble sculptures; the second relates the relationship between the reuse of the Ancient and the revival of local myths. This valuable archaeological documentation tries to define the historical dynamics related to the survival of the past in Naples at the beginning of the fifteenth century, in order to enhance the social status of a specific character of the Neapolitan court.

MARIA LETIZIA LAZZARINI, *Su un'iscrizione greca di Brindisi*

It is rebutted the proposal to interpret the word BPENTEΣIN, appearing in a fragmentary inscription of Brindisi, as Bpέντεσιν, a form of a Messapian influence and forerunner of the modern name of the city, and is instead supported the reading Bpeντέσιν, a parallel form, with a process of reduction of the ending -ιον in -iv of the toponym Bpeντέσιον, uninterruptedly attested by literary and epigraphic sources from the V century BC to the late Middle Ages.

ROBERTA DE VITA, *Il decreto attico IG II³ 1137 per Eumarida di Cidonia*

This work deals with an honorary decree for the Cretan Eumaridas from Kydonia, issued in Athens in 228-227 BC, when the city, delivered from Antigonid domination, wished to regain an independent foreign policy. Eumaridas' merits

were specified in the decree: firstly, he had raised the ransom requested for Athenian prisoners, captured – maybe during the 'Demetriad War' (239-229) – and brought to Crete and sold by the Aitolian Boukris, and had loaned them the money to return to their homeland; later, Eumaridas was used as a mediator in Crete by the Athenian embassy, sent to establish friendly relations with «all Cretans» (the *koinon*?), especially with the Cretan cities, Knossos and Polyrrhenia, whose citizens had possibly taken part in Aitolian raids. If, during the Demetriad war, the right of seizing (λάφυρον) was authorized by these cities to their own citizens, who descended on Attic coasts, the aim of Athenian envoys was that this right be repealed, in order to avoid such 'incidents' in the future. This work aims to clarify this debated clause of decree (lines 12-14), by framing and contextualizing the documentation of the turbulent history of Crete in the 3rd century BC.

MARCELLO GELONE, *L'epitaffio bilingue di P. Tillius Dexiades da Nuceria Alfaterna: una rilettura*

A recent autopsy of the bilingual epitaph of *P. Tillius Dexiades* from *Nuceria Alfaterna*, kept at the National Archaeological Museum of Valle del Sarno, has allowed to notice some mistakes in the reading of the first hexameter of the Greek distich, present in the first publication of the text of the funerary inscription. In the paper it is suggested a new reading based on the interpretation of some letter marks that have survived on the slab surface, quite vanished. This reading allows to correct even the text meaning, in a clearer and more fluent way.

This re-edition of the funerary inscription, a singular case of the epigraphic evidence of the ancient Roman colony, constitutes also a chance in drawing some hypotheses on the relationship that subsisted between the grave's holder and the two dead women remembered in the text; besides it has been useful in making some reflections about the presence of the *gens Tullia* in *Nuceria Alfaterna* and on the origin of the family branch to which the dedicant of the funeral monument belonged.

*Finito di stampare nel mese di luglio 2016
presso la Tipolitografia Evergreen, Salerno
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*

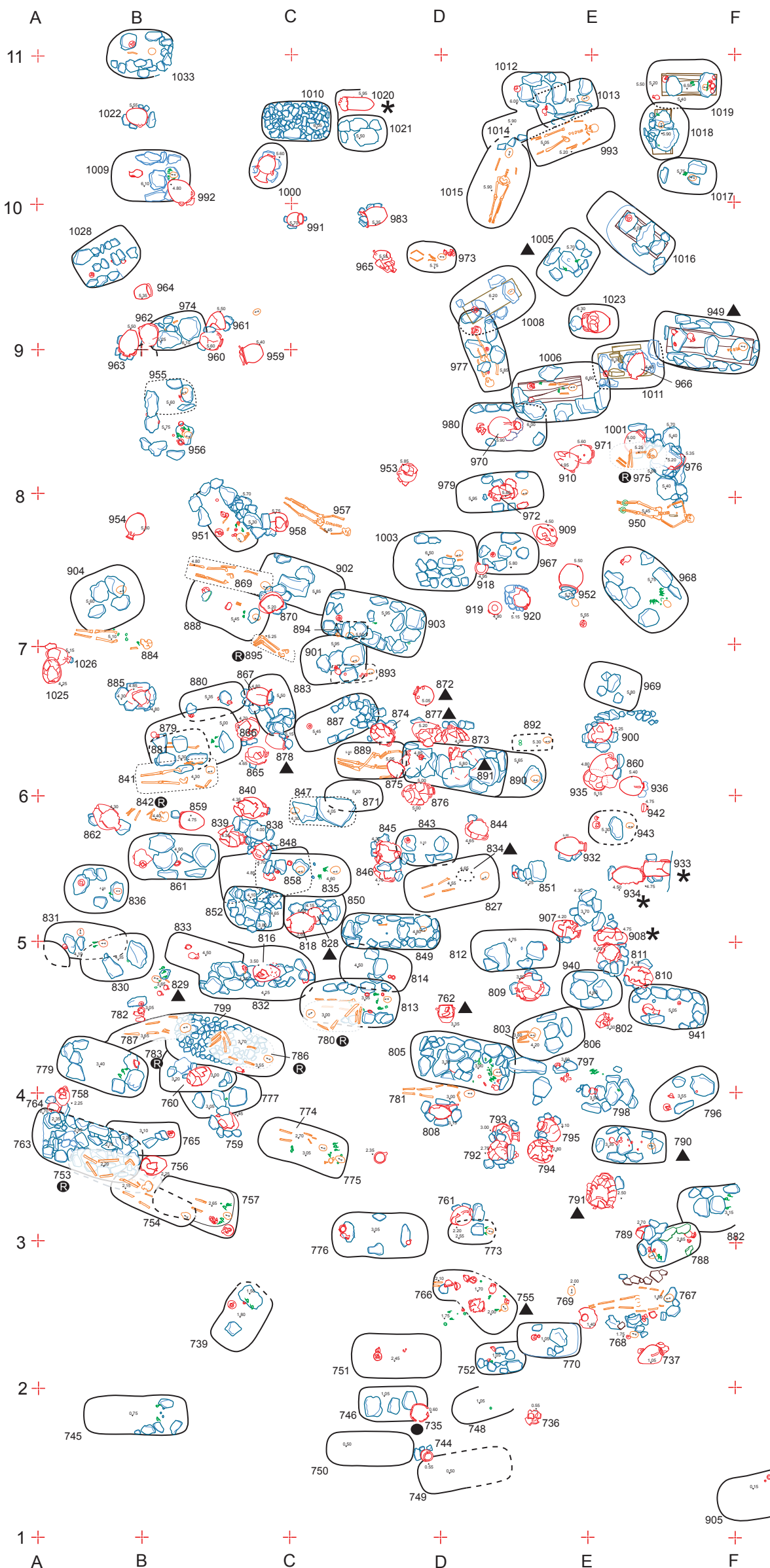


TAVOLA A

Pithekoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967

Quadrati A-F/1-11
Planimetria GPI-III
(livello delle tombe a fossa)

- Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia



TAVOLA B

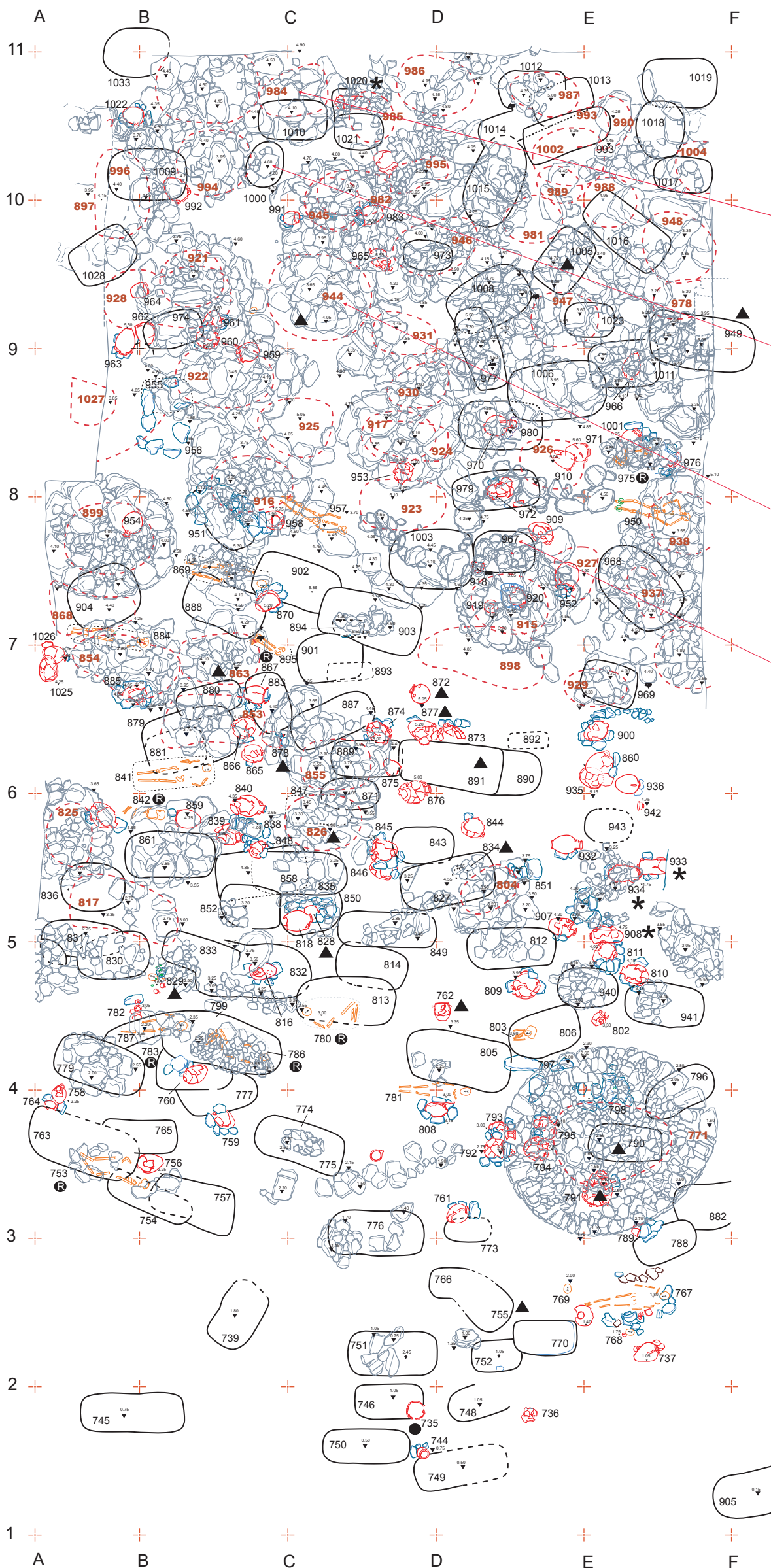
Pithekoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967

Quadrati A-F/1-11
Planimetria SP I-III
(livello dei tumuli a cremazione)

- Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- Cremazioni (lenti di 'hero')

Pithekoussai,
necropoli di S. Montano,
scavi 1965-1967

- ® Rannicchiati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- * Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- Cremazioni (lenti di 'nero')



AION

Nuova Serie | 19-20



ISSN 1127-7130