

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./frr.; 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.)</i> . <i>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

GALE – GALANTHIS, DEGNA FIGLIA DI TIRESIA*

Gabriella d'Henry

Il libro di Maurizio Bettini, *Nascere*¹, e gli articoli di due studiose², mi hanno spinto a riflettere su alcuni fatti emersi dal mio scavo della necropoli di Caudium.

Nell'estate del 1966, ai primi tempi dell'esplorazione sistematica della necropoli, venne alla luce, nell'area dove si rinvennero le tombe più prestigiose, nelle quali dovevano essere forse seppelliti i notabili della città, una tomba a fossa, il cui corredo era formato esclusivamente, secondo l'uso locale nel V e nel IV secolo a.C., da un cratere; in questo caso si trattava di un cratere a figure rosse di fabbrica pestana, da attribuire a Python o alla sua bottega³.

Ma la tomba, databile ai primi decenni del IV secolo a.C., ne aveva probabilmente distrutta una di età arcaica: infatti, oltre a frammenti di una grattugia di bronzo e alcuni spiedi di ferro, nel terreno di riempimento della tomba più recente si rinvennero alcuni elementi d'ambra che presumibilmente facevano parte di una collana. Essi sono: un pendaglio a forma di bulla; un altro di forma simile; un pendaglio ad anello; un grano; un pendaglio a cicala. Ma l'elemento più interessante, che probabilmente era posto al centro della collana, era una placchetta pervia d'ambra di forma quasi rettangolare, decorata su entrambi i lati da due ani-

mali affrontati⁴ (fig. 1.1). Il manufatto venne da me pubblicato negli Atti del XIII Convegno Internazionale di Preistoria e Protostoria (UISPP), tenutosi a Forlì nel settembre del 1996⁵, e venne esposto nella Mostra sulle Ambre allestita nel Museo Nazionale di Napoli nel 2007, pur senza essere citato nel Catalogo⁶.

La placchetta venne inventariata, presentata e pubblicata con la convinzione che vi fossero rappresentati degli ippocampi; ma ora sento la necessità di riprendere il discorso sul significato della rappresentazione, che è, quasi sicuramente, quella di quattro donnone.

La donnola è un animale ambiguo, temuto in Grecia ma considerato domestico a Roma, e che mantiene tuttora la sua ambiguità anche in ambienti popolari d'Europa e dell'America del Nord; al momento ci interessa per la sua presenza determinante nel mito di Alcmena. Secondo tale mito, raccontato con differenti versioni da autori sia greci che latini⁷, Alcmena aveva suscitato la gelosia di Hera per essere rimasta incinta di Zeus, ed essere in procinto di far nascere Eracle; la dea riuscì a strappare a Zeus la promessa che il primo bimbo

* Che la nostra compianta amica, Gabriella d'Henry, ci perdoni questo titolo, che vuole essere un omaggio al "gusto francese", insito nel suo stesso cognome.

¹ Bettini 1998.

² Masseria 2007; Tedeschi 2007.

³ *RFVP*, p. 162, 2/303, tav. 107a, b; tomba M/151, 1.

⁴ La tomba M/151 aveva tagliato una tomba a fossa femminile, la M/154, di cui restavano la parte inferiore delle gambe e un cratere a colonnette a vernice nera, non più tardo della metà del V secolo a.C.; probabilmente la collana, più antica del corredo della tomba M/151, apparteneva a questa sepoltura.

⁵ La placchetta, inv. 70122 della Soprintendenza Archeologica di Salerno, Avellino e Benevento, porta al centro, in alto, un foro per la sospensione; un solco contorna le figure a rilievo. Misure: h. massima 4,5 cm; largh. massima 10,35 cm; spessore massimo 1,65 cm. È conservata provvisoriamente presso il Museo del Sannio di Benevento: si veda d'Henry 1996, pp. 461-464.

⁶ Nava – Salerno 2007.

⁷ Cfr. Tedeschi 2007, Appendice (pp. 234-235) e tabella a p. 214.

della sua stirpe che fosse nato avrebbe avuto il potere su tutte le genti; Alcmena stentava a partorire, perché le stesse *Moirai* ed *Eileithyiai*, divinità adorate dalle partorienti, si scatenarono contro di lei e, per impedire la soluzione del parto, stavano accanto alla casa della donna con le dita intrecciate⁸. Nel frattempo, Hera aveva facilitato il parto di Nisippe, la moglie di Stenelo figlio di Perseo (sempre, come Eracle, della stirpe di Zeus), da cui nacque Euristeo; e questa priorità di nascita dette ad Euristeo la superiorità su Eracle, che dovette poi, di conseguenza, affrontare le famose fatiche.

Ma una ragazza, che si chiamava Galanthis e, secondo Pausania era figlia di Tiresia⁹, escogitò un trucco: si avvicinò alle dee e si mise a gridare che Alcmena aveva partorito. A questo punto, le dee alzarono le mani per lo stupore, sciogliendo le dita. Ed Alcmena poté partorire, prima Eracle figlio di Zeus e poi Ificle figlio di Anfitrione. Hera, infuriata, trasformò per vendetta la fanciulla in donnola (in greco Gale).

Il Bettini, nel suo magistrale ed affascinante racconto fondamentale per la conoscenza delle opinioni e leggende riguardanti la donnola, rileva alcune particolarità intrinseche dell'animale¹⁰.

La donnola è una creatura lunga e sottile, in grado di entrare ed uscire con agilità da ogni buco (e, per analogia, questa qualità può far pensare alla soluzione felice di un parto); è una madre sollecita ed affettuosa, ma in certe versioni può apparire lasciva, a causa di un supposto uso distorto della sessualità (e questa caratteristica rispecchia i tradizionali pregiudizi di cui sono vittime le levatrici); è astuta ed ama scherzare o rotolarsi come se danzasse; e, in un certo senso, può essere il simbolo di una donna, appartenente alla famiglia dello sposo, che aiuta ed accoglie nella casa maritale la giovane sposa incinta. Queste ed altre qualità sono evidenziate sia nel mito greco che nelle leggende popolari dal Medioevo in poi, soprattutto dell'Europa del Nord.

Oltre alle figurine fittili prese in considerazione negli articoli della Tedeschi e della Masseria, vanno prese in considerazione, seguendo il percorso

della Tedeschi, le immagini rappresentate sulle ciste prenestine, catalogate dalla Bordenache Battaglia¹¹ e riesaminate dal punto di vista iconografico dal Menichetti¹². Due ciste del *Corpus* della Bordenache hanno tra i personaggi la figura della donnola: la 32 e la 9. Sulla n. 32 (fig. 1.2-3), conservata al British Museum di Londra, sotto le zampe del secondo cavallo da sinistra compare un animale di piccola taglia con il muso appuntito, il corpo allungato e peloso, le corte zampe e la coda sfrangiata: la Bordenache vi aveva riconosciuto un canolino, ma, secondo la Tedeschi, si tratterebbe di un mustelide, specie cui appartiene la donnola¹³; ed assieme alla donnola si possono riconoscere la cavalletta, l'ape e la colomba, elementi di un codice semantico in grado di essere percepito dalle destinatarie delle ciste: queste sono legate al rito nuziale e vengono donate dalle madri alle figlie che si apprestano al matrimonio. In effetti, mentre la cavalletta si riferisce alla sfera della verginità e della perdita dell'età infantile, l'ape rappresenta la purezza e la laboriosità, la colomba fa riferimento ad Afrodite, e la donnola riguarda il mondo delle partorienti e può essere bene augurante per la felice risoluzione di un parto. La cista n. 9 (fig. 1.4-5), conservata negli Staatliche Museen di Berlino, è in pessime condizioni, ma di essa si possiede un disegno¹⁴. Anche su questa cista sono rappresentati degli animali funzionali al significato del dono. Infatti, vi troviamo la raffigurazione di un mustelide, che, secondo la Tedeschi, è un icneumone, considerato il maschio della donnola, che porta con sé quel significato che è stato evidenziato per la cista 32; ed accanto a questo animale, troviamo un cane, una piccola cavalletta ed una rana. Oltre alla cavalletta, le cui qualità sono già state prese in considerazione per la cista precedente, va precisato che il cane veniva sacrificato a divinità che afferivano alla sfera del parto e la rana, simbolo dell'"utero mobile", si lega anch'essa al mondo della fertilità¹⁵.

⁸ Kerényi 1963, pp. 138-139; Tedeschi 2007, nota 18 a p. 210; anche nella tradizione popolare italiana compare il motivo dei nodi come ostacolo alla felice conclusione di un parto.

⁹ Paus. 9, 11.

¹⁰ Bettini 1998, *passim*.

¹¹ Bordenache Battaglia 1979, pp. 64-65, tav. LXXIII (cista n. 9); pp. 119-120, tavv. CXLV-CXLVII (cista n. 32). [La Bordenache avanza cautele sull'autenticità della cista n. 32, già presenti in letteratura (N.d.R.)].

¹² Menichetti 1995, pp. 74-76, 105-106.

¹³ Tedeschi 2007, pp. 217-218, fig. 15.

¹⁴ Tedeschi 2007, pp. 225-226, fig. 19.

¹⁵ Cfr. Bettini 1998, p. 142, nota 44.

Ritornando, dopo queste riflessioni, alla placchetta d'ambra, elemento sporadico proveniente dalla tomba M/151 di Montesarchio, testimonianza di una tomba distrutta, possiamo constatare che gli animali qui rappresentati — donnola o icneumone — sono identici a quello rappresentato due volte sulla cista n. 9 (sotto il secondo cavallo da sinistra cavalcato da un'amazzone - OINUMA-MA- e sotto i piedi della figura femminile nuda, chiamata ATELETA). La stessa evidenza forse manca per la rappresentazione dell'animale sulla cista n. 32; ma è probabile che si tratti sempre dello stesso soggetto.

Queste constatazioni fanno pensare che nella tomba distrutta fosse sepolta una giovane madre che portava al collo un amuleto con la rappresentazione di quattro donzole. E ciò può significare o il ricordo di un parto felice o, nel caso negativo, una morte di parto ed un rimpianto.

Sempre a Montesarchio, nel gennaio 1979, recuperammo, negli scavi di una fognatura nella proprietà Gallo in via Marchetiello, alcune tombe; e, tra di esse, la T. M/1475. Si trattava di una piccola tomba, molto superficiale, orientata Nord/Sud con il capo a Sud¹⁶. La testata della sepoltura si infilava nella parete dello scavo che era particolarmente stretto, sicché per liberarla fu necessario operare un piccolo sgrotto. In essa si rinvenne, come corredo:

1) krateriskos a figure rosse di fabbrica cumana, attribuito al Pittore del British Museum F 229, del Gruppo dei Romboidi (n. inv. 110390) (fig. 2.1,4-7);

2) frammenti di una fibula di bronzo (n. inv. 110391) (fig. 2.2);

3) arco di una fibula di bronzo (n. inv. 110392) (fig. 2.3).

Si ritrovarono leggere tracce di ossa, non sottoponibili ad esame antropologico.

Il vaso presenta delle immagini particolari, che ritengo vadano analizzate con attenzione.

Il piccolo cratere presenta un'argilla dura discretamente depurata, con minuti inclusi scuri e senza pori; le fratture sono regolari, appena ta-

glanti¹⁷. La superficie è sufficientemente levigata, ma si intravedono le linee di tornio. La superficie non verniciata non mostra tracce di ingubbiatura. La vernice nera è scadente, opaca, con avvampature. I particolari interni alla figure sono segnati con linee sottili, brunastre. I colori aggiunti sono bianco-giallino e giallo intenso.

Il piede è troncoconico, con base sagomata a toro, e con un secondo toro, preceduto da una risega, all'estremità superiore. La parte superiore del piede è leggermente obliqua e si collega al corto stelo che si allarga nella campana. La campana è quasi verticale e si restringe appena in alto; segue un'ampia gola e il labbro obliquo che termina con l'orlo a sezione trapezoidale. Le anse sono impostate molto in alto, sono a sezione circolare e nel tratto mediano si avvicinano molto alla parete.

L'interno del piede, con l'appoggio, è risparmiato; l'interno del vaso è completamente verniciato. Al di sotto della scena figurata sono tracciate al tornio quattro linee: tra le due centrali c'è un motivo a zig-zag sul lato A e una serie di angoli sul lato B, a vernice nera di densità variabile. Una fascia risparmiata irregolare limita in alto la zona figurata, ma è invasa in più punti sia dalla scena che dalla decorazione accessoria. Sul labbro vi è un fregio di foglie d'alloro sinistrorso. Le anse sono verniciate all'esterno; al loro attacco al corpo del vaso vi è una fascetta risparmiata con accenni di decorazione radiale; dietro le anse un riquadro è risparmiato. Sotto le anse le palmette partono dalla linea di terra e non presentano un nucleo; la foglia centrale sormonta le altre e arriva fino al riquadro risparmiato; a destra e a sinistra vi sono cinque foglie per parte, inscrivibili in un ovale. Ai lati delle palmette i girali si volgono verso la zona figurata: il girale principale si erge, rigonfio, verticalmente, per arricciarsi in cima; al di sopra di questo, un altro piccolo girale si arriccia verso l'ansa (ma il piccolo girale manca nella decorazione accessoria a destra del lato A, per mancanza di spazio)¹⁸. A sinistra del lato B, tra i due girali com-

¹⁷ Colore dell'argilla: Munsell 5YR tra 7/4 (*pink*) e 6/4 (*light reddish brown*); colore della vernice: Munsell 2,5/1; sovradipinture in giallo 10YR 7/8.

¹⁸ I girali dovrebbero essere stati realizzati dopo la scena figurata, che a sua volta è stata impostata dopo le cornici superiore ed inferiore.

¹⁶ Misure della tomba: sul fondo 1,85 x 0,40 m; in alto 1,90 x 0,49 m.

pare un fiore campanulato rivolto verso la scena, che ha l'orlo del calice segnato da uno stretto ovale a vernice rossa poco densa¹⁹.

Lato A: donna acrobata, che esegue l'esercizio della "candela" (fig. 2.4-5).

A sinistra, a livello di terra, c'è un grande timpano, probabilmente appeso (ma una piccola lacuna del vaso non permette di distinguere come sia retto). Esso ha un centro a vernice nera di forma ovaleggiante, con la vernice passata irregolarmente; il contorno è marcato da una fascia bianca sovradipinta, a tratti appena visibile; più internamente c'è una fascia rossastra e l'orlo del timpano è decorato da grossi punti bianchi. Verso il centro dello strumento, invece, vi è un motivo fitomorfo in giallo sovradipinto: una palmetta capovolta che parte da una doppia voluta, sormontata da altre decorazioni a girale. A destra della figura centrale c'è una stele funeraria: sopra la base svasata, due linee orizzontali a vernice segnano l'inizio del campo rettangolare, che nella parte superiore forma una gola a quarto di cerchio, segnata da una sottile linea brunastra; sopra, vi è una fila di ovuli in bianco aggiunto, limitata superiormente da un'altra linea brunastra. La stele termina con un frontoncino con la sommità ad angolo acuto, segnata da una fascia in bianco sovradipinto, che, al punto di congiunzione, forma una piccola cuspidine. A due terzi circa dell'altezza, la stele è ornata da una benda, a vernice nera, che forma al centro un nodo con asola, da cui partono i due capi verso il basso.

La figura centrale rappresenta una donna acrobata, che appoggia le mani a terra e solleva verticalmente le gambe: la testa e le braccia sono di profilo verso sinistra, il torso invece è di tre quarti. La donna ha ai polsi dei bracciali sovradipinti in bianco; al collo ha una collana a grossi punti bianco-gialli. All'orecchio, che è segnato da un semicerchio, un orecchino è in bianco sovradipinto. La testa, il cui volto è molto concentrato nell'esercizio in corso, è coperta da una cuffia, da cui escono sulla fronte delle ciocche di capelli. Sulla fronte, un diadema è reso a grossi punti bianchi. Il braccio sinistro, irrigidito dallo sforzo, è portato in avanti,

con la mano resa di scorcio; il braccio destro, invece, è spostato all'indietro. Noto è la resa accurata delle dita, lunghe e sottili. Alla vita l'acrobata porta un'alta cintura sovradipinta di giallo con i margini in bianco, limitata da sottili linee brunastre. Dalla cintura partono, in direzione del petto, due tracolle convergenti. Delle linee brunastre indicano la separazione del petto dalle braccia. La parte inferiore del corpo pare avvolta in una veste trasparente, su cui alcune linee ricurve brunastre indicano le pieghe del pannello, le quali terminano con un ampio svolazzo che copre in parte la fascia superiore di cornice della scena figurata. Il resto della figura, che piega verso sinistra, non è rappresentato per mancanza di spazio. Due riempitivi, a destra e a sinistra dell'acrobata, sovradipinti in bianco, consistono in rosette composte da un punto centrale circondato da una serie di punti.

Lato B: figura femminile che si accinge a salire su di un tornio rotante, per eseguire l'esercizio della "candela" (fig. 2.7).

A sinistra vi è un elemento che sembra poter essere letto come rappresentazione di un disco, reso quasi di profilo: esso poggia su un sottile sostegno cilindrico. Si tratta di una ruota di vasaio, rappresentata non frequentemente nella ceramica figurata greca e magno-greca²⁰. La linea di separazione tra la parete verticale e quella orizzontale dell'attrezzo è indicata da una sottile linea brunastra. Il perno cilindrico sottostante alla ruota ha un ingrossamento nella parte superiore. Sotto il disco corre una fila di puntolini sopra dipinti in bianco, sovrapponendosi anche al perno: non è chiaro se si tratti di un riempitivo o di un elemento funzionale al tornio.

Sopra il tornio è appeso un timpano, reso anch'esso in prospettiva. Al centro l'ombelico è indicato da un dischetto irregolare a vernice nera, circondato da un cerchietto giallo sovradipinto; lungo l'orlo vi è una striscia bianca a zig-zag, accompagnata da una fascia continua.

La figura femminile è rappresentata di profilo a sinistra, curva in avanti con le braccia protese verso il tornio e le dita aperte. Le braccia, adorne di bracciali, sono scoperte; sul petto indossa una tra-

¹⁹ Ritengo che il lato A sia quello dove appare la stele funeraria; ma, poiché a lungo è stato considerato lato A quello dove compare il tornio, il disegno della sezione del vaso è stato fatto sulla destra del lato A invece che sulla sinistra, come sarebbe stato più giusto.

²⁰ Stissi 2002, p. 483 e tav. 49.

colla a puntolini bianchi, sul capo una cuffia su cui c'è un diadema a puntolini bianchi; la cuffia fa uscire i capelli sulla fronte. Porta una veste lunga e trasparente, di cui restano alcune linee del pannello sotto le quali si intravedono le gambe; la veste ha un'alta cintura, indicata da due fasce bianche abbinata a due strisce rosse. La gamba sinistra è portata in avanti, la destra, piegata all'indietro; poggia a terra sulla punta. I piedi sono calzati; restano tracce di bianco aggiunto sul piede destro. In alto, sopra il tornio, c'è un riempitivo a rosetta, simile a quella riprodotta sul lato A. In alto a destra, vicino ad una frattura, ci sono i resti di un altro timpano ovaleggiante, che mostra una linea bianca curva accompagnata da una fila di puntini in giallo sovradipinto.

Misure: h. 25,2 cm; diam. della bocca 24,5 cm circa.

Ricomposto da diversi frammenti, il vaso presenta lacune nella parte alta, scheggiature lungo le fratture e piccoli danneggiamenti; concrezioni terrose tenaci.

Sempre nell'ambito dello scavo di *Caudium*, un confronto molto convincente si può fare con un altro krateriskos, proveniente dalla tomba M/280 (figg. 3.1-4)²¹. Il vaso presenta un piede alto, verniciato di nero, con sottili linee risparmiata alla base, alla sommità (dando risalto ad una risega), e all'attacco dello stelo. Lo stelo sale obliquamente terminando in una campana piuttosto panciuta; le anse a bastoncino hanno un forte ripiegamento verso la campana; l'orlo si allarga alquanto. Sotto le anse, le palmette sono senza nucleo, con alta foglia centrale e cinque foglie per parte; ai lati, si trova una foglia ad uncino, cui si sovrappone, separata, un'altra foglia simile. Dietro le anse, i cui attacchi sono decorati da un'alternanza di fasce a vernice e fasce risparmiata, c'è una zona risparmiata; l'orlo è decorato da una corona di foglie d'alloro sinistrorsa.

La scena figurata è limitata, in basso, da una sorta di treccia a vernice nera su fascia risparmiata, accompagnata da una linea al di sotto e due linee al di sopra, sempre a vernice nera. In alto è chiusa da un'alta fascia risparmiata.

Lato A (fig. 3.2): Una figura femminile, seduta su una roccia punteggiata da sovradipinture, è rivolta verso destra, con la parte superiore del corpo quasi di prospetto; indossa una veste leggera allacciata sulle spalle e lunga fino ai piedi. Sul capo ha un *kekryphalos* ornato di punti sovradipinti, al collo una collana di perle e ai polsi due bracciali ad anello per mano. Essa solleva ambedue le braccia e, mentre con la destra tiene per un'ansa una *phiale* che è resa obliquamente rivelando la sua decorazione interna a fascia e puntini sovradipinti, la sinistra regge dal basso un'altra *phiale* da cui sporgono delle offerte sovradipinte. A sinistra è poggiato a terra un *kalathos* decorato con fasce e puntini sovradipinti, da cui sporgono degli oggetti ad uncino, sempre sovradipinti. In alto, a sinistra, pende un disco puntinato; a destra e a sinistra della figura compaiono, come riempitivi, due rosette a puntini. Sia la testa della donna che la *phiale* tenuta con la mano destra invadono lo spazio risparmiato al di sopra della scena.

Lato B (fig. 3.4): figura femminile molto simile a quella rappresentata sul lato A, con la medesima veste, acconciatura e gioielli e con il medesimo atteggiamento: solo la testa è più china in avanti. Essa con la mano sinistra regge una *phiale* simile a quella rappresentata sul lato A, mentre porta la destra verso il basso, davanti ad una stele che si erge a sinistra della scena. La stele ha una base quadrata, sale a cilindro, è decorata in alto da una ghirlanda sovradipinta e culmina con una fascia che si allarga a mo' di capitello decorato ad ovuli (sovradipinti), su cui si sovrappone una terminazione a cono, completata da una specie di cuspidine sovradipinta. A destra della figura, nel campo, c'è una rosetta a puntini²².

Il Trendall, nella sua opera sulla ceramica italiota e in particolare nella sua schedatura della fabbrica cumana²³, a proposito dell'officina del Pittore dei Romboidi, attribuisce questo cratere ad un gruppo di pittori "tardi discendenti" del Pittore del British Museum F 229, dei quali dice che sono di fattura più cruda di quella del pittore eponimo, ma sono collegati ad esso sia per il fiore "a trom-

²¹ LCS, *Campanian IV*, pp. 548-549, tav. 214.6,7; *LCS Suppl. I*, *Campanian IV*, 867/a; il cratere è in deposito temporaneo presso il Museo del Sannio di Benevento.

²² Al contrario del Trendall, sarei del parere di considerare lato A quello da lui nominato come lato B, data la presenza della stele.

²³ LCS, pp. 548-549.

betta” che per il trattamento del panneggio e la frequenza dei volti frontali. Lo studioso distingue un piccolo gruppo di vasi, consistente in due crateri, una lekane e sei oinochoai, tra cui una conservata presso l'Università di Dublino²⁴, a cui aggiunge, nel *I Supplemento*, il cratere della tomba M/280. Secondo il mio parere, l'autore del nostro cratere non è da sottovalutare, per un unico particolare che però mi sembra che non sia da trascurare e che lo accomuna al resto del gruppo: la rara eleganza e raffinatezza nella resa delle mani.

Misure: h. 24,5 cm.

Nell'esaminare il cratere della tomba M/1475, colpiscono due elementi: la donna acrobata rappresentata sul lato A e il tornio raffigurato sul lato B, destinato ad accogliere sulla sua superficie una figura femminile, anch'essa, all'apparenza, acrobata. Per quanto riguarda la donna del lato A vi sono dei confronti molto precisi, con la medesima rappresentazione, sempre nell'ambito dell'officina del Pittore dei Romboidi.

1. Cratere a campana conservato a Los Angeles, Country Museum of Art²⁵ (fig. 4.1). Sul lato A è rappresentata, a sinistra, una donna che danza piegandosi su un lato all'altezza della vita, con le mani unite sopra la testa; essa indossa un chitone a vita alta, con una banda incrociata sul petto; l'orlo inferiore della veste è sottolineato da un bordo nero, reso con un cerchio in prospettiva. A destra vi è un'altra donna che si appoggia con le mani a terra, intenta ad eseguire l'esercizio della “candela”. Rimangono tracce dell'abito trasparente, sul quale la donna porta una cintura nera e una tracolla incrociata sul petto. Le sue gambe si incurvano sopra la testa, la sinistra è piegata al ginocchio e la destra sale fino alla cornice superiore della scena. Il vaso è attribuito dal Beazley al Pittore di Londra British Museum F229.

2. Cratere a calice, purtroppo ora perduto²⁶. Del lato A esiste un disegno riportato dal Weege, il quale ne dà anche la descrizione (fig. 4.2). La sce-

na è a doppio registro. Nella parte superiore è rappresentata una donna seduta, che probabilmente regge una cassetta istoriata; segue la raffigurazione di un cratere a calice, a destra del quale c'è una donna acrobata ripresa mentre esegue l'esercizio “a candela”: questa immagine, simile a quella che troviamo sul nostro vaso e sul cratere di Los Angeles, è rappresentata con una specie di pantaloni trasparenti ed un *kekryphalos* adorno sul capo; segue una colonna con capitello ionico. Nel registro inferiore, due guerrieri si sfidano a duello con la lancia; a destra del duello, al di là di una stele simile a quella rappresentata sul nostro vaso, c'è un altro guerriero di profilo a sinistra con la spada sguainata²⁷.

Altri confronti li possiamo trovare in ambiente pestano.

1. Cratere a calice a figure rosse, con scena “flicica”, rinvenuto a Lipari²⁸. Su una pedana addobbata con tendaggi, è rappresentato Dioniso seduto verso destra che assiste allo spettacolo di una donna acrobata, la quale esegue l'esercizio della “candela” su un tavolino quadrato: la tipologia di questa acrobata è un po' differente da quelle finora esaminate, in quanto la figura si presenta perfettamente verticale, con le due gambe piegate al ginocchio e le due mani ravvicinate, anzi sovrapposte: la donna, sovradipinta in bianco, appare nuda. A destra della figura femminile ci sono due maschere fliciche e altre due donne con maschera flicica compaiono alle due finestrelle che si aprono sopra la scena. Il vaso, attribuito dal Trendall al Pittore del Louvre 240, va collocato nel periodo di passaggio tra la nascita della ceramica siceliota e quella della ceramica pestana, e si data allo scorcio del V secolo a.C. o poco dopo.

2. Skyphos di Oxford con scena flicica²⁹. Un “flicice”, accucciato verso sinistra osserva una donna acrobata che esegue l'esercizio della “candela”, in un atteggiamento identico a quello

²⁷ Il Weege riporta il parere del Reinach (*Répertoire*, II, p. 293), secondo cui l'assenza di qualche elemento legato alla musica giustificerebbe l'interpretazione della scena come una danza d'armi, sovrapposta ad una rappresentazione di duello accanto al monumento funerario.

²⁸ Museo di Lipari, inv. 927, proveniente dalla tomba 367: Trendall 1967, p. 52, n. 80; cfr. *RFVP*, pp. 47-48, n. 1/99, tav. 12f (con la bibliografia precedente).

²⁹ Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1945.43: *RFVP*, p. 69, 2/33, tav. 24f.

²⁴ *LCS*, p. 549, tav. 214.6-7.

²⁵ Tischbein V, 62-63; Beazley 1943, p. 99 (III), 6-7; Clement 1955, p. 21, n. 29, tav. 11d,e; *LCS*, p. 545, 4/834; Packard - Clement 1977, tav. 49, inv. 5141.50-803.

²⁶ Tischbein I, 60; Weege 1909, pp. 133-134; Beazley 1943, p. 99, III,4; *LCS*, p. 546, 4/844.

dell'atleta rappresentata sul cratere di Lipari, ma rovesciato. L'uomo in maschera tiene con le due mani i fili di una corda, con la quale fa girare il tavolino rotondo su cui la donna si esibisce; e questo tavolino, in sostanza, è un tornio. La donna indossa una specie di perizoma; sopra la scena è raffigurata una maschera. Il Trendall attribuisce il vaso all'opera giovanile di Assteas e lo data ai primi decenni del IV secolo a.C.

Merita un accenno l'immagine di una donna acrobata, riportata con un disegno da Larissa Bonfante³⁰. Ma questa figura, che indossa un perizoma simile a quello che indossa la donna rappresentata sullo skyphos di Oxford, ma ha un atteggiamento più vicino a quello delle acrobate rappresentate sui vasi del Gruppo dei Romboidi, complica ancora di più l'immagine in quanto, oltre all'esercizio della "candela", l'atleta usa i piedi per tirare con l'arco (fig. 4.3).

Il tornio

La tesi di dottorato di V. V. Stissi dell'università di Amsterdam³¹ raccoglie una documentazione accurata sulla rappresentazione della ruota di vasaio sui vasi a figure rosse attici e dell'Italia meridionale.

1. Tampa, Museum of Art³², skyphos a figure rosse attico, datato al 470 a.C.: sul lato A è rappresentato un funambolo con due scudi che si accinge a tenersi in equilibrio su di un palo posto obliquamente; sul lato B, invece, c'è un suonatrice di flauto, in piedi, di tre quarti verso sinistra, che guarda in basso verso una ruota di tornio, forse con l'intenzione di salirvi sopra; il vaso è di piccole dimensioni, e sembra lavorato frettolosamente.

2. Londra, British Museum³³ (fig. 4.4), piccola pelike a figure rosse attica, attribuita al Pittore Washing e datata al 425 a.C.: vi sono rappresentati,

sul lato A, due Satiri in ginocchio, di profilo, mentre giocano sopra un tornio; sul lato B è raffigurato un giovane.

3. Oxford, Ashmolean Museum³⁴, skyphos a figure rosse di fabbrica pestana, di cui abbiamo già parlato.

Da questi esempi si può arguire che la ruota di tornio, oltre a servire per la fabbricazione di vasi, veniva occasionalmente utilizzata anche dagli acrobati, maschi e femmine, per i loro esercizi di equilibrio; di regola si trova in rappresentazioni "fliaciche", in ambiente dionisiaco, oggetto di gioco da parte dei Satiri. A questo proposito, va ricordata anche una piccola oinochoe, di fabbrica apula e datata al secondo quarto del IV secolo a.C.³⁵ (fig. 4.5), sulla quale sono rappresentati, su ampio tornio - o comunque tavolo girevole - tre "phlyakes", due di profilo in piedi e uno seduto che suona il flauto; ed alcuni vasi pubblicati dal Catteruccia³⁶. Invece, nelle scene rappresentate dall'officina del Gruppo dei Romboidi, le immagini di acrobate e quelle del tornio utilizzato per giochi di equilibrio sono sempre in contesti funerari.

Abbiamo conosciuto, dal libro del Bettini e dagli articoli della Tedeschi e della Masseria³⁷, soprattutto l'aspetto positivo della donnola, protettrice dei parti, agile, furba, amante della danza e madre premurosa, elemento indispensabile nell'economia familiare greca e romana.

³⁰ Kossatz-Deissmann 1982, pp. 78-79, fig. 16 (pelike del tipo di Gnathia a Berlino, Antikensammlung, inv. F 3444); Bonfante 2003, 'perizoma' s.v.

³¹ Cfr. nota 20.

³² Stissi 2002, p. 483, W1: Tampa, Museum of Art, J. V. Noble Collection, inv. 86.93, acquistato ad Atene. Ringrazio il Direttore del Museo, dr. Devon Dargan, per avermi gentilmente inviato la foto del vaso.

³³ Stissi 2002, p. 483, W2: London, British Museum, inv. E 387 (ex collezione Durant); proveniente da Nola; cfr. Hauser 1909, pp. 80-100, in particolare pp. 88-90 e fig. 52.

³⁴ Stissi 2002, p. 483, W3: Oxford, Ashmolean Museum, inv. AN1945.54 (ex collezione Mac Donnell): vedi *supra* nota 29, dove però il numero di inventario è differente e non è facile stabilire quale sia quello giusto.

³⁵ Giglioli 1952, pp. 98-99, tav. XXVIII.2; Trendall 1967, 2, p. 63, n. 118.

³⁶ Catteruccia 1951, p. 55, tav. X.59 (cratere a campana di Bari, Museo Nazionale) e XI.46 (cratere a calice proveniente da Canicattini Bagni e conservato al Museo Archeologico Regionale di Siracusa, inv. 47039); ma in questo caso il tavolo girevole è in movimento ondulatorio e sta in posizione obliqua, con una fanciulla velata sull'estremità abbassata e un satiro accucciato e in volo sull'estremità sollevata.

³⁷ Mentre la Tedeschi (2007) studia alcune statuette di terracotta rinvenute in un deposito votivo a Palestrina e raffiguranti la donnola, la Masseria (2007) esamina una statua di terracotta rinvenuta in una casa privata di Monte S. Angelo in Sicilia (antica *Phintias*) e conservata al Museo di Licata, raffigurante, con diversa tipologia, lo stesso animale.

Ma c'è un altro elemento, più ambiguo, insito in questo animale, elemento che, mentre è quasi sottinteso in ambiente greco e romano, ha una sua particolare evidenza dapprima in ambiente giudaico e poi in età medioevale; tralascio le fonti folkloristiche perché il discorso si allargherebbe troppo, perdendo di linearità, ma esse sono acutamente esaminate dal Bettini.

In sostanza, questo animale dall'aspetto grazioso gode di forte antipatia in ambiente maschile: quello che dice nel giambo sulle donne Semonide di Amorgo³⁸ è piuttosto indicativo; Eliano, oltre a documentare la dissolutezza dell'animale, mette in gioco Ecate, di cui la fanciulla identificata con la donnola sarebbe la sacerdotessa³⁹; attraverso i secoli, anche il *Bestiario d'amore* di Richard de Fournival non ha, per la donna simboleggiata dalla donnola, un'eccessiva simpatia⁴⁰. Ma c'è qualcosa di più.

Nella Bibbia, nel capitolo del *Levitico*⁴¹ in cui si parla di prescrizioni alimentari, si annovera la donnola tra gli animali impuri; e nella lettera di Aristeo a Filocrate⁴², dove si racconta di una delegazione alessandrina a Gerusalemme per acquisire i Libri Sacri degli Ebrei – lettera datata dagli studiosi tra il III secolo a.C. e il I d.C. – si ribadisce l'impurità dell'animale a causa della sua anomala sessualità (secondo la leggenda, la donnola concepiva attraverso l'orecchio e partoriva dalla bocca). Plutarco che, con ogni probabilità, scrisse il suo trattato su *Iside e Osiride* dopo la lettera di Aristeo⁴³, dice: «Gli Egizi venerano la donnola perché vi vedono l'immagine oscura della divinità»; e adombra nella simbologia dell'animale anche un'altra caratteristica inquietante legata al cattivo uso del linguaggio: la delazione.

Federico II⁴⁴ emanava editti feroci contro gli *joculatores obloquentes* (giocolieri che contraddicono i potenti); e nei secoli XIII e XIV si diffuse l'idea della donnola come l'equivalente animale della *jongleuresse* dissoluta⁴⁵. Ai giullari si attribuivano gli stessi vizi rimproverati alle donnole: furti, dissolutezze, stregoneria, nomadismo, oltre ad una caratteristica che ha un aspetto giocoso: la passione per la danza sfrenata, caratteristica confermata dai naturalisti moderni⁴⁶. Nella Bibbia *in folio* conservata nella Bibliothèque Nationale di Parigi, le miniature in proposito sono molto significative. Oltre a riportare la donna-*jongleur* come una giovane femmina elegante e agghindata, con uno specchio in mano, vi è un'altra miniatura che ci mostra una donna, anch'essa bella ed elegante, seminuda, che esegue l'esercizio della "candela", camminando sulle mani, in un atteggiamento identico a quello della saltatrice rappresentata sul cratere di Montesarchio (fig. 4.6). Un atteggiamento analogo si ritrova nell'immagine di un'acrobata che adorna una delle porte laterali della cattedrale di Rouen, che rappresenta la danza di Salomè davanti ad Erode⁴⁷.

Dice il Bettini⁴⁸: «La reincarnazione della donnola in forme di *jongleuresse* prende spunto da tratti acquisiti dalla tradizione oltre i caratteri fisici reali. Difatti va preso in considerazione il carattere

⁴⁴ In una dieta generale tenutasi a Messina nel 1221, (Federico) decretò alcune soluzioni censorie contro i giocatori di dadi, i bestemmiatori, ... i giullari scurrili. Queste leggi furono il primo nucleo della Legislazione di Federico II del 1231, nota come "*Constitutiones Melfitanae*" (cfr. *Cambridge Medieval History*, trad. italiana Garzanti 1980; M. Schipa, *L'Italia e la Sicilia sotto Federico II*, p. 166); a questa disposizione accenna Franca Rame nel suo libro *Una vita all'improvvisa*, Milano 2009, scritto in collaborazione con Dario Fo.

⁴⁵ Sia per la Bibbia *Istoriale* della Bibliothèque Nationale de Paris *in folio*, in cui si dice: *mustela signifie jongleuresse dissolue*, che per il rilievo di una delle porte laterali della cattedrale di Rouen, rappresentante il festino di Erode, si veda Bettini 1998, pp. 261-262 e figg. 23-24, note 81-84 a pp. 277-278. Lo studioso fa riferimento, per la documentazione, ai volumi di E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, 1910, e di F. D'Aizac, *La belette: études de zoologie mystique*, 1878.

⁴⁶ King 1989, *passim* (a me noto solo tramite il Bettini); Bettini 1998, pp. 260 ss.

⁴⁷ Bettini 1998, p. 262 e nota 64 a p. 278.

⁴⁸ Bettini 1998, p. 263.

³⁸ Semonide di Amorgo, *Giambo sulle donne*, cfr. Pellizer – Tedeschi 1990.

³⁹ Ael., *De nat. anim.*, 15,11.

⁴⁰ Cfr. Zambon 1987, pp. 47-49.

⁴¹ Bibbia, *Leviticus II*, 49-51.

⁴² Calabi 1995; Canfora 1996.

⁴³ Plu., *De Is. et Osir.*, 74 (381a).

“giocoso” dell’animale, che si ritrova anche nel folklore irlandese». In ogni modo, la donnola per le sue caratteristiche ha rappresentato la figura allegorica di persona scomoda, controcorrente, forse anche di moralità incerta.

C’è una connessione tra le nostre *saltatrices* e la simbologia della donnola? Secondo il mio parere, un filo rosso è sotteso a questo discorso, filo

rosso che non sempre si distingue chiaramente, ma è comunque un’interpretazione suggestiva. Se poi si precisa che le *saltatrices* del cratere di Montesarchio fanno le loro evoluzioni in un contesto funerario, si possono fare ulteriori considerazioni sul rituale connesso ad una sepoltura, che in questo caso viene arricchito da una manifestazione particolare.

Autori antichi

Bibbia, Leviticus II.

Aelianus, *De natura animalium*, 15, 1.

Pausanias, *Hellados Perieghesis*, 9, 11.

Plutarchus, *De Iside et Osiride*, 74 (v. il commento di Griffith 1970).

Semonides, *Testimonia et fragmenta* (v. Pellizer – Tedeschi 1990).

Richard de Fournival, *Li Bestiaires d’Amour* (v. Zambon 1987, pp. 47-49).

Abbreviazioni bibliografiche

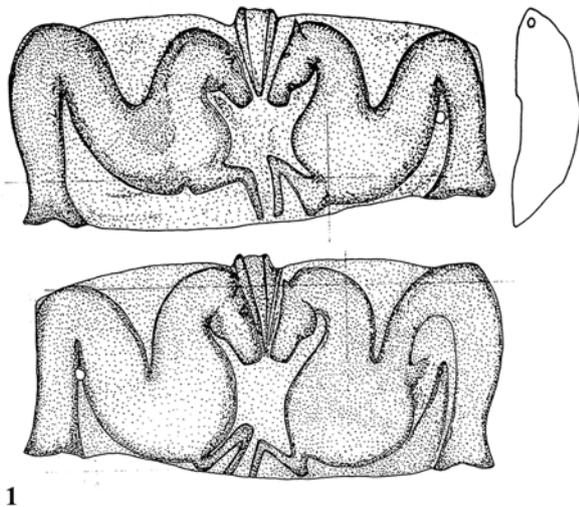
- Beazley 1943 = J.D. Beazley, 'Groups of Campanian Red-Figure', in *JHS* 63, 1943, pp. 66-111.
- Bettini 1998 = M. Bettini, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino 1998.
- Bonfante 2003 = L. Bonfante, *Etruscan Dress*, Baltimore 2003².
- Bordenache Battaglia 1979 = G. Bordenache Battaglia, *Le ciste prenestine 1. Corpus 1* (con la collaborazione di A. Emiliozzi), Roma 1979.
- Calabi 1995 = F. Calabi (a cura di), *Lettera di Aristeia a Filocrate*, Milano 1995.
- Canfora 1996 = L. Canfora, *Il viaggio di Aristeia*, Bari 1996.
- Catteruccia 1951 = L.M. Catteruccia, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951.
- Clement 1955 = P.A. Clement, 'Geryon and Others in Los Angeles', in *Hesperia* 24, 1955, pp. 1-24.
- Giglioli 1952 = G.Q. Giglioli, *Un nuovo vaso apulo di soggetto comico*, in *ArchCl* 4, 1952, pp. 98-99.
- Griffith 1970 = J.G. Griffiths (a cura di), *Plutarch's De Iside et Osiride*, Cambridge 1970.
- Hauser 1909 = F. Hauser, 'Aristophanes und Vasenbilder', in *ÖJh* 12, 1909, pp. 90-99.
- d'Henry 1996 = G. d'Henry, 'Ambre figurate dalla necropoli di Montesarchio (Benevento)', in *Amber in Archaeology*, 'Proceedings of the XIII Congress of the International Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences (UISPP)', Forlì 1998, pp. 461-468.
- Kerényi 1963 = K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia, II. Gli eroi*, Milano 1963.
- King 1989 = C. King, *The natural History of Weasels and Stoats*, New York 1989.
- Kossatz-Deissmann 1982 = A. Kossatz-Deissmann, 'Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel', in *Jdl* 97, 1982, pp. 65-90.
- LCS = A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
- LCS Suppl I = A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Supplement 1*, London 1970.
- Masseria 2007 = C. Masseria, 'Gale, "donna" di casa', in S. Fortunelli (a cura di), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum: docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, *Ostraka* Quaderno 13, Napoli 2007, pp. 273-286.
- Menichetti 1995 = M. Menichetti, ... *Quoius forma virtutei parisuma fuit... Ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana*, *Archaeologica* 116, *Archaeologia Perusina* 12, Roma 1995.
- Nava – Salerno 2007 = M.L. Nava – A. Salerno, *Ambre. trasparenze dall'antico*, Catalogo della Mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2007, Milano 2007.
- Packard – Clement 1977 = P.M. Packard – P.A. Clement, *CVA, USA 18.1. Los Angeles. The Los Angeles County Museum of Art*, 1, Berkeley 1977.
- Pellizer – Tedeschi 1990 = E. Pellizer – I. Tedeschi, *Semonides, Testimonia et Fragmenta*, Roma 1990.
- Reinach, Répertoire = S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, I-II, Paris 1899-1900.
- RFVP = A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, London 1987.
- Stissi 2002 = V.V. Stissi, *Pottery to the People. The Production, Distribution and Consumption of decorated Pottery in the Greek World in the Archaic Period (650-480 BC)*, PhD Thesis, University of Amsterdam 2002, UvA DARE – Digital Academic Repository (<http://dare.uva.nl/record/1/197192>).
- Tedeschi 2007 = A. Tedeschi, 'Galantide a Praeneste: il deposito votivo di C.so Pierluigi da Palestrina e le "ragazze donna"', in *Ostraka* 16/1, 2007, pp. 203-235.
- Tischbein 1791-1795 = J.W. Tischbein, *Collection of Engravings from ancient Vases mostly of pure Greek Workmanship discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies*, Napoli 1791-1795.
- Trendall 1967 = A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, London 1967².

Weege 1909

= F. Weege, 'Oskische Grabmalerei', in *Jdl* 24, 1909, pp. 99-162.

Zambon 1987

= F. Zambon (a cura di), R. de Fournival, *Il bestiario d'amore e la risposta al bestiario*, Parma 1987.



1



2



4



3



5

Fig. 1 - 1: Montesarchio (Bn), placchetta d'avorio con animali affrontati, sporadica dalla tomba M/151. Depositi della Soprintendenza Archeologica di Salerno, Avellino e Caserta (disegno 1:1: M.C. Porcaro). **2-3:** Cista di bronzo n. 32 (da Bordenache Battaglia 1979, tav. CXLVI.c). **4-5:** Cista di bronzo n. 9 (da Bordenache Battaglia 1979, tav. LXXIII).

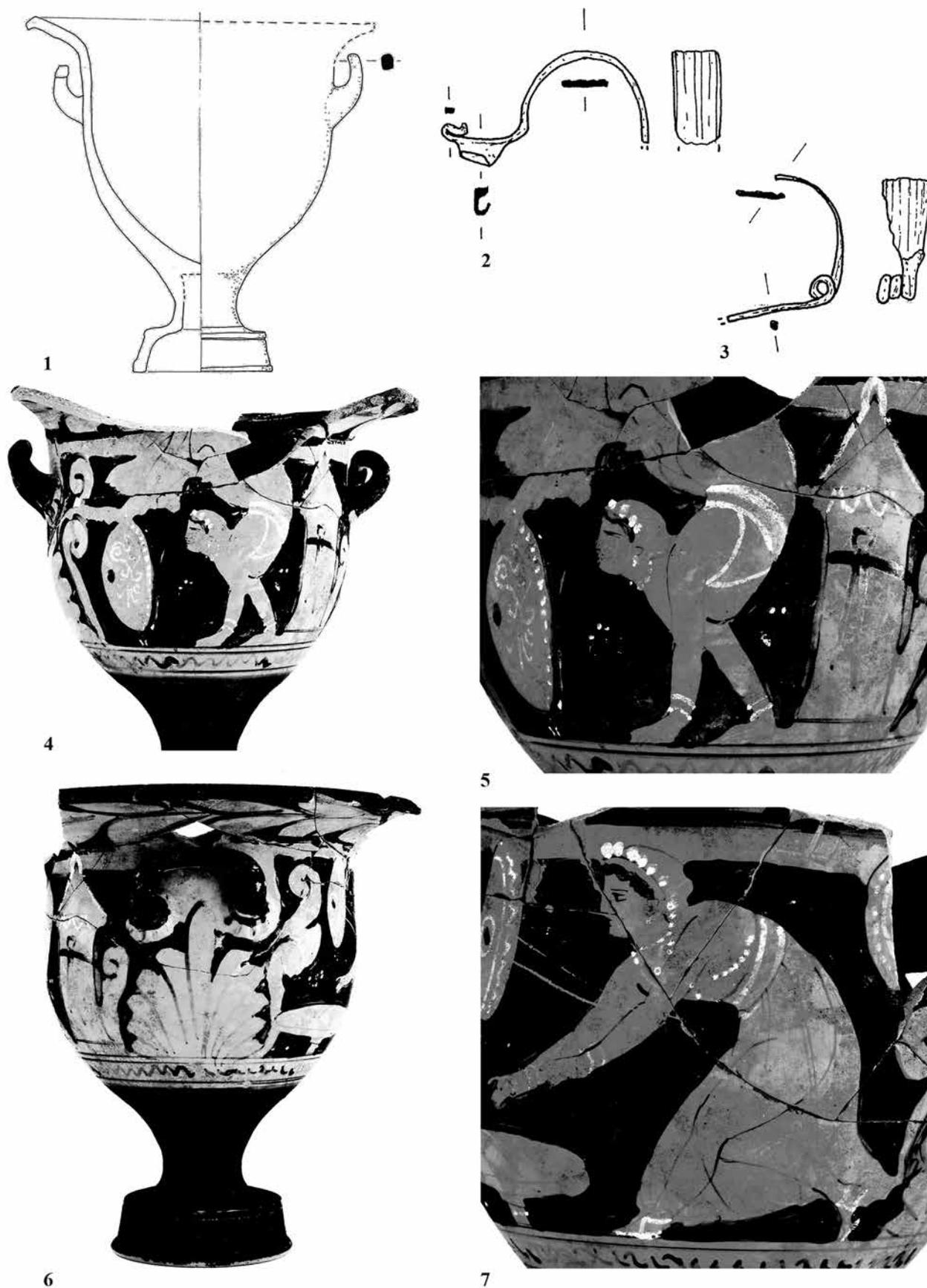


Fig. 2 - 1: Montesarchio, krateriskos a campana a figure rosse di fabbrica cumana dalla tomba M/1475 - profilo del vaso (disegno 1:2: M. C. Porcaro). **2-3:** Fibule di bronzo dalla tomba M/1475, (disegno 1:1: M.C. Porcaro). **4-5:** Krateriskos a figure rosse di fabbrica cumana dalla tomba M/1475, lato A (foto: Iannone). **6:** Krateriskos a figure rosse dalla tomba M/1475, palmetta (foto: Iannone). **7:** Krateriskos a figure rosse dalla tomba M/1475, lato B (foto: Iannone).



1



2



3

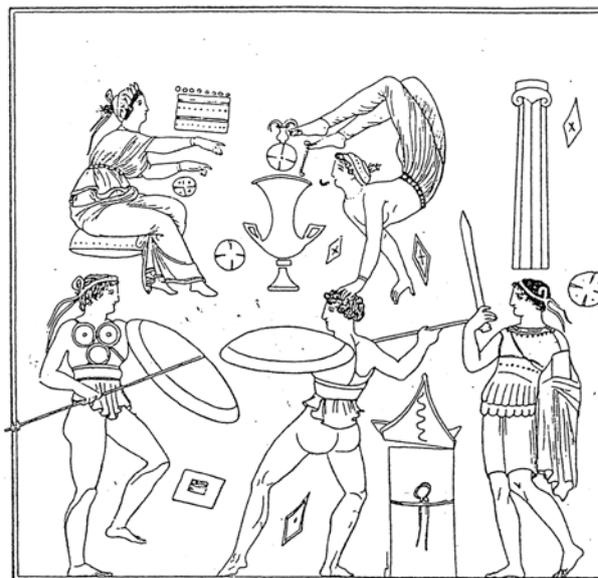


4

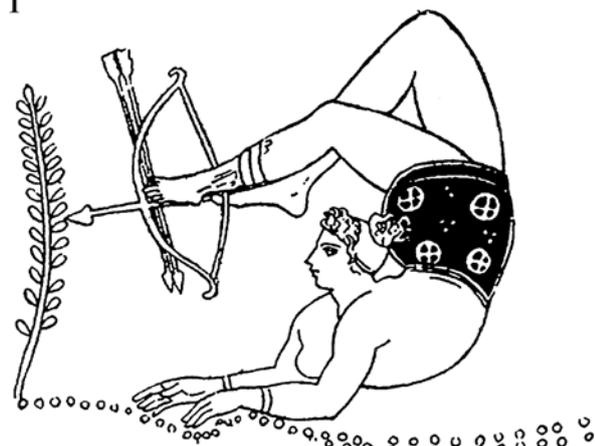
Fig. 3 - 1, 3: Montesarchio, cratero a campana a figure rosse di fabbrica cumana dalla tomba M/280, palmette (foto: Iannone). **2:** Montesarchio, cratero a campana a figure rosse di fabbrica cumana dalla tomba M/280, lato A (foto: Iannone). **4:** Montesarchio, cratero a campana a figure rosse di fabbrica cumana dalla tomba M/280, lato B (foto: Iannone).



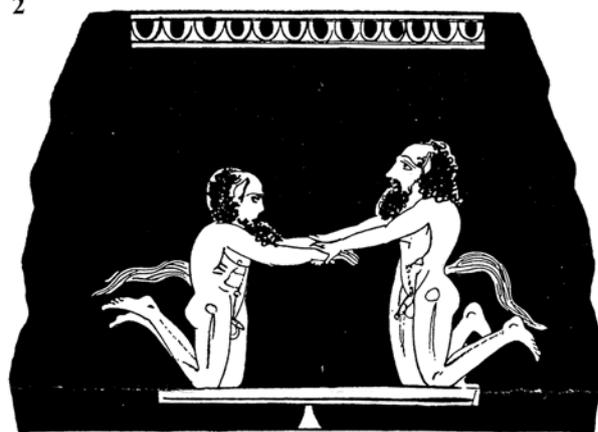
1



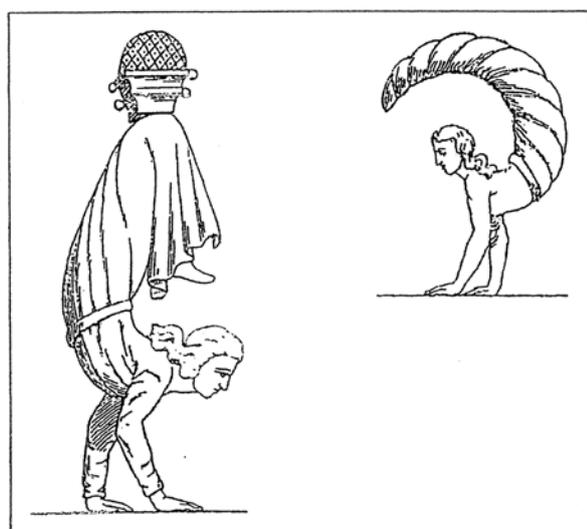
2



3



4



6



5

Fig. 4 - 1: Los Angeles, Country Museum of Art, cratere a campana a figure rosse di fabbrica cumana (da Packard – Clement 1977, tav. 49). **2:** Cratere a calice a figure rosse di fabbrica cumana perduto, disegnato dal Tischbein (da Weege 1909). **3:** Disegno di acrobata (da Bonfante 2003). **4:** Londra, British Museum, pelike a figure rosse attica, proveniente da Nola (da Hauser 1909). **5:** Syracuse (USA), University Museum, oinochoe di fabbrica apula (da Giglioli 1952). **6:** Immagini femminili che illustrano la donnola nel Levitico (da Bettini 1998).

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, Euboian, 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 Protoattic 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 broccatura, 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 "tioletti 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 sinottica/e 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 atardate 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 atardate. 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 – Ibelli 2011 = L. Cerchiai – R. Bonaudo – V. Ibelli, '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 campagnienne 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 Hydri-ae*, 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 Πραξίας', in C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanizillotta (a cura di), *Où 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 οἴνου κέραια Κῶα.

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 masterpiec-

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

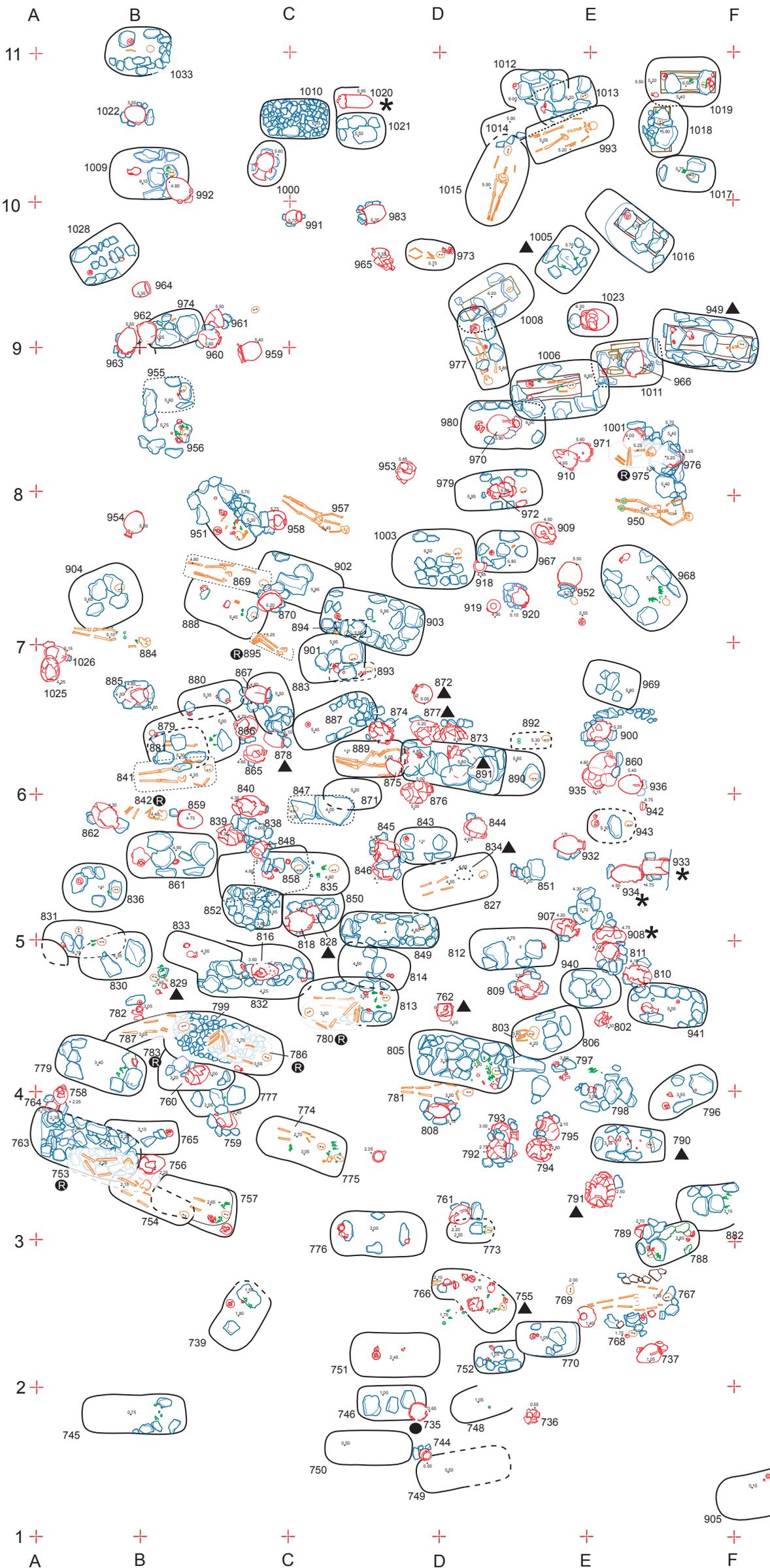


TAVOLA A

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

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

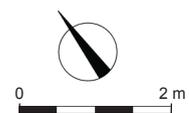
- Ⓡ Rannicciati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia



TAVOLA B

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

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



- Ⓜ Rannicciati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ★ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- - - Cremazioni (lenti di 'nero')

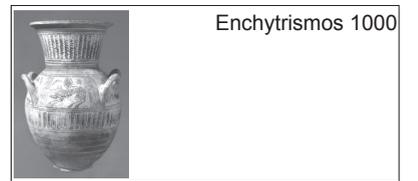
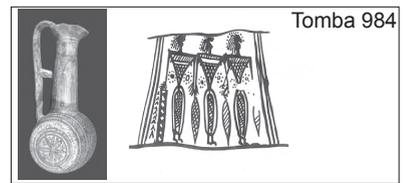
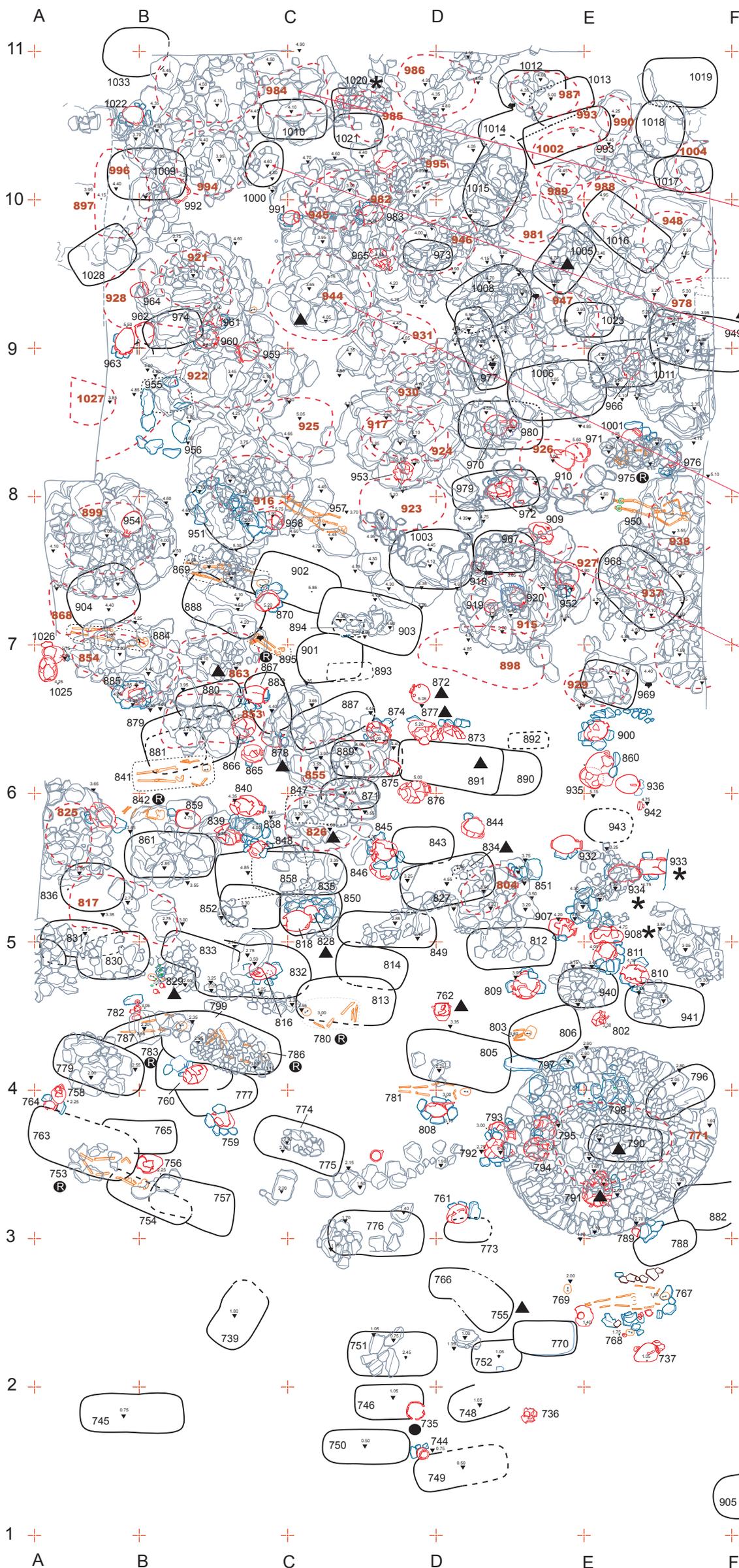


TAVOLA C

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

Quadrati A-F/1-11
Sovrapposizione delle Tavole A e B
(Planimetria GPI-III + SP I-III)



- Ⓡ Rannicciati/
supino-rattratti
- ▲ Impasto
- ✱ Anfore fenicie
- Ceramica protogeometrica
daunia
- - - Cremazioni (lenti di 'nero')

AION

Nuova Serie | 19-20

