

MARCO MINOJA

RAPPORTI TRA CAPUA E LE CITTÀ DELL'ETRURIA MERIDIONALE:  
LA PRODUZIONE CERAMICA A FIGURE NERE

TRA la fine del VI e i primi decenni del V secolo a.C. si afferma a Capua una fiorente produzione ceramica a figure nere, che mutua modelli e tecniche delle coeve e precedenti esperienze greche e si affianca alle analoghe realizzazioni delle officine etrusche contemporanee. Si tratta di una produzione precisamente connotata nella scelta di pochi e caratteristici supporti vascolari: anfore, situle, più raramente oinochoai e skyphoi, questi ultimi con decorazioni esclusivamente geometriche; fortemente localizzata, tanto che non si conoscono paralleli nelle altre città dell'Etruria campana; caratterizzata da una varietà di espressioni figurative che ha consentito il riconoscimento di diverse personalità pittoriche e di una seriazione nell'operato delle differenti botteghe. Il parallelo produttivo con le officine dell'Etruria meridionale risulta pertanto di particolare interesse nell'ambito dello studio dei rapporti tra questa e l'Etruria campana in un momento maturo della presenza etrusca a Capua.<sup>1</sup>

La ricerca su questa classe di materiale non ha più conosciuto approcci sistematici dopo l'impostazione offerta dalla Parise Badoni<sup>2</sup> ed in particolare è mancato, come già alcuni anni or sono è stato sottolineato, uno studio complessivo sui motivi figurativi.<sup>3</sup> Al fine di colmare questa lacuna, si avverte l'esigenza di avviare una ricerca complessiva, della quale qui si intendono prospettare i possibili orientamenti metodologici e qualche risultato preliminare a titolo di esempio, la quale, partendo dallo studio del corpus iconografico della produzione campana, ne individui innanzitutto i temi caratterizzanti, e ne cerchi di cogliere gli intrinseci valori semantici nonché, per via di questi, il contesto ideologico sotteso alle differenti selezioni iconografiche. Attraverso l'analisi del complesso iconografico campano dovrebbe inoltre essere possibile un confronto con i corpora iconografici che caratterizzano le altre produzioni etrusche, che fornisca gli elementi per valutare se e dove esistano indizi di nessi fra l'operato delle differenti officine, e dove per contro occorra quantificare e qualificare la dimensione di originalità della produzione campana, rispetto a quanto realizzato dalle differenti botteghe localizzate in Etruria meridionale.

La possibilità di individuare nessi strutturali in grado di chiarire i rapporti tra produzioni campane ed etrusco-meridionali è stata generalmente considerata con scetticismo dagli studiosi di ceramica figurata: su tale posizione può aver pesato una valutazione stilistica sostanzialmente negativa della produzione campana, che ha portato ad accentuare la distanza con i prodotti pressoché coevi delle officine dell'Etruria meridionale, e a considerare i parallelismi esistenti tra le due produzioni in termini di mera 'coincidenza'.<sup>4</sup>

In una prospettiva che tiene evidentemente in maggior conto la fitta rete di scambi che coinvolge l'Italia centrale in età arcaica e che interessa numerose attività artigianali G. Colonna ha espresso un

1. Negli studi sulle relazioni intercorse tra Capua e l'Etruria meridionale, una particolare attenzione è stata dedicata al momento della fondazione della città campana: si è aperto su ciò un articolato dibattito che ha interessato la valutazione stessa dell'etruscità di Capua, con accenti di volta in volta posti ora sulla considerazione di un collegamento diretto col mondo etrusco, ora su un'ipotesi che, pur riconoscendo la necessità di un apporto di elementi spostatisi verso la Campania nel corso del Bronzo finale e della prima età del Ferro, ha teso ad evidenziare gli elementi di maggiore originalità rispetto all'ambiente etrusco, per individuare nel distretto capenate un più probabile centro di irraggiamento verso la Campania. Senza pretendere di offrire in questa sede una bibliografia esaustiva su questa discussione, si vedano W. JOHANNOWSKY, *La cultura di Capua nella prima Età del Ferro*, in *Atti Salerno - Pontecagnano*, pp. 83-109, in part. pp. 87-91; contra G. COLONNA, *Le civiltà anelleniche*, in *Storia e civiltà della Campania. L'età antica*, Napoli 1991, pp. 25-67. Un forte argomento a favore dei sostenitori dell'ipotesi della provenienza dal distretto falisco-capenate, costituito dalla mancanza a Capua di rinvenimenti chiaramente contestualizzati di tombe con cinerario biconico villanoviano, apparentemente sostituito con l'olla globulare analogamente a quanto accade in area capenate, è stato fortemente ridimensionato dai rinvenimenti effettuati nella porzione di necropoli in località Nuovo Mattatoio, di cui è stata recentemente offerta una presentazione preliminare dei materiali: cfr. W. JOHANNOWSKY, *Aggiornamenti sulla prima fase di Capua*, in *AION ArchStAnt* n. s. III, 1996, pp. 59-65.

2. PARISE BADONI 1968.

3. CERCHIAI 1995, p. 167. Anche studi parziali specificatamente dedicati a questa produzione ceramica sono estremamente rari; si possono ricordare G. CAMPOREALE, *La caccia nella ceramica campana a figure nere*, in *Ἀπορχαί. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias*, Pisa 1982, pp. 195-200; F. CANCIANI, *Due vasi a figure nere inediti nei Musei Civici di Trieste*, in *Miscellanea Etrusca e Italica in onore di Massimo Pallottino* (= *AC XLIII*, 1991), pp. 883-891, in part. pp. 888-890.

4. SPIVEY 1987, pp. 86-88: l'autore sembra cogliere esclusivamente una certa affinità di soggetti tra le due produzioni (satiri, sirene, sfingi), mentre sul piano stilistico ritiene di poter collegare alla maniera del pittore di Micali un unico vaso di probabile produzione campana, un'anfora del Museo di Leningrado, confrontabile con un'anfora non attribuita ad alcuno dei gruppi stabiliti, cfr. PARISE BADONI 1968, p. 67, n. 5, tav. XXXII.

parere che può essere ritenuto sostanzialmente antitetico, prospettando la possibilità di spostamenti di maestranze dall'Etruria, ed in particolare dall'area di Vulci e Volsinii, all'origine della produzione di ceramica a figure nere in area campana.<sup>5</sup>

D'altro canto già le conclusioni raggiunte dalla Parise Badoni nel suo studio tendevano a rilevare un legame, seppure non privo di deformazioni, tra le produzioni campane e quelle etrusche, sostanziato di precisi riferimenti sia sul piano iconografico che su quello stilistico.<sup>6</sup> Tale rilievo è però costantemente accompagnato dal riconoscimento della distanza esistente tra le due produzioni. Appare emblematico in parallelo il raffronto che la Parise Badoni propone con alcuni elementi delle idrie ceretane, sia nell'adozione di alcuni espedienti tecnici, come la sovraddipintura di alcuni particolari in bianco e paonazzo, sia nella scelta di alcuni elementi decorativi, quale il fregio di palmette e fiori di loto, o di particolari soggetti iconografici;<sup>7</sup> a fronte di questi elementi di collegamento, la studiosa sottolinea come i fregi delle anfore campane siano tracciati da mani meno capaci e sicure e risultino fortemente imprevisti; e come i singoli soggetti appaiano, rispetto agli eventuali modelli, 'impacciati' e 'semplificati': mettendo chiaramente in evidenza la preoccupazione di segnalare la distanza qualitativa esistente tra le due produzioni. Emerge peraltro dal lavoro della Parise Badoni una focalizzazione dei singoli particolari stilistici e iconografici, frutto della minuziosa messa a fuoco degli elementi caratterizzanti i diversi gruppi e le singole personalità pittoriche, cosicché la relazione con le produzioni etrusche tende ad emergere a livello del singolo elemento, a discapito forse di una visione più generale, quale potrebbe essere offerta, e questo vale come ipotesi di ricerca, da uno sguardo più distanziato, che cerchi di valutare nel loro insieme i complessi figurativi.

Pertanto l'orientamento che qui si propone, pur senza prescindere da valutazioni di carattere stilistico, le quali anzi hanno, come si vedrà, una loro rilevanza, tende a prediligere un approccio complessivo al corpus iconografico e assume come ipotesi di partenza il fatto che i soggetti presenti sulla ceramica campana, per quanto mal resi dal punto di vista tecnico e semplificati sul piano della costruzione iconografica, rappresentino comunque il riflesso di una cultura figurativa riconoscibile e ricca sul fronte dell'articolazione tematica; che pertanto sia opportuno ricercare se vi siano paralleli esistenti tra le diverse produzioni non tanto a livello del confronto iconografico quanto sul piano dei valori semantici sottintesi e, come si è detto, del quadro ideologico di riferimento.

#### SOGGETTI MITOLOGICI

Come primo elemento caratterizzante (e passibile di un interessante raffronto con le produzioni dell'Etruria propria) si può segnalare che nel complesso delle figurazioni attestate, accanto a un certo numero di temi che possiamo definire di genere, quali le scene di danza e processionali, quelle di ambito dionisiaco, le scene simposiache, quelle di ambiente ludico o atletico e ai numerosi animali fantastici, va rilevata l'esistenza di un articolato complesso di soggetti mitologici. Sono presenti riferimenti alla saga troiana, come il sacrificio di Polissena<sup>8</sup> o l'agguato a Troilo nei pressi della fontana;<sup>9</sup> esempi di amori di Zeus, quali Europa sul toro<sup>10</sup> e Ganimede;<sup>11</sup> scene di gigantomachia<sup>12</sup> e centauiromachia;<sup>13</sup> un riferimento alle fatiche di Eracle, come la lotta tra l'eroe e il Tritone.<sup>14</sup>

Inoltre, tra i soggetti di significato meno evidente, si può segnalare un probabile Hermes psicopom-

5. COLONNA, *cit.* (nota 1), p. 60. Una prospettiva analoga è sostenuta anche in CERCHIAI 1995, p. 167, dove si ipotizza lo spostamento di maestranze dalla città di Orvieto, ipotesi che sarebbe confortata dal rinvenimento di vasi del Gruppo della Festa Campestre sia a Capua sia nella città etrusca.

6. PARISE BADONI 1968, pp. 114-122.

7. PARISE BADONI 1968, pp. 115-116. Il parallelo esistente tra idrie ceretane e ceramica campana circa l'utilizzo del fregio con palmette e fiori di loto è rilevato anche da Hemelrijk, il quale sottolinea come in ambiente etrusco questo motivo ritorni soltanto nel gruppo de La Tolfa: cfr. HEMELRIJK 1984, p. 170 e nota 592. Analogamente Hemelrijk suggerisce un parallelo anche per altri motivi decorativi, come l'utilizzo delle linguette, cfr. *ibidem*, p. 166 e nota 512, o del meandro con croci, cfr. *ibidem*, p. 168 e nota 534, fig. 61.

8. PARISE BADONI 1968, p. 60, n. 5, tav. XXVIII, Gruppo della Festa Campestre.

9. PARISE BADONI 1968, p. 19, n. 15, Gruppo del Diphros. L'autrice indica per il vaso una provenienza ignota: in realtà esso appare identificabile con un esemplare rinvenuto a S. Maria Capua Vetere, località Cappella dei Lupi: cfr. RUGGIERO 1888, p. 312 («7. Vasetto a due manichi; figure nere in fondo giallognolo ... Europa ovvero una baccante sul toro dionisiaco ... giovane a cavallo (Troilo?) che si approssima a una fonte (d'Ismene?)... »).

10. PARISE BADONI 1968, p. 19, n. 15, Gruppo del Diphros: vedi anche nota precedente.

11. PARISE BADONI 1968, p. 18, n. 11, tav. VI, Gruppo del Diphros: vedi anche *ibidem*, p. 21.

12. PARISE BADONI 1968, pp. 29-30, n. 11, Gruppo del Pittore delle Code Bianche.

13. PARISE BADONI 1968, p. 38, n. 11, Gruppo del Leone-Gallo; PARISE BADONI 1968, p. 44, n. 3, tav. XVIII, Gruppo del Pittore di Milano.

14. PARISE BADONI 1968, p. 47, n. 13, tav. XXII, Gruppo del Pittore di Milano.

po, o in alternativa una scena di inseguimento di una ninfa da parte del dio<sup>15</sup> e un cavaliere che a mio avviso può essere interpretato come uno dei Dioscuri:<sup>16</sup> si noti il colore bianco della pelle, che è unicum per le figure maschili della ceramica campana<sup>17</sup> e che qualifica pertanto il cavaliere come personaggio eccezionale; è peculiare inoltre la posizione da *desultor*, che caratterizza i due gemelli in altre rappresentazioni etrusche coeve,<sup>18</sup> nonché in monumenti magnogreci come i noti acroteri locresi.

Tra i vasi che la Parise Badoni non attribuisce ad alcuno dei gruppi da lei individuati è documentata altresì una scena di accecamento di Polifemo:<sup>19</sup> diversamente dalla studiosa proporrei di avvicinare quest'anfora al Gruppo del Pittore di Milano, in base alla silhouette delle figure e al particolare trattamento della mano, disegnata aperta e con le cinque dita visibili, particolare che caratterizza diverse figure attribuite al Gruppo,<sup>20</sup> mentre non compare se non sporadicamente negli altri raggruppamenti riconosciuti;<sup>21</sup> si noti inoltre l'utilizzo dell'occhio apotropaico in funzione decorativa, comune ad altri prodotti attribuiti alla stessa officina.<sup>22</sup>

Infine vale la pena di segnalare un complesso di vasi rinvenuti per lo più in area peuceta e messapica, che la Parise Badoni non attribuisce ad alcuno dei gruppi individuati, e che sono stati riconosciuti pertinenti ad una produzione locale che denuncia forti influenze, se non una presenza tout court a livello produttivo, da parte di artigiani campani;<sup>23</sup> il supporto vascolare è rappresentato costantemente da un cratere a colonnette; tra i motivi figurativi adottati si segnalano una lotta tra Atena e Ares alla presenza di Zeus, associata, sul secondo lato, a una probabile immagine di Aiace che trasporta il corpo di Achille;<sup>24</sup> Eracle armato di lancia in lotta contro Cerbero;<sup>25</sup> il combattimento tra Eracle e Kyknos associato a una rara scena di ambiente omerico, quale l'ambasceria di Ulisse ad Achille presso le navi greche.<sup>26</sup>

Il corpus delle raffigurazioni mitologiche è, come si vede, decisamente cospicuo, soprattutto se paragonato con quanto accade nelle produzioni etrusche ritenute più vicine a quella campana, ossia nel gruppo del Pittore di Micali e dei pittori a lui collegati;<sup>27</sup> a proposito del primo, Spivey rileva la genericità delle scene nelle quali può essere intravisto un contenuto mitologico, segnalando come gli unici ambiti di riferimento mitico cui il Pittore di Micali sembri rifarsi siano le fatiche di Eracle e il mondo delle Amazzoni.<sup>28</sup> Non sembrano discostarsi da questo contesto, come forse è ovvio, i pittori formati alla sua scuola: i rimandi alle fatiche di Eracle sembrano anche qui l'elemento più diffuso insieme a riferimenti più o meno generici al mondo dei centauri.<sup>29</sup>

15. PARISE BADONI 1968, p. 35, n. 1, tav. XIII, Gruppo del Leone Gallo; per l'interpretazione della scena vedi anche p. 39 e nota 4.

16. PARISE BADONI 1968, p. 27, n. 3, tav. X, Gruppo del Pittore delle Code Bianche.

17. A parte una dubbia figura ammantata dello stesso gruppo, forse maschile ma connotata da un panneggio di tipo femminile: cfr. PARISE BADONI 1968, p. 27, n. 4, tav. X. L'eccezionalità dell'utilizzo del colore bianco per il trattamento di una figura maschile su prodotti etruschi è stato rilevato anche in HEMELRIJK 1984, p. 173 e nota 653 («white males ... are unknown in Etruria»).

18. M. J. STRAZZULLA, *Attestazioni figurative dei Dioscuri nel mondo etrusco*, in *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma 1984, pp. 39-52; in particolare, p. 42: tomba del Triclinio (500-475 a.C.), mentre nella tomba del Barone (510 ca.) si presentano in gruppo o appiedati: cfr. p. 41.

19. PARISE BADONI 1968, p. 72, n. 21. Lo stesso in O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, p. 38, n. 94, tav. V: qui il vaso viene indicato come proveniente da Caere, ma non è indicato su quali basi venga ipotizzata questa provenienza, ignorata nelle altre edizioni dell'anfora.

20. Si vedano ad esempio PARISE BADONI 1968, p. 45, n. 7, tav. XX, in particolare le figure in corsa sul lato A, che anche nell'atteggiamento complessivo e nel trattamento delle masse muscolari, ricordano da vicino la figura in fuga sull'esemplare londinese.

21. Si vedano la figura di offerente e quella di sileno su due anfore del Gruppo del Diphros: PARISE BADONI 1968, pp. 17-18, nn. 10-11, tav. VI; inoltre un sileno del Gruppo del Pittore delle Code Bianche: PARISE BADONI 1968, p. 27, n. 4, tav. X.

22. PARISE BADONI 1968, pp. 45-46, nn. 8-9, tav. XXI; 48, n. 18, tav. XXIII; 52, n. D1, tav. XXIV.

23. Su questa produzione vedi D'ANDRIA 1988, p. 668 (con bibliografia a p. 714). È da sottolineare in questa chiave la presenza di un cratere a colonnette con forti connessioni a questa produzione pugliese in un contesto nolano (PARISE BADONI 1968, p. 70, n. 15, tav. XXXVII), che D'Andria interpreta come documento di ritorno verso l'area di provenienza degli artigiani etrusco-campani.

24. PARISE BADONI 1968, p. 71, n. 18.

25. PARISE BADONI 1968, pp. 70-71, n. 16. Lo stesso in M. JATTA, *Vasi dipinti dell'Italia Meridionale*, in *MonAntLinc* XVI, 1906, p. 526, fig. 9.

26. D'ANDRIA 1988, p. 668, fig. 683.

27. PARISE BADONI 1968, p. 114.

28. SPIVEY 1987, p. 67. Lo stesso Spivey ha successivamente articolato in maniera differente le proprie opinioni circa le possibili letture dei temi figurativi della produzione di Micali: vedi in particolare SPIVEY 1988, pp. 11-21.

29. Si possono elencare: Eracle con Acheloo, Eracle in lotta con un leone (Pittore di Firenze 80675: SPIVEY 1987, p. 37, n. 1); Centauro, Achille e Chirone (Gruppo di Bisenzio: SPIVEY 1987, p. 41); Eracle e Kyknos (o Ares), Eracle e un giovane (Pittore di Kyknos: SPIVEY 1987, p. 42, nn. 2 e 5); Eracle contro un tritone, Eracle contro l'Idra, Centauromachia, Centauri e Kaineus (Pittore del Vaticano 238: SPIVEY 1987, pp. 43, n. 2; 44, n. 5); Eracle e Minotauro (Pittore dei Satiri danzanti: SPIVEY 1987, p. 45).

Maggiore articolazione nell'utilizzo dei riferimenti mitologici dimostrano i gruppi cui è legato l'avvio della produzione etrusca a figure nere, come il Pittore di Paride<sup>30</sup> e i suoi seguaci, tra i quali il Pittore del Sileno,<sup>31</sup> cui possono essere attribuiti una scena di agguato a Troilo, associato a un sacrificio di Polissena e una punizione di Tityos;<sup>32</sup> il Pittore di Amphiaraios, cui è attribuita l'anfora eponima con la partenza dell'eroe e altre rappresentazioni meno perspicue;<sup>33</sup> il Pittore di Tityos, che si rivela quello maggiormente predisposto ad inserire elementi mitologici nelle proprie raffigurazioni, dove ricorrono le imprese di Eracle oltre a una scena con Achille e Troilo e altri miti meno conosciuti, tra i quali quello sull'anfora eponima;<sup>34</sup> il Pittore della Bibliothèque Nationale 178, cui si deve un'articolata scena in cui è stato ipoteticamente riconosciuto l'incontro tra Paride e Elena alla presenza di Enea e Afrodite.<sup>35</sup>

Non molto diffusi i temi mitologici appaiono anche nel Gruppo de La Tolfa, in cui l'unico soggetto ricorrente corrisponde all'agguato di Achille a Troilo, cui si affianca una scena isolata di Europa sul toro<sup>36</sup> e un combattimento di Eracle e il Tritone associato all'apoteosi dell'eroe,<sup>37</sup> e nel Pittore delle Foglie d'Edera, che dipinge tra l'altro una scena con ritorno di Efesto associata a un inseguimento tra Eracle e Nesso<sup>38</sup> e una raffigurazione di Odisseo sotto l'ariete in fuga dall'antro di Polifemo.<sup>39</sup>

Nel complesso, pur rilevando una certa omogeneità di fondo, non si percepisce l'impressione di un rapporto stretto tra i temi adottati dalla ceramica etrusca a figure nere e da quella campana nel campo delle raffigurazioni a carattere mitologico.

Viceversa è interessante rilevare la coincidenza dei temi che il complesso figurativo della produzione campana denuncia in quest'ambito, pur nella grande distanza tecnica e nella evidente differenza stilistica e di costruzione figurativa, con il corpus iconografico delle idrie ceretane: anche qui sono presenti Europa sul toro,<sup>40</sup> l'accecamento di Polifemo,<sup>41</sup> i Dioscuri accolti da Leda,<sup>42</sup> Eracle con Cerbero, alla presenza di Euristeo,<sup>43</sup> inoltre scene di centauromachia<sup>44</sup> e una lotta tra un eroe e un mostro marino che può avvicinarsi a quella tra Eracle e il Tritone.<sup>45</sup>

#### SCENE DI GENERE

Per quanto riguarda le scene di genere, pur all'interno di un utilizzo diffuso dei singoli temi, trasversale ai diversi gruppi, è possibile riconoscere l'esistenza di temi 'caratterizzanti' delle diverse officine: i riferimenti alla sfera dionisiaca ad esempio, presenti sostanzialmente in tutti i gruppi, rivelano una netta preponderanza all'interno della produzione legata al Pittore delle Code Bianche dove compaiono in circa il 25% delle scene, mentre in altri gruppi, ad esempio nel Gruppo del Diphros, rappresentano solo il 10% del totale. Questa specificità pare avvalorata da un ulteriore elemento, cioè dal fatto che sembra possibile distinguere, nelle figure del gruppo delle Code Bianche, tra figure di sileni reali<sup>46</sup> e personaggi travestiti da sileni, in cui il volto sembra applicato come una maschera e sono presenti piedi umani al posto degli zoccoli equini.<sup>47</sup> Si può notare che una simile alternanza nella rappresentazione dei sileni, ora reali, ora sotto forma di travestimento, caratterizza anche la produzione del gruppo etrusco del Pittore del Sileno, nella cui produzione, localizzabile a Vulci insieme a quella degli altri seguaci del pittore di Paride, il tema dionisiaco sembra particolarmente apprezzato.<sup>48</sup>

30. RIZZO 1987, pp. 31-32; HANNESTAD 1974, pp. 17-21: tra i motivi individuati il giudizio di Paride, Teseo in lotta con il Minotauro, Eracle contro Juno Sospita, scene di centauromachia e gigantomachia, un combattimento alla presenza di Atena (gigantomachia?), partenza di Ettore?, Achille all'inseguimento di Ettore?, Eracle contro Kyknos?, nozze di Peleo e Teti?

31. RIZZO 1987, p. 33; HANNESTAD 1976, pp. 34-46.

32. HANNESTAD 1976, pp. 61, n. 49; 62, n. 57.

33. RIZZO 1987, pp. 32-33; HANNESTAD 1976, pp. 54, n. 1; 56, n. 15.

34. RIZZO 1987, p. 34. HANNESTAD 1976, pp. 24-30.

35. HANNESTAD 1976, p. 33.

36. ZILVERBERG 1986, p. 59, nn. 11-14.

37. RIZZO 1987, p. 35; ZILVERBERG 1986, p. 58, n. 8.

38. DRUKKER 1986, p. 40, n. 16.

39. DRUKKER 1986, p. 40, n. 1.

40. HEMELRIJK 1984, pp. 23, n. 10b; 27-28, n. 13a.

41. HEMELRIJK 1984, p. 36, n. 20a.

42. HEMELRIJK 1984, p. 49, n. 32a.

43. HEMELRIJK 1984, pp. 14, n. 4a; 23-24, n. 11a.

44. HEMELRIJK 1984, pp. 18, n. 7a; 43, n. 27a.

45. HEMELRIJK 1984, p. 46, n. 29a.

46. PARISE BADONI 1968, p. 27, n. 4A, tav. x.

47. PARISE BADONI 1968, p. 26, n. 1A, tav. IX. Altre figure si pongono in una dimensione 'intermedia', dotate in parte di zoccoli e in parte di piedi umani: cfr. *ibidem*, pp. 26-27, n. 2A, tav. IX; 28, n. 7A, tav. XI.

48. HANNESTAD 1976, pp. 61-62, nn. 50-51: cfr. anche SIEVEKING, HACKL 1912, pp. 104-106, figg. 110-114; HANNESTAD 1976, p. 62, n. 55: cfr. anche SIEVEKING, HACKL 1912, pp. 103-104, fig. 109. La compresenza di figure con piedi umani e piedi equini, osservata da

Ancor più particolare, data la peculiarità del soggetto, è la rilevanza assunta nella produzioni del Gruppo del Diphros dalle scene caratterizzate dalla presenza di un altare, che si trova in circa un quarto del totale delle scene,<sup>49</sup> mentre rappresenta un elemento pressoché isolato all'interno degli altri gruppi.<sup>50</sup> In questo caso proveremo a effettuare un esame più approfondito degli elementi che costituiscono le scene: l'altare rappresentato sui vasi campani a figure nere, costantemente acceso, è oggetto di azioni diverse, per lo più caratterizzate dalla presenza di una figura seduta, costantemente connotata da piccoli oggetti, fiori, frutti, corone, che possono essere facilmente identificati come offerte:<sup>51</sup> nelle figure sui seggi infatti è possibile individuare l'entità cui è rivolta, nella più ampia accezione possibile, l'azione cultuale rappresentata. In tal senso depone anche l'utilizzo diffuso dello stilema dei piedi sollevati da terra, che caratterizza di norma le figure di divinità, ad esempio sulle lastre architettoniche di Murlo,<sup>52</sup> ma che può essere utilizzato anche per identificare la figura del defunto alla cui presenza vengono celebrate funzioni rituali, come nel caso dei giochi funebri della tomba della Scimmia di Chiusi o della tomba dei Giocolieri di Tarquinia.<sup>53</sup> Alla figura seduta si affianca in due casi una seconda figura, stante: una figura femminile, che la Parise Badoni individua come «sacerdotessa?», in atto di recare un ramo,<sup>54</sup> e un suonatore di doppio flauto;<sup>55</sup> per entrambe le figure è evidente una funzione rituale: il suonatore di flauto in particolare compare con frequenza nelle rappresentazioni di celebrazioni funebri sulle pareti delle tombe tarquiniesi; la funzione di offerente per la figura femminile con rametto pare confermata dal ripetersi dell'azione, ossia l'offerta di un analogo arboscello, in testa alla scena processionale sull'anfora del Gruppo della Festa Campestre.<sup>56</sup>

In alcuni casi la decodificazione della seconda figura appare meno semplice: così ad esempio per la sirena in volo al di sopra dell'ara, apparentemente nell'atto di recare un oggetto,<sup>57</sup> cui possiamo affiancare per ragioni di senso la sfinge che si presenta isolata di fronte all'altare sull'anfora di Cambridge.<sup>58</sup> Può essere di aiuto in questi casi l'ipotesi avanzata da Spivey, a proposito dei soggetti della produzione del Pittore di Micali, circa la natura liminare di queste figure poste in una dimensione intermedia tra la vita e la morte,<sup>59</sup> accentuata dalla connotazione determinata dalle ali, che in entrambe le figure offrono la sottolineatura di una dimensione di passaggio, e che nel caso delle sfingi appare avvalorata anche dalla natura ambigua di sfingi non reali, ma riprodotte in funzione di segnapoli sepolcrali, che deve essere intesa in quei casi in cui le sfingi stesse si presentano rappresentate su sostegno.<sup>60</sup> Natura liminare che viene riconosciuta peraltro anche ai numerosi sileni, siano essi rappresentati come tali o come figure umane travestite da sileno,<sup>61</sup> analogamente a quanto abbiamo visto per i sileni del Gruppo delle Code Bianche: il che aiuta a creare un collegamento tra la scena con figura isolata davanti all'altare

J. G. Szilágyi, viene da questi ritenuta priva di significato: cfr. J. G. SZILÁGYI, 'Impletae modis saturae', in *Prospettiva* 24, 1981, pp. 2-23: p. 3, nota 13.

49. PARISE BADONI 1968, pp. 16, n. 5A, tav. III; 17, nn. 8A-8B, tav. V; 17-18, n. 10A, tav. VI; 18, n. 12, tav. VII; 19, n. 14A-14B, tav. VIII.

50. Gruppo del Pittore delle Code Bianche: PARISE BADONI 1968, pp. 26-27, n. 2, tav. IX; 29-30, n. 11B. Gruppo del Leone-Gallo: *ibidem*, p. 35, n. 2B, tav. XIII. Gruppo della Festa Campestre: *ibidem*, pp. 60-61, n. 2A, tav. XXIX. Anche in questo caso è rilevante il confronto con l'ambiente etrusco, dove l'altare risulta significativamente raro nella ceramica a figure nere, e sostanzialmente legato a contesti mitici e non rituali. Una rappresentazione d'altare è presente in una scena di sacrificio di Troilo su un'anfora del Pittore di Tityos, cfr. CVA Reading 1, pp. 55-56, tavv. 36, 1b-37, 1c; un'altra figura d'altare, sempre collegata al mito di Troilo, su un'anfora del Pittore del Sileno: cfr. HANNESTAD 1976, p. 61, n. 49. Legato a un contesto rituale di sacrificio è l'altare rappresentato su un'anfora attribuita al Gruppo del Vaticano 265: cfr. CRISTOFANI 1995, p. 114, n. 1 tav. XIX a. Per quanto riguarda la presenza di altari anche su altre tipologie monumentali: cfr. J.-P. THUILLIER, *Autels d'Etrurie*, in R. ETIENNE, M. T. LE DINAHET (a cura di), *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité*, Actes du colloque (Lyon 1988), Paris 1988, pp. 243-247; cfr. anche CRISTOFANI 1995, pp. 114-115.

51. S. PBESETTI, *Capua preromana. Terrecotte votive*, VI. *Animali, frutti, giocattoli, pesi da telaio*, Firenze 1994, pp. 103-108.

52. SASSATELLI 2000, pp. 148-149; TORELLI 1997, p. 95.

53. S. STEINGRÄBER, C. WEBER-LEHMANN, *Stile, cronologia e iconografia*, in S. STEINGRÄBER (a cura di), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1984, p. 52; TORELLI, 1997, p. 126. Lo sgabello per i piedi sembra connotare anche le figure acroteriali della reggia di Murlo, nelle quali il piano umano e quello divino vengono a collegarsi attraverso il culto degli antenati: SASSATELLI 2000, p. 149; L. R. LACY, in *Casa e palazzi d'Etruria*, pp. 104-105, nn. 263-264.

54. PARISE BADONI 1968, p. 16, n. 5A, tav. III.

55. PARISE BADONI 1968, p. 17, n. 8A, tav. V.

56. PARISE BADONI 1968, pp. 60-61, n. 2A, tav. XXIX.

57. PARISE BADONI 1968, p. 17, n. 8B, tav. V.

58. PARISE BADONI 1968, p. 19, n. 9B, tav. VIII.

59. SPIVEY 1988, p. 17. Sulla natura liminare delle Sirene, collocate significativamente nei pressi della porta dell'Ade, cfr. B. D'AGOSTINO, *Le Sirene, il tuffatore e la porta dell'Ade*, in B. D'AGOSTINO, L. CERCHIALI, *Il mare, l'amore, la morte. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999, pp. 53-60.

60. È il caso di una sfinge su di una hydria di Copenhagen: cfr. SPIVEY 1988, p. 16; alla quale offre un confronto significativo la sfinge su pilastro rappresentata su una stivola del Gruppo della Festa Campestre: cfr. PARISE BADONI 1968, p. 61, n. 7, tav. XXVIII.

61. SPIVEY 1988, pp. 16-17.

sull'anfora del Metropolitan Museum, e il verso della stessa anfora, con figura di sileno recumbente.<sup>62</sup> L'importanza dei sileni in questo complesso di rappresentazioni è confermata dalla presenza di uno di essi nella scena di libagione sopra l'altare sull'anfora del Gruppo del Pittore delle Code Bianche,<sup>63</sup> che non a caso costituisce uno degli esempi più evidenti di quel 'Mischwesen' individuato da Spivey, colto com'è nel mezzo della sua ibridazione tra umano e ferino, con il volto apparentemente coperto da una maschera e soprattutto con un piede ancora umano e un altro già trasformato in zoccolo equino, in una dimensione che partecipa dunque contemporaneamente del naturale e del soprannaturale. Che poi il secondo lato dell'anfora in questione sia caratterizzato dalla presenza di un'altra sfinge ad ali spiegate non fa che confermare la compartecipazione di questi soggetti alla determinazione del campo semantico che abbiamo cercato di evidenziare: si viene in sostanza a definire un corpus di soggetti iconografici che, per quanto smembrati o disorganici, offrono nel complesso un quadro articolato in cui appare centrale il riferimento alla sfera funeraria, in modo del tutto analogo a quanto lo stesso Spivey ha rilevato nell'opera del Pittore di Micali, con una specificità che contraddistingue forse la produzione campana, che può essere indicata nell'accentuazione dell'aspetto rituale che alla sfera funeraria si accompagna.

### CONCLUSIONI

L'esistenza di un minimo comune denominatore tra la produzione campana e quella etrusca viene ampiamente motivato dalla Parise Badoni con elementi che la studiosa di volta in volta individua come «substrato etrusco ... ritrovabile nel largo impiego di elementi sub-ionici» o come attenzione «al gusto ionizzante d'Etruria»:<sup>64</sup> col che evidentemente l'influenza ionizzante viene subordinata alla ricezione di questa attraverso l'esperienza dell'artigianato etrusco. Quanto finora rilevato e, in particolare, l'osservazione circa la consonanza tra le scelte figurative operate dalla ceramica campana e quelle che caratterizzano un'esperienza artigianale greco-orientale trapiantata in ambiente etrusco, come quella delle idrie ceretane, autorizza a mio avviso a ipotizzare un processo leggermente differente, nel quale all'influenza mediata dall'ambiente etrusco si possa vedere affiancato uno stimolo più diretto, da individuare nella circolazione stessa di artigiani di provenienza greco-orientale in area campana, cui dovette offrire un significativo impulso l'afflusso di coloni, che nel decennio tra il 540 e il 530 a.C. si stanziarono a Elea e Dicearchia: secondo un meccanismo analogo peraltro a quello che dobbiamo immaginare alla base del diffondersi del medesimo gusto ionizzante nelle stesse città dell'Etruria meridionale. Una simile ipotesi mi sembra in linea con quanto emerge dalle ricerche recenti sull'artigianato capuano in età tardo-arcaica, all'interno del quale si sono posti ampiamente in evidenza i contatti con le esperienze orientali, in un quadro di scambi tra i differenti ambiti artigianali locali che sembra costituire la cifra caratterizzante delle officine campane tra la fine del VI e l'inizio del V secolo.<sup>65</sup> Tra le produzioni maggiormente connotate da questa impronta un posto di rilievo viene occupato dalle terrecotte architettoniche, che dimostrano, soprattutto nell'ambito delle produzioni della fine del VI secolo, l'esistenza di significativi influssi ionici.<sup>66</sup> È peculiare che tra queste ve ne siano alcune che rivelano numerosi elementi di contatto, a livello della decorazione pittorica, con la ceramica campana a figure nere: così ad esempio su una serie di antefisse a *gorgoneion* con listello decorato<sup>67</sup> quest'ultimo è caratterizzato da una decorazione a meandro con inserzione di motivi a croce (per il quale vengono individuati confronti con repertori decorativi greco-orientali<sup>68</sup>) che ritroviamo su un'anfora del Gruppo del Pittore di Milano.<sup>69</sup> Altri elementi decorativi frequenti sulle antefisse, come la palmetta nella cd. variante 'a lira' con palmette contrapposte, che trova confronto in lastre da Larisa e Sardi,<sup>70</sup> e nella variante 'ricorrente', che trova

62. PARISE BADONI 1968, pp. 17-18, n. 10, tav. VI.

63. PARISE BADONI 1968, pp. 26-27, n. 2, tav. IX.

64. PARISE BADONI, 1968, pp. 118, 122.

65. M. BONGHI JOVINO, *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana. Appunti e riflessioni per un sistema di analisi*, in EAD. (a cura di), *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana. Studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana*, Roma 1990, pp. 19-59: p. 47; D'AGOSTINO 1988, p. 572; per una considerazione del fenomeno in un momento leggermente precedente: M. MINOJA, *Breve nota sui rapporti tra produzione vascolare in bucchero, bronzistica e coroplastica nell'artigianato capuano del VI secolo*, in M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Produzione artigianale ed esportazione nel mondo antico. Il bucchero etrusco*, Roma 1993, pp. 167-170: p. 169.

66. RESCIGNO 1998, p. 383; elementi di contatto con serie orientali sono rilevabili peraltro anche in prodotti di cronologia anteriore, come la serie di antefisse a cornice rettilinea, per la quale è stato rilevato un contatto con analoghe antefisse da Neandria: *ibidem*, p. 56.

67. RESCIGNO 1998, p. 112, serie C3415.

68. SVANERA 1995, pp. 147-148, variante 1, id, fig. 7: confronti con materiali da Larisa sull'Ermo; variante 1, te, fig. 8.

69. PARISE BADONI 1968, p. 45, n. 6. Lo stesso motivo peraltro caratterizza il registro decorativo di alcune idrie ceretane: HEMELRIJK 1984, p. 104, n. 9. Vedi anche *supra*, nota 7.

70. SVANERA 1995, pp. 149-150, variante 18, I, fig. 78.

analogie sui sarcofagi di Clazomene,<sup>71</sup> ritornano variamente combinati su prodotti del Gruppo del Diaphros<sup>72</sup> e del Pittore di Milano.<sup>73</sup> Analogamente altri partiti decorativi come il motivo a spirali a s<sup>74</sup> e il motivo a onda<sup>75</sup> trovano analogie rispettivamente con elementi decorativi del Gruppo del Pittore di Milano<sup>76</sup> e del Gruppo della Festa Campestre.<sup>77</sup>

Oltre ai partiti decorativi accessori si possono segnalare anche elementi figurati che ricorrono nella decorazione dei listelli delle antefisse, e che ritornano tra i soggetti della ceramica, per i quali il ricorso a confronti greco-orientali aiuta a determinarne l'origine:<sup>78</sup> tra questi vi è il motivo dei cani correnti, che viene confrontato con lastre di rivestimento dipinte da Larisa,<sup>79</sup> per i quali si può indicare un generico rapporto con il motivo analogo su un'anfora del Pittore di Milano,<sup>80</sup> quello dei delfini, per il quale si richiamano confronti con le idrie ceretane;<sup>81</sup> quello del drago marino, che costituisce uno dei soggetti ancora una volta presenti sulle idrie ceretane<sup>82</sup> e ricorre tra i motivi affrontati con differenti risultati di organicità da diversi gruppi ceramografici campani.<sup>83</sup>

Per tutti questi elementi lo studio della Svanera tende a confermare la circolazione di motivi tra le officine dei coroplasti e le esperienze artigianali dei ceramografi, che già la Parise Badoni aveva evidenziato,<sup>84</sup> e a cogliere in entrambe le classi l'evidenza di quegli influssi ionici per i quali si è cercato di individuare la matrice; tale circolazione pare avvenire all'interno di un circuito nel quale la produzione ceramica funzionerebbe da recettore di precedenti esperienze coroplastiche. Senza voler porre l'accento su fattori di anteriorità o recenziarietà, credo che una simile dipendenza possa essere sfumata nel senso di una più articolata circolarità dei modelli e delle esperienze.

Come già si è visto a proposito dei soggetti figurati sui listelli delle antefisse, diversi segnali rimandano a una dipendenza di questi da modelli mutuati dalla produzione ceramica delle idrie ceretane. Tra i soggetti figurati poi ve n'è uno in particolare, quello costituito da figure umane in corsa, su un'antefissa a *gorgoneion* con tondino orizzontale tra base e listello decorato,<sup>85</sup> per il quale vengono richiamati modelli desunti dalla pittura parietale tarquiniese,<sup>86</sup> e che a mio avviso trova un più calzante riferimento in motivi figurati della ceramica campana, con particolare riferimento ad alcune esperienze figurative del Gruppo della Festa Campestre, ma che richiama anche soggetti presenti in opere attribuite al Gruppo del Pittore di Milano.<sup>87</sup> In questo caso mi sembra di poter ipotizzare, vista l'originalità del soggetto in relazione alle terrecotte architettoniche e la sua relativa diffusione sui prodotti ceramici, un percorso di derivazione inverso rispetto a quanto finora prospettato, in cui sono i secondi ad influenzare le prime e non esclusivamente viceversa.

Inoltre va osservato che per alcuni motivi, che compaiono sulla ceramica a figure nere campana, è possibile forse individuare un legame diretto con elementi di produzione greco-orientale, senza la mediazione di altre produzioni artigianali: mi riferisco ad esempio al motivo decorativo delle rosette circolari circondate da puntini e separate da file di punti verticali, che compare su un sarcofago clazomenio datato al 515-510 a.C.<sup>88</sup> e che ricorre in diversi prodotti attribuiti al Gruppo della Festa Campestre.<sup>89</sup> Tra i motivi figurati, sembra dipendere direttamente da un modello orientale, ed in particolare da lastre architettoniche di cui si conoscono esemplari da Larisa sull'Ermo e da Sardi,<sup>90</sup> il motivo della corsa della biga riprodotto su di un'anfora che non appartiene a nessuno dei Gruppi riconosciuti;<sup>91</sup> nella raffigura-

71. SVANERA 1995, p. 150, variante 18, II, fig. 79; per i confronti COOK 1981, tavv. 57, 1 e 59, 2.

72. PARISE BADONI 1968, p. 14, n. 1, tav. III.

73. PARISE BADONI 1968, p. 46, n. 10, tav. XXI.

74. SVANERA 1995, p. 129, variante 1, II, fig. 11.

75. SVANERA 1995, p. 142, variante 15, II, fig. 70.

76. PARISE BADONI 1968, pp. 45, n. 6, tav. XX; 47, n. 13, tav. XXII.

77. PARISE BADONI 1968, pp. 59-60, nn. 2-3, tavv. XXVI-XXVII.

78. SVANERA 1995, pp. 150-151.

79. ÅKERSTRÖM 1966, p. 54 sgg., tavv. 23-25.

80. PARISE BADONI 1968, p. 47, n. 13, tav. XXII.

81. HEMELRIJK 1984, pp. 174-175, tavv. 53 d; 62 d, f; 104; PARISE BADONI 1968, pp. 66-67, n. 3, tav. XXXI; 52, n. D3, tav. XXIV.

82. HEMELRIJK 1984, p. 46, tavv. 103-104.

83. PARISE BADONI 1968, pp. 28, n. 6, tav. XI (Gruppo delle Code Bianche); 37, n. 7, tav. XIV (Gruppo del Leone-Gallo); 47, n. 14, tav. XXII (Gruppo del Pittore di Milano).

84. SVANERA 1995, p. 155; PARISE BADONI 1968, p. 146.

85. RESCIGNO 1998, p. 111, serie C3412.

86. SVANERA 1995, p. 151, fig. 85.

87. PARISE BADONI 1968, pp. 60, n. 3B, tav. XXVII; 44, n. 4, tav. XIX.

88. COOK 1981, p. 20, tavv. 20, 1 - 21, 1.

89. PARISE BADONI 1968, pp. 60, n. 5, tav. XXVIII; 61, n. 7, tav. XXVIII; 61, n. 8, tav. XL (vedi anche p. 143, tomba 446, n. 1).

90. ÅKERSTRÖM 1966, pp. 61-63, tav. 33, 1-2 (da Larisa); 70, tav. 39, 1 (da Sardi).

91. PARISE BADONI 1968, pp. 67-68, n. 6, tav. XXXIII; vedi anche p. 121.



zione della biga diversi particolari, dalle briglie impugnate con entrambe le mani al giogo decorato con una testa di grifo, evidenziano la diretta dipendenza dal modello, il quale peraltro risulta assai diffuso anche nella coroplastica etrusca, come dimostrano le lastre dei rampanti della serie Veio-Velletri o quelle di rivestimento dell'architrave da Cisterna.<sup>92</sup>

L'osservazione di possibili influssi diretti di derivazione greco-orientale sulla ceramica campana, oltre alla presenza di soggetti figurati di cui si ipotizza il passaggio da questa alle terrecotte architettoniche, e l'esistenza di modelli comuni alle due produzioni artigianali, quali potrebbero essere individuati nelle idrie ceretane, suggeriscono, come già anticipato, una maggiore circolarità delle influenze reciproche esistenti all'interno delle differenti produzioni artigianali: circolarità cui potrebbe aver fornito un significativo volano l'esistenza, a Capua, di produzioni artigianali fortemente integrate, secondo il modello ormai noto e riconosciuto delle botteghe polifunzionali,<sup>93</sup> a cui il rinvenimento della fornace arcaica dell'Alveo Marotta ha fornito un correlato archeologico di straordinaria evidenza e concretezza.<sup>94</sup>

Nell'ambito delle attività artigianali che si svilupparono a Capua tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C., un ruolo primario dovettero ricoprire le esperienze legate al santuario del Fondo Patturelli, la cui funzione catalizzatrice di attività di artigiani di formazione greco-orientale è stata recentemente ribadita.<sup>95</sup> È possibile che anche in questo ambito siano nate esperienze riconducibili al modello delle botteghe polifunzionali? In altre parole, si può ipotizzare che una parte della produzione ceramica a figure nere sia stata realizzata nell'ambito di botteghe gravitanti nell'orbita del santuario, collegate anche alla produzione di altre classi di materiale come le terrecotte architettoniche? Alcuni elementi posti in risalto in questa sede spingono a ritenere praticabile quest'ipotesi: in tal senso indirizzano i fitti rapporti di scambio individuati tra le officine di coroplastica, intrinsecamente collegate alla vita degli edifici sacri, e la produzione ceramica, il cui ruolo nell'ambito specifico risulta invece meno immediatamente percepibile e andrà opportunamente individuato. D'altro canto può essere rilevato che sembrano attestati fenomeni di impiego delle tecniche e dei motivi decorativi della coroplastica anche per altre classi di materiali: è il caso dell'urna della collezione Bourguignon<sup>96</sup> con figure di citaredi, identiche a quelle della lastra di rivestimento conservata al British Museum<sup>97</sup> ed impiegate anche come motivo accessorio nella ben nota antefissa con figura di Eracle;<sup>98</sup> si tratterebbe di un esempio in cui le tecniche della bottega coroplastica vengono impiegate per la realizzazione di un oggetto a destinazione diversa, legata all'ambito funerario, dal momento che la cista sarebbe un raro esemplare di sarcofago, non altrimenti attestato in ambito capuano.

Ciò che può senz'altro essere messo in risalto è il fatto che, nell'ambito di una produzione collegata al contesto del santuario, potrebbe trovare un'ulteriore motivazione il rilievo riservato all'elemento rituale che caratterizza le specifiche scelte iconografiche del Gruppo del Diphros. Qui, come abbiamo visto, la presenza percentuale di rappresentazioni collegate alla sfera del rito, dell'offerta e del sacrificio, iconograficamente individuate tramite la raffigurazione dell'altare, risulta significativa in sé e per confronto con le scelte iconografiche degli altri gruppi, dove il soggetto appare scarsamente frequentato. D'altro canto l'iterazione delle rappresentazioni di un culto, espresso tramite l'accostamento all'altare e l'offerta rituale, spinge chiaramente a collegare questo gruppo di vasi alla sfera del sacro: già Cristofani, a margine della sua ricerca sui riti prescritti dalla tegola di Capua, ha avuto modo di richiamare questo gruppo di vasi proprio in relazione allo specifico contenuto iconografico, in cui l'altare riveste un ruolo di soggetto primario.<sup>99</sup> Tra i riti menzionati dalla Tabula, quelli del mese di aprile possono essere collegati ipoteticamente proprio al santuario del fondo Patturelli, se in esso si riconosce un luogo di culto dedicato a Uni.<sup>100</sup> Il fatto poi che numerosi particolari iconografici, ricorrenti nella documentazione

92. Nelle quali però l'auriga ha in una delle mani il frustino e manca l'elemento decorativo del giogo: vedi M. CRISTOFANI, *I santuari; tradizioni decorative*, in *Etruria e Lazio arcaico, QuadAeI* 15, Roma 1987, pp. 95-120, p. 98, figg. 12 e 18; TORELLI 1997, pp. 89-98.

93. Vedi *supra*, nota 65.

94. Gli scavi dell'Alveo Marotta hanno infatti evidenziato, all'interno degli scarti di lavorazione della medesima fornace, la presenza di terrecotte architettoniche, bucchero e altre produzioni ceramiche: vedi N. ALLEGRO, *Inseidamento arcaico e necropoli sannitica presso l'Alveo Marotta*, in *StEtr* LII, 1984, pp. 514-517.

95. RESCIGNO 1998, p. 383.

96. CERCHIAI 1995, pp. 148-149, tav. 22, 2; recentemente è stata posta in dubbio l'autenticità dell'oggetto, ritenuto un pastiche ottenuto dall'assemblaggio di differenti materiali: vedi AVERSA 1999, pp. 16-17, figg. 5-6.

97. AVERSA 1999, pp. 10-16, figg. 1-2.

98. AVERSA 1999, pp. 12-13, fig. 4.

99. CRISTOFANI 1995, p. 113.

100. CRISTOFANI 1995, pp. 92, 106-108: l'autore sembra propendere per questa ipotesi sulla base della natura 'giovia' della divinità tributaria degli ex-voto indicati come *iuvila*, nonché del carattere kourotrophico del culto, marcato in modo inequivo-



utilizzata per illustrare i probabili riti della Tabula, quali la presenza stessa dell'altare, la libagione sulla fiamma, l'intervento di satiri o figure vestite da satiri, la presenza di musicisti, ricorra anche sulle nostre anfore, fornisce comunque l'indizio di una importante contiguità tematica,<sup>101</sup> il cui valore in termini semantici non potrà essere del tutto inficiato dall'osservazione della disarticolazione sintattica cui vanno incontro questi soggetti sulla ceramica campana, rispetto alle costruzioni iconografiche più complesse che connotano altri monumenti.

Riti diversi da quelli menzionati sulla *tabula capuana*, ma non per questo forse meno legati all'ambito del santuario, potrebbero essere quelli raffigurati sui vasi a figure nere; infatti, anche considerando esclusiva, in base ai dati certi in nostro possesso, la destinazione funeraria di questi,<sup>102</sup> e dunque limitandosi a porre l'accento sulla specifica rilevanza attribuita alla sfera funeraria nelle rappresentazioni esaminate, si potrebbe altresì sottolineare la caratterizzazione del santuario del Fondo Patturelli come luogo di culto connesso a una necropoli,<sup>103</sup> forse destinata, o almeno in parte destinata, all'utilizzo per sepolture eminenti nell'ambito della compagine sociale capuana.<sup>104</sup>

È suggestivo ipotizzare che nelle raffigurazioni a carattere rituale del Gruppo del Diphros siano evocati riti connessi alla sepoltura di alcuni dei personaggi legati alla necropoli del Fondo Patturelli;<sup>105</sup> e può offrire un elemento ulteriore di riflessione il fatto che, in questo ambito, una scelta caratterizzante ricada su una produzione a forte connotazione etrusca, ossia su una ceramica non importata ma prodotta localmente, probabilmente con l'integrazione in officine locali di apporti di artigiani esterni, secondo il medesimo modello che contraddistingue le produzioni a figure nere in Etruria propria.

Una simile scelta si rivelerebbe in linea con quanto osservato da Cristofani a proposito del ricorso, da parte della *nobilitas* capuana, alle medesime feste religiose in chiave di affermazione della propria unità interna, di fronte alla progressiva integrazione nel corpo sociale di componenti etniche diverse da quella etrusca:<sup>106</sup> in altre parole attribuire alla classe dirigente capuana, oltre al compattamento attorno a proprie pratiche rituali, anche una predilezione per una classe di materiale che, sia essa oggetto votivo o elemento di corredo, si caratterizza per un'intrinseca valenza culturale, significa riconoscere per una

cabile dalla serie delle madri di epoca sannitica (ma con qualche prodromo forse ancora di epoca precedente): M. G. BORRIELLO, *Le 'Madri': tecnica, iconografia, stile, cronologia*, in *Matres Matutae dal Museo di Capua*, Milano s. d.; d'AGOSTINO 1988, pp. 585-586; JOHANNOWSKY 1983, p. 80. Si veda anche COARELLI 1995, pp. 377-381, e AVERSA 1999, pp. 36-39, dove si propone l'integrazione di Eracle tra le figure tributarie del culto.

101. CRISTOFANI 1995, pp. 114-115. Per inciso si può rilevare che più di una delle illustrazioni di altari richiamate da Cristofani hanno anch'esse a che fare con oggetti a destinazione funeraria: vale per gli specchi, *ibidem*, pp. 114-115, nn. 2 e 7; per il rilievo chiuso, *ibidem*, p. 114, n. 4; per la base di Perugia, *ibidem*, p. 114, n. 5; e in via ipotetica anche per altri degli oggetti indicati, come la stessa anfora a figure nere del Gruppo del Vaticano 265, *ibidem*, p. 114, n. 1.

102. Stando ai dati noti la provenienza da corredo funerario sembra essere costante: PARISE BADONI 1968, pp. 140-145; JOHANNOWSKY 1983, pp. 197-198, tomba s.3; p. 198 tomba 832: si tratta di due sepolture ad *ustrinum*; p. 199, tomba 122, a ricettacolo di tufo.

103. M. BONGHI JOVINO, *Capua: il santuario del fondo Patturelli*, in *Santuari d'Etruria*, pp. 121-123. Le analogie del santuario del fondo Patturelli con l'altro grande santuario etrusco legato a una necropoli, ovvero il santuario orvietano della Cannicella, sono state a più riprese poste in evidenza; sia per quanto riguarda la localizzazione delle strutture in relazione ad un'area di necropoli: cfr. COARELLI 1995, p. 381; M. BONAMICI, S. STOPPONI, P. TAMBURINI, *Orvieto. La necropoli di Cannicella. Scavi della Fondazione per il Museo "G. Faina" e dell'Università di Perugia (1977)*, Roma 1994, p. 22; sia per quanto riguarda aspetti specifici del culto, in particolare la compresenza dei fattori generativi e funerari nelle figure tributarie del culto: cfr. AVERSA 1999, pp. 35-36, con bibliografia precedente; in part. G. COLONNA, *I culti del santuario della Cannicella*, in *AnnMuseoFaina* III, 1987, pp. 11-24, pp. 16-24. Qui sarà utile ricordare che nell'ambito della necropoli orvietana sono stati rilevati apprestamenti particolari quali la realizzazioni di cavità chiuse da lastre di tufo sulle volte delle sepolture a camera, interpretati come dispositivi «di collegamento tra mondo sotterraneo e mondo esterno ... da porre in relazione a pratiche rituali in onore dei defunti» (cfr. BONAMICI, STOPPONI, TAMBURINI, *cit.*, p. 22) che individuano evidentemente uno spazio di necropoli connotato dall'applicazione, forse periodica, di specifiche pratiche cultuali. Offerte e libagioni trovano, all'interno del santuario, un corrispettivo precisamente connotato dalla presenza di un'ara, la cui funzione di veicolo di offerte destinate al mondo sotterraneo è posta in risalto dalla particolare conformazione della base: cfr. F. RONCALLI, *Cultura religiosa, strumenti e pratiche cultuali nel santuario di Cannicella a Orvieto*, in M. MARTELLI (a cura di), *Tyrhenoi philotechnoi*, Atti della Giornata di studio (Viterbo 1990), Roma 1994, pp. 103-107. La funzione specifica di quest'ara risalta per contrasto con un altro altare individuato nel santuario, per il quale si sottolinea esplicitamente il carattere che non sembra prevedere «né sacrifici di fuoco né libagioni»: cfr. J. EUWE-BEAUFORT, *Altari etruschi*, in *BABesch* L.X, 1985, pp. 100-104; p. 102. Significativamente Roncalli (*cit.*, p. 106) collega quest'ara rinvenuta all'interno del santuario con gli altari connessi ai culti funerari che connotano le tombe rupestri del distretto blerano, evidenziandone la stretta connessione con la necropoli circostante: cfr. G. COLONNA, *Urbanistica e architettura*, in *Rasenna. Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986, pp. 369-530; p. 448. Per ultimo si potrà segnalare incidentalmente la presenza di ceramica a figure nere nelle sepolture della necropoli orvietana: BONAMICI, STOPPONI, TAMBURINI, *cit.*, pp. 10, nota 40; 11, nota 48 (anfore usate in funzione di cinerario); 25, nota 304.

104. COARELLI 1995, pp. 386-387.

105. La destinazione funeraria dell'area orientale della città prima dell'età sannitica è stata recentemente posta in dubbio: cfr. AVERSA 1999, p. 36.

106. CRISTOFANI 1995, p. 120.

via ulteriore un probabile fenomeno di compattamento della *nobilitas* etrusca intorno ai propri riferimenti culturali, di fronte all'emancipazione dai soli ruoli subalterni di quelle componenti italiche che, nel giro di pochi decenni, sovvertiranno in maniera definitiva l'egemonia etrusca sulla città campana.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ÅKERSTRÖM Å. 1966, *Architektonische Terrakotten Kleinasiens*, Lund.
- AVERSA G. 1999, *La figura di Eracle nelle terrecotte architettoniche di Capua*, in *RM CVI*, pp. 7-42.
- CERCHIAI L. 1995, *I Campani*, Milano.
- CRISTOFANI M. 1995, *Tabula Capuana. Un calendario festivo di età arcaica*, Firenze.
- COARELLI F. 1995, *Venus Iovia, Venus libitina? Il santuario del Fondo Patturelli a Capua*, in *L'incidenza dell'antico*, Atti del Convegno internazionale in memoria di Ettore Lepore, I, Napoli, pp. 371-387.
- D'AGOSTINO B. 1988, *Le genti della Campania antica*, in *Italia omnium terrarum alumna*, Milano, pp. 529-589.
- D'ANDRIA F. 1988, *Messapi e Peuceti*, in *Italia omnium terrarum alumna*, Milano, pp. 651-715.
- DRUKKER A. 1986, *The Ivy Painter in Friesland*, in *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery Presented to J. M. Hemelrijk*, Amsterdam, pp. 39-48.
- HANNESSTAD L. 1974, *The Paris Painter - an Etruscan Vase-Painter*, Copenhagen.
- HANNESSTAD L. 1976, *The Followers of the Paris Painter*, Copenhagen.
- HEMELRIJK J. M. 1984, *Caeretan Hydriae*, Mainz a. R.
- JOHANNOWSKY W. 1983, *Materiali di età arcaica della Campania*, Napoli.
- PARISE BADONI F. 1968, *Ceramica campana a figure nere*, Firenze.
- RESCIGNO C. 1998, *Tetti campani*, Roma.
- RIZZO M. A. 1987, *La ceramica a figure nere*, in M. MARTELLI (a cura di), *La ceramica degli Etruschi*, Novara, pp. 31-42.
- RUGGIERO M. 1888, *Degli scavi di antichità nelle provincie di terraferma dell'antico Regno di Napoli. Dal 1743 al 1876*, Napoli.
- SASSATELLI G. 2000, *Il palazzo*, in *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Catalogo della mostra (Bologna), Venezia, pp. 145-153.
- SIEVEKING J., HACKL R. 1912, *Die Königliche Vasensammlung zu München*, München.
- SPIVEY N. J. 1987, *The Micali Painter and His Followers*, Oxford.
- SPIVEY N. J. 1988, *Il Pittore di Micali*, in *Un artista etrusco e il suo mondo. Il Pittore di Micali*, Roma, pp. 11-21.
- SVANERA S. 1995, *Decorazioni pittoriche nelle antefisse etrusco-campane*, in *Studi sulla Campania preromana*, Roma.
- TORELLI M. 1997, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.
- ZILVERBERG M. 1986, *The La Tolfa Painter. Fat or Thin?*, in *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery Presented to J. M. Hemelrijk*, Amsterdam, pp. 49-60.