



Luigi Todisco

Il Pittore di Arpi

Stando a ricerche recenti, nel terzo venticinquennio del IV secolo a.C. la ceramica apula a figure rosse caratterizzata da soggetti mitologici, che fino ad allora sembrerebbe esser stata destinata quasi esclusivamente ad una committenza tarantina e peuceta, si diffuse in maniera consistente nella Puglia centro-settentrionale¹. Esponenti di particolare rilievo all'interno di questa produzione furono senza dubbio, soprattutto il Pittore di Dario e, più tardi ma non di molto, uno dei suoi allievi più significativi che va sotto il nome di Pittore di Baltimora².

Si ritiene ragionevolmente che il primo avesse impiantato un'officina a Canosa, alla quale il secondo potrebbe aver dato continuità, se si tiene conto che intorno ad entrambe queste due personalità fiorirono gruppi di artigiani molto prolifici la cui attività è documentata da rinvenimenti nella Puglia centro-settentrionale fin oltre la fine del IV secolo a.C.³. In tale contesto le rappresentazioni mitologiche, diffuse ormai lungo i decenni conclusivi del IV secolo a.C. pressoché soltanto nel suddetto territorio e su vasi spesso di proporzioni monumentali, erano destinate a soddisfare le esigenze di autocelebrazione delle famiglie più facoltose e potenti dei centri indigeni locali ellenizzati.

Alla fase finale della stretta relazione che intercorse tra ceramografia apula a soggetto mitologico e società indigena appartiene il Pittore di Arpi, il ceramografo maggiormente rappresentativo tra quelli testimoniati in Daunia che prolungarono la produzione di vasi a figure rosse fino agli anni intorno al 300 a.C.

Tenendo conto del numero dei rinvenimenti in questa località, l'ipotesi che la sua bottega fosse ad Arpi resta la più probabile⁴, anche se non può essere esclusa una collocazione diversa e comunque non troppo distante come a Canosa⁵. Notevoli sono infatti le analogie stilistiche riscontrate nell'ambito della produzione del ceramografo con vasi dipinti dal già ricordato Pittore di Baltimora, di poco più anziano e,

¹ Cfr., più di recente, LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 15–18.

² Sulle caratteristiche del Pittore di Dario cfr. almeno SCHMIDT 1960; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 482–508; AELLEN, CAMBITOGLU, CHAMAY 1986. Non nuova è l'ipotesi secondo la quale il ceramografo avrebbe lavorato perlomeno in età giovanile a Metaponto: CANOSA 2007, in part. 134, partendo dall'analisi di una eccezionale struttura tombale e del relativo corredo a Timmari, in Peucezia, datata al 330 circa a.C. Sulle caratteristiche del Pittore di Baltimora cfr. almeno TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 856–888.

³ Cfr. *supra* N. 2 e per i seguaci dei Pittori di Dario e di Baltimora TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 503–1035.

⁴ Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, 184 (in cui venivano messe in evidenza le difficoltà di trasporto causate dalle grandi dimensioni dei vasi); MAZZEI 1984, 37; De Juliis, 1988 113–114; MAZZEI 1995, 54; 1999 475; POUZADOUX 2005b, 187–199; 2008, 205–220.

⁵ Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 922–923, in cui si prospetta l'ipotesi che il ceramografo lavorasse, sia pure in maniera indipendente, nella bottega del Pittore di Baltimora. Cfr., inoltre, DE JULIIS 1992, 117, con bibl. prec. Su Canosa nel IV secolo a.C., cfr. CASSANO 1992.

come si è detto, verosimilmente attivo con un'officina in quest'ultimo centro⁶, dove si ritiene operasse già anche il Pittore di Dario⁷.

L'individuazione e la denominazione del ceramografo si devono ad E. M. De Juliis, sulla base del rinvenimento ad Arpi, nel 1972, di quattro grandi vasi in una ormai ben nota tomba gentilizia del tipo a camera⁸. Esse furono accettate da A. D. Trendall e da A. Cambitoglou, i quali attribuirono su basi stilistiche al nuovo pittore altri dieci esemplari, dei quali uno da Arpi⁹, gli altri di provenienza sconosciuta¹⁰, ricostruendo una distinzione cronologica all'interno della produzione ancora condivisibile¹¹. Le scelte iconografiche del Pittore di Arpi s'inquadrano bene nell'ambito della pittura apula del tardo IV secolo a.C., esemplificata dai già citati maestri, senza però tralasciare il Pittore di Berlino F 3383¹² e il Pittore del Sakkos Bianco¹³, dei quali si colgono assonanze iconografiche e stilistiche nel comune riferimento, diversamente mediato, all'opera di personalità artigiane quali i Pittori di Dario e dell'Oltretomba¹⁴.

I suoi grandi, talvolta grandissimi¹⁵, vasi sono decorati con ricercate scene mitologiche, naiskoi e stele funerarie, caratterizzati da ragguardevoli architetture. Propria del suo stile è la resa delle stoffe materiche e colorate come dei panneggi impreziositi da minuziose sovraddipinture in bianco e in rosso. Le teste dei suoi personaggi s'inclinano, le pupille sono rese con un puntino, i volti piuttosto inespressivi. Sovrabbondante è l'uso del bianco, del giallo e del rosso, aggiunti per attributi e dettagli, numerosi e spesso accuratissimi. Ricorrenti sono inoltre la preferenza per elementi architettonici quali mezze colonne e capitelli ionici, per elementi metallici e vasi figurati, la rifinitura con triglifi, *phialai*, crateri e *kantharoi* per monumenti funebri. Gli elementi accessori si fanno molto apprezzare per la frequente particolarità del disegno e la ricchezza decorativa. Caratteristico è l'uso della doppia linea di punti per definire il piano di terra¹⁶.

Della produzione del Pittore di Arpi risulta oggi nota una quindicina di vasi comprendenti nove crateri, due anfore, una *pelike*, un'idria e un *askos*. Gli episodi mitologici testimoniati dalle scene figurate sono complessivamente sette, distribuiti su tre crateri, due anfore e un'idria. Di numero maggiore sono tuttavia le scene di più stretto carattere funerario, costituite in particolare da otto rappresentazioni di *naiskoi* e da sei di grandi stele decorate.

Il problema su cui ritorno brevemente in questa sede riguarda in particolare la scena sul lato principale del corpo della grande anfora oggi in una collezione privata napoletana, con inv. I 371¹⁷, collegata lapidariamente dal Trendall con la partenza di Teseo per l'impresa cretese del Minotauro¹⁸ (figg. 1-2).

⁶ Cfr. *supra* N. 2. In part. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 856, 860.

⁷ Cfr. *supra* N. 2.

⁸ Cfr. DE JULIIS 1992. Ad essi si può aggiungere ora il cratere di Tampa, di cui De Juliis era in grado di pubblicare soltanto due frammenti del collo, quando a seguito del depreddamento della tomba il vaso era già entrato nel circuito del commercio clandestino e raggiunto prima la Svizzera e poi la Florida. Sulla ricerca archeologica ad Arpi e nel suo territorio cfr. almeno MAZZEI ET AL. 1995. Sulla piaga dei depreddamenti tombali e del commercio clandestino di pregiato artigianato daunio sono importanti GRAEPLER, MAZZEI 1996; LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 11–15.

⁹ Tampa, Bay Museum of Art, 87.36 (corpo), Foggia, Museo Civico, 132815 (frammento di collo), ricongiunti. Cratere a volute da Arpi, Tomba del Vaso dei Niobidi. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 926, nn. 96, 98, tav. 362.

¹⁰ Napoli, Collezione privata, I, 369. Cratere a volute. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 923–924, n. 87, tav. 395. Napoli, Collezione privata, I, 371. Anfora. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 924, n. 88, tav. 359. Londra, British Museum, F 310. *Pelike*. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 924, n. 89, tav. 360.1. Già Friburgo, Commercio antiquario, G. Puhze. *Askos*. TRENDALL, CAMBITOGLU 1992, 338, n. 88 a, tav. LXXXIX.1. Napoli, Collezione privata, I, 384. Cratere a volute. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 925, n. 92 a. Bari, Collezione Macinagrossa, 239 A. Cratere a volute. Trendall, Cambitoglou 1982, 925–926, n. 94. Bari, Collezione Macinagrossa, 239. Cratere a volute. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 926, n. 95. Germania, Collezione privata. Cratere a volute. TRENDALL, CAMBITOGLU 1992, 338–339, n. 93 a, tav. LXXXIX.2. Germania, Collezione privata. Cratere a volute. TRENDALL, CAMBITOGLU 1992, 339, n. 93 b.

¹¹ Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 922–926; 1992 338–339.

¹² Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 917–920.

¹³ Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 959–978.

¹⁴ Cfr. *supra* N. 2. e, per il Pittore dell'Oltretomba, TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 531–540.

¹⁵ Come segnalavano già TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 924 a riguardo del cratere di Tampa.

¹⁶ Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 923.

¹⁷ Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 923–924, n. 88, tav. 359; SCHAUENBURG 1986, 152, tav. 47, figg. 2, 4; SCHMIDT 1986, 256; SCHAUENBURG 1987, 244, fig. 13; TRENDALL, CAMBITOGLU 1992, 324; NEILS, WOODFORD 1994, 935, n. 169.

¹⁸ Sull'iconografia di Teseo, cfr. NEILS, WOODFORD 1994, 922–951 (935, nn. 163–169, per l'episodio della partenza dell'eroe per Creta).



Figg. 1-2 - Napoli, Collezione privata, I, 371. Anfora. Lato A e Lato B (cortesia K. Schauenburg, Università di Kiel).

Questa tesi non convinse prima M. Schmidt - la quale le contrappose, ma senza nessuna convinzione, l'alternativa della morte di Protesilao¹⁹ - e poi J. Neils²⁰, né tanto meno ha mai convinto neanche me.

Sul lato principale della spalla del vaso sono rappresentati Elios nimbato alla guida di una quadriga che procede, una lepre, una colomba con nastro nel becco, Eros con ruota (figg. 3-4). Sul corpo, in alto, sempre sul lato principale, ci sono una giovane donna diadematata con la testa e lo sguardo rivolti verso il centro della scena, molto agghindata, che scosta il mantello dalla sua testa e poggia la mano sul capo di un piccolo Eros ad ali spiegate che ha tra le mani una *inyx*, ai piedi della donna un *alabastron* e in alto un bucranio, Posidone con la testa e lo sguardo rivolti verso il centro della scena con un delfino e il tridente nelle mani, ai suoi piedi un altro delfino, Ermes incoronato, con la testa volta verso il centro della scena, che prende per il braccio un giovane uomo in movimento, con la testa e lo sguardo rivolti in avanti, semidrappeggiato, con stivali, bastone e corona sul capo, piccolo Eros ad ali spiegate, seduto su una roccia

¹⁹ Cfr. SCHMIDT 1986, 256. Sull'iconografia di Protesilao cfr. CANCIANI 1994, 554-560.

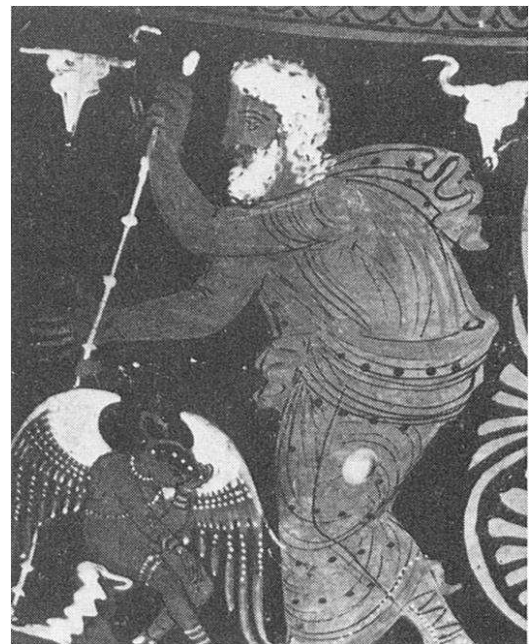
²⁰ Cfr. NEILS, WOODFORD 1994, 935, n. 169.



Figg. 3-4 - Napoli, Collezione privata, I, 371. Anfora. Lato A, particolare (cortesia K. Schauenburg, Università di Kiel).



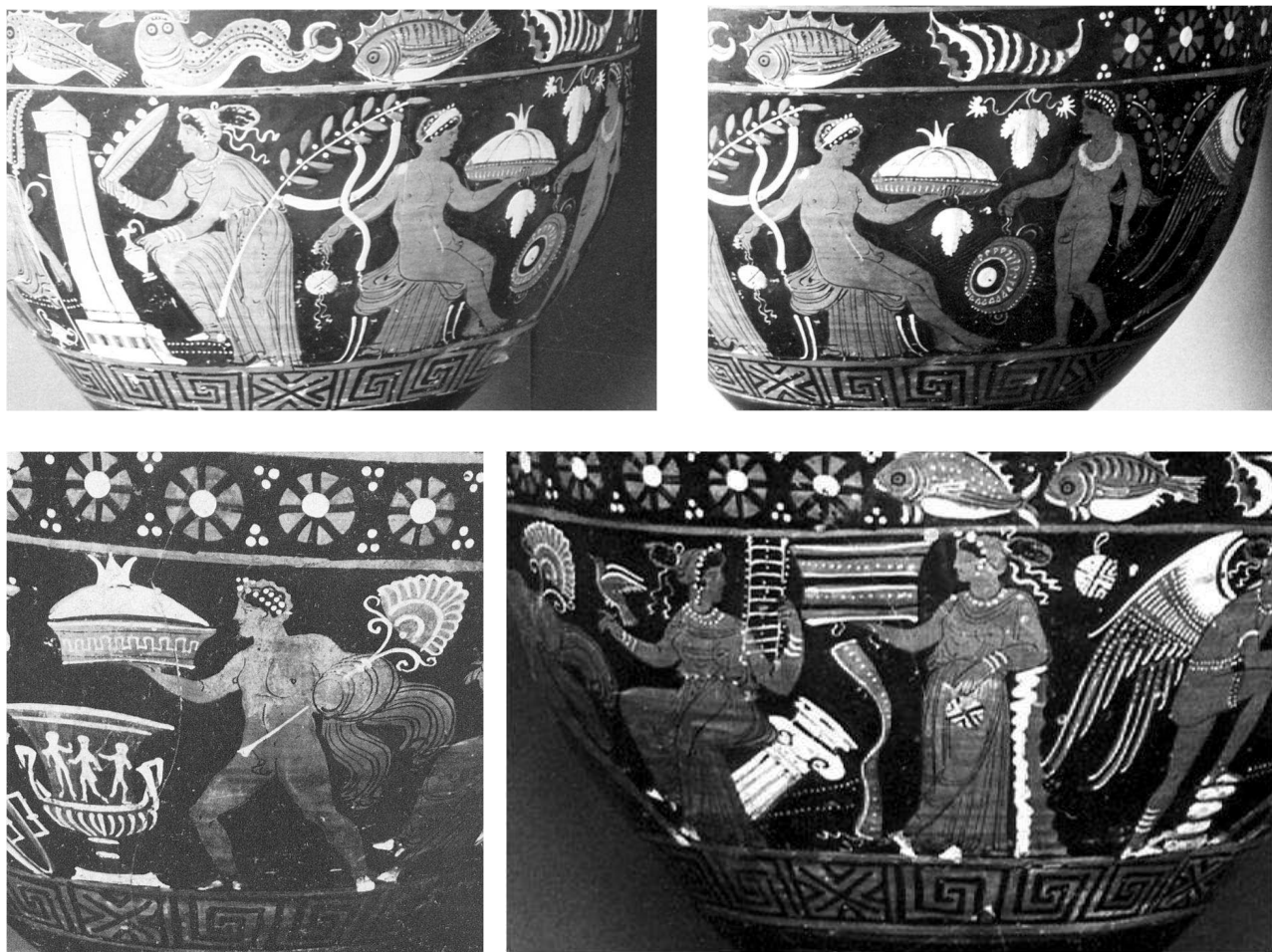
Figg. 5-6 - Napoli, Collezione privata, I, 371. Anfora. Lato A, particolare (cortesia K. Schauenburg, Università di Kiel).



in atteggiamento affranto, un vecchio, con il corpo e lo sguardo volti verso il giovane uomo, appoggiato ad un bastone, e accanto a lui, nel campo, in alto, due bucrani. Al di sotto dei personaggi corrono animali marini (figg. 5-6).

Sul lato opposto del corpo, in alto, si susseguono da s. a d. una donna con specchio e *phiale* con grappolo d'uva e rosette, una donna con ventaglio seduta su un capitello ionico, girata a guardare un Satiro con torcia e situla, una donna con piatto con focaccia e *oinochoe* (fig. 2).

Sempre sul corpo, ma in basso, da s. a d. del lato principale, proseguendo su quello secondario in sequenza continua, si vedono Eros con palla, un giovane con tirso e scatola aperta, seduto accanto a una stele, con ai suoi piedi un *kantharos*, una donna con *phiale*, *oinochoe* e ramo di alloro con bende, un giovane seduto con piatto con focaccia e palla, un Satiro con tamburello, un albero, Eros con *phiale*, palla, *oinochoe* e, tra i suoi piedi, una *phiale*, davanti a lui, sul terreno, una patera e un cratere a calice a figure



Figg. 7-10 - Napoli, Collezione privata, I, 371. Anfora. Registro inferiore, particolare (cortesia K. Schauenburg, Università di Kiel).

rosse, un giovane con piatto con focaccia e ventaglio, una donna con volatile e xilofono seduta su colonna ionica, una donna con cista, benda e palla poggiata ad un pilastrino (figg. 7-10).

Inutile soffermarsi troppo sulla coerente caratterizzazione dionisiaca in relazione con il rituale funerario e con l'eros del programma simbolico espresso dal pittore attraverso l'affollata sequenza delle figure riprodotte con i relativi attributi sui due lati del vaso. Di segno amoroso è, ovviamente, anche il gesto dell'*anakalypsis* compiuto dall'unica donna presente nella scena mitologica²¹ (fig. 5). In questa figura femminile il Trendall e il Cambitoglou riconoscevano Afrodite²², ponendo, come si è detto, in relazione l'immagine del vaso con l'episodio della partenza per Creta di Teseo, il quale, stando a Plutarco (*Vita di Teseo*, 18), sarebbe stato consigliato dall'oracolo delfico di farsi guidare da questa divinità nell'impresa.

Come ho già accennato, che potessero aver torto lo notava giustamente la Schmidt²³, dato che, secondo questa interpretazione, non troverebbe spiegazione l'atteggiamento scelto per la dea in rapporto con Teseo e, soprattutto, la presenza di Ermes al centro della rappresentazione, il quale ha tutta l'aria non soltanto di esser lui la guida dell'eroe alla sua sinistra ma anche di esercitare, prendendolo per il braccio, la propria funzione di Psicopompo²⁴. Se si escludono, d'altra parte, Posidone ed Ermes²⁵, raffigurati con i loro

²¹ Sull'*anakalypsis* cfr. LOHMANN 1979, 77-79 (ceramica italiota); OAKLEY, SINOS 1993, 25-26 (ceramica attica).

²² Sull'iconografia di Afrodite cfr. DELIVORRIAS, BERGER-DOER, KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 2-151.

²³ Cfr. SCHMIDT 1986, 256.

²⁴ Questo dettaglio non è stato mai segnalato da coloro che finora si sono occupati della rappresentazione. Già la SCHMIDT 1986, 256, interpretava però la figura come Ermes Psicopompo. Sull'iconografia di Ermes cfr. SIEBERT 1990, 285-387 (335-340, nn. 586-645 per il

tipici attributi, gli altri personaggi maschili identificati dal Trendall e dal Cambitoglou con Teseo e con Egeo²⁶, sono, come la presunta Afrodite, privi di elementi effettivamente caratterizzanti tali da consentire una identificazione certa. Inoltre, nelle immagini vascolari, prevalentemente attiche, che sarebbero state dedicate all'episodio teseico, i personaggi raffigurati sono altri - Atena, Etra, Medea, Forbante²⁷, insieme a Teseo ed Egeo - secondo quanto specificato dalle iscrizioni che li accompagnano²⁸.

Pertanto, partendo dalla centralità della figura di Ermes nella sua qualità di Psicopompo, dall'atteggiamento dolente non soltanto del vecchio a destra ma anche dell'Eros tra quest'ultimo e il giovane uomo seminudo e dalla presenza dei bucrani sul fondo, nell'immagine va piuttosto riconosciuta la rappresentazione di un episodio in cui veniva evocato il momento del passaggio dallo stato terreno a quello ultraterreno da parte di un eroe, il quale viene riprodotto in movimento, con i piedi che oltrepassano la linea di terra della scena, immersi nel mare evocato dagli animali acquatici, ed ha gli sguardi puntati di tutti i partecipanti alla scena.

Nella donna che compie, con accanto l'alabastron, il gesto dell'*anakalypsis*, e poggia la sua mano sulla testa di Eros, accanto a Posidone, potrà dunque essere individuata Elena²⁹, invece che Anfitrite o Teti³⁰, nell'eroe Achille³¹, nel vecchio affranto il re Fenice³², nei bucrani il compimento del rito funebre, nella sequenza di animali acquatici sotto i piedi dei personaggi il viaggio per mare³³, verso l'Isola dei Beati o Leuké³⁴.

Si sa che Fenice pianse inconsolato la morte di Achille, suo pupillo (Quinto Smirneo, *Postomeriche*, 3, 460-490). Si sa che l'eroe non sarebbe disceso nell'Ade, come sosteneva Omero (*Odissea*, XXIV, 45-89), ma avrebbe invece soggiornato, dopo la sua morte, in un'isola (Pindaro, *Olimpiche*, 2, 68-83: Isola dei Beati; Pindaro, *Nemee*, 4, 49-51: Isola lucente nel Ponto Eussino; Euripide, *Andromaca*, 1259-1262, Euripide, *Ifigenia in Tauride*, 432-438; Filostrato, *Eroico*, 54, 5-6, Arriano, *Periplo del Ponto Eussino*, 21: Leuke nel Ponto Eussino; Pausania, 3, 19, 12-13: Leuke; Quinto Smirneo, *Postomeriche*, 3, 765-787: Isola sacra nel Ponto Eussino). Si sa che fu Posidone a concedere l'isola ad Achille su richiesta di Teti (Filostrato, *Eroico*, 51, 7-53, 2, Quinto Smirneo, *Postomeriche*, 3, 765-787). Si sa che l'eroe soggiornò sull'isola con Elena, la quale era divenuta sua moglie (Filostrato, *Eroico*, 51, 7-53, 2, Pausania, 3, 19, 12-13). Sull'isola veniva collocata la sede di un culto tributato ad Achille e ad Elena, di cui furono erette statue (Filostrato, *Eroico*, 54, 5-6, ma anche Arriano, *Periplo del Ponto Eussino*, 21, Quinto Smirneo, *Postomeriche*, 3, 765-787).

Si spiegherebbero così sia la collocazione che l'atteggiamento differenziato dei due Eros³⁵, l'uno mesto accanto all'addolorato Fenice per il trapasso dell'eroe amato alle sue spalle (Eros sul quale ha richiamato l'attenzione K. Schauenburg per l'importanza della sua iconografia in rapporto all'arte funeraria romana)³⁶, l'altro vitale rivolto invece verso di lui, con la *iyxn*³⁷, diffuso simbolo matrimoniale, vicino e tenuto da Elena, sposa in eterno di Achille (fig. 11.a-b).

dio ctonio e Psicopompo). Per l'Ermes Psicopompo nelle immagini vascolari della tarda produzione apula in rapporto con l'orfismo cfr. MORET 1993, 293-351.

²⁵ Sull'iconografia di Posidone cfr. SIMON 1994, 446-479.

²⁶ Sull'iconografia di Teseo cfr. NEILS, WOODFORD 1994, 922-951, su quella di Egeo cfr. KRON 1981a, 359-367.

²⁷ Sull'iconografia di Atena cfr. DEMARGNE 1984, 955-1044, su quella di Etra cfr. KRON 1981b, 420-431, su quella di Medea cfr. SCHMIDT 1992, 386-398, su quella di Forbante cfr. KAUFFMANN-SAMARAS 1997b, 992.

²⁸ Cfr. NEILS, WOODFORD 1994, 935, nn. 163-168.

²⁹ Sull'iconografia di Elena, che è molto spesso rappresentata nel gesto dell'*anakalypsis* come nella scena oggetto di queste pagine cfr. KAHIL, ICARD 1988, 498-563.

³⁰ Sull'iconografia di Anfitrite cfr. KAEMPF-DIMITRIADOU 1981, 724-735, su quella di Teti cfr. VOLLKOMMER 1997, 6-14.

³¹ Sull'iconografia di Achille, che è molto spesso rappresentato semiammantato e con il bastone come nella scena del vaso oggetto di queste pagine, cfr. KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 37-200.

³² Sull'iconografia di Fenice cfr. KAUFFMANN-SAMARAS 1997a, 984-987.

³³ Così già TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 923, che confrontano il particolare con quello dell'anfora del Pittore di Berlino F 3383, *ibid.*, 918, n. 60.

³⁴ Sulla morte di Achille e il suo destino ultraterreno cfr. almeno KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 193-195; BARRINGER 1995, 49-54.

³⁵ Sull'iconografia di Eros cfr. HERMARY, CASSIMATIS, VOLLKOMMER 1986, 850-942.

³⁶ Il particolare della posizione dell'Eros era già stato notato dalla SCHMIDT 1986, 256. LO SCHAUENBURG 1987, 243-244; 1993, 252, ha inoltre messo in luce il valore dell'atteggiamento della figura in relazione anche all'arte romana.



Fig. 11.a-b - Napoli, Collezione privata, I, 371. Anfora. Lato A, particolari (cortesia K. Schauenburg, Università di Kiel).

Il valore dell'amore e la promessa di una vita felice oltre la tomba offerta dalla religione dionisiaca e dall'orfismo al defunto si integravano molto bene con l'esempio eroico del mito di Achille ed Elena – quest'ultima personaggio fondamentale in rapporto con Eros nella tradizione orfica³⁸ - secondo la versione mitica cui si è fatto riferimento, in funzione della finalità evidentemente celebrativa e consolatoria insieme affidata dal ceramografo apulo alle immagini simboliche del suo vaso funerario³⁹.

Con tale messaggio di marca dionisiaco-orfica attribuibile alla scena si salderebbe molto bene anche il senso attribuibile alle figure riprodotte sulla spalla dell'anfora, il cui significato doveva implementare la generale intonazione escatologica del programma decorativo. Espressione di luce eterna dopo la morte può essere considerata, infatti, la rappresentazione di Elios nimbato alla guida della sua quadriga⁴⁰ (fig. 3), - con la colomba e la lepre (fig. 4) che lo accompagnano in quanto animali simbolici dell'unione amorosa⁴¹ - e del portatore di ruota Eros, la cui stretta relazione con il Fanes orfico dispensatore di luce eterna è altresì ben nota⁴².

Le immagini di Achille, eroe paradigmatico dell'aristocrazia per eccellenza, lungo il corso della produzione vascolare italiota sono di numero considerevole⁴³, a differenza di quelle di Teseo⁴⁴. Ma è stato

³⁷ Sul simbolismo della *ixnx* in rapporto ad Eros e alla sfera nuziale cfr. SAGLIO 1911, 863–864; GOW 1934, 1–13; SMITH 1976, 49, 265; DE JULIIS 1992, 121; SCHAUBURG 2000, 11, 63, nota 51.

³⁸ Su cui cfr. BOTTINI 1992, 76–83, 117, 148.

³⁹ Sui rapporti tra dionisismo e orfismo cfr. JEANMAIRE 1972, 389–413; cfr. anche COLLI 1981, 414–415. Sull'orfismo e il dionisismo in Magna Grecia e il loro rapporto con le immagini vascolari cfr. almeno Bottini 1992; cfr. anche MORET 1993, 293–351; ISLER KERÉNYI 2004, 244–248. Sul modello eroico per i defunti e il messaggio consolatorio per i loro vicini espressi dalle immagini dei vasi italioti destinati al rituale funerario cfr., inoltre, almeno GIULIANI 1999, 43–51.

⁴⁰ Sull'iconografia di Elios cfr. YALOURIS, VISSER-CHOITZ 1990, 1005–1034. Per le diffuse immagini di Elios e il loro valore simbolico nella ceramica italiota cfr. SCHAUBURG 1962, 51–64; 1986, 152–153.

⁴¹ Sulla presenza della colomba nell'iconografia vascolare italiota e sul suo uso simbolico cfr. SCHAUBURG 1990, 89–90; PIRENNE-DELFORGE 1994, 415–417. Sulla lepre, anche accanto a quadrighe, nell'iconografia della ceramica italiota cfr. SCHAUBURG 1991, 93, 95; 1993, 236; 1994, 54; 2001, 50.

⁴² Su Eros e Fanes cfr. BOTTINI 1992, 36–37, 67, 70, 82–83, 113, 122–124, 159. Sulla ruota di Eros cfr. LAFAYE 1919, 492–493. Sull'ampio valore di Eros nell'iconografia italiota cfr., ora, l'importante contributo della CASSIMATIS 2008, 51–65, la quale a 60–61 propone la possibilità che l'associazione Eros-colomba svolgesse un ruolo simbolico di rinascita in relazione all'orfismo.

⁴³ Cfr. a riguardo già SCHAUBURG 1961, 215–235, tavv. 41–49.

anche ragionevolmente osservato che negli ultimi decenni del IV secolo a.C. sarebbero state introdotte nuove iconografie achillee - spesso uniche ed in cui è costante la presenza di Fenice con riferimento simbolico alla paideia⁴⁵ - per meglio soddisfare le contemporanee esigenze dei ceramografi e dei destinatari dell'Apulia centrale e settentrionale, interessati ad un più specifico uso funerario dei vasi dipinti⁴⁶.

Al centro di questo processo si pone, con i ritrovamenti di Canosa ed Arpi⁴⁷, il territorio daunio, nel quale dovette essere sensibile l'attecchimento delle credenze orfico-dionisiache tra le aristocrazie indigene ellenizzate e attratte dal tradizionale valore del modello eroico per la celebrazione dei loro defunti⁴⁸. E che gli iniziati avrebbero regnato beati tra gli altri eroi veniva affermato, appunto, nei testi orfici⁴⁹.

Questo *milieu* sembra collimare con l'interpretazione del programma iconografico che ho avanzato, la quale ne costituirebbe una ulteriore conferma.

Il tardo ceramografo apulo dà, con l'immagine che ritengo di poter riferire al trapasso di Achille ed alla seguente esistenza dell'eroe insieme ad Elena sull'isola lontana, un'altra prova della sua destrezza nell'attingere al repertorio mitico e della sua originale sensibilità nella rielaborazione iconografica⁵⁰. Sostanzialmente, anche in questo caso si tratterebbe infatti di un *unicum*⁵¹.

In conclusione, emergerebbe un ulteriore esempio della funzionalizzazione di specifiche versioni mitiche attuata dai ceramografi apuli in rapporto al contesto territoriale e sociale cui i vasi che le rappresentavano furono destinati⁵², ovvero una stretta connessione tra specifici personaggi ed episodi mitici e le esigenze celebrative e consolatorie della clientela arpana in rapporto con il dionisismo e con l'orfismo nel contesto del rituale funerario⁵³.

Che il grado culturale del Pittore di Arpi fosse particolarmente elevato si chiarisce, inoltre, da non pochi elementi⁵⁴. Primo fra tutti, forse, la capacità di selezionare le varianti dei miti note nella tradizione letteraria che meglio si adattassero al messaggio simbolico da trasmettere ai fruitori dei suoi prodotti. In questo senso assume particolare importanza, appunto, il motivo del trapasso di Achille, per il quale, come si è visto, alcuni elementi della versione mitica ispiratrice sono giunti a noi soltanto attraverso scrittori ellenistici e romani. Non è dunque improbabile che negli anni dell'attività del pittore, gli strumenti di apprendimento della cultura greca disponibili in Daunia fossero effettivamente più numerosi e sottili di prima a seguito di una stratificazione e dilatazione di conoscenze cui si era dato inizio da almeno un secolo⁵⁵. Questo è infatti ritenuto un periodo per il quale si possa ipotizzare una circolazione testuale ormai abbastanza diffusa non soltanto in Grecia ma anche in Magna Grecia come in Sicilia⁵⁶. Né tanto meno mancano verosimili ipotesi

⁴⁴ Come sottolineava già la SCHMIDT 1986, 256, accennando all'immagine dell'anfora oggetto di queste pagine.

⁴⁵ Uno di questi vasi, in cui sono stati riconosciuti Achille e Fenice, è stato rinvenuto anche ad Arpi, nella Tomba Dei Niobidi, con attribuzione al Pittore di Baltimora: cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 866, n. 25; DE JULIIS 1992, 50, 110.

⁴⁶ Cfr. POUZADOUX 2005b, 194–198. Sul rapporto tra committenti ed esecutori di vasi in Apulia cfr. anche TORELLI 2004, 190–192.

⁴⁷ Cfr. POUZADOUX 2005b, 194–198.

⁴⁸ Per la diffusione del dionisismo e dell'orfismo in Daunia, alla luce delle immagini vascolari, cfr. almeno DE JULIIS 1992, 126–127; MORET 1993, 293–351. Per l'interesse al paradigma eroico da parte dei destinatari dauni dei vasi funerari cfr. MORET 1993, 314 e più di recente POUZADOUX 2005b, 194–198.

⁴⁹ Cfr. ZUNTZ 1971, 358–359, 380–381; MORET 1993, 314 e, per il valore dell'Erme Psicopompo nelle immagini della tarda produzione apula, 293–351.

⁵⁰ Su cui già TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 922–926.

⁵¹ Soltanto nella ceramica attica a figure nere si è tentato di riconoscere il viaggio per mare di Achille verso l'isola: cfr. KOSSATZ-DEISSMAN 1981, 195, n. 901. Per l'iconografia di Achille ed Elena a Leuke cfr. KAHIL, ICARD 1988, 554, 563, nn. 378–379.

⁵² Cfr. PONTRANDOLFO 1998, 97–113; LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 17–18.

⁵³ Cfr. già PENSA 1977, e di recente LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 17–18, ma senza specifico riferimento al problema dell'orfismo. Questo orientamento era stato riscontrato, inoltre, sia pure in maniera problematica rispetto all'orfismo e al pitagorismo, in DE JULIIS 1992, 125–128, in relazione alla ceramica figurata della tomba arpana dei Niobidi che, com'è noto, non comprende soltanto vasi del Pittore di Arpi ma anche del Pittore Varrese, del Pittore di Dario, del Pittore della Patera e della sua cerchia, del Gruppo Launceston e, soprattutto, del Pittore di Baltimora.

⁵⁴ Cfr. sul problema dell'erudizione dei pittori apuli, da ultima, SCHMIDT 2005, 201–206.

⁵⁵ Di "embarras de richesses" parla GIULIANI 1999, 49, in relazione alla tradizione del mito di Acamante e Frisso sviluppato dal Pittore di Dario sul già citato vaso (N. 33) da Canosa a Berlino.

⁵⁶ Cfr. SCHMIDT 2005, 205; MASTROMARCO, TOTARO 2008, 19–25, in part. 24–25.

circa la circolazione nei centri dauni di figure in grado di svolgere un ruolo mediatico di comunicazione orale con l'aristocrazia indigena ellenizzata⁵⁷.

Il passaggio nella Daunia centrale - probabilmente tra il 334 e il 332 a.C. - dell'esercito epirota di Alessandro il Molosso, il quale con l'occupazione di Siponto si sarebbe assicurato, tra l'altro, l'approvvigionamento dei suoi soldati proveniente dalle colture cerealicole del tavoliere arpano, dovè contribuire al processo iniziato nel V secolo a.C. di adesione alla cultura ellenica da parte delle aristocrazie dominanti daune, tra le quali quella di Arpi avrebbe rappresentato uno dei caposaldi dell'azione del condottiero⁵⁸. Effetti di questo evento sono stati rintracciati anche nell'iconografia vascolare prodotta dai ceramografi che si ritiene operassero localmente, in particolare a Canosa, meglio giustificando rapporti tra l'artigianato e l'ambiente macedone della seconda metà del IV secolo a.C. ed oltre⁵⁹. Lo scenario su cui si pone il Pittore di Arpi è tuttavia quello della fine del secolo, in cui la Daunia stava sempre più entrando nella sfera della conquista romana, agli inizi della seconda guerra sannitica. Nel contesto dell'adesione degli abitanti di Arpi all'intervento romano nel territorio, la sua testimonianza appare quindi rilevante, non tanto sul piano della conservazione di una tecnica di tradizione greca quale è quella delle figure rosse – la quale oltrepassò certamente, sia pure in una produzione minore, il limite del IV secolo a.C.⁶⁰ - quanto per il suo ancora autorevolissimo riferimento alla tradizione del mito a fini simbolici in relazione alle esigenze del rituale funerario adottato dalla classe dominante locale. Tuttavia, se si valuta la quantità delle opere prodotte da ceramografi quali i pittori di Dario o di Baltimora, è lo stesso Pittore di Arpi a indicare, nel contempo, che il clima generale fosse cambiato. Molto difficilmente, infatti, il numero dei vasi da lui decorati può esser stato troppo superiore rispetto a quello finora calcolato. In tale realtà il Pittore di Arpi si poneva, dunque, probabilmente come l'effettivo ultimo ceramografo capace di esprimere nel linguaggio immaginifico del mito e in una tecnica plurisecolare ormai destinata a scomparire per sempre, le esigenze delle facoltose famiglie daunie che ancora potevano contare sulle ricchezze provenienti dalla sfruttamento agricolo del territorio e dell'allevamento fino ad allora accumulate per sperare di superare la tenebra della morte⁶¹. Egli lo fece in una maniera senza dubbio meno raffinata rispetto a maestri del calibro del Pittore di Dario. Mantenendo un legame con il passato artigiano a lui prossimo nell'attingere alla tradizione letteraria, diretta o mediata che fosse, le sue rielaborazioni consentirono però al Trendall di definirlo a ragione, al tramonto della ceramografia italiota, maestro dall' "highly original and individual style"⁶².

Luigi Todisco

Università degli Studi di Bari, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Piazza Umberto I, 1 – Palazzo Ateneo
70121 BARI
080 5714025
E-mail: lm.todisco@lettere.uniba.it

⁵⁷ Cfr. GIULIANI 1995, 152–158; 1999, 44–45, 51; TODISCO 2002, 20–24, 37; ROSCINO 2003, 334–339.

⁵⁸ Cfr. GRELLI 1995, 55–57.

⁵⁹ Cfr. PFROMMER 1983, 235–285; TORELLI 1985, 379–398; BOARDMAN 2001, 117, 121; POUZADOUX 2005a, 51, N. 1. Per l'edilizia abitativa e funeraria del III secolo a.C. cfr. anche MAZZEI 2002, 67–77; 2004, 243–262.

⁶⁰ Cfr., di recente, MAZZEI 1996, 403–406.

⁶¹ Cfr. ANTONACCI SANPAOLO 1995, 21–22; MAZZEI 1995, 52; LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 17–18.

⁶² Cfr. TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 923.

Bibliografia

- AELLEN C., CAMBITOGLUO, A., CHAMAY J., 1986. *Le Peintre de Darius et son milieu, Vases grecs d'Italie méridionale*. Genève.
- ANTONACCI SANPAOLO E. 1995. Il paesaggio vegetale di Arpi nel V e IV secolo a.C. Il contributo dell'archeopalinologia. In MAZZEI ET AL., 21–26.
- BARRINGER J. M., 1995. *Divine Escorts, Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. Ann Arbor.
- BOARDMAN J., 2001. *The History of Greek vases*. London.
- BOTTINI A., 1992. *Archeologia della salvezza, L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*. Milano.
- CANCIANI F., 1994. Protesilaos. *LIMC*, VII, 554–560.
- CANOSA M. G., 2007. *Una tomba principesca da Timmari, Monumenti Antichi, s. g. LXV, s. m. XI*. Roma.
- CASSANO R. (ed), 1992. *Principi Imperatori Vescovi, Duemila anni di storia a Canosa*. Venezia.
- CASSIMATIS H., 2008. Eros en Italie méridionale. Approche iconographique à travers les représentations italiotes. *Pallas*, 76, 51–65.
- COLLI G., 1981. *La sapienza greca, I, Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*, 3a ed. Milano.
- DE JULIIS E. M., 1976. Nuovo ceramografo apulo della fine del IV secolo a.C. *Magna Graecia*, 12, 11–12, 1–4.
- DE JULIIS E. M., 1988. *Gli lapigi, Storia e civiltà della Puglia preromana*. Milano.
- DE JULIIS E. M., 1992. *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*. Bari.
- DELIVORRIAS A., BERGER-DOER G., KOSSATZ-DEISSMANN A., 1981. Aphrodite. *LIMC*, I, 2–151.
- DEMARGNE P., 1984. Athena. *LIMC*, II, 955–1044.
- DENOYELLE M., LIPPOLIS E., MAZZEI M., POUZADOUX C. (eds), 2005. *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*. Actes de la Table Ronde organisée par l'Ecole Française de Rome (Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000). Napoli.
- GIULIANI L., 1995. *Tragik, Trauer und Trost, Bildensvasen für eine apulische Totenfeier*. Berlin.
- GIULIANI L., 1999. Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula. In AA.VV., *Im Spiegel des Mythos – Lebenswelt, Lo specchio del mito, Immaginario della realtà* (Roma 1998). Wiesbaden, 43–51.
- GOW A. S. F., 1934. $\text{I}\nu\gamma\zeta$, Rombos, Rhombus, Turbo. *JHS*, LIV, 1–14.
- GRAEPLER D., MAZZEI M., 1996. *Provenienza: sconosciuta! Tombaroli, mercanti e collezionisti: l'Italia archeologica allo sbaraglio*. Bari.
- GRELLE F., 1995. La parabola della città. In MAZZEI ET AL., 55–72.
- HERMARY A., CASSIMATIS H., VOLKKOMMER R., 1986. Eros. *LIMC*, III, 850–942.
- JEANMAIRE H., 1972. *Dioniso, Religione e cultura in Grecia*. Torino.
- ISLER KERÉNYI C., 2004. Dioniso ed Eros nella ceramica apula. In G. SENA CHIESA, E. ARSLAN (eds), *Miti greci, Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*. Milano, 244–248.
- KAEMPF-DIMITRIADOU S., 1981. Amphitrite. *LIMC*, I, 724–735.
- KAHIL L., ICARD N., 1988. Helene. *LIMC*, IV, 498–563.
- KAUFFMANN-SAMARAS A., 1997a. Phoinix II. *LIMC*, VIII, 984–987.
- KAUFFMANN-SAMARAS A., 1997b. Phorbos IV. *LIMC*, VIII, 992.
- KOSSATZ-DEISSMANN A., 1981. Achilleus. *LIMC*, I, 37–200.
- KRON U., 1981a. Aigeus. *LIMC*, I, 359–367.
- KRON U., 1981b. Aitra. *LIMC*, I, 420–431.
- LAFAYE G., 1919. Trochus. In E. SAGLIO, E. POTTIER (eds), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, V. Paris, 492–493.
- LIPPOLIS E., MAZZEI M., 2005. La ceramica apula a figure rosse : aspetti e problemi. In DENOYELLE, LIPPOLIS, MAZZEI, POUZADOUX, 11–18.
- LOHMANN H., 1979. *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*. Berlin.

- MASTROMARCO G., TOTARO P., 2008. *Storia del teatro greco*. Milano.
- MAZZEI M., 1984. Arpi romana e preromana. I dati archeologici: analisi e proposte di interpretazione. *Taras. Rivista di archeologia*, IV (1-2), 7–46.
- MAZZEI M. ET AL. 1995. *Arpi, L'ipogeo della Medusa e la necropoli*. Bari.
- MAZZEI M., 1996. Lo stile apulo tardo. In E. LIPPOLIS (ed), *I Greci in Occidente, Arte e artigianato in Magna Grecia*. Napoli, 403–406.
- MAZZEI M., 1999. Committenza e mito, Esempi dalla Puglia settentrionale. In F. H. MASSA PAIRAULT (ed), *Le mythe grec dans l'Italie antique, Fonction et image*. Actes du Colloque International organisé par l'Ecole Française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) e l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident) (Rome 14-16 novembre 1996). Roma, 467–483.
- MAZZEI M., 2002. La Daunia e la Grecia settentrionale: riflessioni sulle esperienze pittoriche del primo ellenismo. In A. PONTRANDOLFO (ed), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*. Atti del Convegno internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli (Salerno-Paestum 1996). Paestum, 67–77.
- MAZZEI M., 2004. Condottieri epiroti nella daunia ellenistica. In *Alessandro il Molosso e i "condottieri" in Magna Grecia*. Atti del quarantatreesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto-Cosenza 26-30 settembre 2003). Napoli, 243–262.
- MORET J. M., 1993. Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne. *RA*, 293–351.
- NEILS J., WOODFORD S., 1994. Theseus. *LIMC*, VII, 922–951.
- OAKLEY J. H., SINOS R. K., 1993. *The Wedding in ancient Athens*. Wisconsin.
- PENSA M., 1977. *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula*. Roma.
- PFROMMER M., 1983. Italien-Makedonien-Kleinasien. Interdependenzen spätklassischer und frühhellenistischer Toreutik. *JDAI*, 98, 235–285.
- PIRENNE-DELFORGE, V., 1994. *L'Aphrodite grecque, Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Kernos, Suppl. 4.
- PONTRANDOLFO A., 1998. Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica. In *Mito e storia in Magna Grecia*. Atti del trentaseiesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 4-7 ottobre 1996). Napoli, 97–113.
- POUZADOUX C., 2005a. Guerre et paix en Péucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius. In E. DENIAUX (ed), *Le canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale*. Colloque organisé à l'Université de Paris (Nanterre 20-21 novembre 2000). Bari, 51–65.
- POUZADOUX C., 2005b. L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e Siècle: entre peintres et commanditaires. In DENOYELLE, LIPPOLIS, MAZZEI, POUZADOUX, 187–199.
- POUZADOUX C., 2008. Immagine, cultura e società in Daunia e Peucezia nel IV secolo a.C. In VOLPE., STRAZZULLA, LEONE, 205–220.
- ROSCINO C., 2003. L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota. In L. TODISCO (ed), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*. Roma, 223–357.
- SAGLIO E., 1911. Rhombus. In E. SAGLIO, E. POTTIER (eds), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, IV. Paris, 863–864.
- SCHAUENBURG K., 1961. Achilleus in unteritalischen Vasenmalerei. *BJ*, 161, 215–235.
- SCHAUENBURG K., 1962. Gestirnbilder in Athen und Unteritalien. *AK*, 5, 51–64.
- SCHAUENBURG K., 1986. Herakles in Neapel. *MDAI (R)*, 93, 143–156.
- SCHAUENBURG K., 1987. Bockskämpfe und verwandte Motive. *JDAI*, 102, 233–246.
- SCHAUENBURG K., 1990. Zu Grabvasen des Baltimoremalers. *JDAI*, 105, 67–94.
- SCHAUENBURG K., 1991. Zu einer Gruppe spätapulischer Kannen. *AA*, 89–98.
- SCHAUENBURG K., 1993. Eros und Reh auf einem Kantharos der Kieler Antikensammlung. *JDAI*, 108, 221–253.
- SCHAUENBURG K., 1994. Zur Mythenwelt des Baltimoremalers. *MDAI (R)*, 101, 51–68.
- SCHAUENBURG K., 2000. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, II. Kiel.

- SCHAUENBURG K., 2001. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, III. Kiel.
- SCHMIDT M., 1960. *Der Dareiosmaler und sein Umkreis*. Münster.
- SCHMIDT M., 1986, Recensione di *The Red Figured Vases of Apulia, I-II, (1978-1982), First Supplement to the red-figured vases of Apulia, BICS, Suppl. 42, (1983)*, di A. D. Trendall, A. Cambitoglou. *JHS*, CVI, 253–257.
- SCHMIDT M., 1992. Medeia. *LIMC*, VI, 386–398.
- SCHMIDT M., 2005. Livello culturale di singoli pittori: dalla erudizione individuale all'automatismo artigianale?. In DENOYELLE, LIPPOLIS, MAZZEI, POUZADOUX, 201–206.
- SIEBERT G., 1990. Hermes. *LIMC*, V, 285–387.
- SIMON E., 1994. Poseidon. *LIMC*, VII, 446–479.
- SMITH H. R. W., 1976. *Funerary symbolism in apulian vase painting*. Berkeley.
- TODISCO L., 2002. *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia, Testi immagini architettura*. Milano.
- TODISCO L., 2006. *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*. Roma-Bari.
- TODISCO L., 2008. Mito e danza su vasi apuli da Arpi. In VOLPE, STRAZZULLA, LEONE, 233–241.
- TORELLI M., 1985. Macedonia, Epiro e Magna Grecia: la pittura di età classica e proto ellenistica. In *Magna Grecia, Epiro e Macedonia*. Atti del ventiquattresimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 5-10 ottobre 1984). Napoli, 379–398.
- TORELLI M., 2004. Principes indigeni e classi dirigenti italiote, Per una storia della committenza dei vasi apuli. In G. SENA CHIESA, E. ARSLAN (eds), *Miti greci, Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*. Milano, 190–192.
- TRENDALL A. D., CAMBITOGLU A., 1978. *The Red Figured Vases of Apulia*, I. Oxford.
- TRENDALL A. D., CAMBITOGLU A., 1982. *The Red Figured Vases of Apulia*, II. Oxford.
- TRENDALL A. D., CAMBITOGLU A., 1992. *Second Supplement to the red figure vases of Apulia, Part II, BICS, Suppl. 60, 2*.
- VOLLKOMMER R., 1997. Thetis. *LIMC*, VIII, 6–14.
- VOLPE G., STRAZZULLA M. J., LEONE D. (eds), *Storia e archeologia della Daunia in ricordo di Marina Mazzei, Atti delle Giornate di studio, Foggia 2005*. Bari.
- YALOURIS N., VISSER-CHOITZ T., 1990. Helios. *LIMC*, V, 1005–1034.
- ZUNTZ G., 1971. *Persephone*. Oxford.