

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

23
2015

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Nicolò Marchetti

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)

Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

Martin Carver (University of York)

Sandro De Maria (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)

Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Mark Pearce (University of Nottingham)

Giuseppe Sassatelli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Maurizio Tosi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzetto del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem

Via Senzanome 10, 40123 Bologna

tel. e fax + 39 051 4211109

www.antequem.it

Abbonamento

□40,00

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà

Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna

tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802; antonella.tonelli@unibo.it

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliographie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315

ISBN 978-88-7849-107-6

© 2015 Ante Quem S.r.l.

INDICE

Nicolò Marchetti <i>Editorial</i>	7
Maurizio Cattani, Florencia Debandi, Alessandro Peinetti <i>Le strutture di combustione ad uso alimentare nell'età del Bronzo. Dal record archeologico all'archeologia sperimentale</i>	9
Abbas al-Hussainy <i>The Date Formulae of the Tablets Excavated at Tell as-Sadoum (Season 2005) and the Chronology of the Old Babylonian Kings of Marad</i>	45
Marzia Cavriani <i>Su un amuleto egiziano da Karkemish</i>	49
Rocco Mitro <i>Kàlamos. A proposito del cosiddetto aspergillo di Melfi/Chiuchiani</i>	59
Vincenzo Baldoni <i>Un cratere del Pittore di Amykos in Etruria padana</i>	69
Mariangela Polenta <i>Ceramica da fuoco dalla domus del Mercato Coperto di Rimini: la romanizzazione indagata attraverso la cultura materiale</i>	85
Elia Rinaldi <i>La città ortogonale in Epiro in età tardo-classica ed ellenistica</i>	107
Marco Brunetti <i>I Troica di Nerone e la Volta Rossa della Domus Aurea</i>	137
Luca Barbarino <i>Luoghi, forme e interpreti del culto imperiale nelle province di area renano-danubiana</i>	153
Dario Daffara <i>L'Ospedale di Sansone a Costantinopoli: ricerca preliminare</i>	171
Paola Porta <i>Sculture altomedievali dagli scavi della villa di Teoderico a Galeata</i>	183
REVIEW ARTICLE	
<i>On Reconstructing Past Economies and Lifestyles: A View from the Ancient Near East</i> (Giacomo Benati)	199

UN CRATERE DEL PITTORE DI AMYKOS IN ETRURIA PADANA*

Vincenzo Baldoni

Among the findings from the AD 19th century excavations of the Marzabotto necropoleis, there is a red-figure bell krater, already attributed to the Amykos painter, but in fact not yet studied in detail. This contribution aims at analyzing this vase through the double perspective of its production and reception contexts. If we consider the iconography of Italiote pottery from the late 5th-early 4th century BC, the identification of the young man portrayed with Herakles seems not convincing, while analysis of imports at Marzabotto during that period reveals a non-sporadic pattern of presence, although our Lucanian specimen is unique at the site, as well as being the most ancient one among the very few South Italian vases found in the Etruscan Po Valley.

Durante le campagne di scavo del XIX secolo nella città etrusca di Marzabotto è stato rinvenuto un cratere a campana a figure rosse di produzione lucana, che è attualmente esposto nel locale Museo¹. Il cratere, già attribuito dal Trendall al Pittore di Amykos (Trendall 1967: 39,167) e noto anche nella letteratura più recente², costituisce allo stato attuale delle nostre conoscenze l'unica im-

portazione di ceramica protolucana a Marzabotto; inoltre il vaso è finora il più antico esemplare di ceramica magnogreca in tutto il comparto padano, dove peraltro questa produzione è ad oggi pochissimo attestata. Nonostante ciò, il cratere di Marzabotto non è stato ancora oggetto di uno studio specifico mirato a considerarne nel complesso i diversi aspetti formali, stilistici e iconografici, né il suo contesto di rinvenimento, inteso come ambito culturale, commerciale e come specifica destinazione d'uso.

Il vaso fu rinvenuto integro, come testimoniano le immagini d'archivio del museo ottocentesco di Marzabotto (fig. 1). Attualmente, però, presenta numerose lacune, nonché scheggiature e tracce di bruciature su gran parte della superficie, a causa della parziale distruzione del vecchio museo durante la Seconda Guerra Mondiale³. Ricomposto in un vecchio restauro da numerosi frr., il cratere è tuttora mancante dello stelo e del piede e mostra ampie lacune della parte figurata – soprattutto del lato principale – e di una buona porzione dell'orlo (figg. 3-4). Una recente ricognizione nei magazzini del Museo mi ha permesso di recupe-

* Ringrazio il Dott. Marco Edoardo Minoja, già Soprintendente archeologo dell'Emilia-Romagna, e la Dott.ssa Paola Desantis, già Direttore del Museo Nazionale Etrusco "Pompeo Aria" di Marzabotto, per avermi permesso di pubblicare l'esemplare. Le fotografie e il disegno del cratere sono dell'Autore (figg. 2-6, 8), ad eccezione della fig. 1 (rielaborazione da Baldoni 2009, fig. 10). Desidero ringraziare vivamente Martine Denoyelle per gli utili suggerimenti che mi ha gentilmente fornito e per il proficuo scambio di opinioni sull'esemplare.

¹ Museo Nazionale Etrusco "Pompeo Aria" di Marzabotto, inv. 321. Munsell Soil Color Charts 5 YR 6/3 (light reddish brown). Misure: h ricostruita 31,6 cm (la diversa misura riportata da Trendall 1967 si riferisce ad un vecchio restauro dell'esemplare, con piede non originale; Brizio 1885-1886 riporta un'altezza di 31 cm); diametro max. 32,6 cm. Argilla arancio, vernice nera lucida e compatta all'esterno e all'interno, striata e diluita in alcuni punti.

² Bibliografia specifica: Trendall 1967: 39, nr. 167; Söldner 2007: 46 ss., fig. 78, analizza specificamente l'iconografia del lato principale; Todisco 2012, I: 4 e II: 94. TRCED: nr. 6981. L'immagine del lato principale e una breve descrizione del cratere anche in Mansuelli *et alii* 1992: 36, 38, fig. 24; Bentz, Reusser 2008: 94, fig. 47.

³ Per le vicende del Museo e della collezione ottocentesca, vedi da ultimo Baldoni 2009, in particolare 17-22, con riferimenti.



Fig. 1. Il cratere in una vetrina del vecchio Museo di Marzabotto: particolare di una fotografia del 1933 (rielaborazione da Baldoni 2009: 28, fig. 10)



Fig. 2. Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco “P. Aria”, inv. 321 (disegno dell’Autore)

rare alcuni fr. dello stelo e del piede, anch’essi parzialmente bruciati e deformati dall’incendio, i quali, sebbene non ancora ricomposti, permettono tuttavia di ricostruire l’intero profilo originario del vaso (fig. 2).

La forma è con basso stelo, piede a disco cavo con costola diritta e leggermente rastremata verso il basso. L’orlo è estroflesso, separato da una risega a risparmio sotto il labbro arrotondato e da un’altra verniciata alla base dello stesso. A risparmio sono anche la costola del piede, due filetti sulla superficie superiore del piede, uno alla base dello stelo, l’altro coincidente con la sua massima circonferenza. A risparmio, infine, anche i pannelli delle anse e, all’interno, due fasce, l’una all’attacco del labbro e l’altra subito al di sotto dell’orlo. In alto delimita la raffigurazione un ramo di olivo sinistrorso; sotto le scene figurate una fascia a meandro spezzato intervallato da un cartiglio con croce di S. Andrea, con trattini verticali sui lati: sulla faccia principale il modulo con tre elementi a meandro alternati dal motivo a croce si ripete due volte e si conclude con un ulteriore motivo a meandro; sul lato secondario, da sinistra, tre elementi a meandro e uno a croce seguiti da quattro a meandro e uno a croce. Sul lato principale la fascia a meandro è tracciata in modo piuttosto dettagliato, sebbene entrambe le sue estremità presentino margini irregolari dovuti alla sovrapposizione della campitura a vernice nera. Sul lato secondario i motivi della fascia a meandro sono

resi in maniera piuttosto corsiva. Manca del tutto la decorazione nella zona delle anse (ovoli attorno alle anse e palmette al di sotto di esse)⁴.

Come è noto, il cratere a campana è la forma vascolare più comune nella produzione del Pittore di Amykos e, più in generale, nella prima ceramica magnogreca a figure rosse⁵. La forma è strettamente ricollegabile alla contemporanea produzione attica, dalla quale i crateri a campana realizzati nel Ceramico metapontino, però, si differenziano generalmente per le proporzioni piuttosto allungate e la caratteristica ed elegante curvatura pronunciata del corpo, soprattutto nella fase iniziale della produzione (Pittore di Pisticci), a partire dalla quale sono attestate diverse varianti esibite dai prodotti dei singoli artigiani (Denoyelle 1997: 396).

Il lato principale (fig. 3) mostra una composizione con tre personaggi ambientata all’aperto, come sembra suggerire la presenza di una roccia. Da sinistra una figura femminile (lacunosa della

⁴ Tale decorazione è, invece, presente su alcuni crateri a campana della fase tarda del Pittore: Trendall 1967: 29.

⁵ La stretta connessione con la tradizione attica delle forme vascolari è testimoniata, secondo alcuni studiosi, proprio dalla preponderanza dei crateri a campana nelle produzioni protolucana e protoapula: cfr. Todisco 2012, II: 130. Per lo spettro delle forme prodotte dalle botteghe lucane cfr. Todisco 2012, III: 226, grafico 16, dal quale si evince la predilezione per il cratere a campana nella seconda metà del V sec.



Fig. 3. Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", inv. 321. Lato principale (foto dell'Autore)



Fig. 4. Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", inv. 321. Lato secondario (foto dell'Autore)

parte superiore del busto e della testa) che indossa un lungo peplo decorato da un doppio bordo nero e con rabocco all'altezza del fianco. La donna, di profilo verso destra, il braccio destro sollevato e piegato, quello sinistro posto più in basso e piegato, regge con entrambe le mani una lunga *tainia* che termina con frange o legacci, che ella porge ad un giovane uomo al centro della scena. Quest'ultimo, nudo, è seduto su una roccia ed è rappresentato con il busto di spalle e la testa di profilo a sinistra rivolta in direzione della donna; il braccio destro è piegato e la corrispondente mano è appoggiata al ginocchio sinistro, mentre la mano sinistra è adagiata sulla roccia dietro il corpo; i suoi piedi sono appoggiati su due asperità della roccia, a diversa altezza. In basso, in primo piano, si trova un *rhopalon* piuttosto sottile e reso a vernice nera. All'estrema destra della scena vi è un secondo giovane, nudo, stante di profilo a sinistra, la gamba sinistra portante, quella destra lievemente piegata; l'uomo tiene un *akontion* nella sinistra allungata verso il basso, mentre nella destra sollevata regge una *stephane* che porge al giovane seduto al centro.

Anche sul lato secondario (fig. 4) lo schema iconografico adottato prevede una composizione con tre figure, in questo caso di giovani ammantati. Da sinistra un primo giovane con *himation* che lascia scoperti la spalla e il braccio destro, regge nella mano una lunga *rhabdos* ed è rivolto al centro verso un secondo giovane completamente avvolto nel mantello (testa perduta). A destra un terzo giovane di profilo a sinistra, con spalla e braccio non coperti dall'*himation* orlato, anch'egli con *rhabdos*.

Osservando lo stile della raffigurazione si riscontrano numerose caratteristiche peculiari del Pittore di Amykos. Partendo dalla figura centrale del lato principale (fig. 5), si notano: il rendimento particolareggiato della muscolatura ottenuto tramite linee sottili; le mani rese in modo dettagliato;



Fig. 5. Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", inv. 321. Particolare del lato principale: giovane al centro della scena (foto dell'Autore)



Fig. 6. Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", inv. 321. Particolare del lato principale: akontistes a destra della scena (foto dell'Autore)

i tratti superiore e interno dell'occhio raffigurati con due linee non congiunte; il naso appuntito, il mento piuttosto aguzzo; i capelli dipinti come una massa compatta, con riccioli sull'orecchio e dietro la nuca. La stessa roccia su cui quest'ultimo è seduto è resa a risparmio, con i dettagli a vernice diluita, come avviene di norma nelle opere del Pittore di Amykos, il primo ad introdurre tale elemento nell'iconografia della ceramica magno-greca a figure rosse (Trendall 1967: 30). Anche nel giovane a destra della stessa scena (fig. 6) si osservano la caratteristica resa della muscolatura poderosa ottenuta grazie all'uso di tratti di vernice diluita, che evidenziano in particolare le clavicole e i muscoli del tronco. I suoi capelli sono raffigurati come una calotta, con indicazione di riccioli in corrispondenza delle orecchie e della nuca; il naso è diritto, appuntito, il mento abbastanza arrotondato (cfr. dello stesso ceramogra-



Fig. 7. Lecce, Museo Provinciale Castromediano, inv. 631, attribuito al Pittore di Amykos. Particolare del lato principale (da CVA Lecce I: tav. 6.2)

fo il cratere Lecce, Museo Provinciale, inv. 631: fig. 7). Analogamente a quanto riscontrato per il personaggio centrale, anche per quello a destra si nota la resa dell'occhio sinistro di profilo e quella delle mani, con dita affusolate, ma rese in modo frettoloso. Per quanto riguarda la donna (fig. 8), va messa in evidenza la doppia bordatura verticale nera del peplo, caratteristica questa che si ritrova sovente sui vasi del Pittore di Amykos, in particolare nella fase tarda della sua produzione (Trendall 1967: 31, 47; Jircik 1990: 44); peculiari del pittore appaiono anche la posa del personaggio e la resa delle pieghe della veste, con l'ampio rabbocco in corrispondenza della vita (cfr. ad es. il cratere Melbourne, National Gallery of Victoria, Felton Bequest 1977, qui riprodotto a fig. 9; oppure Trendall 1967: 49, nr. 251, tav. 20,3).

Lo schema iconografico è tra quelli adottati dal Pittore di Amykos, che prevedono la presenza di due o, come nel nostro caso, tre personaggi scelti tra quelli che si ripetono con poche varianti su numerosi vasi di tipo standard⁶.

⁶ Analoghi schemi iconografici e soggetti (sileni, menadi,



Fig. 8. Marzabotto, Museo Nazionale Etrusco “P. Aria”, inv. 321. Particolare del lato principale: figura femminile a sinistra della scena (foto dell’Autore)

La scena del lato principale rientra tra quelle a soggetto atletico comuni nella prima produzione lucana a figure rosse, soprattutto proprio del nostro ceramografo (i cosiddetti “Palaistra Group” secondo la definizione di Trendall 1967: 39-42). La composizione sul nostro cratere mostra i tre personaggi disposti su uno stesso livello, due stanti e uno seduto al centro, schema questo che, come si è detto, trova ampi confronti nel medesimo ambito produttivo. Nel cratere in esame, però, va messa in evidenza la postura del personaggio al centro della scena – con il dorso di prospetto, il volto di profilo a sinistra e le gambe in direzione opposta – una soluzione che non trova confronto puntuale

atleti, scene di inseguimento e di genere con guerrieri, giovani, donne, Eros) si riscontrano già nei vasi del Pittore di Pisticci, che li introduce per primo: Trendall 1967: 30. Sui rapporti di tipo stilistico ed iconografico tra la produzione del Pittore di Pisticci e quelle dei suoi diretti successori: Denoyelle 1995; 1997.



Fig. 9. Melbourne, National Gallery of Victoria, Felton Bequest, 1977. Cratere a colonnette attribuito al Pittore di Amykos, 420-400 a.C. (42.8x40.8x35.0 cm). Per concessione della National Gallery of Victoria, Melbourne (© National Gallery of Victoria, Melbourne)

nella produzione del Pittore. Posture elaborate e, più in generale, la ricerca della tridimensionalità delle figure maschili caratterizzano la produzione del nostro ceramografo, in particolare nelle raffigurazioni più impegnate – anche a più registri e a soggetto mitologico – nelle quali vi sono di frequente personaggi di tre quarti o di prospetto, più raramente visti da tergo, ed altri elementi che concorrono alla resa della profondità dello spazio. Sono questi indizi di una ricerca portata avanti negli stessi anni anche da altri ceramografi protolucani, spinti dall’esigenza di introdurre novità e di elaborare un proprio linguaggio figurativo, che si differenzia progressivamente da quello attico, anche grazie alla capacità di accogliere stimoli pure lontani dall’ambito della ceramografia⁷.

⁷ Come è stato evidenziato, si tratta di un processo di definizione di nuovi modi narrativi che si basano su una diversa sensibilità, tipicamente “italica”: Denoyelle 1995. Emblematica è la produzione del Pittore del Ciclope, le cui figure maschili riflettono talvolta soluzioni ricercate, che contemplano anche pose caratteristiche della coeva produzione scultorea: ad es. nel cratere Louvre G 500, dove è adottato il contrapposto policleteo. Analoga ricerca del rendimento del corpo nello spazio si riscontra anche nella prima produzione apula. Su questi aspetti: Denoyelle 1994, 281-282, 290; 1997. Per lo stile del Pittore e la resa delle figure, vedi anche Todisco 2012, I: 4-5.

La donna a sinistra della scena appare, invece, piuttosto statica e coincide con uno dei tipi femminili che si ripetono nella ceramica protolucana, dove di norma tali figure sono rappresentate di profilo, ai lati delle scene, in pose piuttosto statiche e rigide e con un ruolo che si potrebbe definire marginale. Come è stato osservato, sarebbe però riduttivo considerare questi personaggi alla stregua di semplice motivo di riempimento, in quanto proprio la loro presenza nelle scene dipinte sui lati principali dei grandi vasi è da considerare tra i tratti più originali della prima ceramografia magnogreca⁸. Dal punto di vista stilistico, il rendimento della donna trova confronto con altre analoghe figure del Pittore di Amykos, soprattutto nel periodo avanzato della produzione (cfr. ad es. fig. 9) e corrisponde al tipo “vi” della classificazione di Trendall (1967: 231). Sulla base di quanto osservato in merito alla forma e allo stile, si propone di datare il cratere di Marzabotto al 420-410 circa.

Sembra ora opportuno soffermarsi a considerare più nel dettaglio il contenuto della raffigurazione, per poi inquadrare l'esemplare nel suo contesto di rinvenimento.

Partendo dal lato principale, il personaggio a destra della scena è chiaramente riferibile al

mondo atletico: è un *akontistes*, un atleta dunque che gareggia nel pentathlon (cfr. Miller 2004: 60-74). *L'akontion* è, del resto, l'unico attrezzo ginnico esplicitamente indicato nella raffigurazione, come del resto avviene non di rado sui vasi del Pittore di Amykos, che dipinge spesso scene di palestra omettendo gli strumenti tipici degli atleti (Jircik 1990: 107-108). Sul nostro cratere vi sono però anche altri elementi che rimandano in modo chiaro all'atletismo: la nudità delle figure, il loro aspetto giovanile, la benda e la corona offerte al personaggio centrale. Quest'ultimo è certamente la figura principale: essendo in posizione privilegiata, è chiaramente indicato come vincitore ed ha come unico e significativo attributo il *rhopalon* (elemento trascurato nella descrizione di Trendall 1967). La presenza della clava aveva attirato l'attenzione di Edoardo Brizio, il primo studioso che nel XIX secolo descrisse il vaso e che identificò ipoteticamente il suo possessore con Theseus, probabilmente influenzato dall'aspetto giovanile del soggetto e dall'assenza di altri attributi (Brizio 1885-1886: 234). Tale identificazione non appare convincente, come si può ricavare da un esame del tema iconografico nel contesto più ampio della produzione protolucana.

Personaggi con bastone o clava non sono rari nella ceramica protolucana e in molti casi è agevole la loro identificazione con Herakles, come si evince chiaramente dalla presenza di altri attributi oltre alla clava – come la faretra o la *leontè* – e, soprattutto, dal contesto mitico della raffigurazione⁹. Questi elementi, però, non si riscontrano sul vaso in esame cosicché sembra poco fondato riconoscere nel personaggio centrale una rappresentazione dell'eroe.

Nel suo recente studio sulla ceramica lucana, M. Söldner ha affrontato anche l'analisi del soggetto del giovane portatore di corto bastone o clava che compare su alcuni vasi attribuiti al Pittore di Amykos, tra i quali proprio il cratere da Marzabotto¹⁰. La studiosa ha evidenziato come in

⁸ Come è stato osservato da Martine Denoyelle (2014) esse costituiscono quasi il corrispettivo femminile dei giovani ammantati che compaiono sui lati secondari, con i quali condividono anche alcuni aspetti della resa delle vesti. Nella ceramica attica, invece, tali figure femminili non si trovano di norma sui lati principali dei crateri o dei vasi di grandi dimensioni, ma solo sui loro lati secondari, oppure su *kylikes* o altri piccoli vasi. Scarti come questo rispetto al repertorio figurativo attico non sono imputabili alla scarsa conoscenza della ceramica attica da parte del nostro ceramografo, al quale era ovviamente ben nota, quanto alla volontà di elaborare un linguaggio originale e funzionale ad esprimere un diverso sistema di valori. Emblematiche in questo senso sono le scene a soggetto atletico, dove non è raro trovare figure femminili con strigile. Come dimostrato in modo convincente da Fabio Colivicchi (2006), tale attributo non è esclusivo del genere maschile neppure nella ceramica attica, né può essere letto come semplice allusione all'atletismo femminile, inconciliabile con la condizione della donna greca e impensabile se non esclusivamente nell'ambito rituale. Tuttavia, attraverso l'attenta lettura delle serie iconografiche attica e protolucana, lo studioso evidenzia come lo strigile quale attributo femminile assuma in ciascun ambito produttivo significati ben diversi. Le ceramiche protolucane mostrano donne completamente abbigliate e con strigile poste di fronte a giovani uomini, spesso atleti: in tali scene il significato simbolico dell'attributo va messo in relazione al riconoscimento dei valori atletici – e quindi anche etici e politici – in «un'atmosfera che sta fra la celebrazione della vittoria e l'eroticismo» (Colivicchi 2006: 294). Sull'interazione tra figure maschili e femminili sui lati principali dei vasi magnogreci vedi anche Hoffmann 2002: 166-167.

⁹ Ad esempio, Pittore di Pisticci: Herakles e Apollo in lotta per il possesso del tripode delfico (New York, collezione privata, inedito; cfr. Söldner 2007: 60, nota 441); Pittore di Amykos: Hydria Napoli inv. 81949, Trendall 1967: 36, 137, tav. 12,3-4; Söldner 2007: 60, nota 442, fig. 81.

¹⁰ Söldner 2007: 58-63. I vasi esaminati, oltre al nostro esemplare, sono: il cratere San Pietroburgo, Hermitage inv. 332, qui riprodotto a Fig. 10 (Schauenburg 1960: 68, fig. 2; Trendall 1967: 40, 174, tav. 14,3-4; CVA Hermitage 1: tavv. 8.1-2 e 9.1-2; LIMC IV s.v. «Herakles» nr. 1529, tav. 547) e un cratere già nel mercato d'arte londinese e più recentemente venduto a New York (Söldner 2007: 58, nota 428; Christie's, New York, 9/12/2008,



Fig. 10. San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, inv. B.332, attribuito al Pittore di Amykos (da CVA Hermitage St. Petersburg 1: tav. 8.1a)

tali esemplari (cfr. ad es. fig. 10) la clava non sia sufficiente ad autorizzare l'identificazione del suo possessore con Herakles, poiché non vi sono altri elementi che indichino chiaramente la presenza dell'eroe; al contrario, nella ceramica protoluca (anche sui vasi dello stesso Pittore di Amykos) l'identificazione dell'eroe è di norma resa evidente dal contesto mitico della rappresentazione o dalla presenza di attributi esclusivi. Tuttavia, va tenuto presente che i modi della raffigurazione delle figure del mito nel Pittore di Amykos non sono affatto univoci, come dimostra la stessa studiosa, richiamando un ulteriore esemplare del ceramografo attualmente conservato a Emblem (fig. 11): in quest'ultimo la rappresentazione di una figura maschile con *kerykeion* lascia aperta una duplice ipotesi interpretativa (Hermes o araldo cittadino), anticipando un fenomeno che si svilupperà più chiaramente nei decenni successivi¹¹.

sale 2056, lot 97). Per il cratere di S. Pietroburgo, lo stesso Schauenburg aveva già evidenziato che la raffigurazione non si riferiva ad una vera apoteosi di Herakles, dato che l'eroe era oggetto di venerazione da parte dei mortali; per la Söldner, invece, la rappresentazione è da comprendere tra le scene di premiazione degli atleti. Quanto al cratere del mercato d'arte newyorkese, la stessa studiosa osserva che la posizione laterale del giovane portatore di clava rende improbabile che si tratti di Herakles.

¹¹ Emblem, collezione privata, qui riprodotto a Fig. 11: Denoyelle 1992: fig. 16 (attribuito al Pittore del Ciclope);



Fig. 11. Emblem, Collezione J. Moonen (da Denoyelle 1992: 28, fig. 16)

Infatti, a partire dai ceramografi della bottega del Pittore di Amykos, come il Pittore di Arnò, il giovane con clava diviene difficilmente distinguibile dalla figura di Herakles, che si presenta ormai sistematicamente spogliato di alcuni dei suoi tratti più caratteristici (fig. 12). Come si è accennato, è questa una tendenza che si manifesta in modo più evidente nella successiva ceramica lucana di IV sec.¹².

Söldner 2007: 61, nota 447 (attribuito al Pittore di Amykos). Sul lato principale affiancano una donna a sinistra un giovane con clava, da interpretare secondo la Söldner come un cacciatore; a destra un altro giovane con strigile, *kerykeion* ed elmo a *pilos* di fronte alla sua testa, che secondo la studiosa può essere identificato con un atleta caratterizzato poi dal *kerykeion* nelle sue funzioni di guerriero/araldo cittadino. Per questo secondo personaggio, infatti, l'analisi delle figure maschili con *kerykeion* nella produzione lucana lascia aperta l'ipotesi che tale attributo possa riferirsi sia ad un atleta-guerriero sia ad Hermes. A differenza di quanto avviene nel caso di Herakles, per Hermes nella ceramica lucana non vi sono schemi iconografici fissi che consentono nel vaso di Emblem di escludere con certezza una delle due ipotesi, data la mancanza di altri elementi chiarificatori.

¹² Pittore di Arnò: i crateri a campana Firenze PD 374 (Denoyelle 1993: 56, nr. 5; Söldner 2007: 60, nota 437), University of Mississippi, Robinson Collection, qui riprodotto a Fig. 12 (Trendall 1983: 20, 297; Denoyelle 1993: 56, nr. 3 e 62, fig. 10, Söldner 2007: 60, nota 438), infine il cratere a campana già New York, Collection L. Levy e Sh. White (Trendall 1983: 21, 297c; Denoyelle 1993: 56, nr. 4; New York, Christie's 8/6/2012 sale 2565, lot 92). In merito a questi vasi, la Söldner rileva l'assenza di elementi tipici che rimandino con certezza al cosiddetto ambito quotidiano, così come di altri attributi tipici dell'eroe, dei quali risulta come "spogliato". Analoghe caratteristiche sono esibite dalla raffigurazione di Herakles sulla *pelike* attribuita al Pittore di Dolone (o seguace, datata 400-380 a.C.) rinvenuta nella necropoli di Pantanello, tomba 306-12: Burn 1998: 621 e fig. 6.32. Per le iconografie eraclee nella produzione lucana di IV sec.: Söldner 2007: 122-124.



Fig. 12. University of Mississippi, già Robinson Collection (da CVA The Robinson Collection, Baltimore 3: tav. 18, 2a)

Sul cratere di Marzabotto e sugli altri due vasi del Pittore di Amykos ricordati (cfr. nota 12), la Söldner ha invece proposto di interpretare il corto bastone come un *rhopalon*, un comune strumento venatorio, usato in particolare nella caccia efebica alla lepore¹³. Tale lettura trova significativi confronti con il repertorio attico, specificamente del Pittore del Dinos¹⁴, oltre che con un esemplare della successiva produzione lucana del Gruppo del Pri-

mato (Paris, Louvre inv. K 37: cfr. Söldner 2007: 59 nota 435, figg. 79-80).

Sembra lecito ipotizzare sul cratere in esame la raffigurazione di un giovane cacciatore, considerato lo stretto legame tra attività atletica e caccia degli efebi alla lepore, come si evince dalle fonti letterarie e dall'iconografia della ceramica greca¹⁵. Sia l'esercizio ginnico che la caccia, infatti, sviluppano la velocità e la furbizia del giovane e risultano pertanto propedeutiche alla guerra, attività cui è destinato il futuro cittadino nella pienezza della sua funzione sociale¹⁶. La *paideia* giovanile prevede, infatti, nel sistema di valori della *polis* una serie di attività strettamente correlate tra loro e intimamente connesse sul piano iconografico e simbolico: la caccia, la guerra e l'atletismo, come anche l'eros, che costituisce elemento essenziale del percorso della *paideia* dei futuri cittadini. Come è stato osservato (Barringer 2001: 181), infatti, tali attività sono simili e nell'*imagerie* greca sono espresse l'una attraverso l'altra grazie a metafore visuali; l'atletismo è la preparazione alla caccia e alla guerra e l'eros è una caccia metaforica. Questo sistema di rimandi simbolici è chiaramente espresso non solo sulla ceramica, ma anche su supporti monumentali quali le stele funerarie e le *lekythoi* marmoree a rilievo¹⁷.

Se dunque il personaggio centrale è un giovane atleta e cacciatore, appaiono nella scena del tutto coerenti sia la presenza dell'altro atleta e della donna, sia la sua caratterizzazione quale vincitore,

¹³ Cfr. X. *Cyn.* 6.11,17; Söldner 2007: 58-61. Sulla differenza tra *rhopalon* e *lagobolon*, che si distingue per l'andamento ricurvo di un'estremità: Nankov 2010. Si osserva, però, che nel gruppo dei tre crateri esaminati dalla Söldner (vedi *supra* nota 10) vi è una differenza nel rendimento del bastone: nei due esemplari di San Pietroburgo e del mercato d'arte newyorkese si tratta effettivamente di una clava, di grandi proporzioni, mentre sul cratere di Marzabotto il bastone dipinto è esile e di dimensioni più contenute.

¹⁴ Il cratere a campana Philadelphia MS 5682 (ARV² 1154,37; BAPD: 215290), con quattro figure di giovani cacciatori con clava, uno con lepore. Dello stesso ceramografo il cratere a campana New York Metropolitan Museum 66.79 (ARV² 1154.36; Servadei 2005: 182-183, fig. 79; BAPD: 215289) con analoga raffigurazione di quattro cacciatori con *lagobola*. Questa volta, però, i protagonisti sono identificabili grazie ad iscrizioni con Theseus, Aktion, Tydeus e Kastor. Come è stato osservato dalla Servadei, la scena difficilmente può essere ricondotta ad un episodio specifico del mito, ma sembra piuttosto riunire i quattro eroi, tutti ricollegabili in qualche modo al tema della caccia, rappresentati come «trasposizione nobilitata di una categoria sociale, quella degli efebi, qui colti in veste di cacciatori» (Servadei 2005: 187).

¹⁵ Plu., *Cim.* 16 ricorda come a Sparta, mentre degli efebi praticavano gli esercizi in un ginnasio, entrò una lepore e i giovani uscirono correndo e la inseguirono. Schnapp 1997: 57, evidenzia che già nello Scudo di Herakles è chiaro il duplice valore della caccia alla lepore come esercizio per il corpo e preparazione alla guerra. Lo stretto legame tra atletismo e caccia alla lepore è evidente nell'*imagerie* attica: si veda ad esempio l'anfora del Pittore di Kleophrades Boston MFA 10.178, ARV² 183.9; 1632; BAPD nr. 201662: un atleta vincitore con *lagobolon* e una lepore. Sul nesso tra la caccia e la guerra vedi Schnapp 1997; Barringer 2001: 95, sgg.

¹⁶ Per l'iconografia della caccia e i suoi significati si rimanda a Schnapp 1997 (in particolare per la figura del cacciatore sulla ceramica a figure rosse di V sec.: 318-325); Barringer 2001.

¹⁷ Su questi aspetti si veda Barringer 2001, in particolare: 97-98, figg. 60-61, per l'iconografia della caccia alla lepore sulle *lekythoi* a fondo bianco; 256, nota 13, per le figure di cacciatori con *lagobolon*, *chlamys* o animali (cani e lepri) sulle stele attiche o sulle *lekythoi* a rilievo; 257, nota 19 per la stretta relazione tra atletismo e caccia sulle stele funerarie. Sulle rappresentazioni di efebi, dell'atletismo e della caccia sui rilievi funerari vedi anche Schild-Xenidou 1997. Più in generale, sui temi iconografici ricollegabili al mondo maschile nella produzione vascolare italiota e siceliota: Todisco 2012, II: 320-321.

in quanto destinatario della *tainia* e della *stephane* offerte dai personaggi laterali.

In sintesi, sembra dunque plausibile leggere la scena come celebrazione delle attività della caccia e della preparazione atletica quali momenti fondamentali del percorso che porterà il giovane alla completa assunzione del suo ruolo di cittadino adulto; è l'atto rituale della premiazione che sancisce il riconoscimento sociale del giovane attraverso l'esaltazione del sistema dei valori su cui si fonda la *polis*.

Tale lettura non esclude che il fruitore antico potesse comunque cogliere nel personaggio centrale una qualche allusione all'iconografia eraclea in voga in età classica (aspetto giovanile, clava, scarsità di attributi, assenza di contesti narrativi specifici: cfr. Woodford 1966: in particolare 130 ss.; Vollkommer 1988; LIMC IV: in particolare nr. 86 ss.). Anche la stessa posa elaborata del personaggio potrebbe suggerire una qualche dipendenza o influenza da un modello scultoreo o pittorico a soggetto eracleo, che il pittore potrebbe aver rielaborato¹⁸. La possibilità di una interpretazione "aperta", non univoca, potrebbe anche non essere casuale, ma voluta dal ceramografo, che, come si è detto, appare principalmente orientato all'esaltazione dei valori atletici (peraltro ricollegabili facilmente anche alla sfera dell'eroe), verso i quali sembrano convergere tutti gli elementi della scena. L'analisi proposta si fonda su due convinzioni, ormai ampiamente condivise dagli studiosi: i ceramografi non intendevano solamente rappresentare, ma comunicare un contenuto, anche nelle rappresentazioni più ripetitive e "di genere"; per i fruitori antichi il processo di decifrazione del contenuto delle immagini era più immediato di quanto lo sia per noi¹⁹.

In quest'ottica conviene dunque accostarsi anche al lato secondario del cratere, sul quale, come si è già anticipato, si trova una scena tra le più comuni, il colloquio tra ammantati. Tale raffigurazione rispecchia lo schema iconografico tipo II della classificazione del Trendall, con la combinazione cioè dei tipi A1+C1+D1 (Trendall 1967: 12). Si tratta di una tra le composizioni più



Fig. 13. Harvard Art Museum inv. 1960.358 (da CVA The Robinson Collection, Baltimore 3: tav. 18.1b)

frequentemente utilizzate dal Pittore di Amykos (Trendall 1967: 31), come anche nella ceramica attica (Isler-Kerenyi 1993, Langner 2012; Franceschelli 2014): ai lati due ammantati di profilo verso il centro, con un braccio che fuoriesce dall'*himation* con il quale reggono una *rhabdos*, mentre al centro vi è un terzo giovane completamente ammantato, di profilo. Dal punto di vista stilistico, la raffigurazione trova confronti puntuali con diversi esemplari attribuiti allo stesso pittore, fin nei dettagli della resa anatomica dei personaggi e delle loro vesti (cfr. fig. 13)²⁰. In generale il colloquio di ammantati è un tema molto comune nella ceramica attica e magnogreca; nella produzione del Pittore di Amykos gli ammantati sul lato secondario dei crateri costituiscono quasi una costante. Si tratta dunque di un soggetto ripetitivo, ma certamente non per questo va considerato un semplice riempitivo, né banalmente annoverato tra le cosiddette "scene quotidiane": è invece opportuno accostarsi anche ad un soggetto così comune postulando che

¹⁸ La relazione tra la pittura vascolare (attica e magnogreca) e la grande pittura e la scultura è un tema complesso, nel quale sono individuabili molteplici forme di scambio tra le *technai* e rielaborazioni da parte degli artigiani. Su questi aspetti vedi De Cesare 1997, in particolare 197-218.

¹⁹ Per questo approccio di lettura si rimanda, ad esempio, a Isler-Kerenyi 1987, dove la studiosa analizza proprio un soggetto di tipo atletico.

²⁰ Cfr. Harvard Art Museum inv. 1960.358, qui riprodotto a Fig. 13; CVA The Robinson Collection, Baltimore 3: tav. 18.1b; inoltre Stockholm National Museum inv. Ant 0005: Trendall 1967: 35,124, tav. 11.2, anche per la decorazione accessoria; Minneapolis Walker Art Center inv. 09.10: Trendall 1967: 33,111, tav. 9.6). Sui lati principali dei crateri scene dionisiache, rispettivamente: una donna seduta su roccia che suona un doppio *aulos* e un *komos* di due satiri ai lati; due sileni, uno a sinistra con otre, l'altro al centro con tirso che insegue una donna; due sileni, di cui uno seduto al centro con tirso e a sinistra un altro in piedi con un ramo d'edera, a destra una donna.

il ceramografo intendeva comunque esprimere un significato. Riprendendo le acute osservazioni di Cornelia Isler-Kerenyi su tale soggetto nella produzione attica (Isler-Kerenyi 1993), si deve tener conto che le figure degli ammantati non sono tutte uguali: come si osserva anche sul nostro vaso, esse si differenziano per pose e gesti. Ai lati di solito si trovano più spesso i personaggi con bastone, mentre al centro vi è un uomo più giovane, senza bastone, completamente avvolto nella veste e con le mani nascoste, che si caratterizza quindi per l'astensione dall'agire, come se fosse in attesa di un evento che sta per compiersi. Un tratto comune di queste figure è, infine, il loro anonimato, una caratteristica che ne facilita l'identificazione con il destinatario e il fruitore del vaso. È stato inoltre osservato che gli ammantati possono essere interpretati come rappresentazioni dei cittadini esemplari, un soggetto che trova ampio riscontro nell'arte greca di V sec., anche in ambito monumentale; sui vasi magnogreci, poi, questo tema è spesso associato ad oggetti evocativi del mondo della palestra, del ginnasio, tutti elementi che rimandano all'efebia e allo statuto civico dell'*agathos polites*²¹. Tornando al nostro esemplare, dunque, il tema del lato secondario non appare solo coerente, ma anche complementare alla scena del lato principale: gli ammantati alludono alle tappe del percorso giovanile, mentre il loro atteggiamento può esprimere l'attesa o la conseguenza di quanto mostrato sul lato principale, la premiazione dell'efebo e, dunque, il suo riconoscimento sociale come futuro cittadino.

È necessario a questo punto considerare il contesto d'uso e di rinvenimento del nostro esemplare: sono, questi, aspetti essenziali per l'interpretazione del vaso, nella consapevolezza che esso – inteso sia come forma, sia come supporto dell'immagine – sia portatore di una molteplicità di valori semantici che è opportuno indagare e inquadrare nella prospettiva non solo dell'ambito di produzione, ma anche in quello di ricezione²².

Come si è già accennato, l'esemplare proviene da una tomba di Marzabotto: lo testimoniano le

immagini fotografiche della collezione del Museo risalenti al 1933, quando il vaso si presentava ancora integro (fig. 1), e come confermano anche le pubblicazioni del tempo (Brizio 1885-1886: 234). Va subito chiarito che l'esposizione dei reperti per tipologia nel museo ottocentesco e la perdita di parte della documentazione di scavo delle due necropoli fanno sì che non sia più possibile restituire il cratere a uno specifico corredo funerario, come del resto avviene per una buona parte dei reperti degli scavi del XIX sec. a Marzabotto (Marchesi 2005; Baldoni 2009). È dunque compromessa per noi la possibilità di esaminare il ruolo del vaso nel rituale funerario o il suo rapporto con altri eventuali elementi del corredo di appartenenza.

Preso atto di questa lacuna della documentazione, è possibile riferire il cratere del Pittore di Amykos al quadro dei dati disponibili sul contesto funerario coevo, con particolare riguardo al vasellame di importazione²³.

Ceramica figurata e a vernice nera di produzione attica è ben documentata nelle necropoli della città etrusca sin dal tardo arcaismo e l'uso di deporre vasi di importazione nei corredi funerari perdura fino alla metà del IV sec. Gli studi condotti sui materiali meglio contestualizzabili hanno evidenziato che sia le forme vascolari sia le iconografie riflettono scelte non solo non casuali, anzi spesso coerenti con la composizione dei corredi e con il rituale funerario impiegato, a garanzia di una profonda assimilazione e capacità di reimpiego di aspetti ideologici di matrice greca (per l'analisi di alcuni corredi vedi Baldoni 2012). Nell'ultimo quarto del V sec. le forme vascolari impiegate nelle tombe prevedono solitamente vasi potori, mentre l'unica forma di grandi dimensioni adottata è proprio quella del cratere a campana, di cui è noto con certezza un solo esemplare attico, che reca sul lato principale un soggetto dionisiaco²⁴. Più in generale a Marzabotto i decenni finali del V sec. sono caratterizzati da una certa vivacità del quadro delle importazioni di ceramica prodotta ad Atene, considerando tali prodotti nel loro complesso (cfr. Baldoni 2009: 246-249; 2010,

²¹ Sull'importanza della rappresentazione degli ammantati e sui loro significati nella ceramografia attica e magnogreca, oltre a Isler-Kerenyi 1993, si vedano: Hoffmann 2002; Castoldi 2006; 2008, 257; Langner 2012; Franceschini 2014. Sulle raffigurazioni dei personaggi con bastone e sulle loro posture vedi anche Couvret 1994.

²² Sul metodo di lettura: Isler-Kerenyi 2002; 2003; si veda inoltre Morpurgo c.s. con una sintesi delle diverse posizioni degli studiosi e ampi riferimenti, con particolare riguardo al tema della ricezione in ambito etrusco-padano.

²³ A parte qualche esemplare etrusco a vernice nera, tutta la restante ceramica figurata e a vernice nera di V sec. rinvenuta nelle necropoli è di produzione attica: vedi Baldoni 2009; 2011; 2012.

²⁴ Baldoni 2009: cat. 139. Non mancano altre tipologie formali, come ad es. il cratere a colonnette, ma non sono riferibili con sicurezza a contesto funerario. I crateri, del resto, sono anche tra le poche forme vascolari di grandi dimensioni prodotte ad Atene negli ultimi decenni del V sec.: cfr. Giudice, Scicolone, Tata 2012: 32, tab. 2.

per un aggiornamento con gli esemplari dagli scavi recenti). La presenza del cratere a campana del Pittore di Amykos, per quanto attiene alla forma, trova riscontro con almeno un altro esemplare di produzione attica ed è dunque ipotizzabile che l'uso della forma vascolare in contesto funerario non sia casuale.

È tuttavia l'analisi dell'iconografia sul cratere in esame che permette di ritenere che il suo impiego in ambito funerario sia non solo non casuale, ma dettato da una scelta precisa. In merito al tema iconografico del nostro cratere, infatti, troviamo significative corrispondenze nei temi atletici presenti sulle ceramiche attiche a figure rosse da Marzabotto, un soggetto iconografico attestato anche nelle più tarde importazioni di ceramica figurata nel IV sec.²⁵.

All'esaltazione dell'atletismo sembra doversi ricondurre anche il ritrovamento nella necropoli orientale di Marzabotto di uno strigile, anche se tale attestazione è da interpretare con la prudenza necessaria, tenuto conto che lo strumento fu rinvenuto nel corso dello scavo di due fosse ad inumazione già saccheggiate al momento della scoperta²⁶.

D'altro canto la conferma della profonda assimilazione dei valori dell'atletismo è data dalla significativa e diffusa presenza dei temi atletici sulle ceramiche attiche figurate deposte nei corredi funerari etrusco-padani soprattutto nel V sec., come a Bologna e a Spina²⁷.

Gli aspetti fin qui considerati chiariscono come la presenza del cratere protolucano a Marzabotto

sia del tutto coerente per forma e iconografia al coevo panorama delle importazioni di ceramica attica figurata e con l'uso di questa classe di materiali nel contesto funerario di questo centro, così come nelle necropoli di altri importanti località etrusco-padane.

Del tutto eccezionale, al contrario, è la presenza del nostro cratere protolucano a Marzabotto, dove, come già accennato, esso non solo costituisce finora un unicum, ma anche la più antica tra le altre importazioni di ceramica magnogreca note in tutta l'Etruria padana, che comunque sono quantitativamente molto limitate.

Ci si chiede se una presenza tanto isolata possa essere semplicemente ricondotta alla casualità o piuttosto se sia possibile comprenderne il motivo, contestualizzandola nel contemporaneo panorama dei commerci dei vasi di importazione nel comparto etrusco-padano (vedi Baldoni 2009: 243 ss., con riferimenti).

Osservando la diffusione dei prodotti dei ceramografi lucani operanti entro la fine del V sec., il Pittore di Pisticci e la successiva "scuola metapontina", che comprende i Pittori del Ciclope, di Amykos, del Gruppo PKP e degli altri ceramografi che rientrano nell'ambito dell'officina dello stesso Pittore di Amykos, sono i vasi di quest'ultimo che si distinguono per la loro attestazione, seppur episodica, in aree molto lontane dal luogo di produzione: oltre a Marzabotto, tra le provenienze risultano infatti anche l'Epiro (Apollonia) e il Mar Nero²⁸.

Ampliando l'analisi fino agli inizi del IV sec., di fronte ad un intensificarsi della produzione e della distribuzione delle ceramiche magnogreche, si assiste a una significativa presenza di vasi lucani in diverse aree, tra cui quella adriatica, come dimostrano le attestazioni di Spina e, lungo lo stesso circuito commerciale, del Piceno; si registrano inoltre le prime, sporadiche presenze di vasi apuli al di fuori dell'area di produzione²⁹.

²⁵ In totale 24 occorrenze sui vasi dagli scavi ottocenteschi (da abitato e da necropoli). Cfr. Baldoni 2009: 93, fig. 141.

²⁶ Del rinvenimento, eseguito il 26 ottobre 1872, abbiamo notizia nella relazione di Filippo Sansoni datata il 31 ottobre, nella quale egli specifica che lo strigile era stato rinvenuto nel corso dello scavo di due tombe a fossa a inumazione, già sconvolte e contenenti due scarabei (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Sezione Manoscritti e Rari, Fondo Gozzadini 431, Cart. IV, 2b). Marchesi 2005: 210 riferisce che uno strigile si trovava in un corredo del sepolcreto orientale «in associazione con oggetti femminili». Cfr. anche Pozzi 2009: 203, nr. 188 (lo strigile rinvenuto «in prossimità di una tomba a fossa»). Forse un altro strigile proviene dagli scavi dell'abitato nella *Regio III, insula 4*: Morpurgo 2009: 157, nr. 94.

²⁷ Si ricorda a titolo di esempio la tomba 110 della Necropoli Arnoaldi di Bologna, nel cui ricco e complesso corredo compaiono ben due anfore panatenaiche, nonché una cimasa di candelabro configurata con un atleta che si deterge con uno strigile; Macellari 2002: 226-233, con riferimenti al dibattito scientifico su questo tipo di testimonianze. Molto rari, invece, i temi afferenti alla sfera della *paideia* (atletismo, caccia) nell'immaginario delle stèle felsinee: Sassatelli 1993; Govi 2014: 158.

²⁸ Un'anfora (Trendall 1967: 157, 247a) e un cratere a campana (Trendall 1983: 7, 42b). Per la distribuzione dei prodotti di questi ceramografi: Todisco 2012, II: 94 e III: 222, grafico 8; Schierup 2014.

²⁹ In questi anni si osserva un incremento della produzione apula, che supera quella lucana entro i primi decenni del IV sec.; parimenti tale produzione inizia a diffondersi in un'area più vasta. Negli studi recenti si è evidenziato come i ceramografi di questo periodo non risultino sempre facilmente assegnabili alla scuola apula o a quella lucana solo su base stilistica, essendo presenti fenomeni di scambio e influenze tra diversi artigiani; per la localizzazione della loro attività si rivela quindi di primaria importanza l'analisi della diffusione dei prodotti vascolari: vedi Todisco 2012, II: 95-96 e III: 222, grafico 9.

Concentrando dunque l'attenzione in area adriatica, a Spina è presente un cratere a campana dalla tomba 764 di Valle Trebba della fine del V sec. attribuito al Pittore di Mesagne³⁰. Nel Piceno, invece, è attestato un nucleo di ceramiche lucane piuttosto cospicuo, tanto che si è pensato che le botteghe italiote abbiano tentato di diffondere i loro prodotti nell'area medio-adriatica approfittando del momento di crisi della guerra del Peloponneso³¹. L'ipotesi è stata di recente rivista in considerazione della evidente continuità dei commerci di ceramica attica nell'alto Adriatico proprio nei decenni finali del V sec. Il fenomeno metterebbe dunque in discussione l'idea di una crisi di mercato che, anzi, si dimostra vitale, ricco di scambi: a tale proposito si è posto anche l'accento sul ritrovamento a Rutigliano di piattelli su piede attici, una forma di norma riservata ai siti medio ed alto-adriatici (Mannino 1996: 366; Silvestrelli 2008: 290-291).

Un'ulteriore area interessata dalla diffusione di ceramiche lucane è la costa orientale dell'Adriatico: alla già ricordata presenza di un vaso da Apollonia del Pittore di Amykos va aggiunto un esemplare recentemente edito del Pittore di Dolone dalla Dalmazia (Beretinova Gradina) (Šešelj, Silvestrelli 2013; sul Pittore: Todisco 2012, I: 22-24, con riferimenti).

È dunque lungo la rotta adriatica della ceramica attica, articolata secondo percorsi variamente ricostruiti dagli studiosi³², che si inseriscono le prime importazioni di ceramica lucana: per quanto

numericamente limitate, tali ceramiche sono state rinvenute proprio in alcuni centri cardine di questo circuito commerciale (Puglia adriatica, Piceno e Delta padano), a testimonianza di un sistema di distribuzione che aveva come meta principale l'alto Adriatico e Spina in particolare.

In un sistema tanto coeso e con evidenti elementi di continuità come quello adriatico, il ruolo svolto dall'emporio padano non si limita a determinare la fisionomia del mercato dei prodotti vascolari attici in area adriatica, ma, come ipotizzato di recente dalla Denoyelle (2013), sembra determinante nell'influenzare le prime produzioni italiote (Pittore di Pistici). La studiosa ha posto l'accento su un fenomeno che va ben al di là delle poche ceramiche magnogreche giunte in Etruria padana (pur considerando anche quelle di IV sec.): sul piano culturale, infatti, è ipotizzabile quella che è stata definita una "connexion adriatique", un fenomeno che nella seconda metà del V sec. è possibile delineare sulla base delle innegabili affinità e tendenze comuni tra la produzione italiota di V sec. e i vasi attici che giungono a Spina³³.

Tornando in conclusione al cratere del Pittore di Amykos da Marzabotto, la sua sporadica presenza appare ora meno isolata e casuale. Al contrario, l'attestazione sembra costituire un'ulteriore conferma della stretta connessione sul piano commerciale e culturale di Marzabotto e di Spina nel V sec. È nell'emporio padano che con ogni probabilità si può individuare il primo centro di arrivo del cratere, giunto poi a Marzabotto assieme alle molte ceramiche attiche importate nei decenni finali del V sec. e qui riutilizzato all'interno di una tomba in modo del tutto coerente.

³⁰ Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, inv. 386: Alfieri 1979: 127-128, figg. 354-355. Sul Pittore, appartenente al Gruppo Rustico: Todisco 2012, I: 15, con bibliografia precedente; lo studioso colloca l'attività del ceramografo tra 410 e 380. Vedi inoltre Barresi, Giudice 2011, per un rialzamento della cronologia del pittore e un riesame dello stile e dell'iconografia in rapporto alle produzioni attica, protolucana e protoapula.

³¹ Si tratta di prodotti lucani del Gruppo di Schwerin e del Pittore di Creusa e di quelli apuli del Gruppo di Xenon: Landolfi 1987: 193; 1996: 13-33; 2000a, 78. Vedi anche Shefton 2003: 332-333; Silvestrelli 2008: 290-292; Todisco 2012, II: 96. Nel Piceno la diffusione delle ceramiche magnogreche riflette le vie di penetrazione della ceramica attica che, giunta nei siti costieri, si diffondeva verso l'interno, lungo le vie fluviali. Si tratta di vie di smistamento attive da tempo e che resteranno tali anche nel periodo successivo, come testimoniano anche le ceramiche alto-adriatiche, la cui distribuzione interessa anche siti dell'interno (Landolfi 2000b: 114).

³² Sui commerci di ceramica attica in Adriatico e sulla dibattuta questione delle possibili rotte compiute dalle navi lungo le sponde occidentali e/o orientali la letteratura è molto ampia; si rimanda a Giudice 2007: 317-322, con ampi riferimenti al dibattito scientifico e aggiornamenti relativi alla seconda metà del V sec.

Bibliografia

BAPD = Beazley Archive Pottery Database (www.beazley.ox.ac.uk).

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

TRCED = Trendall Research Centre Extensible Database (<http://trendallarchive.latrobe.edu.au/XDB/ASP/default.asp>).

³³ Si tratta di elementi comuni a quello che la studiosa ha definito «le contexte de l'image: typologie des formes, organisation décorative des vases, nature des choix iconographiques» (Denoyelle 2013: 204). Un ulteriore indizio di tale relazione culturale riguarda i modi di ricezione e d'uso del vasellame di prestigio presso le élites della Peucezia (Denoyelle 2013: 210).

Alfieri, N., 1979: *Spina. Museo archeologico nazionale di Ferrara*, Bologna: Calderini.

Baldoni, V., 2009. *La ceramica attica dagli scavi ottocenteschi di Marzabotto*, Bologna: Ante Quem.

Baldoni, V., 2011. Stamnos attico a figure nere da una tomba tardo-arcaica di Marzabotto, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma: Quasar: 93-103.

Baldoni, V., 2012. Forme, immagini e rituali. Osservazioni sulla ceramica attica dalle necropoli di Marzabotto, in D. Paleothodoros (ed.), *The contexts of painted pottery in the ancient Mediterranean world (seventh-fourth centuries B.C.E.)*, Oxford: Archaeopress: 81-91.

Barresi, S., Giudice, G., 2011. "Attico, non attico": Camarina, il pittore di Mesagne ed il problema della definizione delle prime produzioni ceramografiche in Occidente, in G. Giudice, E. Giudice (a cura di), "Ἀττικὸν... Κέραμον". *Veder greco a Camarina, dal principe di Biscari ai nostri giorni*, (Atti del Convegno, Catania, Vittoria, Camarina, Ragusa, Siracusa, 2008), II, Catania: Ediarch: 43-63.

Barringer, J.M., 2001. *The hunt in ancient Greece*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

Bentz, M., Reusser, Ch., 2008. *Marzabotto. Planstadt der Etrusker*, Mainz am Rhein: von Zabern.

Brizio, E., 1885-1886. Inaugurazione del Museo etrusco di Marzabotto, in *Atti Dep. Stor. Patr. Romagna* s. III, v. IV: 225-241.

Burn, L., 1998. Figured Vases, in J.C. Carter (ed.), *The Chora of Metaponto: the Necropoleis*, I-II, Austin: University of Texas: 593-690.

Castoldi, M. 2006. I vasi a figure rosse lucani e protolucani. La nascita della ceramografia lucana nella Basilicata del V secolo a.C., in G. Sena Chiesa, F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa*, Milano: Electa: 148-175.

Castoldi, M., 2008. Guerrieri e signori dell'antica Apulia attraverso i vasi della Collezione Intesa Sanpaolo, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Vasi, immagini, collezionismo: la collezione di vasi di Intesa San Paolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca (Atti delle giornate di studio, Milano, 7-8 novembre 2007)*, Milano: Cisalpino: 249-265.

Colivicchi, F., 2006. Lo specchio e lo strigile. Scambio di simboli e scambio fra i sessi, in F.-H. Massa-Pairault (éd.), *L'image antique et son interprétation*, Roma: École Française de Rome: 277-300.

Couvret, S., 1994. L'homme au bâton. Statique et statut dans la céramique attique, *Mètis* 9-10: 257-281.

De Cesare, M., 1997. *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Denoyelle, M., 1992. Du Peintre de Pistici au peintre du Cyclope. Quelques problèmes de style au sein du premier atelier à figures rouges de Métaponte (deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C.), *RLowre* 42, nr. 4: 21-29.

Denoyelle, M., 1993. Sur la personnalité du Peintre d'Arnò. Un point de jonction entre Grande-Grèce et Étrurie, *RA* n.s. 1: 53-70.

Denoyelle, M., 1994. La ceramica protoitaliotta: alcune testimonianze delle relazioni tra Magna Grecia ed Etruria, in *Magna Grecia, Etruschi, Fenici (Atti del Convegno, Taranto, 1993)*, Taranto: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia.

Denoyelle, M., 1995. Iconographie mythique et personnalité artistique dans la céramique protoitaliote, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV sec. a.C. (Atti del Convegno, Raito di Vietri sul Mare, 1994)*, Salerno: Edizioni 10/17: 83-101.

Denoyelle, M., 1997. Attic or non-Attic?: the case of Pistici Painter, in W. Coulson, J. Oakley, O. Palagia (a cura di), *Athenian Potters and Painters (Atti del Convegno, Oxford, 1997)*, Oxford: Oxbow: 395-405.

Denoyelle, M., 2013. Spina: un avant-poste de la céramique italiote en Étrurie padane?, in A. Tsingarida, D. Viviers (eds.), *Pottery Markets in the ancient Greek World (8th-1st centuries B.C.) (Atti del Convegno, Bruxelles, 2008)*, Bruxelles: Libre de Bruxelles: 203-211.

Denoyelle, M., 2014. Hands at Work in Magna Graecia: the Amykos Painter and his Workshop, in T.H. Carpenter, K.M. Lynch (eds.), *The Italic People of Ancient Apulia*, Cambridge: University Press: 116-129.

Ferrari, G., 2002. *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago: The University of Chicago Press.

Franceschini, M., 2014. Mantled and naked figures in attic red-figure pottery, Appendix in Harari, M., Out of the tondos. The outside of the Clusium Cups: An iconographic reconsideration, in S. Schierup, V. Sabetai (eds.), *Regional Production of Red-Figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag: 298-301.

Giudice, G., 2007. *Il tornio, la nave e le terre lontane. Ceramiche attiche in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a.C.: rotte e vie di distribuzione*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Giudice, F., Scicolone, R., Tata, L., 2012. Vedere il vaso attico: costruzione del quadro di ri-

ferimento delle forme dal 635 al 300 a.C., in S. Schmidt, A. Stähli (hrsg.), *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum (Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland, V)*, München: Verlag C.H. Beck: 27-34.

Govi, E., 2014. Lo studio delle stele felsinee. Approccio metodologico e analisi del linguaggio figurativo, in G.M. Della Fina (a cura di), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C. (Atti del Convegno, Orvieto, 2013)*, *AnnFaina* 21: 127-186.

Hoffmann, A., 2002. *Grabritual und Gesellschaft: Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalischer rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent*. Rahden (Westf.): Marie Leidorf.

Isler-Kerényi, C., 1987. Dal ginnasio al simposio. Tappe di vita giovanile su uno psykter attico a figure rosse, *NumAntCl* 16: 47-85.

Isler-Kerényi, C., 1993. Anonimi ammantati, in *Studi sulla Sicilia Occidentale in onore di Vincenzo Tusa*, Padova: Aldo Ausilio Editore: 93-100.

Isler-Kerényi, C., 2002. Un cratere polignoteo tra Atene e Spina, *NumAntCl* 31: 69-88.

Isler-Kerényi, C., 2003. Images grecques au banquet funéraire étrusque, *Pallas* 61: 39-53.

Jircik, N.R., 1990. *The Pisticci and the Amykos Painters: the beginnings of Red-Figures vase painting in ancient Lucania (PhD Dissertation, The University of Texas at Austin)*, Ann Arbor: UMI.

Landolfi, M., 1987. I traffici con la Grecia e la ceramica attica come elemento del processo di maturazione urbana della civiltà picena, in G. Bermond Montanari (a cura di), *La formazione della città in Emilia Romagna. Prime esperienze urbane attraverso le nuove scoperte archeologiche*, *StDocA* 3: 187-197.

Landolfi, M., 1996. I vasi alto-adriatici da Numana e dal Piceno, in F. Berti (a cura di), *Classico e Anticlassico. Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria (Catalogo della mostra, Comacchio 1996-1997)*, San Giovanni in Persiceto: Aspasia Editore: 13-33.

Landolfi, M., 2000a. Il Pittore di Filotrano e la tarda ceramica attica a figure rosse nel Piceno, in B. Sabbatini (a cura di), *La Céramique attique du IV^e siècle en Méditerranée Occidentale (Actes du Colloque International, Arles, 1995)*, Napoli: Centre Jean Bérard: 77-91.

Landolfi, M., 2000b. Vasi Alto-adriatici del Piceno, in M. Landolfi (a cura di), *Adriatico tra IV e III sec. a.C. Vasi Alto-Adriatici tra Piceno, Spina e Adria (Atti del Convegno, Ancona, 1997)*, Roma: L'Erma di Bretschneider: 111-129.

Langner, M., 2012. Mantle-figures and the Athenization of Late Classical Imagery, in S. Schierup, B.B. Rasmussen (eds.), *Red-figure Pottery in its Ancient Setting (Atti del Convegno, Copenhagen,*

2009), Aarhus: Aarhus University Press: 11-20.

Macellari, R., 2002. *Il sepolcreto Etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna (550-350 a.C.)*, Venezia: Marsilio.

Mannino, K., 1996. Gli ateliers attici e la nascita della produzione figurata, in E. Lippolis (a cura di), *Arte e artigianato in Magna Grecia (Catalogo della mostra, Taranto, 1996)*, Napoli: Electa: 363-370.

Mansuelli, G.A., Brizzolara, A.M., De Maria, S., Sassatelli, G., Vitali, D., 1992. *Guida alla città etrusca e al Museo di Marzabotto*, Bologna: Labanti & Nanni.

Marchesi, M., 2005. Le necropoli: dagli scavi ottocenteschi alla ricostruzione dei corredi, in G. Sassatelli, E. Govi (a cura di), *Culti, forma urbana e artigianato a Marzabotto. Nuove prospettive di ricerca (Atti del Convegno, Bologna, 2003)*, Bologna: Ante Quem: 191-212.

Miller, S.G., 2004. *Ancient Greek Athletics*. New Haven-London: Yale University Press.

Morpurgo, G., 2009. Abitato, in M. Bragadin (a cura di), *Il Castello Aria e la città etrusca di Marzabotto*, Bologna: Publistampa: 121-165.

Morpurgo, G., c.s. Circe e i porci su un cratere a calice dalla tomba 100 del sepolcreto etrusco De Luca di Bologna, *Hesperia. Studi sulla grecità d'Occidente*, in corso di stampa

Nankov, E., 2010. Why one needs "The Odd Man Out"? The deer hunter with lagobolon from the frescoes in Thracian tomb near Alexandrovo, *ABulg* 14, nr. 1: 35-52.

Pozzi, A., 2009. Necropoli Est, in M. Bragadin (a cura di), *Il Castello Aria e la città etrusca di Marzabotto*, Bologna: Publistampa: 190-210.

Sassatelli, G., 1993. Rappresentazioni di giochi atletici in monumenti funerari di area padana, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique (Atti della tavola rotonda, Roma, 1991)*, Roma: École Française de Rome: 45-67.

Schauburg, K., 1960. Herakles und Omphale, *RhM* 103: 57-76.

Schild-Xenidou, V., 1997. Zur Bedeutung von Jägern und Epheben auf griechischen Grabreliefs, *AM* 112: 247-268.

Schierup, S., 2014. Patterns of Use in Early Metapontine Red-Figure Pottery: Distribution, Shapes and Iconography, in S. Schierup, V. Sabetai (eds.), *The Regional Production of Red-Figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Aarhus: Aarhus University Press: 192-216.

Schnapp, A. 1997. *Le Chasseur et la cité: Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*. Paris: Albin Michel.

Servadei, C., 2005. *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna: Ante Quem.

Šešelj, L., Silvestrelli, F., 2013. A Bell Krater by the Dolon Painter from Beretinova Gradina, North Dalmatia, *Diadora* 26/27: 381-394.

Shefton, B.B., 2003. Contacts between Picenum and the Greek world to the end of the fifth century B.C. Imports, influences and perceptions, in *I Piceni e l'Italia medio-adriatica (Atti del Convegno, Ascoli Piceno, Teramo, Ancona, 2000)*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 315-337.

Silvestrelli, F., 2003. La distribuzione della ceramica a figure rosse dei Pittori di Creusa, di Dolone e dell'anabates, in *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa: Osanna Edizioni: 279-300.

Söldner, M., 2007. *BIOΣ EYΔAIMON. Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens. Die Bilder aus Lukanien*, Möensee: Bibliopolis.

Todisco, L., 2012. *Ceramiche a figure rosse dalla Magna Grecia e dalla Sicilia, I-III*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Trendall, A.D., 1967. *The Red-figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily, I-II*. Oxford: Clarendon Press.

Trendall, A.D., 1978. *Greek Vases in the National Gallery of Victoria*, Melbourne: National Gallery of Victoria.

Trendall, A.D., 1983. *Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily: third supplement. Consolidated*, London: Institute of Classical Studies.

Vollkommer, R., 1988. *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford: Oxford University Committee for Archaeology.

Woodford, S., 1966. *Exemplum virtutis: a study of Herakles in Athens in the second half of the Fifth Century B.C. (PhD Dissertation Columbia University)*, Ann Arbor: UMI.