ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

XIII

Napoli 1991

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

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: 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 14.5x21.5; 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

M. Rendeli, Sulla nascita delle comunità urbane in Etruria meridionale p. 9

M. Cuozzo - A. D'Andrea, Proposta di periodizzazione del repertorio locale di Pontecagnano tra la fine del VII e la metà del V sec. a.C. alla luce della stratigrafia delle necropoli » 47

A. Rastrelli, Su alcuni acroteri fittili di età arcaica da Chiusi » 115

B. d'Agostino, Noterelle iconografiche. A proposito di Eracle nell'Etruria arcaica » 125

E. Paribeni, Di Artemide danzatrice » 129

M. Denti, Il Marsia di Paestum » 133

M. Mazzei, La 'tomba delle coppe di vetro' di Ascoli Satriano. Nuovi elementi per lo studio della società e del commercio nella Daunia del II secolo a.C. » 189

J. Bažant, Roman Deathmasks once again » 209

I. Bragantini, Cena novendialis? » 219

E. Miranda, *Neapolis*: due epigrafi dal territorio » 223

E. Savino, La datazione del cap. 168 del *De mirabilibus auscultationibus* e la più antica citazione dei Germani nella letteratura classica » 231

P. Rosafio, Dalla locazione al colonato: per un tentativo di ricostruzione » 237

Recensioni e rassegne

G. Prisco: Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein « studio » für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989 » 283

Riassunti degli articoli » 293

NOTERELLE ICONOGRAFICHE A PROPOSITO DI ERACLE NELL'ETRURIA ARCAICA

BRUNO D'AGOSTINO

Le note che seguono sono legate da un duplice, tenue, filo: entrambe riguardano l'iconografia di Eracle nell'Etruria arcaica; in entrambe lo spunto è dato dalla posa retrospiciente del protagonista o di uno dei protagonisti della scena.

1. La seconda pisside della Pania [1] (fig. 18.1-2) è sempre stata la Cenerentola, rispetto alla prima pisside, più ricca d'immagini e meglio conservata. Eppure si tratta di un monumento di straordinario interesse: oltre alla scena dei compagni di Odisseo che fuggono avvinghiati alle pecore dall'antro del Ciclope, e forse alla immagine di Scilla [2], presenti anche sull'altra pisside, qui appare quella che è ritenuta la più antica rappresentazione di Gerione in Occidente (1° quarto del VI secolo). Nonostante lo schema adottato per il mostro, con tre corpi uniti soltanto alla vita, sia quello noto dalla ceramica corinzia, in generale l'intero schema iconografico rappresentato dall'autore della pisside « è singolare e non trova alcun confronto nell'arte greca » [3]. Fin dalle rappresentazioni più antiche, questa segue per l'episodio di Gerione due schemi fondamentali: la lotta ravvicinata con la spada o con la clava, o la lotta da lontano, con l'arco; in ogni caso il mostro è vestito ed armato come un oplita. Nel confronto con Eracle, in fin dei conti, è proprio l'eroe, con la sua pelle di leone e le sue armi irrituali ad apparire marginale, mentre paradossalmente il mostro sembra collocarsi sul versante della città.

[1] Per una scheda analitica della pisside, cfr. M. Cristofani, *Nuove letture di monumenti etruschi*, 1971, p. 69 s., tavv. 33-35. Cfr. inoltre i contributi di Ph. Brize in *LIMC*, s.v. ' Geryoneus ', n. B7 (con particolare della figura tricorpore); *idem*, 1980, n. 75.

[2] L'ipotesi è del Brize, sulla base di un piccolo frammento con due teste canine su di un lungo collo, in analogia con l'interpretazione avanzata da M. Cristofani a proposito della I pisside della Pania, cfr. M. Cristofani, ' Per una nuova lettura della pisside della Pania ', in *StEtr* 39, 1971, pp. 63-89: qui, alle figg. 9 e 10 sono riprodotte in disegno entrambe le pissidi.

[3] Per questa citazione e le osservazioni seguenti, cfr. Brize 1980.

Ma nella pisside chiusina questo genere di opposizione è del tutto assente: il mostro è rappresentato nudo ed il suo atteggiamento è in stridente contrasto con quello di Gerione nell'iconografia greca: questi sbarra con la sua mole tricorpore il passo ad Eracle impedendogli di accostarsi alla mandria ed affronta l'eroe in combattimento; nella pisside invece procede con fare concitato, sospingendo avanti a sé i buoi con una lunga pertica. Delle sue tre teste, due guardano in avanti, mentre la terza è rivolta decisamente all'indietro [4], forse in direzione di un Eracle in veste di inseguitore, che poteva trovarsi nella vasta lacuna esistente alle spalle del mostro. Non si tratta dunque soltanto di una radicale « originalità » dello schema, ma anche di una caratterizzazione del tutto diversa dei personaggi. Il contrasto appare ancor più significativo se si rammenta che la versione greca del mito era ben nota in Etruria: lo dimostra il cd. cratere dei gobbi [5] da Cerveteri, opera del Pittore delle Code Annodate, databile negli stessi anni della pisside (590-570 a.C.).

In definitiva, a giudicare dallo schema iconografico, si direbbe che nella pisside la situazione fosse inversa rispetto al mito di Gerione: mentre in questo Eracle è il ladro e Gerione il derubato, nell'avorio chiusino il mostro sembra essere il ladro e Eracle l'inseguitore. Non si può non richiamare, a questo punto, il mito di fondazione dell'Ara Maxima, che contrappone Eracle a Caco [6]: la complessa stratificazione che sta alle spalle della tradizione virgiliana è stata oggetto di studi approfonditi, che hanno dimostrato quanto sia difficile definire la fisionomia e l'identità dell'avversario di Eracle. Sembra comunque certo che almeno una delle sue personificazioni fosse tricipite, come si evince da Properzio (IV, 9, 9-10), ed è noto che tracce di una creatura tricipite sono conservate sia nella tradizione letteraria che in quella figurativa nell'area etrusca arcaica [7].

Dippiù allo stato delle conoscenze è impossibile dire: l'unica cosa certa è che l'identificazione tradizionale della scena con il mito di Eracle e Gerione si

[4] Il dettaglio non è banale: nell'iconografia greca di Gerione la testa più arretrata, se non si comporta come le altre, è rappresentata riversa e già trafitta dalla freccia scagliata dall'eroe.

[5] *LIMC* s.v. ' Geryoneus ', n. 19; Brize 1980, n. 76.

[6] Sulle due figure che vanno sotto il nome di Caco, cfr. *LIMC*, s.v. ' Cacu ' (E. Mavleev); *ibidem*, s.v. ' Cacus ' (J. Arce). La bibliografia sull'argomento è vastissima, dopo il libro fondamentale di J. Bayet, *Les origines de l'Hercule Romain* (BEFAR 132), Paris 1926; ci si limita qui a menzionare alcuni contributi recenti: D. Sutton, ' The Greek Origins of the Cacus Myth ', in *CQ* 27 (n.s.), 1977, pp. 391 ss.; W. Burkert, ' Le mythe de Geryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle ', in B. Gentile-G. Paione (a cura di), *Il mito greco*, ' Atti Conv. Internaz. Urbino 1973 ', Roma 1977, pp. 273 ss.; *idem, Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London (1979), 2ª ed. 1982, pp. 85 ss.; B. Liou Gille, *Cultes ' héroïques ' Romains*, Paris 1980; J. P. Small, *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend*, Princeton 1982; F. Coarelli, *Il Foro Boario*, Roma 1988, pp. 130 ss.

[7] In particolare su questo aspetto cfr. A.-M. Adam, ' Monstres et divinités tricéphales dans l'Italie primitive ', in *MélRome* 97, 1985, pp. 577-609.

basa su una lettura superficiale dell'immagine, che ne smarrisce la struttura e il significato.

2. In un articolo di grande interesse per l'analisi mitistorica della figura di Eracle, N. Valenza Mele [8] evidenzia il doppio ruolo dell'eroe: da un lato autore degli *athla*, perseguitato da Hera, dall'altra eroe liminare, strenuo difensore della dea contro figure situate chiaramente oltre il limite, come i Giganti e i Sileni. Come è noto, le rappresentazioni relative a questa seconda funzione dell'eroe sono rare: la metope del ciclo più antico di Foce Sele e la kylix di Brygos al British Museum [9], entrambe con l'assalto dei Sileni; dall'area etrusca, oltre ai documenti della bronzistica raccolti in un fondamentale articolo da P. Zancani Montuoro [10], un bell'esempio, riconsiderato di recente da vari studiosi, è l'anfora della collezione Astarita attribuita al Pittore di Micali [11].

Il soggetto doveva essere caro all'artigiano etrusco, che a mio avviso ha inteso evocarlo anche su un altro suo vaso: la hydria di Firenze con l'apoteosi dell'eroe [12]. Nel fregio situato sul ventre del vaso (fig. 19.2) si colgono, a mio parere, due stranezze: in primo luogo il lungo tralcio verticale che isola le due figure di sinistra dalle cinque che compongono il gruppo principale [13]: eppure tra le due

[8] N. Valenza Mele, ' Eracle euboico a Cuma - La gigantomachia e la via Heraclea ', in *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident* (Cahiers du Centre J. Bérard V), Napoli 1979, pp. 19-51. È stato già osservato dal Colonna, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania - L'Evo antico*, Napoli 1991, pp. 61, 67, fig. a p. 64, che la dedica greca ad Eracle dalla quale prende le mosse l'articolo è in realtà una dedica osca ad Herentas (Venere), già precedentemente edita: cfr. R. Antonini, in *StEtr* 45, 1977, p. 341, n. 3 con riproduzione dell'apografo; P. Poccetti, *Nuovi documenti italici*, Pisa 1979, n. 129, p. 94. Il vaso sul quale la dedica è apposta non è anteriore all'ultimo quarto del VI secolo. Ma la ricostruzione della tradizione mitica e l'analisi del suo significato storico rimangono di grande interesse.

[9] Cfr. *LIMC*, s.v. ' Herakles ' IX 2, nr. 3348.

[10] ' Un mito italiota in Etruria ', in *ASAtene* XXIV-XXVI, n.s. VIII-X,1946-1948, pp. 85-98, sull'inimicizia di Eracle verso i Sileni, cfr. *Un Artista etrusco e il suo mondo - Il Pittore di Micali*, Roma 1988, p. 76 n. 31; G. Colonna, ' Membra disiecta di altorilievi frontonali ', in *La coroplastica templare etrusca tra il IV e il II secolo a.C.*, ' Atti XVI Conv. St. Etruschi e Italici. Orbetello 1988 ', Firenze 1992, pp. 119, nn. 74-75.

[11] Cfr. da ultimo il bel contributo di M. A. Rizzo, ' Una nuova hydria ceretana ed altri prodotti della ceramografia arcaica d'Etruria ', in *BdA* 1989, p. 12, figg. 28-30.

[12] Cfr. M. Cristofani, « Il ruolo degli Etruschi nel Lazio antico », in *Greci e Latini nel Lazio antico*, Roma 1982, p. 44, figg. 5-6; N. Spivey, *The Micali Painter and his Followers*, Oxford 1987, p. 21, n. 126, figg. 21-23a.

[13] L'identificazione delle figure non è del tutto perspicua: la lettura più probabile è quella proposta da E. Mangani, in *Prima Italia,* ' cat. Mostra ', Bruxelles 1981, n. 92, pp. 156 ss., secondo la quale la divinità accanto ad Eracle è Atena, e ad essa seguono verso destra Poseidone, Hera, Zeus, Ares e Afrodite. Nella proposta di lettura della scena da me suggerita, sarebbe più naturale supporre che Hera fosse la figura accanto ad Eracle, e che Athena comparisse di fronte a Zeus proprio nella sua funzione di garante dell'eroe. In questo modo la coppia Eracle-Hera avrebbe il carattere di *trait d'union* tra il fregio dei Sileni e quello degli dei.

figure isolate vi è Eracle, il protagonista della scena; in secondo luogo, dai due lati tutte le figure guardano verso il centro della scena, tranne due personaggi, entrambi retrospicienti. Il primo è Poseidon, situato subito a destra del lungo tralcio, che si volge a guardare le due figure che sopraggiungono; l'altra è appunto l'eroe, che sembra scarsamente interessato alla gloria imminente e guarda fuori del pannello, tenendo bene in mostra l'arco e la clava. In una scena così compassata, e rigidamente ispirata alle regole della simmetria, la cosa non può essere occasionale. Io credo che la spiegazione vada cercata nel fregio sulla spalla del vaso (fig. 19.1): vi si vede un corteo di Sileni, che sembrano danzanti in coppie, ma che forse invece arieggiano le caute movenze raffigurate con ben altra eleganza nella coppa di Brygos.

Sarà un caso se nel fregio sul collo appare una fila di efebi dai gesti misurati e compunti, anch'essi come in un *thiasos*? Se non temessi di prestare all'artigiano una eccessiva sapienza, sarei portato a vedere in questa hydria un programma figurativo coerente che oppone alla *sauvagerie* dei Sileni sia il cosmo degli efebi che il mondo degli dei. Ne viene in tal modo esaltata la funzione dell'eroe liminare, che vigila sul confine tra questi mondi.

La centralità della scena di apoteosi dell'eroe rientra in un clima politico già ampiamente indagato, nel quale — in Etruria come in Grecia — Eracle diventa metafora del tiranno. In questa prospettiva il messaggio iconografico si carica di una particolare pregnanza [14].

Abbreviazioni supplementari:

Brize, 1980 = Ph. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg 1980.

[14] Cfr. da ultimo sull'argomento C. Ampolo, 'Roma e il mondo greco dal secolo VIII agli inizi del III a.C.', in *Roma e l'Italia - Radices Imperii*, Milano 1990, pp. 596 ss.

DI ARTEMIDE DANZATRICE

Enrico Paribeni

In un mio scritto assai recente [1], ho tentato di porre in luce alcuni aspetti più oscuri e più remoti della più mutevole tra le divinità antiche, Artemide. Oltre alla molteplicità degli aspetti, quello che sorprende in lei sono le contraddizioni che ce la presentano vergine e veneranda Potnia Theròn, cacciatrice e materna e infine protettrice e corifea di schiere di fanciulle adolescenti. Il mio punto di partenza e di arrivo è stato un tipo statuario variamente inteso e ora riportato alla ribalta da una nuova replica più completa e più rivelatrice, da Perge (fig. 20.2). È stata chiamata dalla piccola guida del Museo e dalla prima presentatrice Jale Inan « Danzatrice » [2]. Nella sua variegata carriera la giovane donna è stata chiamata *Königin der Nacht* da A. Furtwängler e *Vittoria* da R. Lanciani e da A. Colini [3], per il ritrovamento di una replica ridotta in minuti frammenti dalla casa dei Symmachi sul Celio (fig. 20.1), da cui la facile illazione di vedervi la Vittoria del Senato detestata e distrutta dal popolo cristiano. Quello che del resto poteva essere inteso come il carattere eroico della figura era stato già colto da un insigne conoscitore di modelli classici, P. P. Rubens, che l'aveva introdotta nella grande serie di tele eroiche della Collezione Lichtenstein a Vaduz.

La mia lettura come Artemide danzante si basa su alcune particolari osservazioni, oltre al fatto che la città di Perge è consacrata ad Artemide, che venera nei consueti aspetti umani e in una immagine simbolica a forma di pentagono, vale a dire di un idolo ben più arcaico e disumano che l'Artemide di Efeso o l'Afrodite di Afrodisia.

Nel tentativo di ricuperare una tradizione figurata di Artemide danzatrice, avevo tentato di inserirvi il tipo della « Danzatrice Berlino-Benevento » (fig. 22.3) [4]

[1] E. Paribeni, 'Metamorfosi', in *L'artista* 2, 1991, p. 34 s.

[2] Cfr. Kayhan Dörtlük, *Antalya Museum Führer*, 1989, p. 58; M. Edip Ozgür, *Skulpturen des Museums von Antalya* I, Instambul 1987, cat. 29.

[3] A. M. Colini, 'Storia e topografia del Celio nella antichità', in *Mem. Pont. Acc.* 7, 1944, p. 281, fig. 237.

[4] E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano: Sculture greche del V sec.*, Roma 1953, n. 107;

representing winged female figures (max. h. in present state 24 cm.), rather roughly executed, that reflect a Daedalean cultural background. They are datable to 580 BC ca., and are thus the most ancient remains of templar coroplastic found in Chiusi to date. The closest parallels can be sought in the " Daedalean " female heads of the lateral sime in the portico of the Archaic " Meeting Hall " of the Murlo residence, and also with winged female figures represented on bucchero vases with stamp decoration produced in Chiusi. One specimen was found in the *il Monte* area, where other fragments of templar decoration have been collected on the surface. These fragments indicate the existence of a sacred building of a later period, which is confirmed by unpublished archive sources. The presence of an Orientalizing necropolis in the same area and the possible chthonian significance of the winged female figure suggest that the acroteria may originally have belonged to a funerary sanctuary.

B. D'Agostino, Noterelle iconografiche a proposito di Eracle nell'Etruria arcaica.

On the basis of small iconographical details, the A. suggests a different interpretation of two Etruscan monuments. In the second pyxis of the Pania, in lieu of Gerion, he proposes Cacos. In the hydria of the Micali Painter with Herakles' apotheosis, the author supposes the existence of a figurative program including in Herakles' apotheosis the hero's struggle against the Sileni in defense of Hera, and opposing both the ephebes' cosmos and the world of the gods to the Sileni's *sauvagerie*.

E. Paribeni, Di Artemide danzatrice.

On the basis of a new copy from Perge, the Author demonstrates that the statue type is to be identified as Artemis the Dancer. From this type, similar in style to the head of the Giustiniani Pourtalis Apollon, derive two well-known cult statues: Fortuna Primigenia from Palestrina and the one supposedly from the Temple of Fortuna in the Forum Boarium.

M. Denti, Il Marsia di Paestum.

This study deals with a statue of the Silen Marsyas found in 1931 in the forum of Paestum. Stylistic and iconographic analysis has led the author to place the piece amongst the highest Greek artistic achievements of the IV cent. B. C., bringing to light its strong conceptual and iconographic links with the figurative patrimony and culture of the cities of Magna Graecia and Sicily, especially the Lucanian region.

A preliminary examination of the complex problem of the significance of the work in the period when it was actually made brings to light the strenght of the political meaning which this image already assumed within the culture of Classical Greece. It would seem that Marsyas was regarded as a personification of the slave, relegated to the margins of society. Several of the attributes of this figure are thus found to be charged with meaning. These same features,

together with the older mythological and semantic connotations referring to Asia Minor, were taken up by the political " imagery " of the ascendant plebeian élites in Rome in the second half of the IV century B. C.

This statue of Marsyas from Paestum helps to shed light on the extraordinary phenomenon of exchange of political, philosophical, religious and artistic experiences among the large city centers of Southern Italy in this crucial period of their history. Lucania seems to have been a vital cultural crossroads in this exchange and, like Rome, was bent on becoming a part of this cultural universe by assuming its ideological and figurative models.

This bronze, an expression of Greek artistic culture at its best, is of relevance to the debate on the problem of art in the Western Greek *poleis*.

M. Mazzei, La ' tomba delle coppe di vetro ' di Ascoli Satriano. Nuovi elementi per lo studio della società e del commercio nella Daunia del II secolo a.C.

The article deals with a " grotticella " tomb found at Ascoli Satriano during excavations for the water system on the slopes of the Serpente hill, on the outskirts of the town. The funerary structure, dug in the natural rock, consists of a rectangular cell with a NE/SW orientation, a door in unbaked clay, and a *dromos* with stairs.

The body was laid supine along the bottom wall of the cell. It was accompanied by two glass cups, two freight amphorae (one Rhodian, the other Brindisian), a couple of iron strigils with suspension ring, a bone tool, and some lumps of cosmetic substances.

Special attention is given to the glass cups, which belong to a class the attribution of which is still controversial, both as regards their center of production, and as to their exact chronology. The comparison with other similar objects from other Daunian centers (Salapia, Arpi, Canosa) show them to belong to a rich stream of typologically diversified importations.

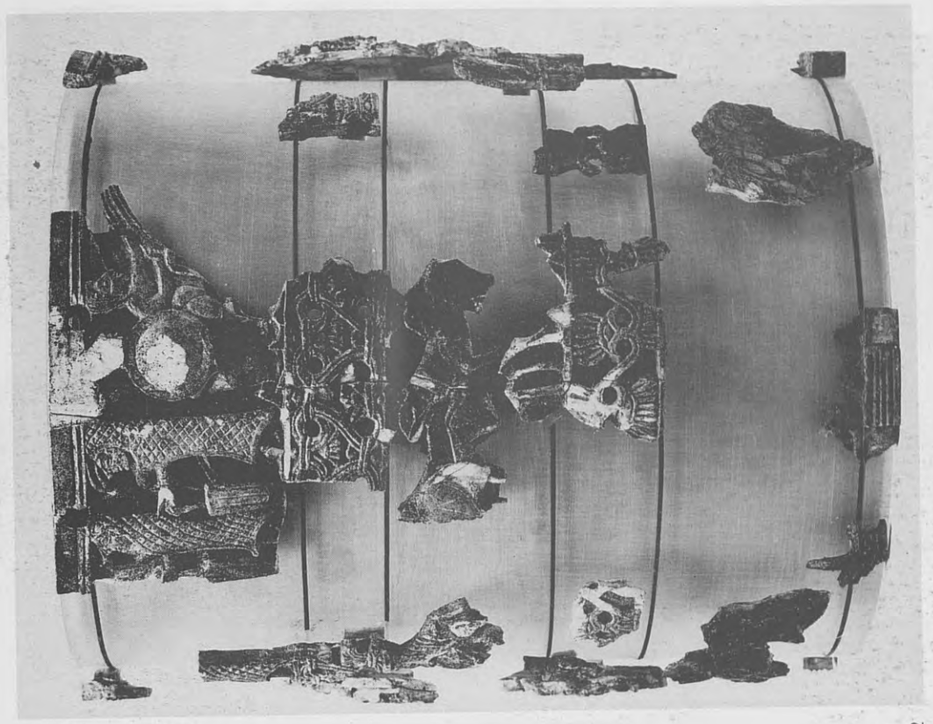
The types of amphorae present in the tomb and their stamps (the same association is attested in the famous " Princess " tomb, discovered on the same site) can be attributed to the second half of the II cent. B. C., providing a date for the glass cups as well. The glass cup tomb thus reveals, at Ascoli as in other Daunian centers, a remarkable economic vitality in the course of that century, and the existence of wealthy social groups, confirming recently formulated hypotheses on the economy and social organization of Daunia after the Hannibalic wars.

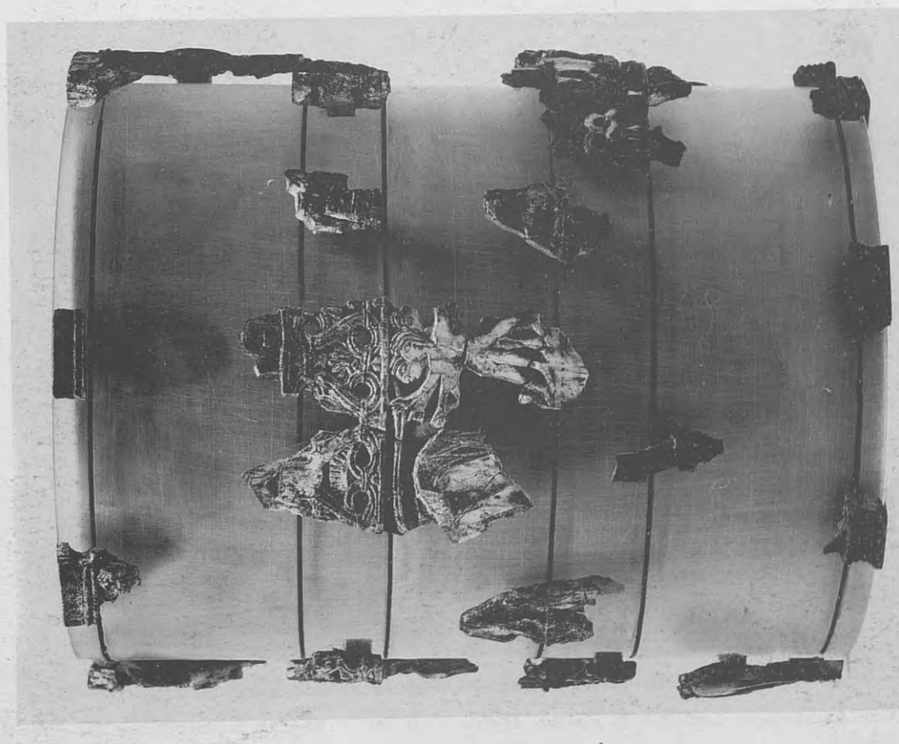
S. Bažant, Roman Deathmasks once again.

The idea to derive the realism of Roman portraits from deathmasks was inspired by the late 19th century concern with the human subconscious. But the mechanical copy of a human face and the art of portraiture are two phenomena which should be kept apart. Deathmasks played perhaps a very important role in Roman sepulcral rituals, bu it is misleading to derive from them the style of the Roman sculptural portrait.

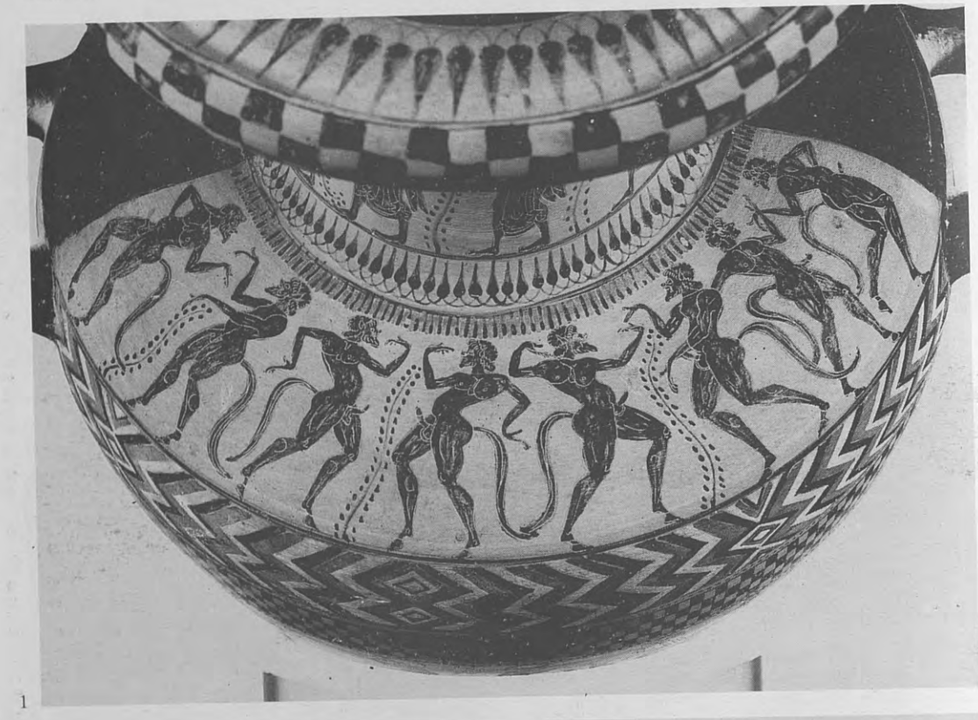


1-11. Frammenti di bucchero a stampo e a cilindretto da Chiusi, loc. Il Monte.





1-2. Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Seconda situla delle Pania (*Foto Soprintendenza alle Antichità - Firenze*).

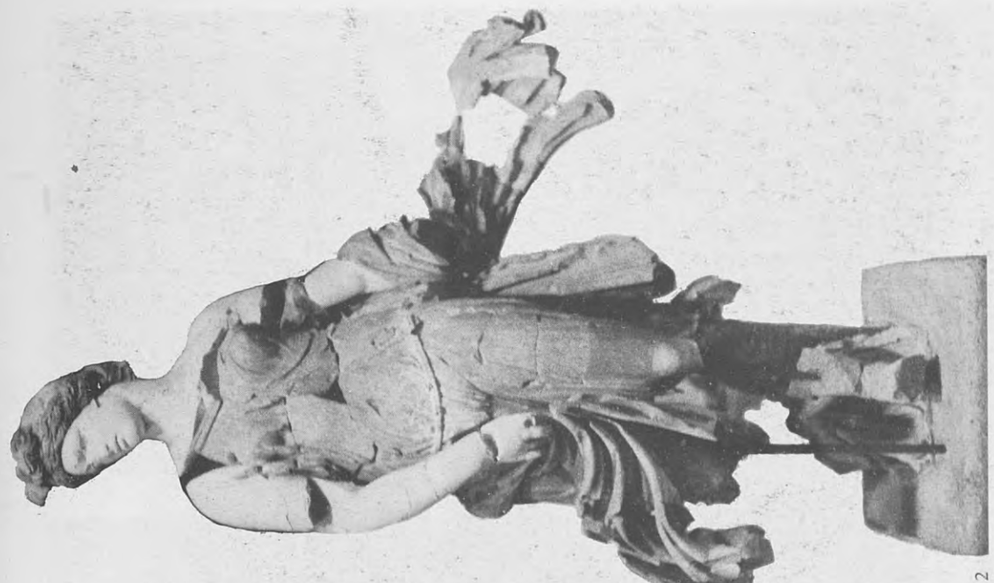


1



2

1-2. Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Hydria a f.n. inv. 4139 (*Foto Soprintendenza alle Antichità - Firenze*).

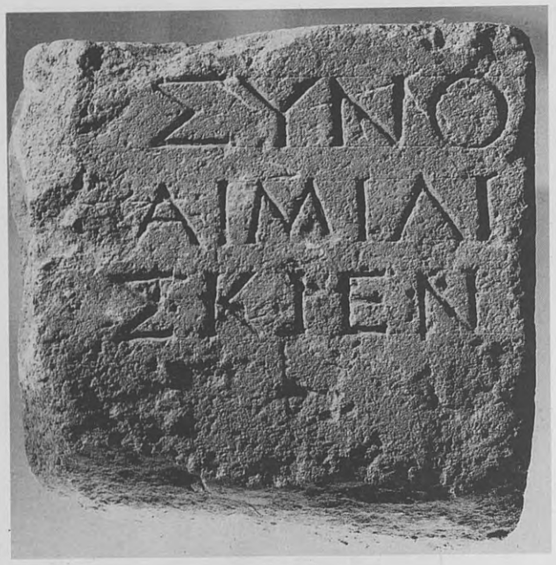


2

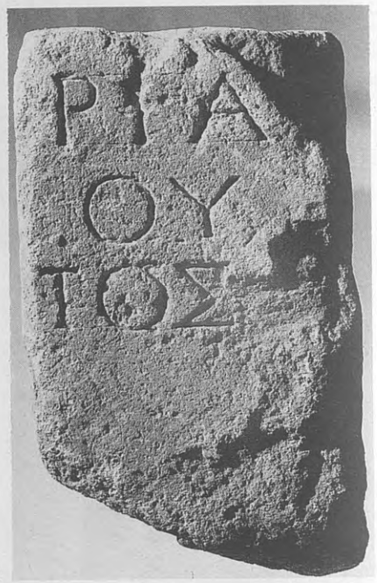


1

1. Roma Museo de' Conservatori. Statua della creduta Vittoria del Senato, Casa dei Symmachi (*Foto E. Paribeni*). 2. Perge, Museo. Artemide danzante. (*Foto G. Capecchi*).



1



2



4



3



5

1-3. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Cippo. 4-5. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Base di candelabro.

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

ESTUDIO