ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

XIV

Napoli 1992

Comitato di Redazione

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

Segreteria di redazione: Patrizia Gastaldi, Gabriella Prisco

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie, in cartelle di 30 righi, ciascuno di 65 battute. Di essi va inoltre redatto un breve riassunto (max 1 cartella).

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

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max cm 14.5 x 21.5; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

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

Gli autori riceveranno n. 50 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

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

Abbreviazioni:

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

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

INDICE

G. Bartoloni, Palazzo o tempio? A proposito dell'edificio arcaico di Poggio Buco p. 9

A. Pelosi, Qualche considerazione sull'Incoronata di Metaponto » 35

H. Tréziny, Autour de la fondation de Poseidonia » 45

C. Ampolo, Onomastica e mobilità sociale: Da *Strinpon* a *Stremponius*. A proposito della iscrizione di Pontecagnano » 63

E. Laforgia, Nuove osservazioni sul tempio di Marica » 69

G. Paolucci, Su un gruppo di foculi etruschi con decorazione ornamentale dipinta in nero: a proposito di alcuni frammenti da Chianciano Terme » 77

S. Sarti, Gli strumenti musicali di Apollo » 95

A. Storchi Marino, C. Marcio Censorino, la lotta politica intorno al pontificato e la formazione della tradizione liviana su Numa » 105

Il santuario di Punta della Campanella
Atti della Giornata di Studio

P. Guzzo, Introduzione » 151

E. Greco, Nel Golfo di Napoli: tra Sirene, Sirenusse e Athena » 161

B. d'Agostino, Dov'era il Santuario delle Sirene? » 171

S. De Caro, Appunti sull'Atena della Punta della Campanella » 173

L. Breglia, Athena e le Sirene? » 179

P. Poccetti, Note linguistiche sull'iscrizione osca di Punta della Campanella » 183

M. Russo, Materiali arcaici e tardo-arcaici dalla stipe dell'Athenaion di Punta Campanella » 201

C. Livadie, Cenni preliminari sugli scavi in località Trinità (Piano di Sorrento - 1987/1990) » 221

Discussione » 239

Attività del Dottorato di Ricerca in Archeologia

T. Cinquantaquattro, Dinamiche insediative nell'Agro Picentino dalla Protostoria all'Età Ellenistica » 245

I. D'Ambrosio, Tipologie insediative ed organizzazione territoriale nell'entroterra sirite tra VIII e VI sec. a.C.: indagini su Santa Maria d'Anglona e il suo comprensorio » 259

G. Napolitano, L'iconografia nuziale sulle loutrophoroi attiche a figure rosse di V sec. a.C. Considerazioni preliminari » 277

Recensioni e rassegne

A. Augenti, La città bassomedievale tra storia e archeologia: il caso di Roma » 283

Riassunti degli articoli » 291

PALAZZO O TEMPIO?
A PROPOSITO DELL'EDIFICIO ARCAICO DI POGGIO BUCO [1]

GILDA BARTOLONI

Gran spazio si è dato nella letteratura degli ultimi anni allo studio della necropoli di Poggio Buco [2], mentre meno interesse sembra sia stato attribuito al relativo abitato situato sul contiguo altopiano delle Sparne, riconosciuto nelle stesse campagne di scavo della necropoli (1896-1898) [3], e inglobato nella letteratura archeologica nel toponimo di Poggio Buco [4]. Altri scavi sono stati effettuati a cura della Soprintendenza archeologica della Toscana nell'ultimo decennio [5].

Il sito, abitato già nell'età del bronzo finale [6], appare rioccupato in età tardo-villanoviana/orientalizzante antico, alla fine cioè dell'VIII secolo a.C. [7].

Gli scavi della fine del secolo scorso furono eseguiti a cura del pittore orvietano Riccardo Mancinelli, archeologo dilettante [8] che aveva costituito, attraverso

[1] Desidero ringraziare per gli utili consigli e scambi di idee gli amici Piera Bocci, Stefano Bruni, Jette Christiansen, Giovanni Colonna, Mario Iozzo, Adriano Maggiani, Elisabetta Mangani, Enrico Paribeni, Annette Ratje, Antonella Romualdi, Vincenzo Saladino.

[2] Matteucig 1951; Bartoloni 1972; De Puma 1986; Pellegrini 1989; Kästner 1988, pp. 73-76.

[3] Pellegrini 1896; Pellegrini 1898.

[4] Pellegrini 1989, p. 137. Nella documentazione relativa agli acquisti effettuati dal Museo Archeologico di Firenze le due località sono ben distinte (la necropoli di Poggio Buco viene definita necropoli delle Sparne dell'Abbadia del Fiume) per cui non sottoscriverei la provenienza da Poggio Buco per l'ossuario dipinto.

[5] Michelucci 1992.

[6] G. Colonna, 'La presenza di Vulci nelle valli del Fiora e dell'Albegna prima del IV sec. a.C.', in *Vulci* 1977, pp. 208-210; A. Zanini, 'Insediamento del Bronzo Finale a Le Sparne di Poggio Buco (Pitigliano - GR)', in *Il Museo di Preistoria e Protostoria della Valle del fiume Fiora*, Manciano 1988, pp. 181-182; *Idem*, 'Le Sparne di Poggio Buco', in Notiziario *Rivista di Scienze Preistoriche* 42, 1989-1990, pp. 371-372.

[7] Pellegrini 1989, pp. 135-143 con riferimenti; *EAA*, suppl. s.v. 'Poggio Buco' (Gilda Bartoloni), in corso di stampa.

[8] 'Egli ha fatto fortuna con gli scavi e ha lasciato la pittura' (Barnabei-Delpino 1991, p. 348).

GLI STRUMENTI MUSICALI DI APOLLO

Susanna Sarti

Nel considerare l'iconografia della ceramica attica, non si è spesso sentita l'esigenza di operare differenziazioni tra i singoli strumenti musicali che frequentemente sono raffigurati nelle mani di mortali o divinità. Tali differenziazioni permettono, tuttavia, di individuare aspetti che altrimenti sarebbe difficile considerare.

L'iconografia di Apollo musico può assurgere infatti a motivo guida nello studio degli eventi storico-musicali nell'Atene di fine VI e V secolo a.C., qualora la si integri nel contesto storico e letterario del momento. Particolare importanza assume lo studio della *kithara*, il principale strumento musicale di Apollo, che essendo strumento della musica divina ed al contempo strumento dei musici professionisti, ha una doppia valenza. La *kithara*, al contrario della *lyra*, non viene raffigurata in scene di educazione musicale o di genere, mentre è di frequente rappresentata in agoni musicali [1]. Le fonti letterarie ricordano la *kithara* più volte protagonista, insieme all'*aulos*, di sperimentazioni e innovazioni in ambito musicale durante il V secolo, periodo caratterizzato da intensi dibattiti sulla musica, soprattutto in Atene [2]. Ed è qui che in età periclea le idee neopitagoriche di Damone [3] si contrappongono al lavoro dei rappresentanti del professionismo, del mestiere, che in quanto tali vengono messi in discussione: que-

Desidero ringraziare il Prof. L. Beschi e il Dott. M. Iozzo per i loro preziosi suggerimenti e consigli, il Prof. J. Boardman, la Dott.ssa D.C. Kurtz e gli amici Th. Mannack e M. Mendonça per aver agevolato le mie ricerche presso l'Archivio Beazley, la Prof.ssa I. Baldassarre per la cortese disponibilità.

[1] Per gli agoni musicali cfr. A.G. Beck, *Album of Greek Education*, Sydney 1975, pp. 23-28, e M.E. Vos, 'Aulodic and Auletic Contest', in *Enthousiasmos*, pp. 121-130.

[2] J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris 1979, pp. 16-20. R.P. Winnington-Ingram, 'Kónnos, Konnâs, Cheride e la professione del musico', in *La musica in Grecia*, pp. 246-263.

[3] G. Comotti, 'La musica nella cultura greca e romana', in *Storia della musica* I (a cura della Società Italiana di Musicologia), Torino 1986, pp. 31-33.

sti ultimi, infatti, contrastano la concezione damoniana della musica intesa come parte integrante della *paideia*.

Ed è ancora tale strumento che viene usato da Apollo nella gara musicale con Marsia, ricordata da Erodoto (VII, 26). A questo proposito, alcuni studiosi si sono occupati di una curiosa inversione che si nota nel mito di Marsia e Apollo [4] raffigurato nella ceramografia attica della fine del V secolo a.C. [5]: il dio non suona la *kithara*, la quale, invece, viene suonata da Marsia (che talvolta suona anche la *lyra*). J. Boardman ha supposto, alla base di questo fenomeno, l'esistenza di un poema e lo ha identificato in un'opera di Melanippide [6], della quale rimangono solo frammenti. Sia pur supponendo la probabile esistenza del poema, questa inconsueta inversione di ruoli dei due protagonisti della storia sembra voler presupporre nuove idee, che forse è possibile intravvedere attraverso il cambiamento dell'iconografia e della concezione di Apollo musico nel corso del tempo.

Sia nelle fonti letterarie che in quelle archeologiche Apollo dio della musica è di norma associato a strumenti a corda. Il suo patrimonio organologico non comprende infatti tipi di strumento a fiato o a percussione. Dagli strumenti a corde sono poi da escludere il *barbiton* e l'arpa.

In base ai dati forniti dalla documentazione letteraria ed archeologica a nostra disposizione è inoltre possibile stabilire nel corso del tempo un'ulteriore differenziazione tra i cordofoni in genere raffigurati nelle mani di Apollo; tale distinzione appare strettamente legata ad eventi connessi con la storia della musica nell'antica Grecia.

Se nel periodo geometrico il dio delfico ha come specifico attributo la *kitharis* e la *phorminx* [7], nei successivi periodi arcaico e classico il suo attributo peculiare sarà la *kithara*, quantunque anche la *lyra* donatagli da Ermes.

Per quanto concerne le fonti letterarie, negli Inni Omerici, Apollo ha la *kitharis*, la *phorminx* e — nell'Inno ad Ermes — anche la *lyra* donatagli dal dio messaggero [8]. Nelle fonti successive — di V secolo a.C. — gli strumenti di Apollo continuano ad essere considerati la *kitharis* e la *phorminx*, ed occasionalmente la *lyra* [9]. Ed è Euripide il primo ad associare la *kithara* ad Apollo [10].

Nelle fonti archeologiche di età geometrica, come già detto, Apollo suona la *phorminx* e la *kitharis*; nel periodo arcaico ha prevalentemente la *kithara* e più raramente la *lyra*, mentre nei periodi severo e classico ha invece la *kithara*, ma soprattutto suona o regge la *lyra* [11].

I dati di maggiore rilevanza sono forniti dalla ceramografia attica, nella quale numerosissime sono le testimonianze di Apollo che suona la *kithara* già dalla prima metà del VI secolo a.C. [12]. Nella produzione attica a figure nere della seconda metà del VI secolo a.C., Apollo, solo o in presenza di altre divinità, viene raffigurato in scene ripetitive, nelle quali la funzione del dio è palesemente intesa a sublimare l'occasione contingente mediante la musica divina. Apollo è raffigurato da solo, vestito di chitone ed *himation*, coronato da una *taenia*, oppure effigiato con vesti riccamente decorate, ciò che rende il dio assimilabile al citaredo e con questi spesso confondibile [13]. Le principali scene di ambito mitologico in cui il dio suona la *kithara* sono la nascita di Atena [14] e il

[4] Boardman 1956, pp. 18-25. C.W. Clairmont, 'Studies in Greek Mythology and Vase-Painting', in *YCS* 5, 1957, pp. 161-178. K. Schauenburg, 'Marsyas', in *RömMitt* 65, 1958, pp. 42-66. H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971, pp. 29-40.

[5] Cfr. cratere a volute a figure rosse, Ruvo, Museo Jatta 1093: *ARV*² 1184,1; *Para.* 460; *Add.*² 340 (fig. 20.1); cratere a calice a figure rosse, Siracusa, Museo Archeologico Regionale 17427: *ARV*² 1184,4; *Para.* 460; *Add.*² 341.

[6] Boardman, *supra*, nota 4.

[7] Sia nelle fonti letterarie che in quelle archeologiche: Hom. *Il.* 13,730 (*kitharis*), Hom. *Il.* 1,603 (*phorminx*); cfr. anfora cicladica, Atene, Museo Nazionale: M. Wegner, 'Musik und Tanz', in *Archaeologia Homerica*, III Uo, Göttingen 1968, p. 74, cat. 50; e anfora melia, Atene, Museo Nazionale 3961 (911): *LIMC* II, s.v. 'Apollon', p. 304, n. 1005.

[8] Barker 1984, pp. 38-46.

[9] Pind., *P.* I. 1-14; Aristoph., *Ranae* 231. Barker 1984, *passim* (cfr. indice p. 310, s.v. 'Apollo').

[10] Il termine *kithara* si trova per la prima volta in Teognide (490 a.C.) ed appare poco frequente nella letteratura dei primi tre quarti del V secolo a.C., mentre sarà più ricorrente nell'ultimo venticinquennio del V secolo a.C. e soprattutto nella letteratura successiva. Per la ricorrenza del termine cfr. Maas-MacIntosh Sneyder 1989, pp. 54-55. Nell'*Alcesti* (vv. 568-587) Euripide introduce il coro con l'invocazione di Apollo Pizio, il quale è dapprima chiamato *eulyras*, mentre subito dopo vengono ricordati gli effetti rasserenanti della sua *kithara*. Apollo è descritto mentre suona la *kithara* anche nello *Ione* (vv. 881-886) e nell'*Eracle* (vv. 348-356).

[11] L'indagine è stata svolta sui documenti raccolti nel catalogo allegato alla mia tesi di laurea *La kithara: formazione, sviluppo e ruolo di uno strumento musicale* (Univ. di Firenze 1991), integrati dal *database* del Prof. J. Boardman, Ashmolean Museum, Beazley Archive, Oxford (block sequential files riguardanti Apollo con *kithara*, e Apollo con *lyra*).

[12] Deinos a figure nere, London, British Museum 1971.11-1.1: *Para.* 19,16 bis; *Add.*² 10 (fig. 17.1).

[13] Ad es. alcuni vasi selezionati dal catalogo allegato alla mia tesi di laurea (cfr. *supra*, nota 11): anfora a collo distinto a figure nere, London British Museum 1843.11-3.60 (B 215): *ABV* 286,1; *Add.*² 74; anfora a collo distinto a figure nere, Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 143: *LIMC* II, s.v. 'Apollon', p. 277, n. 755a; olpe a figure nere, Rodi, Museo Archeologico dello Spedale dei Cavalieri 12.242: *LIMC* II, s.v. 'Apollon', p. 208, n. 183.

[14] Ad es.: anfora tipo A a figure nere, Philadelphia, University Museum MS 3441: *ABV* 296,3, Para. 128; *Add.*² 77; anfora tipo B a figure nere, Boston, Museum of Fine Arts 00.330: *ABV* 135,45; *Para.* 55; *Add.*² 36; anfora tipo B a figure nere, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität L 250: *ABV* 136, 48; *Add.*² 36; anfora tipo B a figure nere, London, British Museum 1839.11-9.1 (B 147): *ABV* 135,44; 686; *Para.* 55; *Add.*² 36; anfora tipo B a figure nere, München, Antikensammlungen 1382 (J 645): *ABV* 135,47, *Add.*² 36; anfora tipo B a figure nere, Wien Kunsthistorisches Museum 3596: *ABV* 138,1; *Para.* 56; *Add.*² 37.

corteo che accompagna Eracle all'Olimpo [15]; in genere il dio si intravvede in secondo piano rispetto al carro, nella medesima posizione in cui lo si trova quando partecipa ai cortei nuziali [16]. Un tema ricorrente è poi Apollo che suona la *kithara* presso un carro su cui si trova o è in atto di salire una divinità maschile o femminile [17].

Diffusa agli inizi del V secolo è la triade delfica [18], che in seguito — come vedremo — subirà precise trasformazioni. Lo schema della triade, che ricorre in modo abbastanza ripetitivo (con poche eccezioni), viene ripreso per la raffigurazione di Apollo citaredo tra tre o più divinità [19].

[15] Ad es.: anfora tipo A a figure nere, New York, Metropolitan Museum of Art 17.230.7: *ABV* 281,15; *Para.* 123; anfora tipo A a figure nere, Toronto, Royal Ontario Museum 929.22.8 (633-C. 949): *ABV* 323,23; *Add.*² 88; anfora tipo B a figure nere, Berlin, Antikenmuseum 1827: *Para.* 170,5; *Add.*² 102; anfora a collo distinto a figure nere, Berlin, Antikenmuseum 1870: *ABV* 330; *Add.*² 89; hydria a figure nere, Paris, Musée du Louvre F 50: *ABV* 277,8; *Add.*² 72.

[16] Ad es.: anfora tipo A a figure nere, London, British Museum 1861.4-25.50 (B 197): *ABV* 296,1; *Para.* 128; *Add.*² 77, anfora tipo B a figure nere, New York, Metropolitan Museum of Art 12.198.4: *ABV* 258,5; *Para.* 114; *Add.*² 67; anfora a collo distinto a figure nere, Berlin, Antikenmuseum 1872: *ABV* 322,15; *Add.*² 87; anfora a collo distinto a figure nere, New York, Metropolitan Museum of Art 96.9.34: M.B. Moore - D. von Bothmer, *CVA New York* 4, 1976, pp. 40-41, tav. 37,5; hydria a figure nere, München, Antikensammlungen 1699 (J 649): *ABV* 324,34; hydria a figure nere, Oxford, Ashmolean Museum 1965.108: *ABV* 333,25; *Para.* 146; *Add.*² 90; oinochoe a figure nere, Orvieto, Museo C. Faina 2759: 1989, pp. 236-237, n. 115.

[17] Ad es.: anfora tipo A a figure nere, Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1794: *ABV* 330,1; *Para.* 146; *Add.*² 89; anfora tipo B a figure nere, London, British Museum B 179: H.B. Walters, *CVA British Museum* 3, 1927, p. 6, tav. 32,2a; anfora a collo distinto a figure nere, Rodi, Museo Archeologico dello Spedale dei Cavalieri 11.758: *ABV* 329,6; cratere a colonnette a figure nere, Capua, Museo Campano 144: *ABV* 686,9; hydria a figure nere, Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 35.1864 (56): *ABV* 364,52; *Add.*² 97; lekythos a figure nere, Edinburgh, Royal Museum of Scotland 1872.23.12: E. Moignard, *CVA Edinburgh*, 1989, pp. 14-15, tav. 13,10.

[18] Ad es.: anfora a collo distinto a figure nere, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität L 218: *ABV* 316,2; *Add.*² 85; anfora a collo distinto a figure nere, Agrigento, Museo Archeologico Regionale C. 1533: *ABV,* 374,192; *Add.*² 99; anfora a collo distinto a figure nere, New York, Metropolitan Museum of Art 67.44.1: *ABV* 328,5; *Para.* 145; *Add.*² 89. Inoltre cfr. G. Jurriaans Helle, ' Apollo and the Deer on Attic Black-figure Vases ', in *Enthousiasmos*, Amsterdam 1986, pp. 111-120.

[19] Ad es.: anfora tipo B a figure nere, Torino, Museo di Antichità 4100 (3026): *ABV* 274,128; *Add.*² 72 (fig. 17.2); anfora a collo distinto a figure nere, Basel, Antikenmuseum L 26: *Para.* 140,4; *Add.*² 86; anfora a collo distinto a figure nere, London, British Museum 1867.5-8.986 (B 282): *ABV* 602,27; *Add.*² 141; stamnos a figure nere, Oxford, Ashmolean Museum G. 271 (511): *ABV* 282,20; *Para.* 123; *Add.*² 73; hydria a figure nere, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 222: *ABV* 268,27; *Para.* 118; *Add.*² 70; oinochoe a figure nere München, Antikensammlungen 1825 (J 1267): *ABV* 443,10; lekythos a figure nere, Fiesole, *Antiquarium* Costantini, E. Paribeni, *CVA Fiesole* 1, 1980, p. 16, tav. 31,4. Spesso Apollo citaredo è raffigurato anche tra figure femminili, variamente interpretate come Muse, Ninfe o Menadi; cfr. ad esempio anfora a collo distinto a figure nere, Orvieto, Museo C. Faina 2731, Wójcik 1989, pp. 215-217, n. 103; anfora a collo distinto a figure nere, Paris, Musée du Louvre F 256: *ABV* 371,152; oinochoe a figure nere, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 16338 (T. 57 D VP): *Para.* 265; *Add.*² 132; oinochoe a figure nere, New York, Metropolitan Museum of Art 06.1021.47: *ABV* 667; *Add.*² 148.

In tali frangenti Apollo usa anche la *lyra*, ma molto più raramente [20]. È certo, infatti, fino alla fine del VI secolo a.C., il prevalente uso della *kithara* rispetto alla *lyra* da parte del dio delfico.

Nelle figure nere degli inizi del V secolo a.C. la situazione appare molto diversa. Apollo è raffigurato sì nelle medesime scene, ma nell'atto di suonare la *lyra*, mentre la produzione comunque molto corsiva non sempre rende fede al tipo di strumento. Nella produzione a figure rosse, ed in particolare a partire dal 480 a.C. circa [21], si nota un ulteriore chiaro e netto cambiamento: Apollo non è più rappresentato nell'atto di suonare la *kithara*, ma piuttosto nell'atto di sorreggerla con la sinistra mentre la mano destra tiene una *phiale*. Dalle sue mani, pertanto, è scomparso il plettro [22], sostituito dalla *phiale*[23]. Il dio veste in genere chitone ed *himation*, e non più i decorati abiti del citaredo [24]. In tale quadro risulta estremamente agevole distinguere Apollo con *kithara* dal citaredo professionista, quest'ultimo spesso raffigurato nell'atto di suonare la *kithara* su un podio o mentre viene premiato [25].

Apollo con *kithara* e *phiale* è inserito nei medesimi schemi iconografici già diffusi nella seconda metà del VI secolo a.C., nei quali tuttavia il dio era raffigurato nell'atto di suonare. Ora, con i due attributi, è di nuovo presso un

[20] Oltre al *database* del Prof. Boardman, citato a nota 11, cfr. ad es.: supporto di cratere a figure nere, Atene, Museo Agorà P 9275: *LIMC* II, s.v. ' Artemis ', p. 715, n. 1210; lekythos a figure nere, London, British Museum 1873.8-20.299 (B 548): *ABV* 154,58; *Add.*² 45 (fig. 19.1); cratere a colonnette a figure nere, Paris, Musée du Louvre F 309; E. Pottier, *CVA Musée du Louvre* 2, 1923, p. 4, tav. IIIHc 4,3; hydria a figure nere, Madrid, Museo Arqueológico Nacional 10930: *LIMC* II, s.v. ' Apollon ' p. 270, n. 700.

[21] B. Zimmermann, ' Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane ', in *La musica in Grecia*, p. 199, afferma: « dopo le guerre persiane ebbe luogo ad Atene una vera e propria rivoluzione musicale che influenzò dapprima il ditirambo e il nomos, in seguito anche la lirica delle ultime tragedie di Euripide ».

[22] Talvolta il plettro è posto a riposo tra le corde, cfr. l'hydria a figure rosse, Napoli Museo Archeologico Nazionale Stg. 192: *ARV*² 556,100; *Para.* 387; *Add.*² 258.

[23] Anche quando non sostiene una phiale con la mano destra, il dio non è raffigurato nell'atto di suonare: cfr. ad esempio deinos a figure rosse, Basel, Antikenmuseum L. 39, A.H. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein 1989, tav. 64d; cratere a colonnette a figure rosse, Bologna, Museo Civico Archeologico 228: *ARV*² 511,3; *Add.*² 252; stamnos a figure rosse, Paris, Musée du Louvre G 370: *ARV*² 639,54; *Add.*² 273; lekythos a figure rosse, New York, Metropolitan Museum 53.224: *ARV*² 651,26; *Add.*² 276.

[24] Sono rare le eccezioni: cfr. ad esempio lekythos a figure rosse, New York, Metropolitan Museum of Art 53.224: *ARV*² 651,26; *LIMC* II, s.v. ' Apollon ', p. 200, n. 83.

[25] Ad es.: anfora tipo B a figure rosse, San Pietroburgo, Ermitage 2228: *ARV*² 570,70; stamnos a figure rosse, Frankfurt am Main, Museum für Vor - und Frühgeschichte B 412 (58): *ARV*² 502, 8; *Para.* 381; *Add.*² 251.

carro guidato da Artemide [26], oppure stante al centro tra Artemide e Latona (le quali, sempre più spesso, reggono un'oinochoe oppure una phiale) mentre diventa più frequente la presenza di un altare [27]. Apollo è tra le due dee ed Ermes in una hydria a figure rosse [28], ed è in più occasioni raffigurato tra altre divinità olimpiche [29]. Molto ricorrente diventa l'immagine di Apollo accompagnato da Artemide con l'oinochoe, per lo più posti l'uno sul lato A e l'altra sul lato B del vaso [30]. L'iconografia di Apollo nell'atto di compiere una libagione procede di pari passo con l'accrescersi numerico delle raffigurazioni del citaredo: la *kithara*, attributo di Apollo, viene suonata dal musico professionista. È proprio ora, infatti, che la *kithara* diventa protagonista di innovazioni e sperimentazioni. Numerose sono ora, infatti, nella ceramografia attica, le scene di agoni con il citaredo e/o con l'auleta professionista [31].

Il mutamento « concettuale » di Apollo, esplicitato dalla rappresentazione del dio che regge al contempo la *kithara* e la *phiale*, può essere esemplificato da due vasi attici in cui Artemide porge lo strumento al suo gemello: in una hydria a figure nere (fig. 18.1-2), databile all'ultimo venticinquennio del VI secolo a.C. [32], Artemide porge la *kithara* ad Apollo sul carro, mentre in un'*hydria* a figure rosse del Pittore di Leningrado (fig. 20.2), del secondo quarto del V secolo a.C. [33], la dea cacciatrice porge ad Apollo sul carro sia la *kithara* che la *phiale*: quest'ultima è divenuto ormai un elemento indispensabile della caratterizzazione di Apollo.

Inoltre il dio è ora frequentemente raffigurato con la *lyra*, sia nell'atto di suonarla sia in scene di libagione molto simili a quelle in cui regge la *kithara*.

[26] Ad es.: cratere a colonnette a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 1685 (T. 308): *ARV*² 511,5; *Para.* 382; *Add.*² 252.

[27] Ad es.: cratere a calice a figure rosse, Bologna, Museo Civico Archeologico 286: *ARV*² 598,3; *Add.*² 265; cratere a campana a figure rosse, New York, Metropolitan Museum of Art 24.97.96: *ARV*² 619,17; *Add.*² 270; hydria a figure rosse, San Pietroburgo, Ermitage 4521, *ARV*² 606,72; M. Prange, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt*, Frankfurt am Main 1989, cat. N91, tav. 5.

[28] Hydria a figure rosse, Paris, Cabinet des Médailles 443: *ARV*² 606,71; *Add.*² 267.

[29] Ad es.: stamnos a figure rosse, London, British Museum E 444: *ARV*² 208,149; K.W. Arafat, *Classical Zeus. A Study in Art and Literature*, Oxford 1990, cat. 4.11, tav. 28b (fig. 19.3); kalpis a figure rosse, Boston, Museum of Fine Arts 1978.45: *LIMC* II, s.v. ' Artemis ', p. 698, n. 1011a; kalpis a figure rosse, già Basel, *MuM Auktion 51, Kunstwerke der Antike*, marzo 1975, pp. 66-68, n. 155, tavv. 39-40.

[30] Anfora a collo distinto a figure rosse, San Pietroburgo, Ermitage 696 (St. 1671): *ARV*² 486, 52; *Para.* 512; *Add.*² 248; anfora a collo distinto a figure rosse, Providence, Museum of the Rhode Island School of Design 15.005; *ARV*² 635,1; *Add.*² 273; anfora a collo distinto a figure rosse, Philadelphia, University Museum 5465: *LIMC* II, s.v. ' Apollon ', p. 237, n. 401.

[31] Cfr. *supra*, nota 1.

[32] Hydria a figure nere, Paris, Musée du Louvre F 297: *ABV* 333,1; *Add.*² 91.

[33] Hydria a figure rosse, Musei Vaticani 16550: *ARV*² 572.87.

Dal punto di vista figurativo, è possibile rappresentare la *lyra* anche in veduta dorsale, grazie alla sua maggiore versalità iconografica [34].

Dalla metà del V secolo a.C. Apollo è raffigurato sempre più raramente con la *kithara*, che per lo più semplicemente sostiene [35].

È probabile che in tale espediente di non raffigurare Apollo nell'atto di suonare lo strumento sia da vedere un rifiuto della *kithara*, quel rifiuto che sarà poi esplicitamente espresso da Aristotele [36] ed evidente anche nelle accese polemiche sullo sviluppo dei virtuosismi [37]. Nel corso del V secolo a.C., tale rifiuto nei confronti della *kithara* è ben reso dal repertorio iconografico: la *kithara*, in quanto strumento musicale virtuosistico e solista, non viene più considerata strumento divino [38].

Alla luce di tali considerazioni può ora essere letta nella ceramica attica l'iconografia della gara tra Marsia ed Apollo, secondo la quale, sul finire del V secolo a.C., Marsia, e non Apollo, è raffigurato in atto di suonare la *kithara*. J. Boardman [39] afferma che « the converted Marsyas plays the lyre », vale a dire che un Marsia « convertito » alla musica di Apollo (anziché scuoiato) può suonare lo strumento del dio, ma forse si potrebbe piuttosto pensare che sia lo strumento ad essere « convertito », cioè — in quanto non più divino — diventato adatto ad essere suonato da Marsia. Risulta dunque mutato il rapporto tra il dio delfico e quello che è stato il suo strumento per eccellenza; d'altra parte al cambiamento di Apollo citaredo corrisponde, di pari passo, il cambiamento dell'iconografia della *kithara*.

Aristotele vorrà escludere dalla educazione del cittadino l'*aulos* e la *kithara* [40], un proposito incompatibile con l'ideologia filosofico-musicale arcaica. Se nel VI secolo non si evidenzia ancora alcuna dicotomia tra musica professionistica e musica per l'edizione, per cui Apollo suona la *kithara*, strumento principe, come detentore assoluto di tutti gli aspetti della musica, nel V secolo (dopo le guerre persiane) i cambiamenti avvenuti nell'elaborazione delle teorie musicali portano ad una vera e propria rivoluzione, per cui si crea una frattura

[34] Lekythos a figure rosse, Oxford, Ashmolean Museum 535 (G. 292): Maas-MacIntosh Sneyder 1989, p. 100, fig. 2 (fig. 19.2).

[35] Ad es.: cratere a calice a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2893 (T 617 VT): *ARV*² 1038,1; *Para.* 443; *Add.*² 319; cratere a campana a figure rosse, London, British Museum E 502: *ARV*² 1156,10; *Add.*² 337.

[36] Arist., *Pol.* 1341a 9.

[37] A questo proposito risulta significativo, fra i tanti, l'episodio di Timoteo: cfr. Boeth., *De Inst. Mus.* 1.1.

[38] È probabilmente significativo il fatto che nel VI secolo altre figure mitiche o divine suonassero la *kithara* (Eracle, Atena) e l'uso dello strumento era inoltre frequente in ambiente dionisiaco.

[39] Boardman 1956, p. 19.

[40] Al contrario Platone (*Rep.* 399e) afferma che gli strumenti utili alla città sono la *kithara* e la *lyra*; ma sembra fare riferimento all'aspetto « negativo » della prima quando si scaglia contro coloro che imitano *aulodiai* nelle loro *kitharoidiai* (*Leg.* 700d).

« netta » tra musica dell'educazione e musica dei professionisti, con due diverse correnti di pensiero e con un dibattito che si riassume e si rispecchia nella differenziazione funzionale dei due strumenti di Apollo, *lyra* e *kithara*. Seppure il dio della musica deve possedere entrambi gli strumenti, la *kithara* figura nelle sue mani ormai solo come attributo. Certo la *kithara* non avrebbe potuto essere eliminata totalmente, anche solo in ricordo del passato, ma è oltremodo significativo che Apollo, in presenza delle Muse — in contesti divini — suoni o regga la *lyra* e non la *kithara*. Nella seconda metà del V secolo a.C. numerose sono le scene in cui sono presenti strumenti musicali, mentre diminuiscono notevolmente quelle di agone. Tutto ciò fa pensare ad un atteggiamento di rifiuto verso la musica del professionista ed all'insistenza — sulla scia delle teorie di Damone — sull'importanza dell'aspetto educativo della musica, aspetto, quest'ultimo, che sembra voler escludere l'altro.

Se la ceramografia attica induce a pensare ad una progressiva esclusione della musica professionistica, dalle fonti letterarie ed epigrafiche risulta invece evidente che essa si andava evolvendo rapidamente, anticipando la situazione del IV secolo e del successivo periodo ellenistico. Le dottrine neopitagoriche di Damone coinvolgono i cittadini, artigiani inclusi, ma non possono ostacolare o indebolire in alcun modo l'attività dei musicisti professionisti, attività che necessariamente si evolve con sperimentazioni, progressi e cambiamenti, nella sola direzione dei virtuosismi. È in questa situazione che i due strumenti protagonisti della musica professionistica, l'*aulos* (seppur suonato anche nelle case e nelle scuole) e la *kithara* (elemento niente affatto rivolto alla *paideia*)[41] vengono avvicinati in più occasioni: non meraviglierà, pertanto, che entrambi possano ormai essere suonati da Marsia. Significativo risulta, inoltre, che la *kithara* possa ora essere suonata anche da Tamiri, personaggio « punito » per l'offesa recata alla musica[42]. Non è rilevante notare che tale figura suoni ora solo la *kithara* o anche il suo strumento classico[43], ma è da notare che la *kithara* può adesso esser posta anche nelle sue mani.

Immagini e fonti lasciano intuire, dunque, due correnti di pensiero, una ufficiale ed una opposta a questa, sempre presenti nell'Atene di V secolo, cui corrispondono due concezioni della *kithara*. Quest'ultima non sembra assumere

[41] La differenza apparente tra *aulos* e *kithara* non deve stupire: la versatilità dell'*aulos* fa sì che esso possa esser suonato anche da dilettanti, ma le difficoltà tecniche e l'impegno necessario per la *kithara*, nonché probabilmente il suo elevato costo economico, la rendono maggiormente selettiva. Se è lecito istituire un paragone con due strumenti musicali attuali si pensi allo stesso rapporto esistente tra saxofono e violoncello.

[42] Cfr. per Tamiri: cratere a volute a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 3033 (T 127 VT): *ARV*² 1117,1; *Para.* 459; *Add.*² 338; anfora a collo distinto a figure rosse, San Pietroburgo, Ermitage 711 (St. 1685): *ARV*² 1123,6; *Add.*² 332.

[43] Lo strumento tipico di Tamiri è uno strumento a corde, definito convenzionalmente dagli studiosi moderni *kithara* di Tamiri: M. Wagner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, p. 81.

la valenza negativa — legata a motivi politici — che talvolta sembra avere l'*aulos*[44], ma certo rispecchia nel suo uso contraddittorio la doppia valenza di strumento divino e *organon technikon*, che è insita in essa: il suo passato di strumento divino ed apollineo per eccellenza permette che ora continui ad essere raffigurata — seppure sempre più raramente e solo come attributo — nelle mani di Apollo, ma nel V secolo a.C. è ormai prevalente il suo aspetto di *organon technikon*, che si accentua nella seconda metà del V secolo a.C., rendendola quasi esclusivamente strumento di agone. Solo una visione nostalgica dello strumento permette che esso sia ancora quello caratteristico di Apollo, ma la *kithara* viene in più occasioni sostituita dalla *lyra*.

Riguardo al problema di Marsia ed Apollo, è forse possibile pensare che, seppure costituirebbe una forzatura eccessiva l'ammettere una precisa consapevolezza del ceramografo nella resa iconografica dello strumento posto in mano a Marsia, non è forse strano considerare intenzionale la sostituzione inserita in un poema scritto da un esperto come Melanippide, peraltro probabilmente provocatoria.

Se l'etica aristocratica di VI secolo a.C. faceva sì che esistesse uno strumento musicale divino che doveva essere appannaggio di pochi quando la musica era un bene di pochi, il momento successivo alle guerre persiane e l'età periclea poi considerano la *kithara* ancora uno strumento di *élite*, ma ora perché strumento dei professionisti, i quali non rappresentavano certo le esigenze musicali del quotidiano, ma piuttosto quelle di un ristretto gruppo di pensatori e teorici della musica. Questi ultimi pongono le premesse per i periodi successivi, quando la dicotomia tra musica del dilettante e del professionista si accentuerà sempre più. Apollo continuerà anche in seguito ad essere il dio della musica, ma raramente assumerà l'aspetto di un musicista[45].

Tra i due principali strumenti di Apollo, è evidente una diversificazione che rispecchia quella esistente nella vita musicale della *polis*. Essi sono avvicinabili solo perché entrambi strumento di Apollo, ma hanno due connotazioni diverse che solo di rado vengono realmente a confondersi.

[44] E. La Rocca, in AA.VV., *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, p. 15.

[45] Nella ceramografia attica di IV secolo a.C. sono rarissime le raffigurazioni di Apollo citaredo: cfr. il cratere a calice a figure rosse, Ferrara, Museo Archeologico Nazionale T. 873: *ARV*² 1420,2; *Add.*² 375, dove il dio ha la *kithara* ed un ramo di alloro, iconografia molto frequente soprattutto nella ceramica apula. Nella scultura, nella glittica e nella coroplastica di IV secolo a.C. e di periodo ellenistico Apollo verrà frequentemente raffigurato con la *kithara*, ma nella maggior parte dei casi essa figura semplicemente come attributo del dio e non con la valenza di strumento musicale.

Abbreviazioni supplementari:

Barker 1984	= A. Barker, *Greek Musical Writings I. The Musicians and his Art*, Cambridge 1984.
Boardman 1956	= J. Boardman, ' Some Attic Fragments. Pot, Plaque, and Dithyramb ', in *JHS* 76, 1956.
Enthousiasmos	= AA.VV., *Enthousiasmos. Essay on Greek and Related Pottery, presented to J.M. Hemerlijk*, Amsterdam 1986.
La musica in Grecia	= AA.VV., *La musica in Grecia*, Bari 1988.
Maas-MacIntosh Sneyder 1989	= M. Maas - J. MacIntosh Sneyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven - London 1989.
Wójcik 1989	= M.R. Wójcik, *Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica attica a figure nere*, Perugia 1989.

C. MARCIO CENSORINO, LA LOTTA POLITICA INTORNO AL PONTIFICATO E LA FORMAZIONE DELLA TRADIZIONE LIVIANA SU NUMA *

Alfredina Storchi Marino

Elementi specifici e per lo meno singolari caratterizzano la figura e il regno di Numa nella narrazione liviana [1], ancora più evidenti nel raffronto con le versioni che del medesimo regno offrono le altre tradizioni [2]: da un lato Livio omette alcuni elementi, dà maggior spazio ad altri e infine caratterizza un po' diversamente i concetti ispiratori del regno di Numa [3].

È chiaro che la resa complessiva è certamente debitrice alla elaborazione personale dello scrittore patavino e alla sua rivisitazione anche ideologica della tradizione annalistica sulla figura del re [4]: ma alcuni elementi sembrano troppo

* A Ettore Lepore.

[1] Liv. I 18-21.

[2] Cic., *de rep.* II 25-30; D. H. II 58-76; Plut., *Num.*

[3] Queste differenze sono poco o nulla notate nella critica e comunque sottovalutate; in genere si tende ad attribuire molto rilievo alla personale elaborazione liviana di « linguaggio e colore », come fa ad es. J. Briscoe, ' The First Decade ', in D. R. Dudley - T. A. Dorey, *Livy*, London-Toronto 1971, pp. 10 ss., analizzando la prima decade liviana; più correttamente Luce 1977, spec. pp. 237-239, trovando atipici rispetto alle fonti annalistiche alcuni tratti della età regia e delle figure dei re nella versione liviana (per Numa in modo particolare chiama in causa solo l'uso a fini politici della religione, p. 237 n. 15 — ma il concetto è ben più antico di Livio, cfr. Mazzarino 1966, pp. 114 ss. —), ritiene che la spiegazione vada trovata oltre che in alcune idee fortemente presenti in Livio (l'*aeternitas* di Roma, la specificità e originalità del carattere nazionale romano, visto in progressivo sviluppo), anche nella varietà di fonti che Livio tiene presenti e che, mescolate insieme, producono una versione diversa da ognuna di esse. In realtà, in consonanza con la critica più recente, il problema vero è quello delle fonti liviane, del quale parleremo più avanti, dato per scontato che Livio ha molto operato del suo personale sentire. Ma non tutto può spiegarsi così né ritenersi frutto della combinazione meccanicistica e casuale di varie fonti.

[4] Colpisce ad esempio una certa *allûre* augustea del Numa liviano (cfr. Poucet 1975, p. 346 n. 46), ma a guardar bene le virtù a lui attribuite non ricoprono precisamente le *virtutes* di Augusto e sono in fondo elementi già rintracciabili nell'annalistica (quanto al tema

E. Tréziny, Autour de la fondation de Poseidonia.

This article proposes a critical re-examination of often-cited texts referring to the foundation of Poseidonia to the cult of Poseidon in the territory of Poseidonia and to the role of the Trezenians and of the Phocaeans in the region.

1. The temple of Poseidon, which apparently was not located in Poseidonia itself, is often thought, on the basis of a passage of Lycophron's *Alexandra*, to have been situated on the promontory of Agropoli. It is clear from the sources, instead, that this cult, if it ever existed, was located either on the Punta Licosa or on the homonymous island.

2. Likewise, Strabo's well-known passage on the foundation of Poseidonia does not refer to a double colonial foundation (Agropoli *then* Poseidonia, or Agropoli *and* Poseidonia), but probably relates the existence, on the site of Poseidonia, of a later, doubtlessly indigenous town.

3. Finally, the textes mentioning a " Massaliotic Italy " or a " Massalia of Italy " must be regarded very critically, as J. Brunel has already proposed. The role played by the Phocaeans or by Trezenians in the history of Poseidonia seems to have been exaggerated, to say the least.

C. Ampolo, Onomastica e mobilità sociale: da *Strinpon* a *Stremponius*. A proposito della iscrizione di Pontecagnano.

The Greek inscription of Pontecagnano (tomb 2706; end of the VI cent. B.C.) contains, among other things, the name Strinpon. This personal name, probably Greek, gave origin in Lucania to the Latin family name Stremponius It is possible to reconstruct a passage from Greek to Oscan, and then to Latin. More important, these onomastic transformations reflect either the phenomenon of horizontal social mobility, or that of the adoption of names of Hellenic origin on the part of local populations, and help to understand the interaction between Achaean colonies and Italic populations.

E. Laforgia, Nuove osservazioni sul tempio di Marica.

In this study, a new interpretation of the Archaic ruins of the temple of Marica is proposed.

Mingazzini and Pfister (*MonAnt*, 1938) reconstructed it as an Italic temple with pronaos and opisthodome.

It is here suggested, instead, that it should be reconstructed as a Greek-style temple, on the basis of the fact that the facing is of the same type found in contemporary Greek-style temples, notably the Pyrgi B and Satricum I temples.

The unit of measure used was the Attic foot, in this case of 29,2 centimeters, as in the latter temples.

This study is exclusively based on the text and plans found in Mingazzini and Pfister's publication, since a direct study of the ruins themselves is at present impossible.

G. Paolucci, Su un gruppo di foculi etruschi con decorazione ornamentale dipinta in nero. A proposito di alcuni frammenti da Chianciano Terme.

In the course of recent excavations in the Etruscan necropolis in La Pedata, near Chianciano Terme, fragments of *foculi* bearing a painted decoration have been brought to light in tombs 1 and 2. These foculi all come from a workshop active in the Chiusian territory between the end of the VI and the first decades of the V century B.C. Here specimens in bucchero, more common than the painted ones, where probably also made; the painted *foculi* were presumably made for a restricted market within the Chiusian territory.

S. Sarti, Gli strumenti musicali di Apollo.

The image of Apollo as a musician played an important role in the iconography of Attic vase-painting. The god is usually depicted playing the *kithara* or the *lyra*. These two musical instruments differ from one another in both morphology (size, sonority and type of sound-box) and function: the *kithara* was, in fact, the instrument of professional musicians, whereas the *lyra* was of more widespread use.

The representation of Apollo as a musician, playing one or the other of these two instruments, is probably fraught with meaning. By examining Attic iconography of the 6th and 7th centuries in the light of contemporary musical practice, it is possible to interpret specific scenes, such as those, found in 5th century icongraphy, of Apollo holding a *phiale* and *kithara* simultaneously, and of Marsyas playing Apollo's instruments, instead of his own *aulos*.

A. Storchi Marino, C. Marcio Censorino, la lotta politica intorno al pontificato e la formazione della tradizione liviana su Numa.

Livy's tradition on Numa (Liv. I 18-21) reveals links with Marcian family traditions and with the pontificate, and reflects aspects fo the political struggle of the end of the IV century. I analyze here the whole of the tradition regarding the Marcii, and especially C. Marcius Rutilus Censorinus and the political group



1



2



3



4

1. Foculo. Camporsevoli, già coll. Grossi. 2-4. Foculo di bucchero. Cortona, Museo Accademia Etrusca (*Foto Sopr. Archeologica. Firenze*).



1



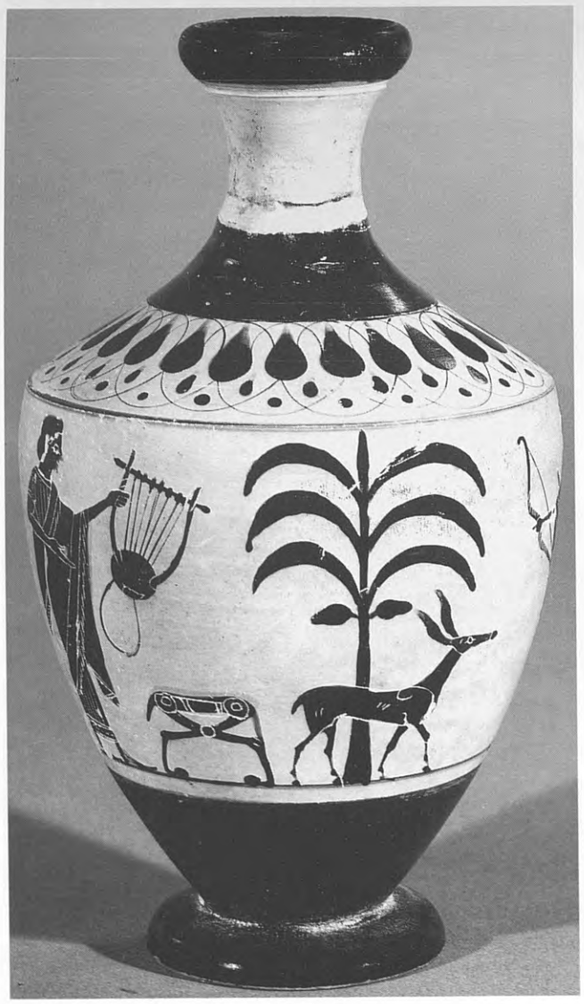
2

1. *Deinos* a figure nere, London, British Museum 1971.11.9-1.1, dettaglio. (da *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* I, 1983, p. 26, fig. 32). 2. Anfora tipo B a figure nere, Torino, Museo di Antichità 4100 (3026), lato A (da F.G. Lo Porto, *CVA Torino* 2, 1969, tav. 3,2).





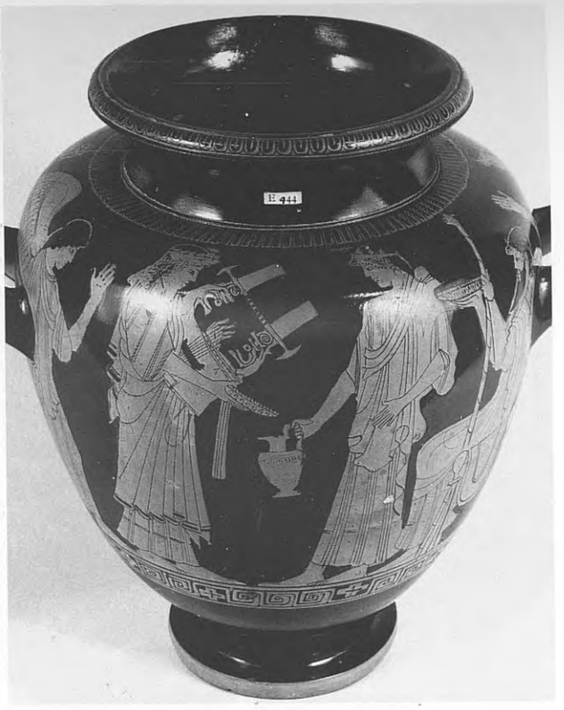
Hydria a figure nere, Paris, Musée du Louvre F 297.



1



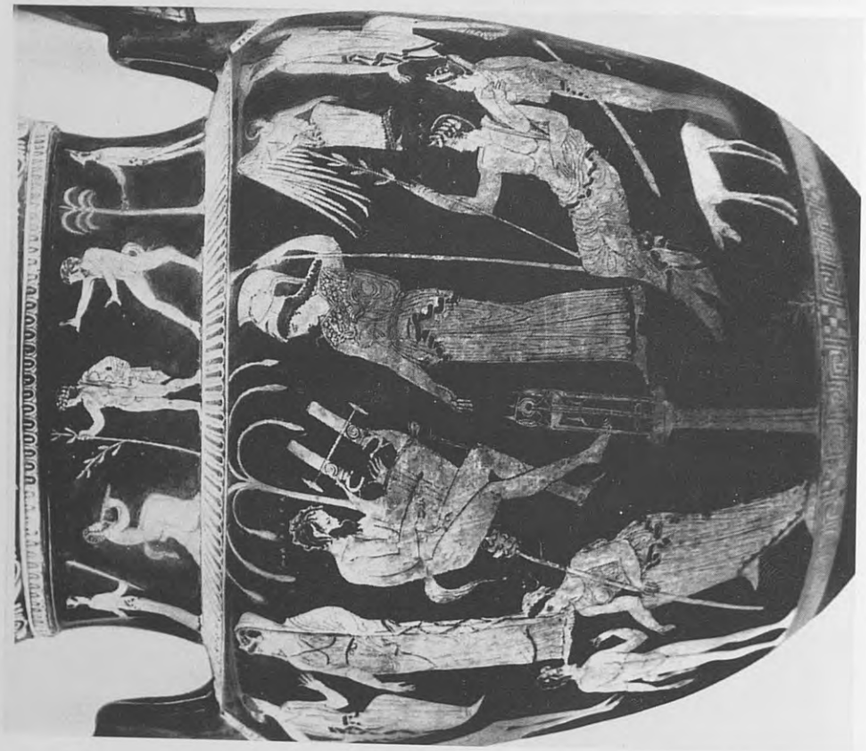
2



3

1. *Lekythos* a figure nere, London, British Museum 1873.8-20.299 (B 548). 2. *Lekythos* a figure rosse, Oxford, Ashmolean Museum 535 (G. 292). 3. *Stamnos* a figure rosse, London, British Museum E 444 (da K.W. Arafat, *Classical Zeus. A Study in Art and Literature*, Oxford 1990, tav. 28b).

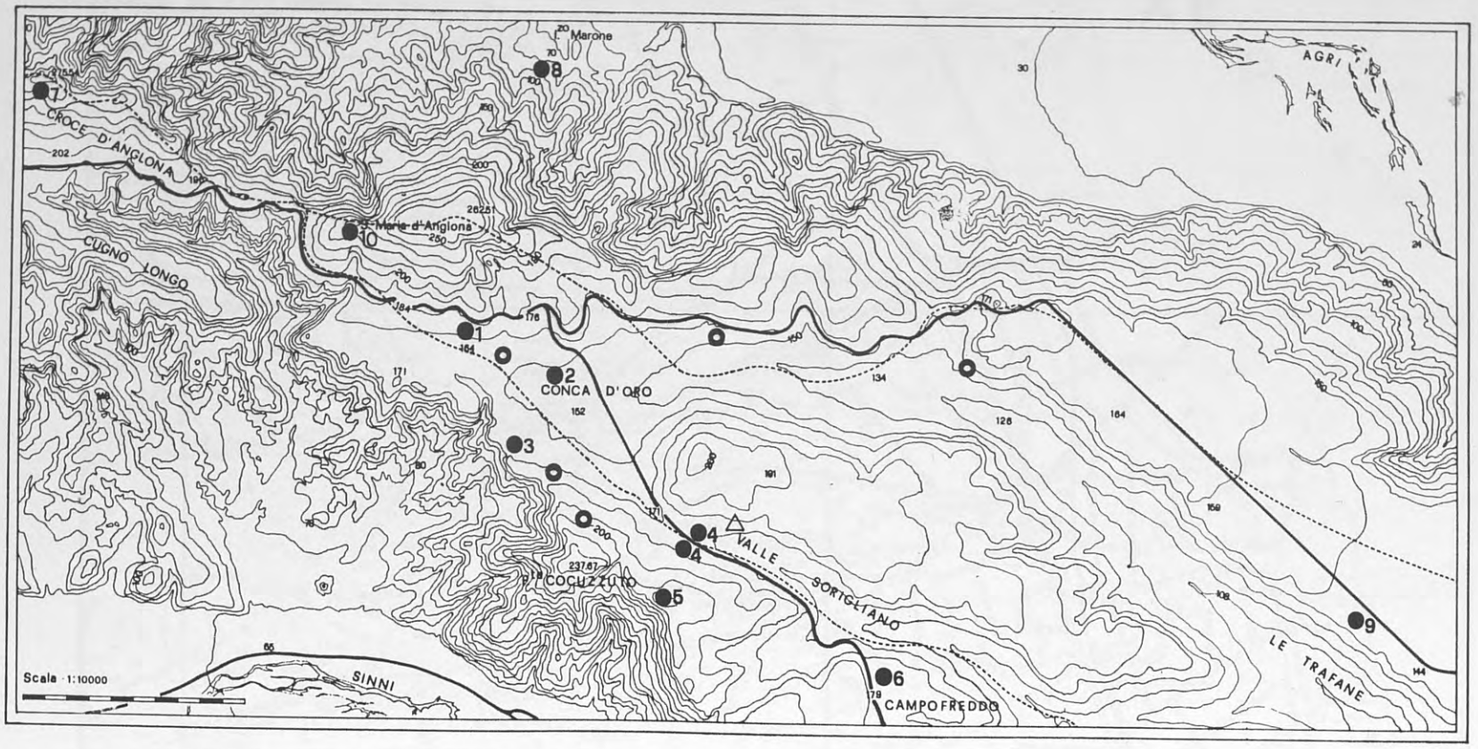




1. Cratere a volute a figure rosse, Ruvo, Museo Jatta 1093, lato B.
2. *Hydria* a figure rosse, Musei Vaticani 16550.



Ceramica attica a figure nere (nn. 26-29, forme chiuse; nn. 31-33, forme aperte). Ceramica attica a figure rosse (n. 34, forma chiusa; nn. 35-36, forme aperte). Coroplastica (n. 67). Scala 1:1.



Topografia di Santa Maria d'Anglona (1:10.000). Rielaborazione della planimetria (da S. Bianco, in Policoro 1991); dis. R. Losito.
1) Conca d'Oro - prop. di Pierro, 2) Conca d'Oro - prop. Urso, 3) Conca d'Oro - prop. Romano/Calciano, 4) Valle Sorigliano, 5) Cocuzzolo Sorigliano, 6) Campofreddo, 7) Croce d'Anglona, 8) Iazzo Marone, 9) Trafane, 10) Necr. Malnati 1984.
Cerchietto non campito: rinvenimenti sporadici. Triangolo: fattoria arcaica. La linea continua indica il tracciato delle strade moderne; la linea tratteggiata quello dei tratturi individuati dal Quilici.

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