

## INDICE

§. I. 1. L'Amazzonomachia nella ceramica italiota e siceliota: storia degli studi.

§. I. 2. Le Amazzoni nelle fonti letterarie antiche.

§. II. Il tema dell'Amazzonomachia nella ceramica italiota e siceliota: iconografie e produzioni.

II.1. Produzione protoitaliota.

II.2. Produzione lucana.

II.3. Produzione apula.

II. 3. 1 Apulo Antico.

II. 3. 2 Apulo Medio.

II. 3. 3 Apulo Tardo.

II.4. Produzione siceliota.

II.5. Produzione campana.

II.6. Produzione pestana.

§. III. Il tema dell'Amazzonomachia nella ceramica italiota e siceliota: analisi iconografiche.

III.1. L'abbigliamento, le armi e gli strumenti della guerra. La caratterizzazione iconografica delle Amazzoni e dei guerrieri nella ceramica italiota.

III. 1. 1 Amazzoni e Oriente: origine e sviluppo iconografico dell'abito amazzonico.

III. 1. 2 La guerra delle donne: armi e strumenti bellici delle Amazzoni nella ceramica italiota e siceliota.

III. 1. 3 Il tipo del guerriero nelle Amazzonomachie italiote e siceliote.

III.2. Gli eroi greci e le guerriere orientali nell'*imagerie* italiota e siceliota: le Amazzonomachie eroiche.

III.3. La nona fatica di Eracle: il combattimento, la vittoria, la consegna del cinto.

III.4. Achille e Penteseilea.

III.5. Teseo e il rapimento di Antiope.

III.6. Due *unica*: Telamone e Peleo.

§. IV. L'Amazzonomachia nei contesti archeologici dell'Italia meridionale e della Sicilia.

IV.1. Premessa

IV.2. Diffusione del tema nei contesti dell'Italia meridionale e della Sicilia.

IV. 2.1 *Lucania*

IV. 2.2 *Apulia*

IV. 2.3 *Campania*

IV. 2.4 *Sicilia*

IV.3. Alcune osservazioni sulla ricezione delle scene di Amazzonomachia nella ceramica a figure rosse presso le colonie e i centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia.

§. V. Le Amazzoni nella ceramica italiota e siceliota. Considerazioni conclusive.

**§. VI. Bibliografia.**

**§. VII. Catalogo dei contesti.**

**§. VIII. Catalogo delle fonti letterarie.**

**§. IX. Catalogo dei vasi.**

## §. I. 1. L'Amazzonomachia nella ceramica italiota e siceliota: storia degli studi.

L'interesse degli studiosi di archeologia verso il mito delle Amazzoni si è concentrato soprattutto sulle immagini amazzoniche attiche, attratto dall'importanza che il tema iconografico ha assunto, a partire dal VI secolo a.C., nell'architettura e in generale nell'arte ufficiale di Atene e della Grecia. Questo particolare filone di studi ha finito con l'influire in modo deciso sullo sviluppo critico di alcune problematiche, ritenute di maggior interesse soprattutto in rapporto con l'Atene del V secolo a.C., che sono state approfondite e sviscerate a lungo, talora a discapito di altre. L'importanza delle raffigurazioni amazzoniche in produzioni non attiche, come nel caso della produzione di ceramica italiota a figure rosse, è oggetto, d'altronde, di un crescente interesse soprattutto a partire dagli anni Settanta del XX secolo, fino a studi recentissimi.

Sul valore e sul significato ideologico rivestito dalla figura dell'Amazzone nella Grecia del VI e V secolo a.C. gli studiosi si sono quindi lungamente soffermati, producendo una serie di studi cospicui, ed in continuo aggiornamento. Contributi specifici pertinenti, in particolare, al tema dell'Amazzonomachia nella ceramografia italiota e siceliota, invece, rappresentano un filone decisamente nuovo: una panoramica sugli studi concernenti la questione in esame deve dunque tener conto della dicotomia evidente tra la mole dei saggi dedicati alle immagini amazzoniche prodotte in ambito ellenico e ateniese in particolare, e alla loro lettura ed esegesi, e la relativa esiguità di un interesse mirato all'interpretazione di queste immagini nella produzione ceramica italiota e siceliota.

L'approccio verso i vasi figurati con decorazioni a soggetto amazzonico, durante il XIX secolo, resta limitato a pubblicazioni di carattere antiquario<sup>1</sup>. Al 1915

---

<sup>1</sup> In questo ambito di studi si inserisce la dettagliata descrizione di alcuni vasi con decorazione a soggetto amazzonico, come in Minervini 1843, pp. 106-111, che si sofferma sull'esposizione dei duelli e degli attributi di armi e armature dei combattenti sul cratere a volute A 50, o come in Klügmann 1876, pp. 173-196 per la descrizione dell'anfora A 35, conservata a Ruvo di Puglia. Lo stesso approccio presentano anche altri contributi pubblicati nell'Ottocento e nei primi del Novecento: particolarmente funzionali per la ricostruzione della storia di molti esemplari, in special modo per ciò che concerne la problematica delle provenienze, è la pubblicazione dei volumi dedicati ai vasi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Heydemann 1872) oppure alla collezione Jatta di Ruvo di Puglia (Jatta 1869; Jatta 1877; Jatta

risale il contributo di F. Noack<sup>2</sup>, che apre il grande filone degli studi dedicati alle statue di Amazzoni riproducenti quelle del concorso efesino<sup>3</sup>; sulla stessa linea si muove anche l'articolo di M. Bieber<sup>4</sup>, di poco successivo, che si sofferma sul problema dell'abbigliamento delle statue che raffiguravano le guerriere ferite, destinate a ornare il tempio di Artemide ad Efeso. Il lavoro si inserisce in una più ampia serie di saggi dedicati dalla studiosa all'abbigliamento, ed in particolar modo all'uso del chitone nell'arte antica. Rimarchevole si presenta il tentativo di ricostruire, con l'ausilio di immagini fotografiche, l'*exomis* indossata dalle statue raffiguranti le Amazzoni ferite. Queste iniziali pubblicazioni inaugurano un ambito di studi estremamente fecondo, sebbene con un approccio ancora di carattere antiquario.

Per il primo contributo dedicato esclusivamente alla tematica delle Amazzonomachie nell'arte antica si devono attendere gli anni Cinquanta del secolo scorso, periodo nel quale vengono pubblicati due lavori estremamente differenti tra loro, che hanno entrambi, tuttavia, l'indubbio merito di rappresentare le prime monografie interamente dedicate all'analisi delle immagini delle guerriere orientali nell'arte antica.

Del 1951 è il volume di E. Bielefeld<sup>5</sup>, che si occupa in modo esclusivo di avanzare ipotesi per la ricostruzione di tre importanti monumenti perduti raffiguranti Amazzonomachie. Nell'opera vengono distinti ed esaminati una decina di schemi

---

1906, coll. 493-531). Si tratta di cataloghi che si propongono come finalità il tentativo di organizzare il *mare magnum* delle collezioni museali seguendo un criterio tipologico ed inventariando il materiale, spesso restituendoci informazioni altrimenti perdute sulla provenienza geografica, e fornendo accurate descrizioni delle scene raffigurate. Si iscrivono in questo filone di studi anche i contributi di E. Gerhard (Gerhard 1836; Gerhard 1840; Gerhard 1845) con particolare attenzione agli esemplari di Ruvo di Puglia e di quelli conservati a Berlino, e di S. Reinach (*Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, I-II, Paris, 1899-1900): in questi volumi di ogni esemplare, selezionato in base alla bibliografia precedente, della quale è accluso il rimando, vengono forniti un disegno e i relativi dati di rinvenimento laddove presenti. Essenzialmente descrittivo-illustrativo è anche il lavoro di A. Furtwängler e K. Reichold (Furtwängler, Reichold 1900-1932), con tavole a colori riproducenti i vasi. Di carattere invece più specificamente antiquario e mitografico si presenta il lavoro di F. Pedari sulle Amazzoni come popolo, che risale al 1839, e costituisce un esempio dell'interesse che alcune raffigurazioni vascolari esercitavano su dotti e studiosi durante l'Ottocento.

<sup>2</sup> Noack 1915, pp. 131-179.

<sup>3</sup> Il noto episodio della gara è raccontato da Plinio, *Naturalis historia*, XXXIV, 53. La commissione giudicante era composta dagli scultori concorrenti, fra i quali risultò vittorioso Policlete. Oltre al vincitore e allo stesso Fidia, avrebbero partecipato anche Kresilas, Kidon e Fradmon: Furtwängler 1893; Bothmer 1957, pp. 229-223; Ridgway 1974, pp. 1-17; Ridgway 1976, pp. 82-93; Weber 1976, pp. 28-43; Ridgway 1978, pp. 761-770; Weber 1984, pp. 75-86; Weber 1990, pp. 292-300; Bol 1998.

<sup>4</sup> Bieber 1918, pp. 49-75.

<sup>5</sup> Bielefeld 1951.

iconografici, con alcune varianti, nel tentativo di ricomporre l'aspetto che dovevano avere le Amazzonomachie di Mikon, la complessa battaglia effigiata sullo scudo dell'Athena Parthenos di Atene e infine il fregio che ornava la base del trono di Zeus ad Olimpia, utilizzando come termini di confronto sia raffigurazioni vascolari attiche sia monumenti architettonici decorati con lo stesso soggetto. Lo studio, indubbiamente pionieristico per l'argomento e per la metodologia, costituisce il primo *corpus* che raccolga immagini interamente dedicate a questo tema, organizzate in ordine cronologico; di più difficile valutazione è la validità del lavoro, che tenta di ricostruire, talvolta in maniera arbitraria, raffigurazioni delle quali possono essere definiti solo parzialmente alcuni elementi iconografici, in particolar modo per le Amazzonomachie attribuite al pittore Mikon, trascurando un uso opportuno delle fonti letterarie. Non a caso il lavoro del Bielefeld propone un modello di indagine che rimane isolato, tralasciato anche dagli studi successivi che si occupano dello stesso argomento.

Del 1957 è invece l'opera di D. von Bothmer<sup>6</sup>, che costituisce ancora oggi uno strumento indispensabile di studio. Lo studioso compie una pregevole impresa di redazione di un *corpus* che, soprattutto per la pittura vascolare attica a figure nere ed a figure rosse<sup>7</sup>, si presenta estremamente analitico. Per ogni differente fase cronologica, dall'età arcaica sino al periodo classico, vengono raggruppati degli esemplari, suddivisi sulla base di un principio iconografico: il discrimine è rappresentato dalla presenza – o al contrario dall'assenza – di Eracle, di Teseo, di altri eroi greci, oppure dalla presenza di determinate raffigurazioni, come i duelli con l'Amazzone a cavallo, su carro, appiedata. Ogni capitolo viene dunque dedicato ad una diversa problematica, seguendo un criterio costante, che si fonda, appunto, sull'analisi iconografica entro un orizzonte cronologico preciso. Lo studio ha l'indubbio merito di porre l'accento esclusivamente sulla raffigurazione di Amazzoni,

---

<sup>6</sup> Bothmer 1957.

<sup>7</sup> Bothmer 1957, pp. 6-207: i capitoli II-VIII sono incentrati esclusivamente sulla ceramica attica, a figure nere ed a figure rosse. Il primo capitolo è invece incentrato sulle raffigurazioni delle Amazzoni più antiche (*early Amazons*), che in genere ornavano scudi votivi in terracotta oppure altri accessori secondari connessi alle armature stesse (Bothmer 1957, pp. 1-5).

sebbene, anche in questo caso, sia dato particolare risalto alla produzione artistica attica.

La parte più consistente dell'opera del von Bothmer è dedicata comunque alla pittura vascolare: molti schemi iconografici, e la loro evoluzione dalla produzione a figure nere sino alle figure rosse, che più direttamente interessano questo studio, vengono isolati e commentati. Gli ultimi capitoli sono invece dedicati ai monumenti architettonici che presentano scene con Amazzoni<sup>8</sup>. Bothmer è il primo studioso, ripreso poi diffusamente in seguito, a ritenere accostabile al tema dell'Amazzonomachia quello del rapimento di Antiope<sup>9</sup>, ponendo in diretta correlazione la metopa del Tesoro degli Ateniesi a Delfi con gli schemi relativi al ratto della regina da parte di Teseo attestati nei ceramografi attici a figure rosse<sup>10</sup>. Lo studioso riprende anche la *vexata quaestio* dell'iconografia di alcuni rilievi neoattici decorati con immagini di battaglia, probabilmente derivati da copie della grande Amazzonomachia dello scudo dell'Atena Parthenos<sup>11</sup>, senza indugiare, tuttavia, in ipotesi azzardate di trasmissioni e riprese<sup>12</sup>. L'evoluzione del soggetto amazzonico trova il suo completamento nella disamina dei rilievi del tempio di Apollo a Bassae<sup>13</sup>. Gli inizi della costruzione del tempio risalgono al 450-440 a.C.; dopo una interruzione i lavori ripresero intorno al 425-420 a.C., e il tempio fu probabilmente terminato nei primi anni del IV secolo a.C. E' proprio la continuità delle attestazioni, aspetto particolarmente sottolineato dallo studioso, che consente di attribuire alle Amazzoni una centralità assoluta in tutta la produzione artistica greca, e non soltanto

---

<sup>8</sup> Bothmer 1957, pp. 208-223.

<sup>9</sup> Bothmer 1957, pp. 129-130.

<sup>10</sup> Ripreso anche da Hofkes-Brukker 1966, pp. 14-27; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 858-859, nn. 4-13; Boardman 1988, pp. 204-210; Giومان 2005, pp. 199-125.

<sup>11</sup> Anche in tal caso Bothmer va ad occuparsi di un tema che vedrà poi uno sviluppo notevole nel corso degli studi, e sul quale si tornerà in seguito. Nello specifico Bothmer analizza alcune riproduzioni dello scudo, tra cui lo «scudo Strangford» (London, British Museum, 302: Bothmer 1957, p. 210, n. 1, tav. 87.1), quello dell'Atena Lenormant (Atene, Museo Archeologico Nazionale, NM 128: Bothmer 1957, p. 210, n. 4, tav. 87.2), la copia dello scudo del Vaticano (Vaticano, Museo Chiaramonti, 1738: Bothmer 1957, p. 210, n. 6) ed anche i rilievi del Pireo (Atene, Museo Archeologico del Pireo: Bothmer 1957, pp. 210-1, nn. 12, 27).

<sup>12</sup> Occorre ricordare a questo proposito il lavoro di S. Ras (Ras 1944-45, pp. 163-205), che per la prima volta tenta una ricostruzione dell'Amazzonomachia dello scudo sulla base delle copie, ma nella quale, tuttavia, individua anche un confronto possibile con l'iconografia vascolare attica e italiota, azzardando persino ipotesi di possibili influssi della grande battaglia fidiaca su alcuni vasi a figure rosse apuli, in particolare A 11 e A 15.

<sup>13</sup> Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007, pp. 669-670.

in relazione al ruolo ideologico assunto dalle guerriere in età periclea, periodo sul quale si concentra, invece, un numero considerevole fra gli studi successivi<sup>14</sup>, ma anche in riferimento ad evidenze artistiche di differenti momenti storici.

Nel 1960 viene pubblicato il contributo di K. Schauenburg dedicato all'episodio del cinto di Ippolita<sup>15</sup>: lo studio inaugura un percorso di indagine mai affrontato prima. L'autore considera un gruppo di vasi, alcuni prettamente decorati con scene di consegna del cinto, accanto ad altri in cui compare Eracle, genericamente contrapposto alle guerriere in combattimento. Lo Schauenburg è il primo ad isolare il tema rispetto alle Amazzonomachie propriamente dette, e soprattutto è il primo a concentrarsi su un tema presente esclusivamente nell'iconografia italiota<sup>16</sup>. L'analisi condotta sui vasi è destinata a rappresentare un modello: infatti gli studi successivi, che si occupano dello stesso problema, riprendono la tesi dell'indipendenza dello schema della consegna del cinto rispetto alla tradizione ceramografica attica nella quale la consegna è sostanzialmente assente<sup>17</sup>. Ciò conduce lo studioso a suggerire un'origine «occidentale» dello schema.

7

La problematica del rapporto tra le Amazzoni e il mondo attico appare in ogni caso preponderante nell'interesse degli studiosi: l'attenzione è rivolta in particolare alla puntualizzazione del significato che le guerriere, contrapposte ai Greci, rivestono nelle grandi rappresentazioni figurative, dalla scultura propriamente detta alla scultura architettonica, in particolar modo nell'Atene del V secolo a.C. Il processo di trasformazione dell'immagine dell'Amazzone da mera figura mitologica di origine orientale a simbolo della lotta contro il nemico persiano viene spesso posto al centro del dibattito: in questo senso si collocano sia i lavori riguardanti la questione del

---

<sup>14</sup> Restano comunque ai margini dell'interesse dello studioso i vasi amazzonici italioti: il solo del quale von Bothmer si interessa è l'idria A 4, con la scena del ratto di Antiope. Bothmer considera lo schema italiota indipendente dal modello attico, dal momento che le modalità rappresentative sono differenti, suggerendone quindi una provenienza da una fonte iconografica sconosciuta: Bothmer 1957, pp. 129-130. Cfr. §. III. 5

<sup>15</sup> Schauenburg 1960, pp. 1-15.

<sup>16</sup> Il mito della conquista della cintura delle Amazzoni, noto dalle fonti (in particolare quella di Apollodoro: **Eracle 5**) in quanto nona fatica di Eracle, non è mai rappresentato nell'arte greca, mentre è stato riconosciuto in alcune immagini presenti su alcuni vasi lucani, apuli e campani, analizzati in questa sede, sui quali la regina Ippolita consegna un oggetto – talora circolare, talora assimilabile ad una fascia – ad Eracle, in un clima pacifico. Cfr. §. III. 3.

<sup>17</sup> I lavori successivi sono riconducibili sostanzialmente a Boardman 1988, pp. 196-233 ed a Giunan 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237, Giunan 2005, pp. 89-102.

rapporto tra i Greci ed i Persiani, affrontata in più di uno studio<sup>18</sup>, sia il problema, più specificamente iconografico, della “*persianizzazione*” delle Amazzoni, fenomeno che si sviluppa lentamente durante l’arco della seconda metà del VI secolo a.C. ed analizzato in particolare da A. Bovon<sup>19</sup>.

Molti sono i contributi che cercano di mettere a fuoco le problematiche connesse alla funzione delle Amazzoni in contrapposizione ad alcuni eroi greci: in questo senso l’articolo di E. Culasso Gastaldi, pubblicato nel 1977, è rivolto all’analisi delle articolate dinamiche collegate al rapporto tra Teseo e le spedizioni di Eracle a Temiscira per la conquista del cinto di Ippolita<sup>20</sup>. L’analisi della studiosa esamina l’Amazzonomachia teseica anche ricostruendone il mito tramite le fonti letterarie e osservando la concomitanza tra la diffusione in ambito ateniese di determinati racconti – ad esempio l’episodio del trasferimento delle ossa di Teseo ad Atene durante l’età cimonia<sup>21</sup> – e la crescente realizzazione, nel Ceramico, di vasi con scene di Amazzonomachie non eraclee, riflessi, consapevolmente propagandistici, della grande arte che ornava il *Theseion* e la *Stoa Poikile*<sup>22</sup>, nella quale l’avversario delle guerriere orientali era appunto l’eroe attico, e non Eracle.

La realizzazione delle grandi opere realizzate in Grecia nel V secolo a.C. e decorate con combattimenti amazzonici, spesso eroici, inizia a catalizzare in modo crescente l’attenzione degli studi in questa feconda fase, sia in relazione ai monumenti superstiti sia in relazione a quelli perduti di cui parlano le fonti letterarie. Si moltiplicano i saggi sull’iconografia delle cinque Amazzoni efesine<sup>23</sup>, ma anche sull’Amazzonomachia fidiaca raffigurata sullo scudo dell’Athena Parthenos<sup>24</sup>, con varie ricostruzioni basate su alcuni rilievi neoattici<sup>25</sup>, in particolare quelli provenienti

---

<sup>18</sup> Anti 1952; Burn 1962; Badi 1966.

<sup>19</sup> Bovon 1963, pp. 579-602.

<sup>20</sup> Culasso Gastaldi 1977, pp. 283-296; Turato 1979.

<sup>21</sup> L’episodio viene raccontato da Plutarco, *Theseus*, 36, 1-4 e ripreso poi nella vita di Cimone (Plutarco, *Kimon*, 8, 5-7)

<sup>22</sup> Culasso Gastaldi 1977, p. 287.

<sup>23</sup> Ridgway 1974, pp. 1-17; Weber 1976, pp. 28-43; Devambez 1976<sup>a</sup>, pp. 162-178; Ridgway 1976, pp. 82-93; Ridgway 1978, pp. 761-770.

<sup>24</sup> Fondamentale resta il lavoro di F. Brommer (Brommer 1957), nel quale vengono analizzate alcune copie dello scudo allo scopo di proporre un possibile modello di riferimento per la ricostruzione dell’Amazzonomachia.

<sup>25</sup> Si tratta di quei rilievi, copie dello scudo della Parthenos, già studiati da Bothmer nel 1957. Si veda la nota 11.

dal Pireo, già studiati da V.M. Strocka<sup>26</sup> e successivamente da H. Meyer<sup>27</sup>, e quelli sui sarcofagi di Afrodisia<sup>28</sup>. Questi studi, in maggioranza legati a ricostruzioni talvolta arbitrarie di monumenti di cui non si conosce a sufficienza l'aspetto originario, tralasciano spesso la disamina interpretativa della raffigurazione amazzonica.

Si osservi, inoltre, che, fino alla metà degli anni Settanta del Novecento, sono ancora rari i contributi specifici dedicati all'iconografia vascolare italiota a soggetto amazzonico. In questo senso non solo fondamentale ma anche in qualche modo pionieristica si rivela l'opera di J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV siècle*, pubblicata nel 1975. Nell'opera, per la prima volta, viene analizzato un *corpus* di immagini tratte esclusivamente dalla ceramografia italiota: è dunque dato risalto ad un tema mitologico, già approfonditamente indagato nella produzione attica, ma mai considerato nella sua attestazione in ambito italiota. Lo studio, inoltre, può a buon diritto essere considerato fondamentale per l'impostazione di un nuovo approccio all'iconografia vascolare, fondato sull'analisi dei temi e dei conseguenti schemi iconografici in cui essi vengono trasposti. In particolare, in relazione al tema dell'*Ilioupersis*, il Moret è il primo a rilevare uno stretto legame tra gli schemi della lotta tra Greci e Troiani, gli schemi di combattimento dei Greci con le Amazzoni e quelli con altre figure di orientali: a monte di queste reciproche e scambievoli influenze iconografiche si trova la derivazione dei tipi iconografici dai monumenti della fine del V secolo a.C. tra i quali spicca, non a caso, il fregio di Bassae<sup>29</sup>. D'altra parte il Moret sottolinea anche come sia Amazzoni sia Troiani, e in generale tutte le figure di orientali<sup>30</sup>, vengano resi allo stesso modo, e dunque con le stesse caratterizzazioni iconografiche, dai ceramografi italioti<sup>31</sup>, rendendo talora impossibile la distinzione di sesso; per primo,

---

<sup>26</sup> Strocka 1967.

<sup>27</sup> Meyer 1987, pp. 297-317.

<sup>28</sup> Una ricostruzione che mette insieme sia i vecchi rilievi neoattici che i sarcofagi frammentari di Afrodisia, ed anche un confronto con le altre ricostruzioni, è in Harrison 1981, pp. 281-317.

<sup>29</sup> Moret 1975, pp. 152- 159.

<sup>30</sup> Lo stesso studioso, infatti, afferma che «*toutes ces figures de Barbares présentent la même ambiguïté*». Moret 1975, p. 153.

<sup>31</sup> In particolar modo questa commistione è apprezzabile per quel che riguarda, ad esempio, l'abbigliamento composito e la selezione delle armi.

inoltre, egli suggerisce la possibilità che *le type de l'Amazone* si sia cristallizzato e fissato già nel Ceramico ateniese e che come tale abbia finito con l'appiattire su una sola modalità iconografica l'immagine del guerriero in armi e costume persiano nella ceramografia italiota<sup>32</sup>. Notevole è anche la lettura in chiave mitica della presenza di alcune figure di orientali in scene quali il ratto di Cassandra, l'incontro tra Menelao ed Elena, l'uccisione di Priamo: la natura ibrida di questi personaggi fa sì che essi siano interpretabili sia come Amazzoni sia come figure di Traci, Frigi o Troiani in armi. Una delle spiegazioni addotte dal Moret individua in queste figure di orientali proprio delle Amazzoni, giunte a Troia con Penthesilea dopo la morte di Ettore e forse ancora presenti come alleate di Priamo durante l'ultima notte della città<sup>33</sup>. Si tratta di un'ipotesi tanto affascinante quanto indimostrabile, dal momento che, come lo stesso studioso ammette, nulla concorre a distinguere l'origine etnica di queste figure, prima ancora che il sesso. La loro presenza in immagini di *Ilioupersis*, talora in atteggiamento di dolore o di emozione negativa<sup>34</sup>, può più semplicemente spiegarsi facendo rientrare queste figure tra quelle dei Troiani inermi di fronte alla sconfitta della città, tacendo del fatto che le fonti non prolungano la partecipazione di Penthesilea e delle sue compagne successivamente alla morte di Achille.

Alla fine degli anni Settanta, accanto a studi interessati all'aspetto mitologico della questione, come quello di D.J. Sobol<sup>35</sup>, si susseguono opere nelle quali la figura dell'Amazzone viene scomposta seguendo una nuova ottica: infatti oltre a rappresentare, soprattutto ad Atene, l'immagine del nemico barbaro e selvaggio, l'Amazzone va a rivestire un ruolo più immediato di essere «*altro*», di figura di confine rispetto al Greco (e non più soltanto dal punto di vista geografico, ma anche sociologico). A queste tematiche si dedica, in particolare, W.B.Tyrrell, a partire,

---

<sup>32</sup> Moret 1975, p. 156.

<sup>33</sup> Per la disamina relativa al problema delle fonti letterarie cfr. § 1.2.

<sup>34</sup> Un esempio particolarmente significativo può essere fornito dal cratere a mascheroni apulo conservato a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81549, attribuito ad un ceramografo vicino al Pittore di Licurgo (circa 350 a.C.), che presenta una scena con lo stupro di Cassandra (Trendall, Cambitoglou 1978, p. 421, n. 43; Orlandini 1983, p. 519, fig. 617). Le due figure di orientali che si trovano ai lati dell'edificio tetrastilo al centro, e che portano la mano sul capo in un gesto di doloroso terrore, possono essere considerate dei combattenti Troiani in fuga, e non, più macchinosamente, delle Amazzoni.

<sup>35</sup> Sobol 1972.

appunto, dagli anni Ottanta del secolo scorso<sup>36</sup>: i suoi studi sono rivolti soprattutto a una rilettura in chiave socio-culturale delle fonti letterarie, effettuata col supporto solo parziale delle raffigurazioni, allo scopo di far risaltare l'alterità sottesa alla figura dell'Amazzone, non solo in qualità di nemico in guerra ma anche – forse soprattutto – come donna pienamente estranea al modello muliebre greco, e che quindi a questo modello si ribella. Nel rifiuto del matrimonio e delle convenzioni sociali<sup>37</sup> si fonda la vera natura dell'Amazzone, destinata però ad essere combattuta e vinta proprio per ristabilire, nell'universo attico, l'ordine costituito<sup>38</sup>. Della figura amazzonica vengono sottolineati taluni aspetti che essa condivide con Clitemnestra e con Artemide<sup>39</sup>, suggerendo una contrapposizione politica di una certa importanza tra il matriarcato posto in essere dalle guerriere e l'amministrazione politica ad Atene, spiccatamente patrilineare. L'Amazzone è dunque erede di quei fermenti di sovvertimento dell'ordine che spesso si affacciano a scalfire la fissità della norma quando la Grecia incontra e si scontra con l'Oriente.

Sulla stessa linea dei lavori che mirano a sottolineare l'immagine dell'Amazzone come figura limite del mondo ellenico si colloca anche A. Shapiro<sup>40</sup>, che ripropone in parte l'assimilazione con altre figure di orientali già avanzata dalla Bovon. Negli stessi anni Ottanta e Novanta si ritorna ancora sulla problematica della ricostruzione delle grandi rappresentazioni attiche con Amazzoni, grazie agli studi di M. Weber<sup>41</sup> sulle Amazzoni efesine e con i vari contributi sulla ricostruzione dello scudo della Parthenos<sup>42</sup>.

L'interesse per un approccio strettamente iconografico al tema dell'Amazzonomachia trova nel 1981 uno dei contributi fondamentali, vale a dire la

---

<sup>36</sup> Tyrrell 1980, pp. 1-5; Tyrrell 1982, pp. 1213-1237; Tyrrell 1984.

<sup>37</sup> Interessante è il passo di Erodoto (si veda, nel catalogo delle fonti, *Amazzoni 1*, paragrafo 114) in cui le guerriere confessano ai giovani Sciti che rifiutano la condizione femminile che sarebbe loro imposta da legittime nozze, non essendo avvezze a questo costume.

<sup>38</sup> Tyrrell 1982, pp. 1213-1237.

<sup>39</sup> Tyrrell 1984, pp. 29-39

<sup>40</sup> Shapiro 1983, pp. 105-114.

<sup>41</sup> Weber 1976, pp. 28-43; Weber 1984, pp. 75-86; Weber 1990, pp. 292-300.

<sup>42</sup> Harrison 1966, pp. 107-133; Harrison 1981, pp. 46-54; sullo stesso argomento anche Ras 1944-45, pp. 163-205; Floren 1978, pp. 36-67, Mauruschat 1987, pp. 32-58, Meyer 1987, pp. 295-317.

voce del *LIMC Amazones*, curata da P. Devambez e A. Kauffmann-Samaras<sup>43</sup>. Il Devambez, peraltro, aveva già affrontato precedentemente il problema del ruolo delle Amazzoni nella grecità e del loro rapporto con l'Oriente<sup>44</sup>, oltre ad occuparsi dell'analisi dell'iconografia delle Amazzoni efesine<sup>45</sup>. Parte delle analisi dello studioso in merito a queste problematiche confluisce, appunto, nel grande catalogo della voce enciclopedica, indispensabile contributo alla ricerca al pari del lavoro del von Bothmer. Come per tutti gli altri lemmi del *Lexicon*, all'elencazione relativa alle fonti antiche segue un catalogo di immagini, suddivise per temi, e sviluppato secondo un criterio cronologico: la parte critica mette in rilievo l'interrelazione tra la figura dell'Amazzone nel mondo ateniese e la sua ricezione nell'arte successiva, partendo da una tradizione iconografica nata in Grecia fin dall'VIII secolo a.C. Il catalogo, peraltro, riserva una parte ai vasi italioti: infatti la pubblicazione del primo volume del *LIMC* segue i fondamentali lavori classificatori di A.D. Trendall e di A. Cambitoglou, che costituiscono, senza alcun dubbio, il repertorio di base per qualsiasi studio sulla ceramografia italiota<sup>46</sup>.

Gli anni Ottanta e Novanta del Novecento sono contraddistinti, accanto allo sviluppo delle linee di ricerca fin qui già individuate, da una crescente attenzione verso la ceramografia italiota e siceliota, incentivata proprio grazie al *corpus* organizzato dal Trendall e dal Cambitoglou. La ricerca continua in realtà a seguire da un lato il tradizionale e fecondo filone degli studi sulla ricostruzione dell'Amazzonomachia fidiaca<sup>47</sup>, mentre dall'altro si moltiplica l'interesse sul rapporto dicotomico tra l'immagine della guerriera che si scontra con l'universo ellenico e l'Oriente da cui essa proviene, sempre nell'ottica di come l'Amazzone venisse recepita nell'arte attica: a questo filone di studi appartiene l'articolo di L.

---

<sup>43</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 586-653.

<sup>44</sup> Devambez 1976<sup>b</sup>, pp. 265-280.

<sup>45</sup> Devambez 1976<sup>a</sup>, pp. 162-178.

<sup>46</sup> Per la ceramica lucana, campana e siceliota Trendall 1967, con gli aggiornamenti (Trendall 1970; Trendall 1973; Trendall 1983). Per la ceramica apula Trendall, Cambitoglou 1978 e Trendall, Cambitoglou 1982, con gli aggiornamenti (Trendall, Cambitoglou 1983; Trendall, Cambitoglou 1991; Trendall, Cambitoglou 1992). Per la ceramica pestana Trendall 1936 e Trendall 1987. Di carattere più generale è Trendall 1989.

<sup>47</sup> Floren 1978, pp. 36-67; Mauruschat 1987, pp. 32-58; Meyer 1987, pp. 295-317.

Hardwick<sup>48</sup>, precipuamente dedicato al rapporto con l'universo femminile, mentre di carattere filologico si presenta, invece, lo studio di M. Tichit<sup>49</sup> sull'origine etimologica dei nomi delle Amazzoni noti dalle fonti letterarie (di cui un elenco dettagliato compariva già nella voce del *LIMC*<sup>50</sup>), mettendo ad esempio in risalto il rapporto tra le guerriere e il lemma *hippos*, che tanto frequentemente si ritrova nei nomi storici delle Amazzoni: il legame con il cavallo è un indizio di estraneità rispetto alla tradizione, in quanto la cura di questo animale, connessa allo *status* sociale e militare per un Greco, è esclusiva prerogativa dell'uomo.

Di carattere monografico è, invece, il volume del 1995 di J.H. Blok, dedicato alle Amazzoni in età arcaica<sup>51</sup>. Anche questo studio è incentrato principalmente su di un'analisi critica molto approfondita delle principali fonti letterarie. In particolare, di grande importanza si rivela il capitolo dedicato alla figura della regina Penthesilea. Partendo da un'indagine sull'impatto del tema amazzonico sugli studi del XX secolo, l'autrice affronta la questione dell'origine e del significato dell'emistichio omerico<sup>52</sup> che definisce le guerriere come *anti-aneirai*: la genesi mitologica delle Amazzoni le pone immediatamente in contrapposizione all'eroe greco, come la definizione ilidiaca conferma<sup>53</sup>. La Blok analizza, quindi, la controversa e non limpida questione del rapporto (amoroso?) tra Achille e Penthesilea: in qual misura ed in che senso fosse noto il mito, che poi costituiva la base dei *Posthomerica* di Quinto Smirneo, nel mondo greco dopo la codificazione dei poemi omerici in età pisistratea è difficile dire. Tuttavia lo studio chiarisce quanto complesso e di quale pregnanza fosse il personaggio di Penthesilea, figura caratterizzata da un nome parlante<sup>54</sup> che ne indica la dimensione imponente del ruolo. Un altro capitolo è dedicato alle due Amazzonomachie meno conosciute, e anche raramente raffigurate, vale a dire quelle che hanno come protagonisti Priamo e Bellerofonte, forse scaturite da saghe mitiche

---

<sup>48</sup> Hardwick 1990, pp. 14-36.

<sup>49</sup> Tichit 1991, pp. 229-242.

<sup>50</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 653. Ad ogni nome è associato il rimando al lemma enciclopedico di riferimento.

<sup>51</sup> Blok 1995.

<sup>52</sup> **Priamo 1 e Bellerofonte 1.**

<sup>53</sup> Su questo emistichio si veda anche il §. 1.2.

<sup>54</sup> "Colei che porta rovina tra la gente": Blok 1995, pp. 217-220, ripreso poi in Giuman 2005, pp. 78-79.

di origine molto lontana, nello spazio come nel tempo, dal momento che il significato attribuito alle vicende dei due eroi sembra condurre direttamente in Oriente. Infatti la guerra di Priamo contro le Amazzoni sembra riferirsi ad un conflitto circoscritto a popoli orientali, mentre la figura di Bellerofonte raccoglie in sé diverse peculiarità – tra le quali spiccano l’ascesa e la caduta agli occhi degli dèi – che lo avvicinano ad altri efebi dal destino oscuro, come Attis, legati a miti di origine non ellenica<sup>55</sup>. Infine un’altra parte dell’opera affronta il ruolo di Eracle in rapporto alle guerriere orientali nell’ambito dello sviluppo dell’Amazzonomachia come motivo decorativo durante il VI secolo a.C. Della figura amazzonica il lavoro della Blok mette in rilievo da un lato l’aspetto accessorio che le guerriere rivestono nelle vicende degli eroi che le affrontano, mentre dall’altro lato ne sottolinea gli elementi di singolarità e alterità rispetto al tradizionale modello greco eroico, fattori che concorrono a collocare le Amazzoni ai margini della civiltà e della cultura ellenici. Oltre a rimandare estesamente alle fonti letterarie antiche, la Blok richiama anche alcune testimonianze figurative, delle quali vengono proposte talune chiavi di lettura alla luce del quadro indicato dalla civiltà letteraria. Si tratta in maggioranza di raffigurazioni (vascolari e non) che risalgono all’età arcaica delle quali l’autrice fornisce anche una analisi per schemi, per lo più con Achille e Penthesilea in duello, a cui fanno seguito alcune immagini con Eracle e le Amazzoni<sup>56</sup>; queste raffigurazioni vengono proposte come termine di confronto per suffragare alcune delle tesi sollevate nel lavoro (come ad esempio l’estrema antichità del mito di Penthesilea, la cui rappresentazione compare su di un *Schildband*<sup>57</sup> della metà del VI secolo a.C.).

Di carattere più specificamente iconografico sono, invece, i lavori di J. Boardman, editi tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del XX secolo, sul rapporto tra Eracle, ed altri eroi greci, e le guerriere. Al 1982 risale la pubblicazione dell’articolo

---

<sup>55</sup> Blok 1995, pp. 287-343.

<sup>56</sup> Blok 1995, tavole 1-9.

<sup>57</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 597, n. 174.

*Herakles, Theseus and the Amazons*<sup>58</sup> nel volume *The eye of Greece*<sup>59</sup>; del 1990 è la cura della voce dedicata ad Eracle nel *LIMC*<sup>60</sup>.

Alle Amazzonomachie con Eracle e all'interpretazione politica della contrapposizione tra l'eroe semidivino e le guerriere viene dedicata una grande centralità, secondo lo studioso, sin dall'età pisistratea<sup>61</sup>, mentre il momento di passaggio del testimone con Teseo, sia sui monumenti pubblici sia sui vasi a figure rosse, viene anch'esso interpretato naturalmente in chiave politica, come d'altronde già sostenuto dalla Culasso Gastaldi, e in modo mediato. In specifica relazione alle Amazzonomachie italiote spicca in particolare la riflessione sul tema della consegna del cinto da Eracle ad Ippolita<sup>62</sup>: per la prima volta viene asserita la predilezione per questo soggetto, da parte dei ceramografi italioti, a seguito della diffusione di un dramma di Epicarmo incentrato proprio sulla spedizione di Eracle a Temiscira, tema già noto da Ibico di Reggio<sup>63</sup>, per cui la diffusione del tema nelle immagini è ritenuta connessa alla circolazione di testi poetici e drammatici incentrati sull'argomento. Per la profondità dell'analisi critica e per l'accurata disamina dei monumenti in cui comparivano i due eroi greci e le Amazzoni il contributo del Boardman resta a tutt'oggi fondamentale.

Gli anni successivi, sulla scia dell'analisi del Boardman, vedono la pubblicazione di numerosi studi dedicati all'approfondimento delle figure di alcuni eroi il cui ruolo appare denso di significati per il mondo greco e che spesso si ritrovano contrapposti alle Amazzoni<sup>64</sup>; molto importanti si rivelano, per la questione della trasmissione iconografica di temi e schemi nei pittori protoitaliotti, il volume di S.B. Matheson<sup>65</sup> e quello di D. Castriota<sup>66</sup>. Si tratta di due lavori che, attraverso

---

<sup>58</sup> Traduzione italiana confluita nel volume *L'esperimento della perfezione*: Boardman 1988.

<sup>59</sup> Boardman 1988, pp. 196-233.

<sup>60</sup> Boardman 1990, pp. 71-73.

<sup>61</sup> Boardman 1972, pp. 57-72; Boardman 1975<sup>b</sup>, pp. 1-12; Boardman 1986, pp. 127-132; su queste posizioni anche Cook 1987, pp. 167-169; Ferrari 1994, pp. 219-226.

<sup>62</sup> Boardman 1988, pp. 201-203.

<sup>63</sup> Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ ζῶσστηρα, *Eracle quello del cinto o Eracle dopo il cinto*: Boardman 1988, p. 201.

<sup>64</sup> In particolare si ricorda il volume di T.H. Carpenter sulle imprese eroiche nelle raffigurazioni mitologiche: Carpenter 1991.

<sup>65</sup> Matheson 1995.

<sup>66</sup> Castriota 1992.

l'analisi di due diverse problematiche, comunque inerenti ad opere prodotte in Atene, costituiscono gli studi di riferimento per la ricerca degli antecedenti iconografici attici, a cui si sarebbero ispirati i pittori italoti.

Il lavoro della Matheson presenta un capitolo dedicato alle Amazzonomachie<sup>67</sup> selezionate nell'ambito più ampio della produzione dei pittori attici del Gruppo di Polignotos; l'autrice utilizza un approccio schiettamente iconografico nell'esaminare i soggetti prediletti da questi ceramografi, isolando l'Amazzonomachia come il secondo tema mitologico più diffuso, dopo le raffigurazioni a carattere dionisiaco, tra gli esemplari decorati dai pittori attici in esame. Molti schemi che si ritrovano sui vasi di questo gruppo di artigiani attici, ed analizzati in questa monografia, costituiscono stringenti termini di confronto per lo studio della ceramografia protoitalota a soggetto amazzonico<sup>68</sup>.

Il volume di Castriota, invece, analizza l'uso che la propaganda politica, in particolar modo quella cimoniana e periclea, fa della diffusione di alcuni miti, anche trasposti in immagini. Si tratta di un contributo particolarmente importante, poiché prova ad analizzare in modo obiettivo, utilizzando lo strumento iconografico alla luce della fonte letteraria e di un'accurata ricostruzione storica, raffigurazioni amazzoniche perdute, come quelle del *Theseion*<sup>69</sup> e della *Stoà Poikile*<sup>70</sup>, ma anche l'Amazzonomachia riprodotta nelle metope ovest del Partenone<sup>71</sup>, spesso suggerendo ipotesi con opportuni confronti con i vasi attici. La presenza di alcuni schemi su esemplari a figure rosse decorati con combattimenti con le Amazzoni, in cui le guerriere sembrano avere un atteggiamento più aggressivo, sarebbe da ricondursi ad un'influenza dell'Amazzonomachia del *Theseion*, laddove invece altre raffigurazioni in cui è preponderante la vittoria del guerriero greco sul nemico barbaro, con le Amazzoni spesso in atteggiamento dolente o timoroso, sarebbero da ascrivere all'autorità del modello pittorico della *Stoà Poikile*, monumento nella cui concezione

---

<sup>67</sup> Matheson 1995, pp. 234-244.

<sup>68</sup> Ad esempio gli schemi di combattimento composti da tre figure, oppure il modulo con il guerriero che poggia il piede sulla sporgenza di roccia. Si vedano i confronti proposti nel §. II. 1, dedicato alla ceramografia protoitalota.

<sup>69</sup> Castriota 1992, pp. 43-65.

<sup>70</sup> Castriota 1992, pp. 76-95.

<sup>71</sup> Castriota 1992, pp. 143-152.

la propaganda antipersiana finirebbe con il condizionare anche la caratterizzazione dei duelli.

I contributi dedicati specificatamente all'iconografia italiota del tema amazzonico sono tutti piuttosto recenti: dopo la monumentale opera classificatoria condotta dal Trendall e dal Cambitoglou, il ruolo della produzione vascolare a figure rosse in Italia meridionale assume centralità negli studi, con un progressivo incremento delle pubblicazioni pertinenti all'analisi di alcuni temi mitologici raffigurati sui vasi, anche in conseguenza del nuovo impulso dato allo studio degli aspetti iconografici della ceramografia italiota dal Moret e dalla sterminata mole di contributi di K. Schauenburg<sup>72</sup>. Al 1995 risale, ad esempio, la pubblicazione del fondamentale lavoro di H. Frielinghaus<sup>73</sup>, incentrato sull'analisi delle raffigurazioni vascolari apule in cui siano presenti indigeni, con un punto di vista nuovo, concentrato anche sul rapporto tra le immagini e la morfologia dei vasi con la provenienza degli stessi, problema, quest'ultimo, che si presenta di fondamentale importanza, ma in precedenza spesso trascurato. Tra i nemici contro cui talora combattono alcuni guerrieri su questi vasi compaiono anche le Amazzoni, il cui ruolo di oppositrici viene per la prima volta considerato autonomamente, in relazione al valore funerario assegnato all'immagine amazzonica, e non più come semplice riflesso della trasmissione di temi e schemi dalla ceramografia attica a quella italiota<sup>74</sup>.

Nel contempo negli studi più recenti i vasi a figure rosse realizzati in Italia meridionale sono sempre di più inquadrati in un'ottica che compenetra i diversi aspetti di questo fenomeno produttivo: da un lato il problema iconografico riveste una sempre maggiore rilevanza, in particolare in relazione alla destinazione d'uso per lo

---

<sup>72</sup> Lo Schauenburg ha proposto un approccio puramente iconografico sull'argomento, analizzando le immagini per temi, come nel caso dei contributi monografici su Achille (Schauenburg 1961<sup>a</sup>), Atteone (Schauenburg 1969<sup>a</sup>), Ganimede (Schauenburg 1969<sup>b</sup>), Eracle (Schauenburg 1963; Schauenburg 1979; Schauenburg 1986<sup>a</sup>), o in qualche caso ragionando sui pittori e sulle produzioni (Schauenburg 1990<sup>a</sup>; Schauenburg 1990<sup>b</sup>; Schauenburg 1991; Schauenburg 1994<sup>b</sup>). Molte riflessioni vengono poi riprese dall'autore nella serie degli *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, pubblicati a partire dal 1999, nei quali spesso sono analizzati vasi provenienti da collezioni private, per lo più tedesche.

<sup>73</sup> Frielinghaus 1995.

<sup>74</sup> Aspetto, quest'ultimo, decisamente interessante, e destinato ad assumere una sua centralità negli studi più recenti. Frielinghaus 1995, pp. 165-171.

più funeraria dei vasi, dall'altro il significato storico ed economico associato alla produzione diventa di sempre maggiore interesse.

Si sofferma, in particolare, sul rapporto tra l'immagine dell'Amazzone come donna o come *alter ego* della donna l'analisi condotta da M. Giuman, dapprima in due contributi del 2002<sup>75</sup> e poi in una monografia pubblicata nel 2005, senza dubbio il più recente lavoro d'insieme sul tema dell'Amazzone e delle Amazzonomachie nell'iconografia attica<sup>76</sup>. Lo studioso si rivolge alla problematica cercando di analizzare gli aspetti più complessi della figura amazzonica: egli prende le mosse dalla considerazione, di cui altri studiosi avevano già messo in rilievo l'importanza, dell'alterità e della funzione di limite che è connessa all'Amazzone. La guerriera rappresenta difatti l'oppositrice ideale dell'eroe greco, sia esso Eracle, Achille oppure Teseo, proprio per il significato simbolico – dal punto di vista geografico, sociologico, politico – che l'analisi delle opere e quella delle fonti letterarie<sup>77</sup>, lascia intendere sia connaturato alla figura amazzonica. I vasi italioti, peraltro, se si escludono quelli decorati con la scena della consegna del cinto ad Eracle, limitati, nell'analisi, a soli tre esemplari, sono esclusi dalla trattazione, che è incentrata solo sulla disamina della figura amazzonica nel mondo attico. Il lavoro, che va ad aggiungersi alle precedenti e cospicue pubblicazioni sull'argomento, suggerisce alcune chiavi di lettura nelle quali inquadrare il fenomeno della figura della guerriera orientale nel mondo ellenico, che è simbolo di un mondo opposto, diverso e deprecabile, ma senza il quale lo stesso *kosmos* greco non sembra potersi affermare. L'Amazzone viene creata, utilizzata, rifunzionalizzata allo scopo di definire, quasi delimitare, i confini stessi dell'*ethos* ellenico.

Limitato all'immaginario attico è, d'altra parte, anche il recente studio di S. Muth<sup>78</sup>: oggetto di un'approfondita analisi, non solo iconografica ma che tiene anche

---

<sup>75</sup> Giuman 2002<sup>a</sup>; Giuman 2002<sup>b</sup>.

<sup>76</sup> Giuman 2005.

<sup>77</sup> Giuman riprende il punto di vista già avanzato da molti lavori precedenti, come quelli di Tyrrell, con cui condivide l'immagine dell'alterità femminile dell'Amazzone come estranea all'*oikos*, e quelli di Boardman, in relazione al tema della consegna del cinto. L'analisi di questo schema, tuttavia, non considera tutti i vasi che erano decorati con quell'immagine, ma si rifà al catalogo proposto da Schauenburg nel 1960.

<sup>78</sup> Muth 2008.

in debita considerazione l'aspetto socio-culturale dell'impatto delle immagini, sono le raffigurazioni con scene di lotta e di violenza, comprese quindi anche le grandi guerre mitologiche. L'approccio della studiosa è piuttosto innovativo: la ricerca condotta mira a far emergere le chiavi di lettura per la comprensione del significato delle immagini, considerando soprattutto la pittura vascolare, ma anche altre classi di materiali figurati – quali rilievi e sculture architettoniche – alla stregua dei moderni *media* di comunicazione di massa, cui è sotteso un sistema di messaggi condiviso con i destinatari della raffigurazione. Gigantomachie, Amazzonomachie e Centauromachie rivestono la stessa funzione iconologica di rappresentare il *chaos*, la barbarie, l'assenza di norma e di civiltà rispetto al mondo greco, sui vasi ma anche sui monumenti ufficiali, e purtuttavia con sensibili sfumature di significato. Nella stessa ottica finiscono poi con l'inserirsi anche le lotte tra Greci e Persiani. In particolare, l'Amazzonomachia viene considerata peculiare data la debolezza presunta associata all'avversario che si contrappone all'eroe<sup>79</sup>, col quale l'Amazzone condivide non già il sesso, bensì il valore in guerra e il desiderio di sopraffare il nemico e di prevalere su di esso. In realtà, come la studiosa dimostra diffusamente, anche quelle raffigurazioni che sembrerebbero far prevalere proprio le Amazzoni sugli opliti greci sono in realtà ingannevoli: è sempre l'eroe a prevalere<sup>80</sup>. Tuttavia ciò non sembra diminuire né, da un lato, la fortuna iconografica del tema né, dall'altro, il suo valore simbolico in chiave antibarbarica, in quanto simili scene si inserivano in un patrimonio di simboli condiviso e noto a tutti, quindi a tutti comprensibile.

Tornando ai contributi più specificamente inerenti alla ceramica italiota e siceliota, studi molto recenti si sono occupati dell'inquadramento e dell'analisi di alcuni temi frequentemente selezionati. Questo tipo di analisi delle immagini apposte sui vasi a figure rosse prodotti in Italia meridionale e Sicilia propone un approccio

---

<sup>79</sup> Il rapporto tra la forza del vincitore e la forza del vinto è particolarmente importante, poiché contribuisce a definire gli equilibri tra i protagonisti nell'ambito della raffigurazione, e a chiarire quale valore venga assegnato alle singole scene di violenza. Muth 2008, pp. 635-638.

<sup>80</sup> Significativa in tal senso l'analisi di un vaso del Gruppo di Polignotos: Muth 2008, pp. 330-331. Nonostante l'apparente posizione di attacco dell'Amazzone è la lancia del guerriero che va sempre a segno.

molto innovativo e condivisibile, che inquadra il fenomeno iconografico dal punto di vista economico-produttivo, dal punto di vista delle dinamiche storiche e sociali connesse alla produzione, e, per le raffigurazioni di carattere mitologico, dal punto di vista dell'interpretazione delle immagini alla luce di un confronto con la fonte letteraria<sup>81</sup>. Tra questi studi ve ne sono alcuni specificamente rivolti ai temi mitologici e quindi anche alle Amazzonomachie<sup>82</sup>.

Questi ultimi contributi inseriscono nell'analisi della questione un elemento fondamentale: quello della considerazione dei contesti di provenienza dei vasi. I risultati reinseriscono i manufatti nell'ottica della produzione e della ricezione, sicché anche le dinamiche relative alla diffusione sul territorio, al rapporto con i fruitori dei vasi, alla funzione di determinati programmi decorativi – magari con la prevalenza di alcuni temi mitologici su altri – diventano tasselli indispensabili per una reale e obiettiva analisi del fenomeno. La mera speculazione sulle immagini raffigurate sui vasi non è più il fine dello studio iconografico, ma è soltanto uno dei punti di osservazione necessari alla comprensione reale e globale del fenomeno. Fenomeno che, occorre rimarcarlo, se non può inquadrarsi nei termini di un vero rapporto di committenza tra l'acquirente e i ceramografi, si definisce invece nella complessità dell'interazione *produzione-fruizione-diffusione*, alla quale concorrono anche la maggiore fortuna di alcuni temi, come quello amazzonico, rispetto ad altri. Nella maggioranza dei casi questa interazione si definisce nell'ambito di una fruizione e destinazione funeraria del vaso a figure rosse. Quindi la ricostruzione del contesto contribuisce a definire le modalità di composizione del corredo di appartenenza in rapporto alla tipologia tombale, al rituale funerario oltreché, naturalmente, alla definizione di aree geografiche di maggiore o minore diffusione.

L'insieme degli studi concernenti il complesso universo delle Amazzoni e della loro interrelazione con i Greci fa emergere, in buona sostanza, alcuni punti chiave di

---

<sup>81</sup> Todisco 2003 (a cura di).

<sup>82</sup> Roscino 1998, pp. 81-159; Roscino 2004, pp. 263-274; Roscino 2006<sup>a</sup>; Roscino 2006<sup>b</sup>, pp. 515-521; Roscino 2010, pp. 327-336. Sono invece più direttamente riconducibili al problema delle Amazzonomachie sulle pitture vascolari italiote i contributi Roscino 2004-2005, pp. 59-76, che propone una chiave di lettura interpretativa riguardo al cratere A 15, e il più recente Roscino 2011, specificamente incentrato sul problema delle raffigurazioni di Amazzoni agli inizi della produzione italiota.

partenza da cui il presente lavoro si è mosso alla ricerca di una visione quanto più globale possibile del fenomeno. La prima tappa fondamentale consiste nella continuità di trasmissione iconografica, anche se non iconologica, tra le raffigurazioni attiche e quelle italiote. Tale continuità giustifica la condivisione degli schemi e della caratterizzazione delle Amazzoni, in particolar modo tra i pittori attici del Gruppo di Polignotos e i pittori protoitalioti. L'ampia mole di studi riguardanti il fenomeno delle raffigurazioni amazzoniche in ambito attico ha chiaramente messo in risalto la polifunzionalità del ruolo delle guerriere orientali nell'*imagerie* greca: di volta in volta esse rappresentano il nemico mitologico che viene dall'Oriente, il *monstrum* femminile che deve essere ricollocato nel suo spazio originario, in quanto immagine di tutto ciò che è *altro* dall'essere ellenico, l'oppositore dei grandi eroi greci, tanto più valoroso quanto è valoroso Eracle, Achille, o Teseo. Tuttavia di questa molteplicità di funzioni è quella legata alla sfera del privato che risulta preponderante allorché l'Amazzone passa, grazie all'intervento dell'eroe civilizzatore, dal piano del selvaggio e del barbarico a quello dell'*oikos*, passaggio che nel mondo d'Occidente arriva già concluso o in via di esaurimento. Un mondo nel quale le condizioni politiche e sociali che avevano portato al fenomeno della *persianizzazione* dell'Amazzone sono completamente differenti rispetto a quello attico, e nel quale quella complessa trama di significati, così acutamente messa in risalto dal Castriota<sup>83</sup> e prima di lui dal Tyrrell<sup>84</sup>, sembra solo apparentemente disperdersi. In realtà è ancora possibile cogliere l'eco della funzione antibarbarica della lotta amazzonica, ad esempio nella caratterizzazione di queste donne nei combattimenti, accanto, tuttavia, a spostamenti semantici del significato della guerriera orientale.

Ciò che dunque spinge alla riflessione sulle Amazzonomachie nella ceramica italiota e siceliota, è proprio la necessità di comprendere in quale nuova ottica vada inquadrato il fenomeno rispetto alla produzione attica, partendo dalle premesse dell'analisi iconografica, ma giungendo, inevitabilmente, a conclusioni del tutto differenti sul piano iconologico. Se dunque alla base degli studi sulle Amazzoni

---

<sup>83</sup> Castriota 1992.

<sup>84</sup> Tyrrell 1980; Tyrrell 1982; Tyrrell 1984. Tutte le tematiche sono comunque trattate diffusamente in Giuman 2005.

nell'Atene del VI e V secolo a.C. sussisteva un'analisi dettagliata del contesto sociale, politico ed economico di ricezione di quelle immagini, è chiaro che la stessa operazione, in linea teorica, debba essere proposta per lo stesso soggetto in un ambito così diverso qual è quello italiota.

Per una visione complessiva del fenomeno dello sviluppo dei temi amazzonici sulla ceramica a figure rosse italiota e siceliota, la mole della bibliografia, soprattutto quella più recente, spinge all'indagine di più chiavi di lettura da fondere insieme. Una simile ricerca deve infatti giovare, sebbene nella disponibilità talora limitata dei dati, di un orientamento che comprenda, accanto alla meccanica della trasmissione iconografica e all'analisi iconologica, la dinamica della fruizione di queste immagini. Questo è tanto più importante quando si considera l'ambito storico e culturale in cui tali raffigurazioni nascono, fortemente condizionato dai rapporti, articolati e per taluni aspetti ancora sfuggenti, tra Greci ed indigeni, vale a dire l'ambito magnogreco e siceliota. In questo quadro il ruolo sociale del fruitore, spesso anellenico, risulta fondamentale: privo o meno del sistema interpretativo di un acquirente greco, sistema nel quale, per il mondo attico, la mitologia e l'evento storico costituiscono un connubio indissolubile, è comunque colui che fruisce del vaso, e pertanto è indispensabile tentare di analizzarne i meccanismi di interazione con questa interessante produzione qual è quella della ceramica a figure rosse, in particolare decorata con un soggetto mitologico così importante come l'Amazzonomachia.

## §. I. 2. Le Amazzoni nelle fonti letterarie antiche.

Il ruolo assegnato nella mitologia greca alle guerriere orientali note come Amazzoni si presta a numerose interpretazioni. Questa molteplicità semantica sembra connaturata alla mitopoiesi che le accompagna: esse sono, di volta in volta, le guerriere numerose e coraggiose quanto gli uomini, gli oscuri oggetti del desiderio per gli eroi greci, le donne dal femminile snaturato che si contrappongono alla moglie/madre del tradizionale costume greco. Le Amazzoni sono presenti nella civiltà letteraria greca fin dal suo primo apparire: Omero è il primo a menzionarle; non molto più tardi della fine dell'VIII secolo a.C., l'Amazzone compare anche su alcuni scudi votivi<sup>85</sup>, e in seguito il tema amazzonico fa la sua prima apparizione nella ceramica greca<sup>86</sup>, segnale di un precoce apprezzamento per il soggetto, che si svilupperà poi in modo sostanzialmente ininterrotto nell'arte e nella cultura letteraria antica.

Le guerriere popolano dunque l'*imagerie* ellenica nell'ambito figurativo e letterario fin dai primordi della civiltà greca; si deve tuttavia osservare una netta prevalenza quantitativa, nel novero della documentazione pervenutaci, del primo sul secondo<sup>87</sup>. Infatti le opere principali che parlavano in modo piuttosto esteso delle vicende connesse al mito delle Amazzoni, come l'*Etiopide* o la *Teseide*, sono andate perdute.

Nell'*Iliade* le Amazzoni sono menzionate due volte. Contro le donne guerriere il re Priamo ha combattuto in gioventù (*Priamo I*). In questo primo gruppo di versi le Amazzoni vengono definite *antianeirai*<sup>88</sup>: la bellicosità del popolo viene rimarcata

---

<sup>85</sup> L'esemplare più antico proviene da Tirinto: Bothmer 1957, p.1, n.1. Un altro scudo notevole, datato alla fine del VII secolo a.C., proviene dall'*Heraion* di Samo: Bothmer 1957, pp. 2-3, n. 2; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 604, n. 253.

<sup>86</sup> Il primo vaso greco sul quale è rappresentata un'Amazzonomachia (con Eracle come indicato dalle iscrizioni) è un *alabastron* da Samotraccia, datato alla fine del VII secolo a.C.: Bothmer 1957, p. 3, n. 4; Schauenburg 1960, p. 3, n. 2; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 587, n. 1.

<sup>87</sup> Le fonti letterarie pertinenti alle Amazzoni sono state suddivise per argomento e sono state citate indicando il tema di riferimento (ad esempio: testimonianze relative al mito di Eracle e le Amazzoni = Eracle) seguito da un numerale ordinale (ad esempio: *Eracle 1*) che rimanda ai singoli passi, sistemati, per la categoria tematica, in ordine cronologico.

<sup>88</sup> L'identica ricorrenza dell'epiteto ἄμᾶζόνες ἀντιάνειραι, ripetuto poi all'accusativo, lascia supporre l'identificazione con un emistichio formulare. La doppia definizione (*uguali ed opposte agli uomini*) viene sottolineata

dal fatto che i Troiani sarebbero accorsi in aiuto dei Frigi in ostilità proprio con le donne guerriere. Considerando l'età avanzata di Priamo durante la guerra di Troia<sup>89</sup>, l'episodio dovrebbe risalire almeno a un paio di generazioni prima della spedizione achea a Ilio<sup>90</sup>. L'accostamento tra i due popoli orientali (Troiani-Amazzoni), destinato ad avere particolare rilevanza nell'arte, è dunque subito presente nel testo omerico; il secondo passo dell'*Iliade* (**Bellerofonte 1**)<sup>91</sup>, che ne parla apertamente, sistema le Amazzoni, peraltro, in un contesto mitologico altrettanto antico, inserendole nel novero delle imprese eccezionali compiute da Bellerofonte, insieme all'uccisione della Chimera e alla lotta furibonda contro i Solimi<sup>92</sup>. Questa tradizione parallela nel poema omerico, che inquadra le guerriere come nemiche già di Bellerofonte, viene poi ripresa e seguita *in toto* da Pindaro (**Bellerofonte 2**), che tuttavia antepone l'impresa contro le Amazzoni a quella contro la Chimera e i misteriosi Solimi, in un ordine che appare di importanza, più che cronologico, rispetto al passo omerico<sup>93</sup>. Anche nel caso della storia di Bellerofonte, raccontata da Glauco nel VI libro dell'*Iliade*, l'epoca in cui è avvenuta l'Amazzonomachia risale a circa due generazioni prima della guerra di Troia, quindi in concomitanza con la spedizione di Priamo a fianco dei Frigi<sup>94</sup>.

---

da tutti i commentatori, antichi e moderni (cfr. Blok 1995, pp. 155, 169-170: lo scoliasta omerico commenta infatti ἀντιάνειραι δὲ αἱ ἴσαι ἢ ἐναντία τοῖς ἀνδράσιν, *antianerai, cioè uguali od opposte agli uomini*).

<sup>89</sup> Priamo racconta ad Elena di queste imprese durante la *Teichosopia*. La partecipazione a un'Amazzonomachia in gioventù lo accosta ai più grandi eroi greci: Blok 1995, pp. 298-299.

<sup>90</sup> Questa ricostruzione cronologica approssimativa è in Blok 1995, pp. 300-303; nella stessa sede viene tuttavia avanzata anche la teoria di un'interpolazione, o addirittura di un'aggiunta successiva, databile forse alla fine dell'VIII – inizi del VII secolo a.C., dei tre versi in questione al testo originale omerico. Questa aggiunta si potrebbe spiegare con il riflesso, nell'Amazzonomachia con Priamo, dell'invasione storica del popolo cimmerico, inquadrando attraverso lo specchio del mito anche questa nuova popolazione. Blok 1995, pp. 303-304.

<sup>91</sup> **Bellerofonte 1**: i tre versi si riferiscono alla genealogia di Glauco, il cui padre, Ippoloco, era appunto figlio di Bellerofonte, a sua volta discendente di Sisifo.

<sup>92</sup> I Solimi vengono identificati da Strabone (**Bellerofonte 3**) con un popolo che sarebbe stato di origine cretese, i Lici, un tempo chiamati anche Termili e Milei. La versione di Strabone, che non trova però altre conferme, sarebbe ancor più interessante data la vicinanza geografica tra i Lici e l'area in cui erano collocate le Amazzoni.

<sup>93</sup> Pindaro dedica infatti più versi alla descrizione del popolo amazzonico come avversario dell'eroe, mentre menziona appena la Chimera – caratterizzandola però con un epiteto – e i Solimi, che sono nominati per ultimi e non ulteriormente definiti.

<sup>94</sup> L'accostamento tra i Frigi e i Troiani, oltre a non essere casuale, indicherebbe una grande antichità, nell'immaginario greco, dell'Amazzone, probabilmente già in questa fase riferibile ad un'interpretazione mitologica delle numerose popolazioni barbare, dagli inaccettabili costumi, con cui veniva a contatto il mondo greco. Blok 1995, pp. 307-310. Il popolo Frigio viveva sulle rive del fiume Sangario, in una zona che, in età storica, faceva parte del regno persiano, molto vicina alla regione lidia. Interessante anche l'ipotesi riguardo ad un significato da attribuire all'Amazzonomachia di Priamo, nella quale il testo omerico avrebbe trasposto l'invasione nel regno ittita degli *Halizones*, popolazione

Nella saga di Bellerofonte, come negli altri versi iliadici, le Amazzoni sono confinate in un'area geografica, quella frigio-lidia, confinante con la Tracia<sup>95</sup>: questa collocazione topografica sarebbe stata ulteriormente rimarcata dalla tradizione epica successiva all'*Iliade*. Nell'*Etiopide*<sup>96</sup>, poema perduto del ciclo troiano, le Amazzoni accorrevano come alleate in aiuto di Priamo dopo la morte di Ettore, e la loro regina, la famosa Penthesilea, si distingueva per valore ed eroismo, arrivando sino a sfidare il più forte eroe acheo, Achille, dal quale venne poi vinta. Il poema, dopo la morte della regina, vedeva l'arrivo a Troia degli Etiopi guidati da Memnone, a sua volta sconfitto da Achille in duello. Probabilmente il poema doveva concludersi con la morte dello stesso Achille per mano di Paride ed Apollo<sup>97</sup>.

L'opera perduta, che trattava di questo argomento, ci è nota, almeno nelle linee generali, dall'epitome contenuta nella *Crestomazia* di Proclo (*Achille 2*)<sup>98</sup>, mentre l'intero poema è alla base dei *Posthomerica* di Quinto Smirneo<sup>99</sup>; l'incontro tra Achille e Penthesilea ne era un episodio molto noto, come indica anche la diffusione del soggetto nell'arte<sup>100</sup>, anche se probabilmente, dopo l'edizione pisistratide dei poemi omerici, circolavano del mito versioni legate alla tradizione orale, passibili dunque di manipolazioni, aggiunte e modifiche, soprattutto riguardo alla complessa questione dell'amore dell'eroe greco verso la regina nemica. Di questo sentimento parla diffusamente Quinto Smirneo, ma è difficile stabilire, ed attualmente i più sono

---

confinante, della quale è testimonianza nei documenti in cuneiforme, tuttavia proponendo un'identificazione puramente congetturale. Webster 1964, p. 67.

<sup>95</sup> Secondo alcune fonti (*Achille 2*) la regina delle Amazzoni Penthesilea era di stirpe tracia (Θραῦσσα δὲ τὸ γένος). La scelta di un'origine tracia per le guerriere, forse riferibile già ad Arctino di Mileto, non sarebbe un caso. Infatti si tratterebbe di un popolo considerato come *altro* dal mondo greco in età storica, anche per il modo di combattere assimilabile a quello della guerriglia. Blok 1995, pp. 266-268.

<sup>96</sup> L'*Etiopide* era attribuita ad Arctino di Mileto, la cui collocazione cronologica risalirebbe alla I Olimpiade, e quindi al primo quarto dell'VIII secolo a.C.; l'opera traeva il titolo dal popolo degli Etiopi, presenti a Troia dopo la morte di Ettore. Dei versi non è rimasto pressoché nulla. Di questo stesso ciclo è noto anche un altro titolo forse per questo stesso poema, l'*Amazonia*, che tuttavia viene oggi considerato come un'interpretazione tarda del ruolo più importante che nell'epica di Arctino aveva avuto Penthesilea; altra ipotesi lega il nome *Amazonia* proprio ai libri che erano dedicati a Penthesilea (Bernabè 1996, p. 67, nel commento al lemma Ὀμηρος nel lessico della *Suda*. Lo stesso studioso definisce ambigua la distinzione tra *Amazonia* e *Etiopide*). Sull'argomento anche Kossatz-Deissmann 1981, pp. 161-162; da ultimo De Biase 2004, p. 127, nota 23.

<sup>97</sup> Non c'è una unanimità tra gli studiosi sugli argomenti che chiudevano l'*Etiopide* e quelli confluiti nell'*Ilioupersis*, altro poema del ciclo, attribuito allo stesso autore da Proclo. La questione non risulta discussa da alcun autore antico. De Biase 2004, pp. 123-124.

<sup>98</sup> La *Crestomazia* risale alla metà del II secolo d.C.

<sup>99</sup> Con Quinto Smirneo si giunge ad una fase molto tarda, poiché il poeta visse tra il III e il IV secolo d.C.

<sup>100</sup> Numerose ne sono infatti le attestazioni in campo figurativo: Berger 1994, pp. 296-305. Si veda anche il §. III. 4.

concordi nel negarlo, se ed in qual misura gli eventi legati alla vicenda fossero presenti già nel poema epico originario. E' di difficile valutazione anche, in rapporto all'incontro tra Achille e Penthesilea, il ruolo dell'antieroe Tersite, che fu ucciso dal Pelide proprio per averlo deriso<sup>101</sup>. Dal punto di vista figurativo il sentimento amoroso viene forse adombrato, sebbene non in modo così esplicito, soltanto nelle scene sui vasi italioti che sono stati analizzati in questa sede<sup>102</sup>, laddove alcuni contributi hanno variamente messo in risalto la possibilità che talune immagini, interpretate generalmente nel senso di un rapporto amoroso tra i due protagonisti, abbiano in realtà voluto esclusivamente rappresentare, nel duello, la superiorità dell'eroe greco sul nemico orientale, del quale tuttavia viene riconosciuto il valore<sup>103</sup>. È comunque abbastanza improbabile che il poema originario, improntato secondo l'etica eroica di stampo omerico, contemplasse un sentimento amoroso del più valoroso guerriero acheo verso una regina orientale, per di più nemica.

Dimostra di conoscere questa parte del mito anche Apollodoro (*Achille 1*), che peraltro ricollega, unico tra gli scrittori antichi, l'uccisione della regina delle Amazzoni al mito di Teseo, facendo uccidere Ippolita proprio da Penthesilea durante le nozze dell'eroe con Fedra. Macchiatasi di questa grave colpa, Penthesilea sarebbe stata purificata da Priamo<sup>104</sup>, al fianco del quale avrebbe poi combattuto a Troia.

Il caso di Penthesilea, come giustamente messo in risalto dalla Blok<sup>105</sup>, è molto significativo, anche in quanto ella sembra essere una delle prime Amazzoni a

---

<sup>101</sup> Come sottolineato diffusamente dalla Blok, nella storia di Achille e Penthesilea vengono ricalcati molti tratti del semplice incontro/scontro eroico (la genealogia divina, il valore in battaglia, l'imbattibilità sul campo di entrambi). Il ruolo di Tersite, almeno nella versione originale di Arctino, doveva essere quella di rimarcare il protagonismo eroico dello stesso Achille. Tersite non fa parte dei *basileis*, ma si contrappone ad essi come una voce fuori dal coro: le sue parole di sdegno – così come vengono riportate nei *Posthomerica* – vanno interpretate nel senso dell'accusa fatta ad Achille di aver macchiato la sua carriera eroica avendo ucciso un guerriero, ma *scoprendo poi che si tratta di una donna*. La vera accusa disonorevole è questa: il motivo dell'*eros* dev'essere stato aggiunto successivamente, sul fraintendimento delle accuse di Tersite. Non a caso Tersite paga con la vita l'affronto oltraggioso fatto ad Achille (uccisione che non sarebbe altrimenti giustificabile). Blok 1995, pp. 204-207; sull'iconografia e il personaggio di Tersite vedi anche Todisco 2006<sup>a</sup>, pp. 157-169; Maggialetti 2007, pp. 298-304.

<sup>102</sup> Si veda il §. III. 4, specificamente dedicato a questo tema amazzonico.

<sup>103</sup> In questo senso viene reinterpretata la *kylix* eponima del Pittore di Penthesilea, in Todisco 2006<sup>a</sup>, pp. 157-169.

<sup>104</sup> Era una consuetudine piuttosto diffusa nei miti antichi di farsi purificare da un re confinante: Parker 1983, pp. 375-392.

<sup>105</sup> Blok 1995, pp. 195-288.

comparire nell'arte antica con una propria individualità<sup>106</sup> (il che pone la questione dell'antichità del poema di Arctino, e soprattutto dell'antichità del mito in sé). La problematica è davvero complessa: la tradizione indiretta vorrebbe che l'ultimo verso dell'*Iliade* fosse ripreso nel primo dell'*Etiopide*, probabilmente allo scopo di raccordare i due poemi<sup>107</sup>, ed inoltre, ad indicazione di una cronologia ravvicinata tra i due poemi, altri studiosi ipotizzano una maggiore antichità del mito amazzonico anche rispetto alla saga troiana. Così parrebbe suggerire anche la vicenda mitica di Bellerofonte, la cui collocazione cronologica, si è visto, precede di un paio di generazioni almeno la spedizione a Troia<sup>108</sup>.

Sembra comunque accertato che il poema di Arctino abbia costituito un modello per le saghe successive: a partire dal VI secolo a.C. si diffusero, infatti, anche miti relativi al rapporto di Eracle, prima, e di Teseo, poi, con le Amazzoni, probabilmente sulla base di tradizioni orali più antiche di almeno un secolo. Infatti un frammento del poeta Ibico di Reggio (*Eracle 1*) attesta la diffusione del mito eracleo e dell'episodio della consegna all'eroe del cinto della regina già nel VI secolo a.C. in varie versioni, non tutte concordi sul nome dell'Amazzone<sup>109</sup>.

Il primo ad informarci diffusamente di una partecipazione di Eracle a una spedizione contro le Amazzoni è Euripide (*Eracle 2*), il quale fa riferimento a una versione particolare del mito: rispetto alla collocazione di età storica della città delle Amazzoni, il tragediografo si limita ad affermare la presenza di un regno amazzonico nei pressi della palude Meotide sul Mar Nero, quindi anche al di là dell'area frigio-

---

<sup>106</sup> L'esemplare più antico degli scudi votivi è stato interpretato anche come recante una rappresentazione della monomachia tra Achille e Pentesilea (Kossatz-Deissmann 1981, p. 162, n. 719). Risale forse alla prima metà del VI secolo a.C. il primo esemplare bronzeo recante l'iscrizione ΠΙΕΝ (Bothmer 1957, pp. 4-5, n. 13; Kossatz-Deissmann 1981, p. 162, n. 721).

<sup>107</sup> Attualmente gli studiosi tendono a respingere quest'ipotesi: la chiusa alternativa, trasmessa dallo scoliasta al v. 804, veniva considerato il verso iniziale dell'*Etiopide*, in quanto annunciava l'arrivo di Pentesilea, figlia di Ares. Burgess 2001, pp. 140-142, 242; De Biase 2004, p. 123, nota 6; Brunori 2010, pp. 89-103.

<sup>108</sup> In particolare la duplicità della caratterizzazione eroica di Bellerofonte spingerebbe alcuni a ritenere il mito del popolo amazzonico nella saga del nonno di Glauco come un adattamento di un antico racconto mitico orientale: in Bellerofonte coesistono infatti sia elementi che lo avvicinano ai giovinetti orientali come Attis, quali l'improvvisa invidia degli dei, sia episodi, quali un'Amazzonomachia e la lotta contro un mostro, la Chimera, che lo accostano agli eroi tradizionali greci. In questa complessità mitopoietica la funzione delle Amazzoni è quella di raccordare i due tessuti mitici. Carpenter 1991, pp. 107-108; Blok 1995, pp. 302-328.

<sup>109</sup> Lo scoliasta di Apollonio Rodio da cui è tratto il frammento nomina la proprietaria del cinto come Ippolita, ma attribuisce ad alcuni non precisati autori il nome di Deilice, e ad Ibico quello di Oioliche. Il fatto che nomi solo Ibico in modo esplicito probabilmente è dovuto alla fama del poeta e delle sue opere.

lidia alla quale le guerriere erano ascrivibili dal testo omerico. Il più significativo elemento di differenziazione rispetto alla tradizione successiva è tuttavia costituito dalla menzione non solo del cinto (definito significativamente *funesto*, ὀλεθρίους) ma anche di un *peplo dorato* che sarebbe stato sottratto alla regina Ippolita dall'eroe, e sul quale tuttavia le altre fonti sull'argomento tacciono<sup>110</sup>. Il nucleo centrale della vicenda che vede coinvolto l'eroe figlio di Zeus contro le Amazzoni è alla base delle due fonti principali, quella di Diodoro Siculo<sup>111</sup> e soprattutto la *Bibliotheca* di Apollodoro<sup>112</sup>.

Il compito di recuperare il cinto di Ippolita venne assegnato a Eracle da Euristeo per compiacere la figlia, che desiderava possederlo (*Eracle 5*). Secondo Apollodoro, questa sarebbe stata la nona fatica dell'eroe. In entrambi i testi la collocazione topografica del regno delle Amazzoni è localizzata nella città di Temiscira sul fiume Termodonte<sup>113</sup>. È probabilmente in questo periodo che il luogo di origine delle Amazzoni viene universalmente vincolato all'area della foce del fiume e della palude Meotide, quindi nella zona dell'antica Scizia, non lontano dal Caucaso, mentre nelle tradizioni precedenti, legate solo al mito troiano, l'allusione era, come si è detto, piuttosto generica. Lo spostamento in quell'area si giustifica forse con il crescente interesse per la zona<sup>114</sup>, che sarà colonizzata di lì a poco. Questa precisazione si accompagna a una qualificazione delle Amazzoni non più come semplici nemiche degli eroi, ma come *altro* dal mondo greco.

Almeno nella tradizione iniziale, Eracle domandò la consegna del cinto con un approccio sostanzialmente pacifico, ma al diniego delle Amazzoni seguì una violenta battaglia. Secondo Apollodoro, che riporta una tradizione differente, fu l'intervento di

---

<sup>110</sup> Al verso successivo (*Eracle 2*) Euripide menziona anche Micene come sede del luogo di conservazione del cinto stesso, altra notizia che dovè forse appartenere ad una tradizione mitografica minore, dal momento che viene ignorata in altre sedi.

<sup>111</sup> *Eracle 4*.

<sup>112</sup> *Eracle 5*.

<sup>113</sup> Apollodoro, in *Eracle 5*, menziona esclusivamente il fiume ma non la città. Così anche Virgilio, *Amazzoni 8*, che chiama significativamente tracie le Amazzoni, dando quindi una collocazione etnica definita al popolo di donne guerriere.

<sup>114</sup> L'interesse prevalente è da parte dei Milesii, che nel corso del VII secolo a.C. fondano in quell'area Abido, Cizico, Sinope e Trapezunte (quest'ultima sub-colonia dei Sinopii).

Era<sup>115</sup> a far fallire le trattative; in ogni caso se ne generò una lotta furibonda, che viene descritta da Diodoro (*Eracle 4*) nei termini del vero e proprio duello eroico, dal momento che le migliori Amazzoni affrontarono Eracle in singoli combattimenti, mentre il resto dell'esercito muliebre era impegnato a fronteggiarne i compagni<sup>116</sup>. La regina, cui viene sottratto il cinto una volta uccisa, viene chiamata Melanippe o Ippolita; secondo un'altra versione del mito, invece, Melanippe, sorella di Ippolita, sconfinata in una zona controllata da Eracle, fu poi catturata da quest'ultimo. In cambio del rilascio dell'incauta ragazza, l'eroe avrebbe ottenuto la cintura della regina. Quest'ultima variazione sul tema della consegna è confluita in Apollonio Rodio<sup>117</sup>.

L'incontro-scontro tra Eracle e le Amazzoni si configura dunque sempre nei termini del conflitto tra civiltà, e mai come un episodio in cui la sfera erotica sia preponderante<sup>118</sup>; la grande diffusione di questa impresa soprattutto nella ceramica attica a figure nere<sup>119</sup> a partire dal 550 a.C. lascia supporre un'interpretazione già in chiave politica antibarbarica intorno al racconto di Eracle e l'Amazzone, fenomeno che risulterà ancor più evidente durante l'ultimo quarto del VI secolo a.C. Infatti Eracle era già il simbolo di Atene e, per certi aspetti, anche di Pisistrato<sup>120</sup>, prima che la sovrapposizione tra Amazzoni e Persiani nella mitografia attica richiedesse un avvicendamento tra il semidio e Teseo, confluito poi sia nella produzione vascolare sia nell'arte ufficiale<sup>121</sup>.

Più complessa si rivela, dunque, l'analisi delle implicazioni sottese al rapporto che lega Teseo alle Amazzoni. L'incontro tra l'eroe attico e le guerriere si sviluppa

---

<sup>115</sup> La dea, acerrima nemica di Eracle, avrebbe preso l'aspetto di un'Amazzone diffondendo nell'accampamento delle guerriere la voce di un possibile rapimento della regina.

<sup>116</sup> In Apollodoro è inserita anche una *digressio* mitologica sull'origine del nome *Eraclea* dato alla zona intorno a Temiscira, popolata dai Bebrici, a seguito dell'uccisione di alcuni compagni dell'eroe, a cui segue poi una battaglia contro i figli di Minosse (*Eracle 4*).

<sup>117</sup> *Eracle 3*.

<sup>118</sup> L'unico a lasciar intendere che l'Amazzone avrebbe sedotto Eracle è Dione Crisostomo (*Eracle 6*); sulle implicazioni iconografiche dello schema della consegna del cinto cfr. §. III.3.

<sup>119</sup> Bothmer 1957, pp. 30-60; Boardman 1988, pp. 196-233; Boardman 1990, pp. 71-73; Carpenter 1991, pp. 117-134; De Caro 2002, pp. 40-46.

<sup>120</sup> Sul rapporto tra il mito di Eracle e la propaganda di Pisistrato: Boardman 1972, pp. 57-72; Boardman 1975, pp. 1-12; Cook 1987, pp. 167-169; Ferrari 1994, pp. 219-226.

<sup>121</sup> Su questo argomento e sulla successione cronologica della diffusione dei miti amazzonici in Attica è molto chiaro Boardman 1988, pp. 198-199.

come episodio susseguente la fatica di Eracle, probabilmente allo scopo di raccordare ulteriormente le vicende dei due eroi<sup>122</sup>.

Già da Euripide<sup>123</sup> apprendiamo che Teseo partecipò a fianco di Eracle alla spedizione a Temiscira, al termine della quale egli avrebbe ottenuto dal figlio di Zeus, in dono come ringraziamento per l'aiuto prestato, l'Amazzone Antiope<sup>124</sup>. Il ratto di quest'ultima avrebbe scatenato la reazione delle compagne, che si diressero in Attica allo scopo di riportare in patria la loro regina. Questa tradizione del mito risale almeno al VI secolo a.C., come sembrano indicare le testimonianze iconografiche; i noti versi delle *Eumenidi* di Eschilo<sup>125</sup> confermano la diffusione del mito anche nella letteratura intorno al 460 a.C.<sup>126</sup>. Pausania invece riporta la versione di Egia di Trezene (VII secolo a.C.), secondo il quale Eracle avrebbe vinto a Temiscira dopo il tradimento dell'Amazzone Antiope innamoratasi di Teseo, in aperta contrapposizione col racconto degli Ateniesi (*Teseo 5*).

Secondo la testimonianza di Diodoro Siculo (*Teseo 3*), alla spedizione in Attica avrebbero partecipato anche gli Sciti, con cui poi le Amazzoni superstiti si sarebbero legate, abbandonando la loro terra e trasferendosi in Scizia; già Lisia<sup>127</sup> aveva parlato della morte delle Amazzoni lontano dalla patria come di una punizione, per l'atto di *hybris* da loro compiuto di invadere l'Attica. L'oratore taceva, tuttavia, della presenza di un alleato scita durante la spedizione. Plutarco, invece, parla più diffusamente della lotta in Attica contro l'invasione amazzonica come di un'impresa ardua, conclusasi con la nascita di Ippolito e la morte di Antiope<sup>128</sup>. Il suo racconto è inoltre ricco di

---

<sup>122</sup> Questo avvicendamento potrebbe ancora essere inquadrato nell'ottica di una sovrapposizione tra lo stesso Pisistrato e Teseo, almeno in un primo momento, seguita da un passaggio del testimone: Nilsson 1953, pp. 743-756; Giuman 2005, pp. 157-165.

<sup>123</sup> *Teseo 2*.

<sup>124</sup> La versione che vede Antiope come dono trova conferma in Diodoro Siculo (*Eracle 3* e *Teseo 3*) e nel lungo passo di Plutarco (*Teseo 4*), nel quale tuttavia vengono dibattute varie fonti e notizie: lo scrittore attribuisce infatti a Filocoro la partecipazione di Teseo al fianco di Eracle, mentre ad Ellanico, Ferecide e Erodoro fa riportare invece una spedizione in solitaria contro le Amazzoni. Si veda anche §. III. 5.

<sup>125</sup> *Teseo 1*. Il poeta allude all'assedio delle Amazzoni in Attica, di cui resta traccia nell'etimologia dell'Areopago come "colle di Ares", divinità alla quale le Amazzoni sacrificarono per ingraziarsi il combattimento.

<sup>126</sup> La composizione dell'*Oresteia* risale al 458 a.C.: con questa trilogia Eschilo vinse le Grandi Dionisie.

<sup>127</sup> *Amazzoni 4*.

<sup>128</sup> Le vicende relative a una presunta irruzione delle Amazzoni durante il matrimonio con Fedra sono ritenute degne di invenzione, attribuite al poeta della *Teseide* dallo stesso Plutarco: περιφανῶς ἔοικε μύθῳ καὶ πλάσματι, manifestamente sembrano (cose degne) del mito e di invenzione (*Teseo 4*).

riferimenti alla topografia dell'Attica per la collocazione dell'accampamento, dello schieramento e delle tombe delle guerriere che presero parte alla battaglia e delle quali gli Ateniesi conservavano il culto<sup>129</sup>. L'assedio durò tre mesi, e le Amazzoni si distinsero per coraggio e valore: al quarto mese furono fissati degli accordi tra Teseo e l'Amazzone Ippolita, o secondo altri Antiope, che si innamorò di Teseo<sup>130</sup>. Il racconto plutarcoo mira in ogni caso a mettere in risalto sia il valore eroico delle Amazzoni sia, di conseguenza, la perizia bellica e il coraggio di Teseo, ma svincola quest'ultimo anche dall'impresa di Eracle che si svolge, invece, nella terra delle nemiche. Il rapporto tra i due eroi in associazione con le guerriere non viene ulteriormente approfondito nelle fonti letterarie.

Se si segue la testimonianza di Pausania (*Teseo 7*), sia la spedizione a Temiscira da parte degli eroi al seguito di Eracle sia quella delle guerriere in Attica avrebbero preceduto la partecipazione delle Amazzoni come alleate di Priamo a Troia; tuttavia si tratta, probabilmente, di un tentativo operato dal periegeta di mettere in relazione i tre principali filoni intorno alle Amazzoni.

Nel V secolo a.C., dunque, circolavano vari racconti relativi alle Amazzoni, che le collegavano a diversi eroi e a varie vicende mitologiche. Con Erodoto (*Amazzoni 1*) vengono anche approfonditi gli aspetti meramente etnografici sulle Amazzoni e sulle loro origini. Lo storico ne parla a proposito dell'origine dei Sarmati (o Sauromati)<sup>131</sup>, generati proprio dall'unione delle Amazzoni con gli Sciti, quindi da due popoli orientali entrambi esperti nell'arte della guerra – e in particolare nella tecnica di tirare con l'arco.

Fatte prigioniere a seguito di una non meglio circostanziata guerra con i Greci, e caricate sulle navi, durante la navigazione le guerriere avrebbero preso il controllo

---

<sup>129</sup> Alludono ai luoghi resi sacri dalle tombe delle Amazzoni sia Pausania (*Teseo 5*: monumento funebre di Antiope; *Teseo 8*: monumento funebre di Ippolita) sia Stefano di Bisanzio (*Amazzoni 6*, a proposito del toponimo Amazzoneo in Attica, cui fa riferimento lo stesso Diodoro Siculo ed anche Plutarco), oltre ovviamente ad Eschilo (*Teseo 1*) per l'origine dell'Areopago.

<sup>130</sup> L'elemento erotico non stupisce nel caso dell'eroe attico, in quanto numerose, anche durante le altre imprese, sono le sue conquiste. Hofkes-Brukker 1966, pp. 14-27; Neils 1994, pp. 923-951; Giuman 2005, pp. 119-125.

<sup>131</sup> La regione della Sarmazia, localizzata fuori dai confini dell'impero persiano, era collocata sulle rive della palude Meotide, quindi nella zona del Ponto Eusino, dove erano state localizzate le Amazzoni almeno a partire dal VI secolo a.C.

delle imbarcazioni per poi approdare sulla costa scita facendo razzie. Gli Sciti combatterono le Amazzoni, apprendendo che si trattava di donne solo dopo averle uccise, e a seguito della scoperta i più giovani, sospeso il combattimento, si unirono alle Amazzoni superstiti, generando appunto i Sauromati, e rimanendo poi con le barbare in un rapporto para-matrimoniale, ma trasferendosi di comune accordo in un'altra zona, al di là del fiume Tanai, per fondare una città indipendente.

Il riferimento a una guerra condotta dai Greci contro le Amazzoni, imprecisata sia in termini di tempo che di spazio<sup>132</sup>, rimane isolato, mentre più conosciuto è ovviamente il rimando all'invasione attica. Se infatti Erodoto stesso, in un altro passo (*Amazzoni 2*), menziona l'assedio<sup>133</sup>, l'oratore Lisia<sup>134</sup>, nell'*Epitaffio per i caduti in difesa di Corinto*, dedica un lungo paragrafo a descrivere la tracotanza di cui si sono rese colpevoli le guerriere quando *per desiderio di molta gloria e grande speranza, radunarono i più agguerriti tra i popoli e si mossero contro questa città*.

Diodoro Siculo (*Amazzoni 5*)<sup>135</sup>, in un altro passo, arricchisce le informazioni relative alle notizie sul popolo delle Amazzoni: donne addestrate dalla loro regina, esse si cauterizzavano il seno destro per poter meglio tirare con l'arco e allevavano solo le figlie femmine, mentre i figli maschi venivano storpiati e relegati alle attività casalinghe e familiari. Sia Lisia (*Amazzoni 4*) sia Diodoro Siculo descrivono il popolo delle Amazzoni come estremamente bellicoso e aggressivo, sino al punto da aver assoggettato tutti i popoli vicini (dal Termodonte al Tanai, quindi nell'area attualmente compresa tra il Mar Nero e il Mar Caspio). Il regno delle Amazzoni contro le quali si scontrarono i Greci era dunque piuttosto vasto e ben organizzato, al

---

<sup>132</sup> Non è chiaro a quale spedizione si riferisse Erodoto.

<sup>133</sup> La guerra contro le guerriere orientali in Attica viene risolutamente citata come episodio a favore dell'eroismo degli Ateniesi, affinché ottenessero il comando e la posizione nell'ala destra dell'esercito schierato a Platea. L'impresa, seconda solo alla battaglia di Maratona, precede invece la partecipazione degli Ateniesi alla guerra di Troia, che non viene considerata altrettanto importante.

<sup>134</sup> **Amazzoni 4.**

<sup>135</sup> È dunque a Diodoro che dobbiamo la falsa etimologia (legata all'alfa privativo dinanzi al lemma che indica la mammella: α- e μαζόν) del nome delle Amazzoni, originata dalla presunta consuetudine di schiacciare il seno per poter tirare con l'arco, caratteristica che è peraltro del tutto trascurata dal punto di vista figurativo. Questa etimologia sarà poi ripresa dallo Pseudo-Ippocrate non già, tuttavia, riguardo specificamente alle Amazzoni, bensì alle donne dei Sauromati (Ippocrate, *Aer.*, 17, 3). Ad uno scrittore più tardo, Erodiano (Περὶ κατολικῆς Προσδίας, 28), va ricondotta un'etimologia meno nota ma affascinante, che vede nel lemma Amazzone la fusione dell'α- privativo con la parola μᾶζα, ossia pane, probabilmente in relazione alla condizione selvaggia delle donne, che non si cibavano di pane come gli altri popoli.

punto che l'oratore sostiene che prima di invadere Atene esse avessero radunato i più agguerriti tra i popoli confinanti per riuscire a vincere la potenza attica. Il paragone tra il sistema di conquista delle Amazzoni e quello perseguito da Serse (assoggettamento ed inglobamento dei popoli vicini) e l'allusione all'invasione attica delle guerriere, nel momento in cui i Persiani devastarono Atene, si riflette in una decisa identificazione e sovrapposizione tra l'Amazzone e il Medo<sup>136</sup>.

Intorno al 490 a.C., in concomitanza con l'inasprimento dei rapporti di Atene e dei suoi alleati con il regno persiano, le Amazzoni divengono un inequivocabile simbolo della lotta contro il barbaro, dietro il quale viene adombrato il nemico per eccellenza, lotta che viene quindi traslata dal piano mitologico direttamente a quello più specifico delle vicende storiche ateniesi<sup>137</sup>. Infatti il popolo delle Amazzoni è duramente colpito da una punizione terribile per qualunque popolo civilizzato (quali però le Amazzoni non sono): alle donne, che muoiono tutte lontano dalla patria, viene tolta la possibilità di ritornare alla terra dei propri padri, perdendo in tal modo le radici stesse dell'essere parte di una comunità legata dalla condivisione di costumi, lingua, modo di vivere. La ricorrenza nella letteratura greca rimane dal V secolo a.C. ascrivibile a questa funzione: le Amazzoni rimangono vincolate al ruolo di simbolo dell'alterità del mondo greco, sino all'età ellenistica ed imperiale. In particolar modo il valore dell'alterità è significativo in rapporto al sistema sociale greco e al ruolo che esso affida alla donna<sup>138</sup>: ecco perché nel V secolo a.C. Lisia le definisce *uomini per il loro coraggio più che donne per la loro natura; infatti sembrava che superassero gli uomini per il coraggio più che rimanere indietro per la debolezza fisica (Amazzoni 4)*.

Nonostante la presenza di un mito amazzonico fin dai primordi della letteratura e dell'arte greca, le guerriere orientali non vedono loro dedicata una saga epica

---

<sup>136</sup> Nelle fonti questo è particolarmente apprezzabile in Erodoto (**Amazzoni 1**), quando descrive i costumi e le usanze delle Amazzoni, ma anche in Lisia (**Amazzoni 4**); nell'arte è un fenomeno molto noto e ampiamente studiato. Si vedano almeno Bovon 1963, pp. 579-602; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 645-653; Burkert 1987, pp. 10-40; Giuman 2005, pp. 189-194. Cfr. §. III.1.1 e §. III. 1.2.

<sup>137</sup> Bremmer 1987, pp. 194-195; Boardman 1988, pp. 196-233; Castriota 1992, pp. 143-145.

<sup>138</sup> Tyrrell 1984, pp. 28-30; Hardwick 1990, pp. 14-22; Castriota 1992, pp. 145-146; Giuman 2005, pp. 41-61.

formulata allo scopo di dare un'autonomia mitica alla loro storia<sup>139</sup>; così, è possibile parlare delle Amazzoni sostanzialmente come un episodio di perfezionamento alle vicende di un eroe (Bellerofonte, Achille, Eracle, Teseo), possibilmente selezionato tra i più valorosi del vasto mondo greco. Anche l'*Etiopide*, opera una parte pur consistente della quale doveva essere dedicata alle guerriere, racconta in ogni caso un episodio circoscritto, una parentesi marginale della guerra dei Greci contro Troia, nella quale le Amazzoni finiscono con il simboleggiare un *alter ego* del nemico troiano, lasciando poi spazio agli Etiopi, che rivestiranno il medesimo ruolo nell'economia della vicenda troiana. Il valore della regina Penthesilea sembra distinguerla a tal punto dalle compagne che le viene dedicato uno spazio molto ampio nell'epica di Arctino. Sia Penthesilea sia Achille vengono uccisi in battaglia dopo aver sconfitto molti valorosi nemici, entrambi vengono onorati con solenni funerali, e per entrambi (anche se nel caso di Penthesilea si resta nel campo delle ipotesi) la memoria del loro valore genera un culto di tipo eroico<sup>140</sup>.

La prima funzione che quindi può essere individuata è quella che colloca le Amazzoni tra i nemici degli eroi omerici; il loro valore in guerra non fa che aumentare la gloria degli avversari. La storia delle Amazzoni viene quindi inserita come *tema* nelle vicende dell'eroe Achille, nel qual caso essa si dimostra priva di vera autonomia mitica<sup>141</sup>. Il configurarsi della lotta contro l'Amazzone come passaggio ricorrente nella carriera di alcuni eroi greci fa sì che un'Amazzonomachia possa ritrovarsi come episodio eroico peculiare di personaggi quali Bellerofonte, Priamo, Achille, Eracle e Teseo, la cui singola mitopoiesi e funzione è generata da esigenze piuttosto differenti. Un esempio manifesto di quanto si afferma è che tanto il re di Troia quanto il suo acerrimo nemico Achille fronteggiano entrambi le Amazzoni, e a distanza di circa un paio di generazioni; tuttavia in entrambi i casi il risultato è la rivendicazione di alcuni valori (in sostanza riconducibili al concetto di *kalokagathìa*). Questo indurrebbe a pensare da un lato che la longevità del mito

---

<sup>139</sup> Blok 1995, pp. 249-252.

<sup>140</sup> Blok 1995, pp. 240-241.

<sup>141</sup> Burkert 1987, pp. 11-12; Blok 1995, pp. 247-249.

amazzonico sia motivata dalla centralità assunta nella storia dei singoli eroi, dall'altro che il reiterato utilizzo dell'Amazzonomachia nelle vicende di alcuni personaggi contribuisse a sottolinearne il coraggio in battaglia.

Nel caso di Priamo ed Achille, la necessità di rimarcare il valore militare delle Amazzoni si giustifica con la volontà di accrescere il prestigio degli avversari, cosicché le guerriere vengono presentate come degne avversarie e combattenti animose, e, in particolar modo riguardo alla vicenda di Achille e Pentesilea, lo scontro assume i connotati del duello eroico, che contrappone il più grande guerriero greco e la più valorosa delle Amazzoni<sup>142</sup>. Il processo è quindi scambievole: valorizzare l'Amazzone per accrescere l'*aretè* del guerriero greco.

Analizzando, invece, la vicenda mitica connessa alla nona fatica di Eracle si coglie immediatamente, soprattutto dal racconto di Diodoro (*Eracle 4*), l'intenzione di sminuire l'*aretè* delle Amazzoni che affrontano il semidio. Ciascuna viene presentata come famosa per una qualità (la velocità di Aella, il valore di Euribea, il coraggio di Melanippe) che tuttavia non riesce a prevalere sulla forza di Eracle. Il racconto di Apollodoro (*Eracle 5*) è orientato sulla medesima falsariga etica: in tal caso le Amazzoni sono anche vittima di un inganno. In questo secondo aspetto dell'inserimento del mito amazzonico nelle vicende di un eroe greco si coglie l'intenzione di sottolineare la diversità connaturata ai costumi delle guerriere, dettagliatamente descritti dalle fonti, e, soprattutto, emerge in modo prorompente la loro femminilità. Il valore eroico delle combattenti orientali, altrove sottolineato, è qui meno evidente, sicché esse vengono riposizionate nella loro naturale sfera di appartenenza: le Amazzoni sono sì bellicose, ma la loro natura muliebre, e quindi fragile, affiora prepotentemente dinanzi a Eracle, l'eroe civilizzatore<sup>143</sup>. In quanto donne, infatti, esse sono da lui sistematicamente sconfitte – a quel che sembra con

---

<sup>142</sup> Apollodoro (*Achille 2*) riferisce che Pentesilea sconfisse molti durante la battaglia, e che infine fu uccisa da Achille. Questo seppur breve elenco delle gesta dell'Amazzone sembra accostare la figura della regina ai più grandi eroi greci. Lo stesso nome di Pentesilea, le modalità rappresentative, e l'eroismo da lei dimostrato vanno nel segno di un rapporto intimamente connesso con l'etica greca nella mitopoiesi della regina delle Amazzoni. In tal senso Blok 1995, pp. 240-241.

<sup>143</sup> L'episodio stesso del cinto di Ippolita è impregnato di significati connessi alla sfera del matrimonio e alle dinamiche del rapporto uomo-donna: Schauenburg 1960, pp. 1-15; Giuman 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237; Giuman 2005, pp. 80-102. In questo senso si spiega anche la testimonianza di Dione Crisostomo (*Eracle 6*).

facilità – e una di loro, Antiope, si innamora addirittura di un eroe greco al seguito di Eracle, ossia dell’ateniese Teseo. L’elemento erotico rende le Amazzoni inclini alle debolezze tipiche delle donne<sup>144</sup>. Quest’approccio, che tende ad allontanare le donne guerriere dalla dimensione eroica, le avvicina d’altro canto a un ruolo che spinge l’Amazzone sempre più verso la sfera meramente sociale della civiltà greca, nella quale la prima legge non scritta è quella della rigida separazione degli ambiti d’influenza dell’uomo da quelli della donna. Il modello di vita connaturato alle Amazzoni, nei poemi del ciclo pressoché assente, viene descritto in un secondo momento nelle forme di una degenerazione di quello tradizionale greco, destinato a sgretolarsi dinanzi alla civiltà di cui Eracle è portatore. A ciò si aggiunga la parentesi erotica di Teseo, che ottiene in dono Antiope<sup>145</sup>: l’Amazzone è trattata alla stregua di una donna qualunque e quindi offerta come bottino di guerra all’eroe attico.

La delimitazione così rigidamente circoscritta del ruolo dell’Amazzone è probabilmente legata all’emergere dell’egemonia ateniese tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. e all’ascesa della figura di Eracle come eroe portatore di valori positivi e civilizzatori. Il legame tra le guerriere e gli eroi è tuttavia destinato a svilupparsi ulteriormente in questo senso con la saga di Teseo. Quest’ultimo personaggio condivide molti tratti<sup>146</sup> con Eracle: oltre a godere della protezione divina di Atena, entrambi affrontano mostri mitologici e si presentano come eroi civilizzatori. Teseo, in particolare, è protagonista in prima persona della Centauromachia, alla quale partecipa anche Eracle, e di altre imprese contro creature mitologiche bestiali; ma nell’Amazzonomachia teseica è Atene stessa a essere invasa

---

<sup>144</sup> Andare in guerra è cosa da uomini nel mondo greco: l’eventualità che gli eroi epici si scontrassero con le Amazzoni era possibile perché l’aspetto esteriore delle guerriere le rendeva indistinguibili dagli uomini, al punto che inizialmente l’iconografia dell’Amazzone prevede l’utilizzo delle stesse armi dei Greci, eccezion fatta per l’attributo della pelle di leopardo. Con il mito di Eracle la qualifica di guerriere diviene subordinata e in qualche modo secondaria rispetto alla loro natura femminile. Sull’argomento ancora Blok 1995, pp. 251, 281.

<sup>145</sup> Rimarchevole è anche la qualifica della prole che Antiope/Ippolita genera a Teseo: le testimonianze di Diodoro Siculo (*Teseo 4*) e di Plutarco (*Teseo 5*) affermano che Ippolito era appunto figlio dell’Amazzone. Il fatto che questi portasse un nome “amazzone” e che fosse destinato ad essere oggetto dell’amore infelice di Fedra, legittima moglie dell’eroe, sono conseguenze della sua discendenza dalla barbara Amazzone. L’illegittimità della condizione di Antiope in quanto concubina non sposata pare condizionare la sua discendenza, destinata a non godere dello stesso futuro roseo di un figlio pienamente legittimo. Blok 1995, pp. 314-315.

<sup>146</sup> Non la discendenza divina: Teseo è figlio di Egeo ed Etra. Solo secondo alcuni di Posidone: afferma in particolare la genealogia divina dell’eroe Bacchilide, nel *Ditirambo 17*, vv. 33-36, secondo il quale Posidone si sarebbe unito a Etra prima di Egeo.

dal bellicoso popolo di guerriere orientali proprio a causa del rapimento di Antiope. Il legame tra il nemico delle Amazzoni e la sua città di provenienza viene rimarcato in modo inequivocabile, ed è la prima volta nelle vicende amazzoniche che questo rapporto emerge in modo così stringente: Antiope e le sue compagne divengono le nemiche di Atene, sottoponendo la città a un lungo assedio che, se da un lato richiama alla memoria quello di Troia, al quale è accomunato anche dal *casus belli* (il rapimento di una donna), dall'altro non può non ricordare l'invasione persiana dell'Attica durante la seconda guerra medica (480 a.C.)<sup>147</sup>.

Il coinvolgimento della città di Teseo in una guerra contro un popolo mitico ha un valore fortemente politico: è Atene a essere direttamente minacciata dalle Amazzoni, durante un assedio che la condiziona pesantemente<sup>148</sup> al punto che rimangono tracce tangibili dell'episodio militare nella toponomastica. L'invasore giunge sino in città per punire l'affronto di Teseo, quindi del singolo, ma è l'intera Atene a risponderne: il racconto di Plutarco mescola il piano eroico-mitico alla storia della città e della sua ascesa verso il potere. In questa ottica le Amazzoni rappresentano la trasposizione sul piano mitologico del nemico persiano ed invasore.

Tuttavia occorre ribadire che, benché quindi assumano periodicamente una grande centralità, le Amazzoni non hanno mai un ruolo autonomo, ma sempre di contorno alle vicende di un eroe, di cui costituiscono spesso un episodio bellico; hanno cioè una funzione solo in rapporto all'eroe di cui sono il nemico. La mancanza di un'autosufficienza nelle opere letterarie favorisce una definizione talora sfuggente di alcuni aspetti del popolo amazzonico. Ad esempio, le guerriere vengono collocate geograficamente nella palude Meotide, quindi sul mar Nero, solo a partire dal VI secolo a.C., quando sembra di potersi meglio definire la presenza di interessi

<sup>147</sup> Culasso Gastaldi 1977, pp. 283-296; Boardman 1990, pp. 197-233; Giuman 2005, pp. 168-196.

<sup>148</sup> È interessante osservare che molto probabilmente l'Amazzonomachia attica era stata raffigurata per ben due volte nell'ambito di un unico monumento: le metope ovest del Partenone raffiguravano un'Amazzonomachia, presumibilmente quella in Attica ma anche sullo scudo di Atena Parthenos, il simulacro crisoelefantino fidiaco, era stata posta una complessa Amazzonomachia; così Harrison 1966, pp. 107-133; Harrison 1981, pp. 281-317. La studiosa arriva anche a proporre la presenza di mura come sfondo della sua ricostruzione dello scudo sulla base dei confronti con i rilievi neoattici. Castriota 1992, pp. 143-151 ed anche Giuman 2005, pp. 234-251 concordano nel considerare entrambe le Amazzonomachie come "attiche", cioè successive al ratto di Antiope.

espansionistici ed economici greci in quell'area<sup>149</sup>. Questa volontà di confinare le guerriere in una zona precisa, ai limiti dell'Europa civilizzata e conosciuta, si sposa con un'altra precisa intenzione nella mitopoiesi amazzonica.

La rappresentazione delle Amazzoni come madri snaturate, infatti, e dedite alla cura delle sole femmine, così come la descrizione erodotea che le dipinge come donne interessate alla caccia (e quindi collocabili in uno spazio esterno all'*oikos*), si giustifica con l'intento dello storico di rappresentare un popolo le cui leggi sociali e civili sono antitetiche a quelle della società greca<sup>150</sup>. In una popolazione, come quella delle Amazzoni, in cui il ruolo del maschio si limita alla funzione meramente riproduttiva, vige un equilibrio di tipo chiaramente matriarcale, di fronte al quale gli stessi Sciti, già inquadrabili in un'area comunque marginale della civiltà rispetto al mondo greco, provano un iniziale smarrimento, quando apprendono che i guerrieri contro i quali hanno combattuto sono in realtà delle donne<sup>151</sup>. In questo senso le Amazzoni rappresentano non più (o meglio, non solo) l'*alter ego* dell'eroe greco, ma anche della donna greca, della moglie e madre devota, il cui mondo si deve esaurire all'interno delle mura domestiche, mentre lo spazio esterno viene custodito dal guerriero.

La disamina delle fonti letterarie consente di mettere in rilievo alcuni aspetti peculiari dello sguardo con cui il mondo greco si occupa del mito delle Amazzoni: è inevitabile che questo approccio si rifletta anche sull'aspetto iconografico. La donna-guerriero finisce per divenire specchio di tutte le contraddizioni possibili della società greca: in questo senso l'immagine amazzonica è proposta su monumenti di rilievo dell'Acropoli di Atene<sup>152</sup>, come simbolo allusivo della guerra persiana e, più in

---

<sup>149</sup> Si è già detto, infatti, che nel VI secolo a.C. i Greci colonizzarono quella zona.

<sup>150</sup> In particolare Tyrrell ha più volte sottolineato il peculiare significato che la figura dell'Amazzone assume all'interno dei costumi e delle leggi ateniesi. La vergine guerriera va ad occupare tutti quegli spazi all'interno dei quali non trova posto la norma e la consuetudine: Tyrrell 1980, pp. 1-5; Tyrrell 1982, pp. 1213-1237; Tyrrell 1984, pp. 32-41.

<sup>151</sup> D'altronde, trasposto su un piano mitologico, è lo stesso smarrimento che coglie Achille quando scopre che Pentessilea è una donna, ed è il reale motivo per cui l'eroe viene irriso da Tersite: Blok 1995, pp. 204-207.

<sup>152</sup> Come abbiamo già accennato, le metope del lato ovest del Partenone avevano soggetto amazzonico, e un'altra grandiosa Amazzonomachia decorava la superficie esterna dello scudo di Atena Parthenos. Anche sul tempietto di Atena Nike, sul frontone occidentale, era un combattimento tra uomini ed Amazzoni, purtroppo anche in questo caso estremamente frammentario.

generale, della lotta contro il *chaos* barbarico contrapposto al *kosmos* greco. In letteratura l'Amazzone simboleggia la concretizzazione dell'alterità femminile nel momento in cui la donna si svincola dalla tutela maschile rifiutando tutto ciò che le compete (l'accudimento della prole, i lavori domestici, il rimanere confinate all'interno dell'*oikos*); infine, i cicli di imprese eroiche pertinenti a Teseo ed Eracle (ma anche ad Achille) conferiscono un valore simbolico molto pregnante al ruolo dell'eroe che sconfigge e vince la donna che si ribella all'equilibrio della grecità per assumere su di sé un potere "patriarcale".

Un ultimo aspetto degno di nota riguarda il ruolo che le Amazzoni rivestono in particolare nelle vicende di Achille ed Eracle. Entrambi gli eroi sono destinati alla beatitudine divina<sup>153</sup>, ed entrambi si trovano a fronteggiare le Amazzoni. Eccezion fatta per Bellerofonte<sup>154</sup>, l'episodio amazzonico riguarda specificamente eroi dall'*aretè* ineccepibile, destinati a una vita oltre la morte, e la cui fama supera quindi di gran lunga i confini dell'esistenza umana. La diffusione di miti concernenti le Amazzoni in lotta contro Eracle e contro Achille contribuì senza dubbio a conferire una particolare sfumatura al mito amazzonico, che si rifletterà poi chiaramente nell'arte: la lotta contro la guerriera orientale diviene un simbolo dalla fortissima valenza funeraria, il segno di un ponte con una dimensione superiore di vita oltremondana. Non sono infatti rari i casi in cui numerosi monumenti funerari sia nella Grecia propria sia nella Magna Grecia<sup>155</sup> siano proprio decorati con fregi amazzonici, in cui nell'identificazione eroica si riflette la speranza di un'esistenza *post mortem*.

---

<sup>153</sup> Sull'apoteosi di Eracle si vedano almeno: Schauenburg 1963, pp. 113-133; Boardman 1986, pp. 127-132; sul viaggio di Achille verso l'isola dei Beati da ultimo Todisco 2008, pp. 36-41.

<sup>154</sup> L'episodio amazzonico di Bellerofonte ha una mitopoiesi differente rispetto a quella degli altri eroi, sia per l'invidia degli dei che accompagna l'azione dell'eroe sia perché la collocazione geografica delle vicende intorno a questo eroe sembra rimanere fortemente confinata al di fuori del mondo greco, sino al punto da spingere alcuni studiosi a considerare quella di Bellerofonte una vicenda sostanzialmente estranea al mondo ellenico, che infatti non rappresentò molto di frequente i miti e le imprese a lui connesse. Così Burkert 1979, pp. 99-122; Blok 1995, pp. 305-307.

<sup>155</sup> In tal senso si ricordano i *naiskoi* tarantini, decorati con fregi amazzonici.

## §. II. L'Amazzonomachia nell'iconografia italiota e siceliota.

### II.1. Produzione protoitaliota.

Nel repertorio della produzione italiota di ceramica a figure rosse il soggetto amazzonico è presente sin dalle fasi iniziali. I pittori indicati come protoitalioti, dalla definizione derivata dal Trendall e dal Cambitoglou<sup>156</sup> (che li denominano letteralmente *pioneers*), sono quegli artigiani che, per primi, iniziarono a decorare vasi a figure rosse alla maniera attica in Magna Grecia, certamente a Metaponto<sup>157</sup>, verosimilmente a Taranto<sup>158</sup> e forse anche a Eraclea<sup>159</sup>. Sulle origini della fabbricazione di vasi a figure rosse in Italia meridionale è ancora in corso il dibattito: la produzione di questi vasi, atticizzanti per stile e soggetti, nelle colonie della Magna Grecia ha posto il problema del rapporto con il *kerameikos* ateniese, per spiegare il quale è ammesso da alcuni studiosi lo spostamento in Occidente di maestranze<sup>160</sup>. L'esistenza di un centro produttivo di ceramica a figure rosse a Taranto, a differenza

---

<sup>156</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 10-13.

<sup>157</sup> D'Andria 1980, pp. 384-387: oltre ad alcuni frammenti del protoitaliota Pittore di Amykos, il ceramico di Metaponto ha restituito una certa quantità di frammenti dei pittori lucani della "seconda generazione" (Pittori di Dolone, di Creusa, dell'*Anabates*): Lippolis 1996, pp. 375-377.

<sup>158</sup> Trendall 1989, pp. 23-28; Fontannaz 2005, pp. 125-141; Castoldi 2006<sup>b</sup>, pp. 178-185; Thorn, Glascock 2010, pp. 777-795.

<sup>159</sup> Degrassi 1965, pp. 5-18; Adamesteanu 1985, pp. 93-103; Adamesteanu 1994, pp. 479-480; Pianu 1989, pp. 85-94; Pianu 1990; Pianu 1997, pp. 161-165.

<sup>160</sup> Il fenomeno della nascita di una produzione di ceramica a figure rosse in Italia meridionale, stilisticamente vicina a quella attica, è stato variamente spiegato. All'ipotesi tradizionale di un trasferimento delle maestranze da Atene, a seguito della fondazione della colonia panellenica di Thurii, avvenuta nel 444 a.C. sotto il patrocinio attico (Furtwängler 1893, pp. 149-152), si sono affiancati altri modelli interpretativi. Per prima M. Denoyelle ha suggerito l'ipotesi di un "apprendistato" di alcuni ceramografi italioti nel Ceramico ateniese (in particolare ricostruendo la carriera del Pittore di Pisticci: Denoyelle 1997, pp. 395-405) prima di tornare in Italia meridionale. Questo impianto interpretativo viene condiviso da altri studiosi, sebbene recenti contributi inseriscano quest'ipotesi in una più complessa situazione economica e politica vissuta in Atene, che poteva contemplare sia un eccesso produttivo delle botteghe attiche (De Juliis 2002, pp. 202-210; De Juliis 2004, pp. 145-146) sia un maggiore impegno e dispendio economico da parte di Pericle nella politica delle "grandi opere", a discapito dell'artigianato artistico (Giudice, Giudice Rizzo 2004, pp. 137-139; Castoldi 2006<sup>a</sup>, pp. 148-149). Nel momento di maggiore vitalità del *Kerameikos* attico, un calo della domanda avrebbe provocato un *surplus* produttivo tale da spingere i ceramografi alla ricerca di mercati più fiorenti. A ciò si aggiunga il modello, di recente riproposto da Pontrandolfo 2007, pp. 325-344, di *ateliers* attici itineranti già in Atene e dintorni, quindi già usi al trasferimento di maestranze, che rende comunque improbabile una casualità nello spostamento in Occidente: la scelta sarebbe ricaduta su Metaponto e Taranto (e non, ad esempio, su Thurii) forse per la presenza di precedenti insediamenti produttivi (Denoyelle 1997, pp. 395-396).

del fortunato caso metapontino, è ancora un'ipotesi da provare nonostante la presenza di indicatori produttivi<sup>161</sup>.

Dal punto di vista meramente stilistico, la produzione protolucana e quella protoapula sono strettamente legate all'attività dei ceramografi attici, in particolare a quelli gravitanti intorno al Gruppo di Polignotos<sup>162</sup> (Pittore di Christie, Pittore di Leningrado, Pittore della Centauromachia del Louvre<sup>163</sup>). Tuttavia, sin dagli inizi dell'attività, i pittori protoitalioti si dimostrano in grado di interpretare in modo innovativo e autonomo il patrimonio iconografico attico, specialmente per ciò che riguarda i soggetti mitologici, evidenziando una grande versatilità nel soddisfare la domanda di vasi figurati da parte di fruitori sia italioti sia indigeni<sup>164</sup>.

Il tema dell'Amazzonomachia gode di una fortuna ininterrotta già nell'ambito della produzione figurata attica<sup>165</sup>; in Occidente, apprezzato senza soluzione di continuità<sup>166</sup>, esso si ritrova sin dalla produzione protolucana. Soprattutto agli inizi, tuttavia, i ceramografi non si limitano a riprodurre raffigurazioni amazzoniche già consolidate nella tradizione attica, ma ne propongono rielaborazioni e reinterpretazioni<sup>167</sup>. Proprio la creatività e la capacità di innovare sono aspetti caratteristici della produzione del Pittore di Amykos, che è il primo ceramografo protolucano che si serve del tema. Il pittore, attivo nell'ultimo quarto del V secolo a.C., decora la *nestorìs* L1, forma tipicamente indigena<sup>168</sup>, con una insolita scena di colloquio tra Amazzoni e giovani. Tra le guerriere e alcuni giovani indigeni armati, al centro viene rappresentato un giovane nudo. Questi poggia il piede destro su una

---

<sup>161</sup> Si ricorda in particolare il complesso di Via Leonida, 52: Fontannaz 2005, p. 133.

<sup>162</sup> Trendall 1970, pp. 4-5; Jircik 1990; Matheson 1995; Mannino 1996, pp. 364-365; De Juliis 2004, pp. 145-146; Lippolis 2004, p. 151; Castoldi 2006<sup>a</sup>, pp. 148-149; Castoldi 2006<sup>b</sup>, pp. 178-180.

<sup>163</sup> Sui vasi del Pittore di Christie rinvenuti in Italia meridionale si veda anche Todisco 1997, pp. 148-150.

<sup>164</sup> Denoyelle 2008, p. 341.

<sup>165</sup> In Grecia il tema decorava vasi a figure nere sin dagli ultimi decenni del VII secolo a.C.: il primato della raffigurazione più antica spetta ad un *alabastron* da Samotraccia, attualmente disperso; Bothmer 1957, p. 3, n. 4; Schauenburg 1960, p. 3; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 587, fig.1; Giuman 2005, p. 25, n. 1.5, fig. 1.3. Cfr. anche §. III. 1.1.

<sup>166</sup> Il tema è apprezzato in Occidente, come dimostra la presenza di vasi attici a figure nere e rosse rinvenuti in corredi in Italia meridionale e Sicilia decorati con scene di Amazzonomachia con Eracle o Teseo: Mugione 2000, pp. 169-176; Lucchese 2010, pp. 299-306.

<sup>167</sup> Pontrandolfo 2007, pp. 332-334; Lippolis 2008, pp. 370-374.

<sup>168</sup> Schneider-Herrmann 1980; Todisco, Sisto 1998, pp. 588-591; Sisto 2006, pp. 363-406.

sporgenza di roccia<sup>169</sup> e tende la mano verso l'Amazzone con la quale è impegnato in colloquio; questo modulo verrà utilizzato non solo dallo stesso ceramografo, ma diffusamente anche da altri pittori, sia lucani sia apuli, per raffigurare l'episodio della consegna del cinto da parte di Ippolita ad Eracle<sup>170</sup>, tema, quest'ultimo, che non ha precedenti nella ceramica attica<sup>171</sup>. Così anche l'idria L2, attribuita sempre al Pittore di Amykos, è decorata sulla spalla proprio con questo episodio. Come sulla *nestorìs*, le Amazzoni e i giovani si dispongono intorno alla coppia centrale, formata da Eracle, seduto e con la clava, e Ippolita, che gli porge una lunga fascia assimilabile a una cintura. L'idria L 2, a differenza della *nestorìs*, presenta, come spettatrici del colloquio, un numero di Amazzoni superiore a quello dei guerrieri che accompagnano Eracle, probabilmente per sottolineare la potenza dell'esercito delle avversarie<sup>172</sup>.

Poiché questo specifico tema viene considerato un'invenzione dei ceramografi italoti<sup>173</sup>, il Pittore di Amykos se ne può considerare il *πρῶτος εὐρητής*. È singolare anche che questo ceramografo non solo tralasci gli schemi di tradizione attica, in cui le guerriere e i Greci sono impegnati in combattimento, ma anche che scelga di decorare con l'incontro tra Eracle e la regina una *nestorìs* e un'idria, e non il tradizionale cratere – a campana o a colonnette – preferito dai ceramografi attici<sup>174</sup>. L'idria, peraltro, proviene dal corredo di una tomba ruvese da cui provengono anche numerosi vasi attici<sup>175</sup> al quale è riferibile anche l'idria A 4, sempre decorata con tema amazzonico: il ceramografo sceglie dunque un episodio mitologico nuovo da

---

<sup>169</sup> Il piede poggiato sulla roccia è presente nelle scene di combattimento amazzonico nei pittori polignotei: Matheson 1995, pp. 237-238.

<sup>170</sup> Schauenburg 1960, pp. 1-13; Boardman 1988, pp. 202-203; Giuman 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237; si veda anche il §. III.3, dedicato a questo tema.

<sup>171</sup> Sulla diffusione del mito nell'arte etrusca vedi Schauenburg 1960, pp. 2-3, nota 2: alcune gemme di età ellenistica ed imperiale sono decorate con immagini che raffigurano Eracle e le Amazzoni, probabilmente da modelli di derivazione tarantina.

<sup>172</sup> Söldner 2007, p. 170.

<sup>173</sup> Se ne discute più diffusamente nel §. III. 3.

<sup>174</sup> Il cratere, in particolare a campana, è la forma vascolare più attestata nella ceramica lucana: Mannino 1996, p. 366; Sisto 2003, p. 104; De Juliis 2004, pp. 145-146.

<sup>175</sup> Si veda la scheda di contesto *Ruvo di Puglia, 1*.

proporre ad acquirenti che apprezzano la produzione greca di vasi a figure rosse, ma che stanno lentamente aprendosi al nuovo mercato locale<sup>176</sup>.

Nel solco della tradizione innovativa del Pittore di Amykos si inseriscono gli altri due vasi protolucani decorati con un soggetto amazzonico; in particolare, circa un decennio più tardi rispetto al suo predecessore, il Pittore delle Grandi Teste, allievo dello stesso Pittore di Amykos<sup>177</sup>, riprende il tema della consegna del cinto scegliendolo per decorare il lato principale del cratere a colonnette L 4 e introducendo una variante importante al modulo, con l'inserimento un cavallo che la regina tiene per le redini: questo elemento verrà riproposto sulla maggioranza dei vasi apuli della metà del IV secolo a.C. con lo stesso tema<sup>178</sup>. Il contesto di provenienza del vaso L 4, un corredo tombale da Ceglie del Campo<sup>179</sup> datato al decennio finale del V secolo a.C. o al primo decennio del IV secolo a.C., ha restituito ceramica a figure rosse italiota (delle produzioni protolucana e protoapula), mentre è ormai assente quella attica.

L'altra personalità dominante della produzione protolucana, quella del Pittore di Policoro, decora l'idria L3 con il primo combattimento tra Amazzoni e Greci della ceramografia italiota; la scena sulla spalla del vaso è pertinente all'episodio di Sarpedonte<sup>180</sup> trasportato da Thanatos ed Hypnos. Il combattimento raffigurato sul corpo del vaso coinvolge una figura semisdraiata di tre quarti<sup>181</sup>, morente, abbigliata all'orientale e con un copricapo a turbante, ferita dal guerriero greco alla sua destra, che le estrae dal corpo la lancia facendo forza col piede, mentre una seconda figura amazzonica a sinistra si predispone ad affrontare l'avversario. Il languore del volto, malinconicamente inclinato, e l'accento dei seni sono un indizio evidente che alla scena sulla spalla, tratta dalla saga troiana, è stata associata una scena di

---

<sup>176</sup> E' d'altronde un fenomeno noto la flessione in negativo delle produzioni attiche di vasi a figure rosse in quegli anni, in concomitanza con l'ascesa di Pericle. Mannino 1996, pp. 363-370; Giudice, Giudice Rizzo 2004, pp. 136-137; Giudice 2007.

<sup>177</sup> Trendall 1967, p. 59.

<sup>178</sup> Per l'analisi iconografica del tema cfr. §. III. 3.

<sup>179</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Ceglie del Campo*, 2, e l'analisi condotta in §. IV. 2. 2.

<sup>180</sup> Adamesteanu 1985, p. 102, tav. 53; Bothmer 1994, pp. 696-700; Bažant 1994<sup>b</sup>, p. 905, n. 11; Bottini, Torelli 2006, pp. 234-235, n. 51.

<sup>181</sup> La rappresentazione di figure disegnate di tre quarti è una caratteristica di questo pittore: Trendall 1967, p. 59.

Amazzonomachia<sup>182</sup>; l'attributo del copricapo indica che la figura giacente e ferita, a differenza della compagna, è la comandante delle Amazzoni, identificata da alcuni in Penthesilea, mentre nel guerriero che le estrae la lancia dal petto è riconosciuto Achille<sup>183</sup>. La raffigurazione, nel complesso, mostra affinità con la ceramografia attica, in particolare con lo stile del Pittore di Peleo, mentre l'Amazzone con il turbante sembra rimandare a talune figure femminili del Pittore di Suessula<sup>184</sup>. Tale *contaminatio* tra gli stili di differenti pittori attici nella produzione di un ceramografo protoitaliota è una caratteristica di questa fase innovativa.

La fortuna dello schema iconografico nel quale Achille e Penthesilea si fronteggiano ha un'origine molto antica nella tradizione della ceramografia greca. L'invenzione del duello si deve ad Exechias<sup>185</sup>, che firma l'anfora sulla quale per la prima volta furono iscritti i nomi dei due protagonisti. Com'è noto, il racconto dell'innamoramento tra l'eroe greco e la regina guerriera è un episodio minore – nonché di tradizione tarda – del ciclo troiano<sup>186</sup>. Nella ceramica italiota, in particolar modo in quella apula, l'incontro tra l'eroe greco e la regina delle Amazzoni viene rappresentato soprattutto nello schema in cui Achille sorregge l'avversaria morente<sup>187</sup>, ma è altrettanto frequente quello utilizzato per la prima volta dal Pittore di Policoro sull'idria L 3, con il momento culminante del duello. L'associazione con l'episodio troiano della morte di Sarpedonte può essere interpretata in chiave simbolica, come ulteriore allusione allo scontro ideologico tra il mondo greco e il *chaos* barbarico nel V secolo a.C.<sup>188</sup>.

La produzione protolucana, dunque, si indirizza verso la sperimentazione, sulla base di un'accurata conoscenza della tradizione attica, sia dal punto di vista della

---

<sup>182</sup> L'interpretazione della scena sul corpo dell'idria come quella dell'uccisione di Sarpedonte da parte di Patroclo (Degrassi 1965, pp. 5-8; Bottini, Torelli 2006, pp. 234-235, n. 51), a completamento di quella sul collo, trova ostacolo nell'aspetto femminile della figura morente, che collima invece con un'interpretazione amazzonica.

<sup>183</sup> Berger 1994, p. 209, n. 40; Bothmer 1994, p. 697, n. 13, tav. 522.

<sup>184</sup> Mugione 1999, pp. 315-317.

<sup>185</sup> Londra, British Museum, B 210. Circa 530 a.C. Beazley 1956, pp. 144, n. 7; Bothmer 1957, pp. 70-72, n. 2; Kossatz-Deissman 1981, p. 163, n. 723. Cfr. anche §. III. 4.

<sup>186</sup> Kossatz-Deissmann 1981, pp. 161-162; Boardman 1988, pp. 201-204; Blok 1995, pp. 195-198; Giuman 2005, pp. 74-81; Todisco 2006<sup>a</sup>, pp. 157-169. Per il problema delle fonti letterarie connesse a questo argomento si veda il §. II. 2.

<sup>187</sup> Per l'analisi iconografica si veda il §. III. 4.

<sup>188</sup> Bovon 1963, pp. 579-602; Boardman 1988, pp. 196-233; Giuman 2005, pp. 200-256.

scelta dei temi sia dal punto di vista della resa formale, ed anche nella selezione delle forme vascolari<sup>189</sup>.

Spostando l'attenzione sullo stile apulo iniziale, i pittori che annoverano nella loro produzione vasi con Amazzonomachie sono:

- il Pittore della Danzatrice di Berlino: 9 vasi, di cui 2 crateri a campana (A 1 e A 2), un esemplare di cratere a calice (A 3), un'idria (A 4), 3 *pelikai* (A 5, A 8 e A 9), un cratere a volute (A 7) ed un'anfora (A 6).
- il Pittore di Sisifo: 2 crateri a volute (A 10 e A 11).
- il Pittore di Arianna: 2 crateri a colonnette (A 12 e A 13).

Nell'ambito dell'attività del solo Pittore della Danzatrice di Berlino si riscontra, relativamente alla trattazione del tema, una molteplicità di forme vascolari (sei<sup>190</sup>) ma anche di scelte tematiche. I due crateri a campana (A 1 e A 3) sono decorati con scene differenti anche se entrambe sviluppate nell'ambito dello stesso schema. Il cratere A 1 presenta sul lato principale un duello isolato, con un oplita greco che si oppone a un'Amazzone a cavallo: lo schema è il più attestato nella produzione vascolare italiota, e gode di fortuna pressoché ininterrotta sino alla fine del IV secolo a.C. L'Amazzone su cavallo rampante compare già nella produzione a figure nere della metà del VI secolo a.C.<sup>191</sup>, e si trova spesso contrapposta a un cavaliere greco in un duello che si svolge, nelle fasi iniziali, sul corpo di un avversario morto o morente<sup>192</sup>. La monomachia con la guerriera a cavallo e l'avversario appiedato è lo schema prediletto dal Pittore della Danzatrice di Berlino: sui crateri A 1 ed A 3, quest'ultimo a calice, esso campisce il lato principale del corpo del vaso. Sembra che sia il guerriero ad attaccare per primo, mentre la posizione del braccio dell'Amazzone, leggermente rialzato nell'atto di scagliare una lancia, indica che la guerriera reagisce all'assalto del nemico. Il cratere A 3, tuttavia, presenta una variante importante, per quel che riguarda l'armatura del guerriero, che indossa l'elmo a pileo attribuito diffuso anche in ambito italico. Questo tipo di duello

<sup>189</sup> Grafico 1: sono utilizzate ben tre forme differenti (idria, *nestoris*, cratere a colonnette) per soggetti amazzonici.

<sup>190</sup> Grafico 1.

<sup>191</sup> Bothmer 1957, pp. 81-82.

<sup>192</sup> Bothmer 1957, p. 80.

viene riproposto nelle stesse modalità anche sul lato principale della *pelike* A 9, da una tomba di Rutigliano<sup>193</sup>, questa volta con la variante dell'arma per l'Amazzone, che brandisce una *sagaris* e non una lancia.

Il ceramografo attinge indubbiamente al repertorio attico<sup>194</sup>, dove lo schema era molto utilizzato, da solo ma anche in combinazione con altri duelli in Amazzonomachie complesse<sup>195</sup>. Già per i vasi attici viene ammessa la possibilità di riconoscere negli scontri con le guerriere a cavallo un riflesso delle Amazzonomachie realizzate ad Atene tra il 460 e il 438 a.C., in particolare quelle dipinte da Mikon<sup>196</sup>. Il modello della grande pittura parietale attica arriverebbe comunque filtrato, nel mondo italiota, attraverso l'esperienza dei ceramografi ateniesi, in particolare quelli del Gruppo di Polignotos che più direttamente sono influenzati dai grandi monumenti<sup>197</sup>. Il Pittore della Danzatrice di Berlino, che si inserisce in questa tradizione, utilizza questo schema, insieme ad altri due duelli, anche sul collo del cratere a volute A 7. L'inserimento di questa monomachia all'interno di una composizione più complessa è un *unicum* nella produzione di scene amazzoniche di questo ceramografo, che riserva la giustapposizione di tre combattimenti – tra avversari appiedati, eccetto che per il primo duello da sinistra, con l'Amazzone che è appena scesa da cavallo e tiene le redini in mano<sup>198</sup> – solo per una parte secondaria del vaso qual è il collo. L'Amazzonomachia sul collo del cratere A 7 è associata al mito troiano della morte di Memnone, rappresentato sul lato opposto dello stesso vaso, accostamento che

---

<sup>193</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Rutigliano*, 2.

<sup>194</sup> Bothmer 1957, Tav. LXXVIII; Matheson 1995, pp. 238-239.

<sup>195</sup> In particolare in ceramografi quali il Pittore dei Niobidi, il Pittore di Bologna 279, suo seguace (vedi Basilea, Antikenmuseen, BS 486: Beazley 1963, p. 612, n.2), e all'interno della produzione dei ceramografi del Gruppo di Polignotos: Boardman 1988, pp. 229; Roscino 2011, pp. 206-208.

<sup>196</sup> In Bielefeld 1951, pp. 60-79, viene attribuita alla personalità di Mikon sia l'Amazzonomachia della *Stoa Poikile* che quella del *Theseion*; tuttavia le fonti letterarie relative a questi monumenti (Pausania, *Periegesi della Grecia*, I, 15.2 e I, 17.3; Arriano, *Anabasis*, VII, 13.10) non chiariscono l'effettiva partecipazione di Mikon ad entrambi. Se infatti Pausania, I, 17.3 lo nomina chiaramente soltanto riguardo al *Theseion*, Aristofane (*Lisistrata*, vv. 678-679) chiama in causa Mikon riguardo alla rappresentazione di Amazzoni a cavallo, non specificando il monumento sul quale le avesse raffigurate. In questo senso sia Bothmer 1957, p. 163 sia Castriota 1992, pp. 33-34. Più ragionevoli le tesi sostenute da Boardman 1988, pp. 215-216, che riconosce nella riproposizione di alcuni schemi una circolazione di modelli comuni tra gli stessi ceramografi. S. Matheson individua come elemento derivato dalle pitture di Mikon la sola raffigurazione di Amazzoni a cavallo per la testimonianza di Aristofane (Matheson 1995, p. 240).

<sup>197</sup> Bothmer 1957, p. 163; Matheson 1995, pp. 149-153.

<sup>198</sup> Immagini di duelli con Amazzoni smontate da cavallo per combattere appiedate sono pure presenti nella produzione del Gruppo di Polignotos: Matheson 1995, pp. 237-238.

conferisce una forte caratterizzazione ideologica al messaggio iconografico: la lotta contro il nemico troiano risulta assimilabile alla lotta contro le guerriere; d'altra parte Memnone è destinato, nel mito della guerra di Troia, proprio a prendere il posto di alleato dei Troiani, dopo la partenza delle Amazzoni<sup>199</sup>. Dal corredo tombale<sup>200</sup> di pertinenza del suddetto cratere proviene anche la singolare *pelike* A 8. Il lato principale di quest'ultimo vaso è decorato con un'altra scena di combattimento, che ripropone nuovamente la monomachia con l'Amazzone a cavallo, ma con una variante in senso eroico, ossia l'iscrizione con il nome dell'eroe che combatte, Peleo.

Nell'ambito della produzione italiota, Peleo in lotta contro le Amazzoni è un *unicum*, ma anche nella produzione attica non abbiamo alcun precedente, letterario o iconografico, che ci informi dettagliatamente sulla partecipazione del padre di Achille alla lotta contro le *figlie di Ares*<sup>201</sup>, laddove lo schema utilizzato dal ceramografo, iscrizione a parte, non presenta alcun elemento di discontinuità rispetto alle altre raffigurazioni dello stesso tipo già descritte. Sulla *pelike* è infatti raffigurata l'Amazzone su cavallo rampante contrapposta all'avversario appiedato, e l'identità dell'eroe è chiarita dalla presenza dell'iscrizione, non essendoci alcun attributo specifico che qualifichi il guerriero come Peleo. Si può tuttavia ipotizzare che l'intento del ceramografo, alla cui mano vanno ricondotti tutti i vasi apuli a figure rosse provenienti dallo stesso corredo, fosse quello di presentare un parallelo tra Achille, che viene incoronato alla presenza di Atena sul corpo del cratere A 7 – il cui collo è, appunto, decorato con un'Amazzonomachia – ed il padre di lui, Peleo<sup>202</sup>, tramite uno schema già presente nel repertorio del pittore. L'ideologia eroica che si cela dietro l'utilizzo del tema amazzonico da parte del Pittore della Danzatrice di Berlino è confermato anche dagli altri vasi del corredo<sup>203</sup>, tra i quali spiccano l'anfora con Adrasto e i capi tebani prima della battaglia<sup>204</sup> e l'idria con una Nike che

---

<sup>199</sup> Si veda a tal proposito la disamina delle fonti letterarie sull'argomento, §. II. 2.

<sup>200</sup> Si veda la scheda di contesto *Rutigliano, 1* e il §. III.6.

<sup>201</sup> Vollkommer 1994, pp. 251-269.

<sup>202</sup> Cfr. §. III. 6.

<sup>203</sup> Scheda di contesto *Rutigliano, 1*.

<sup>204</sup> Anfora apula. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Adrasto e i capi di Tebe prima della battaglia. Pittore della Danzatrice di Berlino. 430–420 a.C. Trendall, *Cambitoglou* 1978, p. 435, n. 12 b; Lo Porto 1980, p. 742, tav. 114.

incorona un giovane guerriero<sup>205</sup>, oltre all'anfora con Amazzone a cavallo (A 6), dove dello schema più noto viene estrapolata una sola figura.

Nella stessa ottica si collocano anche le composizioni sulle altre due *pelikai* del ceramografo. La *pelike* A 9<sup>206</sup> è pressoché identica al vaso A 8, con lo stesso impianto compositivo incentrato sull'unico duello a decorare il corpo del lato principale. Anche la *pelike* A 5 presenta il modulo dell'Amazzone a cavallo, ma con la variante della guerriera retrospiciente: l'elemento di maggiore rilevanza è tuttavia rappresentato dalla presenza di due iscrizioni, che informano sull'identità del guerriero greco, indicato come Telamone, e dell'avversaria, Andromache. Telamone fu uno dei compagni di Eracle durante la spedizione a Temiscira<sup>207</sup> e nella spedizione a Troia<sup>208</sup>. Il ceramografo ha connotato il duello in senso eroico, inserendo un personaggio, qual è Telamone, sicuramente attestato nella produzione attica in particolare al fianco del più famoso Eracle, e contrapponendogli una delle guerriere più famose, forse ispirandosi ad una tradizione consolidata ed evidentemente a lui nota<sup>209</sup>, ma operando una *variatio* sulla combinazione dei duelli.

Appartengono, infine, alla produzione del Pittore della Danzatrice di Berlino il cratere A 2 e l'idria A 4. Il cratere frammentario A 2, proveniente da Taranto, rappresenta la prima attestazione nella ceramica apula di un episodio amazzonico con Eracle; K. Schauenburg<sup>210</sup> lo inserisce nel novero dei vasi da ricondurre al mito della consegna del cinto. Anche questo vaso richiama direttamente la tradizione attica, in particolar modo per la struttura della composizione del modulo a tre dei combattenti, con Eracle che solleva la clava, mentre alle sue spalle un oplita fronteggia

<sup>205</sup> Idria apula. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Nike incorona un giovane. Pittore della Danzatrice di Berlino, 430–420 a.C. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 434, n. 10 a.

<sup>206</sup> La *pelike* A 9 proviene sempre da una tomba di Rutigliano (*Rutigliano*, 2) ed è l'unico esemplare di produzione apula nell'ambito di questo corredo.

<sup>207</sup> È diffusamente raffigurato sulla ceramica attica proprio a fianco di Eracle (Bothmer 1957, pp. 37-42); lo scoliasta di Apollonio Rodio (*Scholia*, I, v. 1289) ne esplicita apertamente la partecipazione alla spedizione di Temiscira. Canciani 1994, p. 852. Si veda anche §. III. 6.

<sup>208</sup> Canciani 1994, p. 852. Cfr. §. III.6.

<sup>209</sup> Sulla consapevolezza della tradizione attica presso i ceramografi italoti cfr. Lippolis 2008, p. 394.

<sup>210</sup> Schauenburg 1960, pp. 5-7, n. 5.

un'Amazzone. Lo schema rammenta quello dell'Amazzonomachia del cratere del Pittore dei Niobidi, rinvenuto nella vicina Ruvo di Puglia<sup>211</sup>.

Esula dai temi finora esaminati, nell'ambito degli esemplari attribuiti al Pittore della Danzatrice di Berlino, l'idria A 4, che proviene dallo stesso corredo funerario dell'idria protolucana L 2 del Pittore di Amykos, di cui si è già detto<sup>212</sup>. Il vaso protoapulo presenta un tema amazzonico di tradizione attica<sup>213</sup>, tradizione con la quale l'impianto iconografico condivide alcuni termini di confronto. L'episodio rappresentato si incentra sul rapimento della regina delle Amazzoni Antiope da parte dell'eroe attico Teseo (l'identificazione dei personaggi è chiarita da un'iscrizione), a seguito di un'autonoma spedizione di quest'ultimo che scatenò la guerra in Attica, mentre secondo altre fonti fu Eracle, nella sua spedizione a Temiscira, al termine della quale donò all'eroe attico Antiope, ad avere la collaborazione di Teseo<sup>214</sup>. Il tema amazzonico con Teseo che rapisce Antiope, in genere coadiuvato nell'impresa da un secondo personaggio identificabile con Piritoo, è documentato nella ceramica attica e di esso sono attestate poche varianti su di un impianto compositivo sostanzialmente identico<sup>215</sup>. L'eroe è in genere appiedato, talora raffigurato su un carro, spesso armato, con chitone e *chlamis*, e trattiene con un braccio un'Amazzone; la guerriera è in abiti orientali, in qualche caso armata, e tende le braccia verso l'esterno nell'atto di chiedere aiuto. Così su un'anfora a figure nere di un ceramografo del Gruppo di Leagros<sup>216</sup> ed anche su un'anfora di Myson<sup>217</sup> rinvenuta a Vulci. Su una coppa di Oltos<sup>218</sup>, paradigmatica, Piritoo è alla guida di una quadriga, e si prepara a partire non appena Teseo, alle sue spalle con un'Amazzone tra le braccia, lo raggiungerà. Intorno ai fuggitivi si dispongono guerrieri greci e Amazzoni, nel

<sup>211</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 2421. Bothmer 1957, pp. 161, 167-168, n. 6; Beazley 1963, p. 600, n. 13.

<sup>212</sup> *Ruvo di Puglia*, 1.

<sup>213</sup> Hofkes-Brukker 1966, pp. 14-27; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 857-858.

<sup>214</sup> Si rimanda, per le fonti letterarie, al catalogo e al commento in appendice (§. II. 2). Per l'iconografia cfr. §. III. 5.

<sup>215</sup> Il tema non è anteriore al 510 a.C., e trova la sua massima diffusione nell'ambito della produzione a figure rosse: Boardman 1988, pp. 210-211.

<sup>216</sup> Monaco, Staatliche Antikensammlungen, 1414. Beazley 1963, p. 367, n. 87; Boardman 1988, p. 203, n. 107; Giuman 2005, p. 303, n. 4.34, tav. 30. Qui l'Amazzone brandisce una *sagaris*.

<sup>217</sup> Parigi, Louvre, G 197. Attribuito a Myson. Beazley 1963, p. 238, n. 1; Giuman 2005, p. 309, n. 6.13, tavv. 38 a-b.

<sup>218</sup> Oxford, Ashmolean Museum, 1927.4065: Beazley 1963, p. 58, n. 51; Boardman 1988, p. 212, nn. 109-110.

tentativo di prestare soccorso ai loro rispettivi compagni<sup>219</sup>. La maggiore differenza con lo schema dell'idria A 4 risiede nel fatto che Teseo ed Antiope sono già sul carro, e la postura dell'Amazzone, benché iconograficamente caratterizzata alla maniera attica, e con le braccia protese verso l'esterno, fa pensare a un modello alternativo, non a quello della ceramografia attica<sup>220</sup>. La guerriera sul vaso italiota viene infatti collocata tra i due rapitori: l'ispirazione appare alquanto diversa.

L'idria A 4 proviene, peraltro, da Ruvo di Puglia, dallo stesso corredo di un'anfora attica di tipo nolano del Pittore di Alkymachos<sup>221</sup>, decorata con un'altra impresa di Teseo, quella contro Procuste, e soprattutto dell'idria lucana L 2, col mito, già discusso, di Eracle a colloquio con Ippolita per la restituzione del cinto: la presenza di Teseo raffigurato nel ratto di un'altra Amazzone, Antiope, ricondurrebbe l'utilizzo di questo genere di miti alla sfera del matrimonio<sup>222</sup>, ma esso è ricollegabile anche a quel patrimonio di miti e tradizioni nel quale si vogliono identificare i fruitori di vasi italioti, riproponendo come modello ideale, cui accostare il proprio destino, i grandi eroi attici<sup>223</sup>.

Teseo non compare più sui vasi apuli, né in altre scene di ratto che coinvolgano guerriere orientali né in altre imprese legate alle Amazzoni<sup>224</sup>: il messaggio ideologico di cui l'eroe è portatore sembra esaurirsi molto presto nel passaggio del tema iconografico dell'Amazzonomachia dalla ceramografia attica a quella italiota, e gli sono preferiti eroi il cui legame con le Amazzoni è più forte (Achille) oppure la cui presenza in duelli è consolidatissima nella tradizione ceramografica (Eracle). Va rimarcata, nella produzione del Pittore della Danzatrice di Berlino, l'ampia selezione di temi figurativi attinenti questo soggetto, talvolta associati tra di loro in contesti

---

<sup>219</sup> Teseo, nella tradizione attica, va in aiuto di Eracle contro le Amazzoni, e riceve dal semidio la facoltà di portar via Antiope come dono: §. II. 2.

<sup>220</sup> Bothmer 1957, pp. 139-140; cfr. §. III. 5.

<sup>221</sup> Beazley 1963, p. 530, n. 19; Montanaro 2007, p. 631, n. 148.21.

<sup>222</sup> Sourvinou-Inwood 1991, pp. 60-61; Baggio 2000, pp. 95-115; Pedrina 2002, pp. 201-211.

<sup>223</sup> Sul problema della "committenza" dei vasi apuli cfr. Lippolis 1996, pp. 356-371; Mazzei 1999, pp. 467-483; Mugione 2002, pp. 91-100; Torelli 2004, pp. 190-192; Fontannaz 2005, pp. 125-141.

<sup>224</sup> Sono invece più numerosi i casi in cui Teseo è raffigurato nell'atto di rapire fanciulle, ma non Amazzoni. Si vedano Sourvinou-Inwood 1991, pp. 77-78; Servadei 2005, pp. 18-21.

tombali rinvenuti in centri indigeni della Peucezia<sup>225</sup>, dove fin dall'inizio della produzione italiota l'Amazzonomachia viene recepita senza soluzione di continuità<sup>226</sup>.

Nell'ambito della produzione protoapula pochi altri vasi vengono campiti con scene di Amazzonomachie; di questi, i crateri a volute A 10 e A 11 sono attribuiti alla mano del Pittore di Sisifo. A.D.Trendall e A.Cambitoglou<sup>227</sup> collocano l'inizio dell'attività del ceramografo circa un decennio dopo il Pittore della Danzatrice di Berlino, intorno al 410 a.C. Il Pittore di Sisifo si rivela artista di grande raffinatezza: il cratere A 10, proveniente da una tomba di Ruvo di Puglia dal corredo piuttosto compromesso<sup>228</sup>, presenta sul lato secondario la prima Amazzonomachia complessa della produzione italiota<sup>229</sup>, organizzata su due registri. La presenza di Eracle, impegnato in combattimento e rappresentato insolitamente barbato<sup>230</sup>, apre il registro superiore da sinistra: gli è contrapposta un'Amazzone, identificabile con la regina dalla *tiara* che porta sul capo, in luogo del semplice berretto frigio; seguono altri due schemi di duello, nel secondo dei quali è riconoscibile il modulo prediletto dai ceramografi italioti con la guerriera a cavallo, nella variante dell'Amazzone retrospiciente, mentre nel registro inferiore troviamo un'Amazzone con arco e una a cavallo nell'atto di portarsi alla bocca una *salpinx*<sup>231</sup>. Chiude la raffigurazione un duello tra un oplita greco ed un'Amazzone stante, ripetuto due volte con qualche variazione legata alle armi (scambio *elmo corinzio* - *elmo attico*) e nell'atteggiamento di attacco, in luogo della difesa, della seconda Amazzone.

La vicinanza tra questa Amazzonomachia, che decora per la prima volta nella produzione italiota l'intero lato A di un cratere a volute, e le scene analoghe sui vasi attici del Gruppo di Polignotos è particolarmente apprezzabile: la linea che indica un terreno roccioso, su cui si svolge la lotta tra Greci ed Amazzoni, rimanda

<sup>225</sup> Schede di contesto *Ruvo di Puglia, 1, Rutigliano, 1 e Rutigliano, 2*.

<sup>226</sup> Castoldi 2006<sup>b</sup>, p. 178; Roscino 2010, p. 328.

<sup>227</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 14-15.

<sup>228</sup> Ursi 1835<sup>a</sup>, pp. 130-133; Panofka 1834<sup>a</sup>, pp. 39-40; Montanaro 2007, pp. 636-639; cfr. §. IV. 2.

<sup>229</sup> Bothmer 1957, pp. 161-174 definisce con l'espressione "*Big Battles*" le composizioni più complesse, con più registri compositivi. Sull'argomento anche Matheson 1995, p. 234.

<sup>230</sup> Schauenburg 1960, pp. 4-5.

<sup>231</sup> Cfr. III. 1. 3.

direttamente all'insegnamento del Pittore dei Niobidi, di cui i ceramografi polignotei sono allievi<sup>232</sup>. La disposizione stessa dei duelli, lineare, trova confronti con un *dinos* da Agrigento<sup>233</sup>, attribuito al Gruppo, e con la *lekythos* ariballica da Atene<sup>234</sup>, attribuita al Pittore di Eretria, il cui inquadramento cronologico, tra il 440 e il 410 a.C., va a sovrapporsi al periodo in cui è attivo il Pittore di Sisifo. Oltre a richiamarsi alla tradizione attica, tuttavia, il ceramografo italiota sa anche presentarsi come innovatore, in special modo nella scelta dell'inserimento di figure, all'inizio della sezione inferiore, non coinvolte in duelli come nel resto della composizione. Entrambe queste figure sono utilizzate isolatamente: l'Amazzone con l'arco si trova già attestata nella produzione attica<sup>235</sup>, mentre l'Amazzone con la *salpinx* su cavallo rampante è un *unicum*, sia rispetto alla tradizione attica sia al resto della produzione apula<sup>236</sup>.

Il secondo cratere a volute attribuito Pittore di Sisifo, A 11, presenta una composizione alquanto differente. Intorno al gruppo in duello che apre la composizione figurata da sinistra, con l'Amazzone su cavallo rampante che attacca l'oplita greco in difesa, gli altri personaggi non si dispongono, come in A 10, in modo ordinato. Ritorna anche l'utilizzo di alcune figure isolate – il guerriero con la *salpinx*, abbigliato con un chitone ricamato, stretto in vita da cintura, e con la spada a tracolla<sup>237</sup>, e l'arciere accovacciato, in basso, nell'atto di scoccare una freccia – e compare per la prima volta nell'iconografia vascolare l'immagine dell'Amazzone morta. Sulla sinistra in basso, a capo scoperto ma abbigliata all'orientale, come le altre guerriere, è sdraiata un'Amazzone priva di sensi, con il corpo rilasciato, il braccio destro portato verso l'alto e piegato sul capo. Questo schema iconografico non trova puntuali riscontri nell'iconografia vascolare attica, laddove verrà invece ampiamente sviluppato nella produzione italiota e in particolar modo in quella apula,

<sup>232</sup> Matheson 1995, p. 234.

<sup>233</sup> London, British Museum, 1899.7-21.5; Beazley 1963, p. 1052, n. 29.

<sup>234</sup> Boston, Museum of Fine Arts, 95.48; Bothmer 1957, p. 177, n. 30.

<sup>235</sup> Ad esempio sulla coppa del Pittore di Eretria conservata a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2613: Beazley 1963, p. 727, n. 37.

<sup>236</sup> L'Amazzone e il guerriero indigeno con la *salpinx* son presenti sulle Amazonomachie del Pittore della Nascita di Dioniso, ma non a cavallo (A 15 e A 16), e sul cratere A 11 sempre del Pittore di Sisifo. Cfr. §. III. 1.3

<sup>237</sup> Questo tipo di abbigliamento rimanda al guerriero italico. Sull'iconografia del guerriero con *salpinx* cfr. §. III. 1. 3.

con numerose varianti. Sul modello a cui il Pittore di Sisifo e i suoi successori potrebbero essersi ispirati possono essere avanzate soltanto delle mere speculazioni. L'Amazzone sdraiata, morta, con il braccio portato verso l'alto, è sicuramente presente su alcuni rilievi neoattici<sup>238</sup> che rappresentano repliche dello scudo di Atena Parthenos; tuttavia la pur attraente ipotesi che lo schema possa esser stato mutuato dal celebre rilievo fidiaco è indimostrabile, né sappiamo se e in qual misura gli artigiani neoattici abbiano tenuto conto del modello originale<sup>239</sup>. Infatti una grande influenza sulla coeva ceramografia attica fu esercitata prima di tutto dalle già citate pitture di Mikon<sup>240</sup>, e sappiamo che in quel periodo è l'arte del disegno a essere tecnicamente avanzata rispetto alla scultura e al rilievo. È verosimile immaginare un modello innanzitutto pittorico per questo schema e più in generale per le Amazzonomachie organizzate in scene complesse<sup>241</sup>; ed è altrettanto verosimile che esso possa essere stato comunque mediato dall'attività dei ceramografi attici. Il lato A del vaso è decorato con una scena di partenza dell'oplita alla presenza di sovrani, incentrata sulla figura del guerriero, nel segno della quale si muove il messaggio ideologico di molti vasi. Il legame e il passaggio con l'Amazzonomachia del lato B è rimarcato ulteriormente dall'abbigliamento dell'arciere inginocchiato, che indossa il *pilos* caratteristico dell'armamento italico, raffigurando così una lotta in cui gli indigeni si affiancano agli eroi greci condividendo con essi lo scontro con il barbaro<sup>242</sup>.

Già il Trendall<sup>243</sup> sottolineava l'affinità tra le figure – soprattutto femminili – del Pittore di Sisifo e i modelli attici; in effetti lo stile di questo pittore è molto vicino all'esperienza derivante dalla ceramografia attica. Nella sua scia si iscrive il Pittore di

<sup>238</sup> In particolare: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2016; Bothmer 1957, pp. 209-214, n. 1, tav. LXXXVII, 1; Strocka 1967, n. XIX; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 603, n. 246 d.

<sup>239</sup> La bibliografia sull'argomento è sterminata. Si vedano almeno: Bothmer 1957, pp. 209-214; Harrison 1966, pp. 107-133; Strocka 1967; Hölscher, Simon 1976, pp. 146-178; Floren 1979, pp. 36-67; Harrison 1981, pp. 281-317; Mauruschat 1987, pp. 32-58; Meyer 1987, pp. 295-317.

<sup>240</sup> Pausania, I, 15, 2; I, 17, 2; Boardman 1988, p. 206; Castriota 1992, pp. 43-57; Boardman ricorda peraltro che l'Amazzonomachia di Mikon viene ricostruita sulla base delle pitture vascolari, non sempre in modo convincente.

<sup>241</sup> Castoldi 2006<sup>b</sup>, p. 186 evoca proprio le pitture di Mikon per l'Amazzonomachia sul vaso A 13 del Pittore di Arianna.

<sup>242</sup> Sulla presenza di guerrieri indigeni nelle Amazzonomachie protoitaliote e dell'Apulo antico cfr. Frielinghaus 1995, pp. 200-210; Schneider-Herrmann 1996, pp. 89-102; Mannino 2004, pp. 699-726; Mugione 2004, pp. 727-756; Canosa 2007, pp. 170-178; Roscino 2011, pp. 207-208.

<sup>243</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 14-15; questo ceramografo non da tutti gli studiosi è associato ai *pioneers* ma di recente è stato collegato al Pittore di Gravina, al quale è indubbiamente vicino per scelte iconografiche e per lo stile: Denoyelle 2005, p. 105; Castoldi 2006<sup>a</sup>, p. 179.

Arianna, che decora con scene di Amazzonomachia il lato principale di due crateri a colonnette, A 12 ed A 13. Questo ceramografo, esperto in raffigurazioni mitologiche, sceglie di apporre il soggetto amazzonico su una forma tradizionale della ceramica attica, quella del cratere a colonnette, e sembra direttamente influenzato dal modello ateniese. Il cratere A 12 è caratterizzato da una raffigurazione composta da un cavaliere in armamento italico, da una scena di duello tra un oplita greco con elmo attico crestato che ferisce un'Amazzone e da una terza figura isolata di cui è visibile solo la parte superiore del corpo. La peculiarità della rappresentazione deriva dalla resa della profondità spaziale, con l'Amazzone e un alberello che si stagliano sullo sfondo e sembrano rimandare a una raffigurazione progettata per superfici più grandi. Anche il cratere A 13 presenta un'Amazzonomachia sul lato principale e una scena di colloquio tra quattro giovani ammantati sul lato secondario. Ma nonostante l'analogia della forma vascolare e del soggetto raffigurato sul lato posteriore, le due composizioni sono abbastanza diverse: nel secondo caso (A 13) ritorna l'ormai consueto modulo con l'Amazzone a cavallo, retrospiciente, che fronteggia un guerriero, mentre un secondo guerriero a sinistra assiste alla scena. Come nel caso precedente, si potrebbe immaginare una derivazione da un modello concepito per decorare una superficie più ampia<sup>244</sup>. Scene di Amazzonomachia composte da tre personaggi, come in quest'ultimo caso, con un duello in cui l'Amazzone è a cavallo, sono frequenti in particolar modo sui vasi attici della metà del V secolo a.C.<sup>245</sup>. La forma del cratere a colonnette, selezionata dal Pittore di Arianna per A 12 e A 13<sup>246</sup>, suggerisce una creazione destinata a fruitori non ellenici, così come indica anche il

---

<sup>244</sup> Castoldi 2006<sup>a</sup>, p. 186.

<sup>245</sup> Un confronto immediato è con il cratere a colonnette conservato a Roma, Museo Gregoriano Etrusco, M 22, il cui lato posteriore raffigura una scena di colloquio tra tre giovani ammantati (Bothmer 1957, p. 175, n. 19, tav. LXXVII, 3), ma si possono citare anche lo *stamnos* conservato a Roma, Museo Gregoriano Etrusco, 18 (690), (Bothmer 1957, p. 182, n. 64; Matheson 1995, pp. 169-170) e la *pelike* conservata a Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, A 133 (Bothmer 1957, p. 185, n. 83; Matheson 1995, pp. 122-123, CHR 42), entrambi attribuiti a un ceramografo del Gruppo di Polignotos.

<sup>246</sup> Il cratere a colonnette è particolarmente apprezzato in Peucezia: il vaso della Collezione Banca Intesa dovrebbe provenire da Ruvo di Puglia. Castoldi 2006<sup>a</sup>, pp. 185-186; Roscino 2011, pp. 208-210.

cinturone indossato dal guerriero in combattimento, e tuttavia la raffigurazione si inserisce nella temperie culturale pienamente ellenizzata<sup>247</sup>.

Considerando nel suo insieme il soggetto amazzonico nell'esperienza della ceramica protoitaliota spicca la duplicità del rapporto con il mondo attico. Da un lato, esso si rivela estremamente selettivo riguardo a certi schemi, mentre dall'altro, soprattutto nell'ambito della produzione protolucana, al modello attico propriamente detto viene preferito l'utilizzo parallelo di miti diffusi localmente, come nel caso del cinto di Ippolita, sebbene utilizzando un linguaggio figurativo aderente all'insegnamento dei maestri attici.

Dal punto di vista delle forme<sup>248</sup>, nella ceramica lucana si riscontra una discreta varietà di forme utilizzate, dal cratere del tipo a colonnette (L 4)<sup>249</sup>, alla *nestorìs* (L 1)<sup>250</sup> e all'idria (L 2 e L 3)<sup>251</sup>. Nell'ambito della produzione protoapula<sup>252</sup>, invece, il tema amazzonico sembra adeguarsi, agli inizi, al *trend* della ceramica attica, nella cui produzione la forma della *pelike*, adoperata tre volte dal Pittore della Danzatrice di Berlino, è utilizzata di frequente come supporto per temi mitologici; così anche per i crateri, del tipo a colonnette (A 12 ed A 13, di diretta derivazione attica), a campana (A 1 ed A 2), e a volute (A 7, A 10, A 11); il cratere del tipo a calice è attestato da un solo esemplare (A 3), e un solo esemplare si annovera anche per una delle forme tra le più prodotte dai ceramografi italoti, benché non in questa fase, ossia l'anfora (A 6). Risultano quindi essere più utilizzati per il tema amazzonico, in questa prima fase, i crateri e le *pelikai*, come evidenziato dal Grafico 3.

---

<sup>247</sup> Sulla selezione di elementi tratti dall'equipaggiamento italico si vedano Mazzei 1984<sup>b</sup>, pp. 263-289; Schneider-Herrmann 1996; Mannino 2004, pp. 699-726; Mugione 2004, pp. 727-756. Castoldi 2004<sup>b</sup>, pp. 193-202; Castoldi 2004<sup>c</sup>, pp. 203-205; Roscino 2011, pp. 203-214.

<sup>248</sup> Si vedano il Grafico 1 e il Grafico 2.

<sup>249</sup> È assente, nella produzione protolucana, per il soggetto amazzonico, la forma più utilizzata dai ceramografi, il cratere a campana (Trendall 1989, pp. 18-20; Sisto 2003, pp. 104-105), che è invece attestato come supporto nelle fasi successive della produzione: §. II. 2.

<sup>250</sup> Forma che fa la sua comparsa, nella produzione lucana, proprio con il Pittore di Amykos: Trendall 1989, pp. 10, 20.

<sup>251</sup> L'idria è la seconda forma più attestata dopo il cratere a campana nella produzione lucana.

<sup>252</sup> Sisto 2003, pp. 112-113, fig. 13. Si vedano il Grafico 2 ed il Grafico 3.

## §. II.2. Produzione lucana.

Considerando l'insieme della produzione lucana, i vasi campiti con scene di Amazzonomachia rappresentano una percentuale minima<sup>253</sup>, sebbene il soggetto sia attestato dagli inizi della produzione<sup>254</sup> sino al momento in cui le officine lucane, intorno al primo decennio della seconda metà del IV secolo a.C., subiscono un progressivo impoverimento in termini strettamente produttivi<sup>255</sup> e in termini d'ispirazione creativa.

Alla fase protolucana, che con il Pittore di Amykos e il Pittore di Policoro si era segnalata per l'estrema originalità rispetto al modello attico<sup>256</sup>, soprattutto in relazione alla selezione dei temi raffigurati, segue invece un progressivo standardizzarsi delle scene a soggetto amazzonico cosicché, fatta salva qualche eccezione, si assiste ad una insistente riproposizione delle medesime scelte iconografiche a vantaggio di un progressivo appiattimento stilistico, accanto alla predilezione per alcune forme rispetto ad altre<sup>257</sup>.

A parte il frammento della Collezione Cahn (L 5<sup>258</sup>), pertinente a un cratere a calice sul quale era raffigurata un'Amazzonomachia vicina allo stile del Pittore di Policoro (in particolare all'idria L 3), della fase immediatamente successiva alla produzione protolucana, inquadrabile nel primo ventennio del IV secolo a.C., si annovera uno *skyphos* (L 6) attribuito al Gruppo Intermedio<sup>259</sup>.

---

<sup>253</sup> Rispetto a più di 2000 esemplari prodotti dalla scuola lucana quelli con soggetti amazzonici, compresi i protolucani, sono pari a circa l'1%; Trendall 1989, pp. 7-8; Sisto 2003, p. 101.

<sup>254</sup> Dei vasi protolucani si è discusso nel §. II. 1.

<sup>255</sup> Nei decenni finali del IV secolo a.C. sono le officine apule, gravitanti intorno alle prolifiche personalità dei Pittori di Dario, dell'Oltretomba, di Baltimora ed infine di Arpi ad avere il predominio assoluto del mercato di vasi a figure rosse nel comparto apulo-lucano. Mazzei 1996<sup>a</sup>, pp. 403-421.

<sup>256</sup> Si veda il §. II. 1.

<sup>257</sup> Rispetto alle 23 forme complessivamente prodotte dalle officine lucane soltanto 9 vengono selezionate per le scene amazzoniche: 1 *lekythos*, 6 crateri (4 crateri a campana, 1 cratere a calice, 1 cratere a colonnette), 3 idrie, 4 *nestorides*, 4 *skyphoi*, 1 *oinochos*, 1 *pelike*. Cfr. Grafico 4.

<sup>258</sup> Trendall 1967, pp. 50-53; Cambitoglou, Chamay 1998, p. 23.

<sup>259</sup> Per la definizione del variegato insieme dei ceramografi di questo gruppo si veda Trendall 1967, pp. 62-79; per un riesame delle attribuzioni e per i rapporti con i ceramografi della coeva produzione apula, cfr. Barresi 2005, pp. 143-153.

L'utilizzo di forme di piccole dimensioni è una caratteristica del gruppo di ceramografi detto Gruppo Intermedio<sup>260</sup>, che prediligono vasi potori; gli *skyphoi* in particolare sono spesso decorati con raffigurazioni isolate su ciascun lato, inquadrare sotto le anse da palmette e girali molto eleganti, come nel caso in esame, che presenta una figura di Amazzone sul lato principale. Se l'impianto morfologico generale rimanda al modello degli *skyphoi* attici<sup>261</sup>, lo stile delle raffigurazioni è molto vicino a quello del Pittore di Amykos, pur distaccandosene per una ricerca non sempre accurata del dettaglio. Peraltro, lo *skyphos* L 6 attesta per la prima volta, nella produzione italiota, l'utilizzo di schemi in cui compaiano Amazzoni armate, spesso in movimento, ma fuori da un contesto prettamente bellico. L'animale raffigurato sul lato opposto del vaso, una cerva, potrebbe invece alludere a una scena di caccia, visto che l'Amazzone è armata di arco e *sagaris*, ed è raffigurata mentre si muove verso destra. La presenza proprio della cerva, tuttavia, alla luce di una diversa chiave di lettura, potrebbe essere scelta per conferire all'immagine amazzonica un significato più pregnante. Da un passo di Erodoto<sup>262</sup> apprendiamo infatti che le Amazzoni vivevano di caccia e di saccheggio, andavano in guerra, cavalcavano, e allevavano personalmente le bambine lasciando a casa i maschi: rappresentavano dunque il polo opposto rispetto ai precetti consuetudinari di vita delle donne greche, ed erano perciò considerate "selvatiche"<sup>263</sup>. Quindi l'accostamento con l'immagine della cerva, animale selvatico e sacro ad Artemide<sup>264</sup>, potrebbe essere inquadrato in quest'ottica, allo scopo di rimarcare l'aspetto selvaggio della guerriera orientale come modello opposto alla norma comune. Questo tipo di decorazione con figure di guerriere armate isolate viene ripresa successivamente anche da altri pittori lucani, come ad esempio dal Pittore di Dolone sulla stessa forma vascolare (*skyphoi* L 11 ed L 12).

<sup>260</sup> Ananich 2005, pp. 19-20; Barresi 2005, pp. 144-145.

<sup>261</sup> Barresi 2005, p. 146, esprime perplessità proprio riguardo ad alcune attribuzioni degli *skyphoi*, considerati «troppo "attici" nello stile per essere inseriti nelle liste di Trendall e troppo "provinciali" nella realizzazione per essere negli elenchi di Beazley».

<sup>262</sup> **Amazzoni 1.** La fonte citata è discussa nel §. I. 2.

<sup>263</sup> Giuman 2005, pp. 55-57.

<sup>264</sup> Artemide è la divinità che condivide con le Amazzoni il ruolo di immagine dell'alterità, per la sua condizione verginale e per il legame con la caccia, che la allontana dall'*oikos*. Tyrrell 1984, p. 55, nota 43. Si veda anche il §. III. 1. 1.

Legato al Pittore di Amykos è anche il Pittore di Arnò<sup>265</sup>, suo allievo. Alla sua mano si può riferire il cratere a campana L 9, decorato con una scena non insolita nel repertorio del ceramografo, comprendente una figura femminile, abbigliata con chitone lungo e ricamato, raffigurata nell'atto di porgere una lunga fascia srotolata a un giovane nudo. La clava di quest'ultimo lo identifica come Eracle: la lettura avanzata da R. Vollkommer<sup>266</sup> ha individuato in questa raffigurazione una versione, iconograficamente un po' diversa dallo schema ideato dal Pittore di Amykos, del mito della consegna del cinto di Ippolita. Da un punto di vista della postura e del gesto compiuto dalla donna, identificata con l'Amazzone, non sussistono dubbi: ella porge effettivamente un oggetto che può essere assimilato a una cintura femminile. Nelle stesse modalità di una fascia srotolata la cintura era stata rappresentata dal maestro sull'idria L 2<sup>267</sup>; tuttavia è la caratterizzazione della donna, che non veste il costume orientale, a destare qualche dubbio sull'identificazione col mito amazzonico. Non si tratta, tuttavia, di un caso isolato: anche la *nestorìs* L 22 presenta lo stesso schema, con le posizioni dei protagonisti invertite, e la presunta guerriera non caratterizzata all'orientale<sup>268</sup>. Potrebbe trattarsi, per entrambi i vasi, di una reinterpretazione del mito, modellata sull'esempio di altre raffigurazioni simili: una scena affine a quella del vaso L 9 è su un'anfora dello stesso Pittore di Arnò<sup>269</sup>, sulla quale una donna tiene in mano una fascia ricamata che sembra stia mostrando a un giovane alle sue spalle.

La seconda generazione di ceramografi lucani, la cui attività risulta attestata nel ceramico di Metaponto<sup>270</sup>, è rappresentata dalla triade costituita dai Pittori di Dolone, di Creusa e dell'*Anabates*; l'attività di questi ceramografi è strettamente legata, dal

<sup>265</sup> Trendall 1967, pp. 61-63; Trendall 1989, pp. 55-56.

<sup>266</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 97.

<sup>267</sup> Di questo vaso si è parlato nel §. II. 1.

<sup>268</sup> Sulla raffigurazione del mito di Ippolita ed Eracle si veda l'analisi iconografica condotta al §. III. 3.

<sup>269</sup> Trendall 1989, p. 55, fig. 30.

<sup>270</sup> Dallo scarico 1 del *kerameikos* della colonia achea provengono alcuni frammenti di vasi che sono stati attribuiti da Trendall 1974, p. 23 all'officina del Pittore di Dolone, alla fase relativamente tarda della sua produzione, e alle officine dei Pittori di Creusa e dell'*Anabates*, la cui attività è coeva a quella del Pittore di Dolone (D'Andria 1980, pp. 375-377; Silvestrelli 1996, pp. 400-401; Silvestrelli 2005, pp. 113-123).

punto di vista stilistico, sia alla produzione protolucana sia a quella protoapula<sup>271</sup>. I tre ceramografi, molto vicini tra loro, sono attivi nel primo quarto del IV secolo a.C. e caratterizzano in modo assai vivace le loro scene di Amazzonomachia. Singolare per la scelta del supporto è l'*oinochoe* trilobata forma 2 Beazley (L 7<sup>272</sup>), ricondotta al Pittore dell'*Anabates*. Si tratta dell'unica *oinochoe* della produzione lucana impiegata per questo soggetto; com'è consuetudine, in questa fase della pittura vascolare lucana è selezionato un unico schema, posto centralmente nel campo, e inquadrato da palmette e decorazione vegetale. In questo caso il ceramografo seleziona il duello ben noto e di derivazione attica, molto utilizzato dai pittori protoitalioti come il Pittore della Danzatrice di Berlino<sup>273</sup>, tra il guerriero appiedato e l'Amazzone su cavallo rampante. L'elemento peculiare, accanto alla singolare forma vascolare selezionata come supporto, è dato dalla caratterizzazione marcatamente anellenica del guerriero che affronta l'Amazzone. Se la guerriera è qualificata come orientale dal *chitoniskos* ricamato e stretto in vita da cintura, oltre che dalla *kidaris*, e soprattutto dal fatto di recare come arma una *sagaris*, il guerriero appiedato, invece, accanto ad armi tradizionali quali una lancia e lo scudo rotondo indossa un elmo a *pilos* piumato, caratteristico dell'Italia meridionale<sup>274</sup>, insieme ad una tenuta con corto chitone e cintura propria, ad esempio, delle tribù osco-sabelliche<sup>275</sup>, e caratterizzante quindi un'etnia non ellenica. Come era accaduto per i ceramografi protoapuli, anche il Pittore dell'*Anabates* riprende uno schema attico e lo traspone nel mondo occidentale, conferendo ad esso, presumibilmente, un valore rispondente alle esigenze degli acquirenti del vaso. Da notare è la presenza di un accenno di elemento paesaggistico, definito dall'alberello che si staglia tra i due combattenti caratteristico tanto di questo pittore quanto del Pittore di Dolone, e che trova confronti con alcune

---

<sup>271</sup> Come già detto nel §.II.1, la presenza dell'attività del Pittore di Amykos a Metaponto è testimoniata dal rinvenimento nel *kerameikos*, di alcuni frammenti di vasi a lui attribuiti (D'Andria 1980; Trendall 1989, pp. 17-18); anche Castoldi 2006<sup>a</sup>, pp. 148-149.

<sup>272</sup> Nell'ambito della produzione apula l'*oinochoe* è la forma maggiormente prodotta, ma la variante prediletta è quella della forma 1 Beazley, assai frequente soprattutto nella fase tarda: Sisto 2003, pp. 101-102.

<sup>273</sup> In particolare per le *pelikai* A 5, A 7 ed A 8: si veda il §. II.1.

<sup>274</sup> L'elmo a pileo aveva un'alta valenza autorappresentativa per i *principes* nel IV secolo a.C., tanto che modellini fittili di *piloi* o al più di elmi del noto tipo apulo-corinzio venivano inseriti nei contesti tombali, talvolta nelle stesse misure degli originali metallici: Mannino 2004, pp. 709-713. Si veda anche il §. III. 1. 3.

<sup>275</sup> Schneider-Herrmann 1996; Mannino 2004, pp. 699-726; Mugione 2004, pp. 727-756; Roscino 2011, pp. 207-209.

scene di duello affini nella produzione dell'Apulo Antico (ad esempio nelle scene raffigurate sul collo del cratere A 14 attribuito al Pittore di Gravina, o in quelle sul corpo del cratere A 16 attribuito al Pittore della Nascita di Dioniso): non sono infrequenti, infatti, immagini di scontri inquadrati in una cornice naturale.

Il vaso L 8, un cratere a campana, è attribuito dal Trendall<sup>276</sup> a un ceramografo vicino al Pittore di Creusa: la raffigurazione è anche in questo caso incentrata su soli due personaggi impegnati in un duello, entrambi appiediti. Il ritmo della scena è come sospeso, con l'Amazzone, abbigliata nel tradizionale costume orientale, che solleva minacciosamente una *sagaris*, mentre il guerriero, che difende il proprio corpo con lo scudo rotondo, brandisce una corta lancia, con una spada sospesa al fianco. Lo schema compositivo deriva anche in questo caso da modelli attici: le due figure sono rappresentate nell'atto di attaccare (l'Amazzone) e difendersi (il guerriero), proprio come in alcune rappresentazioni vascolari attiche<sup>277</sup>, anche se è ancora evidente l'intento di attualizzare la raffigurazione in ragione dell'origine etnica dei fruitori: sicché anche in tal caso il guerriero indossa un corto gonnellino decorato con crocette e tenuto in vita da cintura, ancora una volta da rimandare all'abbigliamento militare italico.

Differente risulta invece la composizione sul cratere a campana L 10 del Pittore di Elena Fliace, allievo del Pittore di Creusa<sup>278</sup>, che riprende ancora uno schema caratteristico della ceramica attica, con il duello a tre elementi e il guerriero greco circondato da due Amazzoni<sup>279</sup>, inserendovi però significativamente la figura di Eracle, che fa così il suo primo ingresso nella produzione lucana in una battaglia contro le Amazzoni<sup>280</sup>. Il ceramografo riprende lo schema con Eracle<sup>281</sup> quando l'eroe

---

<sup>276</sup> Trendall 1983, p. 44.

<sup>277</sup> Cfr. l'anfora a collo del Gruppo di Polignotos da Gerusalemme, Israel Museum, 124/1 (Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 605, n. 234; Matheson 1995, pp. 170-171, PGU 136, tav. 146 a-b).

<sup>278</sup> Trendall 1983, pp. 54-55.

<sup>279</sup> Si veda ancora, come confronto, l'anfora a collo conservata a Gerusalemme, Israel Museum, 214/1, con scena di duello tra Antiope, Teseo e una terza Amazzone. Sui vasi del Gruppo di Polignotos con tre figure si veda Matheson 1995, pp. 235-237.

<sup>280</sup> Eracle compare sull'idria L 2 e sul cratere a colonnette L 4 protolucani, ma impegnato nella consegna del cinto (vedi §. II. 1) e, sebbene armato, non combatte. Lo stesso vale per il cratere a campana L 9, di cui si è detto prima.

ha già fatto la sua comparsa sia nella ceramica protolucana sia in quella apula, inserendosi dunque in una tradizione già consolidata (A 2 del Pittore della Danzatrice di Berlino, A 10 del Pittore di Sisifo, A 26 del Pittore di Graz). Eracle viene qui rappresentato nudo, privo di *leontè* ed imberbe. Egli risulta riconoscibile solo grazie all'attributo tradizionale della clava, resa graficamente come un bastone di forma allungata<sup>282</sup>. La postura dell'eroe è molto particolare, dal momento che egli raffigurato nell'atto di prendere lo slancio per colpire l'Amazzone, col piede sinistro sollevato, mentre la gamba destra, d'appoggio, è tesa.

Di maggiore impegno sia formale che stilistico si rivelano, invece, i quattro esemplari attribuiti al Pittore di Dolone decorati con scene di combattimenti con Amazzoni. Sulle forme di piccole dimensioni, gli *skyphoi* L 11 ed L 12, il ceramografo non si discosta dalla tradizione inaugurata dai pittori del variegato Gruppo Intermedio: sui lati secondari di entrambi i vasi il Pittore di Dolone inserisce due figure di guerriere armate, l'una dietro a un cavallo e l'altra che guarda pensosamente l'elmo calcidese che reca in mano<sup>283</sup>, inserite isolatamente sul corpo dello *skyphos*; se nel primo caso l'Amazzone è accostata a un guerriero e a una donna impegnati in un colloquio, allusione alla sua identità duplice di immagine femminile e al contempo guerresca, nel secondo caso la figura si contrappone a un Eros seduto su una roccia<sup>284</sup>, e dell'Amazzone è quindi sottolineata più la componente muliebre che non quella eroico-bellica<sup>285</sup>.

Indubbiamente è sulle forme di più ampia superficie che il Pittore di Dolone dimostra il proprio talento nella capacità di rendere evidenti stati d'animo ed esiti connessi alle battaglie, avvicinandosi molto all'esperienza formale di alcuni pittori apuli, di poco precedenti, quali il Pittore della Nascita di Dioniso. L'attività del

---

<sup>281</sup> Bothmer 1957, pp. 131-143; Schauenburg 1960, pp. 1-14; Boardman 1988, pp. 196-233; Volkommer 1988; Boardman 1990, pp. 71-73; De Caro 2002, pp. 48-51; Giuman 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237. Sulle fonti relative alla nona fatica si veda il §. I. 2, mentre per le analisi iconografiche si rimanda a §. III. 3.

<sup>282</sup> Così come anche nelle raffigurazioni dell'Apulo Antico: ancora su A 26 cratere a campana attribuito al Pittore di Graz, oppure sull'anfora A 35 attribuita ad un ceramografo del Gruppo di Ruvo 423.

<sup>283</sup> Quest'ultimo vaso risulta attualmente disperso: Trendall 1967, p. 104, n. 542.

<sup>284</sup> L'accostamento tra la figura amazzonica e Eros ritorna anche nella fase finale della ceramica apula, su forme potorie come i *kantharoi*. Si veda il §. II. 3.

<sup>285</sup> Su questa dicotomia tra *Amazzoni-guerriere* e le cosiddette *Amazzoni-spose* si tornerà a proposito di alcuni vasi: cfr. §. II. 3. 3. e anche §. III. 3.

ceramografo, che probabilmente aveva un *ergasterion* a Metaponto, copre all'incirca un ventennio, dal 385 al 360 a.C.; nell'ambito della sua produzione un ruolo importante è occupato anche dall'idria L 13, ricomposta da frammenti, recuperata dallo scarico 1 del ceramico della colonia achea. Il vaso presenta il collo sghembo a causa del difetto di cottura per il quale era stata scartata<sup>286</sup>, ed è datato dal Trendall alla fase finale della produzione del pittore<sup>287</sup>. Sulla spalla è rappresentata una complessa scena di Amazzonomachia, organizzata in due gruppi di duelli, cui fanno seguito due figure isolate e un terzo gruppo, costituito da un guerriero che ne sorregge un altro, morto. La prima figura isolata è un'Amazzone a cavallo, che procede verso sinistra in direzione del primo gruppo – una guerriera morente e l'avversario che l'ha colpita; di quest'ultimo, tuttavia, restano soltanto i piedi e una parte delle cosce. Alle spalle di questo primo gruppo vi è un'altra Amazzone in movimento verso sinistra, in direzione di un alberello e del gruppo successivo, costituito da un guerriero che sorregge, all'altezza della vita, un compagno morente. Quest'ultimo gruppo è abbastanza isolato; a una certa distanza infatti è raffigurato un secondo duello tra un'Amazzone armata di *sagaris* ed un guerriero armato di lancia. L'unico elemento vegetale rappresentato, impiegato come sfondo e caratteristico dello stile di questo ceramografo, è lo spoglio alberello – praticamente appena un tronco – che quasi separa lo spazio tra l'Amazzone in movimento e la scena successiva.

In questa fase della produzione italiota il tema mitologico decora in genere il corpo del vaso oppure, nel caso specifico della produzione lucana, la spalla, come sulle idrie L 2, L 3, e sulla *nestoris* L 1. La suddivisione del corpo del vaso in due registri, in genere distinti da fasce con decorazione vegetale, è tipico delle *nestorides* del Pittore di Dolone<sup>288</sup> e viene qui adattato a una forma sensibilmente differente qual è, appunto, l'idria.

---

<sup>286</sup> L'idria rappresenta l'unico vaso proveniente da un contesto non funerario: *Metaponto, 1*. Si veda l'analisi relativa al contesto di provenienza nel §. IV. 2. 1.

<sup>287</sup> Trendall 1974, p. 23; Trendall 1983, p. 60, D 26; Trendall 1989, p. 58, fig. 80.

<sup>288</sup> Silvestrelli 1996, p. 400.

L'Amazzonomachia del Pittore di Dolone presenta un'originale rielaborazione di schemi provenienti dalla ceramografia attica. Innanzitutto è rimarchevole che le Amazzoni non vestano le caratteristiche *anaxyrides* ricamate, ma indossino il *chitoniskos*, il berretto frigio e le *endromides*. Esse condividono con i guerrieri la *chlamis* svolazzante sulle spalle, ricamata sul bordo con una fascia scura, e le calzature. Dunque non vi è una «persianizzazione»<sup>289</sup> completa delle guerriere, mentre gli avversari sono raffigurati, ancora una volta, allo stesso modo dei guerrieri italici<sup>290</sup>. Le Amazzoni, peraltro, anziché recare la caratteristica pelta, combattono con lo scudo rotondo; l'unica a cavallo è armata di una lancia, mentre l'altra impegnata in duello si distingue per la *sagaris*. Inoltre, accanto a moduli estremamente diffusi, quale quello dell'Amazzone su cavallo rampante o quello dell'Amazzone morente<sup>291</sup>, compaiono evidentissime le innovazioni apportate dal ceramografo nell'esecuzione degli schemi: il *chitoniskos* della guerriera ferita, reso con straordinaria morbidezza, si apre sul suo petto, nel punto dove l'ha colpita la spada del suo assalitore. Dal torace della guerriera sgorgano abbondanti gocce di sangue, e l'Amazzone si sorregge sul braccio destro, mentre col sinistro solleva una parte della veste. Lo scudo è scivolato alle sue spalle. La scena va confrontata almeno con l'idria L 3 del Pittore di Policoro, sulla quale un'Amazzone si accascia, oppure con il frammento A 17 del Pittore della Nascita di Dioniso, che presenta una resa del petto e del *chitoniskos* molto simili nell'immagine di un'Amazzone morta.

Un altro problema è costituito dal gruppo rappresentato dal Pittore di Dolone oltre l'alberello, e composto da una scena con un guerriero che sorregge il corpo di un compagno caduto, riverso con la testa in avanti, morente o morto. Quest'ultimo presenta due ferite, sulla coscia e sul petto, da cui sgorga del sangue. Iconograficamente è uno schema pressoché sconosciuto, almeno per quel che

<sup>289</sup> Bovon 1963, pp. 579-602; Giuman 2005, pp. 43-57.

<sup>290</sup> Mannino 2004, pp. 699-726.

<sup>291</sup> Quest'ultimo schema, con la guerriera morente, è stato interpretato come una monomachia con Achille che uccide Pentesilea. L'identificazione è sostenuta da D'Andria 1980, p. 387, sulla base del confronto con rilievi tarantini coevi, e da Orlandini 1985, p. 517. Della figura di "Achille", tuttavia, restano solo i piedi con *endromides* mentre la figura di "Pentesilea" non sembra distinta da alcun elemento caratteristico che la identifichi come la regina delle Amazzoni, come ad esempio l'attributo della *tiera* o del cavallo, a volte tenuto per le redini altre volte raffigurato in secondo piano. Cfr. §. III. 4.

riguarda la ceramografia, sia attica sia italiota. Nelle Amazzonomachie di tradizione attica il gruppo del guerriero, o dell'Amazzone, che presta soccorso al compagno (o alla compagna) è molto attestato, così come quello, affine, del trasporto del corpo del compagno morto, che non dev'essere mai abbandonato sul campo di battaglia, ma restituito alla famiglia per le esequie che il rango dell'*aristos* merita. Nella ceramografia greca, peraltro, questo schema ha uno sviluppo dissimile: il corpo del guerriero morto, in genere, viene trascinato o sostenuto da dietro le spalle, o sotto le braccia. Qui invece la postura è differente: il combattente morto è ritratto di spalle con l'elmo a pileo con pennacchio ancora calzato, ma privo della *chlamis* che solitamente guerrieri e Amazzoni vestono, ed infatti indossata dall'oplita trattenuta da una fibula all'altezza del collo. Dalla scena manca l'Amazzone che ha ucciso il guerriero, che in genere, in schemi simili, è raffigurata mentre si allontana: quella alla sinistra del gruppo, armata di *sagaris*, è invece impegnata in un altro duello. Nelle Amazzonomachie di tradizione attica, inoltre, sono quasi sempre le Amazzoni a trascinare il corpo delle compagne fuori dal campo di battaglia<sup>292</sup>, oppure, secondo uno modulo ben noto, è Achille a portar via il corpo di Penteseilea: Qui il compagno morto è portato a spalla e, contrariamente a quanto attestato generalmente nelle scene di questo soggetto, non si hanno Amazzonomachie in cui compaia un guerriero greco che sostenga un compagno caduto<sup>293</sup>.

Alla metà del IV secolo a.C. risale un rilievo tarantino in pietra tenera che è stato proposto come termine di confronto per lo schema relativo al guerriero morente<sup>294</sup>: esso è decorato con una scena di Amazzonomachia con Eracle che affronta tre nemiche<sup>295</sup>. Il primo gruppo da sinistra, dopo due figure isolate, è quello di un'Amazzone che sorregge per la vita una compagna morta. Il gruppo, rispetto a quello sull'idria metapontina, ha un andamento speculare; vanno ovviamente

<sup>292</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 589, n. 26: idria attribuita al Pittore di Leagros, Amazzonomachia con Eracle.

<sup>293</sup> Immagini con Amazzoni che sorreggono compagne ferite sono presenti sul fregio del tempio di Apollo a Bassae decorato con Amazzonomachia. Kenner 1946, p. 41.

<sup>294</sup> Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 6184, proveniente dall'Arsenale (1913): Bernabò Brea 1952, pag. 63 n. 45; D'Andria 1980, p. 386; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 593-594, n. 103; De Juliis, Lo Jacono 1985, pp. 106-107, fig. 89.

<sup>295</sup> Le tre Amazzoni vengono rappresentate come Gerione, come un unico corpo con tre teste.

considerate le differenze relative sia alla specifica classe di materiali, sia cronologiche, dal momento che l'Amazzonomachia tarantina è più tarda di qualche decennio rispetto all'attività del Pittore di Dolone. Si deve considerare anche che sull'idria è il guerriero a trascinare un compagno morto, mentre nel rilievo gli elementi attivi dello schema sono le Amazzoni. In via puramente ipotetica non può essere esclusa l'eventualità che esistesse un originale da cui queste due raffigurazioni possano essere derivate; non si possono, però, com'è stato proposto, mettere in correlazione o derivazione i due schemi<sup>296</sup>.

L'Amazzonomachia raffigurata sull'idria L 13 potrebbe non essere stata l'unica nella produzione del ceramografo: nella stessa officina il Pittore di Dolone potrebbe aver decorato almeno un altro vaso con una scena di combattimento con Amazzoni, successivamente scartato. Tra i frammenti rinvenuti nello scavo del ceramico di Metaponto, due (L 14) meritano una certa attenzione. Essi sono frammenti pertinenti a un unico cratere<sup>297</sup>, il primo di essi indubitabilmente appartenente ad un'Amazzonomachia, data la presenza di una guerriera caduta, molto vicina a quella morente dell'idria L 13, e di uno scudo; dal Trendall<sup>298</sup> entrambi furono attribuiti alla mano del Pittore di Dolone.

Della fase centrale della produzione lucana va menzionata la *lekythos* L 15, singolare per la presenza di sovraddipinture e per lo stile, che viene considerata un prodotto di un ceramografo emulatore del Pittore di Sidney<sup>299</sup>. L'impianto dello schema iconografico è molto semplice e lineare: un guerriero, raffigurato in nudità eroica e con *chlamis* svolazzante, insegue un'Amazzone pienamente caratterizzata all'orientale e con *sagaris*, in fuga verso destra. Lo schema è confrontabile con moltissime altre raffigurazioni di questo tipo diffuse nella coeva produzione apula<sup>300</sup>.

---

<sup>296</sup> D'Andria 1980, pp. 385-386.

<sup>297</sup> Inv. C 51 e C 42.

<sup>298</sup> Trendall 1974, p. 23

<sup>299</sup> Pontrandolfo, Rouveret 1996, pp. 413-414.

<sup>300</sup> La variante della monomachia con il guerriero che rincorre l'Amazzone potrebbe alludere alle scene di inseguimento/ratto, intese come metafora del corteggiamento nell'ambito del matrimonio legale propriamente detto. Il contesto di provenienza della *lekythos*, *Paestum*, 1, è decisamente femminile. Su queste tematiche si veda almeno Sourvinou-Inwood 1987<sup>a</sup>, pp. 131-134; Sourvinou-Inwood 1987<sup>b</sup>, pp. 41-55; Todisco 1997, pp. 135-153; Baggio 2000, pp. 95-115. Sull'analisi del contesto di provenienza si veda §. IV. 2. 1.

Nell'ambito della produzione del Pittore delle Coefore, altro grande protagonista della ceramica lucana del secondo venticinquennio del IV secolo a.C., troviamo tre vasi, di diverse forme, decorati con scene di Amazzonomachia molto differenti tra di loro. La *pelike* L 16 è l'unico vaso di questa forma che è noto per la produzione lucana come supporto per la raffigurazione di questo tema; di contro, tuttavia, si è visto come le *pelikai* fossero invece particolarmente apprezzate dai ceramografi protoapuli per le scene di duello tra guerrieri ed Amazzoni<sup>301</sup>. Il vaso L 16 presenta sul corpo un'unica scena di combattimento tra figure appiedate, elemento che abbiamo visto caratterizzare anche altre raffigurazioni lucane. Il guerriero, armato alla greca con lancia e scudo rotondo, e coperto dalla *chlamis*, rivela ancora una volta un'origine anellenica, indossando un *pilos*, mentre l'Amazzone è abbigliata all'orientale, con un *chitoniskos* estremamente plastico nel pannello, decorato, in basso, con un ricamo a meandri. Le armi dell'Amazzone sono quelle tradizionalmente assegnate a queste (ossia pelta e *sagaris*). La raffigurazione presenta affinità compositive in particolare con la scena raffigurata sul cratere L 8 e attribuita al Pittore di Creusa, a cui il Pittore delle Coefore è molto vicino in particolar modo per la resa delle figure di tre quarti, mentre il movimento della *chlamis* del guerriero e del bordo del chitone dell'Amazzone sembra influenzato dallo stile dell'apulo e coevo Pittore dell'*Ilioupersis*<sup>302</sup>; per la prima volta, inoltre, un'Amazzonomachia è associata ad un tema mitologico-tragico sul lato A della *pelike*, con la scena dell'incontro tra Oreste ed Elettra sulla tomba di Agamennone<sup>303</sup>. Il rapporto fra queste due immagini, così diverse, va letto alla luce dei recenti studi<sup>304</sup> che da un lato mettono in risalto il valore consolatorio delle scene a soggetto tragico<sup>305</sup>, dall'altro

---

<sup>301</sup> Cfr. §. II.1.

<sup>302</sup> In particolare, come termine di confronto, va considerata la raffigurazione amazzonica sul cratere A 30 del Pittore dell'*Ilioupersis*; sui rapporti tra il Pittore delle Coefore e i Pittori di Creusa e dell'*Ilioupersis* si veda Trendall 1967, pp. 118-119.

<sup>303</sup> Sul tema nella ceramica figurata italiota a soggetto tragico si vedano almeno Goldmann 1910, pp. 111-159; Trendall, Webster 1971, pp. 42-44; Roscino 1998, pp. 106, 108, 109, 119, 120-121; Todisco 2002<sup>b</sup>, p. 82; Todisco 2003, p. 401, n. L 47; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 120-121, 321; Todisco 2010<sup>c</sup>, pp. 271-280.

<sup>304</sup> Lohmann 1979; Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988, pp. 181-202; Giuliani 1999, pp. 42-51; Todisco 2002<sup>b</sup>, pp. 35-39; Todisco 2008.

<sup>305</sup> Tra l'altro va sottolineato come intorno alla tomba di Agamennone, alla stregua di una tomba autentica, il ceramografo abbia dipinto dei doni (benda, *aryballos*, strigile e, sulla sommità del monumento, cratere a calice; sui

legano l'Amazzonomachia, in cui il protagonista è un guerriero abbigliato secondo l'armamento indigeno, un'ideologia filellenica, che avvicina, in sostanza, il fruitore allo *status* dei grandi eroi protagonisti delle saghe mitologiche.

Ancora più singolare è la raffigurazione sul cratere a calice L 17, che presenta del lato principale, la raffigurazione di un duello con un guerriero a cavallo e l'Amazzone appiedata. Per quanto raro, il motivo del guerriero su cavallo rampante è attestato nella ceramica attica, ma molto più frequente è lo schema inverso, di cui si è ampiamente dibattuto in questa sede, con l'Amazzone a cavallo contrapposta all'oplita. Il guerriero indossa un copricapo a tesa larga, assimilabile a un *petasos*, accanto a elementi tipicamente ellenici quali la lancia lunga e la *chlamis* svolazzante. Questo schema di duello, per l'impostazione, si confronta direttamente con il cratere protoapulo A 12<sup>306</sup>, sul quale compare un cavaliere indigeno, con lancia, *chlamis* e copricapo ampio, che assiste più che partecipare a un combattimento. Osservando le due immagini si notano forti somiglianze nella resa del cavaliere con il copricapo a tesa larga<sup>307</sup>, che nel caso del cratere L 17 va a inserirsi nello schema del duello in luogo del semplice oplita contro l'Amazzone appiedata.

Sulla *nestorìs* L 18, il Pittore delle Coefore riprende il tema dello scontro tra guerriere e opliti riproducendolo su una forma tipicamente indigena. Su questo supporto l'Amazzonomachia, composta da più duelli, slitta sul collo e sul lato secondario; anche in questo caso i guerrieri indossano armi indigene e il tema amazzonico si giustappone significativamente alla scena raffigurata sul collo del lato principale, comprendente una battaglia, organizzata analogamente in più duelli, tra guerrieri indigeni. Il corpo del vaso, sul lato principale, è campito con una scena incentrata su un *naiskos*, all'interno del quale si trova Atena armata, circondata da offerenti. Lo scontro tra guerrieri indigeni, presente anche sulla *nestorìs* L 19 del Pittore di Napoli 1959, va interpretato come una probabile guerra tra *clan* rivali di

---

gradini: idria, *lekythoi*, uovo, melagrana, benda); la tomba del re è quindi come il sepolcro stesso del defunto a cui accorrono i figli e i parenti recando doni.

<sup>306</sup> Il vaso è attribuito al Pittore di Arianna, discusso nel §. II. 1.

<sup>307</sup> Il *petasos*, tipico copricapo a tesa larga di origine greca, è connesso ad uno spazio vitale all'aperto, in quanto è spesso indossato da giovani efebi e cacciatori. Su questo attributo, associato nella ceramica italiota a Bellerofonte ed a talune divinità (Ermes su tutti) si veda §. III. 1. 3.

genti italiche, così come suggerirebbero anche le raffigurazioni con “prigionieri” in abbigliamento decisamente anellenico che rinveniamo in altre scene<sup>308</sup>; la presenza dell’Amazzone, decontestualizzata rispetto al soggetto generale, potrebbe costituire l’indizio in una precisa reinterpretazione, in cui l’immagine del guerriero indigeno ostile viene accostata a quella del barbaro per antonomasia che, nella tradizione attica e protoitalota, poteva esser rappresentato appunto dalle guerriere, ormai simbolo dal forte valore funerario<sup>309</sup>.

All’officina del Pittore di Napoli 1959<sup>310</sup>, che risente dell’influenza sia del Pittore delle Coefore sia del Pittore di Brooklyn-Budapest, vengono attribuiti tre vasi decorati con Amazzonomachie, due *nestorides* ed un cratere a campana. Se quindi dal punto di vista delle forme il ceramografo si inserisce perfettamente nella tradizione della produzione lucana<sup>311</sup>, nella selezione degli schemi di duello e in alcune scelte iconografiche egli risulta essere un innovatore. La *nestorìs* L 19 è indubbiamente il vaso che offre maggiori spunti di riflessione. Innanzitutto la scena di battaglia viene spostata dal collo – com’è tradizionale per le *nestorides* – al corpo del vaso, il cui registro inferiore è decorato con un combattimento tra un grifone e due cani; nel registro principale è un duello tra due guerrieri, entrambi nudi. Se il primo indossa armi di tipo greco (lancia e scudo rotondo) e la *chlamis*, e tuttavia ha il *pilos*, il secondo guerriero reca nella sinistra uno scudo di un tipo riconosciuto come appartenente all’armamento italico<sup>312</sup>, e non ha la lancia ma una spada. Apparentemente, quindi, il duello sembra svolgersi tra un guerriero, qualificato in modo generico, e un avversario indubbiamente italico. Alle loro spalle il ceramografo ha posto un’Amazzone, che non appare coinvolta nel duello precedente (il guerriero indigeno le dà le spalle), e che tuttavia solleva minacciosa la *sagaris*. Ella è abbigliata

---

<sup>308</sup> Adam 2000, pp. 130-132.

<sup>309</sup> La destinazione d’uso dei vasi a figure rosse amazzoniche dei quali è stato ricostruito il contesto di provenienza è prevalentemente funeraria. Cfr. §. IV. 3.

<sup>310</sup> Trendall 1967, pp. 142-144.

<sup>311</sup> Il Grafico 4 mostra chiaramente come, per il soggetto amazzonico, siano proprio la *nestorìs* e il cratere a campana le forme maggiormente selezionate; questo trend ricalca quello più generale della produzione lucana.

<sup>312</sup> Schneider-Herrmann 1996, pp. 82-84.

all'orientale, ha il *chitoniskos* ricamato, sul capo una *tiara* del tipo crestatato<sup>313</sup>, ai piedi le *endromides* ed ha come arma, oltre alla *sagaris*, la pelta, ma è insolitamente inginocchiata. L'iconografia riprende esattamente l'immagine dell'Amazzone che chiudeva la rappresentazione sul collo della *nestorìs* L 18<sup>314</sup>.

È molto difficile stabilire che ruolo potesse rivestire questa Amazzone nell'ambito di una composizione sì bellica, ma apparentemente di tutt'altro genere. Senza voler ricorrere a ipotesi fantasiose, proponendo interpretazioni che attribuiscono all'Amazzone, identificata in Antiope, il ruolo di alleata di Teseo contro le sue compagne a seguito del matrimonio con il suo rapitore<sup>315</sup>, è probabile che il ceramografo abbia operato una commistione tra due diversi soggetti, entrambi ben attestati nella ceramica italiota, quali quello dello scontro tra popolazioni ormai ellenizzate dell'Italia meridionale e βάρβαροι<sup>316</sup> e il classico tema di derivazione greca dell'Amazzonomachia, ideologicamente affine al precedente. La posizione dell'Amazzone, che sferra il colpo inginocchiata, non pare funzionale al combattimento, dal momento che non le è contrapposto alcun guerriero; la lunghezza degli arti inferiori, elemento caratteristico del ceramografo, costringe forse al piegamento delle ginocchia. Tuttavia si nota che la stessa Amazzone si ritrova sulla *nestorìs* L 18, raffigurata nelle stesse modalità iconografiche e con gli stessi attributi: in quel caso la guerriera è posta a chiusura di due scene di duello che coinvolgono guerrieri indigeni con cinturoni e gonnellini in combattimento tra di loro. Se ne potrebbe dedurre che per i ceramografi lucani la contrapposizione tra guerrieri greci e Amazzoni e tra guerrieri italici e Amazzoni non comportasse in realtà un differente contenuto semantico<sup>317</sup>. L'“Amazzone inginocchiata”, peraltro, potrebbe rappresentare una semplice mutazione di un modulo iconografico che il Pittore di

<sup>313</sup> Roscino 2006<sup>a</sup>, p. 176: dello stesso tipo è la *tiara* del re Dario sul vaso A 65.

<sup>314</sup> Lo studio della Söldner 2007, pp. 155-156 qualifica questa postura come affine ad un inginocchiamento, forse dovuto ad una caduta; in effetti la guerriera appare piegata sulle ginocchia e sbilanciata nel brandire la *sagaris*.

<sup>315</sup> Boardman 1988, pp. 200-201.

<sup>316</sup> Casi del genere risultano ancora più significativi specie in quel periodo in cui in Italia meridionale si stava preparando la spedizione di Alessandro il Molosso, chiamato a liberare le città della Magna Grecia, in particolare Taranto, dai βάρβαροι, Sanniti, Lucani, Brettii. Si vedano i contributi in *Alessandro Magno e i condottieri in Magna Grecia, Atti del XLIII convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza* 2003, Napoli, 2004.

<sup>317</sup> Così Söldner 2007, pp. 155-170.

Napoli 1959 “eredita” dal Pittore delle Coefore, il primo a utilizzarlo in questa modalità: è ben noto il legame tra i due ceramografi<sup>318</sup> già per alcuni motivi decorativi.

Più consone alla tradizione lucana, nell’ambito della produzione di questo ceramografo, sono le raffigurazioni amazzoniche apposta sulla *nestorìs* L 20 e sul cratere a campana L 21. Nel caso del vaso L 20, il rimando a una concezione eroica del guerriero è anticipata già dalla raffigurazione sul lato A della *nestorìs*, dove compare un indiscusso protagonista della tradizione amazzonica quale Eracle, con Iolao e Atena. Il duello sul lato posteriore, che torna a decorare da solo l’intera superficie del corpo del vaso, vede contrapposta un’Amazzone arciera con la faretra a tracolla, nell’atto di scagliare una freccia contro il nemico, e un guerriero con un elmo a calotta, in nudità eroica, con le armi tradizionali (scudo rotondo e lancia). Per quanto arco e frecce siano un attributo frequente delle guerriere orientali, risulta invece desueto l’utilizzo di questo tipo di armi in monomachie<sup>319</sup>: in genere, infatti, le Amazzoni a cavallo o appiedate con arco sono utilizzate come figure isolate. La scelta di impiegare questa figura, stante, nell’ambito di un duello sembra essere un espediente combinatorio di *variatio* all’interno del più comune modulo tra guerrieri appiedati, con l’Amazzone armata di *sagaris* o di lancia. Più tradizionale la raffigurazione sul cratere L 21, che presenta un unico duello.

La *nestorìs* L 22, infine, è attribuita dal Trendall al Pittore del Primato<sup>320</sup>: essa è decorata con una scena molto singolare, che reinterpreta il tema amazzonico della consegna del cinto. Eracle stante, con tenia sul capo, è riconoscibile grazie alla *leontè* e alla sottilissima clava; ma Ippolita, alla sua sinistra, è raffigurata nelle vesti muliebri di una giovane donna, e infatti indossa un lungo chitone, del tutto insolito per un’Amazzone<sup>321</sup>. Il cinto che la regina porge all’eroe è rappresentato nella foggia di una fascia sciolta: la scena sembra adattare il tema mitologico alle diffusissime

<sup>318</sup> Trendall 1967, pp. 142-143.

<sup>319</sup> Vedi ad esempio il cratere a volute A 10 del Pittore di Sisifo o il cratere a campana A 25 del Pittore di Graz nella produzione apula; per la produzione campana valga il bell’esempio di Amazzone arciera accovacciata sull’idria C 14 di un seguace del Pittore d’Issione.

<sup>320</sup> Trendall 1967, p. 170, n. 961.

<sup>321</sup> Schauenburg 1974, p. 153, fig. 19; Trendall 1983, pp. 82-83; Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 98.

immagini di genere che vedono accostati efebi e giovani donne; la raffigurazione si confronta direttamente con quella del cratere a campana L 9.

L'analisi del tema amazzonico nello sviluppo della produzione lucana pone dunque in rilievo due problematiche fondamentali: una che mette in relazione i ceramografi e il loro legame con l'esperienza protoitaliota e con la coeva produzione apula, e una seconda che pone invece in risalto come alcuni pittori, quali il Pittore di Dolone, il Pittore di Creusa e il Pittore di Napoli 1959, che si formano su una tradizione iconografica precisa, impostino le Amazzonomachie su una base schematica nota e comune e riescano nel contempo a innovare il tema, talvolta inserendo elementi che diversificano un contenuto che dall'esperienza attica giunge, filtrato dai pittori protoitaliotti, sino a questi ceramografi.

Dal punto di vista morfologico, dal Grafico 4 si deduce come in totale le forme selezionate dai ceramografi lucani per ricevere il soggetto amazzonico siano 9. Le forme più apprezzate sono quelle del cratere a campana e della *nestorìs*. Il tema viene adattato per decorare la parte principale del vaso, cioè il corpo. I pittori che sperimentano le scene amazzoniche su più forme sono i Pittori di Dolone e delle Coefore (Grafico 5). Questi dati confermano il *trend* generale apprezzabile per la produzione lucana, senza dimenticare che sia il Pittore di Dolone sia il Pittore delle Coefore sono tra i maggiori sperimentatori anche dal punto di vista stilistico e iconografico.

### §. II. 3. Produzione apula.

I vasi apuli a figure rosse decorati con scene di Amazzonomachia rappresentano una quantità minima, circa l'1,2%, rispetto al totale della produzione, calcolato, sulla base dei lavori del Trendall e del Cambitoglou, e delle pubblicazioni successive, in un numero pari a circa 15000<sup>322</sup>. Tuttavia, rispetto all'insieme della ceramica italiota a figure rosse decorata con questo soggetto, i vasi riferibili alla produzione apula costituiscono la percentuale più rappresentativa di esemplari (pari a circa il 75%)<sup>323</sup>. Per presentare i risultati relativi a forme, schemi e problemi connessi si segue, in questa sede, la tradizionale suddivisione in fasi, stilistiche e cronologiche, formulata sulla base dei contributi del Trendall e del Cambitoglou<sup>324</sup>.

#### §. II. 3. 1 Apulo Antico.

La fase del cosiddetto Apulo Antico (dalla definizione di Trendall e Cambitoglou "*Early Apulian*"<sup>325</sup>) si colloca nel primo trentennio del IV secolo a.C.; i vasi decorati con Amazzonomachie riferibili a questo periodo sono 14.

Il primo ceramografo di questa fase a dipingere vasi inerenti questo tema, strettamente legato, dal punto di vista stilistico, all'esperienza dei pittori protoitalioti, e in particolare al Pittore di Sisifo, è il Pittore di Gravina<sup>326</sup>, che sceglie un'Amazzonomachia per decorare il collo del lato secondario del cratere A 14. La scena si struttura in due diversi duelli. Il primo di essi, che si svolge tra un guerriero provvisto di armi di tipo greco e un'Amazzone arciera, si confronta direttamente con il combattimento isolato che apriva il registro inferiore della grande Amazzonomachia sul cratere A 10 del Pittore di Sisifo<sup>327</sup>. Fra questi duellanti

<sup>322</sup> Trendall 1989, pp. 7-8; Sisto 2003, p. 101.

<sup>323</sup> Tavola I.

<sup>324</sup> Trendall, Cambitoglou 1978; Trendall, Cambitoglou 1982; Trendall, Cambitoglou 1983; Trendall, Cambitoglou 1991; Trendall, Cambitoglou 1992; Trendall 1989.

<sup>325</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 28-30.

<sup>326</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 31-34; Trendall 1989, pp. 26-27; Ciancio 2005, pp. 51-53.

<sup>327</sup> Si veda il §. II.1.

appiedati, in basso, il ceramografo ha rappresentato un secondo guerriero morente, un *unicum* in questa fase, che si appoggia allo scudo rotondo, sdraiato su una sporgenza di roccia. A questo primo segue un secondo schema di duello, sempre tra avversari appiedati, con un guerriero in nudità eroica contrapposto a un'Amazzone con *sagaris*. La caratterizzazione delle guerriere segue la tradizione protoitaliota – a sua volta derivata da quella attica<sup>328</sup> – mediante l'assegnazione di un abbigliamento di tipo orientale (*anaxyrides*, *chitoniskos*, *kidaris*, *pelta*). E, come da tradizione, anche in questo caso la scena è collocata in uno spazio aperto.

Il combattimento amazzonico si inserisce nel complesso delle altre scene figurate presenti sul cratere, che proviene da una tomba del territorio di Gravina<sup>329</sup>. L'analisi della decorazione figurata del cratere delinea una selezione dei temi orientata intorno ad alcune tematiche fondamentali: sul corpo del lato secondario, al di sotto dell'Amazzonomachia, vi è una scena molto articolata di interpretazione controversa, che rimanderebbe ad episodi della saga troiana oppure a quella di Medea e degli Argonauti<sup>330</sup>, mentre il lato principale è decorato sul collo con una singolare rappresentazione della morte di Atteone – tema affrontato già dal protolucano Pittore di Amykos proprio da quest'ultimo forse ripreso<sup>331</sup> – e sul corpo con una scena di caccia al cinghiale calidonio. Le immagini del cratere vanno interpretate in senso eroico, in particolare considerando i riferimenti al mito omerico e al tema della caccia mitologica; se la morte di Atteone rappresenta il rovesciamento della caccia, con il cacciatore che diviene preda, l'esperienza educativa cinegetica viene descritta nella sua dimensione propria, eroica, sul corpo, con la caccia calidonia. Allo stesso modo, l'Amazzonomachia simboleggia la rappresentazione della guerra contro il barbaro, i cui prodromi, con il richiamo al mito troiano, sono esposti sul lato principale del cratere. Un ulteriore particolare potrebbe ravvisarsi nella possibile allusione a culti

<sup>328</sup> In particolare è visibile una discendenza dai modelli del Gruppo di Polignotos. In tal senso Mugione 1999, p. 318.

<sup>329</sup> Da Botromagno. Si veda la relativa scheda di contesto, *Gravina*, 1.

<sup>330</sup> Il personaggio centrale è stato identificato con Menelao che offre un banchetto in onore di Paride alla presenza dei Dioscuri e di Enea, con allusioni anche all'amore tra il principe orientale e la regina di Sparta, identificando in quest'ultima la donna con scettro, in alto, e quella sdraiata sulla *kline*, accanto a Paride, in basso (Krauskopf 1988<sup>b</sup>, p. 516, n. 76); secondo altri studiosi la donna va identificata con Ipsipile (Boulotis 1997<sup>a</sup>, p. 647, n. 1) e di conseguenza nel giovane disteso va riconosciuto Giasone (Blatter 1984, p. 597, n. 34).

<sup>331</sup> Si veda la *nestoris* conservata a Londra, British Museum: Trendall 1967, p. 103, n. 540; Ciancio 2005, p. 55, nota 28.

salvifici, la cui diffusione è ben nota in Italia meridionale, data la presenza di Castore e Polluce, che assistono Meleagro nell'impresa della caccia<sup>332</sup>. Il cratere si inserisce nel complesso di vasi restituiti dalla tomba<sup>333</sup>, sia attici raffiguranti altri episodi della guerra di Troia, sia italioti, recanti raffigurazioni di miti quali quelli di Bellerofonte e Stenebea, e attribuiti in generale alla cerchia del Pittore di Sisifo.

Il Pittore di Gravina viene considerato un erede dello stile precedente, ma anche un precursore e maestro del cosiddetto *Stile Ornato*, il cui principale esponente è stato riconosciuto nel Pittore della Nascita di Dioniso<sup>334</sup>. Il cratere eponimo di questo ceramografo (A 15) è un buon esempio dello stile: esso proviene da una sepoltura di Ceglie del Campo dal rinvenimento piuttosto tormentato, sicché a tutt'oggi è impossibile stabilire se il corredo ivi rinvenuto sia unitario o distinguibile in due set separati<sup>335</sup>. Il cratere A 15 presenta, sul lato principale, la nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus, e, sul corpo del lato secondario, un'Amazzonomachia strutturata su due sezioni, entrambe occupate da cinque figure, delle quali alcune impegnate in combattimento contro i nemici e alcune raffigurate isolate. La forma del cratere, del tipo a volute e di dimensioni notevoli, deriva dal modello attico, lo stesso già utilizzato dai pittori protoitaliotti. La sezione superiore della scena di Amazzonomachia si apre con l'Amazzone arciera appiedata; ad essa fa seguito il modulo con l'Amazzone su cavallo rampante, contrapposta al guerriero appiedato: quest'ultimo indossa un elmo di tipo frigio-calcidese crestato e un cinturone di tipo italico, mentre tutte le guerriere sono contraddistinte dal vistoso costume orientale. Sia il guerriero con il cinturone sia il compagno che lo segue, quest'ultimo in nudità eroica, sono rappresentati di spalle: il secondo indossa armi ed elmo (crestato) di tipo greco, e non è coinvolto in alcuno scontro. Dietro di lui è raffigurato un guerriero, decisamente qualificato in senso anellenico dal *pilos*, che indossa *chitoniskos* ricamato e *chlamis*, e che si appoggia alla lancia con la sinistra mentre con la destra

<sup>332</sup> Sull'importanza del culto dei Dioscuri al fine dell'analisi delle raffigurazioni su questo vaso si veda Ciancio 1997, pp. 100-101 e Ciancio 2005, pp. 53-54.

<sup>333</sup> *Gravina, 1*: contiene sia vasi attribuibili a un defunto di sesso femminile sia a uno di sesso maschile. Cfr. §. IV. 2. 2.

<sup>334</sup> Oakeshott Moon 1935, pp. 230-232; Trendall, Cambitoglou 1966, pp. 675-699; Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 33-35; Trendall 1989, pp. 74-76; Roscino 2004-2005, pp. 59-76.

<sup>335</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Ceglie del Campo, 1* e l'analisi §. IV. 2.2.

suona una *salpinx*; quest'ultimo personaggio richiama una figura già introdotta dal Pittore di Sisifo (A 11)<sup>336</sup>. La sezione inferiore si apre con una scena di duello tra un'Amazzone ferita da una lancia e il guerriero greco, in nudità eroica, elmo calcidese crestato e scudo rotondo (il cui emblema è rappresentato da un cinghiale e da una clava), il quale si prepara a finire l'avversaria con la spada. A questo gruppo segue un'altra monomachia, con un duello tra due avversari appiedati, il Greco in nudità eroica, con armi di tipo ellenico, l'Amazzone con abbigliamento e armi orientali. Conclude la raffigurazione una singolare figura di guerriero con gonnellino, rappresentato riverso a testa in giù, morto. Come è stato osservato di recente<sup>337</sup>, le figure che compongono la sezione superiore non giacciono sullo stesso piano ma sono disposte su più livelli, con il duello centrale (Amazzone su cavallo rampante – guerriero appiedato) in posizione avanzata, laddove i due duelli del registro inferiore sono giustapposti sullo stesso piano. Il guerriero morto, invece, va verosimilmente immaginato su un piano più arretrato.

Lo stile dell'Amazzonomachia risente indubbiamente di modelli scultorei, quali ad esempio il fregio del tempio di Apollo a Figalia-Bassae, in particolar modo per la resa della nudità dei guerrieri, per l'uso dello scorcio nel ritrarre i personaggi di spalle, e per la rappresentazione delle figure di tre quarti<sup>338</sup>. È tuttavia altrettanto apprezzabile l'influenza della tradizione ceramografica, attica e italiota, e in particolare dello stile del Pittore di Sisifo. Infatti il guerriero con la *salpinx* e l'Amazzone con arco derivano direttamente dal repertorio di questo ceramografo protoapulo (si vedano in particolare gli esempi sui crateri A 10 e A 11). Un ulteriore possibile confronto avvicina lo stile della raffigurazione a quello dell'attico Pittore di Kadmos<sup>339</sup>. La presenza nell'Amazzonomachia di combattenti con armamento italico, qui raffigurati a fianco di guerrieri caratterizzati come marcatamente ellenici, contribuisce a sottolineare il particolare rapporto tra i fruitori indigeni e i ceramografi

---

<sup>336</sup> Sull'iconografia del guerriero con la *salpinx* si veda il §. III.1.

<sup>337</sup> Roscino 2004-2005, p. 62.

<sup>338</sup> Kenner 1946; Moret 1975, pp. 276-280: il confronto più stringente è con l'organizzazione dei duelli della cosiddetta "lastra scopadea" del rilievo.

<sup>339</sup> Mugione 1999, pp. 315-322.

italioti. Il valore che assume la rappresentazione di Italici al fianco degli eroi greci contro il nemico orientale trova la sua migliore espressione nella raffigurazione del guerriero con cinturone e gonnellino colpito al petto, e raffigurato ormai esanime in modo non privo di un certo *pathos*. Ma anche il guerriero con elmo frigio crestato e cinturone ha una sua centralità compositiva: costui, caratterizzato come indigeno<sup>340</sup>, si inserisce in uno schema ampiamente utilizzato nella tradizione protoitaliota<sup>341</sup>, e fronteggia l'unica Amazzone a cavallo di tutta la rappresentazione. La centralità data a questa monomachia, che è posta, non a caso, in posizione preminente, si inserisce in una dinamica di rimandi e allusioni che trova rispondenza nelle altre raffigurazioni apposte sul cratere. Un'interpretazione recente del complesso delle scene raffigurate sul vaso<sup>342</sup>, infatti, individua da un lato l'adesione al modello culturale del simposio proprio nella rappresentazione della nascita di Dioniso del lato principale, dall'altro uno stretto legame tra il dio del vino ed Eracle, rappresentato sul collo al di sopra dell'Amazzonomachia, servito da satiri<sup>343</sup>. Le due figure, quella divina e quella dell'eroe semidivino, sono entrambe impegnate in scene di contrasto alla barbarie: Dioniso per aver introdotto l'uso di tagliare l'acqua col vino<sup>344</sup>, che bevuto puro non può che condurre a mali estremi (come accade ai Centauri, che sono raffigurati sul collo del lato principale) ed Eracle, che combatté appunto contro le Amazzoni.

Il pittore italiota sa quindi interpretare le esigenze dei fruitori dei vasi, pur continuando a utilizzare un linguaggio figurativo pienamente ellenico; in questo senso va letto probabilmente anche il cratere A 16, attribuito allo stesso Pittore della Nascita di Dioniso, e ritenuto appartenente a una fase più avanzata dello stile del ceramografo<sup>345</sup>; anch'esso presenta una scena di Amazzonomachia sul lato posteriore, organizzata su due registri e con quattro personaggi per ciascun livello. Come sul

---

<sup>340</sup> L'elmo frigio-calcidese come attributo di guerrieri anellenici è frequente nella ceramica italiota: si vedano gli esempi riportati da Frielinghaus 1995, pp. 202-203, 206-208, 230, nn. A 7, C 5, A 10, A 13, M 2, Cb 10; si veda anche Mazzei 1996<sup>b</sup>, p. 126; Castoldi 2004<sup>c</sup>, pp. 202-205; Roscino 2004-2005, p. 68; Roscino 2011, pp. 205-208.

<sup>341</sup> Si vedano i §. II. 1 e §. II. 2.

<sup>342</sup> Roscino 2004-2005, pp. 59-76.

<sup>343</sup> Peraltro la clava di Eracle compare come emblema sullo scudo del primo guerriero ellenico della sezione inferiore, creando una allusione visiva ulteriore al semidio.

<sup>344</sup> Noel 1998, pp. 53-60.

<sup>345</sup> Trendall, Cambitoglou 1966, pp. 685-687; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 38.

cratere A 15, la raffigurazione si apre con un'Amazzone arciera, a cui fa seguito un duello con una guerriera a cavallo contrapposta ad un oplita: quest'ultimo scontro è collocato in primo piano, come indicano non solo la posizione arretrata dell'Amazzone con arco, ma anche quella della sua compagna<sup>346</sup>. Ella, priva di berretto frigio e con la mano destra portata sul capo, in atteggiamento dolente<sup>347</sup>, è posta sullo sfondo. La gamba destra dell'Amazzone, infatti, è in parte coperta dalle zampe del cavallo, e il suo corpo si trova dietro la lunga lancia del guerriero: questa raffigurazione dell'Amazzone morente è un altro *unicum*, che denota la perizia del ceramografo nel rappresentare, nel limitato campo vascolare, un'Amazzonomachia così articolata. Il guerriero che si contrappone all'Amazzone su cavallo rampante si offre a un confronto stringente con quello, provvisto di elmo frigio-calcidese, raffigurato sul cratere eponimo (A 15): egli, infatti, indossa il cinturone, nel quale è infilato un *himation* che parzialmente ne copre il corpo, e calza l'elmo crestato del tipo apulo-corinzio così frequentemente attestato nel mondo apulo<sup>348</sup>.

La sezione inferiore è costituita da un primo duello, composto dal guerriero con *pilos*, lancia e scudo rotondo, che sembra rivolgersi all'Amazzone la quale, poco più avanti, brandisce minacciosamente una *sagaris*. In realtà è probabile che il primo oplita sopraggiunga in aiuto del secondo: la guerriera fronteggia l'avversario posto al centro del gruppo, dotato di cinturone, gonnellino e armi di tipo greco. Costui è in posizione arretrata rispetto al compagno, come indica la lancia, che va a coprirne le gambe. Alla destra di questo gruppo si staglia il suonatore di *salpinx*, raffigurato nello stesso modo in cui era stato introdotto nelle Amazzonomachie italiote dal Pittore di Sisifo<sup>349</sup>.

<sup>346</sup> Questa è la sola Amazzone, su questo vaso, ad indossare baltei incrociati sul petto.

<sup>347</sup> Questa postura della mano è tipica delle scene di dolore e di morte (Shapiro 1991, pp. 629-656), ma anche di scene di simposio e delle figure dormienti (Sismondo Ridgway 1975, pp. 10-17 lo analizza in particolare per le Amazzoni efesine; Grassigli 1999, pp. 128-129 si richiama a questa problematica per la postura di Dioniso sul Cratere di Derveni). Il gesto allude, probabilmente, alla condizione di "passaggio" tra la vita e la morte, sia in modo esplicito, come per un'Amazzone ferita, sia in maniera più sottile, come nel caso di figure dormienti, essendo la condizione di chi dorme allusiva allo stato di morte.

<sup>348</sup> Mannino 2004, pp. 709-713.

<sup>349</sup> Così sui vasi A 10 ed A 11; si veda il §. II. 1, e per l'analisi iconografica il §. III. 1. 3.

La raffigurazione, nel complesso, è molto simile a quella del cratere A 15<sup>350</sup>; il rapporto tra l'Amazzonomachia e gli altri soggetti raffigurati sul corpo del lato principale e sulle parti secondarie del vaso si inserisce nella medesima chiave di lettura avanzata per il cratere eponimo. La figura di Eracle ritorna sul corpo del lato principale in una scena di apoteosi<sup>351</sup> (l'eroe è raffigurato su una quadriga guidata da Atena, al di sopra vola una colomba con una corona d'alloro, mentre dinanzi e dietro la quadriga due Nikai accompagnano i personaggi), sempre posta in associazione con il motivo eroico-simposiale: in basso vi sono Dioniso, con *kantharos*, ed Arianna, recumbenti, con un satiro ed una menade, mentre sul collo è raffigurata una scena di *komos*. Il lato posteriore presenta sul collo, al di sopra dell'Amazzonomachia, una decorazione con una scena di libagione al guerriero, raffigurato al centro con *pilos* e lance. Alcuni dettagli sembrano suggerire un'evoluzione nello stile del ceramografo, apprezzabile da un lato nella maggiore ricchezza dei motivi decorativi e dei ricami del costume orientale, dall'altro nella presenza di elementi paesaggisti di sfondo, quali lo spoglio alberello che chiude la raffigurazione al registro superiore e l'indicazione della linea del terreno roccioso, cosparso di pietre e arbusti, assenti nella caratterizzazione dell'Amazzonomachia sul cratere eponimo. Questi elementi trovano, tuttavia, un confronto puntuale nel cratere A 13, attribuito al Pittore di Arianna<sup>352</sup>. Sembrano inoltre sospesi, sullo sfondo, il *pilos* e la spada, disposti simmetricamente accanto all'Amazzone morente, rimarcando la presenza di un elmo di tipo italico, dello stesso tipo di quello indossato dal guerriero raffigurato sul collo.

Il tema dell'Amazzonomachia viene utilizzato dal Pittore della Nascita di Dioniso anche per decorare un altro cratere a volute (A 18) e per un'anfora (A 17) della quale è pervenuto soltanto un frammento conservato ad Amsterdam. Il cratere a

---

<sup>350</sup> Trendall, Cambitoglou 1966, pp. 685-686; Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 33-35; Trendall 1989, pp. 27-28; Roscino 2004-2005, pp.67-69; Castoldi 2006<sup>b</sup>, pp. 180-182.

<sup>351</sup> Secondo la lettura proposta da Ferrari 1994, pp. 219-222 l'associazione tra Eracle su quadriga, accompagnato da Atena, e l'Amazzonomachia potrebbe anche esser letto come l'arrivo dell'eroe sul campo di battaglia e non solo come *apoteosis*. Cfr. §. III.3.

<sup>352</sup> La resa degli arbusti è praticamente identica, con un corto tronco e cinque rametti sul cratere A 13, discusso nel §. II. 1.

volute non è dello stesso tipo dei due precedenti<sup>353</sup>: infatti esso non presenta decorazione figurata sul collo, ma mostra sul corpo una scena più complessa rispetto agli altri esemplari analizzati in precedenza. L'Amazzonomachia è infatti organizzata in duelli disposti su diversi livelli, con parziali sovrapposizioni di figure o di particolari. Al centro si staglia il duello principale, con l'Amazzone su cavallo rampante che viene afferrata per la *chlamis* da un guerriero con *pilos* crestato in nudità eroica; a destra, più in alto, un secondo guerriero con elmo calcidese crestato brandisce una lancia. In basso, un guerriero con cinturone e *himation* ed armi tradizionali di tipo greco volge lo sguardo verso un'Amazzone su cavallo rampante, alla quale l'elmo frigio scivola dalla testa. Questi due ultimi personaggi sono collocati sullo stesso piano; il paesaggio è accennato da due alberelli. L'intera rappresentazione dimostra indubbiamente la complessità dello stile di questo ceramografo, nell'interpretazione delle Amazzonomachie, al quale però non è estraneo l'insegnamento del Pittore di Sisifo e del Pittore della Danzatrice di Berlino. Significativa appare, su questo cratere frammentario, l'associazione, ancora una volta attestata per questo ceramografo, tra un'Amazzonomachia ed Eracle, raffigurato al centro della Centauiromachia del lato secondario (tema mitologico molto caro al Pittore della Nascita di Dioniso<sup>354</sup>), dove l'eroe semidivino porta sul braccio sinistro, appoggiata come fosse un *himation*, la *leontè*, e reca la clava nella mano destra. Il volto del centauro richiama direttamente modelli fidiaci, mentre Deianira, raffigurata di profilo e in movimento verso sinistra, ricorda, nella caratterizzazione del viso, la Moira semisdraiata in basso sul corpo del cratere eponimo<sup>355</sup>.

Il frammento dell'anfora A 17, invece, presenta una battaglia tra guerrieri ed Amazzoni alquanto diversa dalle altre tre attribuibili al ceramografo: le due figure sicuramente riconoscibili sono quella di un guerriero retrospiciente con *chlamis*, *pilos* e lancia, alle cui spalle è riversa, con la lancia ancora nel torace, una figura femminile a petto scoperto, i seni della quale sono resi con sorprendente accuratezza. Resta

<sup>353</sup> Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 49-50.

<sup>354</sup> Trendall, Cambitoglou 1966, pp. 685-686; Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 33-35; Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 45-51; Trendall 1989, pp. 27-28; Roscino 2004-2005, pp.67-69; Castoldi 2006<sup>b</sup>, pp. 180-182.

<sup>355</sup> Roscino 2004-2005, p. 62.

tuttavia discutibile la reale identificazione di questa scena con un'Amazzonomachia, in quanto la presunta "guerriera" non presenta né il berretto frigio né le *anaxyrides*, che sono inconfondibile attributo dell'abbigliamento amazzonico; dubbiosa anche l'identificazione delle altre figure in movimento raffigurate nel registro superiore, che non sembrano del tutto identificabili in personaggi partecipanti alla battaglia<sup>356</sup>.

Lo stile del Pittore della Nascita di Dioniso, dunque, conferma l'affinità con i modelli attici, e anche influssi della statuaria<sup>357</sup>. Nelle rappresentazioni di Amazzonomachie è apprezzabile in modo particolare la predilezione per i temi più vicini alle esigenze dei fruitori indigeni<sup>358</sup>. In questa selezione un ruolo precipuo ha anche Eracle, spesso associato alle immagini amazzoniche<sup>359</sup>.

Dopo l'importante produzione di questo pittore si apre una fase ulteriore della ceramografia apula, con le opere dell'officina del Pittore di Tarporley e dei proscrittori del suo stile. Il cratere A 19, del tipo a volute, attribuito dal Trendall e dal Cambitoglou alla fase matura dell'attività del ceramografo<sup>360</sup>, è l'unico di questa forma tra gli esemplari che gli sono riferibili, e risente, nella morfologia del supporto, dell'influenza dei vasi del Pittore di Sisifo; l'Amazzonomachia e il corteo dionisiaco, che decorano il lato principale e quello secondario del corpo del vaso, trovano invece confronto, come tutti i vasi di questo periodo del Pittore di Tarporley<sup>361</sup>, con gli esemplari coevi del lucano Pittore di Dolone, attivo negli stessi anni (390-370 a.C.), oltre ad essere legati per lo stile ai ceramografi apuli della fase iniziale.

La scena sul cratere A 19 raffigura due Amazzoni, di cui l'una a cavallo e l'altra appiedata, che si contrappongono, rispettivamente, ad un guerriero raffigurato in basso, semisdraiato su un fianco e nell'atto di tendere la destra in un gesto di

---

<sup>356</sup> Sulla destra, infatti, sono visibili i piedi con calzari e la parte inferiore della veste ricamata di una figura femminile; sulla sinistra sono riconoscibili i piedi nudi di una figura alla quale è forse riferibile lo scudo rotondo con rosetta. In nessuno dei due casi si può proporre in modo deciso un'identificazione con un'Amazzone o con un guerriero.

<sup>357</sup> Denoyelle 2008, pp. 345-346.

<sup>358</sup> I vasi del Pittore della Nascita di Dioniso con Amazzonomachie provengono da contesti funerari da centri indigeni. Si veda il catalogo dei contesti e il §. IV. 3.

<sup>359</sup> Delle Amazzonomachie con Eracle si parlerà nel §. III.3.

<sup>360</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 51, n. 43.

<sup>361</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 51; Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 54.

supplica, e ad un secondo guerriero privo dell'elmo, scivolatogli alle spalle. Sulla sinistra si muove un cavallo in fuga.

Le figure non giacciono tutte sullo stesso piano, come indicato dalla sottile linea incisa che individua il suolo su cui poggia l'Amazzone appiedata: il duello, di cui quest'ultima è protagonista, è posto sullo sfondo rispetto all'Amazzone a cavallo e al supplice riverso dinanzi a lei. Nell'abbigliamento un elemento di novità è indubbiamente rappresentato dalla *exomis* indossata dal guerriero in primo piano, una corta tunica trattenuta in vita<sup>362</sup>. Il compagno indossa un alto cinturone di ispirazione anellenica, nel quale, come si è già osservato per alcuni guerrieri (ad esempio sui vasi A 11, A 13 e A 18), è infilato un *himation*. Risultano rimarchevoli gli elmi, del tipo attico-calcidese; su uno dei due *lophoi* è raffigurato, come elemento decorativo, un delfino.

Nonostante queste *variationes* nella scelta di alcuni dettagli secondari, l'Amazzonomachia del cratere del Pittore di Tarporley si presenta perfettamente inquadrabile nello stile del ceramografo, richiamandone i modelli: la resa del cavallo in fuga si connette apertamente allo stile del Pittore di Sisifo<sup>363</sup>, mentre la raffigurazione dell'Amazzone equestre va confrontata, sia per la postura sia per il panneggio, con quella raffigurata sull'idria metapontina L 14, attribuita al lucano Pittore di Dolone, la cui interrelazione con il coevo Pittore di Tarporley è ben nota<sup>364</sup>.

Gli immediati seguaci dello stile del Pittore di Tarporley utilizzano il tema dell'Amazzonomachia per decorare, in genere con una monomachia, esclusivamente la superficie di crateri, del tipo a colonnette, a campana, a calice. Il frammento di cratere a calice A 24 è stato attribuito ad un ceramografo del Gruppo delle Eumenidi, forse il Pittore di Atena e Perseo<sup>365</sup>. Esso è decorato da una singolare rappresentazione di Amazzone con copricapo a turbante, probabilmente a colloquio con una figura femminile raffigurata dinanzi a lei. La guerriera tiene un arco nella destra e le redini di un cavallo nella sinistra. L'ipotesi che la scena rimandi al noto

<sup>362</sup> Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 51; sulla *exomis* si veda il §. III. 1.1.

<sup>363</sup> Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 53-55.

<sup>364</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 51; Trendall 1989, pp. 74-75; Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 54.

<sup>365</sup> Cambitoglou, Chamay 1998, pp. 88-90, n. 32.

tema della consegna del cinto<sup>366</sup> potrebbe essere confermata dal fatto che alla guerriera è associato un cavallo<sup>367</sup>; d'altra parte è assente il cinto stesso, oltre al fatto che, rispetto alle altre raffigurazioni precedenti con lo stesso tema, non risulta mai attestata la presenza di una figura femminile ammantata, che si troverebbe ad occupare lo stesso posto di norma assegnato a Eracle<sup>368</sup>, alla sinistra della guerriera. Si potrebbe ipotizzare il richiamo a un episodio mitologico non riportato dalle fonti<sup>369</sup>, oppure a una scena dal forte valore simbolico che giochi sull'opposizione *donna-Amazzone*. Va invece probabilmente letta come una versione, sicuramente originale, della scena della consegna del cinto la raffigurazione sul cratere a campana A 174, attribuita al Pittore di Bari 1364. La figura dell'Amazzone è qui raffigurata in maniera tradizionale; alla scena partecipa insolitamente anche Ermes<sup>370</sup>.

Un ceramografo molto vicino al Gruppo delle Eumenidi, il Pittore di Bologna 501<sup>371</sup>, decora il cratere a colonnette A 20 con una monomachia nella quale un guerriero appiedato si oppone ad un'Amazzone a cavallo. La raffigurazione, che ricorda molto da vicino il duello dipinto sul cratere A 3 dal Pittore della Danzatrice di Berlino, riprende il noto schema aggiungendovi però un elemento di caratterizzazione italica nelle armi del guerriero, che indossa un *pilos* accanto a lancia, scudo rotondo e spada alla maniera greca. La morbidezza della *chlamis* svolazzante del guerriero e del *chitoniskos* dell'Amazzone, tenendo in buon conto anche la scena del lato secondario (con Eros androgino a colloquio con una donna con specchio) può essere confrontata anche con le raffigurazioni attribuibili al Pittore di Hoppin, seguace più tardo del Pittore di Tarporley, che decora con il tema dello scontro amazzonico i crateri A 21 ed A 22. Allo stile del ceramografo potrebbe riferirsi anche il cratere A 23 di incerta attribuzione.

<sup>366</sup> Cambitoglou, Chamay 1998, p. 89.

<sup>367</sup> Sulla cavalcatura come elemento distintivo della regalità cfr. anche il §. III.3.

<sup>368</sup> Produzione lucana : L 1, L 2, L 4 del Pittore di Amykos e del Pittore di Policoro; produzione apula : A 2 del Pittore della Danzatrice di Berlino.

<sup>369</sup> Così infine Cambitoglou, Chamay 1998, p. 89.

<sup>370</sup> In effetti Trendall, Cambitoglou 1978, p. 87, n. 167 non individuavano nella raffigurazione la consegna del cinto; eppure Eracle reca in mano un oggetto circolare, e alle sue spalle è raffigurata Ippolita, identificata come Bendis. La postura aggressiva dell'Amazzone, e la sua posizione isolata, costituiscono un autentico *unicum* nell'interpretazione del tema. Così Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 90, fig. 19. Si veda §. III. 3.

<sup>371</sup> Damevski 1971, p. 85, n. 5, tavv. III. 1 e V.1; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 98, n. 235.

Sul cratere A 21, del tipo a calice, il ceramografo raffigura una monomachia. L'Amazzone a cavallo potrebbe essere identificata con la condottiera dell'esercito, dal momento che ella indossa una rigida *tiara* riccamente suddipinta, così com'è particolarmente sontuoso il suo abbigliamento ricamato: questo elemento stride con la nudità eroica con cui è rappresentato il guerriero, dal corpo particolarmente esile<sup>372</sup>. Sul lato posteriore si ritrova il motivo dell'eroizzazione del defunto mediante la raffigurazione di un giovane incoronato e di una donna che reca un'altra corona nella sinistra. Il cratere A 22, del tipo a campana, presenta sul lato principale una raffigurazione molto simile alla precedente, sebbene più ricca nel dettaglio anatomico del corpo del guerriero, ancora una volta munito di *pilos* oltre ad armi di tipo greco e *chlamis*. L'Amazzone a cavallo indossa un costume orientale con un *chitoniskos* estremamente morbido, tenuto in vita da una cintura borchiate; significativa appare la resa della criniera del cavallo, che si solleva seguendone il movimento. I duellanti poggiano su una linea del terreno, degradante verso sinistra, indicata da piccoli punti bianchi di varia dimensione; sullo sfondo sono due ciuffi d'erba posti su diversi livelli di profondità. Collocata anch'essa su un piano arretrato, utilizzando lo stesso espediente della raffigurazione solo parziale della figura dalla vita in su, già presente sul cratere del Pittore di Arianna A 12, è poi rappresentata un'Amazzone con baltei incrociati sul petto, la quale sembra rivolgere lo sguardo verso il duello che si svolge più avanti. Molto singolare è la resa della pelta assegnata alla guerriera, non suddipinta in bianco, come di consueto, ma ottenuta a risparmio.

Il cratere A 22 proviene dal leccese<sup>373</sup>, così come pure dall'area dell'antica *Rudiae* è l'indicazione di provenienza del vaso A 23. Su quest'ultimo esemplare, un cratere a campana, il ceramografo ha rappresentato un'Amazzone retrospiciente, la quale poggia il piede destro su una piccola sporgenza rocciosa del terreno. Armata di arco e *sagaris*, e con *endromides* ai piedi, ella è inseguita da un guerriero nudo con *pilos* e *chlamis*, rappresentato nell'atto di estrarre la spada dal fodero tenuto a

---

<sup>372</sup> Questo è un tratto stilistico tipico del Pittore di Hoppin: anche il giovane ritratto sul lato posteriore del vaso presenta un corpo piuttosto esile.

<sup>373</sup> Bernardini 1955, fig. 29; Cambitoglou, Trendall 1969, p. 429, B3; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 109, n. 57, tav. 37,4; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 610-611, n. 373

tracolla. La raffigurazione è abbastanza insolita, sia per la disposizione centrifuga delle figure sia per la particolarità delle armi (arco per l'Amazzone e spada per il guerriero). Essa si differenzia, soprattutto, dalle altre Amazzonomachie realizzate da questo gruppo di ceramografi. In particolar modo l'inclinazione delle figure, elemento peculiare, dello stile del ceramografo<sup>374</sup>, contribuisce a far collocare questo vaso nell'ambito della produzione del Pittore di Hoppin, o al più nella produzione iniziale del Pittore di Lecce; l'andamento delle figure ricorda quella della coppia raffigurata su un cratere di Ginevra<sup>375</sup>. Entrambi i vasi, A 22 ed A 23, provengono dalla Messapia e testimoniano la penetrazione del tema amazzonico anche in quest'area dell'*Apulia*, oltre alla Peucezia<sup>376</sup>, zona che si dimostra particolarmente ricettiva, soprattutto in questa fase.

I due crateri A 25 ed A 26, attribuiti alla cerchia del Pittore di Graz, ceramografo compreso tra i più tardi seguaci del Pittore di Tarporley<sup>377</sup>, sono entrambi del tipo a campana e decorati sul lato principale con due scene di Amazzonomachia diverse tra loro e originali, sia nella selezione degli schemi sia nella caratterizzazione iconografica. Il primo dei due (A 25) presenta, da sinistra, un'Amazzone retrospiciente arrampicata su una roccia gradiente, la quale si prepara a scoccare una freccia. La figura costituisce il primo dei due *unica* raffigurati sul vaso: nessuna delle altre Amazzoni arciere della precedente produzione apula può essere considerata come termine di confronto. Il secondo *unicum* è rappresentato dall'Amazzone morta, raffigurata ancora sdraiata sul dorso del cavallo, ormai completamente accasciata; se, come si è detto, l'immagine dell'Amazzone morente è frequente<sup>378</sup>, questa rappresentazione a cavallo può considerarsi un'invenzione del ceramografo<sup>379</sup>. Anche l'abbigliamento delle Amazzoni sul cratere A 25 appare in

<sup>374</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 122.

<sup>375</sup> Cratere a campana. Ginevra, Musée d'Art e d'Histoire, 13188 : Trendall, Cambitoglou 1978, p. 123, n. 196, tav. 40, 1-2.

<sup>376</sup> Sul ruolo della Peucezia nella diffusione del tema amazzonico nel comparto apulo si veda l'analisi in §. IV. 2.2.

<sup>377</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 160-162.

<sup>378</sup> Si veda a tal proposito il §. II.1.

<sup>379</sup> L'unico confronto possibile sembra rappresentato da modelli statuari. In particolare, la postura della figura ricorda quella di una figura di Amazzone, semisdraiata sul cavallo, dal frontone occidentale del tempio di Asklepios ad Epidaurò. (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 137. Yalouris 1992, pp. 39-43). Uno schema affine del genere

controtendenza rispetto a tutta la produzione italiota: le guerriere indossano infatti una veste, tenuta in vita da una cintura borchiata, che lascia scoperti i seni, e le *endromides*. La caratterizzazione delle Amazzoni come “persiane” è qui assente; mancano infatti le *anaxyrides* ricamate. Inoltre il particolare *chitoniskos* costituisce un attributo insolito per le Amazzoni italiote: più simile ad una *exomis*, esso sembra voler accentuare nelle guerriere più il senso del selvaggio che del barbaro orientale<sup>380</sup>. È invece rappresentato seguendo l’impostazione tradizionale, soprattutto in confronto agli esemplari dei ceramografi seguaci del Pittore di Tarporley, il guerriero che ha atterrato l’Amazzone. Egli è raffigurato di spalle, in nudità eroica, e indossa un *pilos*; il suo scudo rotondo ha come emblema una rosetta stilizzata.

A fronte della raffigurazione singolare del cratere A 25, risulta molto più tradizionale il tema eroico riprodotto sull’altro cratere a campana attribuito sempre al Pittore di Graz, il vaso A 26: Eracle, raffigurato nei suoi attributi tradizionali (clava, che solleva minacciosamente in alto, e *leontè*), fronteggia infatti un’Amazzone raffigurata all’orientale, con lungo *chitoniskos* pieghettato e ricamato, *kidaris* e pelta. Le figure sono raffigurate in movimento: Eracle viene colto nel momento dello slancio, mentre l’avversaria ha appena lanciato contro l’eroe semidivino la propria *sagaris*, raffigurata al centro tra i duellanti, sospesa nel vuoto. Sulla sinistra è una colonna di ordine ionico: la consuetudine di rappresentare pilastrini e colonne (spesso iscritti) è una peculiarità del ceramografo<sup>381</sup>. Nella rappresentazione dell’Amazzonomachia eroica con Eracle il pittore si richiama direttamente alla tradizione ceramografica protoitaliota, a sua volta derivata da quella attica; ad esempio, per l’iconografia dell’eroe, un confronto immediato è il duello che apre la grande rappresentazione sul cratere A 9 del Pittore di Sisifo<sup>382</sup>; probabilmente lo

---

risulta attestato anche nell’Amazzonomachia del tempio di Apollo Epikourios a Phigalia Bassae: si veda la lastra conservata a Londra, British Museum, n. 541. Kenner 1946, p. 47, tav. 21.

<sup>380</sup> Sul significato della *exomis* e sui precedenti iconografici si veda l’analisi al §. III. 1.

<sup>381</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 161.

<sup>382</sup> Su quest’ultimo vaso, tuttavia, Eracle è raffigurato insolitamente barbato; si tratta di un caso particolare poiché l’eroe è in genere glabro: Schauenburg 1960, pp. 5-7. Si veda anche il §. III. 3.

stesso modulo ispira, qualche decennio più tardi rispetto al Pittore di Graz, il cratere a campana L 10 del lucano Pittore di Elena Fliace<sup>383</sup>.

L'ultimo esemplare da considerare della fase del cosiddetto Apulo Antico è attribuito dal Trendall e dal Cambitoglou<sup>384</sup> a un ceramografo della cerchia del Pittore della Furia Nera, che viene giustamente considerato un allievo dei pittori della fase iniziale del IV secolo a.C., e soprattutto del Pittore della Nascita di Dioniso<sup>385</sup>. Non solo, infatti, in controtendenza rispetto al gruppo gravitante intorno al Pittore di Tarporley, questi epigoni riprendono il cosiddetto *Ornate Style*, ma anche nella selezione morfologica, nei crateri del tipo a volute, e dei temi (mitologici e tragici), si ispirano alla maniera di quei maestri. Proprio il cratere A 27, proveniente da Taranto<sup>386</sup>, rappresenta un vaso eccezionale: nella forma esso ripropone le dimensioni monumentali del cratere eponimo del Pittore della Nascita di Dioniso A 15 e del cratere "gemello" A 16. Anche nella ripartizione dei registri decorativi sul collo (con una fascia decorata a palmette e una seconda fascia con una raffigurazione mitologica) sussiste un richiamo allo stile protoapulo. Sicuramente insolita è la scelta dello stesso argomento mitologico, due Amazzonomachie, concepite nondimeno in modo abbastanza diverso, e disposte sul collo e sul corpo del lato secondario del vaso.

La scena di battaglia sul collo è costituita da un duello intorno al quale si dispongono chiasticamente due figure secondarie. Al centro è rappresentato un guerriero con elmo del tipo attico-calcidese ed armi di tipo greco, in duello contro un'Amazzone a cavallo. Alle spalle dell'avversario si dispongono due compagni dei rispettivi eserciti. A fronte di una disposizione lineare delle figure sul collo, l'Amazzonomachia sul corpo si presenta, invece, più complessa e organizzata in modo straordinariamente simile a quella dei crateri del Pittore della Nascita di

---

<sup>383</sup> Cfr. §. II. 2.

<sup>384</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 169, n. 29.

<sup>385</sup> Trendall 1989, p. 78.

<sup>386</sup> Trendall 1989, p. 78.

Dioniso<sup>387</sup>. Strutturata su due registri, la battaglia si impernia sul consueto duello con l'Amazzone a cavallo, contrapposta a un oplita raffigurato con armi di tipo greco, simile al guerriero con gonnellino ricamato presente nel registro inferiore del cratere A 15. Intorno al duello centrale sono disposti, a sinistra, un suonatore di *salpinx*, e a destra un'Amazzone di spalle, armata di scudo rotondo, con due lance nella sinistra e la destra sollevata nell'atto di lanciare un oggetto<sup>388</sup>. Le due figure laterali poggiano su una linea posta più in basso rispetto a quella dei duellanti collocati al centro; esse, come appare evidente dalla parte finale della *salpinx*, che va parzialmente a sovrapporsi al volto del guerriero, sono più vicine al punto di vista dell'osservatore, mentre il duello centrale è collocato sullo sfondo, in posizione arretrata. Il registro inferiore ripropone una disposizione lineare di tre figure: da sinistra si susseguono un'Amazzone ferita, con *chitoniskos* ricamato (solo in parte conservata a causa dello stato frammentario del vaso), un oplita con *pilos* e una terza Amazzone ferita, anch'essa mal conservata e disposta proprio nella parte centrale del corpo. La guerriera sulla sinistra, accovacciata, poggia il ginocchio su una sporgenza di roccia, resa con un ammasso di pietre di varia dimensione, e ha perduto il berretto frigio; anche la seconda Amazzone è parzialmente inginocchiata e ha come arma uno scudo rotondo che tiene col braccio sinistro, mentre col destro cerca di estrarre la lancia dal petto<sup>389</sup>.

Questa rappresentazione di Amazzonomachia si distingue per le modalità di esecuzione e per gli schemi compositivi, che si rifanno allo stile dei ceramografi protoapuli, soprattutto quelli dello *Stile Ornato* gravitanti intorno alla personalità del Pittore della Nascita di Dioniso. L'associazione, sullo stesso vaso, di tre temi mitologici (sul collo del lato principale è, infatti, una scena concernente il mito di Pelope ed Enomao, mentre sul corpo ritroviamo un episodio dalla saga troiana quale il ratto del Palladio), rispecchia l'intenzione di riproporre la tematica dello scontro tra

---

<sup>387</sup> Nulla vieta di immaginare un'esecuzione differente per le due raffigurazioni, da parte del maestro (il Pittore della Furia Nera) sul corpo e di un collaboratore per quella sul collo.

<sup>388</sup> Il braccio di questa figura termina a ridosso della fascia ad ovoli e *kyma* lesbio posta sulla spalla, per cui è solo ipotizzabile immaginare che recasse una corta lancia.

<sup>389</sup> La scena è quindi organizzata su due livelli ed è ambientata all'aperto, elementi comuni alle raffigurazioni del tema analoghi sui vasi del Pittore della Nascita di Dioniso.

l'*ethos* al quale è devoto l'eroe greco, e a cui aderisce il fruitore, e il *chaos* barbaro – qui identificato dalle Amazzoni e dai Troiani.

Durante il primo venticinquennio del IV secolo a.C., il tema dell'Amazzonomachia viene selezionato spesso dai ceramografi apuli; in una prima fase, esso va a decorare la superficie dei grandi crateri del Pittore della Nascita di Dioniso e dei suoi seguaci, con l'associazione di svariati schemi, in scene di grandi dimensioni, collocate nella parte preminente del vaso, e spesso organizzate su più registri. I ceramografi gravitanti intorno alla personalità del Pittore di Hoppin, invece, si segnalano per l'esecuzione spesso di una sola scena di duello posta sul lato principale di crateri, creando degli *unica* nelle loro raffigurazioni, grazie a un utilizzo attento e puntuale di alcuni attributi, e grazie anche all'ispirazione fornita da nuovi modelli, forse derivati dalla statuaria.

Dal punto di vista morfologico si assiste a un appiattimento su una sola forma prediletta, quella del cratere: su 15 vasi individuati 14 sono crateri, mentre A 17 è un frammento probabilmente pertinente, ad un'anfora. Tra le varie tipologie di cratere si individuano 6 crateri a volute<sup>390</sup>, tipo che inizia ad assumere l'aspetto monumentale che avrà nell'Apulo Medio e soprattutto Tardo. Il cratere a colonnette, di tradizione attica e così apprezzato in Peucezia<sup>391</sup>, risulta in questa fase prescelto in un solo caso, mentre il cratere a campana, il tipo più utilizzato dalla ceramografia apula dopo l'*oinochoe*<sup>392</sup>, è ancora impiegato in tre attestazioni.

---

<sup>390</sup> Grafico 6: il Pittore della Nascita di Dioniso risulta quello che predilige tra tutti la forma del cratere a volute. I pittori del cosiddetto *Stile Semplice* si segnalano per la preferenza per le forme meno monumentali del cratere (a calice, a colonnette, a campana).

<sup>391</sup> Sisto 2003, pp. 112-116; Castoldi 2006<sup>a</sup>, pp. 185-186; Roscino 2011, pp. 209-210.

<sup>392</sup> Sisto 2003, p. 112.

### §. II. 3. 2 Apulo Medio.

Con l'espressione Apulo Medio (*Middle Apulian*), A.D. Trendall e A. Cambitoglou intesero raggruppare quei ceramografi la cui attività è compresa tra il 370-60 a.C. ed il 340-330 a.C. Dal punto di vista stilistico, la classificazione inquadra i pittori legati alle personalità del Pittore dell'*Ilioupersis* e del Pittore di Licurgo, sino all'attività di quegli artigiani, quali il Pittore di Copenaghen 4223 e il Gruppo Berlino-Branca, la cui attività è vicino, e non solo cronologicamente, al Pittore di Dario<sup>393</sup>.

La personalità più rilevante del secondo quarto del IV secolo a.C. è indubbiamente il Pittore dell'*Ilioupersis*<sup>394</sup>, grande innovatore, sia dal punto di vista tecnico-formale sia dal punto di vista tematico. Egli è, infatti, il primo a utilizzare una decorazione figurata impressa sulle anse dei crateri a volute, dando così inizio alla produzione dei crateri detti a mascheroni; inoltre egli dà sviluppo alla decorazione accessoria sulle forme di grandi dimensioni, anche nel senso di un incremento nell'uso dei colori.

I vasi decorati con scene di Amazzonomachia e direttamente attribuibili alla mano del Pittore dell'*Ilioupersis* sono quattro crateri; due di questi, A 28 e A 31, del tipo a volute, presentano sul corpo due raffigurazioni a soggetto mitologico noto dalla tragedia. Sulle volute, invece, sono applicate due Amazzoni a rilievo su cavallo rampante, in luogo dei volti femminili che diverranno caratteristici proprio a partire dalla produzione di questo ceramografo, e che sono peraltro già presenti sul lato posteriore del cratere A 28. Le due guerriere indossano il tipico costume orientale composto da *anaxyrides*, *chitoniskos*, berretto frigio e *chlamis* svolazzante; tale iconografia riprende uno dei modelli più noti e apprezzati dai ceramografi apuli, ispirato forse dalla statuaria (in particolare un'influenza possibile è individuabile nella cosiddetta "Pentesilea" del frontone orientale del tempio di *Asklepios* ad Epidauro, scolpito qualche decennio prima<sup>395</sup>). Il rapporto tra i mascheroni

<sup>393</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 183-192, 413-414; Trendall 1989, pp. 78-82.

<sup>394</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 185-192.

<sup>395</sup> Yalouris 1992, pp. 35-38, n. 34.

amazzonici e le raffigurazioni apposte sul corpo del vaso non si offre a una lettura specifica nel caso del cratere A 28, che presenta sul collo del lato principale tre corridori a cavallo, e sul corpo una rappresentazione di Trittolemo sul carro. Il cratere A 31, invece, presenta sul corpo del lato principale una scena forse ispirata da una tragedia, con il ritorno di Perseo dall'impresa della Gorgone<sup>396</sup>, ambientata in un contesto orientale<sup>397</sup> in ragione del quale le Amazzoni rivestono forse un ruolo ulteriormente allusivo. In realtà, l'utilizzo di Amazzoni a cavallo in luogo dei mascheroni femminili è un fenomeno limitato nella ceramografia apula a questa fase di sperimentazione, ed a questi soli due esempi<sup>398</sup>.

Gli altri due crateri del Pittore dell'*Ilioupersis* recano invece immagini amazzoniche più tradizionali. Il cratere A 29 presenta un'Amazzonomachia, sul collo del vaso, nell'ambito della quale la disposizione delle figure nello spazio segue un andamento lineare, e i due alberelli spogli rappresentano l'unico elemento paesaggistico. Apre la raffigurazione lo schema dell'Amazzone arciera, stante, nell'atto di tendere l'arma, impostato sullo schema utilizzato dal Pittore di Sisifo e dal Pittore della Nascita di Dioniso<sup>399</sup>; un'Amazzone a cavallo, a capo scoperto, è contrapposta a un oplita di spalle con armamento italico (*pilos* e cinturone nel quale è infilato l'*himation*), che trova confronto in altre immagini di guerrieri dei ceramografi precedenti<sup>400</sup>. Il cratere proverrebbe da una tomba di Ruvo di Puglia<sup>401</sup>, dalla quale deriverebbero un altro vaso del Pittore dell'*Ilioupersis* con una scena del mito di Perseo<sup>402</sup>, e una *pelike*<sup>403</sup> con un tema troiano (il ratto del Palladio). L'immagine delle guerriere sul vaso A 29 trova rispondenze tematiche con la raffigurazione principale:

<sup>396</sup> Jones Roccas 1994<sup>b</sup>, p. 427, n. 6, tav. 344; Simon 1994, p. 477; de Cesare 1997, p. 260, n. 210, fig. 77; Karamanou 2002-2003, pp. 170-175, tavv.1-2; Todisco 2003, p. 423, n. Ap 67; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 166-167, Ap 67, fig. 26.

<sup>397</sup> Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 166-167, Ap 67, fig. 26.

<sup>398</sup> Si veda, oltre, l'analisi relativa al cratere A 33, dove i mascheroni sono decorati ad impressione con schemi di combattimento amazzonico.

<sup>399</sup> Si vedano i vasi A 10, A 15 ed A 16.

<sup>400</sup> Cfr. i crateri A 10, A 11, A 15, A 16, A 18, A 21, A 25.

<sup>401</sup> La ricostruzione del corredo è incerta; tuttavia sembra verosimile la provenienza da Ruvo di Puglia. Il caso di questo contesto è analizzato nel §. IV. 2. 2.

<sup>402</sup> *Phiale*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82039. Pittore dell'*Ilioupersis*. 360-350 a.C. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 198, n. 52.

<sup>403</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81392. Gruppo di Napoli 3231. 360-350 a.C. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 401, n. 29.

Achille, con cinturone italico e *himation*, trascina il corpo di Ettore intorno a un *naïskos*. All'interno del piccolo edificio è raffigurata una statua di guerriero, e perciò può essere interpretato come l'*heroon* di Patroclo<sup>404</sup>.

Il cratere a mascheroni A 30, invece, presenta la prima attestazione nell'ambito della ceramografia italiota dello schema di Achille che sorregge il corpo di Penthesilea ferita. Nella ceramica attica il tema più diffuso è quello dell'uccisione della regina delle Amazzoni, che non presenta apparenti legami con la sfera amorosa, né con la raffigurazione in esame. Nella ceramografia italiota lo schema più attestato è invece quello che vede Achille raffigurato nel momento successivo al duello, in cui sorregge Penthesilea. Il primo vaso decorato con questo tema in ambito italiota è appunto il cratere A 30. Al centro si staglia Achille, in nudità eroica, con elmo di tipo attico-calcidese, ornato di *lophoi*, *chlamis* e spada, il quale sorregge la regina delle Amazzoni, accasciata, con *tiara*<sup>405</sup> e abito orientale, ferita al petto da una lancia. La donna porta la mano destra verso il capo, in un gesto molto diffuso nell'iconografia dell'Amazzone morente<sup>406</sup>, mentre con la sinistra sostiene ancora la sua *sagaris*. Sempre in basso, intorno al gruppo centrale, si collocano altri partecipanti alla battaglia: a sinistra un'Amazzone a cavallo in fuga, che guida anche un secondo cavallo; sulla destra, su un livello più alto, come indicato dalla linea del terreno, una terza Amazzone armata con pelta e lancia sembra rivolgersi ad Achille. La sezione superiore è decorata con alcune figure che assistono alla scena, senza tuttavia prendervi parte. A sinistra, un'Amazzone che suona la *salpinx* per richiamare l'esercito, figura che, al pari del suonatore di *salpinx* dello schieramento avversario, è una creazione dei ceramografi protoitalioti<sup>407</sup>; a destra Afrodite, la quale punta il dito verso Achille. Al di sopra della testa dell'eroe, due figure alate lo incoronano. Quasi inviato dalla dea, da sinistra si muove un Eros con una *phiale* e una corona, mentre,

<sup>404</sup> Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988, p. 193.

<sup>405</sup> Anche questo copricapo dell'Amazzone, tipicamente orientale, risulta ornato di *lophoi* come quello del suo avversario. Cfr. §. III. 1. 1.

<sup>406</sup> Di questo si è parlato a proposito del cratere protoapulo A 15. La gestualità della mano portata sulla testa va messa in correlazione con altre raffigurazioni, connesse al dolore, alla morte, ma anche al sonno, quindi a tutti i riti di passaggio. Si veda almeno Grassigli 1999, pp. 99-143.

<sup>407</sup> Il primo pittore che inserisce nelle sue raffigurazioni un'Amazzone con *salpinx* (tuttavia a cavallo) è il Pittore di Sisifo sul cratere A 10. Sullo sviluppo iconografico di questo personaggio si veda §. III. 1. 3.

in corrispondenza di Pentesilea, una Nike alata si abbassa verso l'eroe, per sistemargli sul capo una seconda corona. La presenza di Afrodite rivolta verso Achille e accompagnata da Eros può considerarsi un richiamo simbolico all'amore che sarebbe sorto tra i due protagonisti<sup>408</sup>; ma, d'altra parte, la scena appare caratterizzata non in senso amoroso bensì in quello eroico, come indicato dalla Nike<sup>409</sup>. Le figure si dispongono in andamento chiastico: alla diagonale formata dalla Nike e da Achille corrispondono Afrodite-Eros e Pentesilea morente, anche se la posizione dell'eroe, decisamente preminente, contribuisce a creare l'impressione che proprio il guerriero e la vittoria conseguita sul nemico barbaro costituiscano il nucleo principale dell'intera raffigurazione<sup>410</sup>. Una possibile attribuzione del cratere al Pittore di Atene 1714 si deve al confronto tra le figure del lato secondario (Dioniso e la Menade) e quella di un cratere di Madrid<sup>411</sup>; tuttavia la mano del Pittore dell'*Ilioupersis*<sup>412</sup> – o di qualche suo stretto collaboratore – è tangibile nella resa del panneggio e delle *chlamides*.

L'influenza del Pittore dell'*Ilioupersis* sulla tradizione ceramografica successiva è un fenomeno ben noto, soprattutto in rapporto all'officina del Pittore di Licurgo, altra grande personalità di questa fase<sup>413</sup>. Nell'ambito della produzione di questi ceramografi si collocano degli esemplari riferibili ad alcuni artigiani, ispirati nelle loro raffigurazioni con Amazzonomachie dall'esperienza formale dei loro predecessori, con la riproposizione di schemi trasmessi dalla consolidata tradizione ceramografica apula.

Ad un ceramografo del Gruppo di Goleta, collegato al Pittore di Digione<sup>414</sup>, è attribuito il cratere a colonnette A 32, che presenta sul lato principale una raffigurazione impostata sullo schema, già tipicamente attico, del duello amazzonico

---

<sup>408</sup> Si consideri, tuttavia, che l'ipotesi di un sentimento amoroso per spiegare queste immagini troverebbe conferma solo in racconti letterari molto tardi, come si è visto nel §. I. 2; si veda anche la trattazione specifica sull'argomento nel §. III. 4.

<sup>409</sup> Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 64; Aellen 1994, p. 164, nota 79.

<sup>410</sup> Achille è infatti il solo individuo di sesso maschile ad essere rappresentato ed è posizionato al centro (Aellen 1994, p. 164).

<sup>411</sup> Cratere a calice. Madrid, Museo Arqueológico, 11050 (L 327): Trendall, Cambitoglou 1978, p. 212, n. 154.

<sup>412</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 220-222; Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 69.

<sup>413</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 412-413.

<sup>414</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 252.

sul corpo del compagno morente<sup>415</sup>. Il terreno su cui si svolge l'azione è caratterizzato da sporgenze rocciose; sulla sinistra è un alberello, dinanzi al quale è un cavallo. Questa raffigurazione individua un'influenza maggiore del cosiddetto *Stile Semplice*; riferibili invece allo sviluppo dello *Stile Ornato* sono le Amazzonomachie del Pittore Varrese e dei suoi successori.

Alla mano del Pittore Varrese<sup>416</sup> sono attribuiti due vasi istoriati con combattimenti tra Amazzoni e guerrieri. Sul cratere A 33 il ceramografo sceglie questo tema per decorare i mascheroni del lato secondario. Uno presenta una *presa per i capelli*<sup>417</sup>, schema destinato ad avere un grandissimo successo nella fase tardo apula<sup>418</sup> e che non risulta attestato in nessun'altra delle rappresentazioni italiote precedenti. L'Amazzone, rappresentata in basso, inginocchiata, viene afferrata brutalmente per i capelli dal guerriero greco, raffigurato alle sue spalle<sup>419</sup>. L'altro mascherone presenta un duello in cui è il guerriero greco, caduto, a difendersi dall'Amazzone stante. Sul corpo del vaso è una delle prime raffigurazioni in cui vengano associate le immagini di due monumenti funerari, un *naiskos* sul lato principale e una stele sul lato secondario, debitamente circondati da offerenti<sup>420</sup>. Le Amazzoni apposte sui mascheroni si inseriscono sempre nella prospettiva di proporre un'immagine eroizzata del defunto, paragonato ai grandi eroi dell'antichità, alla cui tomba, raffigurata sul vaso, si recano donne con offerte. Il frammento A 34, riferibile a un'idria, presenta invece una scena particolare: un'Amazzone consegna a un'altra

---

<sup>415</sup> Si osservi, per il guerriero in combattimento, che egli indossa un elmo di tipo frigio crestato dello stesso tipo di quello del protagonista del duello centrale sul cratere eponimo A 15 del Pittore della Nascita di Dioniso. Söldner 2000, p. 23.

<sup>416</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 334-336; Trendall 1989, pp. 83-86.

<sup>417</sup> Si utilizza il corsivo per indicare, di qui in avanti, il ben noto schema, realizzato in numerose varianti, in cui il guerriero afferra l'Amazzone per i capelli.

<sup>418</sup> Non è un caso se il Pittore di Varrese viene considerato un precursore dello stile del Pittore di Dario: Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 334-335; Trendall 1989, pp. 85-90.

<sup>419</sup> Lo schema era sicuramente attestato sullo scudo dell'Atena Parthenos, come dimostrano i rilievi neoattici che riproducono l'Amazzonomachia che Fidia vi aveva rappresentato, ma ricorreva anche sul frontone del tempio di Asklepios ad Epidauro: Harrison 1966, pp. 107-133; Strocka 1967; Hölscher, Simon 1976, pp. 115-148; Floren 1979, pp. 36-67; Harrison 1981, pp. 281-317; Mauruschat 1987, pp. 32-58; Meyer 1987, pp. 295-317; Yalouris 1992, pp. 42-44, n.39.

<sup>420</sup> Lohmann 1979; Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988, pp. 181-202; se il *naiskos* propriamente detto è assimilabile direttamente alla tomba del defunto, la stele ne potrebbe rappresentare il segnacolo.

guerriera una spada in un fodero. Si tratta di un *unicum*, difficilmente riconducibile ad un episodio mitologico o ad un precedente iconografico<sup>421</sup>.

Lo sviluppo dello *Stile Ornato*, dopo la fase in cui predomina lo stile del Pittore dell'*Ilioupersis*, prosegue con una serie di ceramografi che possono considerarsi molto vicini al Pittore di Licurgo, ad esempio nella caratterizzazione patetica dei volti<sup>422</sup>. Un insieme di artigiani importante è quello del cosiddetto Gruppo delle situle di Dublino, al quale appartiene anche il ceramografo che dipinse i vasi A 35 ed A 36<sup>423</sup>. Il primo di questi due vasi, A 35, è un'anfora, mentre A 36 è una *loutrophoros*, forma che per la prima volta nell'ambito della ceramografia apula viene scelta come supporto per una sontuosa Amazzonomachia. In entrambi i vasi il combattimento tra Greci ed Amazzoni si sviluppa tutt'intorno alla superficie del vaso, nel registro inferiore del corpo. L'anfora A 35 è eponima del sottogruppo cui sono attribuiti i due vasi (Gruppo di Ruvo 423)<sup>424</sup>: il registro superiore del corpo del lato principale è decorato con una scena forse ispirata dall'*Antigone* di Sofocle<sup>425</sup>, caratterizzata dalla presenza di Eracle raffigurato all'interno di un tempietto, mentre sul lato secondario è una donna all'interno di un *naïskos*, circondata da un giovane e da altre donne offerenti. Tutto il registro inferiore è decorato con un'Amazzonomachia complessa, caratterizzata dalla giustapposizione lineare di duelli e figure isolate. In basso, in corrispondenza del tempietto della sezione superiore con Eracle, è raffigurato un duello tra l'eroe e un'Amazzone su cavallo rampante; a sinistra di questo gruppo c'è una scena con una *presa per i capelli* nella variante con l'Amazzone a cavallo, e a destra, invece, un'altra guerriera, scesa da cavallo, fronteggia un avversario. Sul lato opposto del vaso, al centro, viene riproposto il duello con l'Amazzone su cavallo rampante, mentre intorno a questa monomachia centrale è raffigurato un altro gruppo formato da tre personaggi: a

<sup>421</sup> Questa fase della ceramografia apula si presenta come una delle più creative dal punto di vista dei nuovi schemi introdotti e dell'esecuzione stilistica, di cui il frammento A 34 è uno dei migliori esempi.

<sup>422</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 395-402.

<sup>423</sup> Per un inquadramento sull'attività del Gruppo si veda Cambitoglou, Chamay, Campagnolo 2000, pp. 126-147.

<sup>424</sup> Jatta 1869, pp. 199-217, n. 423; Sichtermann 1966, p. 49, K 71, tavv. 114-115.

<sup>425</sup> Séchan 1926, pp. 274-275, fig. 85; Pickard-Cambridge 1946, pp. 85-86, fig. 13; Boardman, Palagia, Woodford 1988, p. 749, n. 381; Green 1995<sup>a</sup>, p. 114; Roscino 1998, pp. 113, 119, 120; Todisco 2002<sup>b</sup>, p.80; Gadaleta, Roscino, Sisto 2003, p. 431, n. Ap 89.

sinistra due Amazzoni, di cui una su cavallo accovacciato, fronteggiano un avversario. L'intenzione del ceramografo è forse quella di rappresentare un'Amazzonomachia eroica con Eracle, il cui ruolo, nelle raffigurazioni sul vaso, si rivela duplice. Nella sua dimensione semidivina, l'eroe viene raffigurato nel registro superiore, stante nel tempietto<sup>426</sup>; nella sua caratterizzazione propriamente eroico-guerresca egli è protagonista dell'Amazzonomachia. L'associazione *Eracle-Amazzoni* aveva goduto di ampia fortuna già nella tradizione ceramografica precedente<sup>427</sup>: infatti l'eroe viene rappresentato con i suoi attributi tradizionali della pelle di leone e della clava, e in una postura che era stata sperimentata dal Pittore di Sisifo (A 10) e ripresa poi dal Pittore di Graz (A 26). Rimarchevole è la *variatio* di cui il pittore si serve per caratterizzare le sue guerriere: alcune vestono le *anaxyrides* ricamate, altre invece presentano solo il *chitoniskos* e le *endromides*. Un *unicum* è rappresentato, sul lato opposto rispetto ad Eracle, da una delle Amazzoni: il cavallo di quest'ultima sembra essere stato abbattuto<sup>428</sup>. Se si esclude il guerriero con cinturone e *himation*, l'oplita alla sinistra di Eracle presenta un abbigliamento particolare, caratterizzato da una lunga tunica ricamata, sulla quale è indossata la corazza, non del comune tipo anatomico, bensì a corsetto e dotata di spalliere<sup>429</sup>.

Le varianti relative all'abbigliamento di opliti e Amazzoni sono una caratteristica anche del complesso combattimento raffigurato sul registro inferiore della *loutrophoros* A 36<sup>430</sup>: il vaso in questione è stato rinvenuto in una tomba di Ruvo di Puglia da cui provengono anche numerosi vasi attribuiti all'officina del Pittore dell'*Ilioupersis*<sup>431</sup>. Anche nel caso di questo esemplare la raffigurazione amazzonica è estremamente complessa, essendo caratterizzata da ben cinque duelli e

<sup>426</sup> Eracle, raffigurato nella posa dell'*Alexikakos*, non era presente nel testo sofocleo, ma il suo inserimento nella scena viene generalmente giustificato con la connessione originaria di Creonte con il mito degli Eraclidi.

<sup>427</sup> Il Pittore della Nascita di Dioniso di frequente associa Eracle alle Amazzoni, come si è visto nel §. II. 1 e nel paragrafo precedente, §. II. 2. 1.

<sup>428</sup> Questa postura della cavalcatura amazzonica trova un confronto con un modulo presente sul rilievo con Amazzonomachia dal tempio di Apollo Epikourios a Phigalia-Bassae, foriero di esempi ispiratori. Lo schema verrà ampiamente riproposto su alcune raffigurazioni vascolari campane (C 8, C 11). Bothmer 1957, pp. 215-216, n. 34.

<sup>429</sup> Il chitone e la tunica, più o meno lunghi, sono un attributo del guerriero italico: Schneider-Herrmann 1996, pp. 26-27, tav. 19; Castoldi 2004<sup>c</sup>, p. 203; Castoldi 2006<sup>c</sup>, pp. 150. La corazza è del tipo detto *thorax stadios*. Cfr. §. III.1.

<sup>430</sup> Quest'ultimo vaso è un prototipo tipologico; l'unica altra *loutrophoros* (A 67, della fase tarda della produzione) con Amazzonomachia riprende lo sviluppo elaborato su A 36.

<sup>431</sup> Si veda la scheda di contesto *Ruvo di Puglia*, 2 e la relativa analisi al §. IV. 2. 2.

tre figure isolate; i protagonisti non sono collocati tutti sullo stesso piano e alcuni di essi sono resi con dimensioni maggiori rispetto alle altre figure. In almeno due casi è possibile individuare Amazzoni con attributi di regalità. La prima, impegnata in un duello con un giovane in nudità eroica (da alcuni identificato con Achille<sup>432</sup>), indossa una *tiara* riccamente decorata. L'interpretazione in senso regale della seconda Amazzone è invece del tutto ipotetica. Ella indossa, unica tra le guerriere raffigurate sulla *loutrophoros*, una pelle di pantera sulle spalle<sup>433</sup>; l'altro elemento che la distingue è un cinturone metallico anatomico<sup>434</sup>, che tuttavia, sullo stesso vaso, è indossato anche da un'altra Amazzone, afferrata per il berretto frigio da un avversario. La duplicazione dell'attributo della cintura non aiuta a definire la regalità dell'una o dell'altra Amazzone: si tratta di un'innovazione introdotta dal pittore, ripresa poi nella caratterizzazione amazzonica dalla ceramografia successiva, e di derivazione italica, poiché questo genere di cinturoni fa talora parte della panoplia dei guerrieri indigeni<sup>435</sup>. Gli schemi impiegati nella scena sono indubbiamente il risultato della tradizione italiota ormai consolidata ed arricchita dall'influenza della statuaria, e tendono sempre di più a stabilizzarsi.

Sulla *loutrophoros* è rappresentato anche un guerriero caratterizzato diversamente. Al centro del lato principale, appiedato, impegnato in un duello con un'Amazzone, è raffigurato un giovane abbigliato con un corto chitone ricamato tenuto in vita da una cintura, che indossa dei calzari anch'essi tradizionali dell'abbigliamento italico<sup>436</sup>; il guerriero è rappresentato a capo scoperto, ma ai suoi piedi giace un elmo del tipo frigio crestato.

All'attività di del Gruppo di Ruvo 423 sono da attribuire quattro vasi con scene di Amazzonomachia abbastanza simili tra di loro. Sul cratere a calice A 37 viene

---

<sup>432</sup> Berger 1994, p. 299, n. 4.

<sup>433</sup> La pelle di pantera come attributo dell'Amazzone è una creazione che risale alla ceramica attica a figure nere e che probabilmente si connette direttamente alla contrapposizione con l'attributo eracleo della leontè: Giunan 2005, pp. 81-87. Cfr. anche §. II. 1.

<sup>434</sup> Sull'origine, tutta italica, di questo attributo si veda il §. III. 1.1.

<sup>435</sup> Si veda, a scopo esemplificativo, la presenza di questo cinturone sulla corazza anatomica da una tomba di Laos: Greco, Guzzo 1992, pp. 25-31, tav. III. Cfr. anche §. III. 1.1.

<sup>436</sup> Schneider-Herrmann 1996, pp. 12-14; per le caratteristiche calzature, somiglianti a degli stivaletti costituiti da fasce di pelle, Schneider-Herrmann 1996, pp. 20-25; Castoldi 2004<sup>c</sup>, p. 203.

introdotta l'associazione tra la raffigurazione di un concilio di dèi nel registro superiore (Artemide, Apollo, Atena armata incoronata da una Nike) e quelli di due scontri tra guerriero ed un'Amazzone nel registro inferiore<sup>437</sup>. Il ceramografo, che imposta in modo molto simile al Pittore dell'*Ilioupersis* le proprie raffigurazioni, utilizza dunque due soli schemi: a sinistra una *presa per i capelli* con l'Amazzone su cavallo rampante e a destra un duello con la guerriera a cavallo e l'avversario appiedato che indossa un *pilos* piumato. Gli dèi raffigurati al registro superiore assistono impassibili, anche se la presenza di Atena, incoronata dalla Nike, sembra suggerire un esito della battaglia a favore dei guerrieri.

Lo schema della *presa per i capelli* viene ripreso sulla *lekythos* A 41, attribuita al Pittore del Louvre MNB 1148, ceramografo considerato antesignano del Pittore di Dario, ma ancora legato alla tradizione del Pittore Varrese. Alla monomachia centrale, impostata sullo schema della *presa per i capelli*, si affiancano un'Amazzone equestre ed un oplita. L'Amazzone al centro, una parte del cui equipaggiamento – *sagaris*, pelta, *kidaris* – giace al suolo, cerca di afferrare il braccio del guerriero; il ceramografo l'ha rappresentata nel momento esatto in cui l'avversario sta per tirarla giù dal cavallo<sup>438</sup>, sviluppando un modello precedente della ceramografia italiota, e destinato ad avere una sua continuità anche successivamente. Nella sezione inferiore sono rappresentate quattro donne offerenti, l'ultima delle quali reca in mano una *lekythos* dello stesso tipo del vaso A 41.

Accanto alla *lekythos*, tra le forme utilizzate come supporto da questo gruppo di ceramografi vi sono la situla A 40 e il più tradizionale cratere a mascheroni A 39. Gli schemi prescelti per il trattamento delle scene amazzoniche su questi due vasi sono molto simili, e un elemento ricorrente in essi è fornito dalla presenza del cavallo. Le Amazzoni, abbigliate alla maniera tradizionale, potrebbero essere state

---

<sup>437</sup> Gli dèi fanno qui il loro primo ingresso in scena di guerra con Amazzoni. Nella ceramica attica essi non sono mai raffigurati sui vasi insieme ai combattenti. Questa presenza divina è forse l'elemento di maggior discriminazione rispetto all'iconografia ateniese, in quanto segna il distacco da una condizione in cui gli scontri sono riferiti ad un contesto esclusivamente umano ad una situazione completamente differente, nella quale il divino personifica la valicazione dei limiti umani e della morte. Cfr. §. III. 4.

<sup>438</sup> Ancora una volta il confronto più stringente è con il fregio del tempio di Apollo Epikourios a Bassae: Bothmer 1957, p. 215, tav. LXXXVIII.

raffigurate appena scese, o disarcionate, da cavallo, come forse suggeriscono anche le armi (pelta e *sagaris*) che giacciono al suolo abbandonate: l'esito dello scontro, quindi, andrebbe a favore dei loro avversari, che, come sulla *lekythos* A 41, vengono spesso raffigurati con elementi dell'armatura italica (quali ad esempio gli elmi del tipo a pileo) a definirne l'etnia non ellenica. La *kylix* A 38, il primo esemplare di questa forma nella ceramografia italiota recante una scena di Amazzonomachia, presenta un'immagine con l'Amazzone a cavallo rispondente al modulo tradizionale, ma impegnata in una caccia alla pantera, animale simbolicamente molto importante nella caratterizzazione ferina e selvaggia delle guerriere<sup>439</sup>.

Al Pittore di Licurgo, erede dello stile del Pittore dell'*Ilioupersis*, nonché ceramografo tra più importanti della produzione apula<sup>440</sup>, vengono attribuiti cinque vasi, escludendo quelli riconosciuti come pertinenti all'attività dei suoi seguaci e collaboratori (quale, ad esempio, il Pittore dell'Orfeo di Milano). La caratterizzazione in senso drammatico e "barocco" dei volti delle figure, che è una sua peculiarità, è apprezzabile anche nelle Amazzonomachie che gli sono riferite<sup>441</sup>.

Il cratere a volute A 43, invece, presenta una scena che sembra ispirata direttamente dal Pittore dell'*Ilioupersis*, ed in particolare dal cratere A 30. Al centro del vaso sono raffigurati Achille in nudità eroica, con *chlamis*, elmo di tipo corinzio crestato e schinieri, nell'atto di sostenere, dinanzi a un alberello, Pentesilea accovacciata, abbigliata all'orientale con *anaxyrides* e *chitoniskos* riccamente decorati e con la *tiara* rigida sul capo, mentre un cavallo<sup>442</sup> è raffigurato nell'atto di allontanarsi al galoppo. Le due figure e l'alberello poggiano su un rialzo roccioso del terreno; Atena armata, invece, è stante alle spalle di Achille, in posizione più arretrata, come indica la sottile linea del suolo sul quale è raffigurata. Una seconda Amazzone, in basso sulla sinistra, è in fuga e sembra atterrita. Come sul cratere A 30,

<sup>439</sup> Da ultimo Giuman 2005, pp. 81-87.

<sup>440</sup> La sua influenza sulla ceramografia italiota è forte: non a caso è considerato il maestro del lucano Pittore del Primato; prende il nome dal cratere conservato al British Museum con scena della follia di Licurgo: Sena Chiesa 1968, pp. 327-378; Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 414-418; Sena Chiesa 2004, pp. 226-236.

<sup>441</sup> Il frammento A 42, con un'Amazzone accasciata nell'atto di difendersi probabilmente da un guerriero a cavallo (del quale è visibile una zampa), fornisce un'esemplificazione dello stile del pittore.

<sup>442</sup> La cavalcatura è in genere un attributo costante nel caso di immagini che raffigurino la regina delle Amazzoni. Cfr. §. III.1. 2, §. III. 3 e §. III. 4.

nel registro superiore, assistono alla scena alcune divinità, tra cui Afrodite, seduta a sinistra, nell'atto di indicare Achille come sul cratere A 30 del Pittore dell'*Ilioupersis*. Un Eros è raffigurato non nell'atto di incoronare l'eroe, ma di porgere una corona verso la mano di Afrodite. Sulla destra è raffigurato un Apollo citaredo, che con la sinistra sembra indicare Penthesilea. La Nike, che aveva un ruolo molto importante, dal punto di vista iconologico, sul cratere A 30, è qui assente: Atena per se stessa basta per assegnare la vittoria dell'eroe suo protetto. La presenza di Apollo, invece, può giustificarsi immaginando che, in quanto alleate dei Troiani, le Amazzoni godessero del suo sostegno, sebbene lo scontro le veda perdenti. La tematica amorosa, che pure sembrerebbe accennata dalla presenza di Afrodite ed Eros, è subordinata in tal caso all'episodio bellico. Atena è raffigurata, infatti, in una posizione preminente rispetto alle altre divinità, quasi per esprimere un suo impegno diretto nel garantire la vittoria di Achille, laddove gli altri dei assistono alla scena in apparenza senza farsi coinvolgere.

Il tema dell'incontro-scontro tra Achille e la regina delle Amazzoni è stato riconosciuto anche sull'anfora apula A 45<sup>443</sup>, sempre assegnata all'officina del Pittore di Licurgo. Questa volta la scena di combattimento copre l'intero corpo sul lato posteriore dell'anfora, mentre il lato principale è decorato con un'altra immagine mitologica eroica, la caccia al cinghiale calidonio<sup>444</sup>. I personaggi coinvolti nella battaglia si distribuiscono su diversi piani. In alto a sinistra è un'Amazzone ferita e accasciata, raffigurata nell'atto di portarsi sul capo la mano destra in un tipico gesto di dolore<sup>445</sup>. A questa figura segue un duello con una seconda Amazzone seduta che sta per essere trafitta da un guerriero greco che sopraggiunge. Sul corpo del vaso è stato raffigurato anche un piccolo edificio, assimilabile ad un *heroon*, collocato in primo piano. Alla sinistra di esso si svolge un duello, interpretato come scontro tra

---

<sup>443</sup> Scarfi 1969, pp. 14-15, tav. 14; Schauenburg 1960, p. 6, fig. 2; Moret 1975, p. 207, n. 74, tav. 97, 2; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 418, n. 19; Devambez, Kauffmann-Samaras 1991, n. 377; Berger 1994, p. 299, n. 45; Frielinghaus 1995, p. 236, n. 11.

<sup>444</sup> L'associazione tra Amazzonomachie e la caccia al cinghiale calidonio è già presente nella fase protoapula, in particolare sul cratere A 14. Si veda l'analisi al §. II. 3. 1.

<sup>445</sup> Tra i primi ad utilizzare questa postura della mano per le Amazzoni è il Pittore della Nascita di Dioniso, sul cratere A 16; si veda il §. II. 3.1.

Achille e Pentesilea<sup>446</sup>. In realtà si tratta di una *presa per i capelli* ad opera di un guerriero, indubbiamente qualificato come greco, su un'Amazzone a cavallo, che presenta, unica tra le sue compagne, lunghi boccoli scuri che scendono al di sotto della *tiara*. L'identificazione della scena come quella dello scontro tra Achille e Pentesilea resta ipotetica; si deve considerare che, nella tradizione attica, la regina guerriera non è mai raffigurata a cavallo; e in secondo luogo, si deve osservare che nella ceramografia italiota il momento prediletto per lo scontro è quello in cui Achille è già vittorioso e soccorre la regina (come sui crateri A 30 ed A 43)<sup>447</sup>.

Il cratere A 44 propone invece un'associazione tematica più tradizionale rispetto all'esemplare precedente, in quanto l'Amazzonomachia sul collo è connessa ad un episodio del mito troiano, in particolare alla morte di Troilo<sup>448</sup>. Il combattimento si svolge tra tre personaggi: un'Amazzone in fuga si volta ad osservare la compagna a cavallo, che sta per essere sconfitta da un oplita avversario<sup>449</sup>. La prima Amazzone è raffigurata nel gesto, presente sin dalla fase protoitaliota, di portarsi la mano sulla testa, particolarmente utilizzato nelle opere di questo periodo.

Alla cerchia del Pittore di Licurgo sono infine attribuite due singolari *lekanides*. La prima, A 46, è campita con una decorazione vegetale, all'interno della quale si distinguono la figura di Perseo con la testa della Gorgone e di un'Amazzone armata, entrambe emergenti dalla corolla di un fiore. Alle due figure mitologiche corrispondono simmetricamente due grifoni collocati tra i motivi vegetali. La seconda, la *lekane* A 47, è unica in tutta la produzione apula di scene amazzoniche, in quanto il combattimento si dispone con andamento concentrico intorno al tondo interno<sup>450</sup>. I tre duelli che costituiscono la composizione si ripetono con pochissimi elementi di differenziazione individuabili per lo più nell'atteggiamento di attacco o di

---

<sup>446</sup> Berger 1994, p. 299, n. 45

<sup>447</sup> Si veda §. III. 4.

<sup>448</sup> Engelmann 1905, p. 179-188, tav. 7; Rocco 1951, pp. 168-175, tav. XL; Schauenburg 1961, p. 218; Schauenburg 1970, pp. 59-60; Kossatz-Deissmann 1981, pp. 90-91, n. 383.

<sup>449</sup> L'associazione tra temi amazzonici e temi troiani risulta preferita dai pittori sin dalla fase protoitaliota: a titolo esemplificativo si ricordano il caso di A 7 (Pittore della Danzatrice di Berlino) e di L 3 (Pittore di Policoro).

<sup>450</sup> Schauenburg 1986<sup>b</sup>, p. 179, fig. 23.

difesa dei guerrieri o, al contrario, delle Amazzoni. I duelli risultano essere giustapposti alla stregua di monomachie indipendenti, completate da una figura di Amazzone appiedata nell'atto di sollevare la *sagaris*, intorno alla quale sono disegnate due rosette stilizzate. I guerrieri indossano elmi del tipo apulo-corinzio di derivazione italica, eccetto uno che indossa un elmo corinzio crestato.

All'officina del Pittore di Licurgo sono attribuiti altri quattro vasi con immagini di Amazzoni. Al Pittore dell'Orfeo di Milano sono riferibili due crateri a volute, A 48 ed A 49, entrambi provenienti da Ruvo di Puglia. Il primo, A 48, eponimo del pittore, presenta una raffigurazione tutta giocata sul tema dell'orientale: infatti sul corpo del vaso sono raffigurati i Traci, in estasi per la musica di Orfeo; sul collo, tra due grifoni, un'Amazzone armata si prepara a difendersi. L'abbigliamento dell'Amazzone e degli altri orientali rappresentati non presenta significativi elementi di distinzione: in questo periodo, infatti, l'iconografia del barbaro orientale diviene ormai stereotipata<sup>451</sup>. Il secondo cratere, A 49, presenta in alto tre divinità (Ermes, presumibilmente Atena, Eros e Afrodite) e in basso un duello (guerriero appiedato contro Amazzone a cavallo). Questo schema compositivo<sup>452</sup> verrà ripreso sui crateri a volute tardo apuli, in particolare dal Pittore di Baltimora. La tipologia delle armi delle Amazzoni si arricchisce di una *variatio*, uno scudo di tipo beotico in luogo della tradizionale pelta<sup>453</sup>.

In stretto rapporto con l'officina del Pittore di Licurgo sono anche i crateri A 50 ed A 52, entrambi provenienti dalla Peucezia e accomunati dall'associazione tra una scena di Amazzonomachia sul collo e una raffigurazione mitologica – di probabile ispirazione tragica – sul lato principale del corpo del vaso. I due crateri, del tipo a volute, presentano sul collo un primo registro caratterizzato da un ornamento vegetale, e il secondo con la rappresentazione amazzonica, costituita da figure

<sup>451</sup> Moret 1975, pp. 153-155; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 216-218.

<sup>452</sup> Lo schema con le divinità disposte in alto e gli scontri collocati in basso è una creazione dell'officina del Pittore dell'*Ilioupersis*, realizzata per la prima volta sul cratere a calice A 37 del quale si è già detto.

<sup>453</sup> Questo tipo di scudo fa parte dell'armamento sia delle Amazzoni che dei guerrieri greci nella fase iniziale della ceramica a figure nere con Amazzonomachie: Lindbloom 1999, p. 69; Giومان 2005, pp. 36-39. Si veda anche § III. 1. 1.

organizzate in due schemi fondamentali<sup>454</sup>. Il primo vaso, A 50, raffigura un duello che si svolge al di sopra del corpo di un'Amazzone caduta, e una *presa per i capelli* alla presenza di un'Amazzone arciera, in difesa della compagna. Gli schemi ricalcano ormai quelli entrati a far parte del patrimonio comune di tutte le officine italiote, e gli elementi di *variatio* sono legati ai soli attributi delle armi (ad esempio la rosetta a dieci petali che decora lo scudo rotondo del guerriero indigeno) oppure alle vesti, in particolare quelle amazzoniche, che tendono a divenire sempre più vistosamente decorate. Sul cratere A 50 l'Amazzonomachia si raccorda con la scena raffigurata sul corpo del vaso, un episodio ispirato dal racconto omerico, relative all'*ikesìa* di Priamo per la restituzione del corpo di Ettore<sup>455</sup>. Nell'ottica dell'associazione, sullo stesso esemplare, di due temi con figure di orientali, si potrebbe leggere anche il complesso cratere A 52: all'articolata raffigurazione principale dell'Oltretomba, con Orfeo che suona la cetra alla presenza di Ade e Persefone seduti nel loro palazzo, e con i discendenti di Eracle insieme con Megara<sup>456</sup>, è associata la scena di Amazzonomachia, raffigurata sul collo. Essa è composta da due duelli che ripetono lo stesso schema (guerriero appiedato - Amazzone a cavallo) ma disposti secondo un andamento chiasmico, con gli opliti che si danno le spalle e le guerriere a cavallo collocate all'estremità. Come spesso si verifica in questa fase, le figure dei combattenti non si ripetono identiche, ma alle guerriere sono associate armi differenti (l'una combatte con la *sagaris* e l'altra con la lancia, la seconda guerriera ha anche la pelta). Gli avversari sono caratterizzati da elmi crestati di tipo italico<sup>457</sup>.

In questa panoramica relativa ai ceramografi gravitanti intorno al Gruppo delle Situle di Dublino si colloca anche il Pittore Chini: sua la raffigurazione di un'Amazzone armata su A 51, l'unico *alabastron*, della ceramica apula, che presenti una raffigurazione con una guerriera. L'immagine dell'Amazzone è stata interpretata

<sup>454</sup> Questo è un forte elemento di contrasto rispetto alla tradizione successiva che fa capo al Pittore di Dario, che invece caratterizzerà le complesse scene amazzoniche sul collo dei crateri con l'affastellamento di molte figure.

<sup>455</sup> Giuliani 1999, pp. 43-51; Todisco 2002<sup>b</sup>, pp. 20-23; Todisco 2010<sup>c</sup>, pp. 271-280.

<sup>456</sup> Le varie figure presenti indicano i morti tragicamente (Eraclidi), la beatitudine di chi giunge nell'oltretomba (Orfeo), la punizione che aspetta coloro che si sono comportati male in vita (Sisifo e i giudici infernali). La raffigurazione ha, dunque, una forte valenza escatologica, per comunità che aderivano ai culti orfico-pitagorici: Pontrandolfo 2009, p. 131.

<sup>457</sup> Schneider-Herrmann 1996, p. 40, figg. 30-32.

come quella di una danzatrice orientale, forse con possibili rimandi al culto di Artemide<sup>458</sup>; si tratta di uno dei primi esempi, nella ceramica apula, di utilizzo della figura dell'Amazzone armata in contesti non direttamente connessi alla guerra<sup>459</sup>, ma piuttosto come immagine esotica, evocativa dell'alterità rispetto alla figura femminile tradizionale, come già nell'*imagerie* attica si era verificato, che diverrà frequente nella seconda metà del IV secolo a.C., ed anche dal forte valore funerario in sé, proprio per il ruolo "limite" che riveste, di passaggio da un *modus vivendi* ad un altro<sup>460</sup>.

I vasi successivi agli ultimi esemplari riferibili al Pittore di Licurgo presentano uno stile considerato molto vicino a quello del Pittore di Dario, al punto che i ceramografi che li decorano, quali il Pittore di Copenaghen 4223 e gli artigiani del Gruppo di Berlino-Branca, ne vengono considerati dei precursori<sup>461</sup>.

In particolare è evidente il legame del maggiore esponente dello stile tardo col Pittore di Copenaghen 4223. Costui decora con soggetti amazzonici quattro vasi: un cratere a volute, due situle, un'anfora di tipo panatenaico. Secondo Trendall e Cambitoglou<sup>462</sup>, i crateri a volute di questo ceramografo possono essere considerati contemporanei ai più antichi esemplari riferibili al Pittore di Dario, e vanno perciò collocati tra il 340 e il 330 a.C. In questa fase si assiste a una riproposizione di schemi iconografici, che iniziano a standardizzarsi sia relativamente alla posizione delle figure dei combattenti sia nell'inserimento, tra i duellanti, di elementi decorativi secondari<sup>463</sup>.

Un buon esempio è costituito dal cratere A 53, sul cui lato principale è un'Amazzonomachia strutturata su due registri. La sezione superiore è decorata con lo stesso modulo, ripetuto due volte, e disposto chiasticamente. Il registro inferiore è

---

<sup>458</sup> Schneider-Herrmann 1975<sup>a</sup>, pp. 171-175; sugli *alabastra* a figure rosse: Schauenburg 1972, pp. 270-275.

<sup>459</sup> Nella produzione lucana il fenomeno è attestato dagli *skyphoi* del Gruppo Intermedio e del Pittore di Dolone, L 6 ed L 12, discussi nel §. II. 2, prodotti appena qualche decennio prima.

<sup>460</sup> Schefold, Jung 1988, pp. 52-56.

<sup>461</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 455-457; Trendall 1989, pp. 86-88 li definisce "*forerunners of the Darius Painter*".

<sup>462</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, p. 463.

<sup>463</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 460-461.

organizzato in altre due monomachie: la prima, da sinistra, sembra riprendere lo schema attestato sul cratere A 15 del Pittore della Nascita di Dioniso, con il guerriero greco che si prepara a finire l'Amazzone caduta; il secondo duello è uno scontro tra un'Amazzone a cavallo e un oplita, che si svolge sul corpo di una guerriera morta. I combattenti non indossano elmi di tipo greco, ma di tipi diffusi in Italia meridionale (a *pilos*, apulo-corinzio o frigio-calcidese), mentre le Amazzoni indossano il costume orientale; alla prima da sinistra andrebbe forse attribuito il ruolo di condottiera, essendo l'unica a indossare, in luogo della *chlamis*, la pelle di pantera<sup>464</sup>.

Se sul cratere A 53 la raffigurazione risulta piuttosto tradizionale, più originali sono le raffigurazioni sulle due situle A 54 ed A 55, attribuite a ceramografi molto vicini al Pittore di Copenaghen 4223. La prima documenta uno schema unico, riproponendo il duello con l'Amazzone a cavallo, associato a una figura isolata, un'Amazzone inginocchiata e riversa in avanti, che non trova confronti con nessun'altra guerriera raffigurata nelle fasi precedenti<sup>465</sup>. Il guerriero, che indossa un elmo calcidese e delle *endromides*, viene incoronato da una Nike, come accadeva già per Achille sul cratere A 30 del Pittore dell'*Ilioupersis*: questo gesto inaugura una fortunata tradizione iconografica. La situla A 55, morfologicamente simile alla precedente, raffigura un'Amazzone rappresentata non sul tradizionale cavallo rampante, ma su un grifone, animale che le è spesso associato nell'iconografia italiota<sup>466</sup>.

L'opera di questo ceramografo che può essere maggiormente accostata sotto il profilo stilistico al Pittore di Dario è tuttavia l'anfora A 56<sup>467</sup>, del tradizionale tipo apulo: nella sezione superiore si susseguono due duelli, il primo con l'Amazzone a cavallo, il secondo tra due avversari appiedati. In basso il ceramografo ha rappresentato elementi vegetali, oltre a una pelta e due *kidarides*, poggiate al suolo

<sup>464</sup> In genere questo attributo qualifica la regalità, ma nella ceramografia apula, soprattutto a partire da questa fase, esso tende a divenire un elemento privo di qualsiasi ruolo semantico. Si veda il paragrafo successivo, sui pittori tardo apuli (§. II. 3. 3), e anche §. III. 1. 1.

<sup>465</sup> Amazzoni riverse in avanti sono presenti ancora una volta sul fregio di Bassae. Tuttavia nessuna si offre ad un confronto stringente, per cui si può immaginare una rivisitazione di un modulo più noto tardo classico da parte del ceramografo.

<sup>466</sup> Si veda ad esempio il collo del cratere a volute A 48, attribuito al Pittore dell'Orfeo di Milano.

<sup>467</sup> Schauenburg 2000, pp. 14-15, fig. 28.

indicato da una sottile linea rocciosa. Si tratta di oggetti che non vanno rapportati ai duelli soprastanti, in quanto nessuna delle Amazzoni presenta il capo scoperto e tutte hanno la pelta, e che contribuiscono alla connotazione ambientale della scena. Su tutti i quattro vasi del Pittore di Copenaghen 4223 l'Amazzonomachia è associata, sul lato secondario, a un'immagine molto cara al pittore, quale quella del corteo dionisiaco<sup>468</sup>.

Molto vicino, per certi versi, al Pittore di Copenaghen 4223 è il Pittore di Loebbecke<sup>469</sup>, che decora due crateri a mascheroni con immagini amazzoniche. Di questi, A 57<sup>470</sup> è caratterizzato dall'uso di una figura amazzonica singola ma di cui viene rimarcato l'aspetto selvaggio (infatti la guerriera cavalca un grifone). Il cratere A 58, invece, riprende la fortunata struttura compositiva utilizzata per la prima volta dal Pittore dell'*Ilioupersis*, con il concilio degli dei nel registro superiore e il combattimento amazzonico nel registro inferiore. I duelli riprendono schemi fondamentali già utilizzati dai ceramografi precedenti, anche se il pittore inserisce un'innovazione nella prima delle due monomachie: l'Amazzone a cavallo tende il braccio destro supplice verso il guerriero avversario, mentre porta la sinistra sul capo, nel gesto, come si è detto, spesso associato al dolore e alla morte. Le armi stesse del guerriero, *pilos* e scudo rotondo, sono riproposte sul lato secondario del vaso, indossate dal guerriero defunto raffigurato all'interno di un *naïskos* circondato da offerenti.

Un gruppo di tre importanti vasi, un cratere a mascheroni (A 59) e due a calice (A 60 e A 61) sono attribuiti ad alcuni ceramografi considerati molto vicini al Pittore di Dario, e che, come si vedrà, ne influenzano in modo significativo alcune scelte tematiche e stilistiche<sup>471</sup>. Al Gruppo Berlino-Branca sono riferibili i crateri A 59 e A 60, mentre il cratere A 61 è eponimo del Pittore di Ippolita. I tre vasi presentano tutti

---

<sup>468</sup> Il legame tra le immagini amazzoniche e il culto dionisiaco può essere riconosciuto anche su vasi della tradizione protoitaliota come il cratere A 15 del Pittore della Nascita di Dioniso. Si veda il §. III. 1. 1.

<sup>469</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 470-471.

<sup>470</sup> I crateri presentano entrambi immagini di guerrieri rappresentati in *naïskoi*; in particolare è insolita la raffigurazione sul cratere A 57, dove il monumento funerario ospita tre figure (un giovane, un anziano seduto retrospiciente e il guerriero stante con un caratteristico elmo frigio e l'abbigliamento tipico del guerriero italico).

<sup>471</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 477-482; Trendall 1989, pp. 86-88.

lo stesso tema, vale a dire la consegna a Eracle del cinto di Ippolita<sup>472</sup>, regina delle Amazzoni, episodio che per la prima volta compare nella produzione apula dopo essere apparso nella produzione lucana come creazione del Pittore di Amykos<sup>473</sup>. Le raffigurazioni si rivelano estremamente simili tra di loro: la consegna avviene in un clima di pace, come sull'idria L 2 del Pittore di Amykos, nonostante le guerriere, compresa la regina, siano armate. Ippolita viene caratterizzata con gli attributi della regalità (*tiara*) e con l'abito di foggia orientale (*anaxyrides*, *chitoniskos*, *chlamis*) eccetto che sul cratere A 61, dove la regina, oltre alla *tiara* purpurea e alle *endromides*, indossa un chitone di stoffa leggerissima e trasparente, che ne lascia intravedere la nudità. A sinistra, Eracle è ritratto con i suoi attributi caratteristici, la pelle di leone sulle spalle e la clava, ed è raffigurato stante, tranne che sul cratere A 60, dove egli compare seduto e retrospiciente<sup>474</sup>. Il gesto della consegna avviene dunque in modo pacifico, segno che la battaglia si è conclusa<sup>475</sup>, ma sempre alla presenza di alcune divinità, raffigurate nel registro superiore (Atena, Afrodite, una Nike). Assistono alla scena anche altre guerriere dell'esercito di Ippolita: sul cratere A 59 una è raffigurata stante, in posizione più elevata rispetto alla regina e a Eracle; sul cratere A 60 compaiono due guerriere, di cui una a cavallo, alle spalle dei protagonisti, e una seduta a destra di Ippolita; il cratere A 61 presenta una grossa lacuna a sinistra, dove probabilmente, per analogia con gli schemi esaminati, andava a collocarsi un'altra Amazzone<sup>476</sup>. Altri due elementi costanti in queste raffigurazioni sono il cavallo, collocato accanto alla regina, e l'alberello nei pressi del quale avviene la consegna, assenti nella raffigurazione protolucana del Pittore di Amykos, ma attestati sul cratere a colonnette L 4 del Pittore delle Grandi Teste.

Sulla base, quindi, di una tradizione iconografica genuinamente protoitaliota, i pittori apuli del Gruppo di Berlino-Branca inseriscono degli elementi nuovi,

---

<sup>472</sup> Per l'analisi del mito si rimanda al capitolo §. I. 2. Per l'analisi iconografica § III.3.

<sup>473</sup> L 1 ed L 2: cfr. §. II. 1. Schauenburg 1960, pp. 1-14; Boardman 1988, pp. 196-233; Giuman 2002<sup>b</sup>, pp.225-237 e Giuman 2005, pp. 89-102.

<sup>474</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, pp.13-15.

<sup>475</sup> Schauenburg 1960, pp. 1-14.

<sup>476</sup> Un'altra ipotesi è che in questa posizione fosse rappresentata una figura maschile, come su A 60. Su quest'ultimo esemplare il giovane stante alle spalle di Eracle sarebbe identificabile con Iolao. Vollkommer 1988<sup>b</sup>, pp. 13-14.

strutturando uno schema compositivo che verrà riutilizzato dai maggiori pittori dell'Apulo Tardo, quali il Pittore di Dario e il Pittore di Baltimora<sup>477</sup>. Consegnando il cinto, infatti, le Amazzoni vengono ricondotte nella loro dimensione femminile, contrapposta a quella guerresca, di spose che si sottopongono all'autorità dell'uomo<sup>478</sup>.

La trattazione del tema amazzonico nella fase del cosiddetto Apulo Medio, dunque, si caratterizza per lo sviluppo di temi e schemi derivati dalla produzione protoitaliota, accanto alla creazione di nuovi schemi, quali ad esempio quello relativo al tema di Achille e Pentesilea, destinati ad avere una loro diffusione soprattutto nella fase tarda della ceramica apula. Dal punto di vista delle forme, grande è la sperimentazione: accanto al cratere, in particolar modo del tipo a volute e mascheroni, che gode di una fortuna costante come supporto per scene di questo soggetto, si assiste alla progressiva riduzione delle forme di tradizione attica, come la *pelike*, e del tipo del cratere a campana, mentre vengono impiegate forme nuove, quali la *loutrophoros* (A 36), la *lekythos* (A 41) e l'*alabastron* (A 51), *unica* in tutta la produzione apula a soggetto amazzonico, ed altre forme, quali la *kylix*, la *lekane* e la situla, che verranno ampiamente utilizzate nella fase tardoapula. Il Grafico 7 mette comunque in evidenza come in questa fase continuino a preferirsi, per il soggetto amazzonico, le forme di grandi dimensioni.

Nel secondo quarto del IV secolo a.C., dunque, fino al primo decennio della seconda metà, l'eredità in termini di schemi e temi trasmessa dalla ceramica protoitaliota, si consolida nell'esperienza di questi ceramografi, che collaborano in modo sempre più stretto e radicato, al punto che possiamo verificare come alcune immagini si trasmettano di officina in officina, in concomitanza con l'accrescersi sempre maggiore di richieste da parte dei fruitori indigeni ed italoti<sup>479</sup>. Questa

---

<sup>477</sup> Si veda il §. III. 3, specificamente dedicato al mito della consegna del cinto e alle Amazzonomachie eraclee.

<sup>478</sup> Lo sciogliere la cinta è un gesto legato, nel mondo attico, alla consumazione del rapporto sessuale nella sfera matrimoniale regolare: Schauenburg 1960, pp. 1-15; Boardman 1988, pp. 200-205; Giuman 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237; Giuman 2005, pp. 86-92. Si veda anche il §. III. 1.1 e III. 3.

<sup>479</sup> Trendall 1989, pp. 78-82.

continuità diventa un elemento caratteristico per la fase dell'Apulo Tardo, accanto a un altro fenomeno che si rende evidente, ossia l'utilizzo della figura amazzonica come soggetto isolato, al di fuori di un contesto prettamente bellico.

### §. II. 3. 3 Apulo Tardo.

Con il termine Apulo Tardo<sup>480</sup> ci si riferisce alla fase finale della produzione in *Apulia* di ceramica a figure rosse, compresa tra il 340 e il 300 a.C. Dal punto di vista stilistico, in questo periodo risulta fondamentale lo sviluppo di tre officine, gravitanti intorno alle personalità dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, del Pittore di Baltimora e del Pittore di Arpi.

I vasi apuli decorati con scene di Amazzonomachia appartengono in maggioranza a questa fase produttiva<sup>481</sup>: la vicinanza non solo cronologica ma anche stilistica tra le officine fa sì che, gradatamente, le forme vascolari selezionate come supporto e gli schemi utilizzati per la decorazione figurata inizino a riproporsi in combinazione tra loro, come peraltro sembra potersi evincere da un'analisi per forme che si propone in questa sede, allo scopo di mettere in rilievo analogie e differenze tra le varie raffigurazioni con soggetti amazzonici. Un altro fenomeno a cui si assiste, in questa fase, è il ripiegamento sugli stessi schemi e il consolidamento degli stessi temi, con il predominio delle scene di battaglia, qualche rara incursione nell'ambito delle variazioni sul tema della consegna del cinto e delle cosiddette "*Amazzoni-spose*". A fronte di questa ripetitività, aumenta invece la gamma di forme selezionate: accanto al cratere, nella sua variante ormai più diffusa del tipo a mascheroni, vengono impiegate come supporti nuove forme quali le *oinochoai*, in maggioranza della forma 1 Beazley, e i *kantharoi*, che hanno una grande diffusione soprattutto nella fase finale del IV secolo a.C., seguendo il *trend* dell'intera produzione apula<sup>482</sup>.

Considerando, dunque, la particolare fisionomia di questa fase produttiva si è scelto di esaminare i vasi con Amazzonomachie per officine e successivamente per forme, analizzando la trasmissione di schemi da un *atelier* all'altro.

---

<sup>480</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 445-451; Trendall 1989, pp. 89-94.

<sup>481</sup> Essi rappresentano circa il 64% del totale dei vasi apuli decorati con questo soggetto, con circa 112 vasi su 174 esemplari in tutto. (Grafico 8).

<sup>482</sup> Sisto 2003, p. 112.

I vasi del Pittore di Dario sono forse tra i più studiati dell'intera produzione italiota<sup>483</sup>: il nome del pittore è derivato dal noto vaso A 62, un cratere a mascheroni che presenta, sul lato principale, una scena incentrata sul re persiano Dario<sup>484</sup>. Gli esemplari con decorazione amazzonica ascritti al Pittore di Dario sono sette. La forma prescelta più di frequente dal pittore e dalla sua officina per il soggetto in esame è l'anfora del tipo apulo, elaborazione del tipo attico panatenaico<sup>485</sup>, mentre il cratere a mascheroni, il cui sviluppo trova nel Pittore di Dario un apporto fondamentale, viene scelto una sola volta per un combattimento amazzonico.

Con il Pittore di Dario le Amazzonomachie raggiungono un alto grado di sistematicità nella definizione stilistica, assumendo quei caratteri distintivi che avranno poi in tutta la ceramografia italiota nella sua fase finale: la marcata connotazione orientale delle guerriere, con il particolare abbigliamento che le contraddistingue, diviene un elemento imprescindibile, così come gli schemi, che si ripetono sempre più frequentemente, spesso con interessanti combinazioni. Sul cratere a mascheroni A 62 l'Amazzonomachia è collocata sul collo, mentre sulle anfore essa viene disposta preferibilmente nel registro superiore del corpo.

I possibili richiami simbolici tra alcune immagini del ceramografo e gli eventi storici collegati alle spedizioni di Alessandro Magno è stato più volte messo in risalto<sup>486</sup>; l'Amazzonomachia, accanto ad altre scene, come i combattimenti tra Greci

<sup>483</sup> Anti 1952, pp. 23-45; Rocco 1953, pp. 170-186; Schmidt 1960; Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976, pp. 94-108; Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 473-522; Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986; Trendall 1989, pp. 89-94; Massa-Pairault 1996, pp. 235-262; Boardman 2006, pp. 134-139.

<sup>484</sup> Heydemann 1872, p. 578 n. 3253; *MonInst* 1869-1873, tavv. 50-52; Séchan 1926, pp. 526-527, tav.9; Anti 1952, pp. 23-45, tav. XII-XIV; Rocco 1953, pp. 170-173, tavv. LXXVI-LXXX; Borda 1966, tavv. XIII e XIV; Schmidt 1960, pp. 18-32; Arias 1963, pp. 470-471, tav. 170.1; Trendall, Webster 1971, p. 112, n. III.5,6; Hölscher 1973 pp. 174-180; Moret 1975 pp. 117-120, tavv. 65 e 72; Giuliani 1977, pp. 26-42; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 611, n. 384, tav. 489; Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 495, 8/38, tav. 176.1; Schmidt, pp. 505-520, tavv.142-145; Kahil, Icard 1984, p. 673, n. 686, tav.500; Schauenburg 1984<sup>b</sup>, p. 364, tav. 104.1; Moreno 1987, pp. 194-196; Villanueva-Puig 1989, pp. 287-299, figg.1-3; Trendall 1989, p. 89, fig.203; Arias 1990<sup>b</sup>, p. 216-218, figg. 322-324; Trendall, Cambitoglou 1991, p. 150; Cassano 1992, pp. 177-180 n. 1; Greco 1992, p. 334, figg. 10-11; Söldner 1993, pp. 267-269, fig. 4; Aellen 1994, pp. 21, 30, 32, 54-55, 58,71, 73, 86, 98-99, 109, 116-117, 119, 123, 139-140, 190-192, 202, 213, n. 4, tavv.5-7; Schmidt 1996, p. 455; Cassano 1996, pp. 153, cat. 11.15; Roscino 1998, pp. 115, 116, 126-127, nota 271; Todisco 2003, pp. 468-469, n. Ap 182; Borriello, Rubino 2003, p. 53, fig. a p. 56; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 152-154, Ap 182; Bottini 2007, pp. 86-87, figg. 11-12; Pontrandolfo 2009, pp. 116-118. Il cratere è iscritto, come spesso accade sui vasi del Pittore di Dario di maggiore impegno iconografico.

<sup>485</sup> Trendall 1989, pp. 9-10.

<sup>486</sup> Giuliani 1977, pp. 26-42; Trendall, Cambitoglou 1982, p. 485; Giuliani 1984, pp. 61-64; Massa-Pairault 1996, pp. 235-256; Schmidt 2002, pp. 258-259; Pouzadoux 2005, pp.51-65; Roscino 2010, p. 336.

e Persiani, è un tema riproposto in modo sempre più frequente a partire dal 340-320 a.C., periodo in cui la pressione delle popolazioni italiche sulle colonie ed i centri ellenizzati dell'Italia meridionale diventa crescente. Si assiste quindi a un'associazione ancora più significativa tra le immagini dei combattimenti contro le guerriere orientali, ad esempio rappresentate sul collo dei crateri a volute, e le raffigurazioni presenti sul corpo del vaso, in un sistema di rimandi e messaggi iconografici complesso e ramificato.

L'Amazzonomachia che decora il collo del cratere A 62 può esser considerata un prototipo tipologico. La rappresentazione sul corpo del vaso è stata ampiamente studiata<sup>487</sup>: la complessa scena mostra un esempio di *hybris* punita, quella dei Persiani di Dario, raffigurato al centro del vaso, mentre Zeus ed Atena al registro superiore assegnano la vittoria a Hellas, personificazione della Grecia<sup>488</sup>. In questa immagine la tracotanza delle popolazioni barbare trova quindi la sua punizione nella sconfitta a cui sembrano alludere l'atteggiamento delle figure divine, evidentemente protettivo nei confronti dell'elemento greco<sup>489</sup>. Sul collo del cratere è collocata una scena di Amazzonomachia, organizzata intorno all'immagine centrale dell'Amazzone su cavallo bianco, che fronteggia un avversario con elmo frigio crestato, mentre sul terreno, indicato da una sottile linea e da qualche elemento vegetale, giace un'Amazzone prona. Intorno a questo nucleo centrale, modulo destinato a occupare spesso la medesima posizione in rappresentazioni analoghe, si vanno a collocare altri due gruppi: da sinistra si susseguono un'Amazzone atterrita, che ancora una volta porta la destra sul capo, poi due avversari appiedati in duello, e, in basso, un'Amazzone accovacciata nell'apparente gesto di difendersi. A destra si colloca un altro duello tra nemici appiedati, con la guerriera che si prepara a far calare la propria

---

<sup>487</sup> Sulla derivazione della complessa raffigurazione sul corpo da una tragedia o da un episodio storico si vedano almeno: Séchan 1926, pp. 526-527; Anti 1952, pp. 23-45, tav. XII-XIV; Rocco 1953, pp. 170-173, tavv. LXXVI-LXXX; Schmidt 1982, pp. 505-520, tavv. 142-145; Villanueva-Puig 1989, pp. 287-299, figg.1-3; Massa-Pairault 1996, pp. 235-262.

<sup>488</sup> Schmidt 1960, pp. 18-32; Schmidt 1982, pp. 505-520, tavv. 142-145; Villanueva-Puig 1989, pp. 287-299, figg.1-3; Massa-Pairault 1996, pp. 235-262; Boardman 2006, pp. 134-139.

<sup>489</sup> Mentre Atena e Zeus sono rivolti verso Hellas, Apa(te) è raffigurata retrospiciente in direzione di ΑΣΙΑ, seduta su un altare, forse nell'atteggiamento da supplice. Si vedano in particolare Schmidt 1982, pp. 505-520, tavv. 142-145; Villanueva-Puig 1989, pp. 287-299.

*sagaris*, che sostiene con due mani, sulla testa dell'avversario; alle loro spalle è un alberello.

Il duello principale, al centro, è l'unico con l'Amazzone su cavallo rampante, la quale, peraltro, è la sola tra le sue compagne a non indossare *anaxyrides*: infatti la guerriera veste un *chitoniskos* con *endromides* e si pone presumibilmente alla guida dell'esercito amazzonico, come indica la *tiara* color porpora che ha sul capo, del tutto analoga a quella indossata da Dario<sup>490</sup>. In basso, in primo piano rispetto al cavallo, è raffigurata un'Amazzone abbigliata allo stesso modo, ma con la pelle di pantera sulle spalle; le altre Amazzoni indossano tutto il costume orientale. A parte il guerriero del duello centrale, con elmo di tipo frigio crestato, gli altri due guerrieri indossano invece un elmo del tipo apulo-corinzio egualmente crestato, sono in nudità eroica, e sono dotati di armi di tipo greco.

La caratterizzazione delle figure del duello centrale, con l'Amazzone provvista di *tiara* e il guerriero dell'elmo frigio, conferisce importanza a questa scena, che occupa infatti una posizione preminente. La struttura della composizione, organizzata intorno al duello centrale, viene adottata anche per altri vasi; in particolare è singolare l'associazione, nello stesso corredo<sup>491</sup>, tra il cratere A 62 e l'anfora A 63. Quest'ultimo vaso presenta, sul lato secondario del corpo nel registro superiore, una scena di Amazzonomachia del tutto simile a quella del collo del cratere eponimo: intorno al cavallo rampante al centro, sul quale si trova l'Amazzone, si dispongono simmetricamente tre figure per parte, a destra e a sinistra. Il lato destro si struttura in modo analogo alla scena sul cratere A 62; il lato sinistro invece sembra differirne nella sola figura dell'Amazzone prona, assente sull'anfora. L'impianto compositivo dei due combattimenti risulta molto simile, ed è singolare l'attestazione di entrambe all'interno dello stesso contesto tombale. L'anfora, peraltro, presenta sul lato principale una scena ispirata al mito di Medea, mentre un altro tema dalla forte valenza simbolica è raffigurato sulla *loutrophoros*, sempre conservata a Napoli e proveniente dal medesimo corredo, recante la scena della liberazione di

<sup>490</sup> Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 176-178.

<sup>491</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Canosa*, 2 e l'analisi al §. IV. 2. 2.

Andromeda<sup>492</sup>. Le Amazzoni, i Persiani, i Troiani – questi ultimi rappresentati sull'altro cratere monumentale del Pittore di Dario raffigurante il sacrificio di prigionieri sulla tomba di Patroclo<sup>493</sup> – e le due principesse orientali, Medea ed Andromeda, rimarcano la medesima trama di significati, contrapponendo il mondo della razionalità (quello ellenico) al mondo del *chaos* (quello orientale e barbarico)<sup>494</sup>.

Nell'ambito della produzione dell'officina del Pittore di Dario il supporto selezionato con maggiore frequenza, per scene con Amazzonomachie, è dunque l'anfora di tipo panatenaico. Ben otto esemplari di questa forma vengono decorati con soggetti aventi come protagoniste le guerriere: oltre alla già citata A 63, sono notevoli per le reciproche affinità, anche stilistiche, A 64 ed A 65, le quali presentano Amazzonomachie molto simili, disposte nella sezione superiore del lato principale. Il vaso ginevrino (A 64), in particolare, viene confrontato con l'anfora<sup>495</sup> da Conversano (A 65), poiché l'affinità tra le due raffigurazioni indurrebbe a considerare nuovamente la possibile esistenza di un prototipo comune, caratterizzato dalla presenza di un'Amazzone a cavallo posta al centro della composizione.

L'anfora A 65, inoltre, proviene a sua volta dallo stesso corredo dell'anfora A 66<sup>496</sup>: i due vasi costituivano parte del corredo vascolare di una tomba "eminente", depredata in antico, dalla quale proveniva anche una panoplia bronzea con elmo di tipo frigio-trace. Del cratere, o meglio, dei crateri e degli altri vasi attribuiti alla mano del Pittore di Dario non restano che frammenti<sup>497</sup>.

L'esemplare A 66 presenta, nel registro superiore del corpo, una versione innovativa del tema della consegna del cinto, delle cui origini specificamente protoitaliote si è già detto in precedenza<sup>498</sup>. Rispetto alla tradizione protolucana sono

---

<sup>492</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82266 (H 3225): Trendall, Cambitoglou 1982, p. 500, n. 58; Todisco 2003, pp. 467-468, n. Ap 183.

<sup>493</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81393 (H 3254): Trendall, Cambitoglou 1982, p. 495, n. 39, tav. 176.2; Cassano 1992, pp.180-182, n. 2, fig. 2. Si veda anche il §. IV. 2.

<sup>494</sup> Bovon 1963, pp. 579-602; Balcer 1983, pp. 257-267; Hall 1989, pp. 52-54.

<sup>495</sup> Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 158-161.

<sup>496</sup> Scheda di contesto *Conversano*, 1. Per il relativo commento §. IV. 2.

<sup>497</sup> Scheda di contesto *Conversano*, 1: Chieco-Bianchi Martini 1964, pp. 100-174; D'Andria 1988, pp. 710-711, figg. 714-716; De Juliis 1988, pp. 137-139; Mannino 2004, p. 699, nota 2.

<sup>498</sup> A 59, A 60, A 61. I vasi, attribuiti ai ceramografi considerati dei precursori dello stile del Pittore di Dario, sono stati analizzati nel paragrafo precedente.

definitivamente scomparsi i compagni di Eracle: soltanto qualche rappresentante dell'esercito di Ippolita circonda i due protagonisti<sup>499</sup>. Eracle è raffigurato con gli attributi che gli sono propri, mentre Ippolita, diversamente dai crateri A 59-61, lo affianca seduta ed armata, con la mano destra impegnata a reggere la fascia che sta consegnando all'eroe semidivino. Come è consueto in questo schema, alle spalle della regina sono rappresentati uno spoglio alberello ed un cavallo. È singolare che nello stesso corredo, e su un supporto della stessa forma vengano selezionati due temi amazzonici almeno in apparenza antitetici tra loro<sup>500</sup>. Da un lato (A 65), le guerriere vanno a rappresentare le nemiche barbare da combattere, dall'altro lato esse abbandonano la loro dimensione selvaggia e ferina per sottomettersi all'eroe greco, consegnandogli il simbolo della loro indipendenza e della loro ferinità.

Per il cratere a campana A 70, decorato con lo stesso tema, il pittore seleziona, dello schema tradizionale, la sola coppia formata da Eracle, rappresentato seduto, ed Ippolita, stante alla sua sinistra e con le redini del cavallo strette nella mano. La regina, abbigliata con una veste ricamata ed una clamide leggera, sembra riprendere direttamente il modello riprodotto dal Pittore di Ippolita sul cratere A 61, sebbene su quest'ultimo vaso l'oggetto consegnato sia assimilabile più a una fascia che non a una cintura rigida, come invece su A 70<sup>501</sup>. Qui la veste regale si completa anche con la *tiara* rigida di Ippolita, mentre l'iconografia di Eracle si mantiene sempre coerente. La colomba pare suggerire simbolicamente il legame amoroso tra i due protagonisti, in quanto animale sacro ad Afrodite, ma la Nike che incorona Eracle rimarca la sottomissione della selvaggia Amazzone all'eroe civilizzatore.

Il tema della consegna del cinto viene poi ripreso anche da un altro ceramografo molto vicino al Pittore di Dario, esponente del Gruppo del Pittore

---

<sup>499</sup> Per un'analisi più dettagliata delle modalità in cui viene applicato questo schema in tutta la ceramografia italiota si rimanda al §. III. 3.

<sup>500</sup> Si veda l'analisi al §. IV. 2. 2.

<sup>501</sup> La forma del cinto di Ippolita è molto varia nella ceramografia italiota. Si passa da una forma assimilabile ad una fascia srotolata (soprattutto negli esemplari della produzione protolucana e poi lucana) ad una cintura vera e propria chiusa e rigida, almeno in apparenza, come sui vasi A 59, A 66, A 70 e A 174. Si veda anche Giunan 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237.

Perrone<sup>502</sup>: ancora una volta come supporto viene selezionata un'anfora, A 73. Lo schema è affine a quello dell'anfora A 66: Ippolita è infatti raffigurata seduta e in armi, impegnata in colloquio con Eracle, e i due sono circondati da tre Amazzoni. Sono presenti sia due cavalli sia l'alberello; Ippolita, abbigliata all'orientale con un'alta cintura, indossa sul capo un elmo di tipo frigio, del tutto simile ad alcuni esemplari macedoni datati al IV secolo a.C.<sup>503</sup>

Le ultime due anfore sicuramente attribuibili all'officina del Pittore di Dario, A 71 ed A 72, ripropongono Amazzonomachie "tradizionali" di questo *ergasterion*: A 72 è decorata nel registro superiore del lato principale del corpo con la rappresentazione di un'Amazzone a cavallo, fissata nello schema della *presa per i capelli*, mentre sul lato secondario dell'anfora A 71 un'Amazzonomachia con guerriera ferita al centro, collocata nel registro inferiore, è associata a una Centauromachia. L'unione di Amazzoni e Centauri gioca ancora sul tema del "barbaro" antitetico rispetto alla civiltà, caro già ad alcuni ceramografi protoapuli, e in particolare al Pittore della Nascita di Dioniso, ma successivamente non più attestato in quella produzione<sup>504</sup>. Singolare è l'ultima Amazzone rappresentata a destra, anch'essa ferita, ma a cavallo, che ricorda da vicino una figura simile attestata sull'anfora A 35 attribuita al Gruppo di Ruvo 423, in quanto l'animale ha le zampe anteriori flesse<sup>505</sup>.

Al Pittore dell'Oltretomba, collaboratore del Pittore di Dario<sup>506</sup>, sono attribuiti sei vasi, tutti crateri a mascheroni di grandi dimensioni, decorati con Amazzonomachie concentrate per lo più sul collo. Le scene sembrano tutte molto simili tra di loro, essendo caratterizzate da alcuni elementi, quali l'affastellamento delle figure, la presenza di guerriere a cavallo, l'utilizzo di *variatio* nella composizione delle armi, che dimostrano il legame tra queste raffigurazioni e quelle

<sup>502</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 522-523.

<sup>503</sup> Cfr. *Alessandro Magno* 1995, p. 232, n. 24.

<sup>504</sup> L'accostamento tra i due temi ricorre anche sul vaso campano C 29 attribuito al Pittore Branicki (cfr. §. II. 5), oltre ai casi già citati in precedenza del Pittore della Nascita di Dioniso (ad esempio A 15).

<sup>505</sup> Questo motivo ritornerà in alcune Amazzonomachie del campano Pittore d'Issione, in particolare sui vasi C 8 e C 11. Il modulo potrebbe derivare dall'esempio dell'Amazzonomachia del tempio di Apollo a Bassae, come già osservato per l'anfora A 35 nel paragrafo precedente.

<sup>506</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 532-532; Trendall 1989, pp. 90-91.

del Pittore di Dario; tuttavia non mancano delle innovazioni. Sul collo del cratere A 74, ad esempio, l'influenza del modello ideato dal Pittore di Dario è molto evidente, in particolar modo considerando la disposizione delle figure su più livelli, come indicano le linee del terreno, e osservando la raffigurazione dell'Amazzone a cavallo posta al centro. Tuttavia viene utilizzata una variante dello schema, con la guerriera retrospiciente; intorno a questa scena si dispongono, come di consueto, due figure simmetricamente impegnate in un duello e l'Amazzone morta ai piedi del cavallo. L'abbigliamento delle guerriere è diversificato negli attributi: infatti le due figure poste lateralmente sono coperte da una pelle di pantera.

Il cratere A 75 è decorato invece con un'Amazzonomachia insolita, caratterizzata da un abbigliamento delle Amazzoni piuttosto semplificato: le guerriere indossano tutte *anaxyrides* e *chitoniskos* trattenuto da baltei incrociati sul petto, *chlamis* svolazzante e berretto frigio<sup>507</sup>. Particolare è la raffigurazione, al centro, di un'Amazzone inginocchiata, che tende supplice le mani verso il guerriero che sta per assalirla, decisamente un *unicum* rispetto al resto della produzione di questo pittore<sup>508</sup>. Dietro di lei si muove un cavallo in fuga, dal quale, probabilmente, è stata disarcionata; gli avversari delle Amazzoni vengono qui raffigurati tutti in nudità eroica e a capo scoperto, oppure indossano *piloi*. Anche in questo caso il combattimento è associato a un tema dalla connotazione salvifica in chiave orfico-pitagorica: il corpo del lato principale del vaso presenta infatti una scena con Orfeo ed Euridice nell'Oltretomba, molto frequente nel repertorio del ceramografo.

Nei casi in cui l'Amazzonomachia si colloca sul corpo del vaso, essa assume caratteri alquanto imponenti e meno standardizzati: così sul cratere A 77, decorato con una scena molto insolita, interpretata come scontro tra Achille e Penteseilea<sup>509</sup>, entrambi accompagnati dai rispettivi carri con aurighi (una biga per l'eroe e una quadriga per l'Amazzone). Il motivo del carro guidato da un'Amazzone verrà

---

<sup>507</sup> Questa raffigurazione è così diversa dalle altre attribuite al Pittore dell'Oltretomba, sì da far pensare a un'esecuzione da parte di una diversa mano, forse quella di un collaboratore secondario.

<sup>508</sup> Secondo l'interpretazione di Moret 1975, pp. 180-182, le scene con immagini di *ικεσία*, ossia con figure supplici, derivano alla ceramica italiota dall'influenza del modello del tempio di Phigalia-Bassae, non essendo altrimenti diffuse in precedenza.

<sup>509</sup> Berger 1994, p. 299, n. 46.

ampiamente ripreso nella fase finale della produzione per la decorazione di forme per lo più aperte quali *lekanides* e piatti<sup>510</sup>.

Monumentale doveva apparire anche il cratere A 78, che conosciamo solo da alcuni frammenti. Qui il combattimento si strutturava su più livelli e la nudità eroica dei guerrieri greci assumeva quei caratteri così fortemente “enfaticizzati” tipici di questa fase della ceramografia apula<sup>511</sup>. Su A 79, vaso ugualmente frammentario, Achille sorregge la regina Penthesilea, mentre, alle spalle dell’eroe, un secondo guerriero con *thorax* e armato alla greca può identificarsi con l’auriga di Achille, forse Automedonte<sup>512</sup>. L’elemento della biga e della quadriga sembra quindi essersi diffuso, tra le immagini di Amazzonomachia, proprio in questa fase, forse connotando quelle scene di combattimento ritenute “regali”, e in ogni caso eroiche: la quadriga, ad esempio, può essere intesa come mezzo di trasporto tanto di Achille quanto della regina che gli è contrapposta.

Su un terzo frammento di cratere (A 76) da Altamura<sup>513</sup>, pertinente al collo del vaso, ricorre nuovamente un guerriero a cavallo, con *thorax stadios* indossata su una tunica ricamata; il cavaliere sostiene con la destra una lunga lancia, mentre l’Amazzone dinanzi a lui, appiedata, si volta a fronteggiarlo. Lo stato frammentario del cratere non ha impedito di proporre un’ipotesi ricostruttiva interessante per il corpo del vaso, la cui raffigurazione potrebbe aver richiamato, secondo taluni interpreti, lo scontro tra Alessandro e Dario avvenuto a Gaugamela<sup>514</sup>: il tema associato all’Amazzonomachia sarebbe stato, quindi, di grandissimo impegno formale e simbolico.

---

<sup>510</sup> Il motivo dell’Amazzone alla guida di carri o di quadrighe, molto fortunato nel repertorio dei ceramografi dell’ultimo ventennio del IV secolo a.C., è probabilmente di origine greco-orientale, ed alluderebbe al passaggio tra la dimensione terrena a quella successiva alla morte. Questo tipo di raffigurazione si diffonde a partire dall’età di Alessandro Magno. Si veda il §. III. 1. 1.

<sup>511</sup> Trendall 1989, p. 91.

<sup>512</sup> Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 250-255.

<sup>513</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Altamura, 1* e il commento nel §. IV. 2. 2.

<sup>514</sup> Lo Porto 1987, pp. 35-38, figg. 1, 9-13; Russo Tagliente 1992, pp. 136-138, fig. 78; D’Andria 1993, p. 476; Gadaleta 2003<sup>b</sup>, pp. 111-132; Gadaleta 2003<sup>c</sup>, pp. 560-562; Francione 2005, pp. 10-11.

All'officina dei due ceramografi vengono attribuiti anche alcuni vasi provenienti da Timmari<sup>515</sup>: il cratere A 81, in particolare, faceva parte del corredo di una tomba eminente<sup>516</sup>. Per il particolare rituale funerario attestato (la semicremazione) e per l'aspetto stesso della sepoltura, è stato proposto di identificare nel defunto un personaggio di rilievo<sup>517</sup>. In questa sede preme tuttavia notare innanzitutto la presenza di vasi riferibili all'*atelier* dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba con soggetti amazzonici. In secondo luogo, va osservata sul cratere A 81 la particolare associazione dell'Amazzonomachia con un mito omerico politicamente impegnativo, quale quello dell'ambasceria ad Achille. Il combattimento tra guerrieri e Amazzoni è collocato sul collo del lato principale del vaso, e sembra risentire dei modelli presenti nel repertorio del Pittore di Dario, con le Amazzonomachie organizzate in due o tre gruppi di duelli giustapposti; la monomachia più importante è sempre quella che vede contrapposti un guerriero appiedato e un'Amazzone a cavallo. L'oplita indossa un elmo di tipo frigio, a differenza degli altri due compagni che invece combattono col *pilos*; l'Amazzone a cavallo, con la pelle di pantera che ne distingue forse la regalità, viene disarcionata a seguito di una *presa per i capelli*, praticamente identica a quella raffigurata in margine al collo del cratere A 74 del Pittore dell'Oltretomba. La spada del guerriero trafigge l'avversaria mentre con la sinistra egli ne afferra i lunghi boccoli scuri. Completano il combattimento altre due scene: nella prima un'Amazzone accasciata viene trafitta, nella seconda due combattenti appiedati si fronteggiano, con esito incerto.

Sul corpo del cratere si svolge la scena dell'ambasceria ad Achille: tutt'intorno si stagliano altre figure di guerrieri che partecipano all'azione. Significativa è la grande quadriga posta in basso, che raffigura probabilmente l'eroe medesimo nel

---

<sup>515</sup> Oltre al vaso A 81, di cui si parlerà diffusamente, all'officina del Pittore di Dario vengono attribuiti anche il *rhytòn* configurato forma di grifone A 83 (con un'Amazzone che fronteggia un grifone), il vaso configurato a testa umana A 82 da Timmari, 2 (con un'Amazzone seduta ed offerente), e la *pelike* (da Timmari, 3) A 85, con una testa di Amazzone di profilo che a sua volta si confronta direttamente con la raffigurazione sul cratere a campana A 84, attribuito a un ceramografo vicino al Gruppo dello Chevron, seguace del Pittore di Dario.

<sup>516</sup> Si veda la scheda di contesto Timmari, 1.

<sup>517</sup> Canosa 2005, pp. 77-87; Canosa 2007, pp. 200-212. Si veda anche l'analisi in §. IV. 2. 2.

momento della decisione di riprendere parte alla battaglia. Al tema mitologico sul lato principale corrisponde l'eroizzazione del guerriero sul lato secondario: all'interno di un *naiskos* posto su un alto basamento decorato è collocata, a sinistra, una figura con scudo rotondo, lancia e *pilos*; a destra, invece, un anziano seduto gli porge una spada. Il motivo tradizionale dell'eroizzazione del defunto viene associato ad un episodio dunque "politico".

Il Pittore della Patera si cimenta una sola volta con il tema amazzonico, non prediligendo in genere soggetti mitologici<sup>518</sup>, e sceglie una forma tradizionale quale quella del cratere a mascheroni A 86. La raffigurazione sembra riprendere schemi precedenti il Pittore di Dario, impostati su un combattimento tra soli tre personaggi: a sinistra un'Amazzone appiedata, alla quale segue il duello con la guerriera a cavallo. Nel complesso il vaso sembra confrontarsi con le scene del Pittore di Copenaghen 4223, al quale il Pittore della Patera è considerato molto vicino<sup>519</sup>.

Molto più evidente è, invece, l'influenza dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba sullo stile del Pittore di Baltimora<sup>520</sup>, uno dei maggiori ceramografi dell'ultimo quarto del IV secolo a.C., e sicuramente il più prolifico in materia di esemplari decorati con scene di Amazzonomachia. Per la localizzazione della sua officina è stata individuata l'area a nord di Canosa: dal territorio daunio provengono infatti la maggioranza dei suoi vasi anche rispetto alle altre aree della Puglia, in un momento in cui la fruizione dei vasi italoti va appunto a concentrarsi nell'area settentrionale della regione<sup>521</sup>.

Il Pittore di Baltimora utilizza molto di frequente il tema amazzonico per la decorazione dei crateri<sup>522</sup>. Egli è anche il primo ceramografo a selezionare questo tema per le *oinochoai* forma 1 Beazley, così frequentemente attestate nella fase finale della produzione apula, ed i *kantharoi*. Alla mano del pittore oppure (o di ceramografi della sua cerchia) sono riferibili ben 38 vasi decorati con immagini di

---

<sup>518</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 721-722; Trendall 1989, pp. 94-96.

<sup>519</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, p. 721.

<sup>520</sup> Arias 1980-1982, pp. 69-89; Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 856-860; Todisco 1983, pp. 45-57; Schauenburg 1984<sup>a</sup>, pp. 127-160; Todisco 1984, pp. 49-66; Trendall 1989, pp. 97-99; Schauenburg 1990<sup>a</sup>, pp. 67-94; Schauenburg 1990<sup>b</sup>, pp. 91-100; Schauenburg 1994<sup>b</sup>, pp. 51-68.

<sup>521</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, p. 860; Todisco 1983, pp. 45-57; Todisco 1984, pp. 49-66; Gadaleta 2010<sup>b</sup>, p. 325.

<sup>522</sup> Grafico 10.

Amazzonomachie<sup>523</sup>. Come supporto, il ceramografo predilige il cratere a mascheroni: morfologicamente i suoi esemplari derivano da quelli del Pittore di Dario e dell'Oltretomba, mentre la consuetudine di lavorare separatamente il piede, per decorarlo anche in modo sontuoso, è una sua precipua caratteristica<sup>524</sup>. L'accurata esecuzione delle corazze anatomiche e l'utilizzo marcato del colore per i dettagli lo avvicinano anche ad altri ceramografi, come il Pittore di Ganimede, ma da questo il Pittore di Baltimora si differenzia per la netta predilezione nei confronti dei temi mitologici, la cui interpretazione è talvolta controversa, a causa della totale assenza di iscrizioni che identifichino i personaggi sui vasi<sup>525</sup> e della complessità delle scene raffigurate.

L'analisi delle Amazzonomachie della produzione del Pittore di Baltimora si presta bene a un inquadramento schematico per morfologia del supporto; preferito è il cratere a mascheroni (26 esemplari sui 38 attribuiti). Su questa forma vascolare, le scene di Amazzonomachia sono posizionate in due differenti collocazioni: sul collo del lato principale oppure nella sezione inferiore del corpo. In questo secondo caso, spesso la sezione superiore del campo, associata in basso a scene di combattimento, comprende alcune divinità, come già su alcuni esemplari del Pittore di Dario e dell'Oltretomba<sup>526</sup> e, prima ancora, dei ceramografi dell'Apulo Medio.

Dei 26 crateri a mascheroni, 14 presentano raffigurazioni di combattimenti tra guerrieri e Amazzoni sul collo del lato principale. In genere, le Amazzonomachie vengono associate a complesse raffigurazioni mitologiche apposte sul corpo dei vasi. In due casi (A 92 ed A 124) il collo del cratere a volute è decorato con il tema della consegna del cinto di Ippolita a Eracle. La maggior parte dei combattimenti rappresentati sul collo risulta organizzata in due o tre duelli, ed è sempre utilizzato, a volte duplicato nella variante con l'Amazzone retrospiciente, lo schema di duello con la guerriera a cavallo, opposta al guerriero appiedato.

---

<sup>523</sup> Essi sono pari al 21% del totale dei vasi apuli con soggetti amazzonici.

<sup>524</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 856-860.

<sup>525</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, p. 860; Todisco 1983, pp. 45-46; Todisco 1984, pp. 49-51.

<sup>526</sup> Schauenburg 1994<sup>b</sup>, pp. 58-60 sottolinea come per questo ceramografo la rappresentazione amazzonica sia equivalente alla raffigurazione della lotta tra Greci e Troiani, che viene peraltro realizzata in modo molto simile a quello del combattimento amazzonico.

L'abbigliamento delle Amazzoni è piuttosto ridondante: ricorrono sempre *anaxyrides* e *chitoniskos* ricamati, *chlamis*, *kidarides*, e sono frequentemente attestate anche le pelli di pantera, a cingere le spalle anche di due Amazzoni nella stessa raffigurazione (così su A 91, A 114), circostanza che riduce di conseguenza quel possibile carattere di regalità che l'attributo ferino sembrava trasmettere in alcune raffigurazioni precedenti.

Lo schema della *presa per i capelli* è attestato una sola volta (A 93). Piuttosto rare sono le figure isolate: l'Amazzone morta ricorre in un solo caso (A 114, sul quale compaiono anche un'Amazzone a cavallo ed una stante, non impegnate tuttavia in scene di duello). Di frequente vengono rappresentati elementi paesaggistici quali alberelli, fiori campanulati e pietre ad indicare la linea del terreno. Le Amazzonomachie, in buona sostanza, vengono eseguite in modo ripetitivo, combinando schemi ormai di consolidatissima tradizione. In questo senso assumono un notevole valore anche le teste di Amazzoni o teste femminili diademate suddipinte in bianco, parte della fascia di decorazione accessoria, che si vanno a distribuire nella parte superiore del collo di alcuni esemplari, tra cui A 87, A 102, A 111, A 132-133. La scelta di apporre questi dettagli, in associazione con immagini amazzoniche, è significativa anche in ragione del valore attribuito alla testa di Amazzone, che richiama il significato funerario più remoto di questa figura evocando solo una parte di essa, chiaramente identificabile grazie all'attributo del berretto frigio. Rilevanti dal punto di vista semantico, d'altra parte, appaiono anche le associazioni con le scene mitologiche riprodotte sul corpo dei vasi: dai temi di ispirazione mitologico-tragica (A 90: Ifigenia in Tauride; A 93, uccisione dei Niobidi<sup>527</sup>) a quelli di ispirazione omerica (A 91: Achille, Fenice e la consegna delle armi di Teti; A 101: Elena e Paride; A 103: consegna delle armi ad Achille), ai temi caratteristici della fase tardoapula<sup>528</sup>, quali quelli legati al mondo dei misteri dionisiaci (A 95, A 104, A 114,

---

<sup>527</sup> Il mito della morte dei Niobidi ha una forte valenza consolatoria, essendo un modello di dolore materno esemplare (Giuliani 1999, pp. 43-51; Todisco 2008, pp. 45-48), mentre la morte di Ifigenia va interpretata nell'ottica della dimensione salvifica dell'uomo giusto, in quanto l'eroina venne sostituita all'ultimo momento da una cerbiatta sull'altare. Si veda anche il §. III. 1. 1.

<sup>528</sup> Sena Chiesa 2006, pp. 386-395.

con Dioniso ed Arianna che avanzano su carro sovrastati da un concilio di dèi), sino alle rappresentazioni strettamente legate al mondo funerario, con immagini dell'Oltretomba (A 102) e di guerrieri eroizzati raffigurati all'interno di *naïskoi* (A 107, A 108).

In due casi (A 92 ed A 124) il collo del cratere è decorato con un'immagine di colloquio tra Eracle ed Ippolita, circondati dalle Amazzoni: in A 124 la rappresentazione della regina riprende direttamente il modello proposto dal Gruppo di Berlino – Branca. Ella indossa, infatti, la stessa veste trasparente e le *endromides*, assegnatele sul cratere A 61, e sul capo ha una *tiara*. Si tratta dell'unica Amazzone del Pittore di Baltimora a essere marcatamente connotata nel senso della regalità, cosa che la distingue nettamente dalle altre compagne rappresentate sul vaso (le quali indossano *anaxyrides* e *chitoniskos*, eccetto forse la prima da sinistra, che tiene per le redini un cavallo, e che è tuttavia mutila a causa di una lacuna). Eracle, raffigurato con *leontè* sul capo e con la clava, risente, nella struttura del corpo, del modello lisippeo. In questo caso, come spesso attestato nella ceramica italiota sin dalla produzione protolucana<sup>529</sup>, non è rappresentata la scena della consegna del cinto, ma forse un evento immediatamente precedente o successivo alla battaglia e sicuramente collocabile in un momento di tregua tra Eracle e le guerriere<sup>530</sup>. A 92, invece, presenterebbe una differente versione del mito: come su A 174<sup>531</sup>, alla scena assiste Ermete, rappresentato con calzari alati e caduceo. L'inserimento di un terzo personaggio maschile è attestato solo un'altra volta, su A 60, e poi sul cratere a campana del Pittore di Manchester C 17<sup>532</sup>; probabilmente questa aggiunta costituiva una *variatio* e non un'altra versione del mito.

Su 7 crateri a mascheroni (A 87, A 88, A 89, A 99, A 100, A 109, A 110) il combattimento amazzonico occupa la parte inferiore del corpo, mentre il registro superiore raffigura un consesso di dèi. Nel caso dell'esemplare A 99, il secondo

<sup>529</sup> Al Pittore di Amykos è attribuita l'introduzione del tema nella ceramografia a figure rosse: cfr. §. II. 1.

<sup>530</sup> Schauenburg 1960, pp. 6-8.

<sup>531</sup> Di questo vaso si è parlato nel paragrafo relativo ai ceramografi dell'Apulo Antico.

<sup>532</sup> Su questo esemplare, del quale si dirà nel §. II. 5, compare un personaggio identificato come Iolao. Vollkommer 1988<sup>b</sup>, pp. 13-14.

schema è rappresentato da uno scontro tra avversari appiedati. Il concilio divino è caratterizzato sempre dalla presenza di Atena, in genere posta al centro, seduta ed in armi. La presenza di altre divinità è variabile. Molto significativo è il caso del cratere A 109: a sinistra troviamo, infatti, Persefone assisa su un trono e riconoscibile grazie alla fiaccola a quattro braccia che stringe in mano. La dea, insieme allo sposo Ade, è spesso raffigurata in combinazione con duelli amazzonici e con immagini in contesto apertamente oltretombale<sup>533</sup>. Sempre su questo vaso si riscontra un'altra *variatio* rispetto ad altre rappresentazioni di assemblee divine. All'estremità sinistra del campo è raffigurato infatti un bacino che poggia su una colonnina, intorno al quale si dispongono due figure: Hermes, con caduceo e sandali alati, ed una donna seduta con parasole verso la quale Hermes porge una *phiale*, all'interno della quale è una corona. Il registro sottostante a soggetto amazzonico, nella maggior parte dei vasi in esame così strutturati, si compone di soli due schemi di combattimento, in genere creati dalla giustapposizione dello stesso tipo di duello (con l'Amazzone a cavallo) ripetuto due volte. Nel caso dell'esemplare A 99 al primo schema ne segue uno con lo scontro tra avversari appiedati.

In generale, quando sui crateri a mascheroni la rappresentazione di Amazzonomachie è posta sul corpo, al di sotto di un concilio divino, il lato secondario del vaso è decorato con un'immagine funeraria: per lo più si tratta di offerenti, giovani e donne, rappresentati intorno a un *naiskos*, all'interno del quale è raffigurato il defunto eroizzato<sup>534</sup>. In quest'ottica si colloca anche la rappresentazione della figura dell'Amazzone su cavallo rampante sulle *appliques* della spalla del cratere A 94, oppure sul collo degli esemplari A 101 ed A 125: in questi casi la figura della guerriera appare decontestualizzata rispetto agli schemi di duello, ed è associata a immagini sempre legate al mondo ultraterreno. A 94 presenta due raffigurazioni

---

<sup>533</sup> Ad esempio il cratere A 103 presenta sul corpo una scena con l'Oltretomba, con un mito dallo spiccato significato salvifico, nel senso di una nuova vita che aspetta il defunto dopo la morte, quale quello delle Danaidi, poste al di sotto della coppia infernale; il complesso di questa raffigurazione è associato all'Amazzonomachia sul collo; cfr. Roscino 2010, p. 331.

<sup>534</sup> In A 89 ed A 100 all'interno del tempietto è collocata una pianticella fiorita, che allude al rinverdimento della vita dopo la morte; in A 110 il monumento funerario è una stele. La presenza di piante fiorite all'interno dei tempietti è un fenomeno piuttosto raro nella ceramografia apula: Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988, p. 198.

strettamente connesse, con edifici funerari sui entrambi i lati: su quello principale è rappresentato il mito di Achille e Fenice<sup>535</sup>, mentre il lato secondario presenta un giovane nell'atto di assistere un guerriero seduto. Anche A 101 associa l'Amazzone a cavallo a un'immagine mitologica (Paride ed Elena) e a una figura di guerriero, entrambe collocate all'interno di edifici funerari.

Per quel che riguarda le altre forme, il Pittore di Baltimora è il primo a utilizzare l'*oinochoe* forma 1 Beazley<sup>536</sup> come supporto per una decorazione con Amazzoni. In totale alla sua mano, o a quella dei componenti della sua cerchia, possono essere attribuite 8 *oinochoai* dello stesso tipo, caratterizzate da scene di Amazzonomachia molto simili tra loro. Questa forma si trova spesso replicata all'interno dello stesso corredo tombale: è questo il caso delle *oinochoai* A 96, A 97 e A 98, tutte provenienti dall'ipogeo Varrese di Canosa<sup>537</sup>; esse raffigurano tre diversi temi amazzonici e sono associate a un cospicuo numero di altre *oinochoai* (otto) attribuite sempre al Pittore di Baltimora e decorate con scene che vedono come protagonista Eracle<sup>538</sup>, oppure Nikai ed Eros alla guida di carri e quadrighe<sup>539</sup>. La prima *oinochoe*, A 96, raffigura un combattimento vero e proprio. Sullo sfondo del campo si staglia un alberello spoglio, che si ritrova molto di frequente in altre immagini del Pittore di Baltimora. Le altre due *oinochoai*, invece, presentano immagini diverse, anche se hanno egualmente come protagoniste due Amazzoni. A 97 è decorata con l'immagine di una guerriera abbigliata tradizionalmente all'orientale e armata di lancia, seduta e circondata da due donne offerenti, mentre su A 98 l'Amazzone è in piedi, tra due figure femminili, armata di lancia e pelta: in entrambi i casi le donne porgono alla guerriera uno specchio e un ventaglio, attributi

---

<sup>535</sup> Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988, p. 197.

<sup>536</sup> L'*oinochoe* è in assoluto la forma maggiormente utilizzata dai ceramografi apuli (Sisto 2003, pp. 202-203), e viene prodotta a partire dalla fase dell'Apulo Tardo.

<sup>537</sup> Si veda la scheda di contesto *Canosa*, 3 e il commento nel §. IV.2. 2. L'*oinochoe* A 145 e la *phiale* A 152, attribuite all'officina del Pittore del Sakkos Bianco provengono sempre dall'ipogeo ma appartengono al Gruppo Mazza, e sono pertinenti ad altre sepolture.

<sup>538</sup> Ad esempio Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8885: Cassano 1992, p. 266, n. 14 oppure Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8910: Cassano 1992, p. 267 n. 17.

<sup>539</sup> Ad esempio Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8886: Cassano 1992, pp. 266-267, n.15.

caratteristici della cosmesi femminile<sup>540</sup>. Se dunque su A 96 viene mostrata l'immagine tradizionale dell'Amazzone guerriera, su A 98 ricorre, sullo sfondo del campo, lo stesso alberello del combattimento dell'*oinochoe* A 96, mentre l'Amazzone, per quanto armata, è circondata da offerenti. In un'immaginaria sequenza, l'*oinochoe* A 97 chiude il trittico, con la guerriera ormai seduta con una *phiale* nella destra, immagine sempre più lontana dal contesto bellico e sempre più vicina a quella dell'*Amazzone-sposa*<sup>541</sup>, destinata a riscuotere grande successo in questa fase finale della ceramografia apula. In una fase ancora più avanzata la figura dell'Amazzone viene spesso associata ad Eroti<sup>542</sup>, oppure viene rappresentata in contesti assolutamente non bellici, bensì legati a scene tipicamente femminili e preuziali, ad esempio in scene di toeletta femminile. Questi casi possono essere affiancati, dal punto di vista semantico, alle scene di colloquio tra Eracle e Ippolita, oppure al mito della consegna del cinto<sup>543</sup>, in cui l'Amazzone viene ricondotta da guerriera al ruolo di figura femminile tradizionale.

Alla bottega del Pittore di Baltimora si possono attribuire anche le *oinochoai* A 113, A 117, A 118, A 119 ed A 120, caratterizzate da altre scene di Amazzonomachia; solo A 118 presenta due Amazzoni armate e stanti vicino alle rispettive cavalcature. Negli altri casi vi sono raffigurazioni con combattimenti propriamente detti. Su questi esemplari l'iconografia dell'Amazzone risulta dunque appiattita sul tipo della guerriera raffigurata a cavallo, oppure con le redini strette in mano<sup>544</sup>.

A questa stessa officina va attribuita anche l'introduzione della forma del *kantharos* come supporto per soggetti amazzonici: A 115 ed A 116 presentano, infatti, due immagini con Amazzoni armate e stanti accanto ai cavalli, contrapposte in

<sup>540</sup> Sena Chiesa 2006, pp. 389-391; Roscino 2010, pp. 335-336.

<sup>541</sup> Schauenburg 2008, pp. 18-19. Si veda anche la raffigurazione sull'*oinochoe* forma 8B A 112, con un'Amazzone seduta tra due donne offerenti.

<sup>542</sup> Ad esempio sui *kantharoi* A 129, A 157, A 160.

<sup>543</sup> Su questo specifico tema si veda il §. III. 3.

<sup>544</sup> Il rapporto tra cavalli e Amazzoni è molto forte: infatti nelle stesse denominazioni delle guerriere la parola ἵππος compare abbastanza spesso (Ippo-lita, Ippo-mache, Xant-ippe); l'allevamento di questo animale, legato alla caccia e non solo alla guerra, non fa che rimarcare come lo spazio fisico dell'Amazzone sia quello aperto e non quello dell'*oikos*: su questa falsariga Tichit 1991, p. 239; Giuman 2005, p. 55, nota 52. Cfr. §. I. 2 e §. III.1. 1.

entrambi i casi a due Eroti seduti, raffigurati sul lato secondario dei vasi. Per le forme aperte, infine, alla cerchia del ceramografo vengono riferiti un piatto (A 123, decorato con un'immagine di Amazzone su cavallo rampante) e una *lekane* (A 121, che costituisce il primo esemplare decorato da un'Amazzone su carro, in questo caso una biga). L'importanza della selezione di queste forme, nuove per il tema amazzonico, da parte del Pittore di Baltimora è notevole, specie se si considera la progressiva diminuzione dell'uso del cratere a volute e mascheroni proprio in favore di questi tipi vascolari, di minori dimensioni, da parte dei suoi collaboratori e dei ceramografi successivi<sup>545</sup>.

Ai diretti seguaci del Pittore di Baltimora sono attribuibili altri esemplari molto vicini allo stile del maestro: A 126 e A 127 sono riferibili al Pittore di Capodimonte<sup>546</sup>, che si confronta con il modello imposto dal Pittore di Baltimora e dal Pittore della Patera. Il cratere eponimo, A 126, presenta forti affinità con gli esemplari del Pittore di Baltimora, decorati con l'assemblea divina nella sezione superiore e la coppia di duelli in quella inferiore, sebbene il vaso del Pittore di Capodimonte si segnali anche per una maggiore raffinatezza nella resa dei panneggi, e nella ridondanza degli elementi decorativi, quali, ad esempio, i bucrani ed i festoni. Significativa la presenza, tra gli dèi, di Eracle sulla destra. Il combattimento amazzonico si basa sullo schema della *presa per i capelli* e su una monomachia con la guerriera su cavallo rampante. La scena si rifà indubbiamente al modello ideato dal maestro per vasi simili<sup>547</sup>. La raffigurazione apposta sul collo, con Ecate che precede una quadriga guidata da una Nike, rimando alla dimensione ultraterrena ed eroica<sup>548</sup>, acuisce il particolare significato simbolico funerario dell'immagine amazzonica. La scena su A 127, attribuibile sempre al Pittore di Capodimonte, è impostata sul modello del cratere A 101 ed A 125. La guerriera a cavallo raffigurata sul collo del lato principale è nuovamente associata ad una scena organizzata intorno ad un

<sup>545</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 856-860.

<sup>546</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 905-908.

<sup>547</sup> In particolare un confronto diretto può esser proposto con il vaso A 87 del Pittore di Baltimora, che è accomunato all'esemplare A 126 dalla presenza della Nike sul collo.

<sup>548</sup> Questa tematica è ripresa anche sul lato secondario del vaso. Infatti, è decorato con un *naïskos*, all'interno del quale è un giovane, circondato da offerenti.

monumento funerario e caratterizzata, nel caso del cratere A 127, dalla raffigurazione, all'interno di un *naïskos*, di un guerriero accompagnato dal proprio cavallo<sup>549</sup>.

A un altro ceramografo strettamente legato al Pittore di Baltimora, il Pittore di Berlino F 3383<sup>550</sup>, sono da attribuire due *kantharoi* e un cratere a volute: gli esemplari A 128 ed A 129 sono estremamente simili e riprendono il canonico duello tra il guerriero appiedato e l'Amazzone a cavallo. Come nel caso dei *kantharoi* del Pittore di Baltimora, anche qui al duello si oppone l'immagine di due Eroti, associazione che si rivela tipica per la forma vascolare in esame. Il cratere A 130, invece, presenta un accostamento desueto tra l'immagine amazzonica sul collo, direttamente dipendente dai modelli esaminati in precedenza, in particolar modo per ciò che riguarda la resa degli elementi del paesaggio (tre spogli alberelli), e quella che campisce il corpo del vaso, con una donna seduta sontuosamente abbigliata e la sua ancella, raffigurata all'interno di un *naïskos* con colonne ioniche. L'Amazzone a cavallo che decora il collo del vaso<sup>551</sup> va a contrapporsi, in questo caso, all'immagine tradizionale della donna greca, raffigurata già eroizzata in bianco sul corpo del vaso stesso.

All'officina del Pittore di Arpi, la cui produzione è stata oggetto di un'analisi recente<sup>552</sup>, vanno rapportate le attestazioni su A 132 ed A 133, relative entrambe a un cratere a mascheroni, l'idria A 134 e l'anfora A 135. All'interno della produzione tardoapula, per quel che riguarda l'Amazzonomachia, i vasi del Pittore di Arpi rappresentano forse quelli meno standardizzati, testimoniandone l'autonomia rispetto ai ceramografi contemporanei sia dal punto di vista morfologico sia per le scelte stilistiche. I due crateri in esame presentano entrambi una raffigurazione di Amazzonomachia sul collo: il vaso A 132<sup>553</sup> è decorato sul corpo con scene mitologiche, riconducibili allo stesso episodio, organizzate su due registri

---

<sup>549</sup> Gli offerenti intorno al monumento funerario recano, tra gli altri doni, anche due *thorakes* anatomiche e un elmo.

<sup>550</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 917-918; Trendall 1989, p. 100.

<sup>551</sup> La guerriera è opposta in duello a un oplita che indossa un elmo di tipo frigio-macedone.

<sup>552</sup> Todisco 2008.

<sup>553</sup> Todisco 2008, pp. 24-25, pp. 46-48 lo considera pertinente alla fase tarda della produzione del pittore.

sovrapposti. La sezione superiore è infatti decorata con il mito di Semele folgorata da Zeus, mentre in basso è raffigurata la nascita del piccolo Dioniso, accolto dalle Ninfe di Nisa e dal Papposileno. A queste rappresentazioni, dalla forte valenza escatologica<sup>554</sup>, è dunque accostato il tema della lotta contro il barbaro cui si riferisce l'Amazzonomachia collocata sul collo: il tema della lotta contro l'Amazzone si carica dunque, nell'ultimo quarto del IV secolo a.C., di un preciso significato, legato alle vicende storiche relative in particolare al comparto centrosettentrionale dell'area apula, teatro in quegli anni e nei decenni successivi di scontri per il controllo del territorio variamente intercorsi tra popolazioni iapigie, Sanniti, i Greci d'Epiro guidati dal Molosso e infine gli stessi Romani<sup>555</sup>. Potrebbero avere quindi un significato preciso l'attestazione dell'uso di elmi di tipo frigio nelle Amazzonomachie del Pittore di Arpi, ad iniziare dal guerriero che, sul cratere A 132, apre il combattimento, allo stesso modo del *pilos* che caratterizza la panoplia del secondo guerriero, come si deduce dal frammento A 133.

L'elmo frigio, che in genere può essere o meno ornato da creste oppure da *lophoi*, alla maniera italica, è anche l'attributo dell'oplita in *thorax* anatomica indossata su un chitone, inginocchiato tra due Amazzoni, rappresentato sul collo dell'anfora A 135: questo notevole vaso, collocato nella fase matura dell'attività del pittore, è un esempio del raffinato utilizzo che il maestro di Arpi sa fare del mito<sup>556</sup>. L'anfora è infatti nota per la singolare rappresentazione del mito di Era incatenata al trono da Efesto<sup>557</sup>, immagine dalla valenza culturale-religiosa<sup>558</sup>. All'originalità del mito selezionato sul corpo del vaso fa riscontro programmaticamente l'Amazzonomachia apposta sul collo, caratterizzata dall'inconsueto modulo dell'oplita genuflesso. Il guerriero, al quale si avvicinano minacciose le due Amazzoni armate di *sagaris*, trafigge con la propria spada il cavallo a destra, dalla

---

<sup>554</sup> La relazione con il dionisismo orfico sarebbe rimarcata proprio grazie alla rappresentazione di Dioniso-Zagreos, il dio nato da una mortale dalla doppia nascita, allusivo alla rinascita che aspetta il defunto dopo la morte: Todisco 2008, p. 47. Cfr. §. III. 1.1.

<sup>555</sup> Mazzei 1987, pp.167-188; Todisco 2008, pp. 51-52.

<sup>556</sup> Todisco 2008, pp. 23-24, 40-43.

<sup>557</sup> De Juliis 1992<sup>3</sup>, p. 119; Todisco 2008, p. 40.

<sup>558</sup> Todisco 2008, pp. 41-42.

cui ferita sgorgano gocce di sangue. Nonostante, dunque, la difficoltà di affrontare due Amazzoni da solo, il guerriero non rinuncia al tentativo di difendersi: è probabile, pertanto, che la sua funzione eroica dovesse fungere per l'osservatore da immagine paradigmatica, carica di significati celebrativi nei confronti del defunto. L'idria A 134, invece, è riferita alla mano di un seguace del Pittore di Arpi<sup>559</sup> e presenta sul collo un combattimento più tradizionale: qui il guerriero, che ancora una volta indossa un elmo di tipo frigio-trace, ha appena ucciso un'Amazzone, (schema che si rivela a sua volta un *unicum*, forse derivato dalla rielaborazione del modello delle Amazzoni prone mediato dalla produzione dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba), ed aggredisce una seconda Amazzone a cavallo afferrandola secondo il noto schema della *presa per i capelli*, mentre una terza guerriera fugge atterrita nella direzione opposta. In questo caso l'Amazzonomachia non è associata a un altro tema mitologico bensì a una raffigurazione, tipica delle immagini funerarie, di offerenti<sup>560</sup>.

I vasi A 136-A 141 costituiscono un gruppo di esemplari influenzati in modo più o meno diretto dalle opere dell'officina dei Pittori di Baltimora e della Patera: l'anfora A 136, attribuita a un ceramografo del Gruppo dell'Andromeda di Bari<sup>561</sup>, riprende dal punto di vista morfologico e per l'organizzazione lineare del combattimento (con schemi tradizionali, quali duelli tra appiedati e *prese per i capelli*), modelli molto più vicini alle composizioni sui vasi del Pittore di Dario (in particolare A 63 ed A 65), mentre del tutto dipendenti dagli esemplari del Pittore di Baltimora sono le tre *oinochoai* A 139, A 140 ed A 141, attribuite le prime due al Gruppo di Helios e l'ultima al Gruppo del Vento<sup>562</sup>, con scene di duello strutturate intorno all'immagine centrale dell'Amazzone a cavallo attaccata dall'oplita.

I crateri A 137 ed A 138 ripropongono invece dei combattimenti imponenti; A 137 è uno degli ultimi esemplari a figure rosse che presenti sul corpo del vaso una raffigurazione a doppio registro interamente occupata da Amazzonomachie. L'influenza dello stile del Pittore di Baltimora, percepibile in particolar modo con la

---

<sup>559</sup> Todisco 2008, pp. 25-26.

<sup>560</sup> Sena Chiesa 2006, pp. 392-394.

<sup>561</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 927-928; Trendall 1989, pp. 97-98.

<sup>562</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 932-933 Trendall 1989, pp. 98-99.

combinazione *concilio degli dèi-due monomachie* è sicuramente presente, ma il ceramografo, un allievo del maestro, ha voluto introdurre una *variatio* distribuendo su due livelli i combattimenti. Gli attributi e l'abbigliamento delle Amazzoni risultano meno ridondanti rispetto alla ricca caratterizzazione dei ricami e delle pelli di pantera del Pittore di Baltimora; inoltre le guerriere non sono raffigurate a cavallo, ma recano le redini nella destra, così come sull'anfora del Pittore di Arpi. La decorazione dello sfondo del campo, con fiori a campanula e le sporgenze rocciose a indicare il terreno, ricalcano invece gli stessi elementi ravvisabili già nelle opere dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba (in particolare del cratere A 77). Sul collo viene posta una singolare raffigurazione funeraria, con un *naiskos* all'interno del quale è un elemento dalla forte connotazione simbolica, una fontana alla quale vanno ad attingere alcune donne. Come si è precedentemente notato, le associazioni tra l'episodio mitologico amazzonico e le immagini di *stelai* e *naiskoi* sono estremamente frequenti<sup>563</sup>, ma è in genere la scena di combattimento a collocarsi sul collo, mentre sul cratere A 137 le posizioni delle due raffigurazioni sono invertite.

L'esemplare A 138, sempre ascrivibile a un collaboratore del Pittore di Baltimora, ripropone invece un'associazione tra raffigurazioni mitologiche estremamente interessante: il lato principale è decorato, sul collo, con una scena di *Ilioupersis*, mentre il lato secondario presenta una complessa e dettagliata Amazzonomachia, purtroppo mutila, alla quale fanno riscontro sul corpo due scene mitologiche (un'assemblea di figure divine e la gara tra Pelope ed Enomao<sup>564</sup>). Il combattimento tra Amazzoni ed opliti doveva contemplare due duelli con guerriera a cavallo, il secondo dei quali si svolge sul corpo di una guerriera morente, seguendo uno schema consolidato sin dall'Apulo Medio. La prima Amazzone è raffigurata isolata, in movimento verso sinistra, probabilmente dopo aver ferito il guerriero in basso, parzialmente visibile; si può dunque immaginare che vi fosse un'altra

<sup>563</sup> Sena Chiesa 2006, pp. 393-394; da ultima Roscino 2010, pp. 334-335.

<sup>564</sup> Heydemann 1887, p. 42; Reinach 1899, pp. 496-497; Schauenburg 1969<sup>b</sup>, tav. 40.1; Moret 1975, p. 45, n. 7, tavv. 20-21; Trendall, Cambitoglou 1982, p. 931, n. 118, tav. 365, n. 3; Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deissmann 1984, n. 1483; Krauskopf 1988<sup>b</sup>, p. 551, n. 360; Triantis 1994<sup>a</sup>, p. 20, n. 12; Triantis 1994<sup>b</sup>, p. 284, n. 19; Neils 1994, p. 517, n. 99.

monomachia nella zona del collo, a sinistra, per un totale di quattro duelli, come è possibile ricostruire sulla base del disegno del Reinach<sup>565</sup>. Questa raffigurazione si rivela interessante per il senso della profondità spaziale, particolarmente apprezzabile nelle maggiori dimensioni dell'Amazzone isolata, raffigurata in posizione avanzata rispetto al resto dei duelli, così come suggerisce anche la figura del suo avversario, abbattuto e rappresentato di spalle, decisamente più vicino al punto di vista dell'osservatore.

All'officina del Pittore del Sakkos Bianco<sup>566</sup> e dei suoi collaboratori (quali i ceramografi del Gruppo del Carro e del Gruppo di Stuttgart<sup>567</sup>) sono ascrivibili i più tardi esemplari di vasi apuli con soggetti amazzonici. L'ultimo decennio della produzione di vasi a figure rosse è caratterizzato da un livellamento molto accentuato delle raffigurazioni; le scene con tematica mitologica, e con spiccato intento narrativo-descrittivo, subiscono una sensibile flessione a vantaggio delle rappresentazioni di schemi ripetitivi e fissi, in genere caratterizzati da un valore meramente decorativo e non più polisemico, come era accaduto per le grandi raffigurazioni precedenti. Si tratta di vasi che costituiscono un gruppo molto coerente: al Pittore del Sakkos Bianco possono essere ascritti 14 vasi con raffigurazioni di Amazzoni, dei quali un solo cratere a volute, l'esemplare A 155, decorato con un combattimento tra opliti ed Amazzoni a cavallo sul lato posteriore del corpo. Nonostante le dimensioni monumentali del vaso<sup>568</sup>, la suddivisione del corpo in più registri, che crea così delle fasce figurate piuttosto ridotte rispetto alla superficie disponibile, sembra voler adattare al cratere a mascheroni degli schemi concepiti per forme vascolari di minore grandezza<sup>569</sup>.

Gli altri vasi attribuiti al Pittore del Sakkos Bianco sono riconducibili a tre forme fondamentali: *oinochoai*, piatti e *kantharoi*. Le *oinochoai* sono in tutto 7, e

---

<sup>565</sup> Reinach 1899, pp. 496-497.

<sup>566</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 957-960; Trendall 1989, pp. 97-100.

<sup>567</sup> Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 972-978; Trendall 1989, pp. 98-100.

<sup>568</sup> Altezza 1,23; diametro orlo 0.65.

<sup>569</sup> Il vaso, inoltre, è noto per la decorazione sul collo, con una "metopa" a rilievo raffigurante un Eros su carro, tema estremamente diffuso in questa fase della ceramografia apula: Trendall, Cambitoglou 1982, p. 977, n. 200, tav. 382, n. 5-6; Schauenburg 1987, p. 224, fig. 54; Trendall, Cambitoglou 1991, p. 58, n. 25 a; Schauenburg 2002, pp. 40-41, fig. 73; Montanaro 2007, pp. 775-776, n. 173.1, fig. 723.

sono caratterizzate da un tipo di raffigurazione ripetitiva, e privata ormai del significato in chiave eroizzante che aveva avuto l'Amazzone<sup>570</sup>: in sei casi, infatti, l'immagine riprodotta è quella della guerriera, abbigliata nel modo tradizionale ed armata, stante su carro o su quadriga, talvolta preceduta da una seconda Amazzone, da un Eros o da Pan<sup>571</sup>. Il motivo della guerriera su carro – biga o quadriga – ritorna anche sulle forme aperte decorate dal Pittore del Sakkos Bianco, in particolare sui piatti A 148, A 149, A 150, A 151 e sulla *phiale* A 152. Un caso particolare è A 151, piatto campito su due registri con scene entrambe figurate<sup>572</sup>. Su A 151, invece, il motivo della donna su quadriga, al registro superiore, è accostato a un singolare combattimento amazzonico, in basso, con due guerriere e un cavaliere. Infine, i tre *kantharoi* A 142, A 157 ed A 158, dalla forma caratteristica con anse sormontanti<sup>573</sup>, presenta, in un caso (A 157), la guerriera armata dinanzi a un cavallo bianco. In particolare, A 158 ripropone il tema del colloquio tra Eracle, con clava e il capo cinto da una tenia bianca, ed Ippolita, seduta su un altare. Il fatto, insolito nella tradizione dello schema, che Ippolita sia seduta su un altare – e non su una roccia – allude forse a un'Amazzone “supplice”<sup>574</sup>. Il colloquio tra i due personaggi si presenta comunque sempre pacifico, anche senza la consegna del cinto vera e propria. Va invece osservata l'associazione, sul lato posteriore del *kantharos*, con una scena raffigurante un giovane uomo che porge una *phiale* ad una giovane donna, seduta su una sporgenza di roccia. Ciò potrebbe indurre a ritenere che l'intento del Pittore del Sakkos Bianco possa essere stato quello di fornire una raffigurazione con implicazioni erotiche, così come caratteristico di moltissime rappresentazioni di questo periodo. Il modo di raffigurare l'Amazzone, come dunque rivela anche l'accostamento con la scena sul lato posteriore, sembrerebbe dare adito all'interpretazione della guerriera orientale più come figura femminile, in particolare

---

<sup>570</sup> Sena Chiesa 2006, pp. 392-393; Roscino 2010, pp. 334-335.

<sup>571</sup> Fa eccezione l'esemplare A 154 che presenta un combattimento amazzonico tradizionale organizzato in due duelli con la guerriera a cavallo e l'oplita.

<sup>572</sup> Quadriga guidata da un'Amazzone nella sezione superiore e una scena con offerenti su quella inferiore.

<sup>573</sup> Sena Chiesa 2006, pp. 391-393.

<sup>574</sup> Schauenburg 2000, p. 23, figg. 63-64

come sposa<sup>575</sup>, piuttosto che come nemica, anche in contrapposizione alla presenza della donna, padrona dell'*oikos* e madre.

Al Gruppo di Stuttgart<sup>576</sup> sono attribuibili infine una quindicina di vasi con raffigurazioni di combattimenti tra opliti e Amazzoni, accanto alle immagini con le guerriere armate rappresentate alla guida di carri o quadrighe. Le forme di grandi dimensioni, quali i crateri, lasciano spazio alle *oinochoai* (sei)<sup>577</sup>, ai *kantharoi* (sei), a due forme aperte (un piatto e una *phiale*). Viene infine riproposta l'anfora. Le *oinochoai* si presentano molto omogenee per quanto riguarda gli schemi adottati. Il migliore esempio del progressivo scadimento qualitativo di queste raffigurazioni è rappresentato dall'anfora A 168, dove la sovraddipintura degli attributi, come le armi o gli indumenti, è pressoché assente; mentre molto più tradizionale, per quel che riguarda la cura del dettaglio e la selezione degli schemi, è l'esemplare A 163, proveniente da Canosa<sup>578</sup>. Anche i *kantharoi* presentano delle monomachie che spesso si adattano alla limitata superficie del vaso: un esempio è offerto da A 159, con l'Amazzone caduta che si appoggia a una sottile colonnina dorica, oppure dal *kantharos* A 160, raffigurante l'Amazzone a cavallo sul lato secondario. Non manca ovviamente la riproposizione dello schema dell'Amazzone-auriga, così fortunato in questo periodo, così come dimostrano gli esemplari A 172 (una *phiale*) e A 173 (un'*oinochoe*).

Con il Gruppo di Stuttgart si conclude la produzione di vasi a figure rosse apuli decorati con soggetti amazzonici: il commercio di questi vasi subisce una progressiva flessione, che condurrà l'intera produzione di vasi figurati ad esaurirsi entro gli inizi

---

<sup>575</sup> Schauenburg 2000, pp. 23-24.

<sup>576</sup> Le provenienze dei vasi ascrivibili a questa fase, pertinenti per lo più all'area daunia, suggeriscono l'ipotesi di una collocazione delle officine proprio nella zona settentrionale della Puglia, intorno a quei centri quali Canosa ed Arpi dove le grandi tombe ipogeiche catalizzano l'attenzione del mercato: Trendall 1989, p. 97; Gadaleta 2010<sup>b</sup>, p. 325. Cfr. anche §. IV. 2. 2.

<sup>577</sup> Per lo più forma 1 Beazley; fa eccezione A 161, forma 8B, sulla quale il duello è tra un guerriero a cavallo e un'Amazzone con spada, con un'inversione scambievole degli attributi tradizionali.

<sup>578</sup> Si veda la scheda di contesto *Canosa, 6*; proviene dallo stesso contesto canosino anche la *phiale* A 162, con una singolare monomachia (guerriero a cavallo che affronta un'Amazzone appiedata), in un campo interamente riempito da elementi decorativi secondari, quali fiori, rosette, persino un cane.

del III secolo a.C.<sup>579</sup>. Il fenomeno, tuttavia, non è costante, ma può essere suddiviso in due diversi momenti. In realtà, a partire dal 340 a.C. si raggiunge il momento di massima diffusione del tema dell'Amazzonomachia nella pittura vascolare apula: le opere assegnate al Pittore di Dario, al Pittore dell'Oltretomba, al Pittore di Arpi, con il complesso di rimandi ideologici cui si è più volte fatto cenno, costituiscono un insieme piuttosto omogeneo al suo interno, caratterizzato da esiti molto elevati, sia dal punto di vista qualitativo sia per lo sviluppo del ruolo semantico attribuibile all'Amazzone. L'ultimo ventennio del IV secolo a.C., invece, sembra segnalarsi per un progressivo svuotamento del messaggio originario dell'Amazzone, figura alla quale viene infine dato un valore sempre meno narrativo-descrittivo e sempre più allusivo-simbolico, sicché alle complesse scene di combattimento si affiancano numerosi esempi con la sola guerriera a cavallo. La diffusione geografica non si arresta: alla regione peucezia va ad affiancarsi la Daunia, seguendo un *trend*, d'altronde, che coinvolge l'intera produzione, e non solo quella con scene di Amazzonomachia<sup>580</sup>.

---

<sup>579</sup> Cfr. §. IV. 1.

<sup>580</sup> Mazzei 1996<sup>a</sup>, pp. 403-416.

## §. II. 4 Produzione siceliota.

Anche la produzione siceliota di vasi a figure rosse risulta, agli inizi, strettamente legata, per scelte stilistiche e formali, alla produzione attica<sup>581</sup>, evolvendosi a partire dall'inizio della seconda metà del IV secolo a.C. I vasi sicelioti decorati con scene di Amazzonomachia sono sei, singolari sia per forma sia per rappresentazione.

Al Pittore di Dirce<sup>582</sup>, ceramografo attivo tra il 380 ed il 370 a.C., è attribuita la *pelike* S 1, decorata con uno degli schemi più ricorrenti anche nella ceramica a figure rosse italiota in termini di tema amazzonico: sul lato principale del vaso è infatti una monomachia con l'Amazzone a cavallo, nella variante della guerriera retrospiciente; l'elemento innovativo è rappresentato dagli attributi che identificano il guerriero come Eracle<sup>583</sup>.

Alla sua produzione di questo ceramografo sono riferibili anche le due anfore a collo S 2 ed S 3<sup>584</sup>. Nella scena raffigurata sul vaso S 2<sup>585</sup> ritorna l'Amazzone a cavallo contrapposta a un guerriero appiedato, in uno schema che sembra riprendere modelli protoitalioti<sup>586</sup>, mentre l'Amazzone raffigurata in basso in posizione accovacciata, la quale osserva la scena, conferisce un interessante senso di profondità spaziale al combattimento. L'anfora S 3 si caratterizza, invece, per la rappresentazione di un duello in cui sembrerebbero contrapposti due guerrieri<sup>587</sup>, accostato a una monomachia amazzonica. La scena raffigurata sembra giustapporre

---

<sup>581</sup> Trendall 1967, pp. 577-582; Trendall 1987, pp. 22-24; Trendall 1989, pp. 29-30, 232-233; sui cosiddetti precursori ("*the sicilian forerunners*") strettamente connessi alla Campania per la massiccia provenienza dei vasi da quella regione, anche se le maestranze sono di probabile origine siceliota, si veda anche il §. II. 5.

<sup>582</sup> Trendall 1967, pp. 202-203; Trendall 1987, p. 24; Trendall 1989, pp. 29-30; Spigo 2002, pp. 269-270.

<sup>583</sup> Oltre alla *leontè* è visibile un arco.

<sup>584</sup> Trendall 1987, pp. 444-445.

<sup>585</sup> L'esemplare presenta una indicazione di provenienza da Durazzo, che è stata anche spiegata con uno spostamento di maestranze siceliote nel comparto Adriatico a seguito di Dionigi il Vecchio durante gli anni Ottanta del IV secolo a.C. In questo senso D'Andria 2002, pp. 127-128.

<sup>586</sup> Un confronto stringente è offerto dal cratere a calice A 3, del Pittore della Danzatrice di Berlino (430-400 a.C.), oppure dall'esemplare A 20, attribuito al più tardo Pittore di Bologna 501 (circa 360 a.C.).

<sup>587</sup> Trendall 1987, p. 444 annota, sull'identificazione del secondo guerriero sul corpo del vaso "*hardly an Amazon, although owing to the poor condition of the surface, it is hard to determine the sex*".

schemi riferibili a temi differenti: nel primo caso uno scontro tra guerrieri, nel secondo un'Amazzonomachia.

I ceramografi del Gruppo Prado-Fienga<sup>588</sup> utilizzano invece figure amazzoniche per decorare la superficie di un solo cratere del tipo a calice, S 4, proveniente da Siracusa<sup>589</sup>: la raffigurazione è organizzata su due registri, che occupano tutto il lato principale, mentre il lato secondario è campito soltanto da due figure, un sileno e Dioniso. La composizione è strutturata in quattro gruppi, per un totale di otto personaggi: il primo registro presenta un duello contro un'Amazzone su cavallo rampante e un secondo scontro con un oplita, che ha abbattuto l'avversaria e si prepara a finirla; la sezione inferiore è invece caratterizzata da un gruppo con un guerriero in abbigliamento italico che sorregge un compagno ferito, abbigliato allo stesso modo ma con elmo crestato. Anche l'ultimo guerriero del registro inferiore, raffigurato nell'atto di finire un'avversaria già distesa, è caratterizzato da attributi indigeni (tunica e *pilos*). Gli opliti di questi ultimi duelli si distinguono nettamente dai combattenti della sezione superiore, i quali sono invece in nudità eroica, come se il ceramografo avesse voluto abbinare al duello tra il greco e l'Amazzone quello tra le stesse guerriere e gli indigeni, determinando nelle raffigurazioni di tema amazzonico un fenomeno di commistione tra guerrieri ellenici ed anellenici ricorrente anche nella ceramografia lucana ma soprattutto apula<sup>590</sup>. La rappresentazione, nel complesso, si offre a una lettura in chiave eroica e di esaltazione dei valori militari del defunto<sup>591</sup>. Gli scontri con i guerrieri indigeni rimandano forse a qualche eco di guerre più recenti<sup>592</sup>, ponendo quindi lo *status* del defunto al pari di quello di un combattente destinato a essere ricordato per la lotta contro il barbaro, mentre la tensione tutta drammatica che si può ravvisare nello sviluppo dell'Amazzonomachia rientra pienamente nel *modus* interpretativo tipico delle officine siceliote.

---

<sup>588</sup> Trendall 1967, pp. 216-218.

<sup>589</sup> Si veda la scheda di contesto, *Siracusa, 1* (Necropoli del Fusco) e il relativo commento (§. IV. 2.4).

<sup>590</sup> La rappresentazione di guerrieri in abbigliamento italico, impegnati in combattimenti oppure eroizzati è molto diffusa: Schneider-Herrmann 1996; Adam 2000, pp. 123-132; Söldner 2007.

<sup>591</sup> La provenienza del vaso, da *Siracusa, 1*, ne conferma la destinazione funeraria.

<sup>592</sup> Spigo 2002, p. 276.

Il cratere a calice S 5 rientra nella produzione del Pittore di Gibil-Gabib, ceramografo che fa parte del Gruppo Lentini-Manfria, attivo tra il 350 e il 325 a.C.<sup>593</sup> La scelta della forma non è insolita per i ceramografi sicelioti<sup>594</sup>, e peraltro l'esemplare è affine ai coevi crateri a calice di produzione campana, provvisti di raffigurazioni affini (ad esempio C 3, attribuito al Pittore di Caivano<sup>595</sup>). La scena che decora il lato principale del cratere consiste in un combattimento tra Amazzoni e guerrieri organizzato intorno al gruppo centrale di duellanti con l'Amazzone a cavallo. Lo schema, nella variante con la guerriera retrospiciente, corrisponde a quello attestato frequentemente anche nella produzione apula, con l'oplita che le si contrappone; i due combattono sul corpo di un caduto, supino. A questa immagine ne seguiva un'altra, la cui analisi è resa alquanto difficoltosa a causa del pessimo stato di conservazione del vaso. Anche la caratterizzazione dei personaggi raffigurati al centro segue la tradizione in primo luogo attica e poi italiota: la donna indossa un *chitoniskos* svolazzante bordato da un ricamo e trattenuto sul petto da baltei incrociati, mentre i guerrieri sono in nudità eroica, provvisti di armi di tipo greco.

L'immagine rappresentata su questo cratere si distingue per un elemento di assoluta originalità, che lo accomuna a una serie di altri vasi, sempre sicelioti, alcuni dei quali con scene di argomento tragico e mitologico oppure dionisiaco: la scena si svolge infatti su una base simile a una pedana a bassi plinti, decorata con un fregio a ovoli, la cui funzione è stata variamente interpretata. L'ipotesi del Trendall pone in rapporto questo elemento con le piattaforme lignee, presumibilmente con funzione di palcoscenico, che ricorrono su alcuni vasi «fliciaci»<sup>596</sup>. Una connessione con i riti dionisiaci è forse possibile, poiché il motivo a travi stilizzate è associato al dio su un cratere a calice da Lipari<sup>597</sup>. Per un soggetto non teatrale, quale quello amazzonico, si

---

<sup>593</sup> Trendall 1967, pp. 583-584; Trendall 1989, pp. 235-237.

<sup>594</sup> Trendall 1967, pp. 579-580; Sisto 2003, p. 122.

<sup>595</sup> Si è già, peraltro, fatto cenno dello stretto rapporto tra le officine sicelioti e quelle campane. Si veda anche il §. II. 5.

<sup>596</sup> Trendall 1967, pp. 598; in questo senso vedi anche Green 1994, p. 61.

<sup>597</sup> Attribuito al Pittore di Maron. Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano L. Bernabò Brea, 15420. Bernabò Brea, Cavalier 1997, pp. 76-78, tavv. 70-71, 73.

può tuttavia ipotizzare una rifunzionalizzazione della struttura come semplice elemento decorativo per la composizione<sup>598</sup>.

Diverso è il caso della *pelike* S 6, proveniente dall'area siracusana. Il vaso è attribuito al Pittore Borrelli, ancora legato al Gruppo Lentini-Manfria<sup>599</sup>; la forma è selezionata con una certa frequenza dai ceramografi sicelioti<sup>600</sup>, sebbene nel resto della produzione italiota con soggetti amazzonici la *pelike* venga utilizzata come supporto piuttosto di rado<sup>601</sup>. Gli schemi utilizzati dal Pittore Borrelli sono quelli tradizionalmente attestati anche dall'intera pittura italiota. Da sinistra si susseguono il gruppo con l'Amazzone a cavallo e il guerriero greco, che in questo caso sta per essere abbattuto dall'avversaria; alle spalle, una seconda monomachia vede una guerriera accovacciata e un guerriero stante che la aggredisce<sup>602</sup>. A questi due gruppi fa seguito una figura isolata: si tratta di un'Amazzone che si porta la mano destra sul capo, in un gesto ben noto nella ceramografia italiota, in particolar modo apula, che indica uno stato di emozione psicologica spesso connesso alla morte<sup>603</sup>. Il lato secondario del vaso è decorato con una scena di colloquio tra donne, come accade di frequente sui vasi di questo ceramografo siceliota<sup>604</sup>.

Il tema dell'Amazzonomachia nella ceramica siceliota si presenta quindi come un fenomeno piuttosto circoscritto: su una produzione totale di circa un migliaio di pezzi, comprendendo anche i vasi dei cosiddetti *forerunners*, soltanto sei vasi sono decorati con scene di combattimento contro le Amazzoni. D'altronde piuttosto rari, sui vasi sicelioti, sono anche i temi mitologici di argomento troiano o le raffigurazioni di guerrieri che invece tanto spesso sono selezionate nelle produzioni

---

<sup>598</sup> Per un'analisi esaustiva dell'argomento si legga Roscino 2003<sup>a</sup>, pp. 271-282.

<sup>599</sup> Trendall 1967, p. 616.

<sup>600</sup> Sisto 2003, p. 122.

<sup>601</sup> La maggioranza delle *pelikai* a soggetto amazzonico appartiene alla fase iniziale della ceramografia protoapula, in particolare alla produzione del Pittore della Danzatrice di Berlino, probabilmente per influenza dei pittori attici del Gruppo di Polignotos. Cfr. §. II. 1.

<sup>602</sup> Difficile stabilire, dato il pessimo stato di conservazione dell'esemplare, se l'Amazzone sollevi la sinistra per difendersi oppure in un gesto d'implorazione.

<sup>603</sup> Su questo gesto rituale valgono le stesse osservazioni fatte per le medesime raffigurazioni della ceramica apula, e in particolare per i vasi A 16 ed A 58 (§. II. 3. 1 e II. 3.2).

<sup>604</sup> Trendall 1967, pp. 616-617.

apula, lucana, o campana. La composizione delle scene sugli esemplari esaminati dipende in modo significativo dalla tradizione della produzione attica e poi italiota, sia soprattutto per ciò che concerne gli schemi adottati, da mettere in diretto confronto con quelli della ceramica apula e campana, talora interpretati con una vivacità drammatica tutta tipica dei pittori sicelioti, sia per ciò che riguarda la caratterizzazione delle armi.

## §. II. 5 Produzione campana.

La produzione di vasi a figure rosse in Campania è un fenomeno che si sviluppa a partire dal secondo quarto del IV secolo a.C. e si esaurisce entro la fine del secolo<sup>605</sup>. L'Amazzonomachia è attestata su una trentina di esemplari, che costituiscono una percentuale minima (pari a circa lo 0,4 %) rispetto al totale di vasi attribuiti alle botteghe di ceramografi campani<sup>606</sup>: si tratta dunque di un soggetto piuttosto raro, e in genere utilizzato per decorare forme caratteristiche della produzione (crateri a campana, anfore a collo, soprattutto idrie), interpretato attraverso temi e schemi che verso la fase finale della produzione divengono molto ripetitivi, subendo, senza dubbio, l'influenza della tradizione apula.

Nella ceramografia campana, dopo un momento di transizione<sup>607</sup>, si sviluppano varie officine in un primo momento nel territorio di Capua, e in seguito anche a Cuma<sup>608</sup>. Va osservato che, a differenza delle altre produzioni, per quella campana, in particolar modo nella fase tra il 350 e il 340 a.C., è difficile riconoscere, nella resa del soggetto amazzonico, una precisa derivazione di schemi da altre produzioni, per cui si può dire che emerga, nel complesso del fenomeno, una certa libertà interpretativa.

All'officina di Capua I va riferito l'esemplare C 1, attribuito a un seguace del Pittore di Cassandra, appartenente al Gruppo di Egisto<sup>609</sup>. L'idria C 1 è decorata sul corpo con un'Amazzonomachia molto vivace, caratterizzata da tre figure. A sinistra, l'Amazzone su cavallo rampante appare ricollegabile agli esempi protoitalioti di derivazione attica, forse per influenza di alcune pitture del lucano Pittore di Dolone, sia per la caratterizzazione del cavallo sia per la postura della guerriera. Ella fronteggia un avversario in corazza, chitone ed elmo piumato del tipo apulo-corinzio. A sinistra è posto un terzo guerriero retrospiciente, in nudità eroica e con armi di tipo greco. Quest'ultima figura, posta a probabile completamento della raffigurazione, e

<sup>605</sup> Trendall 1967, pp. 189-192.

<sup>606</sup> Sisto 2003, p. 102: alla produzione campana sono riferibili circa 5000 esemplari.

<sup>607</sup> Trendall 1967, pp. 194-221; Trendall 1989, p. 271; la ceramica campana come produzione avrebbe avuto origine dal trasferimento di alcuni gruppi di ceramografi dalla Sicilia.

<sup>608</sup> Trendall 1967, pp. 222-226; Trendall 1989, pp. 158-160.

<sup>609</sup> Trendall 1967, pp. 224-226, 243-245.

quindi non coinvolta nel combattimento appare caratterizzata da un certo senso del movimento, poiché brandisce la spada guardandosi alle spalle.

Ritroviamo di nuovo un'Amazzone, raffigurata isolata e con il piede destro poggiato su una roccia, nella produzione di un seguace più tardo del Pittore di Cassandra, il Pittore VPH<sup>610</sup>, che decora con quest'immagine una delle forme predilette dai ceramografi campani, quella della *bail-amphora*. L'Amazzone è raffigurata di profilo, abbigliata nel modo tradizionale, con *anaxyrides* e *chitoniskos* ricamati, benché indossi anche un'egida decorata, sulla quale ricadono le falde laterali della *kidaris*: l'attributo dell'egida per un'Amazzone risulta un *unicum* in tutta la produzione italiota. Sul lato secondario è raffigurato un giovane nudo con lancia, in cui si riconosce il prototipo del guerriero per eccellenza che va a contrapporsi all'Amazzone.

Un tema decisamente più tradizionale appare invece sul lato principale del cratere a calice C 3, attribuito al Pittore di Caivano, la cui attività<sup>611</sup> si colloca nel terzo quarto del IV secolo a.C.; il cratere C 3 presenta un'Amazzonomachia eroica con Eracle, raffigurato nell'atto di sollevare la clava per colpire l'avversaria a cavallo. In questo caso è pensabile che il Pittore di Caivano possa aver inserito la figura del semidio per connotare in senso eroico il più noto schema dell'Amazzone su cavallo rampante, che in genere è contrapposta al semplice oplita<sup>612</sup>. Il duello occupa uno spazio molto ampio rispetto alla superficie vascolare, ed è in particolar modo Eracle, con i suoi attributi tradizionali (*leontè*, clava ed arco), ad esser raffigurato di statura maggiore rispetto all'avversaria; i due combattenti agiscono su un rialzo del terreno indicato da alcune linee di fondo ondulate. Come spesso accade sui crateri a calice campani, il lato secondario del vaso si presenta decorato con due giovani ammantati. Le due figure si contrappongono ad un'immagine amazzonica anche sullo

---

<sup>610</sup> Trendall 1967, p. 280.

<sup>611</sup> Sulla localizzazione dell'officina del Pittore di Caivano e sull'influenza esercitata sulla produzione pestana coeva Trendall 1936, pp. 85-92; Trendall 1967, pp. 305-307; Trendall 1989, pp. 160-161.

<sup>612</sup> Nella tradizione protoitaliota e poi apula l'iconografia dello scontro tra Eracle e l'Amazzone non prevede quasi mai che la guerriera sia rappresentata a cavallo: così A 10, del Pittore di Sisifo, A 26, Pittore di Graz, L 10, Pittore di Elena Fliace.

*skyphos* C 4, attribuito allo stesso ceramografo, che è campito sul lato principale con una figura di Amazzone isolata a cavallo<sup>613</sup>.

Molto vicina alla produzione del Pittore di Caivano è anche quella del Pittore di B.M. F 63<sup>614</sup>, al quale si ascrivono i vasi C 5 e C 6, rispettivamente un'idria e una *lekythos*. L'idria C 5, vaso di una forma che nella produzione campana viene utilizzata di frequente come supporto per immagini amazzoniche, in controtendenza rispetto alla produzione apula, è considerata dal Trendall una delle migliori opere del ceramografo<sup>615</sup>: la guerriera è rappresentata in sella al cavallo rampante, suddipinto in bianco, nell'atto di scagliare un giavellotto con la destra, mentre la sinistra è impegnata a mantenere le redini. I dettagli, dalle corregge del cavallo ai ricami delle *anaxyrides*, fino alla minuziosa rifinitura della muscolatura dell'animale, sono molto curati, in una raffigurazione dal pregio stilistico molto elevato.

La *lekythos* C 6, invece, ripropone il tema, proprio della tradizione italiota sia precedente sia coeva, dell'incontro tra Eracle e Ippolita: dal punto di vista morfologico, con la scelta di una *lekythos*, rara per una raffigurazione amazzonica in ambito produttivo magnogreco<sup>616</sup>, il vaso si presenta come un *unicum*. La scena risente degli schemi della tradizione apula e lucana: Ippolita è raffigurata seduta, in abito orientale ricamato e il *chitoniskos* molto corto, tenuto in vita da una cintura; sul capo indossa il caratteristico berretto frigio morbido. Eracle è invece nudo, con la *leontè* sul capo e la clava nella sinistra; la mano destra si sporge verso l'Amazzone. Questa raffigurazione è priva dell'elemento del cavallo<sup>617</sup>, come pure sono assenti le altre guerriere dell'esercito delle Amazzoni che in genere accompagnano i due protagonisti nelle scene realizzate sui vasi apuli e lucani; viene dunque isolata la sola coppia. Della tradizione iconografica viene comunque riproposta l'ambientazione

---

<sup>613</sup> Sulle forme di piccole dimensioni è molto frequente anche nella produzione lucana ritrovare il lato principale di vasi portatori decorato con immagini di guerriere in armi anche se non direttamente coinvolte in scene di combattimento (ad esempio su gli *skyphoi* L 6, L 11 ed L 12). Si veda il §. II. 2.

<sup>614</sup> Trendall 1967, pp. 314-315.

<sup>615</sup> Trendall 1967, p. 315, n. 647.

<sup>616</sup> Nel mondo italiota la *lekythos* si ritrova nell'esemplare A 40 attribuito al Pittore del Louvre MNB 1148, e nell'esemplare L 15 attribuito ad un seguace del Pittore di Sydney.

<sup>617</sup> L'assenza dell'attributo differenzia la scena da quelle apule, e la avvicina, invece, a quelle lucane.

pacifica in cui avviene l'incontro tra l'eroe e la regina, anzi qui rimarcata dalla totale assenza delle armi, fatta eccezione per la clava di Eracle.

Uno dei ceramografi più importanti della produzione campana, il Pittore d'Issione<sup>618</sup>, decora con immagini a tema amazzonico cinque vasi, selezionando forme da lui particolarmente predilette (l'anfora a collo C 7 e le tre idrie C 8, C 9, C 11, oltre a un'incursione nelle forme potorie con lo *skyphos* C 10). L'influenza esercitata dai ceramografi apuli sullo stile del Pittore d'Issione, in particolar modo da parte di quelli gravitanti intorno all'officina del Pittore di Dario, è molto evidente proprio in temi come le battaglie amazzoniche e le *Iliouperseis*<sup>619</sup>; da questo pittore vengono proposte immagini complesse, con combattimenti strutturati su più livelli e caratterizzati da molte figure, in maniera piuttosto insolita rispetto alla precedente tradizione delle botteghe campane. Dal punto di vista cronologico la sua attività si colloca nella fase finale del terzo quarto IV secolo a.C., e giunge sino agli ultimi decenni del secolo<sup>620</sup>. L'anfora a collo C 7 rappresenta uno degli esemplari, tra quelli decorati con schemi di Amazzonomachie, più rappresentativi del suo stile. La dipendenza dai modelli apuli risulta particolarmente apprezzabile nella figura che apre il lato principale, una guerriera nell'atto di portarsi alla bocca una *salpinx*<sup>621</sup>: in luogo della pelta, della quale sono armate le sue compagne, ella imbraccia nella sinistra uno scudo di tipo beotico, introdotto nella tradizione ceramografica italiota nella fase dell'Apulo Medio e ripresa poi dal Pittore di Dario<sup>622</sup>. A questa figura isolata segue lo schema *oplita-Amazzone a cavallo*, realizzato in una notevole variante che lo rende un *unicum*. Il guerriero che fronteggia l'avversaria orientale, come capita molto spesso in questa fase, presenta una panoplia di tipo ellenico, a

<sup>618</sup> Trendall 1967, pp. 335-337; Trendall 1989, pp. 160-161.

<sup>619</sup> Trendall 1967, p. 337; Trendall 1989, pp. 160-162.

<sup>620</sup> Trendall 1989, p. 161.

<sup>621</sup> L'invenzione della figura dell'Amazzone suonatrice di *salpinx*, alla quale corrisponde il suonatore di *salpinx* nell'esercito avversario, si deve al Pittore di Sisifo (cratere A 10; cratere A 11), e si ritrova in qualche altro esemplare, decorato con Amazzonomachie monumentali, nella produzione dell'Apulo Antico (A 15 ed A 16, Pittore della Nascita di Dioniso) e Medio (A 30, Pittore dell'*Ilioupersis*).

<sup>622</sup> Il primo esempio è visibile sulla *loutrophoros* A 36. Anche sul cratere eponimo del Pittore di Dario A 62 esso torna come arma di difesa per l'Amazzone sulla destra. Per il significato attribuibile a questo *oplon* si veda l'analisi al §. III. 1.

differenza di quanto accade di norma nella ceramica campana<sup>623</sup>, dove spesso i guerrieri sono connotati come indigeni. Anche gli altri opliti indossano *thorakes* al di sopra di chitoni lunghi<sup>624</sup>, sono armati di scudi rotondi ed calzano elmi di tipo greco (calcidesi) crestati. L'anfora non presenta una separazione netta tra registro superiore ed inferiore: un secondo duello tra avversari appiedati è difatti posto al centro, spostato verso destra e parzialmente coperto da altri duellanti. In basso è invece riproposto lo schema con l'Amazzone su cavallo rampante, nella variante con la guerriera retrospiciente. Il cavallo, le cui zampe anteriori vanno in parte a sovrapporsi alla palmetta che orna lateralmente la scena figurata, è rappresentato con molta vivacità, con il muso e la criniera ornati di bianco; il guerriero che insegue l'Amazzone indossa sempre il chitone, sul quale veste la corazza e un elmo di tipo greco, quest'ultimo con alta cresta.

Anche per l'idria C 8 il Pittore d'Issione seleziona un'Amazzonomachia complessa, caratterizzata dalla giustapposizione di duelli e singole figure; la sezione superiore si apre con una figura di Amazzone isolata, alla quale segue una monomachia con un guerriero sdraiato, nell'atto di tendere una mano in un gesto di supplica, mentre alle loro spalle si erge una guerriera su cavallo rampante. La sezione inferiore è strutturata intorno al duello centrale, in cui è impegnato un guerriero barbato in nudità eroica che aggredisce un'Amazzone, il cui cavallo è flesso sulle zampe anteriori<sup>625</sup>: intorno a questi due personaggi si collocano un secondo guerriero a sinistra e un'Amazzone a destra, anche loro in assetto di combattimento. Gli opliti indossano un'armatura di tipo greco su chitoni, e le Amazzoni vestono il costume ricamato di foggia orientale. La pelta, a forma di mezzaluna, si presenta di dimensioni sensibilmente maggiori se confrontata con gli analoghi esempi apuli e lucani. La particolare caratterizzazione delle armature su questo vaso, sia delle Amazzoni sia dei loro avversari, esclude sostanzialmente riferimenti all'abbigliamento e alla panoplia italica.

<sup>623</sup> Per la caratterizzazione dei combattenti indigeni nella produzione campana si veda il §. III. 1. 3.

<sup>624</sup> Si tratta di una consuetudine nota anche al tempo di Omero (Omero, *Iliade*, XVI, v. 841). Si veda anche il §. III. 1. 3.

<sup>625</sup> Lo schema sembra modulato sull'esempio del fregio di Bassae, in particolare sul modello della lastra del British Museum, inv. 541. Kenner 1946, p. 47, tav. 21.

A parte l'idria C 9 e lo *skyphos* C 10, che presentano raffigurazioni di Amazzoni armate ma non in combattimento<sup>626</sup>, anche l'idria C 11, attribuita a un seguace del ceramografo<sup>627</sup>, è decorata con un'Amazzonomachia tradizionale simile alle precedenti. Fa eccezione il primo guerriero nella sezione superiore, che è contrapposto all'Amazzone arciera: l'oplita indossa infatti un elmo di tipo frigio-trace crestato. La sua avversaria rimanda a modelli riferibili a officine apule, in particolar modo per la caratterizzazione della capigliatura<sup>628</sup>, mentre la postura potrebbe risentire di modelli statuari, affini a quelli che hanno ispirato le altre Amazzoni arciere della produzione italiota, ad esempio l'Amazzone rappresentata sulla *loutrophoros* A 35 attribuita all'apulo Pittore del Gruppo di Ruvo 423.

Il Pittore di Issione, dunque, si rivela profondo conoscitore della tradizione iconografica italiota, ma per altri versi se ne distacca, introducendo una più vibrante vivacità nelle proprie scene con Amazzonomachie, com'è particolarmente apprezzabile sull'idria C 11 anche nella sezione inferiore: al centro vi è infatti raffigurato un duello con un'Amazzone, armata di *sagaris* e con la pelle di pantera insolitamente appoggiata sul braccio, colta nell'atto di colpire un guerriero greco accovacciato, raffigurato, con sapiente uso dello scorcio, di spalle, mentre si difende con lo scudo rotondo. Il motivo del cavallo abbattuto, con il muso piegato in avanti, attestato sull'idria C 8, viene riproposto anche sul registro inferiore dell'idria C 11, sebbene una lacuna, dovuta allo stato frammentario del vaso, ne infici la comprensione. Tra le scene amazzoniche della produzione campana, quelle sui vasi del Pittore d'Issione sono dunque le più monumentali, rese mediante schemi insoliti

---

<sup>626</sup> L'idria in questione (C 9) presenta uno schema con la raffigurazione di un'Amazzone appiedata che fronteggia un cavallo, sulla cui groppa è suddipinto in bianco un grifone. Lo schema sembra essere una versione adattata del più noto duello tra un cavaliere e la guerriera. Per un confronto si osservi lo sviluppo sul cratere a campana L 17, attribuito al Pittore delle Coefore (cfr. §. II. 2) C 9, infatti, vede contrapposta l'Amazzone ad un grifone, mentre C 10 presenta il lato principale decorato con un'Amazzone isolata, armata di scudo rotondo e lancia, ma non impegnata in battaglia.

<sup>627</sup> Trendall 1983, p. 158, n. 804 a, tav. XVII, 4; Schauenburg 2005, pp. 17-18, fig. 19 a-e.

<sup>628</sup> Un confronto possibile è con il Pittore della Nascita di Dioniso, con la figura dell'Amazzone morente sul cratere A 16.

rispetto a quelli normalmente adottati dalle altre delle officine italiote e in cui si possono, probabilmente, anche ravvisare influssi della coeva ceramica di Kerch<sup>629</sup>.

La consuetudine di decorare idrie e anfore a collo con scene di combattimento complesse, e caratterizzate da una pluralità di duelli, resta un fenomeno limitato all'officina del Pittore d'Issione: ceramografi stilisticamente meno incisivi, quali quelli del Gruppo di Frignano e il Pittore del Sacrificio del Louvre, decorano vasi di piccole e medie dimensioni (gli *skyphoi* C 12 e C 14 e il cratere a campana C 13) con immagini di Amazzoni isolate, non impegnate in scene di battaglia, oppure raffigurate in colloquio con un giovane uomo (C 13); in questi casi le guerriere abbandonano il ruolo di combattenti eroiche per assumere quello di figure dell'alterità femminile, a cui associare rappresentazioni meramente decorative, con presumibile valenza funeraria<sup>630</sup>.

Diverso è invece il caso del cratere a campana C 15 del Pittore della Libagione<sup>631</sup>, altro esponente di rilievo dell'officina localizzata nel territorio di Capua: il cratere presenta un'Amazzonomachia eroica resa con uno schema derivato in modo diretto dalla ceramografia apula, e che può confrontarsi in particolare con il cratere A 30, attribuito all'officina del Pittore dell'*Ilioupersis*<sup>632</sup>. Dinanzi a uno spoglio alberello si staglia Pentesilea morente tra le braccia di Achille che la sostiene. Rispetto al modello del cratere apulo mancano le divinità raffigurate al registro superiore, ma è presente il motivo del cavallo della regina in fuga. Achille è rappresentato mentre ha già depresso le armi, segno che il duello è terminato; la posizione retrospiciente dell'eroe sembra ripresa direttamente dal modello apulo. Molto significativa si rivela la raffigurazione di una sfera nella parte superiore del campo, che viene riproposta anche sul lato secondario del cratere in scena di colloquio tra un giovane e una donna. Il simbolo della sfera potrebbe alludere alla

<sup>629</sup> Trendall 1967, p. 337; Trendall 1989, p. 161. L'abbondante utilizzo di colori, quali bianco e giallo, potrebbe indicare un'imitazione dello stile di quella singolare produzione attica che è la ceramica di Kerch, oltre a essere indubbiamente indotti dall'influenza delle officine apule, quali quella del Pittore di Dario e dell'Oltretomba, che tanta parte avranno nella fase finale dello stile campano.

<sup>630</sup> Un esempio è la civetta sullo *skyphos* C 14. Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 1037-1039.

<sup>631</sup> Trendall 1967, pp. 409-411; Trendall 1989, pp. 165-166.

<sup>632</sup> Si veda il §. II. 3.

tematica erotica oltrech  funeraria, come d'altra parte ben messo in rilievo in altra sede per l'iconografia attica e protoitaliota<sup>633</sup>. La sfera, infatti, allude al gioco della palla, attiv  legata allo *status* di fanciulla non sposata<sup>634</sup>.

Nell'ambito della produzione del Pittore della Libagione i temi mitologici sono documentati su un novero piuttosto ristretto di vasi<sup>635</sup>, e la tematica amazzonica risulta attestata solo da questo esemplare, che presenta peraltro l'associazione con una scena di colloquio tra uomo e donna.

Molto vicino allo stile del Pittore della Libagione   anche l'immagine raffigurata sul cratere C 17, sempre del tipo a campana, eponimo del Pittore di Manchester<sup>636</sup>: il vaso   decorato, unico esemplare di produzione campana, con il tema di Eracle che riceve da Ippolita il cinto. I due protagonisti sono presenti, in verit , anche sulla *lekythos* C 6, ma in quel caso, come si   detto, non avviene alcuno scambio essendo i due protagonisti semplicemente raffigurati in colloquio. Ben diverso   invece il caso del cratere C 17, che sembra ispirarsi allo schema solitamente applicato per questo tema nella ceramografia apula. In particolare si pu  avanzare un confronto con il cratere A 59<sup>637</sup>. Sull'esemplare campano, tuttavia, il ceramografo inserisce un personaggio maschile alle spalle di Eracle, armato di lancia e con *pilos*, da alcuni interpretato come Iolao<sup>638</sup>, mentre il cavallo di Ippolita viene raffigurato per la prima volta nell'atto di brucare l'erba. La scena risulta nel complesso resa con grande immediatezza.

Un'accezione diversa presenta, invece, la combinazione degli schemi sullo *skyphos* C 18 attribuito allo stesso pittore, in una scena di duello in cui   il guerriero greco a essere a cavallo e non l'Amazzone, bench  la caratterizzazione delle armi dei due combattenti sia assolutamente tradizionale sia nella raffigurazione del guerriero (lancia ed elmo tipo ellenico) come in quella della sua avversaria. A questo gruppo di

---

<sup>633</sup> Todisco 1997, pp. 134-153.

<sup>634</sup> Si veda anche l'analisi su questo vaso al §. III. 4.

<sup>635</sup> Trendall 1967, pp. 398-405; Trendall 1989, p. 165.

<sup>636</sup> Trendall 1967, pp. 414-419 ; Trendall 1989, p. 166.

<sup>637</sup> Il confronto con il cratere A 59, attribuito ad un ceramografo del Gruppo di Berlino - Branca, risulta stringente sia per la postura dei due protagonisti sia per la resa formale del cinto. La caratterizzazione di Ippolita   marcatamente orientale. Si veda anche §. III. 3.

<sup>638</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 14.

ceramografi, definito dal Trendall Gruppo AV<sup>639</sup>, tra i maggiori esponenti del quale ci sono proprio il Pittore della Libagione e i suoi seguaci, viene attribuito anche il cratere a campana C 19, caratterizzato da un'altra Amazzonomachia piuttosto insolita. La scena di combattimento è impostata su tre elementi: due Amazzoni appiedate che accerchiano un guerriero greco già caduto, il quale tende una mano supplice verso la guerriera a sinistra. Quest'ultima appare caratterizzata da un attributo che è un *unicum*: ella indossa infatti, sopra le *anaxyrides* tradizionali, una *exomis* ricamata<sup>640</sup>, sfrangiata nella parte inferiore, trattenuta da una cinta, e calza *endromides* ai piedi, accessorio che difficilmente si ritrova associato a questo tipo di abbigliamento<sup>641</sup>. Ulteriore elemento ridondante è il copricapo indossato dalla guerriera, un'alta *tiara* decorata da una risega al centro. Sul braccio sinistro, peraltro, la donna regge un *himation*, attributo piuttosto insolito per un'Amazzone. Il guerriero ai suoi piedi presenta un abbigliamento di tipo italico, come indica la corta tunica indossata; la seconda Amazzone a destra, opportunamente raffigurata di spalle, ha la *exomis* anch'essa, ma di un tipo diverso (più lunga e non ricamata) rispetto a quella della compagna, e presenta *anaxyrides* ricamate ed *endromides*. Questo abbigliamento non è frequente per le altre Amazzoni italiote, ed è anzi piuttosto raro: esso suggerisce forse l'intenzione di diversificare la scelta degli attributi da assegnare ad una figura inserita in uno schema già noto. Una raffigurazione molto simile ricorre infatti sul cratere A 18, attribuito al Pittore di Tarporley, esponente dello *Stile Semplice* nel mondo apulo<sup>642</sup>, e non è quindi escluso che si trattasse di uno degli schemi tradizionali del repertorio italiota, reso, nel caso dell'esemplare campano, con una cura particolare nella variazione degli attributi.

Per ciò che concerne l'officina cumana, tre ceramografi, tutti allievi del Pittore CA, decorano vasi con Amazzonomachie<sup>643</sup>: il Pittore di New York Gr 1000, il

<sup>639</sup> Trendall 1967, pp. 412-420 ; Trendall 1989, p. 166.

<sup>640</sup> La decorazione e la sfrangiatura potrebbero suggerire l'idea di un indumento ferino, derivato dalla pelle di pantera. Si veda l'analisi iconografica, §. III. 1.1.

<sup>641</sup> Le *endromides* vanno in genere a costituire la calzatura di Amazzoni che indossano solo il *chitoniskos* ricamato. Cfr. §. III. 1.1.

<sup>642</sup> Si veda il §. II. 3.2.

<sup>643</sup> Trendall 1967, pp. 450-452; Trendall 1989, pp. 167-170.

Pittore APZ ed il Pittore Branicki. Al primo dei tre artigiani<sup>644</sup> sono riferibili le tre idrie C 20, C 21 e C 22. C 20 presenta un'immagine molto insolita nella manifattura campana, ma frequente nelle raffigurazioni tardoapule, vale a dire un'Amazzone alla guida di una quadriga; C 21 e C 22 recano invece scene con combattimenti organizzati in vari duelli. Delle due idrie, morfologicamente affini, C 21, proveniente da Sant'Antimo<sup>645</sup>, è campita con due soli duelli: sulla spalla un guerriero, in abbigliamento italico e schinieri<sup>646</sup>, insegue un'Amazzone che gli tende la destra in un gesto di supplica, mentre il duello in basso vede un ribaltamento dell'esito, con l'Amazzone che sta per scagliare un'arma contro il suo avversario, già accasciato. L'uso dell'abbondante sovradipintura in bianco su corazze e *chlamides* indossate da Amazzoni e guerrieri è un elemento stilistico che avvicina questa raffigurazione a quella dell'idria C 22, sulla quale compaiono molte figure, organizzate in gruppi di due o tre elementi, impegnate in combattimento oppure isolate. La caratterizzazione orientale dell'abbigliamento delle Amazzoni su questo vaso appare meno accentuata rispetto alle altre attestazioni; tuttavia l'identificazione della scena di guerra con un'Amazzonomachia resta coerente con l'analisi delle armi. Compagno infatti asce a doppia lama, che non ricorrono mai come armi di guerrieri, greci o italici<sup>647</sup>. I combattenti indossano elmi con tipici ornamenti anellenici (*lophoi* e *pinnae* dalla forte connotazione decorativa), mentre alcuni sono in nudità eroica ed altri ancora vestono il tipico chitone italico.

Vicino alla produzione del Pittore di New York Gr 1000 è il Pittore APZ<sup>648</sup>, così denominato per via dell'evidente influsso delle officine apule sul suo stile<sup>649</sup>: alla sua mano va riferita l'anfora a collo C 23. Nella sezione superiore, in posizione centrale e sopravanzata, come denotano le maggiori dimensioni della figura, si staglia

---

<sup>644</sup> Trendall 1967, pp. 483-485; Trendall 1989, pp. 169-172.

<sup>645</sup> Si veda la scheda di contesto, *Sant'Antimo*, 1, e il relativo commento (§. IV. 2. 3).

<sup>646</sup> In questa fase (Trendall 1989, p. 168) la raffigurazione di guerrieri in costume italico (chitone, elmo a calotta o a pileo) è di nuovo estremamente frequente.

<sup>647</sup> L'interpretazione del combattimento su questo vaso in senso amazzonico si deve a Schauenburg 2008, p. 33, fig. 83 a, ribadita da Simon 2009, p. 53, n. add.5. Tuttavia si esprimono in questa sede dubbi sull'identificazione, in quanto l'abbigliamento delle "Amazzoni" è vicino a quello dei guerrieri italici, con tuniche ed i tipici calzari di pelle.

<sup>648</sup> Trendall 1967, pp. ; Trendall 1989, p. 170.

<sup>649</sup> APZ significa apulizzante: dalla coeva ceramica apula, intorno al 320 a.C., questo ceramografo mutua l'utilizzo del cosiddetto xilofono e del *naiskos*, sebbene le forme selezionate siano quelle tipiche della tradizione campana.

un guerriero rappresentato in visione frontale, in nudità eroica, con elmo frigio ornato da *lophoi*, ma armato alla greca; un po' più in alto a sinistra, alle sue spalle, ma su un livello più arretrato è un'Amazzone stante, armata, in abbigliamento tradizionale con il costume orientale, mentre a destra è una seconda guerriera, egualmente caratterizzata. Entrambe le Amazzoni sono armate con lunghe lance e scudi rotondi; l'Amazzone in basso accasciata tra due avversari ha invece la sola pelta: alle sue spalle un guerriero, sempre in nudità eroica, la sorregge. Lo schema seguito è accostabile a quello impiegato per Achille che soccorre Penteseilea<sup>650</sup>. A sinistra del gruppo centrale, un secondo guerriero, abbigliato alla maniera italica, estrae la lancia dal corpo della regina e si allontana. È pensabile che la rappresentazione, nel complesso, che suggerisca un'identificazione eroica del defunto; la figura centrale in nudità<sup>651</sup> ne costituirebbe un'ulteriore allusione.

La serie di attestazioni dell'Amazzonomachia nella produzione campana si conclude con i sei esemplari attribuiti al Pittore Branicki, esponente del Gruppo del Romboide<sup>652</sup>: in questi ceramografi, che cronologicamente sono riferibili all'ultimo trentennio del IV secolo a.C., l'influenza della ceramografia apula è oramai un elemento preponderante, in particolar modo nella decorazione accessoria.

Le Amazzonomachie attribuibili al Pittore Branicki si sviluppano su un unico schema, ripetuto sia sui crateri a campana (C 24, C 25, C 26, C 27) sia sull'*oinochoe* (C 28, forma 2): l'Amazzone è raffigurata su cavallo rampante nell'atto di scagliare la *sagaris* contro il guerriero, che è sempre rappresentato in nudità eroica ed armato di scudo rotondo, ma con alto elmo ornato di cresta e *lophoi*. Molto particolare si rivela l'abbigliamento delle Amazzoni, caratterizzato dall'assenza del *chitoniskos* sopra le *anaxyrides* ricamate, mentre in un caso (C 27) la guerriera indossa una vera e propria corazza, del tipo con corregge di cuoio attestato anche altrove sui vasi italoti<sup>653</sup>.

---

<sup>650</sup> Berger 1994, p. 299, n. 49.

<sup>651</sup> All'immagine sul lato principale fa riscontro, sul lato secondario, un giovane uomo raffigurato tra due donne.

<sup>652</sup> Trendall 1967, pp. 538-540; Trendall 1989, pp. 172-173.

<sup>653</sup> Altri esempi di questo tipo di corazza sono documentati su alcuni vasi apuli (ad esempio su A 35). Sull'origine di questo tipo nella ceramografia si veda l'analisi in §. III. 3.1.

Nell'ambito della produzione del Pittore Branicki fa eccezione il cratere C 29, la cui decorazione è incentrata sul gruppo formato da un'Amazzone in ginocchio, al centro, abbigliata con *endromides* e gonnellino trattenuto dal baltei incrociati sul petto, e affiancata a sinistra da un guerriero che la afferra per i capelli, e a destra da un secondo guerriero che si prepara a trafiggerla con una spada. La scena rappresenta un *unicum* anche per la caratterizzazione dell'abbigliamento della guerriera; i due giovani che l'affrontano sono l'uno in nudità eroica e l'altro in costume italico, ma privi di qualsiasi altro attributo bellico, quale elmo o corazza. Il motivo della lotta contro il barbaro ritorna anche sull'altro lato del cratere, che presenta una scena di Centauromachia<sup>654</sup>. L'associazione dei due temi sullo stesso vaso è molto significativa, dal momento che Amazzoni e Centauri sono figure mitologiche simbolicamente legate al mondo dell'alterità e del *chaos* barbarico, opposti, invece, al *kosmos* ellenico. I due temi sono associati non solo sui vasi del Pittore della Nascita di Dioniso ma anche su un esemplare di produzione apula attribuito al Pittore di Dario (A 71).

La produzione campana, nel suo complesso, risulta caratterizzata da una certa corrispondenza tra la morfologia dei vasi con Amazzonomachie e le forme in generale più attestate: prevalgono infatti il cratere a campana (9 esemplari su 29)<sup>655</sup>, l'idria (8 vasi), lo *skyphos* (5 esemplari), l'anfora a collo (4 esemplari); rare le attestazioni di *lekythoi* (un solo esemplare) e di *oinochoai* (un esemplare forma 2). Molto significativa appare la scelta di decorare con questo soggetto delle idrie, vasi generalmente ricorrenti in corredi funerari femminili<sup>656</sup>.

Da notare è la grande differenza nel trattamento delle Amazzonomachie nella produzione delle diverse officine campane: alle imponenti raffigurazioni del Pittore d'Issione, infatti, fa riscontro la standardizzazione degli esemplari cumani,

<sup>654</sup> Gli altri crateri a campana a tema amazzonico del Pittore Branicki sono accomunati dalla raffigurazione del lato secondario, che presenta tre figure – o due – femminili impegnate in colloquio.

<sup>655</sup> Trendall 1989, pp. 29-30, 271; Sisto 2003, p. 126.

<sup>656</sup> Fa eccezione l'idria C 21, che proviene da *Sant'Antimo 1*: nel corredo la presenza di un cinturone suggerirebbe l'identificazione con un defunto di sesso maschile. Cfr. §. IV. 2. 3.

influenzata dal corrispondente *trend* della coeva produzione apula. Questo quadro non fa che confermare una situazione che rispecchia il carattere generale della produzione campana, come osservato nella letteratura specialistica anche per altri soggetti mitologici<sup>657</sup>.

## §. II. 6 Produzione pestana.

La produzione pestana ha inizio a partire dal secondo quarto del IV secolo a.C., quando il Pittore dell'Oreste di Ginevra incrementa lo sviluppo della fabbricazione di vasi a figure rosse nel centro tirrenico<sup>658</sup>. Le officine di Assteas e Python portarono poi la produzione al massimo livello sotto il profilo sia stilistico e formale sia della diffusione<sup>659</sup>.

I vasi pestani decorati con Amazzonomachie sono soltanto tre, a fronte di un totale di circa 2000 esemplari prodotti<sup>660</sup>. Al ceramografo Assteas sono attribuiti gli esemplari P 1 e P 2; su entrambi i vasi non sono attestate scene di combattimento, o altre immagini di contenuto narrativo. In particolare il *lebes gamikòs* P 2 offre un tipico riflesso dell'immagine amazzonica: di essa viene utilizzata la sola testa, che va a decorare la spalla del vaso. È la morfologia del vaso a risultare in questo caso interessante, dal momento che il *lebes gamikòs* è una forma intimamente legata al mondo muliebre, come d'altronde anche la decorazione figurata, in questo caso, conferma<sup>661</sup>. L'utilizzo della sola testa dell'Amazzone è da riconnettersi, in questo caso, all'opposizione tra la figura femminile tradizionale e la donna selvaggia, simboleggiata dalla guerriera, che allude allo stato di libertà e alla condizione prenuziale. Oltre al vaso P 2, ad Assteas è riferibile anche l'idria P 1, proveniente da

---

<sup>657</sup> Sisto 2003, pp. 125-127.

<sup>658</sup> Anche nel caso della produzione pestana è stato ipotizzato uno spostamento di alcuni ceramografi sicelioti in questo comparto tirrenico la cui presenza avrebbe incrementato la nascita di officine in quell'area. Trendall 1987, pp. 22-24, 54-56; Trendall 1989, pp. 196-198.

<sup>659</sup> Trendall 1987, pp. 84-103; Trendall 1989, pp. 198-205.

<sup>660</sup> La percentuale in rapporto al totale è irrisoria: 0, 15%. Cfr. Sisto 2003, p. 102.

<sup>661</sup> Sul lato principale sono raffigurate due donne al lavacro e su quello secondario una donna e un satiro.

Paestum<sup>662</sup>, dove l'immagine dell'Amazzone è ancora una volta raffigurata come busto ai lati di una scena di colloquio tra un Eros e due donne, proponendosi, come accade di frequente nella ceramica italiota, come figura dell'alterità femminile, da considerarsi in antitesi alle figure femminili rappresentate sul corpo<sup>663</sup>.

Diverso è il caso del vaso P 3, un coperchio di *lekane*, sul quale è una scena di un vero e proprio combattimento con Amazzoni, l'unico propriamente detto dell'intera produzione pestana, che appartiene alla fase della maturità del Pittore di Napoli 2585, la cui attività si colloca nell'ultimo quarto del IV secolo a.C.<sup>664</sup>: lo schema prescelto, utilizzato per decorare una parte del coperchio insieme ad una scena di toilette femminile sul lato opposto, è noto anche da altri esemplari italioti. Tra due Amazzoni stanti è raffigurato un guerriero in nudità eroica, con *pilos* e *chlamis* sulle spalle; il giovane è riverso per terra e si appoggia sulla mano destra, mentre tende la sinistra in direzione di una delle due guerriere, in un inequivocabile gesto di supplica. Le due guerriere sono abbigliate all'orientale, con il tradizionale costume, e tale caratterizzazione etnica viene completata dalle armi. Lo schema si confronta bene con l'esemplare campano C 19, attribuito ad un ceramografo del Gruppo AV<sup>665</sup>.

Nella produzione pestana l'immagine dell'Amazzone come avversaria del guerriero risulta ridimensionata, a differenza che nella produzione apula dove, come si è visto, era molto più viva, simbolo del *chaos* barbarico contro il *kosmos* ellenico. Questo utilizzo in chiave non militare della figura della guerriera orientale è particolarmente evidente nella produzione di Assteas, che tuttavia, com'è noto, predilige altri soggetti; da notare è, in ogni caso, l'associazione tra la testa – o il busto – dell'Amazzone e raffigurazioni aventi come protagoniste figure femminili, impegnate in attività tipiche del mondo muliebre, su vasi, come l'idria e il *lebes*

<sup>662</sup> Si rimanda alla relativa scheda di contesto (*Paestum*, 2) e all'analisi nel §. IV. 2.1.

<sup>663</sup> Ad Assteas si possono riferire tutti i vasi del medesimo corredo, di un individuo di sesso femminile; ovviamente sugli altri esemplari l'immagine della donna è estremamente frequente; si veda la scheda di contesto (*Paestum*, 2).

<sup>664</sup> Trendall 1987, pp. 302-305. Anche la provenienza di questo esemplare è pestana.

<sup>665</sup> Si veda anche su questo vaso l'analisi al paragrafo precedente.

*gamikòs* che sono, per l'appunto, tipici di corredi femminili. Diverso è invece il caso del Pittore di Napoli 2585<sup>666</sup>, attivo nell'ultimo venticinquennio del IV secolo a.C., che probabilmente subisce maggiormente l'influenza delle coeve officine apule, in particolar modo per la selezione dello schema con in guerriero raffigurato nell'*ikesìa*. In generale va però ribadita la predilezione, da parte di questi artigiani, per altri soggetti quali, ad esempio, scene a carattere dionisiaco, scene di colloquio, ed altre immagini connesse al mondo muliebre.

---

<sup>666</sup> I primi vasi del Pittore di Napoli 2585 sono peraltro molto vicini proprio allo stile di Assteas. Trendall 1987, p. 302.

### §. III. L'Amazzonomachia nella ceramica italiota e siceliota: analisi iconografiche.

#### III. 1. L'abbigliamento, le armi e gli strumenti della guerra. La caratterizzazione iconografica delle Amazzoni e dei guerrieri nella ceramica italiota.

##### §. III. 1. 1 Amazzoni e Oriente: origine e sviluppo iconografico dell'abito amazzonico.

Sull'origine anellenica, e specificamente orientale, del popolo delle Amazzoni concordano tutte le fonti antiche<sup>667</sup>. Nella caratterizzazione delle guerriere, tuttavia, la provenienza geografica non sembra essere inizialmente primaria nelle intenzioni dei ceramografi greci, divenendo in seguito preponderante nelle raffigurazioni vascolari, per ragioni storiche e sociali molto pregnanti. L'iconografia delle Amazzoni nella ceramica attica al loro primo apparire<sup>668</sup>, all'incirca intorno al 570 a.C.<sup>669</sup>, rispecchia innanzitutto la *ratio* intrinseca della loro stessa creazione nell'immaginario ellenico, ossia il tentativo di contrapporre all'eroe di tradizione omerica un nemico insolito, e per questo temibile: Omero definisce le Amazzoni *antianerai*<sup>670</sup>, ed è dunque l'aspetto bellicoso delle donne-virago a essere valorizzato nell'iconografia. Alla loro prima apparizione le armi e le corazze delle Amazzoni sono esattamente le stesse degli avversari greci che esse affrontano, così come il duello amazzonico ricalca il tipo del duello eroico<sup>671</sup>.

Armature ed abbigliamento assumono poi caratteri più spiccatamente "orientali" solo in un momento successivo, a partire dagli anni Venti del VI secolo

---

<sup>667</sup> Per l'analisi critica delle fonti letterarie pertinenti a questo problema si rimanda al §. I. 2.

<sup>668</sup> Apparizione non poi così precoce se si considera che la prima attestazione dell'Amazzone su un vaso greco risale ad un *alabastron* corinzio datato alla fine del VII secolo a.C. In questo senso Giuman 2005, pp. 27-29. Si veda anche il §. I. 2.

<sup>669</sup> Le prime raffigurazioni vascolari nell'ambito della ceramografia attica riguardano scontri tra le guerriere ed Eracle. Si vedano Bothmer 1957, pp. 6-10; Giuman 2005, p. 29.

<sup>670</sup> **Priamo 1** e **Bellerofonte 1**. L'epiteto è di natura formulare, e sottolinea la capacità delle Amazzoni di vivere in modo contrario a quello delle donne greche, ma anche di combattere allo stesso modo dei guerrieri: Blok 1995, pp. 155-193; Giuman 2005, p. 24. Cfr. §. I. 2.

<sup>671</sup> Tyrrell 1982, p. 1223; Tyrrell 1984, pp. 49-52; Giuman 2005, pp. 23-32. Le fonti letterarie non descrivono minuziosamente le armi utilizzate dalle Amazzoni: fa eccezione la fonte, peraltro ignorata dagli studi recenti, di Lisia (**Amazzoni 4**), in cui l'oratore riconosce alle Amazzoni una perizia bellica tale da attribuire soltanto a loro l'utilizzo delle armi in ferro. Si veda anche Tyrrell 1984, pp. 16-19, 49-51.

a.C., fenomeno ampiamente visibile nella ceramica a figure nere<sup>672</sup>. Con il passaggio alla tecnica a figure rosse, l'iconografia delle Amazzoni sembra mantenersi costante, sebbene vada sottolineata la progressiva centralità assunta dalla guerriera orientale: da un lato inizia la diffusione di scene in cui le donne non sono soltanto impegnate in combattimento ma anche in altre attività, assumendo quindi un altro ruolo specifico<sup>673</sup>, mentre dall'altro la caratterizzazione non si limita ad un generico riferimento all'Oriente, ma diviene sempre meglio definita, identificandosi progressivamente con quel mondo lontano<sup>674</sup> da cui provengono spezie, oli, tessuti preziosi. Ben noto è, infine, il fenomeno iconografico della *persianizzazione* dell'Amazzone<sup>675</sup>, progressivamente introdotto in tutte le scene di Amazzonomachia nel mondo attico subito dopo le guerre mediche<sup>676</sup>, e che nell'iconografia vascolare si esplica attraverso la serie di attributi che dal mondo persiano vengono inseriti direttamente nell'abbigliamento e nelle armi delle Amazzoni<sup>677</sup>.

Questa modalità iconografica dell'Amazzone si consolida ulteriormente nella ceramografia attica durante gli anni Sessanta del V secolo a.C.<sup>678</sup>, giungendo poi

---

<sup>672</sup> Nella ceramica a figure nere le Amazzoni compaiono infatti a partire dal 570 a.C. (Bothmer 1957, pp. 6-7, 13-17). Alla mano di Lydos viene attribuito uno dei primi esempi di Amazzone che combatte con la pelle di pantera (Frammento di piatto. Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 339. Circa 560 a.C. Beazley 1957, p. 111, n. 51; Bothmer 1957, pp. 9, 37, tav. 18; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, n. 265; Giuman 2005, pp. 82-83, fig.3.3). E' infatti più o meno due decenni prima dell'anfora di Exechias con Achille e Pentesilea, sulla quale per la prima volta viene strutturato lo scontro tra i due, e sulla quale Pentesilea veste la pelle di un felino (London, British Museum, B210, 540-530 a.C. Firmata da Exechias. Beazley 1957, p. 144, n. 7; Bothmer 1957, p. 70, n. 2, tav. LI, 1), che la caratterizzazione delle Amazzoni inizia a mutare, e compaiono le prime vesti ricamate indossate dalla regina o da qualcuna delle compagne (Giuman 2005, pp. 38-39), in scene di combattimento. La pelle di pantera verrebbe afferita all'Amazzone in contrapposizione dispregiativa alla *leontè* di Eracle (Giuman 2005, pp. 81-87).

<sup>673</sup> Giuman 2005, pp. 111-112.

<sup>674</sup> Se in un primo momento, nell'*Iliade* e nei poemi successivi (**Priamo 1**, **Bellerofonte 1**, **Bellerofonte 2**), le Amazzoni sono legate al mondo frigio-lidio, in un secondo momento vengono collocate anche al di là di questa area, presso la palude Meotide sul Mar Nero (**Eracle 2**). Cfr. §. I. 2.

<sup>675</sup> A cavallo della fine del VI secolo a.C., con le prime produzioni a figure rosse, iniziano a definirsi stabilmente come abito amazzonico anche le lunghe *anaxyrides*, tipico abbigliamento dell'Oriente persiano, accanto alla pelle di pantera: uno dei primi esempi è la coppa da Vulci conservata a Berlino, Staatliche Museen, 2263, attribuita ad Oltos, 540 circa a.C. (Bothmer 1957, p. 131, n. 3; Beazley 1963, p. 62, n. 85; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 591, n.62).

<sup>676</sup> Bovon 1963, pp. 597-598; Hall 1989, pp. 67-69; Giuman 2005, pp. 201-206.

<sup>677</sup> Bovon 1963, pp. 592-593 avanza l'ipotesi di una maggiore antichità della figura amazzonica nell'iconografia attica rispetto al tipo del guerriero persiano. Solo in un secondo momento sarà l'Amazzone a subire una *rifunzionalizzazione* come immagine metaforica del nemico persiano, a partire almeno dal primo ventennio del V secolo a.C. Castriota 1992, pp. 44-46 sostiene l'importanza che, in questa nuova caratterizzazione, dovevano aver avuto le pitture del *Theseion* (risalenti al 470-460 a.C. ed eseguite da Mikon) nelle quali le Amazzoni avevano assunto un nuovo aspetto, "*prefigurations of the Persians themselves*".

<sup>678</sup> Si tratta di anni cruciali, durante i quali si assiste anche all'ascesa e poi alla caduta della figura di Cimone; le vicende politiche di Atene durante quegli anni sono essenziali per la definizione di alcuni temi mitologici e per la loro diffusione

ininterrotta al Gruppo di Polignotos e ai pittori ad esso vicini, che possono considerarsi maestri ed ispiratori diretti dei ceramografi italioti<sup>679</sup>. Il passaggio del tipo dell'Amazzone dal repertorio attico a quello italiota avviene senza soluzione di continuità. Tuttavia occorre scomporre gli elementi in cui la figura amazzonica si struttura al fine di comprendere come essa potesse essere recepita, quale significato o significati le fossero attribuiti, e quale contenuto ideologico fosse ad essa sotteso.

Nell'iconografia italiota, essenzialmente mutuata da quella attica a figure rosse, l'Amazzone è caratterizzata da un abbigliamento vistoso e composito, che ne definisce in modo immediato l'origine etnica *altra* rispetto alla schietta provenienza ellenica degli avversari che le sono contrapposti. Innanzitutto il corpo delle guerriere appare interamente coperto<sup>680</sup>, in opposizione alla nudità eroica degli avversari che sono loro contrapposti. In genere, infatti, l'Amazzone indossa un costume costituito dalle *anaxyrides*, curiosi "pantaloni" lunghi fino alle caviglie, riccamente e variamente ricamati, ai quali spesso è associata una casacca a maniche lunghe, decorata con gli stessi o con altri motivi. Al di sopra di questo abito, che ricopre interamente braccia e gambe, esse indossano, come sopravveste, un *chitoniskos* lungo fino al ginocchio, anch'esso talvolta ricamato, e in genere trattenuto da una cintura. Il complesso costume indossato dall'Amazzone poteva arricchirsi anche di un ulteriore indumento portato sulle spalle, la pelle di pantera. Se nella ceramica attica la *nebris* è per lo più associata alla regalità di colei che la indossa, essa non è altrettanto frequentemente utilizzata nella produzione italiota come un attributo distintivo di *status* aristocratico; più diffusa è, in generale, la *chlamis*, mantello fermato da una fibula sul collo, che le guerriere indossano al pari dei loro avversari<sup>681</sup>.

---

nell'arte ateniese. Dal punto di vista delle Amazzonomachie si assiste all'avvicendamento Eracle-Teseo, fino alla diffusione di raffigurazioni amazzoniche nella ceramica a figure rosse senza eroi chiaramente distinguibili, probabile eco, in quest'ultimo caso, dell'arte di Mikon. Si vedano le ricerche di D. Castriota, discusse nel §. I. 1, ed ancora il §. I. 2 relativo alle fonti letterarie.

<sup>679</sup> Sull'argomento si veda §. II. 1.

<sup>680</sup> Questo si verifica quasi sempre; i casi in cui le vergini guerriere vestono in modo diverso sono comunque riconducibili, come si vedrà, ad un patrimonio simbolico legato al concetto di *alterità*. Si veda a tal proposito anche il capitolo §. I. 2, relativo alle fonti letterarie.

<sup>681</sup> La *chlamis* è, infatti, un indumento tipicamente greco.

Decisamente di origine anellenica è invece il copricapo indossato dalle Amazzoni: si tratta di un semplice berretto frigio (*kidaris*), di stoffa, morbido e arrotondato alla sommità, che può alternarsi con la variante dalle estremità allungate e ricadenti sul collo, oppure con un copricapo di forma simile ma dalla foggia più rigida quale la *tiara*<sup>682</sup>, che è tuttavia spesso un attributo di regalità. Questo tipo di vestiario corrisponde alla descrizione che dell'abbigliamento dei guerrieri Persiani dà Erodoto quando li tratteggia in battaglia, sottolineandone la differenza rispetto alla pesante armatura dei guerrieri greci<sup>683</sup>; ogni elemento di questo complesso costume va analizzato separatamente, in quanto veicolatore di differenti significati.

Le *anaxyrides* delle Amazzoni costituiscono un tipo di vestiario estremamente insolito, ma allo stesso tempo molto qualificante: la scelta di rappresentare le guerriere orientali con questo abbigliamento risponde all'esigenza di definirle come nemiche non solo da un mero punto di vista bellico<sup>684</sup>, ma anche culturale<sup>685</sup>. La caratterizzazione adottata nella ceramica italiota segue anche in questo il modello attico. Nella fase iniziale della produzione il ricamo è indicato genericamente da motivi a zig-zag<sup>686</sup>, e a losanghe (A 11, ad esempio) oppure da un motivo a pallini (A 11, A 16) o ancora a dente di lupo (L 2), mentre in alcuni casi (L 3) il ceramografo si

---

<sup>682</sup> In Erodoto, *Storie*, I, 71, si parla delle *brache di cuoio* (σκυτίνας ἀναξυριδας) indossate dai Persiani, mentre in *Storie*, VII, 61 definisce meglio l'abbigliamento bellico dei guerrieri del Gran Re: il copricapo, morbido (πίλους ἀπαγέας), che indossano, è definito *tiara*. Probabilmente questo corrisponde, nella ceramografia italiota, al semplice berretto frigio, da distinguersi rispetto alla *tiara* vera e propria, copricapo del re orientale e dell'Amazzone regina, dalla foggia decisamente più rigida. Da essa deriverebbe il tipo dell'elmo frigio-trace (Dintsis 1986, pp. 23-25), che ha origini nell'area siriana ed anatolica. Sulla difficoltà a distinguere la *tiara* regale rispetto alla sua evoluzione in stoffa si veda anche Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 152-153: la studiosa pone a confronto la succitata testimonianza erodotea sull'uso della *tiara* da parte dei guerrieri del Re persiano con quella di Senofonte, *Abanasi*, II, 5, 23 nella quale, invece, la sommità eretta (*tiara orthé*) del copricapo con questa foggia era di esclusiva pertinenza del re.

<sup>683</sup> Erodoto, *Storie*, V, 49.3 e VII, 61.1.

<sup>684</sup> Questo tipo di indumento suscitava nella Grecia del V secolo a.C. non solo stupore ma in qualche caso anche scherno: indossa infatti un costume assimilabile alle *anaxyrides* ricamate anche il persiano rappresentato su una *oinochoe* della cerchia del Pittore di Trittolemo, che sta per essere sodomizzato da un Greco in nudità eroica (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Circa 460 a.C. Giuman 2005, p. 181, nota 41). D'altra parte questa diffidenza e ironia trova un riflesso anche nelle fonti letterarie: Euripide, *Ciclope*, vv. 182-183, definisce l'abbigliamento di Paride, tramite un sarcastico commento del coro, θυλάκους ποικίλους, *brache variopinte*, in riferimento al ridicolo di questo costume rispetto al virile (ἀνθρώπιον) Menelao.

<sup>685</sup> D'altra parte il costume orientale, spesso molto ricamato e dalla foggia leggera, era indizio di lusso e di *tryphé*: con questo termine veniva indicata genericamente la dissolutezza nei costumi, spesso associata ad uno stile di vita dispendioso avvezzo alla comodità. Nel mondo greco, soprattutto dopo le guerre mediche, si era soliti ritenere che chi si abbandonasse a questa pratica di vita fosse destinato alla rovina. Lombardo 1983, pp. 1077-1103.

<sup>686</sup> Bovon 1963, p. 593 ricollega il motivo a zig-zag delle *anaxyrides* di alcuni guerrieri persiani nella ceramica attica all'imitazione che i ceramografi facevano delle elaborate vesti persiane.

diverte in una decorazione alquanto più articolata; in molti casi (A 15<sup>687</sup>, C 17) le *anaxyrides* non presentano decorazione. Nella fase più avanzata della ceramica italiota questo vestiario si arricchisce di un apparato decorativo accessorio sempre più complesso, anche con un abbondante utilizzo della sovraddipintura. Un esempio significativo è già su alcuni vasi dei pittori dell'Apulo Medio (in particolare A 36, *loutrophoros* attribuita ad un ceramografo del Gruppo di Ruvo 423), ma il fenomeno della profusione di dettagli decorativi si accentua particolarmente nella fase finale della produzione: assai singolari si presentano le brache di due Amazzoni sul cratere A 137 da Ruvo, attribuito ad un ceramografo vicino ai Pittori della Patera e di Baltimora, ricamate con motivi a strisce verticali, mentre ampio utilizzo di colori suddipinti caratterizza le *anaxyrides* delle Amazzoni sull'anfora A 135. La cura estrema per la decorazione delle vesti delle guerriere amplifica il messaggio della sontuosità delle stoffe orientali, finemente ricamate, ricchezza che le differenziava dalle vesti greche già nel mondo attico e che sin dall'apparizione dell'Amazzone orientale veniva rimarcata allo scopo di rammentare anche la mollezza dei costumi frigio-lidi e degli abitanti di questi territori, da cui venivano importati gli splendidi manufatti ricamati<sup>688</sup>.

Il moltiplicarsi della ridondanza dei dettagli coloristici sulle vesti delle guerriere coinvolge anche il *chitoniskos*, utilizzato come sopravveste, che le guerriere portano al di sopra delle *anaxyrides*. Il *chitoniskos* è un capo strettamente connesso alla sfera della caccia<sup>689</sup> ed è l'indumento che veste anche Artemide, il cui legame con le Amazzoni è confermato da più fonti<sup>690</sup>; l'associazione del *chitoniskos* al di

---

<sup>687</sup> L'unica Amazzone su cavallo dell'intera composizione raffigurata su questo vaso presenta le *anaxyrides* ed è a piedi nudi, ma le braghe, lunghe sino alla caviglia, non presentano decorazioni.

<sup>688</sup> Questo sfoggio del lusso viene duramente criticato nel mondo greco. Sull'argomento cfr. Giuman 2005, pp. 19-22, 109-112.

<sup>689</sup> A differenza del chitone normale, infatti, il *chitoniskos*, sua versione più corta, è adatto alla corsa e più in generale facilita il movimento all'aperto. Esso è anche un indumento indossato dalle fanciulle vergini: Jones Roccas 2000, pp. 247-248.

<sup>690</sup> Al di là del legame tra le Amazzoni ed Artemide (le guerriere avrebbero fondato il santuario di Efeso, *Teseo 6*), la dea della caccia è figura intimamente legata all'idea del selvaggio e dell'alterità rispetto alla donna greca: lo spazio di Artemide non è, infatti, quello dell'*oikos* ma è l'esterno, il mondo aperto del bosco e delle montagne. Quando dunque l'Amazzone è associata ad animali, quali la cerva, il legame con il mondo della caccia è particolarmente accentuato: così, ad esempio, sullo *skyphos* L 6. Sull'argomento si vedano almeno Bieber 1918, pp. 49-75; Tyrrell 1982, pp. 1213-1237; Tyrrell 1984, pp. 28-31; Blok 1995, pp. 83-104; Giuman 2005, pp. 55-61; sul rapporto tra le Amazzoni e l'Oriente,

sopra dell'abito con casacca e *anaxyrides* può essere definita come caratteristica dell'abbigliamento di individui orientali nella produzione italiota a figure rosse<sup>691</sup>. Il chitone, in questi casi, si presenta corto fino al ginocchio; si tratta di un indumento realizzato in tessuto leggero, in taluni casi persino trasparente. Di fattura estremamente sottile è un esempio sul cratere A 3 e sul frammento A 79; più in generale la trasparenza sembra caratterizzare, forse in senso erotico, la veste di Ippolita sui crateri del Gruppo Berlino-Branca nello schema della consegna del cinto<sup>692</sup>.

Il *chitoniskos* spesso viene ornato di ricami sontuosi, seguendo il modello diffuso già nella ceramica attica. Un caso sicuramente particolare nella produzione italiota è rappresentato da quei ricami che rimandano a simboli – come svastiche e crocette – caratteristici della decorazione degli indumenti dei guerrieri italici: ne è un esempio l'Amazzone sul cratere A 18, che indossa un *chitoniskos* decorato da due lunghe fasce e da due svastiche; una decorazione molto simile è presente sul costume del guerriero indigeno raffigurato su un cratere apulo, con scena di libagione al defunto<sup>693</sup>. Questi esempi di ricami sembrano riferirsi a motivi decorativi ispirati dalle stoffe e dalle tuniche degli indigeni<sup>694</sup>. Altri esempi sono riconoscibili sul costume dell'unica Amazzone raffigurata su A 24.

---

in particolare l'area ionica del mondo greco, si veda Devambez 1976<sup>b</sup>, pp. 271-273. Per quel che riguarda, specificamente, l'uso di un chitone corto per Artemide, la Kahil (Kahil, Icard 1984, p. 747) afferma come sia il tipo statuaria della dea con abito corto ad affermarsi fin dalla fine del V secolo a.C., con l'Artemide tipo Ostia-Berlino, che sarebbe stato a sua volta influenzato proprio dal tipo delle Amazzoni efesine (Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 642-644, nn. 602-605). La stessa studiosa ipotizza un'influenza a partire dal costume amazzonico anche per altre raffigurazioni di Artemide, di cui si dirà in seguito.

<sup>691</sup> Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 186-187 sottolinea l'affinità del costume degli individui caratterizzati come anellenici, che finisce con il rendere l'iconografia di Amazzoni, Persiani e Orientali in generale estremamente simile, al punto da essere talvolta difficile un'interpretazione inequivocabile del combattimento raffigurato. Questa ambiguità iconografica del resto fu già puntualizzata da Moret 1975, pp. 153-155. In questa sede, per alcuni casi, è stata considerata dirimente la raffigurazione associata nelle altre parti del vaso, ad esempio al centro del cratere, se l'Amazzonomachia è nella parte inferiore. Quando un combattimento tra "orientali" si trova al di sotto di una scena di *Iliouperisis*, ad esempio con una scena del ratto di Cassandra associato a Menelao che rapisce Elena, in quel caso si tratterebbe verosimilmente più di *Iliouperseis* che di Amazzonomachie. Sull'argomento si veda Schauenburg 1994<sup>b</sup>, pp. 51-68.

<sup>692</sup> Cfr. §. III. 3.

<sup>693</sup> Würzburg, Martin von Wagner Museum, 858. Ceramografo vicino allo stile del Pittore di Ginevra MF 290. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 368, n. 80. Questa decorazione insolita resta limitata all'esemplare A 18, probabilmente in ragione della fase di grande sperimentazione che caratterizza la ceramica protoitaliota: Roscino 2011, p. 204.

<sup>694</sup> Il motivo a svastica risulta particolarmente caratterizzante per il riconoscimento di un'appartenenza al mondo indigeno: Trendall 1990, pp. 120-121. Illuminante, a questo proposito, Robinson 2004, p. 199: *their meaning was so familiar to the potential audience that realistic representation was not necessary*; tanto più significativo, nel senso di

Usato come un *endyma*, il *chitoniskos* è trattenuto in vita da una cintura semplice nella maggioranza delle raffigurazioni, oppure da un sistema composto da bretelle incrociate sul petto collegate ad una cintura. Nella raffigurazione della donna greca sposata, non risultano mai attestati casi di figure femminili che indossino il sistema con le bretelle incrociate sul petto<sup>695</sup>, sebbene siano note per far parte del costume di fanciulle su monumenti funerari<sup>696</sup>. Questi baltei incrociati connessi alla cintura sono latori di un significato: le Amazzoni condividono, nella ceramica italiota, questo tipo di ζωστήρ (letteralmente *cinta*) con una serie di altre figure femminili<sup>697</sup>. Le Erinni presentano come indumento appunto un *chitoniskos* trattenuto da bretelle incrociate e cintura<sup>698</sup>; allo stesso modo questo tipo è caratteristico della figura di Ecate e di molte altre immagini demoniche della mitologia<sup>699</sup>. In realtà questo particolare tipo di bandoliere caratterizza anche l'abbigliamento della stessa Artemide: così proprio su un vaso con Amazzonomachia, A 88<sup>700</sup>, attribuito al Pittore di Baltimora, Artemide compare abbigliata con un *chitoniskos* leggero, trattenuto da cintura e bretelle, e indossato sopra a una casacca bianca e con lunghe maniche. Ai

---

una padronanza del patrimonio simbolico apprezzato dalla clientela indigena, risulta l'utilizzo di questi simboli su vesti indossate dalle Amazzoni, e non da un guerriero indigeno. Si veda anche Robinson 2004, pp. 210-211.

<sup>695</sup>Jones Roccas 2000, p. 246, osserva come in alcuni casi esse vengano indossate dalla fanciulla in scene di preparazione nuziale, tuttavia sempre nel IV secolo a.C. Si veda la *pelike* a figure rosse conservata ad Atene, Museo Archeologico Nazionale, 1718.

<sup>696</sup>Questo sistema si affianca però, nella maggioranza dei casi di raffigurazioni di fanciulle, a un tipo di lungo mantello indossato sulle spalle: Jones Roccas 2000, p. 247. L'autrice individua tre possibili funzioni semantiche per i baltei incrociati sul petto: simbolo di fertilità tra le vergini, indizio di restrizione (nel caso delle Amazzoni di tipo fisico e spaziale) ed infine un segno di provenienza dall'Oriente. Nell'iconografia vascolare italiota le bandoliere incrociate sul petto assolvono, come si vedrà, agli ultimi due valori semantici. Si veda anche Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 185-187.

<sup>697</sup>Secondo Giuman 2005, pp. 97-101, non sussisterebbe una differenza semantica tra il termine ζωστήρ, impiegato in contesti bellici ad indicare il cinturone, e ζώνη, che denota invece la cintura femminile, e che come tale veniva donata dalle donne greche ad alcune divinità femminili legate alla sfera matrimoniale, e al passaggio dallo stato verginale a quello matrimoniale, quali Artemide, Latona, Era e la stessa Atena, venerata e omaggiata del dono della cintura verginale con il nome di Apatouria.

<sup>698</sup>Così sul cratere a volute attribuito al Pittore della Furia Nera, circa 375 a.C. conservato a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82270, decorato con una nota scena con Oreste a Delfi inseguito, appunto, da un'Erinni della madre. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 167, n. 13.

<sup>699</sup>Ecate peraltro ha come attributo la fiaccola, che è un altro noto simbolo della sfera matrimoniale. Per l'iconografia di Ecate si veda, a scopo esemplificativo, la *pelike* del Pittore di Dario conservata a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Collezione Santangelo, 702: Trendall, Cambitoglou 1982, p. 495, tav. 175, n. 1. Sull'argomento si veda Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 183-185.

<sup>700</sup>Si tratta di uno di quegli esemplari che presentano sul corpo del vaso un sistema compositivo strutturato nel primo registro con il concilio degli dei e nel registro inferiore con il combattimento propriamente detto.

pie di, la dea calza delle *endromides* con lacci<sup>701</sup> e sulle spalle porta la faretra. Artemide, le Erinni e, ovviamente, le Amazzoni, sono accomunate da una peculiarità, legata alla loro mitopoiesi e alla funzione antropologica che rivestono: lo spazio, nel quale si muovono, è uno spazio aperto, non vincolato o soggetto al controllo di un individuo di sesso maschile, quale quello in cui si muovono delle cacciatrici. La cintura con le bretelle è dunque il simbolo di una condizione di libertà, che è notoriamente una condizione «*altra*» rispetto a quella della donna nel mondo greco: l'utilizzo di questo cinto, per l'iconografia delle Amazzoni, risponde appunto a questo piano semantico, che pone le guerriere orientali in uno *status* particolare. Come vergini, e per giunta guerriere, le Amazzoni *non sciolgono mai la loro cinta*<sup>702</sup>: sono esse stesse a sottolineare, a confronto con le donne greche parlando con i giovani Sciti, la loro diversità di condizione in rapporto alla norma dell'interazione uomo-donna della legge greca<sup>703</sup>. Lo scioglimento della cintura, o meglio ancora la sua consegna, a seguito di uno scontro bellico, da Ippolita a Eracle, resa che, come si è visto, avviene in modo assolutamente pacifico, più che essere il simbolo di una violenza<sup>704</sup>, nella ceramica italiota e siceliota è metafora dell'assoggettamento matrimoniale<sup>705</sup>: ragion per cui, peraltro, la cintura che trattiene il *chitoniskos* delle Amazzoni ha quella foggia particolare e non un'altra, allo scopo di creare un parallelo tra lo stato prematrimoniale delle guerriere, libere, e lo stato successivo alle nozze, quando la cintura è stata donata, condizione che le Amazzoni rifiutano decisamente, assolvendo solo all'aspetto militare della loro natura. D'altronde, come si avrà modo di osservare, anche le calzature indossate dalle Amazzoni risponderebbero a un'esigenza simbolica dello stesso campo semantico.

In alcuni casi, nella ceramica italiota il sistema di cintura e baltei incrociati si arricchisce di una decorazione con borchie metalliche: un caso particolarmente

---

<sup>701</sup> Come già osservato, tuttavia, è probabile che sia stata l'iconografia dell'Amazzone a influenzare quella della divinità e non viceversa. Kahil, Icard 1984, pp. 747-748.

<sup>702</sup> Citazione dal trattato *Sullo stile* di autore anonimo. L'espressione è citata e discussa in Giuman 2005, p. 102.

<sup>703</sup> **Amazzoni 1.**

<sup>704</sup> In tal senso Tyrrell 1984, p. 91, che riconosce nel gesto metaforico la volontà di assoggettare e quindi di umiliare l'Amazzone.

<sup>705</sup> Tyrrell 1984, pp. 30-32, 62-63; Sourvinou-Inwood 1991, pp. 112-118; Giuman 2005, pp. 49-61, 93-97; Roscino 2006<sup>a</sup>, p. 186.

esemplificativo è rappresentato dal cratere del Pittore della Nascita di Dioniso A 16. Tutte le guerriere indossano una cintura borchiate, eccetto l'Amazzone accasciata, raffigurata centralmente, che invece è dotata di cintura con bretelle incrociate; la presenza della decorazione borchiate potrebbe avvicinare la foggia della cintura delle Amazzoni al cinturone indossato dal guerriero indigeno con gonnellino al registro inferiore. Questo tipo di ζωστήρ si ritrova nell'abbigliamento bellico amazzonico anche successivamente, in altre raffigurazioni, sia nella ceramica apula sia campana. Le borchie ritornano sia sull'anfora dell'Apulo medio A 35 e sulla *loutrophoros* A 36, sia sul frammento più tardo A 78, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, mentre un altro esempio è sull'idria C 3 riferibile ad un ceramografo del Gruppo di Egisto e sul cratere a campana C 15. Nella ceramica lucana sono attestate esclusivamente dall'esemplare L 15 attribuito ad un seguace del Pittore di Sidney, sebbene non sembrano collegate alla cintura stretta in vita, sulla quale non compare alcuna borchia<sup>706</sup>. Nella produzione siceliota questo sistema trova un'attestazione sull'Amazzonomachia che decora il cratere S 4<sup>707</sup>.

Nella ceramica italiota e siceliota, il cinturone e le bretelle, utilizzati come attributi delle Amazzoni sono documentate, come si è visto, sin dalle prime raffigurazioni in cui sono coinvolte le guerriere: è infatti abbigliata in questo modo l'Amazzone identificata con Ippolita, sul cratere a colonnette L 4 del Pittore delle Grandi Teste<sup>708</sup>; non si tratta di un attributo attestato nell'iconografia attica delle Amazzoni, ma di un elemento che verrà introdotto, peraltro nella statuaria, soltanto in un momento successivo<sup>709</sup>, tra la fine del V e la prima metà del IV secolo a.C. L'introduzione si associa alla particolare valenza assunta dalla cintura nell'ambito

---

<sup>706</sup> Un altro caso eccezionale di cintura, non connessa alle bretelle, è sulla *pelike* lucana L 16. Lo ζωστήρ, in questo caso, è decorato con un sistema di fasce a meandri, che riprende in parte il motivo ricamato sulla parte inferiore dell'*endyma* indossato dall'Amazzone.

<sup>707</sup> È infatti documentato dalla guerriera che, sull'estrema destra, conclude la raffigurazione ed è rappresentata mentre fronteggia un guerriero in nudità eroica.

<sup>708</sup> Anche sul più tardo cratere del Pittore di Manchester C 17 Ippolita indossa il sistema bretelle-cintura mentre consegna il cinto a Eracle. Sulla caratterizzazione dei personaggi in questo e negli schemi associati a questo tema si veda il §. III. 3.

<sup>709</sup> Infatti nella ceramica attica le guerriere non compaiono mai con le bretelle incrociate; nella statuaria il primo esempio è la cosiddetta Pentesilea a cavallo, dal frontone orientale del tempio di Asclepio ad Epidauro (circa 380 a.C.). Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 613-614, n. 421; Yalouris 1992, pp. 35-38, tav. 40.

della sfera matrimoniale; la presenza delle borchie, invece, si deve forse all'influenza che il sistema cintura-bandoliere subisce a causa della presenza dell'alto cinturone borchiato attestato nell'abbigliamento italico di guerra<sup>710</sup>. Se non si considera l'esemplare già citato L 4, dove forse non compaiono casualmente<sup>711</sup>, in tutti gli altri casi il *chitoniskos* delle guerriere risulta trattenuto da una cintura, oppure dalle sole bretelle, o dal complesso sistema individuato senza, tuttavia, una particolare modalità nella selezione dell'attributo<sup>712</sup>.

L'influenza del cinto italico come attributo delle guerriere orientali in scene di combattimento, e non solo, sembrerebbe rappresentata dall'attestazione di un alto cinturone che alcune Amazzoni indossano, su raffigurazioni per lo più apule. Il primo esempio è sulla *loutrophoros* A 35, attribuita a un ceramografo del Gruppo di Ruvo 423: una delle guerriere, oltre a indossare una vistosa pelle di animale e sul capo una *tiara*<sup>713</sup>, è armata di arco nella sinistra e di una spada leggermente ricurva nella destra, che prende il nome di *κοπίς* ed è ispirata all'equipaggiamento persiano<sup>714</sup>. Questa Amazzone, già caratterizzata in modo piuttosto vistoso rispetto alle compagne, indossa una cintura anatomica metallica, che le copre interamente l'addome, e che nella parte superiore è collegata alle bandoliere, chiuse da un medaglione centrale. Questa tipologia è corrispondente ad alcuni esemplari che conosciamo dall'abbigliamento dei guerrieri italici<sup>715</sup>. Il cinturone metallico,

---

<sup>710</sup> Su questo tema si vedano Schneider-Herrmann 1996, pp. 56-57; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 187-191, con rimandi a ulteriori esempi di cinture con bandoliere in ambito funerario italico.

<sup>711</sup> Come si è già detto si tratta di una delle prime attestazioni nella ceramica lucana dello schema di Ippolita a colloquio con Eracle, che verrà analizzato successivamente. A indossare le bandoliere è proprio la regina.

<sup>712</sup> Esemplificativo è, in tal senso, l'utilizzo di questo sistema sul frammento A 124, dove compare indossato da una delle Amazzoni al seguito di Ippolita. Tutte le guerriere indossano una cintura borchiata, compresa la regina: il sistema baltei-cintura borchiati non sembra, dunque, veicolo di uno *status* differente rispetto alle altre guerriere.

<sup>713</sup> Entrambi gli attributi della pelle di pantera e della *tiara*, qui ornata da una caratteristica cresta, sono indice di regalità: non a caso indossa la pelle ferina di un leopardo la regina Penthesilea sull'anfora di Exechias già citata (si veda la nota 4) e analizzata, su questo argomento, da Giuman 2005, pp. 84-86. Nella produzione attica talora essa è indossata dalle guerriere che si scontrano con Eracle, e alle quali, in ogni caso, è affidato un ruolo preminente: frammento di *dinos*, Atene, Museo del Ceramico, 76. Lydos. Beazley 1957, p. 107, n. 2. Per quel che riguarda la *tiara*, invece Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 150-152.

<sup>714</sup> Bovon 1963, pp. 594-595: si tratta di una corta spada ricurva che compare nell'iconografia attica del guerriero persiano a partire dai primi anni Settanta del V secolo a.C.

<sup>715</sup> Schneider-Herrmann 1996, pp. 32-33, figg. 41 b-c: il disco centrale potrebbe essere considerato come distintivo del rango del guerriero. Su questo argomento anche Roscino 2006<sup>b</sup>, pp. 186-191. Per una esemplificazione della cosiddetta "corazza a disco", alla quale farebbero riferimento i dischi centrali che si ritrovano talvolta anche nell'iconografia delle Amazzoni, si veda Mangani 2000, pp. 166-182.

anatomico, indossato dalla guerriera è molto più grande di quello che vestono le sue compagne<sup>716</sup>. Questo tipo, oltreché sullo stesso vaso<sup>717</sup>, compare come parte dell'abbigliamento anche di altre Amazzoni; altri esempi si trovano sul cratere tardoapulo A 74, e sul cratere A 124 del Pittore di Baltimora in una scena in cui esso è indossato da una compagna della regina Ippolita in una delle ultime raffigurazioni del mito della consegna del cinto<sup>718</sup>. Questo tipo di cinturone è probabilmente un altro "prestito" dall'armamento italico: esemplari affini sono infatti raffigurati su alcune corazze bronzee rinvenute in Italia meridionale, la più famosa delle quali è indubbiamente quella di Laos<sup>719</sup>. Su entrambe le valve della corazza, di tipo anatomico, compare un alto cinturone del tutto simile a quello indossato dalle Amazzoni sui vasi apuli citati, e decorato al centro con una protome silenica; inoltre il cinturone è collegato ad un sistema di bandoliere, con piccolo disco centrale al centro del petto, proprio come nel caso della raffigurazione sul vaso A 35. Questo modello più alto di cinturone, adattato come attributo dell'Amazzone, indica una commistione tra lo ζωστήρ, attributo amazzonico di cui si è detto in precedenza, e il cinturone di tipo italico, al quale è riconosciuto un indiscusso ruolo di armamento bellico di difesa, in queste immagini di battaglia, rispetto alle altre funzioni che questa multiforme figura mitologica è chiamata a rivestire.

Nella ceramografia italiota e siceliota la caratterizzazione orientale dell'abito amazzonico, con le *anaxyrides* e la casacca a maniche lunghe ricamate, per quanto molto attestata, e decisamente preferita, non è tuttavia sempre costante. Sulla base di un sistema consolidato trasmesso dalla ceramografia attica, il pittore italiota opera spesso in modo personale, introducendo delle variazioni nel sistema degli attributi, pur lasciando inalterati i moduli compositivi. Spesso le Amazzoni, in luogo del costume orientale classico, fin qui analizzato, presentano un semplice *chitoniskos*

---

<sup>716</sup> Sulla stessa *loutrophoros* un'altra Amazzone indossa la stessa cintura, quella coinvolta in uno schema di *presa per i capelli* (di cui questo è, peraltro, uno dei primi esempi nella produzione apula: cfr. §. II. 3. 2); ella tuttavia non indossa i baltei incrociati sul petto e neppure la pelle di pantera, per cui l'identificazione della scena con la raffigurazione di Achille che fronteggia Pentesilea (Berger 1994, p. 299, n. 43) andrebbe rivista.

<sup>717</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>718</sup> Cfr. §. III. 3.

<sup>719</sup> Greco, Guzzo 1992, pp. 25-31, tav. III.

pieghettato, e calzano le *endromides*, stivaletti allacciati, attributo, quest'ultimo, caratteristico anche dell'abito dei sovrani orientali<sup>720</sup>, o le *embades*, calzature alte alla caviglia prive di legacci: così sull'idria L 13 del Pittore di Dolone, che sembra influenzata da modelli scultorei, vicina peraltro anche alla raffigurazione sul cratere A 19 del Pittore di Tarporley<sup>721</sup>; notevole anche il caso del cratere a calice A 3 del Pittore della Danzatrice di Berlino, dove la guerriera a cavallo indossa delle semplici *krepides* basse. La calzatura a stivaletto chiusa è sicuramente tipica, ancora una volta, del costume di Artemide<sup>722</sup>, dedicata alla caccia<sup>723</sup>, e la si ritrova anche come attributo del sovrano orientale<sup>724</sup>. Il fatto tuttavia che la indossino le Amazzoni può rispondere anche a un'altra valenza semantica: come osservato in uno studio recente<sup>725</sup>, la calzatura bassa ed aperta, assimilabile magari a una pantofola, non solo si addice a un ambiente chiuso, quale può essere l'*oikos*, il focolare domestico, contrapposto al mondo esterno selvaggio, ma è anche associata, nel mondo greco forse sin dalla fine del II millennio, all'immagine della fanciulla non sposata<sup>726</sup>. La calzatura alta, quindi, veicola da un lato la mancanza di vincoli spaziali, con l'Amazzone che, come le Erinni e la stessa Artemide, vivono all'aperto, in luoghi non soggetti alla presenza maschile<sup>727</sup>, ma dall'altro veicola un preciso *status*, socialmente molto rilevante, legato alla condizione della fanciulla non sposata e dunque vergine<sup>728</sup> – elemento,

<sup>720</sup> Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 182-183.

<sup>721</sup> Sui rapporti tra il Pittore di Dolone ed il Pittore di Tarporley cfr. §. II. 3. 1.

<sup>722</sup> Kahil, Icard 1984, p. 706, nn. 1097, 1098, pp. 746-747: qui viene sottolineato il cambiamento nell'iconografia della dea nel momento in cui da statica Potnia Theròn si trasforma in figura in movimento, cambiamento visibile già nel V secolo a.C.

<sup>723</sup> In **Amazzoni 4** alcune giovani guerriere vengono qualificate come τῆς Ἀρτέμιδος οἰσαι συγκυνηγοί, *compagne di caccia di Artemide*.

<sup>724</sup> Su questo utilizzo per il tipo iconografico del sovrano anellenico si veda l'analisi in Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 172-178.

<sup>725</sup> Cultraro, Torelli 2009, pp. 175-192.

<sup>726</sup> Cultraro, Torelli 2009, pp. 175-184 analizzano una serie di esemplari fittili di calzature a stivaletto, talvolta di dimensioni pari al vero, talvolta di dimensioni miniaturistiche, rinvenute in alcune tombe, in Attica e in altre parti della Grecia, il cui corredo rivelava l'appartenenza a una defunta di sesso femminile e di età prematrimoniale.

<sup>727</sup> La violazione di questi spazi da parte di un individuo di sesso maschile può venire duramente punita dalla divinità: è questo il caso di miti come quello di Atteone. Mugione 1988, pp. 111-132.

<sup>728</sup> Come osserva Torelli, infatti (Cultraro, Torelli 2009, pp. 184-190), soprattutto nell'analisi di alcune scene peculiari su coppe attiche a figure rosse, la calzatura bassa, simile a una pantofola, è simbolicamente allusiva della condizione della *etera* e della *pornè*, oppure, come nel caso del gruppo statuario *Pantoffelgruppe*, con Afrodite e un satiro conservato ad Atene, Museo Archeologico Nazionale, a un'immagine di amore trasgressivo o violento che mal si concilia con la dimensione dell'amore matrimoniale.

quest'ultimo, assai rimarchevole per la figura dell'Amazzone e di fatto ribadito anche dalle fonti letterarie<sup>729</sup>.

Un'ulteriore variante nella caratterizzazione sembra essere esemplificata da un terzo tipo di abbigliamento delle Amazzoni, che ne definisce una sul cratere A 25 del Pittore di Graz. In questo caso, la guerriera presenta un indumento affine al *chitoniskos* e adatto sia alla caccia sia alla corsa, che viene talvolta utilizzato anche per figure maschili<sup>730</sup>. Si tratta della *exomis*, una corta tunica sorretta da una sola bretella, che costituiva, peraltro, il costume amazzonico delle figure di guerriere scolpite per il concorso efesino, dal cui tipo deriva probabilmente l'utilizzo di questo abito in luogo del tradizionale *chitoniskos*<sup>731</sup>. Questo tipo di indumento come abbigliamento delle guerriere *figlie di Ares* è molto più raro in ceramografia. Sul cratere del Pittore di Graz, l'*exomis* viene indossata sia dall'Amazzone a cavallo morta sia da quella che, sulla sinistra, è raffigurata retrospiciente e nell'atto di scoccare una freccia. L'uso della *exomis*, come *variatio* rispetto al *chitoniskos*, per l'iconografia dell'Amazzone è facilmente spiegabile. Questo tipo di abito, infatti, consente di lasciar libera una spalla e scoperto un seno, facilitando così l'uso di un'arma come l'arco, tanto cara alle Amazzoni al punto che alcuni studiosi, ancora di recente, riconducono alla falsa etimologia che indica la mancanza di un seno il nome stesso di questo popolo<sup>732</sup>. Una variante particolare di questa tunica con una sola spallina è sul cratere a campana C 19 attribuito ad un ceramografo del Gruppo AV: l'Amazzone sulla sinistra, che solleva minacciosamente la lancia sul guerriero caduto, indossa una *exomis* diversa dal modello tradizionale, perché è ottenuta da una pelle di animale, probabilmente una pantera, come sottolinea la decorazione e la presenza di una frangia e di due appendici laterali (forse le zampe o la coda dell'animale). Questa *exomis* è peraltro indossata su delle *anaxyrides* sempre decorate

<sup>729</sup> In **Eracle 4** Diodoro Siculo sottolinea la fierezza con cui l'Amazzone Alcippe giura che sarebbe rimasta vergine (δ'ὄμóσσα παρθένος διαμενεῖν), mentre lo stesso Virgilio, in **Amazzoni 7**, definisce Penthesilea *bellatrix ....virgo*.

<sup>730</sup> Cfr. il guerriero in *exomis* sul cratere A 19.

<sup>731</sup> Bol 1998; questo tipo di indumento era tipico degli schiavi (Aristofane, *Vespe*, v. 444) ma anche della fanteria spartana, in quanto adatto alla corsa (Eliano, *Storia Varia*, IX. 34). Non è un caso se in molte raffigurazioni sia anche la veste di Odisseo, proprio a partire dall'età ellenistica: Touchefeu-Meynier 1992, p. 964, n. 197, pp. 969-970.

<sup>732</sup> Andres 2001, p. 12; Giuman 2005, p. 77: *a-maza* potrebbe voler dire tanto "senza seno" quanto "senza pane" (e quindi selvaggio: si veda il §. I. 2). La *exomis* si adatta bene, come veste, a confermare questo tipo di tradizione.

con un motivo maculato, e per di più, insolitamente, l'Amazzone calza *endromides*, che di norma non vengono utilizzate come calzatura quando le guerriere indossano le *anaxyrides* lunghe. Anche il copricapo dell'Amazzone in questione è piuttosto insolito: infatti oltre a essere più grande rispetto alla normale *kidaris*, e ad avere una foggia rigida, presenta una risega centrale colorata in bruno. La ridondanza di attributi insoliti che caratterizza questa guerriera la indica come una probabile figura regale<sup>733</sup>: l'insolita veste resta in ogni caso un *unicum*, non trovando alcun confronto né nella ceramica figurata né nella statuaria. Su questo stesso cratere compare anche una seconda Amazzone abbigliata in modo singolare: ella infatti indossa un modello di *exomis* di cui è visibile la parte posteriore trattenuta da un nodo, e sostenuta invece in vita dalla cintura decorata da borchie; la parte inferiore è particolarmente lunga, ed è anch'essa indossata al di sopra di *anaxyrides* ricamate.

Le Amazzoni, dunque, compaiono sempre abbigliate in modo piuttosto vario e complesso, talora anche ridondante; pochissimi i casi in cui, invece, esse presentano la parte superiore del corpo nuda, pur indossando sempre le bretelle incrociate per mantenere la faretra o sostenere un gonnellino che ricopre le gambe. I vasi che documentano questa tipologia di abbigliamento appartengono sia alla produzione apula sia a quella campana, mentre la produzione lucana si rivela indubbiamente come quella più tradizionalista: sulla *loutrophoros* A 36 compare in questo vestiario un'Amazzone arciera, mentre sul cratere A 37 è una guerriera a cavallo a essere raffigurata a petto nudo; altro esempio notevole è rappresentato dal cratere C 29, dove una guerriera sta per essere sgozzata da due giovani avversari in nudità eroica<sup>734</sup>. Questo tipo di tenuta si ritrova ancora una volta per la stessa Artemide<sup>735</sup>, ma anche per altre figure (Menadi, Erinni, Persefone<sup>736</sup>). Anche in questo caso,

---

<sup>733</sup> Un ulteriore dettaglio è fornito dall'uso che la guerriera fa dell'*himation*, portato avvolto intorno al braccio come gli eroi greci.

<sup>734</sup> Si tratta di uno schema molto insolito: cfr. §. II. 4.

<sup>735</sup> L'immagine di Artemide con questo particolare abbigliamento è attestata su un esemplare campano, un coperchio di *lekanis* con scena del ratto di Persefone: Lugano, Collezione privata. Pittore di Cassandra. Trendall 1981, pp. 165-195; Kahil, Icard 1984, p. 722, n. 1288. La dea indossa il gonnellino e le bretelle incrociate a reggerlo (dietro le spalle la faretra, la cui fascia per tenerla si intreccia in parte con le bretelle).

<sup>736</sup> Un sistema simile, con gonnellone sostenuto al di sopra da sottili bretelle, sul petto nudo e senza casacca al di sotto, è utilizzato come indumento per una Menade sulla situla conservata a Dublino, National Museum of Ireland,

quindi, come per gli altri tipi di vestiario, sebbene i ceramografi operino nel senso di una diversificazione rispetto alla tradizione attica, nondimeno l'immagine che ne risulta, per le Amazzoni, è sempre legata a un preciso campo semantico, connesso con il mondo selvatico e barbarico, come per le Baccanti la cui ebbrezza è talvolta del tutto incontrollata e che, d'altronde, analogamente, si muovono sempre all'esterno e non all'interno dell'*oikos*. Ma d'altra parte l'uso di questo particolare costume potrebbe rispondere anche ad un altro campo semantico, che offre un importante spunto di riflessione. Se si considera la destinazione d'uso prevalente dei vasi a soggetto amazzonico<sup>737</sup>, il richiamo a un indumento utilizzato anche per connotare le Baccanti può suggerire un riferimento al culto dionisiaco<sup>738</sup>, diffuso presso le comunità indigene dell'Italia meridionale durante il V e IV secolo a.C. L'accostamento tra le immagini dionisiache e quelle a soggetto amazzonico è, peraltro, piuttosto frequente nella ceramografia italiota: vasi come quelli del Pittore della Nascita di Dioniso, in particolare A 15 ed A 16<sup>739</sup>, documentano la connessione tra questi miti, oltre ai numerosi altri casi della produzione apula, sino ai vasi del Pittore di Baltimora<sup>740</sup>, così come una relazione del genere è individuabile anche per alcuni esemplari nella produzione lucana<sup>741</sup>. Naturalmente questo richiamo al dionisismo si sostanzia ulteriormente attraverso l'utilizzo di una contaminazione, nell'abito amazzonico, di alcuni attributi tipici delle Menadi<sup>742</sup> – il costume con le bretelle incrociate, ma non solo. Il culto dionisiaco prometteva una seconda nascita

---

1880.1106, attribuita al Pittore delle Situle di Dublino, circa 350 a.C. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 402, n. 37; Cambitoglou, Chamay, Campagnolo 2000, pp. 76-77, n. 10. Lo stesso indumento viene utilizzato per l'Erinni raffigurata alla guida del carro, durante il ratto di Persefone, sulla *loutrophoros* conservata a Madrid, Museo Arqueologico, 1998/92/2 ed attribuita al Pittore di Baltimora. Cabrera, Bernabè 2007, pp. 58-75.

<sup>737</sup> La parzialità dei dati relativi alle provenienze dei vasi a figure rosse a soggetto amazzonico, prodotti in Italia meridionale e in Sicilia, rappresenta un impedimento alla formulazione di un sistema interpretativo assoluto; tuttavia i dati parziali, discussi nel §. IV, oltre al confronto con altri studi sulla produzione italiota in senso lato, inducono ad affermare quanto meno una tendenza prevalente di un utilizzo funerario di questi vasi. Si veda il §. IV. 3.

<sup>738</sup> Dal punto di vista del costume amazzonico non è questo l'unico caso in cui un particolare attributo si richiama al mondo dionisiaco: anche la pelle di pantera, di cui si dirà in seguito, potrebbe richiamarsi al costume di Menadi e altri personaggi del corteo dionisiaco.

<sup>739</sup> Si veda la relativa analisi al §. II. 2.

<sup>740</sup> I crateri A 95, A 104, A 114 risultano decorati da scene amazzoniche associate al corteo con Dioniso e Arianna sul carro. Si veda anche il §. II. 3. 3.

<sup>741</sup> Il lato secondario della *nestoris* L 1, in corrispondenza della scena amazzonica, è decorato con un *komos*. Un corteo dionisiaco è ugualmente accostato all'immagine con le Amazzoni anche sul vaso L 2.

<sup>742</sup> Sull'iconografia delle Menadi in rapporto alle Amazzoni si veda Blok 1995, pp. 259-276; Brunori 2010, pp. 99-100; sulle Menadi in generale Krauskopf, Simon 1997, pp. 780-803.

dopo la morte<sup>743</sup>: il *sema* dell'Amazzone, dunque, andrebbe a connettersi a questo tipo di credenza religiosa, divenendo simbolo della possibilità di sopravvivere alla morte stessa. Dioniso è, infatti, il dio dalla doppia nascita, il cui culto in chiave salvifica allude alla possibilità, appunto, di una rinascita che segue alla morte. Singolare è allora che proprio sui due vasi più noti della produzione apula che raccontano il mito della morte e rinascita di Dioniso questo filone mitologico venga opportunamente affiancato da scene amazzoniche: si tratta delle raffigurazioni sui vasi A 15 del Pittore della Nascita di Dioniso<sup>744</sup> e A 132 del Pittore di Arpi<sup>745</sup>, entrambi provenienti da tombe da centri indigeni, rispettivamente Ceglie del Campo, in Peucezia, ed Arpi, in Daunia<sup>746</sup>.

Riguardo al copricapo indossato dalle guerriere, l'origine della *kidaris*<sup>747</sup> con la punta arrotondata è legata all'introduzione di elementi frigio-lidi nell'iconografia delle guerriere a partire dal secondo quarto del V secolo a.C. nella ceramica attica a figure rosse<sup>748</sup>. Quello che viene definito con il termine di *berretto frigio* pone in realtà un notevole problema terminologico. Come è stato osservato, nelle fonti letterarie, ed in particolare in quella erodotea, con lo stesso termine *tiara* viene indicato sia il copricapo morbido dei guerrieri sia quello regale, che doveva essere ben più rigido e con la punta verso l'alto<sup>749</sup>. Probabilmente di questo copricapo esisteva sia una versione di stoffa, quella che nella ceramica italiota viene resa con

---

<sup>743</sup> Isler Kerényi 2004, pp. 244-248; Pugliese Carratelli 2004, p. 252. Sul culto di Dioniso in Italia meridionale e sui suoi aspetti anche archeologici si vedano Pontrandolfo 1988, pp. 55-63; De Juliis 1992<sup>a</sup>, pp. 126-127; Moret 1993, pp. 293-351; Mugione 1996, pp. 245-247; Bottini 2000, pp. 127-137; Roscino 2004-2005, pp. 59-76; Todisco 2008, pp. 64-66, AA.VV. 2010, pp. 53-67.

<sup>744</sup> Su questo vaso si veda Roscino 2004-2005, pp. 59-76.

<sup>745</sup> Todisco 2008, pp. 47-51.

<sup>746</sup> Si tratta, rispettivamente, dei contesti *Ceglie del Campo*, 1 ed *Arpi*, 1, entrambi discussi nel capitolo §. IV. 2.

<sup>747</sup> Sulla *kidaris* come copricapo del tipo del guerriero orientale si veda anche Roscino 1998, pp. 116-117; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 151-153.

<sup>748</sup> Probabilmente il primo esempio di questo copricapo è, sullo *stamnos* conservato a San Pietroburgo, Ermitage, 807, attribuito al Pittore di Altamura e datato circa al 460 a.C. (Beazley 1963, p. 593, n. 42). Si osservi, tuttavia, che prima della *persianizzazione* dell'Amazzone con l'avvento della ceramica a figure rosse, la guerriera orientale può calzare ancora elmi del tutto simili a quelli dei greci, ma anche i berretti a punta tipici del tipo dell'arciere scita, destinati ad esaurirsi presto come attributi amazzonici. Si veda l'anfora da Tarquinia conservata a Philadelphia, University of Pennsylvania, 1752, datata al terzo quarto del VI secolo a.C. Bothmer 1957, pp. 49, 110, tav. 38.5

<sup>749</sup> Giuman 2005, pp. 212-213. Concordiamo con l'autore nel sostenere la speciosità di una ricerca ossessiva dell'esatta iconografia del costume persiano-orientale, ricerca che non ha molto senso se si considera che i ceramografi attici si erano già impadroniti, ponendoli su uno stesso piano, degli strumenti iconografici (*kidaris*, *alopekis*, *tiara*, elmo frigio sono comunque iconologicamente affidabili, come simbolo dell'Oriente).

una punta più arrotondata per riprodurre l'effetto dell'afflosciamento del tessuto, che le guerriere indossano nella maggioranza delle scene di battaglia (una buona esemplificazione dell'effetto ricadente della punta è sul cratere A 22), sia la versione rigida, indice di regalità e spesso crestata, di cui il migliore esempio è indossato dal re persiano Dario sul cratere A 62 e dalla regina Ippolita sui vasi A 70 ed A 73, in altrettante raffigurazioni della consegna del cinto, e che dà probabilmente origine all'elmo di tipo frigio-macedone. La *kidaris* si può presentare anche con due elementi molto lunghi ricadenti sulle spalle. Dal punto di vista funzionale, non sembrano esserci distinzioni di sorta tra i due tipi: su alcuni esemplari, ad esempio su A 27, combattono sia Amazzoni con berretti frigi normali sia con *kidarides* con elementi penduli.

Accanto a questo tipo di berretto tradizionale, più diffuso, nella ceramica italiota sono attestate anche altre tipologie di copricapo, sempre riconducibili a generici riferimenti ad un Oriente ormai divenuto stereotipo, etnicamente indistinto, dell'alterità. Ricorda molto da vicino i “κυρβασία”<sup>750</sup>, cui fa cenno Eschilo nelle *Supplici* riferendosi all'aspetto insolito e selvaggio delle Danaidi, paragonate proprio alle Amazzoni<sup>751</sup>, il copricapo dell'Amazzone sul frammento L 5, costituito da una serie di bende arrotolate e caratterizzato da una protuberanza centrale. Molto vicino è anche il copricapo, con falde ricadenti sulle spalle, che indossa l'Amazzone sul frammento di cratere A 24, il quale differisce dalla più tradizionale *kidaris*, che superiormente ha una foggia più compatta<sup>752</sup>.

A completamento dell'abito amazzonico concorrono spesso, ma non sempre, la *chlamis* e la pelle di pantera: quest'ultima sembra perdere completamente il contenuto simbolico che l'aveva indicata come attributo della condottiera delle Amazzoni, per assumere un valore più generico, come simbolo dell'appartenenza ad un Oriente selvaggio ed esotico, mentre la scelta di ricoprirsi proprio della pelle di

---

<sup>750</sup> Anche Erodoto utilizza il termine *κυρβασία* per indicare un copricapo barbaro, che in battaglia veniva indossato sulla testa: *Storie*, V, 49, 3.

<sup>751</sup> Eschilo, *Supplici*, vv. 234-245.

<sup>752</sup> Sull'abbigliamento e sul copricapo della regina delle Amazzoni, identificata con certezza negli schemi della consegna del cinto e del duello con Achille, si parlerà oltre. §. III. 3 e §. III. 4.

questo felino trova spiegazione forse in opposizione alla pelle di leone indossata da Eracle<sup>753</sup>, essendo nota, nel mondo greco, la connotazione negativa connessa a questo animali<sup>754</sup>. L'attributo nasce in primo luogo come elemento regale; ma nel mondo italota esso viene dispensato molto più frequentemente come indumento amazzonico. Le pelli di pantera abbondano sulle spalle delle guerriere raffigurate sui vasi del Pittore di Baltimora<sup>755</sup>, andando ad arricchire immagini spesso estremamente ridondanti anche nell'uso del colore e del dettaglio: è possibile che esso venga riproposto così frequentemente dai ceramografi italoti perché connesso, ancora una volta, al culto di Dioniso, e, nello specifico, alla caratterizzazione del dio o dei suoi seguaci<sup>756</sup>, soprattutto in scene, nella ceramica attica, di omofagia o di *diasparagmòs*. Quest'ultimo rito prevedeva lo smembramento del corpo della vittima sacrificale, ed era estremamente violento<sup>757</sup>, paragonabile quindi, in linea di principio, alla guerra, altrettanto violenta, condotta dalle Amazzoni. Questi riti sono da riconnettersi al culto di Dioniso-Zagreo, e si conservavano, probabilmente nella fase di iniziazione al culto dionisiaco, per il caratteristico valore allusivo alla rinascita dopo la morte<sup>758</sup>. L'origine di un simile attributo come riferibile al mondo dionisiaco viene ricondotta anche all'origine tracia<sup>759</sup> delle Menadi, alle quali la pelle di pantera è associata come indumento. Dalle fonti letterarie<sup>760</sup> si ricava una tradizione nella quale Pentesilea, regina delle Amazzoni, risulta di stirpe tracia, senza contare che a partire dalla metà del VI secolo a.C. la figura dell'Amazzone nella ceramografia attica viene sovrapposta, come si vedrà, al tipo del guerriero trace, acquisendone alcuni attributi. La pelle di pantera, dunque, nasce come indizio di possibile regalità ma trasmette

---

<sup>753</sup> Giuman 2005, pp. 81-87.

<sup>754</sup> Si vedano le fonti aristoteliche citate e dibattute da Giuman 2005, p. 86: la pantera è animale coraggioso, ma tende i suoi agguati attraverso il profumo che emana, il che non può che far pensare a quell'Oriente speziato e lussuoso tanto estraneo al modello greco.

<sup>755</sup> Ad esempio A 78, A 95, ma soprattutto A 109, dove entrambe le Amazzoni a cavallo hanno sulle spalle *nebrides maculate*.

<sup>756</sup> Gasparri, Veneri 1986, pp. 414-415.

<sup>757</sup> Ad un rituale violento di questo tipo allude la rappresentazione sul cratere a colonnette attico a figure rosse conservato a Rodi, Museo Archeologico, 13301, da Kamiros, attribuito dal Beazley al Pittore di Cleveland. Circa 470 a.C. Beazley 1963, p. 516, n. 2; Gasparri, Veneri 1986, p. 464, n. 474. Su questo esemplare la pelle di pantera è indossata da un Sileno barbato.

<sup>758</sup> Pugliese Carratelli 2004, pp. 251-253.

<sup>759</sup> Sostiene questa tesi Shapiro 1983, p. 108.

<sup>760</sup> *Achille 2*.

anche un legame immediato con il selvaggio e barbaro rappresentato dalla Menade. La reduplicazione di *nebrides* in scene amazzoniche nella ceramica italiota e siceliota si potrebbe quindi spiegare con un rinnovato significato attribuibile, nel mondo italico, a questo attributo, non più di semplice regalità ma di connessione con il menadismo e con il culto di Dioniso.

### §. III. 1. 2 La guerra delle donne: armi e strumenti bellici delle Amazzoni nella ceramica italiota.

Se si lascia da parte la descrizione che Quinto Smirneo fa delle armi di Penthesilea<sup>761</sup>, non utilizzabile ai fini della presente ricerca in quanto molto tarda, non si posseggono altre fonti che ci informino sulla tipologia dell'equipaggiamento e delle armi indossate dalle Amazzoni, a esclusione del già citato passo di Lisia con un generico riferimento all'uso delle armi in ferro da parte delle guerriere<sup>762</sup>. Come osservato in precedenza, in origine, nella ceramica a figure nere, le armi delle guerriere sono le stesse dei rispettivi avversari greci<sup>763</sup>. Si può dunque individuare un preciso *terminus post quem* per il mutamento della definizione dell'armamento amazzonico, in seguito al quale le armi delle guerriere assumono l'aspetto che viene ereditato – e assolutamente condiviso – dalla ceramografia italiota, dopo una fase intermedia nella quale la figura dell'Amazzone assume alcuni connotati dall'iconografia del guerriero trace e poi di quello scita, soprattutto dell'arciere<sup>764</sup>.

---

<sup>761</sup> Quinto Smirneo, *Posthomerica*, I, vv. 113-116; secondo la descrizione Penthesilea indossa armi d'oro caratteristiche di una figura eroica (corazza, *oplon*, spada, lancia). L'equipaggiamento della guerriera risponde, in questa descrizione, in tutto e per tutto al modello della panoplia oplitica. Non esistono nelle fonti letterarie ulteriori descrizioni pertinenti all'armatura delle Amazzoni.

<sup>762</sup> **Amazzoni 4.**

<sup>763</sup> Un esempio molto significativo è rappresentato dall'anfora a figure nere con Amazzonomachia con Eracle conservata a Bochum, Ruhr Universitat, S 486, attribuita ad un ceramografo del Gruppo di Leagros, e datata al 530 a.C. (Devambe, Kauffmann-Samaras 1981, p. 589, n. 35). L'Amazzone che l'eroe afferra per l'elmo ha in mano la lunga lancia che fa parte del suo equipaggiamento, ma ha allacciata al fianco, nel fodero, la spada, di cui è visibile l'elsa, di un tipo del tutto simile a quello di cui sono dotati i guerrieri greci.

<sup>764</sup> Sulle Amazzoni Tracie e Scite nella ceramografia attica si veda Shapiro 1983, pp. 105-114. Il momento in cui questi tipi iconografici si affermano più decisamente sono ricondotti dallo studioso alla tirannide di Pisistrato e dei figli da porre forse in relazione con la presenza di guardie traci in Atene per volontà dei tiranni.

A partire dagli anni centrali del VI secolo a.C. nella ceramica attica si assiste ad una progressiva sovrapposizione tra il tipo del guerriero trace e la guerriera orientale anche nelle armi<sup>765</sup>; scompaiono gli *opla* rotondi di tipo argivo, e vengono sostituiti dalle pelte, particolari scudi di piccole dimensioni a forma di mezzaluna, che si allacciano al braccio. Si tratta di un'arma difensiva per la sua stessa forma non destinata alla falange oplitica, e che probabilmente non era confezionata in materiale durevole quale il bronzo<sup>766</sup>. Da Erodoto si apprende che questo tipo di scudo faceva parte dell'armamento dei Traci, in battaglia armati alla leggera, e anche nella ceramografia attica questo tipo scudo caratterizza spesso guerrieri con *alopekis* ed *embades*, qualificabili come Traci<sup>767</sup>. Nella ceramografia italiota la pelta è lo scudo che più di frequente viene utilizzato dalle guerriere, talvolta decorato con un *gorgoneion* centrale dal valore apotropaico<sup>768</sup> oppure in qualche caso anche con decorazione figurata<sup>769</sup>.

Accanto a questa tipologia la ceramografia italiota non disdegna di attribuire alle guerriere scudi tipicamente greci; oltre allo scudo rotondo<sup>770</sup>, a partire dalla fase dell'Apulo Medio sono attestati anche gli esemplari di tipo beotico<sup>771</sup>, più leggeri rispetto a quelli rotondi di tipo argivo, e che sembrano godere di una certa fortuna nella produzione apula. Si tratta di scudi di forma ovale dotati di due occhielli laterali. Il primo esempio si trova come parte dell'equipaggiamento di un'Amazzone

---

<sup>765</sup> Si parla di *persianizzazione* perché è proprio l'equipaggiamento dei Persiani ad essere attribuito alle Amazzoni, e non più solo genericamente degli Orientali (come Sciti, Frigi o Traci). Si veda Bovon 1963, pp. 579-603; Veness 2002, pp. 100-103; Giuman 2005, pp. 209-211.

<sup>766</sup> Di preferenza sembra fossero realizzate in cuoio o legno, ma anche in materiale ancora più deperibile, quale la canapa, oppure addirittura in pelle di animale tesa su di una struttura lignea, molto fragile, ma che tuttavia rendeva la pelta straordinariamente leggera. Lissarague 1990, pp. 151-153.

<sup>767</sup> Erodoto, *Storie*, VII, 75. Sull'equipaggiamento leggero delle Amazzoni vedi anche Tyrrell 1982, pp. 1223-1225; Tyrrell 1984, pp. 49-52. Sulle Amazzoni "tracie" si veda Shapiro 1983, pp. 107-110; sul passaggio dal modello trace a quello persiano si veda anche Veness 2002, pp. 95-110.

<sup>768</sup> Qualche esempio significativo sul cratere A 37, sull'*alabastron* A 51, sull'anfora A 56, sul cratere A 74: la decorazione degli scudi diviene particolarmente accentuata nella fase media e tarda della produzione apula; sono assenti gli occhi apotropaici tanto frequenti, invece, nell'iconografia attica.

<sup>769</sup> L 9: la pelta è decorata con una pantera suddipinta in nero; A 10: con una scena di caccia; singolare il caso di A 12, dove la pelta dell'Amazzone è decorata con le immagini di un leone e di una clava.

<sup>770</sup> Il primo esempio nella ceramica apula è su A 19, ma anche su A 27 compaiono scudi rotondi del tutto identici a quelli degli avversari, e così come su L 10 ed L 12, anche sul cratere C 19 e sulle idrie C 21 e C 22.

<sup>771</sup> Esso compare molto presto nella produzione attica a figure nere: Lindbloom 1999, pp. 68-6; Giuman 2005<sup>a</sup>, p. 38. Snodgrass 1991, pp. 68-69, afferma che la presenza dello scudo beotico è in genere associata, nelle raffigurazioni, a scene tratte dall'epica e quindi dal forte valore mitologico.

nella raffigurazione sull'anfora medioapula A 35 e questo tipo viene utilizzato anche dai ceramografi più tardi: il Pittore di Dario lo utilizza quasi alla stregua di una *variatio* per l'Amazzone caduta sul cratere A 62 (l'unica altra guerriera armata di scudo nell'Amazzonomachia risulta equipaggiata da una pelta), e il Pittore di Baltimora utilizzerà questo tipo come *aspis* della regina Ippolita sul collo del cratere A 124. L'alternanza, tuttavia, non sembra dar luogo a una differenziazione semantica, essendo usati entrambi anche nell'ambito della medesima Amazzonomachia.

Nell'iconografia italiota le mitiche guerriere, in generale, presentano dunque armi estremamente leggere, adatte a un combattimento rapido basato sulla velocità piuttosto che sulla potenza fisica; l'arma da attacco che più diffusamente si ritrova come strumento offensivo delle Amazzoni, non a caso, è senza dubbio la *sagaris*. Questo tipo di ascia leggera, di probabile origine scitica<sup>772</sup>, era conosciuta come arma di popolazioni sottomesse all'impero persiano; essa era nota anche come arma propria delle Amazzoni, secondo Senofonte<sup>773</sup>. Non è facile stabilire se con questo termine si intendesse anche un'ascia bipenne (nota con il termine di *πέλεκυς*<sup>774</sup>, a doppia lama tagliente), mentre quella, che tanto spesso ricorre nelle scene sui vasi attici e italioti sia come arma persiana sia amazzonica, è a una sola lama<sup>775</sup>. Convenzionalmente tuttavia si definisce col termine di *sagaris* l'ascia a una sola lama<sup>776</sup>. Nella ceramica attica a figure nere e rosse la *sagaris* come arma di offesa delle guerriere compare a partire dagli anni Settanta del V secolo a.C., come effetto

---

<sup>772</sup> Erodoto, *Storie*, I, 215, 1 ci informa che utilizzavano quest'arma i Massageti, che si armavano in modo affine a quello degli Sciti, e che realizzavano le *sagarides* in bronzo; lo stesso storico, in un altro passo (*Storie*, VII, 64, 2), a proposito delle armi dei Battriani, afferma che l'origine del termine è scitica e indica proprio la scure da guerra.

<sup>773</sup> Senofonte, *Anabasi*, IV, 4, 16: καὶ σάγαριν οἶανπερ αἱ Ἀμάζονες ἔχουσιν, e un'ascia simile a quelle che hanno le Amazzoni. Lo scrittore riferisce della cattura di un uomo armato di arco persiano e ascia.

<sup>774</sup> Erodoto, *Storie*, VII, 135. Omero, nell'*Iliade*, XV, v. 711 accosta il termine *pelekus* ad ἀξίνη, *ascia da guerra*; tuttavia i lemmi non vengono utilizzati in opposizione, ed è dunque arduo comprendere se esistesse una distinzione semantica e quindi funzionale. In età classica la *πέλεκυς* sembra più riferibile alla scure da taglialegna che non all'arma di guerra.

<sup>775</sup> Nella produzione italiota fa eccezione il vaso campano C 22, sul quale le guerriere impegnate in combattimento sono armate proprio con l'ascia bipenne (si veda l'analisi al §. II. 5).

<sup>776</sup> La bipenne è un'ascia con la doppia lama tagliente, e in antico era conosciuta con il nome di λάβρυς, sinonimo di πέλεκυς; il suo significato nel mondo greco è antichissimo, essendo un noto simbolo di potere politico e religioso sin dal mondo minoico e più in generale nel Mediterraneo del II millennio a.C. (su questo Tyrrell 1982, p. 51). Un ulteriore elemento importante è rappresentato dal fatto che la bipenne è una scure utilizzata nei sacrifici ed inoltre è l'arma invocata da Clitemnestra nelle *Coefore* eschilee per difendersi da Oreste (Tyrrell 1982, p. 51, ipotizza su questo argomento un ruolo particolare dell'ascia come arma da utilizzare contro gli uomini quindi perfetta per una panoplia amazzonica).

dell'influenza del modello persiano sul più generico modello dell'orientale<sup>777</sup>. Nella produzione italiota, accanto alla più comune lancia, arma di lunghissima tradizione ed essenziale nella panoplia amazzonica sebbene più corta di quella degli avversari, la *sagaris* compare fin dalle prime attestazioni<sup>778</sup>. Nella ceramica protolucana il primo ad utilizzarla è il Pittore di Amykos<sup>779</sup>, che, nel caso della *nestorìs* L 1, la assegna a guerriero non coinvolte in scene di combattimento<sup>780</sup>.

Risponde ancora all'esigenza di sottolineare la leggerezza dell'equipaggiamento in guerra dell'Amazzone, ma anche la sua differenza rispetto all'armamento eroico, il giavellotto, o piccola lancia. Se in alcuni casi le Amazzoni sono armate con una lancia delle stesse dimensioni di quelle degli avversari, come ben visibile su vasi della fase iniziale della produzione quali il cratere A 10 del Pittore di Sisifo, oppure, nell'ambito dell'Apulo Medio, la situla A 54 con Amazzone a cavallo, pur non volendo considerare le regine protagoniste della consegna del cinto, nei documenti della fase tarda della produzione apula, recanti in mano lunghe lance, in genere a coppie<sup>781</sup>, molto più frequentemente le Amazzoni, specie a cavallo<sup>782</sup>, recano nella destra un corto giavellotto, che, come l'arco e le frecce, era ritenuto un'arma piuttosto vile. Il giavellotto viene infatti lanciato e quindi il suo impiego non comporta il corpo a corpo, laddove invece l'uso della lunga lancia, se non richiede un certo avvicinamento tra gli avversari, implica tuttavia una forza fisica

---

<sup>777</sup> Al primo quarto del V secolo a.C. risale infatti l'anfora da Vulci conservata a Parigi, (Musée du Louvre, G 197) attribuita alla mano di Myson (Beazley 1963, p. 238, n.1) con Teseo che rapisce Antiope, con l'aiuto di Piritoo, dove l'Amazzone è abbigliata all'orientale e reca nella sinistra una leggerissima *sagaris*.

<sup>778</sup> A 4, idria protoapula del Pittore della Danzatrice di Berlino, con alcune delle compagne della regina che abbracciano appunto una *sagaris*; così compare questo tipo di arma anche sulla *pelike* A 5 dello stesso ceramografo.

<sup>779</sup> Come si è già detto nel §. II. 1, i pittori protoitaliotti sono quelli più vicini non solo cronologicamente ma anche dal punto di vista tecnico e stilistico ai predecessori attici, che furono i primi ad introdurre questo tipo di arma nella ceramica a figure rosse. Nella ceramografia lucana, peraltro, l'utilizzo dell'ascia ad una sola lama come arma delle Amazzoni appare largamente preferita alla lancia o al giavellotto, dal momento che è attestata praticamente su tutti i vasi.

<sup>780</sup> Questo vaso verrà discusso, nel suo impianto iconografico, successivamente, nel §. III. 3.

<sup>781</sup> Dell'abbigliamento e delle armi pertinenti allo schema della consegna del cinto si parlerà oltre: §. III. 3.

<sup>782</sup> Il primo esempio è il vaso A 1, con lo schema dell'Amazzone a cavallo che fronteggia il guerriero con una lancia molto più lunga.

notevole, e non è in ogni caso un'arma che si adatti alla natura muliebre di un'Amazzone<sup>783</sup>.

Alquanto raro è l'impiego, invece, della spada tradizionale (la μάχαιρα<sup>784</sup>), che rappresenta d'altro canto l'arma più tipica del modello eroico greco, nella *imagerie* italiota delle Amazzoni. Nell'ambito della produzione attica, invece, la spada costituiva un precedente importante come strumento di guerra anche per le Amazzoni: molto di frequente, infatti, sono attestati sui vasi attici, in particolar modo afferenti al Gruppo di Polignotos<sup>785</sup>, schemi in cui a un guerriero in armamento oplitico è contrapposta un'avversaria Amazzone, che solleva con la destra minacciosamente una piccola spada dalla lama leggermente ricurva, che appartiene alla *panoplia* persiana<sup>786</sup>. Questo tipo di spada, definita κοπίς, risulta morfologicamente simile a una corta sciabola, che compare nell'armamento persiano a partire dagli anni Settanta del V secolo a.C.<sup>787</sup>. La sua attestazione nell'iconografia italiota delle Amazzoni è un fenomeno piuttosto limitato, in particolar modo nelle fasi iniziali, ma che trova testimonianza nel periodo più tardo della produzione stessa. Infatti tale tipo di spada si trova ad esempio nelle rappresentazioni di Amazzoni sui mascheroni del cratere medioapulo A 31, sul collo del cratere A 75 attribuito al Pittore dell'Oltretomba e sulla *oinochoe* A 161, che si colloca nei decenni finali del IV secolo a.C. Essa risulta assente nelle raffigurazioni di stile lucano, che rimangono iconograficamente più fedeli al modello attico per quel che riguarda la caratterizzazione delle armi amazzoniche. Anche nella produzione campana la

---

<sup>783</sup> La lunga lancia pesante, descritta nei testi omerici – ad esempio nel duello tra Achille ed Ettore: *Iliade*, XXII, vv. 274-276 – non è mai associata alla figura amazzonica. Tale circostanza può essere riferita, appunto, al valore eroico connesso a quest'arma in contrapposizione alla figura dell'Amazzone, i cui punti di forza, nell'elencazione delle avversarie di Eracle in *Eracle 4*, sono la velocità e la precisione, non certo la forza o il vigore, nel lanciare il giavellotto.

<sup>784</sup> Probabilmente l'unico esempio di una spada, che viene consegnata da un'Amazzone a un'altra all'interno di un fodero, del tipo tradizionale, è da riconoscersi sul singolare frammento A 34, di cui si è sottolineata l'unicità iconografica nel §. II. 3. 2.

<sup>785</sup> In particolare questo tipo di corta spada è utilizzato da un'Amazzone per colpire a morte un avversario sul *dinos* conservato a Londra, British Museum, 1899.7-21.5 e proveniente da Agrigento (Beazley 1963, p. 1052, n. 29; Matheson 1995, pp. 234-236; Muth 2008, pp. 383-384, fig. 272). Sull'anfora a collo di Gerusalemme, Israel Museum, 124/1 (Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 602, n. 234; Matheson 1995, pp. 169-173, fig. 146, PGU 136), invece, la spada viene sollevata dall'Amazzone di destra, in fuga, in uno schema che è del tutto simile ai numerosi casi in cui al Greco è contrapposto un Persiano. Muth 2008, pp. 256-267.

<sup>786</sup> Bovon 1963, pp. 592-595.

<sup>787</sup> Bovon 1963, pp. 594-595.

piccola spada ricurva è assente, per cui è ipotizzabile un utilizzo di quest'arma come *variatio* di cui i pittori apuli, decisamente più aperti alle sperimentazioni, si servirono in scene più complesse o per dettagli particolari.

Molto interessante è, infine, il caso dell'ultima arma che è possibile individuare come attributo delle Amazzoni, cioè l'arco: la viltà connessa all'uso delle frecce è nota sin dall'età omerica<sup>788</sup>, ed inevitabilmente accompagna quest'arma anche in età storica. Anche le frecce, come il giavellotto, vengono lanciate da lontano e quindi non implicano il contatto fisico; sono tipiche di popolazioni orientali quali Sciti e Persiani<sup>789</sup>, e sono soprattutto simbolo di debolezza fisica, dal momento che per usare l'arco non è necessaria una notevole prestanza ma mira e precisione; infine τόξον e frecce sono armi che si utilizzano durante la caccia<sup>790</sup>, e non a caso sono un attributo di Eracle<sup>791</sup>, che se ne serve in alcune delle sue imprese<sup>792</sup>.

Come parte dell'equipaggiamento in guerra delle donne figlie di Ares, l'arco compare già nella produzione attica a figure nere e a figure rosse<sup>793</sup>: alcuni esempi sono già presenti nella produzione del pittore Oltos<sup>794</sup>. Sicuramente anche la ricorrenza dell'arco e della faretra – attributo quest'ultimo attestato anche in assenza dell'uso dell'arco, in verità in modo piuttosto limitato nelle Amazzonomachie italiote

---

<sup>788</sup> Si veda il passo dell'*Iliade*, XI, v. 385, in cui l'eroe greco Diomede mostra disprezzo verso Paride, definito in senso dispregiativo *παρθενοπίπτα*, *adocchiatore di fanciulle*, che utilizza come arma esclusiva l'arco.

<sup>789</sup> Erodoto, *Storie*, VII, 226, racconta l'episodio delle frecce dei barbari che avrebbero oscurato il sole, durante la battaglia delle Termopili. A questo attacco i Greci rispondevano riparandosi dietro l'arma più rappresentativa per un guerriero greco, ossia lo scudo, strumento di difesa di colui che combatte corpo a corpo. Anche in questo caso, la tradizione letteraria ci informa sul valore negativo che è attribuito all'uso di arco e frecce.

<sup>790</sup> Ovviamente l'arco e le frecce sono l'arma per eccellenza di Artemide, dea della caccia, il cui legame con le Amazzoni è stato già discusso nel §. I. 2.

<sup>791</sup> Anche se utilizzato dal semidio l'arco è comunque un'arma vile: nell'*Eracle* euripideo, infatti, ai vv. 157-165, Lico attacca il semidio perché *“non recava né scudo nella sinistra né affrontò mai la lancia”*, ma *“usava l'arco, arma più vile, preparato a scappare”*.

<sup>792</sup> Eracle è il solo eroe classico portatore di valori positivi che sia abile con arco e frecce (sul tipo iconografico dell'*Eracle* arciere si veda Todisco 1990, pp. 901-957); l'arco è l'unica arma utilizzata da Paride, antieroe troiano che con un colpo di freccia, guidato peraltro dall'intervento di Apollo, abatterà Achille, ed infine è con l'inganno dell'arco che Odisseo vincerà i Proci alla fine dell'*Odissea*. All'arco e alle armi tradizionali vanno associate perciò distinte categorie morali: Lissarague 1990, pp. 16-18; Giuman 2005, p. 270.

<sup>793</sup> Nella ceramica a figure nere il duello che vedeva contrapposte le guerriere a Eracle e ai suoi compagni si svolgeva secondo le modalità del duello eroico, che dunque contemplava il corpo a corpo organizzato secondo uno sviluppo graduale per bravura: anche la testimonianza (*Eracle 4*) di Diodoro Siculo ci informa sulla storia e il coraggio delle guerriere che fronteggiano il figlio di Zeus. Sul duello eroico con le Amazzoni nella ceramica a figure nere Bothmer 1957, pp. 7-13; Giuman 2005, pp. 64-66.

<sup>794</sup> Si vedano due coppe (Londra, British Museum, E 41. Beazley 1963, p. 58 n. 51; Oxford, Ashmolean Museum, 1927.4065. Beazley 1963, p. 62, n. 77) attribuite ad Oltos, quindi datate all'ultimo quarto del VI secolo a.C., entrambe con scena di rapimento di Antiope, dove compaiono alcune guerriere in costume orientale armate di arco.

– va riconnessa alla diffusione nell’arte greca del tipo del guerriero persiano<sup>795</sup> e al particolare significato ideologico che viene attribuito a questo strumento quando è riconosciuto come arma peculiare dell’esercito nemico<sup>796</sup>.

Già negli esempi della produzione attica a figure rosse è evidente l’utilizzo di Amazzoni arciere non coinvolte in schemi di duello ma rappresentate per lo più isolate, in genere in posture e in atteggiamenti strettamente connessi all’uso dell’arco stesso (ad esempio inginocchiate)<sup>797</sup>. Nella ceramica protoitaliota fa la sua comparsa la faretra, che le guerriere portano a tracolla<sup>798</sup>, e sempre nella produzione protoapula compare la prima Amazzone arciera, raffigurata sul cratere A 10 del Pittore di Sisifo e indubbiamente ripresa da modelli attici. La posa della guerriera, stante e tesa nell’atto di mirare con l’arco, viene ripresa anche dai ceramografi successivi<sup>799</sup>. Peraltro, dopo questa fase iniziale di grande sperimentazione, in cui le guerriere con arco compaiono con una certa frequenza in grandi composizioni amazzoniche, la loro attestazione diviene alquanto più rara<sup>800</sup>: nella produzione lucana l’Amazzone con

---

<sup>795</sup> Bovon 1963, p. 595, considera l’arco un elemento caratteristico dell’equipaggiamento persiano nella produzione attica a figure rosse già agli inizi del V secolo a.C. Lissarague 1990, pp. 13-20, 111-123 opera una distinzione netta tra l’oplita (letteralmente *portatore di oplon*, dunque con armi pesanti, e predisposto al duello con lancia, a parare la quale occorre appunto lo scudo) e l’arciere. Le due figure, soprattutto sul piano etico, non possono essere sovrapposte: l’arciere, infatti, per la natura stessa dell’arma, non conosce il duello propriamente detto.

<sup>796</sup> Eschilo, *Persiani*, v. 813 mette in contrapposizione la *Lancia* all’*Arco*, personificate, per indicare, rispettivamente, l’esercito ellenico e quello dei barbari. Si veda anche Snodgrass 1991, p. 72.

<sup>797</sup> Anche nelle scene amazzoniche di più ampio respiro le Amazzoni arciere, nella ceramica attica, non risultano coinvolte in duelli, ma vengono sempre raffigurate distanti dalle scene di combattimento. Più spesso vengono rappresentate del tutto isolate: Bothmer 1957, pp. 184-191, tav. LXXXIV.

<sup>798</sup> Così le Amazzoni a cavallo raffigurate dal Pittore della Danzatrice di Berlino su A 1 ed A 8. La faretra indossata, anche senza arco, è indice del ruolo subalterno eticamente rivestito dalle Amazzoni rispetto agli eroi greci, dal momento che come si è detto l’uso dell’arco implica una distanza fisica rispetto all’obiettivo, ed è indice di un modello di combattimento dove la forza fisica passa in secondo piano. Vedi anche Roscino 2006<sup>a</sup>, p. 150, nota 11.

<sup>799</sup> Così dal Pittore di Gravina sul collo del cratere A 14, e così dal Pittore della Nascita di Dioniso, che inserisce un’Amazzone stante con arco all’inizio delle grandi Amazzonomachie sui crateri A 15 ed A 16.

<sup>800</sup> Anche gli arcieri degli eserciti orientali non venivano coinvolti dal combattimento con la fanteria avversaria, e nell’esercito greco non esistevano soldati addestrati all’uso dell’arco, al punto che nella ceramografia attica, fino alla fine del VI secolo a.C., l’unico tipo che compare come arciera è quello scita, destinato a scomparire a partire dal decennio successivo (Lissarague 1990, pp. 122-124; Giuman 2005, pp. 174-175) per essere sostituito dal tipo ibrido dell’oplita/arciere (un esempio sulla *kylix* da Vulci conservata a Londra, British Museum, E 19, attribuita ad Oltos, circa 520 a.C., Beazley 1963, p. 63, n. 95). Amazzoni arciere compaiono, nella ceramica attica, e prettamente abbigliate all’orientale alla maniera persiana solo dopo questa fase (cioè intorno al 520-480 a.C.: Giuman 2005, pp. 176-177). Nell’ambito della produzione italiota, sulla scia dei pittori protoapuli, i ceramografi dell’Apulo Antico utilizzano spesso l’Amazzone con arco, che in seguito diverrà molto meno diffusa nell’iconografia vascolare apula, forse per la difficoltà a inserire tale figura in scene di duello. L’esempio su A 25 documenta uno schema in cui l’arciere sembra avulsa dal duello che si svolge a guardare, mentre A 23 ed A 24 attestano il tipo della guerriera armata di arco, ma non coinvolta in combattimento. Nella fase medio apula l’utilizzo dell’arco diminuisce sensibilmente: la guerriera stante con arco è

arco compare sullo *skyphos* L 6, in corsa, e sulla *nestorìs* L 20 sul finire del IV secolo a.C., in una singolarissima scena di duello<sup>801</sup>.

È nella ceramica campana che la presenza dell'Amazzone con l'arco è resa forse con maggiore vigore: di particolare fascino è l'immagine dell'Amazzone arciera inginocchiata, nell'atto di mirare per lanciare una freccia contro il suo avversario, un guerriero in nudità eroica e con elmo frigio crestato, che è rappresentata al centro dell'idria C 11. Sulla *loutrophoros* A 36 compaiono sia l'Amazzone stante sia quella accovacciata con l'arco; si tratta dunque di un tipo iconografico che si trova impiegato in queste due sole combinazioni, in una postura che potrebbe rimandare a modelli statuari molto noti<sup>802</sup>. Sembra che i ceramografi utilizzino questa figura come riempitivo in scene di combattimento di ampio respiro, ma non coinvolgendole direttamente in duelli, eccetto che in casi peculiari, ad esempio sulla *nestorìs* L 20, dove l'Amazzone con arco scaglia una freccia contro un avversario stante di fronte a lei e armato con equipaggiamento oplitico. Lo schema è abbastanza inverosimile, in questo caso, data la distanza ravvicinata dei due avversari.

Molto spesso, come si è visto, le Amazzoni combattono a cavallo<sup>803</sup>; un'alternativa al cavallo è costituita da bighe o quadrighe da guerra. Uno dei primi esempi è sul vaso A 77, dove si affrontano Achille e Pentesilea<sup>804</sup>, mentre il frammento A 79 mostra sempre un carro, di cui è visibile solo un cavallo, guidato da un auriga in corazza, probabilmente l'auriga di Achille<sup>805</sup>. A questi casi si aggiunge anche la notevole quantità di *oinochoai* e *phialai* tardoapule decorate con Amazzoni su bighe e quadrighe<sup>806</sup>.

---

ancora sul collo del cratere A 29, ma nelle grandi e complesse Amazzonomachie dei crateri del Pittore di Dario e dell'Oltretomba quest'arma è pressoché assente.

<sup>801</sup> Sono infatti raffigurati l'Amazzone arciera, stante, ed un avversario caratterizzato dall'abbigliamento italico.

<sup>802</sup> Il tipo dell'arciere inginocchiato compariva già sul frontone orientale tardo arcaico del tempio di Atena Aphaia ad Egina, dal quale potrebbe derivare il tipo dell'arciere orientale, diffusosi poi anche nella ceramografia. Si veda Bankel 1993; Lippolis, Livadiotti, Rocco, pp. 310-313, 679-681.

<sup>803</sup> Lo schema dell'Amazzone su cavallo rampante, contrapposta ad un avversario appiedato oppure raffigurata isolata, è quello con maggiore diffusione nella ceramografia italica. Si vedano §. II. 1 e §. II. 2.

<sup>804</sup> Si noti come l'eroe greco sia raffigurato come se fosse giunto sul campo su una biga, mentre l'Amazzone sembrerebbe scesa da una quadriga. Entrambi i carri sono guidati da aurighi dei due eserciti contrapposti.

<sup>805</sup> Per l'identificazione dell'auriga con Automedonte si vedano Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 250-255.

<sup>806</sup> Questi casi si devono però ricollegare anche all'alto valore decorativo che viene attribuito a Pan, Eros, Amazzoni e altre figure (ad esempio Nikai o figure femminili) alla guida di carri. Questo motivo si diffonde in Asia Minore, a partire

La presenza di carri nell'esercito amazzonico è un fenomeno noto anche nella ceramica attica sia a figure nere sia a figure rosse<sup>807</sup>. Tuttavia la comparsa di questo particolare mezzo di trasporto nella ceramografia italiota a soggetto amazzonico può probabilmente ricondursi all'influenza indiretta di nuovi modelli durante la seconda metà del IV secolo a.C., in concomitanza con la prima apparizione dello schema con la guerriera su carro proprio con il Pittore di Dario<sup>808</sup>. Nella fase più tarda della produzione apula, cui va ad aggiungersi l'esemplare campano C 20 del Pittore di New York Gr 1000, invece, le Amazzoni su quadriga e su biga assumono invece un significato molto più pregnante dal punto di vista escatologico; hanno lo stesso significato simbolico anche le raffigurazioni di Nikai, donne ed Eroti su carri. In questi casi, peraltro numerosi e più volte replicati anche all'interno del medesimo corredo tombale, l'immagine dell'Amazzone perde la sua connotazione bellica per assumere invece un valore allusivo: alla guida del carro o della quadriga la figura amazzonica trova una sua rispondenza nell'allusione a un rituale di passaggio, simboleggiato dal mezzo di trasporto, da una condizione all'altra. L'origine più lontana del motivo è legata, in un primo momento, all'*apoteosis* di Eracle; successivamente questo modulo viene rifunzionalizzato, senza il semidio, come simbolo di eroizzazione<sup>809</sup>. Il ruolo dell'Amazzone alla guida del carro, è quello di trasportare il defunto, non più di combatterlo: anche passaggio guidato dalla Nike o dall'Erote accompagna il defunto nel suo percorso verso l'aldilà, verso l'isola dei Beati alla stregua dei grandi eroi come Eracle ed Achille. L'Amazzone alla guida di questi carri apporta all'immagine di questo trasporto un ulteriore significato di

---

dalla scultura, ed arriva in Italia meridionale dove compare sulla ceramica apula, oppure come motivo per statuette fittili. Lambole 1982, p. 131; Canosa 2007, pp. 50-52, 144-146.

<sup>807</sup> Nella ceramica attica a figure nere combattimenti con Amazzoni su carri sono ben noti: un esempio è già sull'idria da Vulci conservata a Würzburg, Universitat, Martin von Wagner Museum, L 310, dell'ultimo quarto del VI secolo a.C., con scena di Amazzoni che bardano il carro da guerra. Vedi anche Bothmer 1957, pp. 84-90, 106-109.

<sup>808</sup> Sul rapporto tra il Pittore di Dario e la propaganda macedone si veda anche Massa-Pairaut 1996, pp. 235-262. In particolare, secondo l'interpretazione della Calcani 1995, pp. 145-151, un utilizzo sempre più frequente del carro da guerra in Occidente si spiegherebbe con la diffusione degli schemi delle raffigurazioni del cavaliere del Granico e poi della battaglia di Issos-Gaugamela, dei quali, oltre alle testimonianze letterarie e alle copie di età romana, si conosce l'esistenza di opere proprio in quegli anni. Peraltro i cavalieri macedoni sarebbero stati esposti anche a Roma: Calcani 1995, pp. 147-148.

<sup>809</sup> Ad Atena sul carro si affianca anche la Nike, già a partire dal VI secolo a.C. Sul significato iconografico dell'apoteosi di Eracle si veda anche Schauenburg 1963, pp. 113-133; Boardman 1986, pp. 127-132; Ferrari 1994, pp. 219-226.

tramite: è la stessa guerriera simbolo del *chaos* e dell'alterità, contro cui si scontrarono i grandi eroi, a condurre l'eroe verso una nuova dimensione successiva alla morte<sup>810</sup>. L'alternanza tra la figura femminile e le Amazzoni, ben esemplificata nella serie delle *oinochoai* in *Canosa, 3*, l'Ipogeo Varrese, sembra far acquistare alle guerriere un ruolo peculiare nell'ambito specificamente funerario. Il passaggio dallo stato virginale delle Amazzoni a quello della donna sposata sembra acuire la funzione funeraria, nel caso del corredo in esame, assegnata a tali figure, di mezzo, di tramite da una condizione ad un'altra, che ben si adatta alle credenze religiose dei destinatari finali dei vasi medesimi, che dunque si servono dell'immagine delle guerriere per alludere ad una vita oltremondana.

Osservando nel complesso l'iconografia delle Amazzoni nella produzione italiota, l'elemento che risalta subito è la ovvia accezione nel senso del barbarico in primo luogo, tramite l'abbigliamento e l'utilizzo di armi di derivazione orientale estranee almeno in parte al mondo dell'equipaggiamento greco. La debolezza fisica comporta una selezione di armi ed indumenti leggeri, adatti a un combattimento rapido e veloce e dunque non basato sulla forza: questa scelta fa risaltare l'affinità con l'armamento delle popolazioni barbare, dedite ad un tipo di strategia bellica non fondata, come nel mondo greco, sulla falange oplitica e sullo scontro tra eserciti, bensì su un attacco veloce e su razzie<sup>811</sup>, piuttosto che sul corpo a corpo. D'altronde alle Amazzoni non viene conferita l'identità di popolo nel senso canonico del termine<sup>812</sup> nel mondo greco, come dimostra anche la mancanza di una localizzazione geografica sempre coerente in relazione a questo popolo nell'ambito delle fonti letterarie; anche la strategia di queste combattenti in battaglia non si configura, dunque, come quella condotta da un esercito propriamente detto. Ne è indizio anche

---

<sup>810</sup> Questo spiega l'enorme fortuna di questo motivo iconografico nella fase tarda del IV secolo a.C. Notevoli gli esempi rappresentati dal piatto A 151, dove all'Amazzone su quadriga si accosta l'Amazzonomachia propriamente detta sullo stesso vaso, o il caso della phiale A 152, che proviene dal corredo *Canosa, 3* ossia l'ipogeo Varrese, dove il motivo dell'Amazzone risulta duplicato già nella serie delle *oinochoai*. La guerriera orientale è, al contempo, nemico da combattere, ma anche simbolo della possibilità di un'esistenza oltre la morte.

<sup>811</sup> Si veda anche, a tal proposito, la testimonianza **Amazzoni 1**, che documenta l'esistenza di scorribande e razzie utilizzate come tecnica di attacco dalle guerriere orientali.

<sup>812</sup> Si veda il §. I. 2, in particolare in relazione alla fonte di Lisia **Amazzoni 4**.

la mancanza di uno strumento fondamentale per una falange oplitica qual è appunto lo scudo, al quale è largamente preferito, come strumento di difesa, la pelta. Nel complesso, dunque, la caratterizzazione iconografica selezionata per l'immagine amazzonica da parte dei ceramografi italoti e siceloti si indirizza verso una connotazione negativa della figura della guerriera orientale, della quale è sottolineata in particolare la debolezza fisica, la mancanza di coraggio segnalata dall'utilizzo di strumenti di guerra come l'arco, le frecce o il giavellotto in funzione marcatamente antierica.

### **§. III. 1. 3 Il tipo del guerriero nelle Amazzonomachie italote.**

Se l'iconografia delle Amazzoni, nella ceramica italota, ha come base il modello che il mondo attico aveva utilizzato – e d'altronde creato – per raffigurare le guerriere orientali, su cui poi si vanno a innestare altri elementi connotanti sicuramente derivati dall'interpretazione dei ceramografi italoti, nella selezione degli schemi di duello l'iconografia del guerriero, che ad esse si contrappone, segue anch'essa sostanzialmente il modello greco<sup>813</sup>. Per quanto concerne invece la caratterizzazione del guerriero<sup>814</sup>, se ne possono individuare tre diversi tipi presenti nelle scene amazzoniche, distinti da attributi precisi e dalla loro diversa combinazione: il guerriero si presenta in nudità eroica e con armi di tipo greco, seguendo in pieno il modello attico, oppure in nudità eroica con un attributo della panoplia italica (elmo o cinturone, inserito nell'equipaggiamento tradizionale greco), oppure in tenuta completamente mutuata dall'abbigliamento indigeno.

I guerrieri dei primi vasi a figure rosse italoti, in particolar modo della produzione protoapula, si ispirano direttamente ai modelli greci: il primo ad essere raffigurato, sul cratere A 1 del Pittore della Danzatrice di Berlino, è in nudità eroica e

---

<sup>813</sup> Si è analizzato lo sviluppo degli schemi dalla ceramica attica a quella protoitalota e poi italota nel §. II. 1.

<sup>814</sup> Data la presenza, come si vedrà, di elementi anellenici nella composizione della figura del guerriero opposto all'Amazzone nella ceramografia italota, si preferisce parlare genericamente di guerriero, senza specificare, a meno che non sia evidente, se ellenico oppure indigeno. Sull'iconografia dell'indigeno nella produzione italota Trendall 1971<sup>b</sup>; Frielinghaus 1995; Schneider-Herrmann 1996; Castoldi 2004<sup>b</sup>, pp. 193-202; Castoldi 2004<sup>c</sup>, pp. 202-205; Castoldi 2006<sup>c</sup>, pp. 147-156; Roscino 2011, pp. 203-214.

si difende con un *oplon*, una lunga lancia, una spada a tracolla ed un elmo di tipo corinzio crestatato, ed è dunque armato secondo il modello ellenico. Lo stesso tipo di elmo caratterizza anche altri due guerrieri, la cui origine ellenica è esplicitata dall'iscrizione che ne spiega l'identità: si tratta delle due figure di opliti raffigurati sulle *pelikai* A 5 ed A 8<sup>815</sup>, e sulla *pelike* A 9, sulla quale a fronte della selezione del duello con l'Amazzone a cavallo lo schema non è in un contesto eroico. L'elmo di tipo corinzio è dunque direttamente associabile a guerrieri che nell'immaginario dei ceramografi rimandano a modelli greci: non casualmente ne sono forniti due eroi quali Peleo (A 8) e Telamone (A 5).

I guerrieri connotati come ellenici, oltre a quello di tipo corinzio, indossano anche altri tipi di elmi di tradizione greca, quali, ad esempio, quelli di tipo attico (una esemplificazione è sull'Amazzonomachia che decora il cratere A 10 del Pittore di Sisifo, sul quale è rappresentato un guerriero, all'estremità destra del registro inferiore, che ne calza un modello, del tutto simile a quello indossato da un guerriero sul cratere a colonnette A 13 del Pittore di Arianna) o attico-calcidese<sup>816</sup>, e elmi frigi, tipologicamente di origine greca, sebbene piuttosto diffusi nei corredi tombali dell'Italia meridionale<sup>817</sup>, e spesso raffigurati sui vasi a figure rosse, anche a soggetto amazzonico<sup>818</sup>. Un caso unico è l'elmo di tipo attico-calcidese, decorato l'immagine di un delfino<sup>819</sup>, indossato da un guerriero abbattuto sul cratere A 19; nessun altro elmo di tipo greco risulta ornato nella ceramica italiota. Questa decorazione potrebbe

<sup>815</sup> Di entrambi i vasi si discuterà ancora successivamente, trattandosi di Amazzonomachie *eroiche*.

<sup>816</sup> Di questo tipo è l'elmo di uno dei guerrieri su A 35, che ha appena abbattuto un'avversaria a cavallo.

<sup>817</sup> Mazzei 1996<sup>b</sup>, pp. 120-121. Questo modello di elmo è peraltro simile a quello di tipo trace e macedone: Dintsis 1986, pp. 23-27, tav. 10, nn. 1-5; *Alessandro Magno* 1995, p. 232, n. 24: quest'ultimo esemplare è definito dal Dintsis *Tiaarartig Helm*, derivato quindi dalla *tiara*, il copricapo del sovrano. La forma che tuttavia esso assume nel IV secolo a.C., con la particolare punta ripiegata in avanti e più tondeggiante, si deve ricondurre probabilmente alla mediazione dei berretti frigi morbidi tanto diffusi nell'iconografia dell'orientale, e che erano realizzati in stoffa.

<sup>818</sup> Casi particolarmente esemplificativi di elmi frigi sono visibili soprattutto su vasi della seconda metà del IV secolo a.C.: A 81; A 87, A 99, A 104, A 106, A 109, A 111, A 114 (appartenenti alla produzione del Pittore di Baltimora); A 129, A 130; A 132, A 134, A 135 (riferibili alla produzione del Pittore di Arpi); A 139. Nell'ambito della produzione campana si annoverano gli esempi su C 11 e C 23. Essi sono del tutto assenti nella produzione lucana a soggetto amazzonico. Il legame tra la maggiore diffusione di questo tipo di elmo e la produzione tardoapula è stato spiegato con la crescente attenzione da parte dei ceramografi di questa fase verso i destinatari provenienti da centri di recente ellenizzazione, come quelli dell'area settentrionale dell'Apulia. In questo senso Mazzei 1996<sup>a</sup>, p. 405-406, ripresa anche in Mugione 2002, pp. 77-80.

<sup>819</sup> Stazio 1983, p. 139, figg. 143-150: a Taranto vengono incuse sin dal VI secolo a.C. monete con Taras (o l'ecista Falanto) a cavallo di un delfino. Anche l'altro guerriero sullo stesso vaso ne indossava uno dello stesso tipo attico-calcidese: l'elmo gli è scivolato dalle spalle.

avere un significato specifico, non averne affatto, oppure ancora essere un'interpolazione successiva al rinvenimento del vaso, così come è stato ipotizzato anche per la decorazione dello scudo rotondo del guerriero sulla sezione superiore, ornato da linee concentriche<sup>820</sup>.

Nella ceramica protolucana e lucana i guerrieri raffigurati sui vasi a soggetto amazzonico sono caratterizzati quasi esclusivamente da un abbigliamento e da armi di tipo italico, oppure da attributi misti. I guerrieri indigeni compaiono dunque come avversari delle Amazzoni, proprio come gli eroi greci, spesso a fianco di questi, condividendone la sorte. Ciò che appare significativo nell'ambito dell'iconografia italiota è la presenza di guerrieri caratterizzati con gli attributi dell'armamento italico che fronteggiano Amazzoni sin dalle primissime produzioni<sup>821</sup>: il cratere A 3, ad esempio, decorato con il consueto schema dell'oplita appiedato che fronteggia l'Amazzone a cavallo, presenta un guerriero in nudità eroica equipaggiato con armi di tipo greco (scudo rotondo e lunga lancia), ma che reca sul capo un *pilos*.

Il fenomeno della raffigurazione di guerrieri indigeni nella pittura vascolare italiota è particolarmente rilevante<sup>822</sup>: assume tanto più valore quando la presenza di guerrieri sui vasi si va ad affiancare spesso alla deposizione di elementi caratterizzanti dell'armatura indigena<sup>823</sup> all'interno della tomba da cui il vaso proviene<sup>824</sup>. La funzione di simili attributi, soprattutto se combinati, è quella di sottolineare il rango militare del defunto, se non proprio il ruolo di capo all'interno della comunità, attraverso l'esibizione di armi<sup>825</sup>. Le *élites* indigene sembrano volersi

---

<sup>820</sup> Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 54.

<sup>821</sup> Roscino 2010, pp. 328-329; Roscino 2011, pp. 209-211.

<sup>822</sup> Da ultima Roscino 2009, pp. 483-507.

<sup>823</sup> Anche il cinturone, soprattutto a partire dalla metà del V secolo a.C., compare nelle sepolture. La deposizione del cinturone ha un valore simbolico: tra l'altro esso è spesso appoggiato sul corpo dell'inumato, come fosse indossato, e indica chiaramente la funzione militare del defunto all'interno della società. Il cinturone è in lamina di bronzo, così come il *pilos*, in genere di produzione indigena o italiota; non mancano casi di più cinturoni deposti, segnale forse di un bottino di guerra, oppure casi di tesaurizzazione di questi oggetti, che vengono riparati e conservati per essere poi deposti nella tomba. Mazzei 1996<sup>b</sup>, pp. 119-128; Mannino 2004, pp. 699-726; Mugione 2004, pp. 727-756; Ciancio 2010, pp. 234-235.

<sup>824</sup> Si veda a riguardo il §. IV. 2. 2 e §. IV. 2. 3.

<sup>825</sup> La deposizione rituale del cinturone all'interno di tombe in cui sono deposti anche vasi con Amazzonomachie risulta documentato in tombe dall'Apulia (dalla regione peucezia: *Rutigliano, 1; Rutigliano, 2; Ceglie del Campo, 1; Conversano, 1; Timmari, 2; Timmari, 3*; dalla Messapia: *Rudiae, 1*; dalla Daunia: *Canosa, 1; Canosa, 5*) e dalla Campania (*Cuma, 1; Sant'Antimo, 1*).

riconoscere in un modello comportamentale comprensibile a tutti: i personaggi così distinti sono figure eminenti, alle quali viene conferita importanza e rilevanza anche nella tomba, sfruttando e articolando un sistema di codici ben noto ai destinatari.

Accanto all'elmo, sui vasi a figure rosse, un ulteriore elemento di differenziazione rispetto ai guerrieri caratterizzati come ellenici, probabilmente quello più interessante, è dato dalla presenza di un alto cinturone, nel quale è spesso fermato un *himation*<sup>826</sup>; per quel che concerne l'Amazzonomachia il primo guerriero con cinturone che fronteggia un'Amazzone è sul cratere A 11 attribuito al Pittore di Sisifo. Su questo esemplare compare, infatti, un oplita raffigurato di spalle, con elmo attico-calcidese crestato, e armato alla greca, il quale, in vita, indossa un cinturone borchiato che trattiene un *himation*. Anche gli altri guerrieri coinvolti nella scena di battaglia non possono ritenersi ellenici. Un altro caso particolare è poi documentato sempre sul cratere A 11: alle spalle dell'oplita un suonatore di *salpinx* indossa una tunica ricamata<sup>827</sup>, mentre in basso un arciere inginocchiato pure è abbigliato con tunica ricamata e *pilos* sul capo.

I ceramografi utilizzano quindi moduli e schemi provenienti da un linguaggio iconografico noto e tradizionale, di matrice ellenica, al quale può, tuttavia, essere conferito un nuovo significato. L'aspetto più pregnante, nel caso delle raffigurazioni con Amazzoni, è rappresentato dall'intervento di indigeni a fianco di guerrieri caratterizzati come ellenici. La presenza di soli guerrieri italici che lottano contro le Amazzoni si affianca, infatti, agli esempi tradizionali dove sono dei Greci a fronteggiare le guerriere orientali; tuttavia ci sono anche casi, nella fase protoapula<sup>828</sup>, di mescolanza tra opliti qualificati come ellenici e opliti con armamento indigeno, in genere distinto da una componente dell'armatura (come l'elmo) oppure dal cinturone; in qualche caso è dirimente anche l'abbigliamento.

La prima testimonianza che documenti questa commistione di attributi è sul cratere del Pittore della Nascita di Dioniso A 15: tra combattenti ellenici compaiono

---

<sup>826</sup> Si veda, tra le altre, la rappresentazione su un tardo esemplare apulo, il *kantharos* A 159.

<sup>827</sup> Sull'iconografia del suonatore di *salpinx* si dirà in seguito.

<sup>828</sup> Su questo argomento si veda Roscino 2011, pp. 203-214.

guerrieri caratterizzati da un abbigliamento anellenico. L'oplita che al centro fronteggia l'Amazzone a cavallo, infatti, indossa un elmo frigio crestato, armi di tradizione greca quali una lunga lancia e un *oplon*, ma in vita veste, ancora una volta, un cinturone<sup>829</sup>. Nella sezione inferiore dell'immagine compaiono guerrieri in nudità eroica armati alla greca (rispettivamente con elmo di tipo corinzio e di tipo attico), mentre il combattente che chiude la raffigurazione è un giovane, ormai rilasciato nell'abbandono della morte, che indossa un corto gonnellino ricamato. L'uso di questo indumento, talvolta ridotto anche alle dimensioni di un perizoma, accompagnato dal cinturone, è un'altra consuetudine tipica dell'uso italico e non di quello ellenico<sup>830</sup>.

La collaborazione tra guerrieri di diversa etnia (Greci e indigeni) nelle Amazzonomachie, fenomeno di commistione piuttosto precoce nella manifattura di vasi a figure rosse italoti, sembra rispondere all'esigenza di eguagliare l'*aretè* degli opliti anellenici a quella dei grandi eroi greci, che hanno combattuto contro le guerriere, e che, soprattutto, le hanno vinte: questo livellamento ideologico, suggerito sui vasi tramite un attento utilizzo degli attributi iconografici, conferisce all'Amazzone un pregnante valore simbolico che sembra davvero travalicare i limiti, politici e storici, così come erano stati definiti dall'eredità del patrimonio attico. Si tratta di un ruolo piuttosto chiaro della guerriera, che rifunzionalizza, se non del tutto almeno in parte, il *sema* di βάρβαρος ben prima che nell'Amazzone<sup>831</sup>, come accadrà a partire almeno dal Pittore di Dario se non già precedentemente<sup>832</sup>, e per certo nella fase tardoapula, venga ravvisato il nemico *reale*, quelle popolazioni italiche la cui

---

<sup>829</sup> La raffigurazione del cinturone sembra riprodurre fedelmente i tipi deposti all'interno delle tombe: Mazzei 1996<sup>b</sup>, pp. 119-121; Romito 2000, pp. 192-201.

<sup>830</sup> Il gonnellino rappresenta un altro elemento tipico dell'abito indigeno, come tra l'altro evidente anche dalla pittura funeraria pestana, e dalle raffigurazioni di guerrieri sulla ceramica campana. Oltre al cratere A 15, nell'ambito della produzione apula un altro esempio è sul vaso A 16, della produzione dello stesso pittore; è presente un guerriero con gonnellino anche sul cratere L 8 dell'officina del Pittore di Creusa e su L 18, che fa parte della produzione del Pittore delle Coefore. Su questo indumento si veda Roscino 2004-2005, pp. 62-65.

<sup>831</sup> Su queste posizioni si muove la Frielinghaus 1995, pp. 151-156. La funzione della guerriera su questi vasi non è dunque limitata a un particolare momento storico vissuto dalle comunità indigene dell'Italia meridionale; semmai durante i periodi di pressione militare o sociale il suo ruolo di arricchisce di più sfumature. Su questi argomenti si tornerà nel §. IV. 3.

<sup>832</sup> Suggerisce una precocità dell'uso di certi simboli sin dalla fase dell'Apulo Medio Mazzei 1996<sup>b</sup>, p. 122.

pressione sulle città della Magna Grecia sarà all'origine della presenza di mercenari al seguito della presenza dei *condottieri* in Italia Meridionale<sup>833</sup>.

Dal punto di vista cronologico, peraltro, assistiamo al fenomeno del predominio di combattimenti con opliti anellenici a partire dal primo quarto del IV secolo a.C.: questo è un elemento che si riscontra in modo particolarmente visibile nella produzione campana e in quella lucana. Su molte immagini di battaglie con Amazzoni i guerrieri compaiono con elmi di tipo italico (più spesso *piloi* o di tipo frigio) ed ornati di *pinnae* o *lophoi*. Tali elementi sono documentati da tutte le Amazzonomachie attestate su i vasi campani C 21-C 29, destinati a ornare gli elmi degli opliti; un caso particolare è il vaso A 30, dove il *lophos* va a decorare l'elmo di un guerriero identificato come Achille<sup>834</sup>. Questo tipo di decorazione accessoria dell'elmo potrebbe alludere ad uso delle armi da parata, ed è infatti spesso raffigurato come elemento decorativo nelle scene di eroizzazione del defunto, raffigurato all'interno di *naïskoi*, nella produzione italiota oppure in alcune scene di libagione al guerriero<sup>835</sup>.

Per quel che concerne le armature, si registra una molteplicità di tipologie: dalla caratteristica *thorax* anatomica (A 79, A 87, A 91, A 102, A 108, A 111, A 113, A 114, A 135, A 140, A 161, C 7, C 8, C 11, C 22), alla corazza liscia, priva di ornamenti (C 19, A 139). Sull'idria C 1, sulla quale compaiono tre combattenti, è attestata una diversa tipologia di corazza: un'Amazzone su cavallo rampante, con *chitoniskos* trattenuto dal sistema di cintura e bandoliere, è affrontata da un guerriero appiedato, con corazza indossata sul chitone<sup>836</sup>.

---

<sup>833</sup> In alcuni casi, ad esempio nella regione settentrionale della Puglia, la presenza di questi guerrieri è documentata anche dall'evidenza archeologica. Si vedano Mazzei 1999, pp. 467-483; Mazzei 2004, pp. 243-261.

<sup>834</sup> Si veda a tal proposito il §. III. 4, specificamente dedicato all'analisi dell'iconografia di Achille e Pentessilea. Sul vaso A 30 i *lophoi* decorano anche l'elmo frigio dell'Amazzone, in un raro caso di attribuzione di elementi indigeni anche alle guerriere.

<sup>835</sup> Schneider-Herrmann 1996, pp. 41-42, 87-88, ipotizza che la raffigurazione delle *pinnae* possa essere un indizio di vittoria, riferendosi alla testimonianza di Lucilio che allude alla consuetudine, in ambiente italico, da parte del vincitore di un duello di indossare gli ornamenti dell'avversario. Sull'iconografia del guerriero in generale anche Mugione 2004, pp. 730-732; sulle scene di libagione al guerriero Dewailly 1982, pp. 581-623.

<sup>836</sup> Di norma i guerrieri indossavano la corazza al di sopra del chitone di lino: Omero, *Iliade*, XVI, v. 841; Alceo, fr. 54 Diehl.

Il modello di corazza con spallacci, indossato su un *chitoniskos* piuttosto corto e ricamato, trova esempi di confronto anche nella tradizione ceramografica greca, tuttavia sempre associato a personaggi di evidente origine “barbara”. Indossa questo modello un guerriero trace, in costume orientale con *anaxyrides* e casacca decorata a losanghe, equipaggiato da pelta, faretra e *sagaris*, raffigurato su un’anfora attica di tipo nolano attribuita al Pittore di Oionokles<sup>837</sup>, datata all’incirca al 460 a.C. Tuttavia nella ceramografia attica a figure rosse essa è parte dell’equipaggiamento tanto di guerrieri greci<sup>838</sup> che di Amazzoni su alcuni vasi attici della metà del V secolo a.C.: questa *thorax* è indossata infatti dalla guerriera raffigurata al centro della scena rappresentata sul cratere del Pittore dei Niobidi conservato a Gela<sup>839</sup>, e da Amazzoni e guerrieri greci su un cratere del Pittore di Bologna 279 a Basilea<sup>840</sup>.

Nella tradizione attica questo tipo di corazza così composto nasce come prettamente amazzonico, e viene esteso agli avversari ellenici soltanto quando essi affrontano le guerriere orientali: si tratta dunque di una tipologia non ellenica, all’origine, ma che può divenire attributo di un Greco, sebbene solo nelle Amazzonomachie<sup>841</sup>. Si osservi, inoltre, che la comparsa delle corazze nell’iconografia amazzonica dei guerrieri non è anteriore alla fase medioapula, quindi alla metà del IV secolo a.C. Tale dato sembrerebbe suggerire una graduale evoluzione della figura dell’oplita, che nella ceramica attica compariva in nudità eroica nella maggioranza dei casi. Questo modello di tenuta, costituito da un chitone più o meno lungo sul quale viene indossata una corazza con pettorale rigido, spallacci e *pteryges*, spesso embricate, trova confronti anche in ambito macedone<sup>842</sup>, ed è

<sup>837</sup> Berlino, Staatliche Museen, 2331. Beazley 1963, p. 646, n. 7; Boardman 1975, pp. 194-195, n. 360. È singolare che già nella produzione attica questo modello di corazza venga indossata da un combattente chiaramente definito come non greco, come indica il costume a maniche lunghe.

<sup>838</sup> Lissarague 1990, pp. 62-64, fig. 33.

<sup>839</sup> Gela, Museo Archeologico Nazionale, 2688. Beazley 1963, p. 599, n. 3.

<sup>840</sup> Basilea, Antikenmuseen: Boardman 1988, p. 224, n. 115.

<sup>841</sup> Matheson 1995, p. 240.

<sup>842</sup> Un tipo affine, forse più composito, doveva essere anche quello indossato dal sovrano macedone sulla statua equestre di fattura lisippea di cui si conoscono soltanto copie (cfr. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 4996: *Alessandro Magno* 1995, pp. 234-235, n. 27). Lo stesso modello, indossato sempre su un lungo *chitoniskos*, è indossato da un guerriero, probabilmente Achille che insegue Troilo all’interno di un tempietto, sul cratere a volute attribuito al Pittore delle Situle di Dublino conservato a Roma, Museo Gregoriano Etrusco, 17163 (Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 340-341, n. 21). L’utilizzo di questo tipo di corazza anche per un eroe greco come Achille

frequentemente attestata sia nella produzione apula<sup>843</sup> sia in quella campana<sup>844</sup>, a partire dalla metà del IV secolo a.C., mentre è del tutto assente nella produzione lucana, dove la caratterizzazione dell'oplita, eccetto il caso in cui il contesto mitologico non sia esplicitamente greco, è prettamente orientata in senso indigeno.

È quindi nella produzione lucana che si possono rinvenire molti attributi derivati dall'abbigliamento italico da guerra: innanzitutto la tunica ricamata trattenuta da un cinturone (L 7)<sup>845</sup>, a cui spesso si accompagna l'uso di un altro attributo italico quale il *pilos*<sup>846</sup>, mentre il cinturone può anche sostenere in vita il gonnellino – in particolare sul cratere a campana L 8, attribuito a un ceramografo parte della cerchia del Pittore di Creusa, dove l'indumento appare decorato sui lati con un motivo a ricamo, a due crocette<sup>847</sup> – oltre a essere attestato da solo. Una variante, molto simile al modello semplice, di gonnellino pieghettato, decorato con un motivo a ricamo centrale<sup>848</sup>, è documentata dalla raffigurazione sulla *nestorìs* L 18, dov'è indossata da uno dei combattenti.

Particolarmente significativa è anche l'attestazione del chitone ricamato, più o meno lungo e stretto da una cintura, che costituisce la divisa del suonatore di *salpinx*, figura caratteristica delle scene di Amazzonomachia di ampio respiro nella fase protoitaliota<sup>849</sup>. Il chitone ricamato, lungo fin sopra al ginocchio e stretto in vita da

---

dimostra che tale modello è ben conosciuto e apprezzato anche per connotare un combattente ellenico: in effetti esempi nella produzione attica dell'uso di questa corazza non sono sconosciuti, soprattutto nel caso di Amazzonomachie di respiro ampio, e forse derivate da modelli pittorici. Anche sul sarcofago delle Amazzoni da Tarquinia, per il quale è stata di recente proposta una possibile origine delle maestranze dall'Apulia (Bottini 2007, pp. 86-87), le armature indossate dai guerrieri sono di questo tipo: anche in quel caso è stata proposta una derivazione dalla diffusione di modelli macedoni in Occidente.

<sup>843</sup> Un esempio è sull'anfora A 35; va menzionato anche il guerriero ferito a morte da un'Amazzone che chiude la raffigurazione sul collo del cratere a volute A 91, ormai nell'ultimo quarto del IV secolo a.C.

<sup>844</sup> Oltre all'idria C 1, indossano esemplari simili sia l'Amazzone sia l'oplita sul cratere a campana C 27: in quest'ultimo caso la derivazione da un modello ellenico sembra rafforzata dall'utilizzo per lo stesso tipo di lorica per esponenti di schieramenti opposti.

<sup>845</sup> Gli esempi sono numerosissimi anche nella produzione apula (A 11, A 27, A 35, A 36).

<sup>846</sup> Un esempio è ancora sulla *oinochoe* L 7.

<sup>847</sup> Robinson 2004, pp. 110-111; Roscino 2011, pp. 205-206.

<sup>848</sup> Nelle raffigurazioni con combattimenti e rappresentazioni di soli indigeni questi attributi sono estremamente frequenti: Trendall 1971<sup>b</sup>, tav. 35 (cratere a colonnette apulo attribuito alla cerchia del Pittore di Sisifo, conservato a Boston, Museum of fine Arts, 1970.236) e tav. 37 (cratere a colonnette apulo attribuito al Pittore del Prigioniero conservato a Londra, British Museum, F 173); Schneider-Herrmann 1996, pp. 4-15.

<sup>849</sup> Questa figura ha un corrispettivo anche nello schieramento amazzonico: è questo il caso dei vasi A 10 ed A 30, sui quali compaiono, rispettivamente, un'Amazzone a cavallo che suona la *salpinx* e una stante impegnata nella medesima attività. Appare significativo che queste figure amazzoniche, abbigliate all'orientale ed armate, ma non

cintura, caratterizza questo personaggio sin dal cratere del Pittore di Sisifo A 11<sup>850</sup>, sul quale compare per la prima volta, e si esaurisce con il Pittore della Nascita di Dioniso, che lo connota ulteriormente ponendogli sul capo un *pilos*. Il particolare abbigliamento del suonatore di *salpinx*, significativamente differente rispetto agli altri personaggi sul vaso, trova un confronto con alcune rappresentazioni elleniche nella pittura vascolare, in verità non molto numerose: in genere il suonatore di tromba nell'esercito ellenico è un fante oppure un arciere, dotato di faretra, mentre più di rado è un cavaliere<sup>851</sup>, ed è, in ogni caso, distante rispetto al resto dell'esercito, in posizione di stasi<sup>852</sup>. Quando si tratta di un oplita, la mano che non suona la *salpinx* regge una lancia<sup>853</sup>. In entrambe le ricorrenze di tale figura nella produzione apula (A 15 ed A 30), il trombettiere è stante ed è posizionato a margine della battaglia, come se ne fosse escluso, o distante, e il suo chitone, più lungo e ricamato di quello degli altri, lo rende differente rispetto agli altri guerrieri. La presenza del suonatore di tromba mette in evidenza che laddove essi compaiono è in atto uno scontro, con un vero e proprio esercito oplitico in pieno schieramento che può essere richiamato dallo squillo della tromba; d'altronde non esistono altre raffigurazioni di questo personaggio avulso da un contesto bellico.

Codesta caratterizzazione di alcuni protagonisti dei combattimenti esaminati non esaurisce tuttavia la tipologia di guerrieri che si trovano coinvolti nelle Amazzonomachie: un caso a parte è costituito da due vasi lucani, L 18 ed L 19, attribuiti rispettivamente al Pittore delle Coefore ed al Pittore di Napoli 1959 e datati entrambi al 340-330 a.C., sui quali due Amazzoni isolate vengono inserite in scene di

---

protagoniste in un combattimento, suonino la *salpinx*. Questo modello di tromba, come indicano le fonti letterarie, sarebbe di origine orientale, forse addirittura lidia, ed era conosciuta come *tromba Tirrenica*, perché usata dai Tyrrhenoi, oltre ad essere uno strumento, quasi esclusivamente bellico, utilizzato durante grandi battaglie fino all'età macedone (puntuale l'analisi sullo strumento in Petretto 1996, pp. 40-46). Durante il IV secolo a.C. la ceramografia attica utilizza come personaggio parte dell'esercito amazzonico schierato in battaglia una suonatrice di *salpinx* (Walter 1958, p. 38, fig. 2), assente nella produzione di V secolo a.C.

<sup>850</sup> Solo su questo vaso il suonatore calza degli stivaletti fino alla caviglia, probabilmente costituiti da fasce di cuoio.

<sup>851</sup> I confronti sono presentati in Petretto 1996, p. 49.

<sup>852</sup> Paquette 1984, pp. 76-79.

<sup>853</sup> Petretto 1996, pp. 48-52. La *salpinx* era probabilmente realizzata in materiale estremamente leggero, forse in osso con parti metalliche: ecco perché tutti coloro che la suonano, nelle immagini vascolari, possono reggere lo strumento con una mano sola.

combattimento che non vedono coinvolte altre donne guerriere<sup>854</sup>. In questi due esempi il duello si svolge tra guerrieri, indubbiamente indigeni, connotati però in modo differente<sup>855</sup>. In tal senso è particolarmente esemplificativo il caso del vaso L 19: su questa *nestorìs*, infatti, si fronteggiano due guerrieri, entrambi in nudità eroica ma armati diversamente. Il primo guerriero indossa la *chlamis* ed è armato alla greca, con lancia e scudo rotondo, mentre un *pilos* gli scivola sulle spalle; il secondo, caratterizzato da capelli lunghi e raffigurato di spalle, presenta invece una spada corta e uno scudo a forma di mezzaluna, detto “a parasole”<sup>856</sup>, caratteristico solo dell’armamento italico<sup>857</sup>, quindi differente rispetto all’*oplon* dell’avversario. Si tratta di un tipo di scudo particolare, che trova confronti diretti nelle raffigurazioni di altri indigeni impegnati in scene di combattimento e in immagini che riguardano rappresentazioni di prigionieri tenuti legati, probabilmente a seguito di battaglie tra gruppi di italici<sup>858</sup>. Questo implica che può sussistere una differenziazione etnica tra combattenti, che sono tuttavia esplicitamente indicati come non-greci: è verosimile che si tratti di una scena in cui si fronteggiano guerrieri indigeni di famiglie o piuttosto *clan* differenti<sup>859</sup>.

La presenza dell’Amazzone, nel complesso di una raffigurazione già così complessa da definire, sembra non determinare l’interpretazione della scena raffigurata nel senso di un’Amazzonomachia propriamente detta: si tratta infatti della sola guerriera inserita nel combattimento rappresentato, la quale, inoltre, non ne

---

<sup>854</sup> Sugli schemi adottati su questi due vasi si veda l’analisi in §. II. 2.

<sup>855</sup> L’iconografia delle due Amazzoni è estremamente singolare, in quanto le due guerriere sono rappresentate all’orientale e in una postura particolare, che ricorda un inginocchiamento. Söldner 2007, p. 170.

<sup>856</sup> Schneider-Herrmann 1996, pp. 65-69, fig. 57.

<sup>857</sup> L’unico caso in cui questo tipo di scudo viene utilizzato per un’Amazzone è sull’*oinochoe* A 113, attribuita a un ceramografo vicino al Pittore di Baltimora: la donna è raffigurata inginocchiata nell’atto di difendersi dall’assalto di un guerriero in *thorax*. Si tratta di un *unicum* per l’armamento amazzonico, poiché non si rinviene nessun’altra Amazzone che sia dotata dello stesso tipo di scudo, che è assolutamente distinto dalla tradizionale pelta orientale.

<sup>858</sup> Un guerriero molto vicino a quello raffigurato in nudità eroica e con i capelli lunghi come sulla *nestorìs* L 19 è attestato sul cratere a colonnette da Ruvo di Puglia, Museo Archeologico Jatta, 1049, attribuito al Pittore del Prigioniero. Lo si ritrova rappresentato in una scena in cui un guerriero, indubbiamente indigeno, abbigliato con tunica ricamata e cinturone, è seduto su una roccia con i polsi fermati e legato a un albero, mentre osserva il combattimento che si svolge alle sue spalle. Un secondo oplita abbigliato alla maniera italica, con tunica e cinturone, giace inginocchiato ai piedi del guerriero nudo e con i lunghi capelli, che si prepara a finirlo con la lancia. Queste immagini si riferiscono a situazioni in cui il combattente indigeno viene esaltato nelle sue capacità belliche ed eroiche, ed il prigioniero di guerra rappresenta un elemento di questa glorificazione.

<sup>859</sup> Söldner 2007, pp. 165-171.

sembra coinvolta, quasi come fosse utilizzata alla stregua di un “riempitivo”. La presenza di una guerriera caratterizzata allo stesso modo, e nella medesima postura, anche sulla *nestorìs* L 18 suggerisce l’idea dell’inserimento di uno schema costituito da una sola figura – Amazzone isolata, caduta durante il combattimento nell’ambito di uno scontro tra guerrieri indigeni – allo scopo di conferire una connotazione mitologica alla raffigurazione.

Si è dunque analizzata la figura del guerriero indigeno appiedato; per quanto rari, sono tuttavia presenti anche i combattenti a cavallo, impegnati in duelli con Amazzoni, oppure, più di rado, raffigurati isolati in Amazzonomachie di più ampio respiro. Da un punto di vista strettamente iconografico si distinguono due tipologie di cavalieri: quelli che presentano uno o più attributi derivati dall’abbigliamento indigeno e quelli che, invece, vestono una corazza anatomica e presentano attributi tipici del guerriero greco. La prima attestazione del cavaliere è piuttosto precoce nell’ambito delle Amazzonomachie italiote, la qual cosa è ancor più insolita se si considera che non si tratta di un tipo rappresentato con frequenza. Nell’Amazzonomachia che decora il cratere A 12 (400-390 a.C.), attribuito al Pittore di Arianna, compare infatti un guerriero a cavallo nudo, con un *petasos* sul capo e ai piedi dei caratteristici stivaletti stretti alla caviglia, realizzati in fasce di cuoio<sup>860</sup>. Il *petasos* è un copricapo a larghe falde, che i ginnasti ed i giovani utilizzavano per ripararsi dal sole, ed è anche il tipico cappello indossato talvolta da Ermete<sup>861</sup> e da Teseo nella ceramica attica<sup>862</sup>. Questo tipo di copricapo è indossato dunque da chiunque svolga un’attività all’aperto.

L’utilizzo del *petasos* per alcuni cavalieri impegnati in battaglie contro le Amazzoni è piuttosto frequente. Oltre al già citato cratere A 12, infatti, anche su altri vasi compaiono cavalieri abbigliati allo stesso modo: così sul cratere L 17 attribuito al Pittore delle Coefore, sul quale un guerriero a cavallo in nudità eroica e *chlamis* fronteggia un’Amazzone. Un confronto è rappresentato anche dal cratere a calice

<sup>860</sup> Schneider-Herrmann 1996, pp. 120-125.

<sup>861</sup> Sull’attributo del *petasos* ad Ermete si vedano Polluce, *Onomasticon*, 10.164; Ateneo, 15. 537f.

<sup>862</sup> Sourvinou-Inwood 1987<sup>a</sup>, p. 134; Sourvinou-Inwood 1987<sup>b</sup>, p. 48.

siceliota S 4, sul quale il *petasos* è indossato da un guerriero in costume indigeno, rappresentato nell'atto di sorreggere un secondo guerriero ferito che indossa la corazza con spallacci.

Questo tipo di cappello allude a un momento molto peculiare della vita del giovane greco: esso è indossato da Bellerofonte<sup>863</sup> nelle scene di uccisione della Chimera, ed è attribuito di Teseo<sup>864</sup> in scene di caccia. Si tratta, in entrambi i casi, di efebi: il giovane eroe, dunque, indossa il *petasos* alla stregua di un vero e proprio emblema della propria classe d'età. L'eroe è un efebo, un giovane che è dedito alla caccia e a tutte quelle attività preparatrici alla condizione di adulto. Questo rapporto tra il giovane "cacciatore" e la donna orientale si può interpretare, ancora una volta, come una metafora del rapporto che sussiste tra la normalità quand'essa si confronta e si scontra con il barbarico e selvaggio, che deve essere ricondotto nei confini del *kosmos* e del lecito. Il guerriero a cavallo con il *petasos*, raffigurato mentre affronta l'Amazzone, è dunque un giovane che si prepara a un momento di passaggio dalla condizione di appartenenza all'*efebìa*, evocata dall'attributo del copricapo, e l'età adulta, a sua volta richiamata dall'immagine dello scontro con un'avversaria bellicosa, che già le figure eroiche di Eracle, Teseo ed Achille avevano fronteggiato.

Riguardo agli altri esempi di guerrieri a cavallo, la comparsa di cavalieri in panoplia completa nelle Amazzonomachie italiote ha un preciso *terminus post quem*, che coincide con l'inizio dell'attività del Pittore di Dario. I casi che attestano questo tipo sono piuttosto limitati<sup>865</sup>; secondo alcune interpretazioni tali cavalieri costituirebbero delle contaminazioni con le immagini di Alessandro Magno in battaglia<sup>866</sup>. Quindi l'impiego di un nuovo schema nella ceramica italiota,

---

<sup>863</sup> Lochin 1994, pp. 224-225, 227-228, nn. 153, 154, 154 a, 187 a, 187 b: questi casi presentano Bellerofonte a cavallo di Pegaso nell'atto di uccidere la Chimera alla presenza di figure orientali identificabili con Lici.

<sup>864</sup> Ancora Sourvinou-Inwood 1987<sup>a</sup>, p. 134; Sourvinou-Inwood 1987<sup>b</sup>, p. 48.

<sup>865</sup> Cavalieri in corazza mentre fronteggiano Amazzoni sono raffigurati sul frammento A 76, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, sul frammento A 111, attribuito al Pittore di Baltimora, sulla *oinochos* A 161 attribuita a un ceramografo del Gruppo di Stuttgart.

<sup>866</sup> Secondo Giuliani 1977, pp. 26-42 e Calcani 1995, 145-151 il modello giunto in Occidente sarebbe stato precedente la raffigurazione ufficiale eseguita da Apelle dello scontro tra Alessandro e Dario (una versione "popolare"): mancherebbe, infatti, la figura del guerriero persiano che si interpone tra i due comandanti e che viene trafitto dalla lancia del macedone, presente nel racconto ufficiale dell'episodio alla base delle raffigurazioni apule. Sul rapporto tra la tradizione della raffigurazione originale della battaglia di Gaugamela e le immagini sui vasi apuli si veda anche Geyer

considerando la consolidata tradizione iconografica alla quale attingono i pittori, potrebbe suggerire la circolazione, nelle botteghe, di nuovi modelli iconografici, ispirati, forse, dalla nuova situazione vissuta dalle comunità della Magna Grecia tra il 330 e il 320 a.C. Si tratta di anni cruciali, durante i quali Taranto, e forse anche Metaponto, stipularono accordi con Alessandro il Molosso, che giunse in Italia meridionale per liberare questi centri dalla pressione di Lucani e Messapi<sup>867</sup>. Se l'influenza delle raffigurazioni nate alla corte di Alessandro Magno risulterebbe effettivamente riconoscibile in alcune immagini dei vasi del Pittore di Dario<sup>868</sup>, è anche vero tuttavia che, dal punto di vista cronologico, sussiste una qualche difficoltà, per l'estrema vicinanza tra la datazione di questi vasi e gli eventi legati alle spedizioni macedoni.

La diffusione di alcuni schemi iconografici nel comparto occidentale del Mediterraneo, ed in particolar modo nella produzione a figure rosse della ceramica apula, come i cavalieri in corazza affrontati alle Amazzoni (un ottimo esempio è sul frammento A 76<sup>869</sup> del Pittore dell'Oltretomba) si potrebbe affiancare ai duelli tra avversari sul campo di battaglia alla guida di carri (frammento A 79 e cratere A 77). Infatti i guerrieri macedoni a cavallo erano protagonisti al Granico, mentre l'utilizzo dei carri da parte dei dignitari al seguito di Dario III Codoman a Gaugamela, e dello stesso re persiano, dovevano costituire l'attrattiva principale della raffigurazione di Apelle<sup>870</sup>. Quello che tuttavia preme sottolineare in questa sede non è tanto la pretesa

---

1993, pp. 443-455. E' preferibile parlare di una contaminazione poiché, come giustamente osservato da Pouzadoux 2005<sup>a</sup>, p. 55, i vasi del Pittore di Dario sui quali è stato riconosciuto lo scontro tra Alessandro e Dario (Anfora apula. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 3220. Da Ruvo di Puglia. Pittore di Dario. Cratere a volute apulo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 3256. Da Ruvo di Puglia. Pittore di Dario) rifunzionalizzano a loro volta uno schema preesistente nel repertorio dei ceramografi apuli, ossia quello di Enomao che insegue Ippodamia.

<sup>867</sup> Lamboley 1983, pp. 523-533; Braccesi 1985, pp. 13-19; Braccesi, Cordano, Lombardo, Mele 1999, pp. 349-355; Pouzadoux 2005, pp. 62-63.

<sup>868</sup> In questo senso Giuliani 1984, pp. 61-64; Geyer 1993, pp. 443-444; anche Massa-Pairault 1996, pp. 235-254, con osservazioni puntuali sulla presenza delle divinità nelle raffigurazioni in esame, come indizio della derivazione dalle immagini ufficiali macedoni; su queste posizioni anche Moreno 2000, pp. 86-87.

<sup>869</sup> Quest'ultimo esemplare, purtroppo frammentario, sarebbe stato di grande rilevanza: sul corpo è stata riconosciuta da alcuni la rappresentazione dello scontro tra Alessandro e Dario; ma anche rigettando questa identificazione, sul vaso vi era l'associazione tra l'Amazzonomachia e la Persianomachia, binomio molto significativo dal punto di vista iconologico. Paoletti 1984, p. 191; Lo Porto 1987, pp. 35-38, figg. 1, 9-13; Russo Tagliente 1992, pp. 136-138, fig. 78; D'Andria 1993, p. 476; Gadaleta 2003<sup>b</sup>, pp. 111-132; Gadaleta 2003<sup>c</sup>, pp. 560-562; Francione 2005, pp. 10-11.

<sup>870</sup> In questo caso si tratterebbe della raffigurazione di cui è visibile un riflesso nel mosaico della casa del Fauno di Pompei (IV, 12, 2): Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 10020. Moreno 2000, pp. 29-38. L'anfora conservata a

identificazione tra questi dettagli e la diffusione della “propaganda” macedone, forse a seguito della spedizione di Alessandro il Molosso in Italia meridionale, quanto piuttosto la penetrazione di taluni attributi nelle raffigurazioni con Amazzoni. Essa si spiega non tanto con la forse un po’ meccanicistica assimilazione *Amazzone-nemico persiano*, non da tutti condivisa<sup>871</sup> soprattutto in ragione della cronologia di questi vasi (non anteriori al 330 a.C.), e di cui peraltro doveva essere comunque già nota l’interpretazione in chiave panellenica, quanto piuttosto con la scelta di riconoscere, nell’Amazzonomachia dalla quale il guerriero risulta vincente, una nuova sfumatura di significato, più vicina ai problemi del momento storico vissuto dalle genti dell’Italia meridionale. Le guerriere orientali sono sì, alla stregua dei Troiani e dei Persiani stessi, un’allusione simbolica al nemico dissoluto, posto ai confini della grecità civilizzata e normalizzata, ma nell’iconografia italiota, come si è accennato, esse non sono più soltanto questo: la funzione, prevalentemente funeraria, dei vasi spinge a riconsiderare talune immagini non tanto in chiave politica e propagandistica quanto alla luce del rapporto tra il segno iconografico e il suo significato. L’allusione, possibile, ma non verificabile, a raffigurazioni di origine ufficiale di Alessandro il Macedone si inserisce, più genericamente, nella volontà dei destinatari dei vasi di riconoscersi in un modello “politico” ma soprattutto etico panellenico: la funzione delle Amazzonomachie, in particolare, si presta benissimo a rendere evidente la contrapposizione tra l’ordine ellenico, nel quale si riconoscono anche le *élites* indigene, e i nuovi *barbaroi*, anche dal momento che queste raffigurazioni presentavano già una loro coerenza rappresentativa consolidata da almeno un secolo di tradizione iconografica italiota.

---

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 3256, attribuita al Pittore di Dario è stata considerata come un esempio dell’influenza di questa versione dello scontro. Si vedano a tal proposito Heydemann 1883, p. 8; Giuliani 1977, p. 26; Geyer 1993, p. 445.

<sup>871</sup> È infatti dubbiosa la Frielinghaus 1995, pp. 160-162.

### §. III. 2. Gli eroi greci e le guerriere orientali nell'*imagerie* italiota e siceliota: le *Amazzonomachie eroiche*.

Nella ceramica italiota e siceliota, le *Amazzonomachie* si presentano in maggioranza come combattimenti in cui gli avversari che si fronteggiano sono fondamentalmente anonimi<sup>872</sup> sia da una parte sia dall'altra dello schieramento, seguendo un fenomeno già particolarmente apprezzabile nella ceramica attica a figure rosse della seconda metà del V secolo a.C.<sup>873</sup>. La presenza di iscrizioni vascolari che indichino l'identità dei personaggi raffigurati sui vasi è già un elemento abbastanza peculiare e limitato nell'ambito della pittura vascolare italiota<sup>874</sup>; nel caso delle *Amazzonomachie* esso è attestato in misura ancora più irrisoria, essendo testimoniato soltanto su due *pelikai*, A 5 ed A 8, e sull'idria A 4, tutti esemplari ascrivibili alla produzione dello stesso ceramografo protoitaliota, il Pittore della Danzatrice di Berlino.

Questi tre casi sono testimonianze di altrettanti *unica*, poiché documentano la presenza di tre eroi che non compaiono su altri vasi a soggetto amazzonico della produzione in esame, e che vanno considerati anche rispetto ai precedenti analoghi della ceramica attica, dalla cui impostazione iconografica dipendono in modo

---

<sup>872</sup> Spesso in bibliografia sono ammesse, per la produzione italiota, identificazioni talvolta opinabili riguardo ad alcuni personaggi, la cui interpretazione appare oggi piuttosto forzata: così non solo per i numerosi vasi sui quali schemi di duello vengono definiti molto spesso come scontri tra Achille e Penteseia, poiché l'eroe sta per sopraffare l'Amazzone (di frequente nel caso di *prese per i capelli*), ma anche per schemi, come ad esempio quello che vede protagonista un guerriero, chiaramente indigeno, sul cratere A 16, che invece viene interpretato addirittura come Teseo o Eracle (Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 35-36, tav. 10 identificava nel guerriero con gonnellino Eracle, forse per influenza della raffigurazione sull'altro lato del cratere, dove Eracle è in *apotheosis*. L'ipotesi che Eracle sul carro, accompagnato da Atena, possa essere collegato all'eroe che arriva sul campo di battaglia e non a un'apoteosi è sostenuta in Ferrari 1994, pp. 220-222). I singoli casi vengono discussi nei paragrafi dedicati a ciascun eroe.

<sup>873</sup> Nella ceramica a figure nere, invece, le *Amazzonomachie* sono frequentemente caratterizzate dalla presenza di Eracle; a partire dagli anni Settanta del V secolo a.C., nell'ambito della produzione a figure rosse, accanto a una progressiva diminuzione delle attestazioni di Eracle, si afferma la crescente presenza di Teseo, fino a giungere a una graduale assenza di eroi iconograficamente distinguibili nelle scene di combattimento. Questo accade nel momento in cui l'immagine dell'Amazzone diviene simbolicamente rappresentativa del nemico per eccellenza, ossia quello persiano, per influenza delle grandi rappresentazioni di *Amazzonomachie* attiche (in questo senso Castriota 1992, pp. 76-89 e Matheson 1995, pp. 235-240. Quest'ultima sottolinea anche come in effetti l'*Amazzonomachia* fosse il soggetto più rappresentato dai ceramografi del Gruppo di Polignotos dopo le scene dionisiache). In ogni caso lo scontro tra Greci ed Amazzoni giunge nel mondo italiota ormai deprivato di quel peculiare valore ideologico che aveva ricevuto in Atene, benché la caratterizzazione iconografica delle guerriere discenda in modo inequivocabile da quel modello (in particolare influenzando i ceramografi protoitalioti, §. II. 1).

<sup>874</sup> Trendall 1989, pp. 13-14 mette in evidenza come l'utilizzo di iscrizioni esplicative riguardo all'identità di alcuni personaggi mitologici si limiti ai vasi di grandi dimensioni e quindi a grandi rappresentazioni, mentre iscrizioni che identifichino il pittore siano limitate ai ceramografi pestani Assteas e Python.

stringente<sup>875</sup>. Abbastanza diverso si presenta, invece, il caso dei vasi sui quali compare Eracle, la cui identificazione è permessa dagli attributi che lo contraddistinguono, mentre una maggiore attenzione deve essere dedicata alle raffigurazioni di Achille e Penteseilea, la cui individuazione in talune scene di duello diffusamente attestate nell'iconografia italota è spesso associata ad interpretazioni soggettive ed arbitrarie.

Certamente bisogna premettere una considerazione di carattere metodologico: la presenza di eroi greci che combattono contro le Amazzoni giunge al mondo d'Occidente attraverso la trasmissione, come si è già visto, di singoli schemi iconografici, spesso ripetitivi, creati in Grecia, ed ai quali i ceramografi italoti apportano talvolta delle modifiche, di dettaglio piuttosto che sostanziali<sup>876</sup>, probabilmente per adeguarsi alle esigenze della clientela di questi vasi. Comprendere dunque quale significato e in qual misura venisse recepita l'immagine di eroi greci dal forte valore rappresentativo, almeno nel mondo attico, quali sono Eracle, Teseo o Achille, è probabilmente tra gli aspetti più interessanti dello studio di questi vasi. È tuttavia chiaro quanto sia complesso cercare di appurare se, al di là di una generica individuazione dei valori connessi a questi eroi, ci fosse una reale conoscenza di determinati episodi mitologici da parte dei destinatari finali dei vasi, e quanto invece dipendesse, nella scelta di alcuni soggetti, dall'origine ellenica di chi manualmente fabbricava il vaso stesso. Al tentativo di lettura di alcune di queste raffigurazioni concorrerà il richiamo al contesto di provenienza del vaso medesimo, problema che peraltro verrà esaminato più diffusamente nel §. IV, oltre, ovviamente, all'ausilio delle fonti letterarie.

### **§. III. 3. La nona fatica di Eracle: il combattimento, la vittoria, la consegna del cinto.**

<sup>875</sup> Questi tre esemplari sono oggetto di una trattazione separata; si vedano i §. III. 5-6.

<sup>876</sup> Ad esempio nell'attribuzione, anche a eroi armati alla greca, di attributi che sono parte dell'equipaggiamento o dell'abbigliamento italico, come si è messo in risalto nel §. III. 1. 3. Le modifiche, dunque, non costituiscono un impedimento alla comprensione del soggetto mitologico, quanto piuttosto una *diversificazione*, che non ne doveva inficiare il discernimento ma piuttosto renderlo più vicino al gusto o alle esigenze dell'acquirente. Su queste problematiche si vedano le pregnanti osservazioni di Denoyelle 2008, pp. 330-350 e Lippolis 2008, pp. 351-402. Sulle Amazzonomachie in particolare Roscino 2011, pp. 203-214.

Nella carriera dell'eroe, la lotta contro le Amazzoni è uno degli episodi in assoluto maggiormente apprezzati dalla ceramografia attica<sup>877</sup>; la codificazione di alcuni schemi iconografici connessi a questo soggetto è di lunghissima tradizione, con continuità dalla produzione a figure nere sino ai ceramografi polignotei. In ambito italiota l'Amazzonomachia con Eracle perviene mediata dall'esperienza dei pittori attici. Il semidio è anche, tuttavia, l'unico eroe greco al quale vengano associati due differenti temi, entrambi di argomento amazzonico, dei quali uno di tradizione schiettamente ellenica, interpretabile come inerente alla guerra a Temiscira sul Termodonte contro le Amazzoni, ed un secondo tema in sostanza sconosciuto all'arte greca, che concludeva l'episodio bellico con la consegna del cinto della regina delle Amazzoni. Inoltre, pur non essendo attestato in misura paragonabile alla tradizione ceramografica attica<sup>878</sup>, il tema di Eracle contro le Amazzoni costituisce un caso unico nella produzione a figure rosse in Italia meridionale, in quanto i due episodi in cui compare l'eroe costituiscono due diversi momenti della stessa saga, il secondo dei quali non aveva trovato spazio nell'*imagerie* attica<sup>879</sup>.

Secondo le fonti letterarie<sup>880</sup>, come nona fatica all'eroe fu assegnato il compito di portare alla figlia di Euristeo il cinto di Ippolita<sup>881</sup>, regina delle Amazzoni<sup>882</sup>, per conquistare il quale Eracle dové combattere il bellicoso popolo di donne guerriere,

<sup>877</sup> Accanto al leone di Nemea, l'Amazzonomachia è la fatica di Eracle più rappresentata nel mondo attico: Boardman, Palagia, Woodford 1988, pp. 824-838.

<sup>878</sup> In totale i vasi di argomento amazzonico con Eracle sono 22, pari a poco più del 6% del totale.

<sup>879</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 89 riconosce in un unico esemplare attico, un'*oinochoe* conservata in Germania, in una collezione privata, attribuita ad un ceramografo vicino al Pittore dei Niobidi (circa 450 a.C.), la rappresentazione della consegna del cinto. Tuttavia questa identificazione non risulta ribadita da altri studiosi.

<sup>880</sup> **Eracle 1, Eracle 2, Eracle 3.**

<sup>881</sup> Il nome di Ippolita non è presente tra quelli che identificano le avversarie di Eracle nella ceramografia attica (il nome più attestato è quello di Andromache, nome parlante). Del resto lo stesso frammento di Ibico, il più antico sull'argomento, ammetteva svariate ipotesi riguardo all'identità della regina coinvolta nella fatica (**Eracle 1**). Bothmer 1957, pp. 7-60; Boardman 1990, pp. 71-73. Per la disamina relativa alle tradizioni dei miti riguardanti le Amazzoni nelle fonti letterarie antiche si veda il §. I. 2.

<sup>882</sup> Secondo la fonte di Euripide (**Eracle 2**) l'eroe avrebbe preso anche un non meglio precisato *peplo dorato* (πέπλων χρυσεόστολον φάπος), non solo il cinto funesto (ζωστήρης ὀλεθρίου ἄγρας) della figlia di Ares. Inizialmente la consegna della cintura doveva avvenire in modo pacifico, ma in seguito all'intervento di Era, che avrebbe diffuso nel campo delle Amazzoni la notizia che Eracle volesse rapire la regina (**Eracle 3**), si scatenò una battaglia, che, secondo la fonte di Diodoro Siculo (**Eracle 4**) si sarebbe svolta secondo la modalità del duello eroico, con Eracle che affrontava una per volta, le migliori tra le Amazzoni. Secondo Euripide (**Teseo 2**), Diodoro Siculo (**Teseo 3**) e Plutarco (**Teseo 4**) alla spedizione avrebbe partecipato lo stesso Teseo ed altri eroi greci, e dalla partecipazione dell'eroe attico sarebbe derivata la spedizione delle guerriere in Attica (cfr. §. III. 5 e §. I. 2)

con esito positivo. Lo scontro tra il figlio di Zeus e le Amazzoni, come tema iconografico, si completa nella ceramica italiota attraverso la rappresentazione di un secondo episodio, in quanto, oltre alla battaglia, si registrano raffigurazioni della consegna del cinto da parte della regina Ippolita all'eroe, ossia il coronamento vero e proprio dell'ἔργον. Quest'ultimo tema, nella pur notevole quantità di vasi ispirati alle gesta di Eracle della produzione attica<sup>883</sup>, è sostanzialmente sconosciuto rispetto alla tradizione delle botteghe ateniesi, e risulta invece essere realizzato per la prima volta su alcuni vasi protolucani, dapprima, e poi apuli e campani<sup>884</sup>. Il problema dell'assenza di questo tema nel mondo attico è stato variamente dibattuto<sup>885</sup>, senza che, tuttavia, la questione sia stata risolta in modo sempre convincente.

I combattimenti amazzonici propriamente detti, in cui Eracle è contrapposto alle Amazzoni, sono attestati fin dagli inizi della produzione italiota, per evidente influenza dalla tradizione attica, presso la quale le Amazzonomachie con l'eroe semidivino sono probabilmente quelle di più lunga attestazione<sup>886</sup>, almeno nella ceramografia. In totale i vasi che rappresentano Eracle in lotta contro le guerriere sono quattro di produzione apula (di cui due sono crateri – A 2, cratere frammentario del Pittore della Danzatrice di Berlino, e A 10, esemplare a volute del Pittore di Sisifo – mentre A 26 è attribuito al Pittore di Graz ed A 35 è invece da attribuirsi ad un

---

<sup>883</sup> L'unica menzione di un monumento con Eracle che combatte contro un'Amazzone a cavallo *per la conquista del cinto* (ὕπέρ τοῦ ζωστήρος μαχόμενος), è una statua che Pausania (*Periegesi della Grecia*, V, 25, 11) vide tra quelle raffiguranti Eracle, dedicate non lontano dal tempio maggiore ad Olimpia, ed è l'unica opera in cui un'Amazzonomachia eraclea sia direttamente collegata all'ἔργον. L'opera era del cretese di Cidonia Aristocle e fu dedicata nel santuario da Evagora di Zancle. Lo scultore è da Pausania annoverato tra gli antichi (ἐν δὲ μάλιστα ἀρχαίοις), e l'opera sicuramente è ascrivibile a un'epoca precedente la conquista di Zancle da parte dei Messeni (494 a.C.), come lo stesso periegeta sostiene. Lo schema, tuttavia, con Eracle e l'Amazzone a cavallo, doveva presentarsi come quello tradizionale di lotta, né vi è alcuna ulteriore chiarificazione riguardo alla natura o alla forma, o semplicemente alla presenza del cinto, sebbene quest'ultimo fosse l'oggetto della contesa. Si noti, peraltro, che il dedicante era un Greco d'Occidente, di Zancle, provenienza che non sarebbe casuale se si accetta l'ipotesi che la diffusione del mito in Magna Grecia fosse legata all'attività di alcuni poeti, come Ibico di Reggio ed Epicarmo., che avevano scritto versi sull'argomento. Cfr. §. I. 2. Sull'attestazione del tema su gemme e sigilli in ambiente etrusco (ma di probabile fattura tarantina), in età romana e imperiale cfr. Schauenburg 1960, pp. 4-5, nota 2.

<sup>884</sup> Si veda l'analisi al §. II. 1 (vasi protoitalioti), §. II. 2 (vasi lucani), §. II. 3 (vasi apuli), §. II. 5 (vasi campani).

<sup>885</sup> Il primo e fondamentale contributo è quello di Schauenburg 1960, pp. 1-15, nel quale, tuttavia, lo studioso esamina non solo i vasi con gli schemi della consegna del cinto, ma anche quelli, come L 10, sui quali in realtà ci sono semplici Amazzonomachie con Eracle. Il tema viene ripreso diffusamente sia da Boardman 1988, pp. 189-237, che per primo avanza un'ipotesi sulla diffusione del tema in Italia Meridionale e non in Grecia. Infine il problema viene riconsiderato nel suo complesso da Giuman 2005, pp. 89-102, in particolar modo in relazione ai crateri A 59-A 61 che sono campiti con questo tema, non operando, tuttavia, un confronto con i vasi protolucani del Pittore di Amykos, da cui ha origine lo schema, né considerando le altre raffigurazioni con lo stesso tema.

<sup>886</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 587-597, nn. 1-171.

ceramografo del Gruppo di Ruvo di Puglia 423), uno di produzione lucana (il cratere a campana L 10 del Pittore di Elena Fliace), di produzione campana (C 3, cratere a calice del Pittore di Caivano) ed uno siceliota (S 1, del Pittore di Dirce), con netta prevalenza di forme di grandi dimensioni: prevalgono infatti i crateri, morfologicamente i più idonei a ricevere queste ampie e complesse rappresentazioni, che spesso si componevano di più duelli e molte figure.

La caratterizzazione dell'eroe semidivino segue, ovviamente, la tradizione attica: Eracle presenta infatti la tradizionale clava, la *leontè*, e talvolta è anche armato di arco, come nel caso del cratere L 10, sul quale l'eroe, in nudità eroica e privo della pelle di leone, imbraccia la clava con la destra e l'arco con la sinistra. La stessa *leontè* non viene sempre indossata: il protagonista della spedizione a Temiscira ha il capo coperto dalla pelle dell'animale solo sui due vasi protoapuli, più dipendenti dal modello attico, e sui quali egli compare, peraltro, anche barbato. Il cratere frammentario A 2 è molto vicino a schemi utilizzati dai pittori della cerchia di Polignoto, così come indica lo stringente confronto con i due crateri "gemelli" del Pittore dei Niobidi, conservati a Napoli<sup>887</sup> e a Gela<sup>888</sup>. L'eroe solleva sopra la testa la clava, sul suo capo compare la folta pelle di leone, mentre alle sue spalle si sviluppa un secondo scontro (un terzo guerriero è raffigurato in basso, forse caduto nell'atto di difendersi). Il cratere del Pittore di Sisifo (A 10) si apre con Eracle, sempre con i suoi attributi tradizionali e sempre barbato<sup>889</sup>, in atteggiamento di attacco più che di difesa; la sua arma è nuovamente la clava<sup>890</sup>. Pur avendo l'arco, Eracle non lo utilizza mai contro le Amazzoni; è proprio la clava ad essere usata contro le donne-guerriere, presumibilmente con lo scopo di sottolineare la straordinaria forza fisica dell'eroe e la sua indubbia superiorità.

---

<sup>887</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 2421: Beazley 1963, p. 599, n.2.

<sup>888</sup> Gela, Museo Archeologico Nazionale, 2688: Beazley 1963, p. 599, n. 3.

<sup>889</sup> Quella contro le Amazzoni dovrebbe rappresentare la nona fatica di Eracle, quindi l'eroe è raffigurato ormai maturo, con la barba, ed indossa sul capo la pelle del leone di Nemea. In genere, nella produzione italiota, la *leontè* viene invece indossata allo stesso modo della *chlamis*, ossia legata sulle spalle, oppure poggiata sul braccio. Carpenter 1991, pp. 151-155.

<sup>890</sup> Sul cratere del Pittore di Sisifo l'eroe è armato anche di arco, così come di frequente già nella ceramografia attica, sebbene l'arco fosse associato più spesso alla spada che non alla clava: così sul *kantharos* firmato da Douris, Bruxelles, Musees Royaux d'Art et d'Histoire, A 718. Primo quarto del V secolo a.C. Beazley 1963, p. 15, n. 69.

Attenendosi alla tradizione più consolidata, dunque, nei duelli tra l'eroe e le donne guerriere si registrano una certa monotonia e ripetitività. Anche il Pittore di Graz si attiene alla caratterizzazione tradizionale di Eracle sul cratere A 26, datato al 370-350 a.C.: in questo caso però la barba è scomparsa e la leontea non viene più indossata ma portata sul braccio. Il movimento sbilanciato di Eracle, con la gamba sinistra portata in avanti nello slancio per sollevare la clava, mentre aggredisce un'Amazzone in fuga, la quale ha perduto la *sagaris*, si ritrova anche sul cratere lucano L 10 (datato al 350 a.C.), dove però l'eroe è privo di *leontè* ed è armato del solo arco. Se la pelle di leone non sembra essere dunque un attributo al quale il pittore lucano, in una fase ormai decisamente avanzata<sup>891</sup> rispetto ai modelli della tradizione protoitaliota, dedichi molta attenzione, la clava è invece l'attributo prediletto per l'identificazione di Eracle. Molto più tradizionale, invece, il duello sul cratere campano del Pittore di Caivano (C 3, datato al 350-330 a.C.), sul quale la monumentale clava non presenta l'aspetto assottigliato che la connota in genere nella versione apula e lucana del personaggio, ma è resa con grande cura del dettaglio.

Sostanzialmente, dunque, l'iconografia di Eracle non subisce mutamenti di sorta quando viene raffigurato in lotta contro una o più Amazzoni. Il confronto con i ceramografi attici indica che lo schema del duello, in cui il guerriero appare nell'atto di abbattere la pesante clava sulla testa dell'avversaria, viene ripetuto in buona sostanza senza interpolazioni di sorta. Continuità, dunque. Ma il discorso cambia notevolmente se si osserva che la maggioranza dei vasi sui quali compaiono l'eroe e le Amazzoni non è decorata con scene di duello bensì con il tema della consegna del cinto, di cui il *πρῶτος εὐρετής* è il lucano Pittore di Amykos<sup>892</sup>. I vasi decorati con questo mito o con scene ad esso riconducibili sono i protolucani L1, L 2, L 4, e i

---

<sup>891</sup> Tradizionale è, invece, lo schema compositivo utilizzato sul vaso, con tre personaggi: Amazzone in movimento, Eracle in slancio, Amazzone che si difende. La scena con i tre personaggi è molto frequente nella ceramica attica. Cfr. §. II. 2.

<sup>892</sup> Si veda il §. II. 1.

lucani più tardi L9 ed L 22, i vasi apuli A 59, A 60, A 61, A 66, A 70, A 73, A 92, A 124, A 158, A 174 ed i vasi campani C 6 e C 17<sup>893</sup>.

Gli studiosi che si sono interessati di questo tema<sup>894</sup> concordano nello stabilire che il tema mitologico, benché conosciuto almeno nel VI secolo a.C. in Grecia e probabilmente in Magna Grecia<sup>895</sup>, sia rimasto escluso dalle raffigurazioni eraclee, orientate in un'altra e ben più consolidata direzione (la raffigurazione di un eroe dalla forte connotazione bellica e dall'alto valore rappresentativo della grecità libera, politicamente organizzata<sup>896</sup>). Più che soffermarsi sul perché la conclusione della nona fatica resti ignorata dall'arte attica, sarebbe interessante l'aspetto complementare: vale a dire comprendere come mai, invece, il tema venga realizzato per la prima volta dal Pittore di Amykos, sull'idria L 2, proveniente da una tomba ruvese<sup>897</sup>, in cui ai vasi italoti sono ancora affiancati quelli di importazione attica.

Innanzitutto è probabile che il mito fosse più diffuso in Occidente che nella Grecia propria forse per influenza della diffusione del dramma di Epicarmo intitolato Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ ζῶστῆρα, *Eracle quello del cinto o Eracle dopo il cinto*, che probabilmente si ispirava alla medesima fonte di un altro poeta d'Occidente, quale Ibico<sup>898</sup>, che pure aveva composto dei versi sull'argomento. In secondo luogo, un'analisi attenta dei vasi, che componevano il corredo da cui proviene il vaso decorato con la prima realizzazione del tema<sup>899</sup> può forse indirizzare verso un'ipotesi: tra gli esemplari attici ne compaiono alcuni decorati con temi mitologici (Teseo e Procuste) e con temi erotici (scena di ratto), mentre l'eroe greco Teseo ritorna sulla *pelike* protoapula A 4, in una scena in cui il tema del rapimento e del combattimento

<sup>893</sup> In questa sede si presenta l'elenco completo degli esemplari italoti, che va ad aggiornare il catalogo di Schauenburg 1960, pp. 1-15.

<sup>894</sup> Schauenburg 1960, pp. 1-15; Boardman 1988, pp. 200-201; Vollkommer 1988<sup>b</sup>, pp. 14-17; Boardman 1990, pp. 71-73; Giuman 2005, pp. 89-105.

<sup>895</sup> Così indicherebbe un frammento attribuito al poeta Ibico di Reggio, *Eracle 1*, che chiama l'Amazzone portatrice della cintura con il nome Oiolyke. Boardman 1988, p. 201; Giuman 2005, p. 91.

<sup>896</sup> Sulla dicotomia tra Eracle e Teseo, con Eracle campione dell'età pisistratide e Teseo di quella periclea nelle raffigurazioni attiche delle Amazonomachie si vedano almeno Culasso Gastaldi 1977, pp.283-296; Boardman 1988, pp. 200-233; Giuman 2005, pp. 145-165. Sul valore politico delle scene con Eracle anche Boardman 1972, pp. 57-72; Boardman 1975<sup>b</sup>, pp. 1-12; Cook 1987, pp. 167-169.

<sup>897</sup> *Ruvo di Puglia, 1*. Riguardo alla ricostruzione di questo corredo si veda il §. IV. 2.

<sup>898</sup> È impossibile ipotizzare una ricostruzione del dramma, che è noto solo dal titolo, mentre il componimento di Ibico è esclusivamente conosciuto dal frammento di tradizione indiretta (*Eracle 1*), discusso nel §. I. 2.

<sup>899</sup> Si veda il §. IV. 2. 2.

amazonico sono perfettamente fusi<sup>900</sup>. Ad Eracle, nel corredo in esame, è affidato un nuovo ruolo: quello di colui che ottiene la cintura da Ippolita, in un gesto che ha una connotazione simbolica fortissima<sup>901</sup>. La consegna della cintura da parte delle vergini<sup>902</sup> segnava il passaggio dalla condizione fanciullesca a quella di moglie e madre: l'immagine, dunque, di quella consegna, da parte di una guerriera selvaggia ad uno dei campioni della Grecità, pare rientrare in un preciso disegno all'interno del corredo tombale, orientato ad inneggiare alle qualità del defunto ed al suo ruolo nella società, di capofamiglia e guerriero (come peraltro indica anche l'elmo apulo-corinzio depresso all'interno), in grado di accrescere oltretutto difendere la propria *gens*<sup>903</sup>. Non è dissimile la funzione del cratere a colonnette L 4, produzione del Pittore delle Grandi Teste all'interno del corredo da Ceglie del Campo<sup>904</sup>, con una scena fortemente caratterizzata della consegna; dello stesso complesso fa parte anche un vaso, decorato con una scena erotica, in cui si contrappongono due amanti (Elena e Paride).

Il rituale della dedica del cinto verginale a varie divinità è fenomeno ben conosciuto e analizzato<sup>905</sup>: l'adozione dello schema, che si ripete sostanzialmente inalterato in tutta la produzione italiota, potrebbe dunque essere funzionale all'allusione al legame matrimoniale, allo stesso modo in cui tale legame è rappresentato anche dalle scene di inseguimento, egualmente presenti sia su vasi importati dall'Attica sia su vasi protolucani in quello stesso periodo<sup>906</sup>. La consegna viene interpretata dal Pittore di Amykos all'interno di un'ambientazione del tutto pacifica: con buona probabilità alludono a questo tema anche alcuni vasi, come la

---

<sup>900</sup> Teseo è raffigurato su carro dopo aver rapito l'Amazzone, mentre Antiope protende le braccia verso l'esterno, in un gesto di richiesta. L'idria è discussa nel §. III. 5.

<sup>901</sup> Cfr. Angeli Bernardini 2000, pp. 188-189: la donna in genere ha, in contrapposizione ad Eracle, un ruolo secondario; non marginale, tuttavia, in quanto ella è destinata a garantire la discendenza stessa dell'eroe. A maggior ragione è importante il ruolo delle Amazzoni, che appartengono a "categorie straordinarie" di donne, come anche le Esperidi.

<sup>902</sup> Sulla verginità delle Amazzoni, cfr. §. III. 1. 1.

<sup>903</sup> Roscino 2011, pp. 209-210.

<sup>904</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Ceglie del Campo*, 2.

<sup>905</sup> Cfr. §. III.1. 1.

<sup>906</sup> Molti di questi esemplari sono ascrivibili proprio alla produzione del problematico Pittore di Pisticci, sulla cui origine forse attica sussistono ancora dibattiti in corso: un esempio è il cratere a calice conservato a Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 6960. Trendall 1967, p. 17, tav. 3. Cfr. Sourvinou-Inwood 1987<sup>a</sup>, pp. 132-135; Sourvinou-Inwood 1987<sup>b</sup>, pp. 46-49; Todisco 1997, pp. 135-153; Baggio 2000, pp. 95-115; Baggio 2003.

*nestorìs* L 1 e lo stesso cratere L 4, in cui non avviene una consegna vera e propria, ma guerrieri e Amazzoni vengono inseriti in scene di colloquio, nelle quali, tuttavia, sia i guerrieri che le avversarie compaiono armati<sup>907</sup>, ed equipaggiati, peraltro, in modo analogo (*alla greca*: lunghe lance e scudi rotondi). Il confronto tra i giovani raffigurati su questo vaso e la scena sull'idria L 2, con la consegna propriamente detta, è un'ulteriore conferma dell'allusione al tema anche sulla *nestorìs*, pur se qui non compaiono i due protagonisti; sul cratere L 4 Ippolita è raffigurata stante, dianzi ad Eracle, e gli porge con la sinistra la cintura, somigliante ad una sciarpa (entrambi poggiano un piede su una sporgenza di roccia). L'eroe, in nudità eroica, è riconoscibile dalla clava e, a differenza che sui vasi protoapuli con Eracle in battaglia, è imberbe<sup>908</sup>, e nulla, eccetto che l'attributo dell'arma, concorre a distinguerlo dai compagni, impegnati in colloquio con Amazzoni<sup>909</sup>. L'eroe, in questa prima raffigurazione pionieristica, è circondato dai compagni: già il Pittore delle Grandi Teste (L 4) lo raffigura da solo, a colloquio con Ippolita accanto a un cavallo, mentre una seconda Amazzone assiste alla scena. Alcuni elementi vengono riproposti pedissequamente nelle raffigurazioni apule del tema, che fa la sua apparizione, in questa impostazione, su tre vasi alla fine dell'Apulo Medio, con i due crateri a calice A 60 ed A 61 ed il cratere a volute A 59.

Rispetto all'iconografia impostata dal pittore inventore dello schema, i ceramografi apuli inseriscono da un lato un elemento frequentemente associato alle Amazzoni, ossia un cavallo<sup>910</sup>, connesso probabilmente alla presenza della regina Ippolita. Nel caso di A 59, infatti, è lei stessa che tiene per le redini l'animale, mentre su A 60 ella è accompagnata da una seconda Amazzone a cavallo, che ne trattiene per le redini un altro, presumibilmente la cavalcatura della regina. Anche nella scena su

---

<sup>907</sup> Notevole è la rappresentazione, all'estremità della *nestorìs* L 1, di un guerriero con un piede poggiato su una sporgenza di roccia ed un *pilos* in mano, che si presenta dunque caratterizzato in senso anellenico.

<sup>908</sup> Carpenter 1991, pp. 122-123 sottolinea come nelle imprese erotiche l'eroe si presenti molto spesso glabro e giovane, mentre ha la barba nelle imprese dove l'aspetto eroico e quello della forza fisica prevale sul resto.

<sup>909</sup> Tra essi torna il guerriero con *pilos*, questa volta indossato. Il maggior numero delle Amazzoni rispetto ai guerrieri greci può essere interpretato nel senso indicato di recente dalla Söldner: le donne vengono presentate alla stregua di un vero e proprio esercito, e il loro valore non fa che accrescere quello dei loro vincitori: Söldner 2007, pp. 168-170.

<sup>910</sup> La cura dei cavalli è una prerogativa delle guerriere: si è già sottolineato come spesso il nome stesso delle Amazzoni ne contenga la radice (Tichit 1991, p. 239), allusiva di questo rapporto speciale con i cavalli, laddove nel mondo greco questa incombenza spetta esclusivamente al guerriero (Tyrrell 1980, pp. 50-51).

A 61 alle spalle di Ippolita si trova un cavallo: questo attributo sembra dunque evidenziare una condizione di regalità, insieme alla *tiara*. Il copricapo, di foggia rigida e di colore bruno, molto decorato, è indossato da Ippolita sui tutti i tre crateri. Questi esemplari, in ogni caso, si presentano molto simili tra di loro, sia in termini di composizione dello schema sia di caratterizzazione dei personaggi.

Eracle compare in atteggiamento rilassato su tutti i tre vasi, con la *leontè*<sup>911</sup> e la clava, ed in un caso è seduto; Ippolita è sempre in costume orientale, riccamente abbigliata, con le *anaxyrides*, il *chitoniskos*, la *chlamis* e, su A 59, indossa anche un mantello. Un caso particolare è rappresentato dall'immagine di Ippolita sul vaso A 61: la regina qui non indossa l'abito orientale con i pantaloni e le lunghe maniche a coprire gambe e braccia, bensì una sorta di ampia gonna trattenuta in vita da una cintura borchinata, ed alla quale sembrano collegati i due sottili baltei che si incrociano sul petto nudo. Anche la stoffa che ricopre le gambe è estremamente leggera e trasparente; si è già visto come questo tipo di abbigliamento, cui sono associate delle *endromides* con risvolti di pelliccia, è caratteristico anche di altre Amazzoni nella ceramografia italiota<sup>912</sup>, sebbene non altrettanto frequentemente utilizzato rispetto al costume composito con le *anaxyrides*, decisamente più complesso. Alla sostanziale nudità della regina corrisponde peraltro un evidente indizio di regalità, rappresentato dalla *tiara*; un pesante mantello lungo sino alle gambe le ricade sulle spalle; con la sinistra ella regge un arco e due lunghe lance. Una composizione simile è attestata anche sul cratere a campana A 70, sul quale, inoltre, il cinto è raffigurato come un oggetto dalla foggia rigida, forse metallico.

Il vestiario della regina contribuisce dunque a connotare in senso erotico la scena della consegna del cinto. E' comunque l'oggetto consegnato ad Eracle ad essere in primo piano nelle raffigurazioni di questo periodo: che sia una ζώνη od uno

---

<sup>911</sup> La pelle di leone è indossata solo sul cratere A 61, che appare il più atipico dei tre per quel che concerne la composizione dello schema.

<sup>912</sup> Cfr. §. III. 1. 1; l'esempio cronologicamente più prossimo è rappresentato dal cratere a calice A 37, di un ceramografo vicino al Pittore delle Situle di Dublino; il modello invece più vicino a quello dell'abito di Ippolita è rappresentato dal frammento A 122, sul quale è peraltro molto ben visibile il sistema cintura-bretelle che costituisce uno dei possibili ζωστήρ di cui sono portatrici le guerriere.

ζωστήρ<sup>913</sup>, la cintura viene resa come un oggetto circolare rigido (A 59) oppure come una fascia riccamente decorata (A 61). Il cinto manca, invece, nel caso del vaso A 60, sebbene Ippolita tenda la mano verso Eracle come negli altri casi, senza tuttavia porgergli nulla. Nel caso del vaso A 61 lo ζωστήρ sembra realizzato in tessuto decorato, così come appariva già sugli esemplari del Pittore di Amykos, mentre in A 59, così come su A 70, esso è forse più simile al tipo dei cinturoni metallici<sup>914</sup> indossati anche dai guerrieri indigeni, e dalle stesse guerriere<sup>915</sup>, in alcune scene di Amazzonomachia.

Il significato della consegna del cinto riveste dunque una forte connotazione erotico-matrimoniale; la veste trasparente di Ippolita sul cratere del Pittore di Ippolita va probabilmente letto in questa chiave. Infatti, senza voler citare il passo di Dione Crisostomo<sup>916</sup>, nel quale l'Amazzone viene descritta nel tentativo di sedurre l'eroe, si deve riconsiderare la figura delle vergini non solo come guerriere, ma anche come donne selvagge, nel cui costume di vita rientra il rifiuto di sottomettersi all'uomo<sup>917</sup> e di tutti quei compiti, come la filatura della lana e l'allevamento dei figli, che fanno della donna greca una buona moglie. Sciogliere la cintura dell'Amazzone è un'impresa che soltanto il più grande degli eroi greci, Eracle, appunto, può portare a compimento: la fortuna del tema in Italia meridionale può essere letta alla luce dell'importanza che una raffigurazione del genere può avere in chiave nuziale. Non è casuale che su due dei vasi apuli esaminati (A 60 ed A 61) compaiano segni che acquiscono l'aspetto amoroso – e non già bellico – dell'immagine, quale l'incoronamento di Eracle da parte di un Eros androgino e di una Nike, e la raffigurazione di una sfera circolare in cui è iscritta una rosetta dal preciso significato

---

<sup>913</sup> Come osservato da Giuman 2005, pp. 90-92, con il primo termine si soleva definire la cintura femminile, mentre ζωστήρ è anche la cintura del guerriero.

<sup>914</sup> Di bronzo erano anche i cinturoni decorati in Grecia, quelli che venivano dedicati in alcuni santuari della madrepatria a divinità femminili (Giuman 2005, pp. 94-95): Pausania, II, 33, 1 descrive minuziosamente la dedica ad Atena che le fanciulle di Trezene facevano della propria cinta verginale al momento delle nozze.

<sup>915</sup> Cfr. §. III.1.1.

<sup>916</sup> **Eracle 6.** In **Eracle 3** Apollonio Rodio immagina che la consegna della cintura venga associato alla volontà di Ippolita di riscattare la sorella Melanippe che si era allontanata dalla città andando incontro ai Greci giunti al seguito di Eracle.

<sup>917</sup> **Amazzoni 1 e Amazzoni 4.**

simbolico<sup>918</sup>. Sul cratere A 60, peraltro, compare anche una figura femminile seduta, diademata e con un abito panneggiato, che reca in mano uno specchio, e che assiste dall'alto alla scena.

Sembra invece discostarsi da questa tradizione iconografica la scena raffigurata sul cratere a campana A 174, che infatti non era stata considerata, nella catalogazione del Trendall e del Cambitoglou, come un episodio amazzonico<sup>919</sup>, ed è invece riletto in questa chiave dal Vollkommer<sup>920</sup>. Il cratere è decorato con una scena in cui Eracle è seduto su un altare<sup>921</sup> e dà le spalle all'Amazzone, vestita all'orientale ed armata. E' questo l'unico caso in cui essa sembra essere raffigurata in atteggiamento aggressivo nei confronti del semidio. Inoltre Eracle, che stringe nella destra una fascia rigida, lo porge o lo mostra ad Ermes stante, riconoscibile dall'attributo del caduceo. Il ruolo di Ermes non è ben chiaro: tuttavia soprattutto l'atteggiamento dell'Amazzone, che solleva la *sagaris* in atteggiamento di attacco, potrebbe indicare un passaggio di mano della cintura, per la prima volta non pacifico, ma ottenuto con l'inganno<sup>922</sup>. In questo senso la presenza di Ermes, dio di ladri e mercanti, troverebbe la sua giustificazione; un'ipotesi<sup>923</sup> altrettanto suadente individua nella presenza del dio un messaggero di pace, latore di un armistizio, il che tuttavia sembrerebbe stridere con l'atteggiamento della guerriera alle spalle.

Lo schema tradizionale, al di là del caso isolato appena esaminato, verrà riproposto anche dal Pittore di Dario: molto significativa, nonché del tutto ignorata dalla letteratura specifica su questo tema, è l'anfora di tipo panatenaico A 67, proveniente da Conversano<sup>924</sup>, e da un corredo dal quale proveniva anche l'anfora A 66 con scena di Amazzonomachia. All'interno dello stesso sistema di immagini, l'Amazzone veniva dapprima sconfitta e successivamente soggiogata al potere

<sup>918</sup> Todisco 1997, pp. 135-153 ricostruisce l'origine di questo elemento come caratteristico di alcune scene d'inseguimento in Attica, poi trasmesse all'iconografia protolucana.

<sup>919</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 87, n. 187.

<sup>920</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 90.

<sup>921</sup> Anche questo dettaglio è un *unicum*: in genere la scena si svolge all'aperto e su un terreno roccioso.

<sup>922</sup> La fonte euridipea (*Eracle 2*) parla di una sottrazione (ἔλαβε) del cinto, così come di un inganno (il rapimento di Melanippe per poi ottenere un riscatto) riferisce Apollonio Rodio (*Eracle 3*).

<sup>923</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 14.

<sup>924</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Conversano, 1*.

civilizzatore dell'uomo, in un immaginario in cui la figura dell'Amazzone-sposa<sup>925</sup> trova particolare fortuna. Lo schema e le sue varianti hanno ormai assunto dei caratteri definitivi: al centro della raffigurazione giacciono Ippolita seduta ed Eracle a sinistra, stante, con clava, leontea ed arco, proposti dal ceramografo in primo piano, in posizione sopravanzata rispetto alle altre figure laterali (due Amazzoni poste simmetricamente che reggono due cavalli per le redini). La cintura torna ad avere l'aspetto rigido che aveva nella più antica raffigurazione apula; si noti che Eracle, eccetto che nelle immagini protolucane, è quasi sempre privo di compagni, mentre l'Amazzone regina è sempre accompagnata da almeno due compagne. Così sarà anche sull'altra anfora vicina alla produzione del Pittore di Dario, A 73, sulla quale lo schema è pressoché identico a quello del vaso da Conversano<sup>926</sup>. Il cratere a campana A 70, sempre afferente alla produzione della bottega del Pittore di Dario, presenta una composizione simile alle raffigurazioni della fase medioapula, con una caratterizzazione di Ippolita in senso regale, sebbene l'Amazzone sia di nuovo stante<sup>927</sup>. Eracle è invece seduto sulla *leontè*, viene incoronato da una Nike, mentre una colomba, animale dalla forte connotazione erotica, vola sulla sua testa<sup>928</sup>. In questo caso, rispetto al resto delle raffigurazioni del Pittore di Dario, è fortissimo il peso dello schema così come presentato dal Pittore di Ippolita e dal Gruppo di Berlino-Branca.

I crateri A 92 e il frammentario A 124, attribuiti alla produzione del Pittore di Baltimora, rappresentano le più tarde raffigurazioni apule del tema: su A 124 la ridondanza di alcuni elementi (come le due sfere disposte ai lati della testa dell'eroe e la stessa caratterizzazione di Eracle, che torna a indossare sul capo la *leontè*) e l'aumento del numero delle Amazzoni che assistono (cinque, di cui due a cavallo) ha

<sup>925</sup> La definizione è già in Schauenburg 2000, p. 23, ma viene ripresa anche da Corrente 2005, p. 76.

<sup>926</sup> Lo schema adottato è soltanto ribaltato nell'inversione della posizione dei protagonisti, e un elemento di differenziazione risiede nell'aumento del numero di guerriere (in tutto tre che assistono alla scena). Anche qui i due giovani sono a colloquio e non avviene alcuna consegna, in quanto la regina indossa ancora un alto cinturone, mentre l'eroe le si accosta con una mano, in un gesto comunque pacifico.

<sup>927</sup> La regina indossa un chitone orientale ricamato finemente e una *tiara* crestata, dalla foggia estremamente rigida.

<sup>928</sup> La colomba è un animale sacro ad Afrodite, dalla lunghissima tradizione iconografica. Alle spalle di Ippolita, oltre al tradizionale cavallo, che la regina guida per le redini, in alto sono rappresentati altri simboli allusivi alla casa ed al matrimonio, una finestrella ed una ghirlanda. Cassimatis 1995, pp. 1061-1092; Cassimatis 1998, p. 297-350.

lo scopo di rimarcare il valore dell'impresa del guerriero sulla donna selvatica, che infatti, nella concezione del Pittore di Dario, è raffigurata assisa, in una posizione di docile sottomissione. Ai suoi piedi, lo scudo beotico, ultimo simbolo della sua natura bellicosa. Non dissimile la raffigurazione su A 92, vaso noto solo da un disegno degli inizi del XX secolo<sup>929</sup>, dove però torna la raffigurazione di Hermes, raffigurato alle spalle di Eracle, ed è presente l'elemento del cavallo, associato alla figura regale.

Sugli esemplari di grandi dimensioni i ceramografi apuli lasciano intatto lo schema arricchendolo di particolari e personaggi; su vasi di minore impegno formale, invece, viene estrapolata la sola scena di colloquio tra l'eroe e la regina, come sul *kantharos* A 158, sul quale il confronto con il lato posteriore, raffigurante un giovane che porge una *phiale* ad una donna seduta, rimarca il significato erotico-nuziale del tema amazzonico. Un vaso del genere ha una grande importanza nella ricostruzione dei molteplici valori assunti dall'Amazzone sul finire del IV secolo a.C. La contrapposizione con lo schema dei due amanti a colloquio sul lato posteriore del *kantharos*, infatti, mette in chiara corrispondenza l'Amazzone-sposa e la donna-sposa, così come ad Eracle viene fatto corrispondere il giovane. Oltre, quindi, all'eroizzazione della figura maschile attraverso Eracle si pone in evidenza anche la dicotomia tra la padrona dell'*oikos* e la condizione della donna selvaggia, che, attraverso il legame matrimoniale, viene riportata nella sua dimensione naturale di moglie e madre.

Anche i due vasi campani (la *lekythos* C 6, e il cratere a campana C 17) prediligono la versione ridotta del tema, con la raffigurazione dei due soli protagonisti, senza ulteriori elementi di contorno e di dettaglio. In questi esemplari più tardi, inoltre, l'Amazzone appare meno caratterizzata, e soprattutto è sempre seduta, a conferma della vittoria dell'eroe sul nemico, ma anche dell'uomo sulla donna selvaggia. Il cratere A 17, in particolare, presenta una raffigurazione tradizionale negli elementi generali, ma con qualche dettaglio discriminante di grande

---

<sup>929</sup> Il vaso risulta attualmente disperso. Minervini 1858-59, p. 175, tav. 13.1; Reinach 1899, p. 500, n. 3; Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 94.

valore: il cavallo è raffigurato nell'atto di compiere un gesto naturale quale il brucare l'erba, allusiva all'ambientazione della scena all'aperto, mentre alle spalle di Eracle è rappresentato un giovane nudo con *pilos*. Quest'ultima figura maschile, indubbiamente schierata al fianco del semidio, viene identificata con Iolao<sup>930</sup>, compagno dell'eroe. Anche sul cratere apulo A 60 alle spalle di Eracle compare un secondo personaggio maschile, apparentemente semplice spettatore della scena, appoggiato a una colonnina. Pensare a una variante dello schema tradizionale sembra tuttavia difficile, in quanto nessuna fonte antica parla di un diretto coinvolgimento di un terzo personaggio greco<sup>931</sup> a fianco di Eracle al momento della consegna.

Sono sostanzialmente indipendenti dalla tradizione iconografica che fa capo al Pittore di Amykos due esemplari lucani, L 9 ed L 22, che presentano raffigurazioni estremamente simili. Il Pittore di Arnò, allievo del maestro protolucano, decora un cratere a campana (L 9) con una scena di consegna ad Eracle, stante e con clava, di una fascia srotolata da parte di una figura femminile altrettanto stante, abbigliata con un lungo chitone, decorato al centro da tre lunghe fasce ricamate. La scena, interpretata in senso amazzonico<sup>932</sup>, per quanto rispecchi il clima pacifico dell'incontro tra i due protagonisti, è manchevole, nell'abbigliamento dell'Amazzone, della caratterizzazione orientale, per cui non sembra possibile riconoscere nella figura femminile Ippolita. D'altra parte la vicinanza, non solo cronologica – il vaso L 9 non è posteriore al primo decennio del IV secolo a.C. – tra il vaso del Pittore di Arnò e alcuni dettagli delle scene di uguale soggetto del Pittore di Amykos, come ad esempio il corpo di Eracle e il modo di rendere il cinto, non può non far pensare ad una precoce identificazione da parte del pittore tra la figura dell'Amazzone e quella della donna, che si ritrova invece in immagini simili su altri vasi dello stesso pittore<sup>933</sup>, mentre Eracle è sostituito da un giovane nudo. Il Pittore di Arnò reinterpreta in chiave personale uno schema fortunato presente nel repertorio del

---

<sup>930</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 14.

<sup>931</sup> L'unico è, come si vedrà, Teseo, ma la tradizione mitografica non lo coinvolge nella consegna vera e propria, bensì solo nella spedizione. Si veda il §. III. 5.

<sup>932</sup> Vollkommer 1988<sup>b</sup>, p. 13, n. 97.

<sup>933</sup> Ad esempio sull'anfora in Trendall 1989, p. 55, fig. 30.

maestro, estrapolando i due soli protagonisti. Lo stesso schema con la presunta Ippolita non abbigliata all'orientale viene riproposto anche dal Pittore del Primato, sulla *nestorès* L 22, databile all'ultimo quarto del IV secolo a.C. In questo secondo caso, la caratterizzazione di Eracle si arricchisce della pelle di leone, che è appoggiata sul braccio, mentre la presunta Amazzone sostiene con la destra la fascia, che porge all'eroe, e con la sinistra si appoggia a una lancia. In questo caso, nonostante il lungo chitone, desueto nell'abbigliamento amazzonico, l'attributo della lunga lancia sembra effettivamente indirizzare l'interpretazione dello schema verso una rivisitazione della consegna del cinto.

Nel complesso, il ruolo di Eracle nelle pitture vascolari italiote di soggetto amazzonico non si presenta monocorde, bensì polifunzionale: in battaglia, così come era stato già nella ceramica attica, Eracle è il campione per eccellenza, immagine del coraggio ma anche della forza bruta, come viene rimarcato dall'uso della clava, in luogo della più tradizionale spada o della lancia<sup>934</sup>, che lo avevano invece caratterizzato ancora nella produzione attica a figure nere<sup>935</sup> e rosse<sup>936</sup>. In secondo luogo, a Eracle viene assegnato dai ceramografi italioti non solo il compito di combattere, ma anche di domare, controllare, ridurre la selvaggia Amazzone al ruolo di sposa, moglie, e quindi madre. È probabilmente la diffusione di questa particolare versione del mito in Occidente ad aver riscosso maggior fortuna presso le *élites* indigene<sup>937</sup>, proprio per la funzione in chiave civilizzatrice del ruolo nuovo di Eracle, le cui doti amatorie non erano certo ignote già al mondo greco<sup>938</sup>. Dal punto di vista iconografico, tuttavia, a questo aspetto era stata preferita, da sempre, l'immagine di Eracle in battaglia in qualcuna delle sue imprese, anche rifunzionalizzata in chiave

---

<sup>934</sup> Bothmer 1957, p. 3: “*The club has not been used as a weapon in any of the earlier Amazonomachies, where the preference was for the sword, occasionally replaced by the spear*”.

<sup>935</sup> Anfora a collo distinto. Da Vulci. Boston, Museum of fine Arts, 98.196. Eracle si prepara a uccidere Andromache con una *machaira*. Pittore di Timiades. 575-550 a.C. Beazley 1957, pp. 7-8, tav. 5.

<sup>936</sup> Kylix. Da Vulci. Berlino, Staatliche Museen, 2263. Eracle solleva la spada su un'Amazzone. Oltos. 530 a.C. Beazley 1963, pp. 62, 85.

<sup>937</sup> Dei vasi con lo schema della consegna del cinto di cui è noto il contesto di provenienza, l'origine è da centri indigeni della Peucezia: Ruvo di Puglia (L 2), Ceglie del Campo (L 4), Conversano (A 66).

<sup>938</sup> La forza sovrumana di Eracle si rifletteva anche nella sua particolare versatilità come amante, che gli consentiva straordinarie *performances* (Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, IV, 29, 2-3; Apollodoro, *Biblioteca*, II, 4, 10): Brelich 1958, pp. 249-251.

politica<sup>939</sup>. In Occidente, dunque, il mito di Eracle è particolarmente conosciuto ed apprezzato, ma viene documentato l'episodio del tema della consegna del cinto che concludeva la nona fatica, dando vita per la prima volta alla composizione di uno schema riguardante uno dei maggiori eroi greci, sconosciuto alla tradizione ceramografica attica. Inoltre la volontà di sottolineare la valenza erotica ma soprattutto il riferimento al rapporto matrimoniale nella rappresentazione iconografica della consegna del cinto rimarca un aspetto del ruolo di Eracle, come eroe portatore di civiltà e dominatore della vergine selvaggia. La diffusione di questo tema, peraltro, potrebbe essere stata favorita proprio dalla diffusione del culto del semidio in Italia meridionale<sup>940</sup>.

---

<sup>939</sup> L'ipotesi sostenuta da Boardman del ruolo di Eracle come campione della tirannide di Pisistrato, che ne avrebbe rivendicato una discendenza, a cui si va a sostituire Teseo in età cimoniana e poi con Pericle, non viene condivisa da tutti gli studiosi. Cfr. Cook 1987, pp. 167-169; Boardman 1988, pp. 186-233.

<sup>940</sup> L'ipotesi è avanzata in Corrente 2005, p. 75, nota 47.

### §. III. 4 Achille e Penthesilea.

La problematica relativa all'origine dell'episodio mitico della saga troiana che racconta la spedizione delle Amazzoni dopo la conclusione dell'*Iliade*, in qualità di alleate di Priamo subito dopo la morte di Ettore, è estremamente complessa<sup>941</sup>, laddove invece l'evoluzione della raffigurazione nell'arte greca di alcuni episodi tratti da esso è piuttosto chiara. Intorno al 530 a.C. il ceramografo Exechias decorò con l'episodio culminante di questo tema l'anfora conservata al British Museum, iscritta, che rappresenta la prima attestazione della monomachia tra Achille e Penthesilea<sup>942</sup>. Il duello è strutturato in uno schema "chiuso": il guerriero colpisce l'avversaria che tenta di difendersi e i loro corpi sono piuttosto ravvicinati, con uno sviluppo triangolare nella postura dei personaggi concluso in sé stesso. Nella ceramica a figure rosse, certamente riconoscibile come la monomachia tra Achille e la regina delle Amazzoni è l'immagine della coppa di Monaco attribuita al Pittore di Penthesilea<sup>943</sup>, la cui interpretazione in chiave prettamente eroica è stata ribadita di recente<sup>944</sup>. Dallo scontro tra i due, inoltre, è derivato un altro schema estremamente diffuso nella ceramica a soggetto amazzonico: Achille è talvolta raffigurato mentre si allontana dal campo di battaglia con il corpo di Penthesilea, riadattando uno schema iconografico diffuso anche per altri scontri eroici<sup>945</sup>.

<sup>941</sup> Per il problema delle fonti letterarie relative a questo tema si veda il §. I. 2.

<sup>942</sup> Londra, British Museum, B 210. Firmata da Exechias. Terzo quarto del VI secolo a.C. Beazley 1956, p. 144, n. 7; Bothmer 1957, p. 70, n. 2, tav. 51.1; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 598, n. 175; Blok 1995, tav.3.

<sup>943</sup> Monaco, Antikensammlungen, J 370. Primo quarto del V secolo a.C. Bothmer 1957, p. 143, n. 30, tav. 71.4; Beazley 1963, p. 879, n. 1.

<sup>944</sup> Todisco 2006<sup>a</sup>, pp. 157-169 avanza l'ipotesi che la raffigurazione sulla grande coppa non rappresenti il momento dell'innamoramento di Achille, come è stato largamente sostenuto, bensì proponga esclusivamente un duello sul modello eroico, con il massimo eroe greco contro la principale condottiera dell'esercito avversario. Una conferma della verosimiglianza di questa interpretazione viene anche da un'attenta analisi delle fonti letterarie: §. VIII (**Achille 1** e **Achille 2**).

<sup>945</sup> Un esempio è sull'idria da Vulci conservata a Londra, British Museum, B 323: tra un duello a sinistra e la figura di un orientale a destra, al centro è raffigurato Achille che trasporta il corpo di Penthesilea. Attribuita al Gruppo di Leagros. Beazley 1956, p. 362, n. 33; Bothmer 1957, p. 89, 204, tav. 58.4. Achille restituisce il corpo della regina come forma di omaggio al valore di lei; da un punto di vista, invece, semantico, la mancanza di questo gesto avrebbe diminuito l'*aretè* di Achille stesso, in parte già indebolita dalle parole di Tersite. Blok 1995, pp. 203-210. Si veda il §. I. 2.

Nella ceramica italiota e siceliota a soggetto amazzonico non esiste alcun vaso su cui un'iscrizione renda riconoscibile il duello tra Achille e Penteseilea<sup>946</sup>. La stessa caratterizzazione regale per identificare la condottiera delle Amazzoni – sia essa una *tiara* sul capo, la presenza della pelle di pantera, la presenza di un cavallo – non si fonda su attributi costanti, che possano essere presi come assoluto indizio dello *status* aristocratico del personaggio; lo stesso dicasi per Achille quando è raffigurato in duelli amazzonici<sup>947</sup>. È quindi un elemento che non proviene dall'armatura o dall'abbigliamento dei due eroi a dover essere preso in considerazione per rendere riconoscibile in una monomachia un duello in cui i protagonisti siano proprio Achille e Penteseilea<sup>948</sup>.

L'analisi dell'iconografia di tre vasi – gli apuli A 30 ed A 43 ed il campano C 15 – viene in aiuto per dirimere la questione: su tutti e tre gli esemplari compare un guerriero in nudità eroica nell'atto di sorreggere un'Amazzone morente o priva di sensi, accasciata. Il primo ad utilizzare lo schema è un ceramografo vicino al Pittore dell'*Ilioupersis* sul cratere a volute A 30: in un luogo all'aperto, come indicano gli arbusti in basso e i sassolini del terreno, un giovane nudo, con elmo crestato, schinieri, *chlamis* svolazzante sulle spalle e spada a tracolla, al centro della scena e in posizione preminente, sorregge per le spalle una giovane Amazzone abbigliata all'orientale, con *tiara* sul capo, cinturone e bretelle incrociate sul petto, ancora armata di *sagaris* nella destra, ma nell'atto di portarsi alla testa, nel ben noto gesto di

---

<sup>946</sup> Nella produzione attica la lettura di Bothmer 1957, pp. 70-84 propone l'identificazione di una monomachia o di un duello con lo scontro tra Achille e Penteseilea (Amazzonomachia troiana) sulla base della posizione dell'Amazzone, sempre a destra, in genere inginocchiata nell'atto di difendersi, rispetto a quella del suo avversario, sulla base dell'associazione con il duello tra Achille e Mnemone su un'altra parte del supporto vascolare e infine sulla presenza di Troiani a fianco delle Amazzoni. E' evidente, tuttavia, che tali prerequisiti non possono essere considerati dirimenti per la raffigurazione del duello nell'ambito della ceramografia italiota, dal momento che non sussistono elementi differenzianti anche per il solo riconoscimento dello *status* regale dell'Amazzone (si veda la nota 7).

<sup>947</sup> Già sui vasi attribuiti al Gruppo di Polignotos, quelli che maggiormente influenzano la produzione italiota, in scene anche di ampio respiro i singoli eroi non sono riconoscibili. Ancora: la pelle di pantera, che contribuiva a sottolineare proprio lo *status* di regina per la Penteseilea raffigurata da Exechias, viene reiterata come attributo amazzonico anche per più guerriere sullo stesso vaso, rendendo così impossibile una selezione basata esclusivamente su questo indizio. Si tratta di un fenomeno pressoché costante sui vasi decorati con questo soggetto dell'Apulo Tardo, ad esempio A 74, sul quale compaiono proprio ben tre Amazzoni, di cui una esanime in basso, con la pelle di pantera sulle spalle. Lo stesso dicasi per il cinturone metallico alto, che alcune guerriere vestono: sul vaso A 35 sono in due ad indossarlo, delle quali una è raffigurata nello schema della *presa per i capelli*. Cfr. §. III. 1. 1.

<sup>948</sup> Il nome di Penteseilea – "*colei che porta rovina tra la gente*" (Blok 1995, pp. 217-220; Giuman 2005, pp. 78-79) – allude al coraggio e al valore in guerra della regina; più di Ippolita, infatti, Penteseilea è l'immagine della regalità amazzonica eroica.

morte e di dolore<sup>949</sup>, l'altra mano. Nel petto ha ancora la lancia che l'ha colpita. Intorno ai due si muovono in direzione opposta a sinistra un'Amazzone con due cavalli e a destra un'Amazzone in fuga appiedata.

Ciò che rende possibile l'identificazione della scena con l'incontro-scontro tra Achille e Penteseilea è la presenza di una Nike che incorona l'eroe, di un Eros androgino alato che si dirige sempre verso Achille, e ha alle spalle, in alto, Afrodite, che indica con la mano sinistra la scena che si svolge in basso<sup>950</sup>. Il ceramografo ha voluto raffigurare non un duello – né Achille né l'Amazzone sono raffigurati nell'atto di difendersi o di attaccare – ma neppure il momento in cui sarebbe avvenuto il ferimento<sup>951</sup>. L'episodio raffigurato è quello successivo al duello tra Achille e Penteseilea, quando cioè il guerriero, forse per amore verso la regina come parrebbe suggerire la presenza di Eros e Afrodite, avendo ottenuto la vittoria, non abbandona l'avversaria sul campo di battaglia, ma la assiste e, come noto dalle fonti, poi ne restituirà il corpo<sup>952</sup>. Il tema, così come viene interpretato dal ceramografo apulo, sembra porre l'accento non già sull'aspetto bellico del duello ma sul gesto pietoso della restituzione del corpo della regina al suo esercito, che ha, d'altronde, un valore

---

<sup>949</sup> Per l'iconografia di questo gesto, peraltro molto antico (nella ceramica attica a figure nere risulta attestato nella scena di *Iliouperis* che decora l'idria conservata a Monaco, Staatliche Antikensammlungen, 1700, attribuita ad un ceramografo del Gruppo di Antiope, circa 500 a.C. Beazley 1957, pp. 362-367, 695; Shapiro 1991, p. 643, fig. 17), si veda l'analisi in Grassigli 1999, pp. 99-143: il braccio sollevato ad arco sulla parte alta della testa è associato alla presenza della morte, oppure, come nel caso dell'iconografia dell'Arianna dormiente, al sonno, che costituisce comunque una situazione limite tra la vita e la morte. La maggioranza delle Amazzoni morte o morenti sono raffigurate in questa posa: cfr. A 11, A 16, A 17, A 45, A 53, A 58, A 168, C 23.

<sup>950</sup> Sulle identificazioni dei personaggi su questo vaso si vedano Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 62-69; Berger 1994, p. 299, n. 42; Aellen 1994, p. 164, tav. 133.

<sup>951</sup> La voce del *LIMC* dedicata a Penteseilea (Berger 1994, pp. 296-305) elenca numerosi vasi italoti che vengono identificati come scontri amazzonici nei quali si riconosce la regina delle Amazzoni alleata di Priamo (lo stesso problema si ripresenta anche per i vasi amazzonici con Teseo). Tuttavia talune identificazioni, come nel caso di semplici duelli, o di schemi di *prese per i capelli*, non sembrano potersi ricondurre ad una reale consapevolezza da parte del ceramografo di riprodurre un duello eroico e non piuttosto un semplice schema iconografico con protagonisti anonimi, la cui diffusione era garantita anche dalla condivisione tra le officine di cartoni e modelli, probabilmente creati sull'esempio di monumenti provenienti dalla Grecia sui quali comparivano Ammazonomachie. Su questo problema si è espresso lungamente già Moret 1975, pp. 279-283. Inoltre secondo l'interpretazione di Bothmer 1957, pp. 70-72 il duello eroico tra Achille e Penteseilea nella produzione attica è uno scontro in cui l'Amazzone cede alla forza del Pelide morendo con fierezza: le *prese per i capelli*, dunque, andrebbero ragionevolmente escluse da questa identificazione, dal momento che alludono a una decisa prevalenza della forza del guerriero che domina l'Amazzone. Si veda anche Brunori 2010, pp. 95-97.

<sup>952</sup> Che i Troiani dessero sepoltura a Penteseilea lo doveva raccontare già Arctino di Mileto, come testimonia Proclo (*Achille 2*).

molto pregnante se si tiene in debito conto la probabile destinazione funeraria del vaso<sup>953</sup>.

Il confronto con lo stesso tema sul cratere A 43 sembra confermare un'interpretazione di questa scena nel senso dell'incontro tra Achille e Penthesilea: la raffigurazione è sempre concepita in uno spazio aperto – come segnala tra l'altro un alberello sotto il quale è collocato lo schema con i due protagonisti – mentre alle spalle di Achille è, stavolta, Atena a garantirgli la vittoria. Sia Afrodite sia Eros sono presenze importanti, allusive al *pathos* della scena: essi sono rappresentati alla sinistra dell'eroe greco<sup>954</sup>. Achille appare sempre in nudità eroica ed equipaggiato da armi di difesa elleniche, e l'Amazzone è sempre in abito orientale; alle sue spalle si muove, come di consueto per questo genere di scene che coinvolgono la condottiera delle Amazzoni<sup>955</sup>, un cavallo. L'impostazione sui due esemplari apuli<sup>956</sup> è dunque sostanzialmente la stessa, sebbene nel secondo esemplare appena esaminato, A 43, la presenza di Atena, decisamente preminente rispetto ad Afrodite e Apollo, rimarchi in modo assai verosimile l'aspetto bellico accanto a quello erotico.

Probabilmente doveva essere organizzato secondo le medesime modalità compositive anche il notevole frammento di cratere a volute A 79, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, quindi più tardo rispetto agli esemplari precedentemente discussi, sul quale si intravedono i piedi di un eroe greco che sorregge un'Amazzone, ancora armata di *sagaris* e pelta. Alle spalle dei due si individua distintamente un carro guidato da un auriga in corazza, per la cui identificazione è stato proposto il nome di Automedonte<sup>957</sup>, l'auriga di Achille. Nel caso particolare di questo esemplare, a causa dello stato frammentario del vaso, si può solo pensare a un'ulteriore evoluzione a

---

<sup>953</sup> Non bisogna mai dimenticare che la destinazione d'uso di questi vasi è prevalentemente funeraria, e che quindi la scelta di alcune scene è finalizzata, forse, alla ricerca di un effetto consolatorio. Su questo tema vedi Giuliani 1999, pp. 43-51; Todisco 2002; e da ultimo Todisco 2010<sup>c</sup>, pp. 271-280, che pure avanza dei dubbi sulla meccanicità di questa lettura.

<sup>954</sup> La presenza di un Apollo citaredo, posto simmetricamente in alto rispetto ad Afrodite e raffigurato nell'atto di indicare i personaggi principali, può giustificarsi in ragione dell'alleanza tra Amazzoni e Troiani, così come indica il racconto epico. Si veda anche il §. II. 3. 2.

<sup>955</sup> Questo attributo è caratteristico anche per le scene con Eracle della consegna della cintura: cfr. §. III. 3.

<sup>956</sup> La dipendenza del modello per il cratere A 43, attribuito al Pittore di Licurgo, dal cratere A 30, riferito alla produzione dell'officina del Pittore dell'*Ilioupersis*, è già stata evidenziata nel §. II. 3. 2.

<sup>957</sup> Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 250-255.

partire dal nucleo di base, arricchito da altre figure di contorno: il carro, strumento di guerra non infrequente già nella produzione del Pittore di Dario<sup>958</sup>, potrebbe essere inserito in aggiunta, in questa raffigurazione, allo schema tradizionale. Una simile lettura potrebbe essere avanzata anche per il cratere A 77, sempre pertinente alla produzione del Pittore dell'Oltretomba, sul quale gli dei assistono ad uno scontro tra due avversari appiedati – Achille e Pentesilea?<sup>959</sup> – che sono appena scesi rispettivamente da una biga e da una quadriga, guidati da altrettanti aurighi (un guerriero in *thorax* e *pilos* ed un'Amazzone).

Sull'esemplare C 15, un cratere a campana attribuito al Pittore della Libagione (320-310 a.C.), il ceramografo ha isolato, invece, esclusivamente i due protagonisti, riproponendo la rappresentazione all'aperto, con l'albero ed il cavallo in fuga. In questa versione semplificata dello schema le divinità sono del tutto assenti. D'altra parte, se ce ne fosse bisogno, il confronto con il lato secondario del vaso, con un giovane uomo semiammantato a colloquio con una donna seduta che gli porge una corona, conferma la valenza erotica di cui sembra caricato il mito di Achille e Pentesilea nella ceramica italiota. Non sussiste, nel caso del vaso campano, alcuna possibilità di confondere il soggetto rappresentato con un altro, ed inoltre la presenza del cavallo qualifica piuttosto chiaramente la regina delle Amazzoni. L'allusione ad un utilizzo in chiave erotico-nuziale di questo mito è suggerita da una sfera<sup>960</sup> raffigurata in alto: questo simbolo, estremamente frequente nella ceramica italiota<sup>961</sup>, probabile rimando simbolico al gioco della palla, attività alla quale sono dedite le fanciulle in età prenuziale. La stessa sfera è raffigurata anche sul lato secondario del

---

<sup>958</sup> Una grande quadriga è posta al centro del cratere a mascheroni conservato a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81667 (Trendall, Cambitoglou 1982, p. 495, n. 40), con un'imponente scena di guerra tra Greci e Orientali. Lo schema seguito nella raffigurazione potrebbe aver risentito della diffusione dei monumenti che raffiguravano Alessandro in battaglia. Giuliani 1977, pp. 26-42; Giuliani 1984, pp. 61-64; Geyer 1993, pp. 443-455.cfr. §. III. 1. 3.

<sup>959</sup> L'identificazione con Achille potrebbe essere confermata dalla presenza di un elmo corinzio – l'eroe è sempre in nudità eroica e con *chlamis*, mentre l'Amazzone indossa *anaxyrides* scure, *endromides* con *piloi*, e si difende con uno scudo rotondo. L'identificazione con Pentesilea si deve a Berger 1994, p. 299, n. 46.

<sup>960</sup> Todisco 1997, pp. 135-153.

<sup>961</sup> La sfera torna anche su altri vasi a soggetto amazzonico, ed in particolare su alcuni esemplari decorati con la scena della consegna del cinto, tema del quale le implicazioni in senso erotico e nuziale sono solo rimarcate da questo simbolo. Esempi sui vasi apuli A 59, A 60, A 61, A 92, A 124 (sui quali compare una rosetta iscritta in una sfera, negli esemplari più tardi intorno alla testa di Eracle), e sul campano C 17. Sul significato della palla nell'ambito dell'iconografia italiota si vedano Schneider-Herrmann 1971, pp. 123-133; Kossatz-Deissmann 2000, pp. 259-278.

vaso, nel contesto che le è proprio, dove una giovane seduta porge un oggetto – interpretabile come una corona<sup>962</sup>, sebbene il confronto più stringente sia offerto dalle immagini nelle quali il cinto di Ippolita è reso come un cinturone dall’aspetto rigido<sup>963</sup> – a un uomo ammantato, che avvicina a lei la mano destra. In basso, tra i due personaggi, è rappresentata la sfera: il passaggio dall’età virginale (e da una condizione, indicata dall’Amazzone Penteseilea, di vergine selvaggia, vinta dall’eroe ellenico, fuori dalla norma per una donna greca) allo stato matrimoniale, con l’assoggettamento della donna che offre allo sposo una cintura, lasciando quasi cadere la palla, simbolo della condizione fanciullesca precedente alle nozze, è dunque completato. Il significato di questo passaggio sembra ulteriormente rafforzato dalla raffigurazione dell’Amazzone morente, segno “parlante” di una condizione di transizione e non certo definitiva, e dalla donna divenuta compiutamente sposa sul lato secondario. In questo senso il complesso delle immagini può rivestire anche una funzione funeraria pregnante, indirizzando l’attenzione verso il passaggio tra la vita e la morte.

La vittoria sull’Amazzone veicola solo una parte dei segni probabilmente connessi a queste raffigurazioni. Nel caso della ceramica italiota, dunque, il valore bellico ed eroico del mito originario dell’Amazzonomachia “troiana” sembra complessivamente andare perduto su questi crateri, e appare sfociare esclusivamente nel binomio figurativo Achille-Pentesilea. Prevale, quindi, la sfumatura erotica dell’episodio che, come nel caso del mito di Eracle ed Ippolita, non trova un confronto diretto, immediato, rispetto alla grande arte ellenica. Significative, in questo senso, le parole del Moret<sup>964</sup>, che sottolinea come nel IV secolo a.C. i ceramografi italioti siano influenzati da un lato dalla grande arte che nasce nella madrepatria e la cui impronta iconografica si diffonde assai rapidamente, come nel

---

<sup>962</sup> Todisco 1997, pp. 140-141 discute sull’opportunità di riconoscere una corona in alcuni oggetti dalla foggia circolare, rappresentati in scene di ratto o inseguimento già nella ceramica attica, ed apparentemente lasciati cadere al suolo.

<sup>963</sup> Si vedano soprattutto A 66, A 70, A 174, C 17.

<sup>964</sup> Moret 1975, pp. 278-280.

caso del fregio con Amazzonomachia del tempio di Apollo Epikourios a Bassae<sup>965</sup>, mentre dall'altro essi operino anche moltissime commistioni e contaminazioni tra schemi associati a temi differenti, oltreché reinterpretazioni, come nel caso di Achille e Pentesilea, orientando la raffigurazione sull'aspetto che sembra più accattivante per l'acquirente.

---

<sup>965</sup> In particolar modo, dall'Amazzonomachia di Bassae deriverebbero tutte le scene di *ikesia* tra Amazzoni e Greci, così come, ad esempio, sul vaso A 75. Moret 1975, p. 280.

### §. III. 5. Teseo e il rapimento di Antiope.

La più antica raffigurazione di Teseo e l'Amazzone su un monumento ufficiale attico è la metopa che conclude la serie del lato meridionale del tesoro degli Ateniesi a Delfi, sulla cui datazione sussistono ancora dei dubbi<sup>966</sup>, ma che un recente lavoro<sup>967</sup> colloca in ogni caso negli anni immediatamente successivi a Maratona (490 a.C.), seguendo la testimonianza di Pausania (*Periegesi della Grecia*, X, 11, 3). Secondo le fonti<sup>968</sup>:

- a. Teseo seguì Eracle nella sua spedizione contro le Amazzoni e al termine ricevette in dono Antiope da Eracle (*Eracle 4; Teseo 2; Teseo 3; Teseo 4; Teseo 5*).
- b. secondo altre fonti (Ferecide, *FGrH* 3 F 151; Ellanico *FGrH* 31 F 15; *Erodoro FGrH* 31 F 15, tutte riportate in *Teseo 4*), invece, Teseo si sarebbe recato autonomamente a Temiscira, dove avrebbe rapito Antiope; in seguito a questo episodio le Amazzoni invasero l'Attica per vendicare e recuperare la regina, che si sarebbe poi schierata a fianco dell'eroe greco<sup>969</sup>.

221

Il mito ebbe grandissima fortuna nell'arte greca a partire dal 510 a.C.: il *terminus post quem*, secondo gli studiosi<sup>970</sup>, per la maggiore diffusione delle raffigurazioni con questo soggetto va ricondotto alla propaganda ateniese che, con l'avvento della riforma clistenica, fece di Teseo il primo vero e proprio campione attico<sup>971</sup>. Entrambi i temi connessi alle guerriere orientali e all'eroe – Amazzonomachie con Teseo e rapimento di Antiope – hanno scarsa fortuna nella

<sup>966</sup> Robertson 1975, pp. 167-171; Boardman 1988, p. 197.

<sup>967</sup> Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007, p. 525.

<sup>968</sup> Per l'analisi della tradizione letteraria relativa a Teseo e le Amazzoni si veda il §. I. 2.

<sup>969</sup> Carpenter 1991, p. 164; Calame 1996, pp. 260-262; secondo questa notizia alcune immagini attiche vengono interpretate come Antiope che combatte a fianco di Teseo. Così per il cratere a volute Napoli, Museo Archeologico Nazionale, H 2421, Pittore dei Niobidi, 460-450 a.C., Beazley 1963, p. 600, n. 13, dove Antiope, identificata con l'Amazzone priva di elmo, si staglia alle spalle di Teseo, non attaccandolo ma, probabilmente, combattendo al suo fianco. Castriota 1992, pp. 52-57; Giuman 2005, p. 216.

<sup>970</sup> Boardman 1988, p. 204; Giuman 2005, pp. 119-125.

<sup>971</sup> Sulla figura di Teseo come campione della propaganda politica periclea – e non solo – si vedano da ultimi Flashar, Den Hoff, Kreuzer 2003; Fürstenberg 2007.

produzione italiota. Teseo stesso, nella produzione ceramica attica<sup>972</sup>, in quanto figura eroica impegnata contro le Amazzoni, godrà sempre di minor fortuna rispetto ad Eracle. Egli è invece onnipresente nei grandi monumenti ufficiali ateniesi fino al 440-430 a.C.<sup>973</sup>

Lo schema iconografico con Teseo che rapisce Antiope<sup>974</sup> ha una sua tradizione autonoma nella produzione ceramografica attica<sup>975</sup>. L'eroe è in genere raffigurato armato, talvolta con chitone e *chlamis*, mentre trattiene con un braccio un'Amazzone; la guerriera è in abiti orientali, talvolta armata, e tende le braccia verso l'esterno nell'atto di chiedere aiuto. Così sull'anfora a figure nere del Gruppo di Leagros<sup>976</sup> e anche sull'anfora da Vulci<sup>977</sup>. Spesso sono raffigurate nell'atto di tentare di difendere la regina anche le compagne dell'Amazzone; il rapimento avviene con Teseo appiedato che si dirige verso un carro, guidato da Piritoo. L'esempio più rappresentativo è costituito dalla raffigurazione sulla coppa di Oltos<sup>978</sup>, con l'immagine centrale del ratto, mentre le altre Amazzoni corrono per aiutare Antiope.

Nell'ambito della ceramica italiota un solo vaso, di un pittore protoapulo, è campito con la scena di rapimento dell'Amazzone da parte di Teseo, vale a dire A 4<sup>979</sup>, idria protoapula del Pittore della Danzatrice di Berlino. Il vaso presenta tre iscrizioni che chiarificano senza alcun dubbio l'identità dei protagonisti: [ΘΕΣΕ]Υ[Σ], [ΑΝΤ]ΙΟΠ[ΕΙ]Α, ΦΑΛΕ[Ρ]ΟΣ. La scena è caratterizzata dalla presenza di figure di contorno: l'auriga della biga che porta Teseo e Antiope e un secondo guerriero (Piritoo?) che sembra impegnato in un combattimento; intorno si

<sup>972</sup> I vasi, tutti a figure rosse, sui quali l'iscrizione attesta l'effettiva partecipazione di Teseo ad un'Amazzonomachia sono in totale 14. Neils 1994<sup>b</sup>, pp. 923-951; Servadei 2005, pp. 134-135.

<sup>973</sup> Culasso, Gastaldi 1977, pp. 283-296; Boardman 1988, pp. 201-211.

<sup>974</sup> Si noti che la storia di Teseo ed Antiope «nell'arte della fine del VI e degli inizi del V secolo a.C. viene però rappresentata come un ratto, non come un duello». Boardman 1988, p. 205.

<sup>975</sup> Hofkes-Brukker 1966, pp. 14-27; Bothmer 1957, pp. 129-130; Kauffmann-Samaras 1981, pp. 858-859, nn. 4-13; Boardman 1988, pp. 204-210; Giuman 2005, pp. 199-125.

<sup>976</sup> Monaco, Staatliche Antikensammlungen, 1414. Beazley 1963, p. 367, n. 87; Boardman 1988, p. 203, n. 107; Giuman 2005, p. 303, n. 4.34, tav. 30.

<sup>977</sup> Parigi, Louvre, G 197. Attribuito a Myson. Beazley 1963, p. 238, n. 1; Giuman 2005, p. 309, n. 6.13, tavv. 38 a-b.

<sup>978</sup> Oxford, Ashmolean Museum, 1927. 4065. Bothmer 1957, p. 124, n. 8, tav. 68, a-b; Beazley 1963, p. 62, n. 77.

<sup>979</sup> *Mon.Inst.* 1856, tav. XV e XVI; Ruggiero 1888, p. 562; Schauenburg 1958, p. 59, fig. 7; Trendall, Cambitoglou 1961, p. 7, n. 11; Trendall 1974, p. 47, n. B15; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 7, n. 10; Kauffmann-Samaras 1981, p. 859, n. 14; Mugione 2005, pp. 184-185, fig. 23; Montanaro 2007, pp. 615-616, n. 148.3.

sviluppano tre duelli, di cui l'ultimo a destra è composto da un guerriero greco accasciato tra due Amazzoni che si preparano a finirlo.

Nella ceramica attica in questo schema era spesso presente anche Piritoo<sup>980</sup>, il cui compito era quello di fronteggiare le Amazzoni mentre Teseo rapiva la regina, mentre sul vaso A 4 una seconda iscrizione indica l'identità di un altro oplita greco, *Faleros*, non ulteriormente conosciuto. Solo apparentemente l'immagine apula sembra rifarsi direttamente ai modelli attici del rapimento: ad un'analisi più attenta non sembra che questa derivazione possa essere confermata.

Come è stato più volte rilevato, questa fase della produzione di vasi a figure rosse in Italia meridionale è caratterizzata da una grande ricettività dei modelli attici<sup>981</sup>, ma anche di una certa autonomia nella scelta degli schemi, come in questo caso: l'unica attestazione ne conferma anche la particolarità. La dipendenza dall'attività dei ceramografi della seconda metà del V secolo a.C. nell'apparato decorativo di questa idria è resa evidente dall'affinità con lo stile dei ceramografi del Gruppo di Polignotos<sup>982</sup>. L'idria proviene da Ruvo di Puglia<sup>983</sup>, nel medesimo contesto con un altro vaso decorato con un'impresa di Teseo, e soprattutto con l'idria lucana L 2, col mito, già discusso, di Eracle a colloquio con Ippolita per la restituzione del cinto: la presenza di Teseo raffigurato nel ratto di un'altra Amazzone, Antiope, riconduce l'utilizzo di questo tipo di miti, ancora una volta, alla sfera del matrimonio<sup>984</sup>, con le Amazzoni che, per il loro stile di vita, sono considerate figure femminili aliene, estranee al comune sentire. Si può tuttavia concordare con Bothmer<sup>985</sup> nell'affermare che l'origine di questa raffigurazione italiota non è la

---

<sup>980</sup> Boardman 1988, pp. 202-204.

<sup>981</sup> Cfr. §. II. 1.

<sup>982</sup> Presso i ceramografi attici del Gruppo di Polignotos il tema del ratto di Antiope è frequente, ed è quasi sempre caratterizzato dall'iscrizione che indica Teseo, elemento in comune con la *pelike* protoapula che stiamo esaminando. Peraltro un frammento di cratere a calice proveniente da Taranto e conservato a Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, 421 (420), attribuito al Gruppo di Polignotos, indica che il tema giunge in Occidente; tuttavia l'unica rappresentazione del tema è molto diversa dalle modalità attiche. Matheson 1995, pp. 234-244.

<sup>983</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Ruvo di Puglia, 1* e l'analisi relativa nel §. IV. 2.

<sup>984</sup> Sulle dinamiche iconologiche connesse allo schema dell'inseguimento, Sourvinou-Inwood 1987<sup>a</sup>, pp. 131-153, con riferimenti specifici ai rapimenti di cui si rende protagonista Teseo; Baggio 2000, pp. 95-115; Pedrina 2002, pp. 201-211; Giuman 2005, pp. 151-157 (specificamente sul Teseo come rapitore di fanciulle). Sul significato iniziatico delle scene di ratto, anche in connessione al tema della morte, Mertens-Horn 2005-2006, pp. 22-25.

<sup>985</sup> Bothmer 1957, pp. 129-130.

stessa dei vasi attici: la genesi dello schema, con l'Amazzone che è già in piedi tra Teseo e l'auriga, solo probabilmente identificabile con Piritoo, va ricercata altrove. Le raffigurazioni attiche, infatti, presentano Antiope che viene trattenuta da Teseo che la regge tra le braccia, rivolge lo sguardo nella direzione opposta a quella dell'eroe e tende le mani all'esterno. Soprattutto, i due protagonisti non sono ancora saliti sul carro, che, laddove presente, è guidato da Piritoo<sup>986</sup>. Se, quindi, è chiaro il messaggio sotteso a questo tipo di schema nondimeno, è notevole l'autonomia della raffigurazione rispetto alla consolidatissima tradizione attica, che è, riguardo questo tema, estremamente ripetitiva e conservativa<sup>987</sup>. Infatti sull'idria A 4 il rapimento è già perfettamente concluso, l'Amazzone è già in viaggio verso il suo destino: in questo caso è dunque necessario ripensare all'origine dello schema<sup>988</sup>, o, piuttosto, a una interpretazione autonoma del pittore, che rimane stilisticamente.

L'autorità del Sichtermann, prima, e del Trendall, poi, ha attribuito ad alcuni vasi decorati (gli esemplari dell'Apulo Antico, A 22, e Medio, A 49<sup>989</sup>) con schemi di duello con Amazzoni l'identificazione di uno dei guerrieri con Teseo<sup>990</sup>, sebbene non vi sia alcun dato che ne giustifichi l'attribuzione, né tantomeno vi sia un'iscrizione<sup>991</sup>, come invece nel caso dell'idria esaminata sopra. L'ipotesi di identificazione del guerriero che affronta l'Amazzone con Teseo<sup>992</sup> non sembra possa esser sostenuta per vasi italoti datati verso la metà del IV secolo a.C., quindi ormai lontano da una diretta influenza dal modello attico, influenza che per il ruolo di Teseo sarebbe molto evocativa. D'altronde il problema dell'identificazione di Teseo anche in altri schemi

---

<sup>986</sup> Bothmer 1957, pp. 129-130, sostiene che queste raffigurazioni non si discostano dalle rappresentazioni ufficiali del mito rispetto ai monumenti attici.

<sup>987</sup> Carpenter 1991, p. 164.

<sup>988</sup> Bothmer 1957, p. 130 a tal proposito afferma che la rappresentazione su questo vaso *must be counted as an independent creation*.

<sup>989</sup> Per l'analisi degli schemi raffigurati su questi vasi e per la produzione si veda il §. II. 3. 1 e §. II. 3. 2.

<sup>990</sup> Le identificazioni con Teseo riguardano i vasi A 22 (Trendall, Cambitoglou 1978, p. 109) e A 49 (Sichtermann 1966, p. 34, n. K 37).

<sup>991</sup> Si è già avuto modo di chiarire, nella premessa alle Amazzonomachie cosiddette eroiche (§. III. 2) come l'uso di iscrizioni per l'individuazione dei personaggi sui vasi sia un fenomeno limitato nella ceramografia italota solo a taluni casi peculiari. Trendall 1989, pp. 13-14.

<sup>992</sup> Molto dubbia risulta l'identificazione di Teseo sul cratere a campana A 22, dove ad affrontare l'Amazzone è un generico guerriero nudo, con *chlamis* e *pilos*.

iconografici, pertinenti ad altri temi<sup>993</sup>, permane anche per la ceramica attica, dove l'eroe aveva sicuramente un ruolo ben più significativo.

Il caso dell'idria A 4 resta significativo in quanto rappresenta l'unica raffigurazione certa di un'Amazzonomachia teseica; tuttavia il Pittore della Danzatrice di Berlino, per quanto selezioni un tema molto noto, incentrato sul ratto della regina, lo reinterpreta, creando un *unicum*. Dal punto di vista iconologico, peraltro, rispetto ad Eracle, la figura dell'eroe Teseo sembra perdere quel valore ideologico-politico di eroe civilizzatore al qual ruolo egli era invece destinato sin dall'inizio, e contemporaneamente esaurisce drasticamente il suo impiego come combattente contro le Amazzoni.

### §. III. 6. Due *unica*: Peleo e Telamone.

Di Telamone, padre dell'Aiace omerico, si sa che fu uno dei compagni di Eracle durante la grande spedizione a Temiscira, la capitale del regno delle Amazzoni, per il recupero della cintura della regina, e fu sempre al seguito di Eracle nella spedizione contro Troia e contro Alcioneo<sup>994</sup>. La presenza di Telamone accanto all'eroe semidivino, per quanto concerne le Amazzonomachie, nell'ambito della ceramica attica a figure nere e a figure rosse è ampiamente attestata<sup>995</sup>. Nella ceramica attica, dunque, questo personaggio compare in particolare dal 575-550 a.C.; in genere Telamone combatte con un'Amazzone chiamata Glauke<sup>996</sup>, mentre Eracle è impegnato in un serrato combattimento con Andromache<sup>997</sup>, Amazzone dal nome parlante, regina delle guerriere. Nella produzione a figure rosse egli è collegato ad un'Amazzone chiamata Toxis<sup>998</sup>. La fortuna di questo eroe, figura minore nelle

<sup>993</sup> In particolar modo per le scene di ratto, dove tuttavia la presenza del *petasos* è da alcuni studiosi considerata dirimente: Sourvinou-Inwood 1987<sup>b</sup>, p. 48.

<sup>994</sup> Canciani 1994, p. 852. Cfr. §. II. 1 e §. I. 2.

<sup>995</sup> Bothmer 1957, pp. 12-13, pp. 48-69; Canciani 1994, p. 853, nn. 3-9.

<sup>996</sup> Bothmer 1957, pp. 12-13, n. 8. Il nome Glauke va forse ricondotto ad una teucrizzazione operata dai ceramografi sul nome delle Amazzoni: Giuman 2005, pp. 29-30, 78.

<sup>997</sup> Bothmer 1957, pp. 48-54; Giuman 2005, pp. 29-30.

<sup>998</sup> Cratere a volute. Arezzo, Museo Archeologico, 1465. Attribuito ad Euphronios. Circa 510 a.C. Beazley 1963, p. 15, n. 6; Boardman 1975, fig. 29; Canciani 1994, p. 853, n. 6.

vicende legate alle Amazzonomachie, si deve allo stesso principio che rendeva indispensabile la presenza di Piritoo accanto a Teseo, ossia il supporto dato a Eracle. Il ruolo di questi aiutanti non viene disgiunto da quello degli eroi a cui prestano soccorso nella ceramografia attica.

Telamone è insolito protagonista di un'Amazzonomachia che decora interamente il lato principale di una *pelike* protoapula proveniente da Taranto, A 5<sup>999</sup>. Il guerriero, il cui nome è indicato da iscrizione, è nudo, armato di elmo, scudo rotondo e lancia, e attacca l'Amazzone Andromache, su cavallo rampante e retrospiciente<sup>1000</sup>, abbigliata all'orientale con *anaxyrides*, *chitoniskos*, *kidaris*, armata di *sagaris* nella destra e arco nella sinistra. Il nome dell'Amazzone a cavallo è evinta, come per l'eroe, dall'iscrizione, che serve anche a distinguerla dall'altra compagna, la quale rimane, invece, anonima.

La *pelike* è interessante per due ordini di motivi. Il primo è dato dal fatto che il ceramografo, il Pittore della Danzatrice di Berlino, rivela di avere una predilezione per l'applicazione alle Amazzonomachie dello schema con il guerriero greco appiedato contro l'Amazzone a cavallo, anche se in questo caso è applicata la variante dell'Amazzone retrospiciente, e, soprattutto, è inserito un terzo personaggio<sup>1001</sup>. Il ceramografo dimostra anche di conoscere le Amazzonomachie con Telamone, riportando sul vaso il nome dell'eroe, rappresentato barbato: problematica la scelta del nome dell'Amazzone (Andromache), peraltro «nome parlante»<sup>1002</sup> piuttosto comune nella produzione attica. Nello schema il guerriero è sicuramente vincente sull'Amazzone, come indica la posizione della lancia, che punta al petto della sua avversaria.

---

<sup>999</sup> Cambitoglou, Trendall 1969, p. 424, n. 17; Trendall 1970, tav. 16; Trendall 1974, p. 47, n. B15; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 8, n. 15; Trendall 1978, p. 16, n. 17, tav. 11 a; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 610, n. 365; Canciani 1994, p. 853, n.9.

<sup>1000</sup> Al più comune schema si preferisce la variante dell'inseguimento, con la guerriera che si volta per colpire l'avversario. Una terza Amazzone, invece, corre nella direzione opposta. Sulla tradizione attica delle Amazzonomachie con tre soli personaggi, cfr. §. II. 1.

<sup>1001</sup> Sull'origine attica delle scene di combattimento con tre personaggi si è ampiamente detto nel §. II. 1.

<sup>1002</sup> «*Colei che combatte l'uomo*». Sui nomi delle Amazzoni Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 586-588; Tichit 1991, pp. 229-242.

Probabilmente il ceramografo compie un'azione di contaminazione tra il più noto duello attico Eracle-Andromache e il nome di Telamone. Il processo di assimilazione del modello tradizionale attico per i duelli amazzonici sembra concluso, anzi il Pittore della Danzatrice di Berlino utilizza questo schema con la variante che si è citata e che costituisce una novità rispetto agli esemplari attici conosciuti in Occidente<sup>1003</sup>.

Notevole anche la presenza di un guerriero indicato come Peleo sulla *pelike* da Rutigliano A 8<sup>1004</sup>: anche qui il nome dell'eroe è noto da un'iscrizione. Peleo si presenta nudo, armato di scudo rotondo, elmo e lancia, nell'atto di fronteggiare un'Amazzone su cavallo rampante, abbigliata all'orientale con *anaxyrides*, *chitoniskos*, con elmo frigio dotato di alta cresta e armata di corta lancia e faretra. Lo schema applicato è, nel complesso, affine a quello che lo stesso ceramografo utilizza in altre Amazzonomachie (in tutto su sei vasi<sup>1005</sup>). È noto che il nome di Peleo, padre di Achille, compaia tra quelli dei partecipanti alla spedizione contro le Amazzoni; in particolare egli sarebbe stato uno dei compagni di Eracle<sup>1006</sup>. La rappresentazione, tuttavia, a differenza di quanto è accaduto per Telamone, non trova alcun termine di confronto nel mondo attico<sup>1007</sup>. Questo è l'unico caso in cui Peleo si trovi contrapposto ad un'Amazzone in combattimento.

Anche qui probabilmente si affronta il medesimo problema già sollevato per spiegare la presenza di Telamone tra gli eroi greci che combattono le Amazzoni sui vasi protoitalioti: in questo caso v'è da registrare completa autonomia rispetto alla tradizione iconografica delle Amazzonomachie attiche. È dunque probabile che il ceramografo abbia voluto rendere più particolare uno schema diffusissimo attribuendo all'eroe greco un nome ed un'identità, ma senza evocare alcun richiamo ideologico o programmatico ai modelli attici conosciuti diffusamente quali potevano

---

<sup>1003</sup> Roscino 2011, pp. 207-210.

<sup>1004</sup> Trendall, Cambitoglou 1978, p. 435 n. 15 a; Lo Porto 1980, p. 742; Volkommer 1994, p.255, n. 46; Todisco 2003, p. 542.

<sup>1005</sup> Cfr. §. II. 1

<sup>1006</sup> Volkommer 1994, pp. 267-269.

<sup>1007</sup> Volkommer 1994, p. 255, n. 46 cataloga solo questa *pelike* tra quelle che individuano Peleo come protagonista di combattimenti con Amazzoni.

essere quelli con protagonisti Eracle o Teseo. Va detto, in ogni caso, che Peleo partecipò alla caccia al cinghiale calidonio al fianco di Teseo e dello stesso Eracle<sup>1008</sup>: le sue gesta, quindi, lo collocavano nel novero dei più valorosi ed antichi eroi greci.

Una ulteriore motivazione di ordine ideologico può aggiungersi se si considera la provenienza del vaso da un contesto peuceta<sup>1009</sup>, da cui proviene anche il cratere A 7 sul quale giganteggia la figura di Achille; sul collo dello stesso cratere si sviluppa peraltro un'altra Amazzonomachia. Il ceramografo, nell'inserire Peleo, ha voluto indubbiamente catalizzare l'attenzione su questo personaggio, attribuendo anche al padre di Achille un ruolo eroico.

Un ulteriore suggerimento interpretativo potrebbe essere fornito da un'attenta lettura delle immagini sui vasi del corredo alla luce delle fonti letterarie sull'argomento. Sul cratere A 7, infatti, la raffigurazione sul corpo è connessa, sebbene indirettamente, ad un episodio amazzonico: Achille, infatti, uccide Memnone, comandante degli Etiopi, che giunse a Troia come alleato di Priamo subito dopo la morte di Penteseilea<sup>1010</sup>. I vasi, idealmente, farebbero riferimento alla stessa mitografia troiana: sulla *pelike* è raffigurato un episodio di una Amazzonomachia più antica, in cui è coinvolto il padre di Achille, mentre sul cratere si alterna il motivo di un'Amazzonomachia tradizionale, sul collo, a un episodio minore della saga troiana, in cui il Pelide uccide il comandante degli Etiopi<sup>1011</sup>. Pur rimanendo nel mero campo della speculazione, è più arduo stabilire se esista una reale connessione tra la presenza di Peleo, inteso come uno dei compagni di Eracle a Temiscira, e la sua attestazione su questo vaso; soprattutto è complesso chiarire se il criterio indicato per la selezione dei vasi del corredo possa essere valido. È indubbiamente assai singolare che il padre del Pelide sia raffigurato in un'impresa eroica qualificante come quella amazzonica<sup>1012</sup>, e che il vaso compaia in un corredo funerario il cui cratere principale

---

<sup>1008</sup> Euripide, *Meleagro*, fr. 530-531 N.

<sup>1009</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Rutigliano, 1* e l'analisi nel §. IV. 2.

<sup>1010</sup> Questa è la successione cronologica degli eventi ricavabile dalla lettura della fonti letterarie: si veda, per la relativa disamina, il §. VIII. Si osservi che si tratta di miti postomerici, connessi ai poemi del ciclo, ed è difficile stabilire quanto fossero diffusi presso le comunità indigene dell'Italia meridionale.

<sup>1011</sup> Sull'analogo significato funzionale dello scambio Penteseilea/Memnone si veda Blok 1995, pp. 250-267; cfr. §. I. 2.

<sup>1012</sup> Sul significato peculiare delle Amazzonomachie nello sviluppo dell'*aretè* eroica, cfr. §. I. 2.

abbia come protagonista proprio Achille. La selezione dei temi sembra orientata in questo caso nella direzione pregnante di sottolineare un patrimonio mitologico eroico molto elevato, al quale riferire l'*exemplum* della vita del defunto.

I casi di queste due Amazzonomachie minori ed uniche sono difficili da valutare dal punto di vista iconologico. Per quanto, indubbiamente, essi sembrano indirizzare l'attenzione sulla condivisione di un patrimonio mitologico molto impegnativo, la loro stessa natura di *unica* rende questa ipotesi come non necessariamente condivisibile, dal momento che è ancora oggi oggetto di un ampio dibattito<sup>1013</sup> il rapporto tra le raffigurazioni vascolari sugli esemplari a figure rosse e i fruitori indigeni. Cionondimeno, il valore edificante dell'Amazzonomachia, come combattimento in cui l'eroe sconfigge l'elemento estraneo alla normalità, conserva comunque una grande valenza celebrativa dei valori eroici legati alla contrapposizione degli eroi greci, portatori dell'ordine e della norma, e delle Amazzoni, guerriere barbare simbolo del *chaos* e del sovvertimento.

---

<sup>1013</sup> Si vedano, da ultime, le osservazioni di Todisco 2010<sup>b</sup>, pp. 265-270; Todisco 2010<sup>c</sup>, 271-280.

## §. IV. L'Amazzonomachia nei contesti archeologici dell'Italia meridionale e della Sicilia.

### §. IV.1. Premessa.

Durante il XIX secolo i vasi a figure rosse prodotti nelle colonie dell'Italia meridionale e della Sicilia sono stati trattati alla stregua di semplici oggetti d'arte: dai numerosi scavi non sempre legali, e quasi sempre non eseguiti con metodo stratigrafico, in particolare in centri come Ruvo di Puglia, Bari, Ceglie del Campo, Taranto, Altamura, dai quali provenivano ragguardevoli quantità di vasi decorati, gli esemplari rinvenuti erano dirottati in collezioni museali, nel migliore dei casi, e in collezioni private, nel peggiore, tramite il mercato clandestino. I vasi, in particolar modo quelli di grandi dimensioni, risultano spesso completamente estrapolati dal contesto di provenienza, isolati rispetto agli altri esemplari che costituivano il resto del corredo funerario, talvolta danneggiati dall'esecuzione maldestra dello scavo o intenzionalmente per facilitarne l'esportazione. Anche quando, nelle pubblicazioni ottocentesche, veniva menzionata la notizia di un rinvenimento, l'interesse degli editori si andava a concentrare sulla qualità e sulla descrizione delle immagini figurate, nei casi più fortunati sulla definizione dell'ambiente in cui venivano rinvenuti i materiali<sup>1014</sup>, talvolta con l'aggiunta di tavole illustrative, o di schizzi e di acquerelli, sull'esposizione del vaso in sé<sup>1015</sup>. Ma si tratta di casi eccezionalmente felici: in altre circostanze i materiali sono confluiti in collezioni museali, completamente privi di qualsiasi informazione sulla loro origine, sulla città o l'area di provenienza, mentre altri risultano dispersi in collezioni private e o sul mercato antiquario.

Un'attenzione specifica a queste problematiche appare di primaria importanza ancor di più per i vasi figurati a soggetto amazzonico, che non hanno goduto dello

---

<sup>1014</sup> Un'attenzione maggiore si riscontra per quei casi in cui la decorazione o l'impianto architettonico di alcune tombe risultavano, agli occhi degli antiquari ottocenteschi, notevoli. E' il caso frequente delle sepolture ipogeiche.

<sup>1015</sup> Un magnifico esempio è rappresentato dagli acquerelli che descrivono l'ipogeo canosino del vaso di Dario ed altri ipogei, datati al 1854-1855, eseguiti dai Bonucci (Carlo e Raffaele Antonio) e conservati al Museo Nazionale di Capodimonte in Napoli; alcuni sono riportati in Cassano 1996, pp. 129-134.

stesso interesse antiquario di cui, ad esempio, furono oggetto altri vasi a soggetto mitologico<sup>1016</sup>: talvolta si riscontra anche che furono confusi, data l'affinità dell'iconografia, con raffigurazioni di lotte tra Greci e Persiani oppure tra Greci e Troiani<sup>1017</sup>. La finalità fondamentale di uno studio sulle immagini è quella di inquadrare la totalità del fenomeno nello sviluppo storico e sociale nel quale è nato, senza il quale la natura stessa della riflessione iconologica risulta inutile e comunque parziale. Nel caso specifico della produzione italiota il fatto iconologico si chiarifica e si definisce, nei suoi meccanismi, solo attraverso un'analisi del rapporto tra la produzione e la distribuzione / fruizione del soggetto iconografico, nel caso in questione le raffigurazioni con Amazzoni e le Amazzonomachie. La ricostruzione del contesto di provenienza, quindi, per quanto resa difficoltosa dalle oggettive problematiche citate in precedenza, e da cui i vasi in esame non sono esenti, è un lavoro indispensabile, in mancanza del quale questi aspetti fondamentali (ricezione e diffusione in aree geografiche del soggetto esaminato) verrebbero persi, riducendo lo studio ad un'indagine quasi antiquaria del fenomeno archeologico.

Per quel che riguarda i vasi a soggetto amazzonico sono stati considerati, al fine di provare a definire le aree di distribuzione, anche i casi in cui sia presente solo la menzione del luogo, dell'area, della regione, o della città di provenienza<sup>1018</sup>; in altri casi, per lo più limitati a vasi molto noti e studiati<sup>1019</sup>, è stato possibile ricomporre con esattezza il contesto. Nella quasi totalità dei casi ricostruiti il contesto è funerario: fanno eccezione il vaso L 13 ed i frammenti L 14, che provengono dall'area del ceramico di Metaponto<sup>1020</sup>.

Complessivamente i vasi di cui si conosce il contesto di provenienza sono 42, pari a poco più del 17% del totale; a questi casi certi vanno ad aggiungersi altri esemplari di cui si conosce l'indicazione della località o della regione di provenienza,

---

<sup>1016</sup> Gadaleta 2003<sup>a</sup>, pp. 135-136; i vasi italioti e sicelioti a soggetto tragico sono stati oggetto di una recente pubblicazione: Todisco 2003.

<sup>1017</sup> Sull'ambiguità della figura dell'orientale si veda Moret 1975, pp. 151-159.

<sup>1018</sup> Lippolis, Mazzei 2005, pp. 15-17 sottolineano la necessità di considerare significativamente anche la menzione della sola località di origine.

<sup>1019</sup> In particolare i vasi protoitalioti provenienti dalla Peucezia (Todisco 2010<sup>a</sup>), e i vasi dai grandi ipogei dauni.

<sup>1020</sup> Cfr. §. II. 2. Adamesteanu 1973, pp. 441-448; Trendall 1974, p. 23; D'Andria 1975, pp. 375-418; De Juliis 2002, pp. 176-180, tav. 45.

pari a 37 vasi: quindi di poco meno del 33% dei vasi (79 esemplari) considerati in questa sede si posseggono indicazioni relative alla località di origine o al contesto di provenienza<sup>1021</sup>. In questa sede, l'analisi dei contesti di provenienza dei vasi a soggetto amazzonico procede per aree geografiche; iniziando dalla *Lucania* si passa poi alla zona dalla quale provengono la maggioranza degli esemplari<sup>1022</sup>, ossia l'*Apulia*. Seguono, con un numero molto esiguo di contesti, la Campania e la Sicilia. Per ciascuna area individuata si è scelto di procedere per fasi cronologiche, corrispondenti, in linea di massima, alle fasi stilistiche individuate dal Trendall e dal Cambitoglou per la ceramografia apula.

## §. IV.2 Diffusione del tema nei contesti dell'Italia meridionale e della Sicilia.

### IV. 2. 1. *Lucania*

Con il termine di *Lucania* si considera il territorio corrispondente all'attuale Basilicata ad eccezione, ad est, della fascia interna oltre il corso del Bradano, che fa parte dell'antica Peucezia e dunque dell'*Apulia*, mentre a nord-ovest rientra nell'antica *Lucania* anche il basso salernitano, con Paestum.

In totale i vasi a soggetto amazzonico che provengono da quest'area sono sette; di questi, quattro presentano anche informazioni relative al contesto di provenienza, mentre tre recano indicazioni generali relative all'area in cui sono stati rinvenuti. Non tutti i vasi rinvenuti in quest'area sono vasi di fabbricazione lucana. Al contrario, tutti i vasi di produzione lucana con contesto ricostruibile provengono da questa regione.

In generale si osserva una discreta concentrazione delle attestazioni di vasi con soggetto amazzonico nella fase iniziale della produzione italiota (425-395 a.C.), nel comparto ionico, lì dove sorge la colonia di Eraclea. Nel primo quarto del IV secolo a.C., poi, è ancora l'area ionica, con gli esemplari da Metaponto, a far registrare l'attestazione del soggetto; dopo circa un ventennio (360-350 a.C.), caratterizzato da una flessione negativa, è Paestum a rappresentare il maggiore centro di attestazione,

---

<sup>1021</sup> Tavola II. Il grafico evidenzia come sia l'*Apulia* l'area dalla quale deriva la maggioranza dei vasi con provenienza certa.

<sup>1022</sup> Tavola III. La maggiore attestazione di provenienze dall'*Apulia* è un dato connesso al fatto che la maggior parte dei vasi con soggetto amazzonico sono di produzione apula (Tavola I).

in concomitanza con lo sviluppo delle locali officine di produzione di vasi a figure rosse.

Dal punto di vista cronologico il primo contesto ricostruibile è quello della cosiddetta *tomba del Pittore di Policoro* ad Eraclea<sup>1023</sup>, dalla quale proviene l'idria L 3. Nella tomba, di un singolare tipo a fossa con copertura a lastre di calcare<sup>1024</sup>, era deposta probabilmente una donna<sup>1025</sup>, come indicherebbe la presenza dell'idria, utilizzata come urna cineraria e decorata con scene di preparativi nuziali<sup>1026</sup>. Anche la prevalenza nel corredo di forme quali, appunto, le idrie (nel numero di sei a figure rosse ed una a vernice nera) e le *pelikai* (nel numero di tre a figure rosse ed una a vernice nera<sup>1027</sup>), parte del ricco corredo, confermerebbe l'appartenenza ad un individuo di sesso femminile. A questi dati morfologici si va ad aggiungere anche l'insieme delle raffigurazioni rappresentate sugli esemplari contenuti nel corredo: sulle idrie e sulle *pelikai* vi sono immagini che rimandano alla sfera del matrimonio (scene di giochi con la palla tra giovani e fanciulle, allusivi dello stato prenuziale della donna), che costituiscono un primo insieme; in secondo luogo vi sono vasi con miti ispirati dalla tragedia attica, riguardanti personaggi femminili, quali Medea e Dirce<sup>1028</sup>; un terzo gruppo di vasi, costituito ancora da due *pelikai*, presenta raffigurazioni con due divinità, Posidone ed Atena<sup>1029</sup>, e con il mito di Anfiarao, Polinice ed Erifile<sup>1030</sup>, cui va ad aggiungersi un'idria con Pelope ed Ippodamia. I vasi a figure rosse sono tutti di produzione locale, afferenti all'officina protolucana del

---

<sup>1023</sup> Eraclea, 1.

<sup>1024</sup> La tomba, probabilmente non isolata (Degrassi 1967, p. 196; Gadaleta 2003<sup>a</sup>, p. 148), non era a fossa del tipo semplice, scavata nella roccia, ma avrebbe avuto una genesi più complessa: dapprima scavata, sarebbe stata poi rinforzata ai bordi della fossa con un muretto di ghiaia sul quale poi sono state poggiate le lastre di copertura intonacate (Degrassi 1967, pp. 196-196); si tratta pertanto di una tipologia che costituisce un *unicum*, probabilmente atto a sottolineare l'importanza della sepoltura stessa.

<sup>1025</sup> Nel suo studio preliminare Degrassi 1965, pp. 25-26, ipotizzava che nella tomba fosse seppellito il Pittore di Policoro, ipotesi successivamente del tutto scartata. Pianu 1989, p. 87; Gadaleta 2003<sup>a</sup>, p. 147.

<sup>1026</sup> Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 35298. Scena di preparativi per le nozze. Pittore di Creusa. 390-365 a.C. Trendall 1967, p. 87, n. 425, tav. 40,6; Pianu 1989, pp. 85-86, n. 1, tav. VII.

<sup>1027</sup> Non si è tuttavia sicuri che il complesso dei vasi recuperati corrisponda al totale dei vasi deposti nella tomba: Pianu 1989, p. 85.

<sup>1028</sup> Per l'analisi su queste raffigurazioni si vedano Degrassi 1967, pp. 193-136; Pianu 1989, pp. 85-94. Sull'argomento si veda Gadaleta 2003<sup>a</sup>, pp. 147-150.

<sup>1029</sup> *Pelike*. Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 35304. Ceramografo vicino al Pittore delle Carnee. 410-390 a.C. Trendall 1967, p. 55, n. 282, tav. 25.3-4.

<sup>1030</sup> *Pelike*. Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 35292. Pittore di Policoro. 410-390 a.C. Trendall 1967, p. 58, n. 287, tav. 27.5-6.

Pittore di Policoro. Il corredo vascolare costituisce un insieme abbastanza chiuso e dunque leggibile in se stesso, per quel che riguarda il complesso delle immagini. In questo gruppo di reperti va ad inserirsi anche l'idria L 3.

La presenza di un vaso di argomento amazzonico appare come particolarmente significativa<sup>1031</sup>: l'idria è decorata sulla spalla con una scena che rappresenta il trasporto di Sarpedonte in Licia. Il corpo esanime dell'eroe è sorretto da Thanatos ed Hypnos<sup>1032</sup>. A questa raffigurazione era associata, sul corpo del vaso, l'immagine dell'uccisione di un'Amazzone da parte di un guerriero in nudità eroica ed armi elleniche<sup>1033</sup>. L'alto contenuto di valori eroici, connesso ai miti selezionati sul vaso – morte di un valoroso guerriero dalla genealogia divina e vittoria su un'Amazzone – trova rispondenza anche negli altri vasi contenuti nel medesimo corredo, volti a confermare il grande prestigio e l'importanza della tomba ed aventi peraltro come protagoniste per lo più figure femminili (eroine come Medea e Dirce, accanto a varie fanciulle). Un'ipotesi vorrebbe ricondurre la sepoltura ad una donna ateniese trasferitasi ad Eraclea al momento della fondazione della colonia, orgogliosa di rivendicare la propria origine e politicamente vicina alle posizioni di Pericle<sup>1034</sup>. Tuttavia, la presenza di iscrizioni doriche sui vasi<sup>1035</sup> e la raffigurazione del mito di Pelope ed Ippodamia<sup>1036</sup>, potrebbe suggerire, in realtà, l'intenzione di celebrare anche Taranto oltre ad Atene (e quindi a Thurii, *metropolis* di Eraclea con la colonia spartana)<sup>1037</sup>. D'altronde la tomba è stata datata al 430-420 a.C., quindi a breve distanza dalla data di fondazione di Eraclea (433 a.C., deducibile dalla testimonianza di Strabone<sup>1038</sup>, dove viene indicata anche una fondazione preistorica da parte di

---

<sup>1031</sup> La cronologia alta del complesso, al 430-420 a.C., trova rispondenza, oltre che nei vasi che compongono il corredo, anche nel muretto di ghiaia, forse usato come sostegno per la copertura della struttura tombale (Adamesteanu, Dilthey 1978, p. 521 riferiscono al mondo arcaico questo tipo di sistema), come anche il rito crematorio.

<sup>1032</sup> Si veda §. II. 1.

<sup>1033</sup> Per la caratterizzazione dei guerrieri e delle Amazzoni cfr. §. II. 1 e III. 1.

<sup>1034</sup> Pianu 1997, pp. 164-165.

<sup>1035</sup> In particolare sulla *pelike* con Atena e Posidone.

<sup>1036</sup> Ancora su un'idria. Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 35300. Pelope ed Ippodamia. Pittore di Policoro. 410-390 a.C. Trendall 1967, p. 57, n. 284, tavv. 26.1, 27.1

<sup>1037</sup> In quest'ottica Gadaleta 2003<sup>c</sup>, p. 148.

<sup>1038</sup> Strabone, *Geografia*, VI, 1, 14.

Troiani, che nel corredo sono presenti proprio sull'idria L 3<sup>1039</sup>): la tomba apparterrebbe quindi ai primi anni di vita della colonia. L'Amazzonomachia in questo corredo rappresenterebbe un mito eroico ma con una figura femminile, quella della guerriera orientale, che racchiude in sé sia l'immagine del femminile snaturato, a fronte, invece, di tutte le raffigurazioni sulle giuste nozze rappresentate sugli altri vasi, sia l'allusione al mondo orientale, pure presente con la morte di Sarpedonte, e con la barbara Medea, in accostamento più che in opposizione ai vari rimandi al mondo greco.

La diffusione del tema appare dunque molto precoce nell'area ionica, sebbene limitata ad una selezione di duelli amazzonici, di tipo eroico e di tradizione attica, con la guerriera morta o morente e la compagna che sopraggiunge in aiuto della prima. Questo è tanto più significativo se si considera, invece, che gli altri vasi protolucani di cui è noto il contesto (L 2 ed L 4), entrambi provenienti dalla Peucezia<sup>1040</sup> e cronologicamente coevi (420-390 a.C.), sono decorati con episodi differenti: il soggetto amazzonico su questi esemplari presenta una connotazione anche erotica, poiché il tema, in entrambi i casi, è quello con la consegna del cinto di Ippolita ad Eracle<sup>1041</sup>.

Al primo quarto del IV secolo a.C. risalgono l'idria L 13 e i frammenti L 14, che provengono dal ceramico di Metaponto. Gli esemplari sono stati attribuiti alla mano del lucano Pittore di Dolone<sup>1042</sup>, la cui officina è stata localizzata proprio nella colonia achea<sup>1043</sup>. La provenienza dei vasi in questione, da una fossa di scarico dell'area degli *ergasteria*<sup>1044</sup>, rende impossibile ricostruire la funzionalità d'uso dell'idria e dei frammenti<sup>1045</sup>; è tuttavia rimarchevole la presenza del soggetto amazzonico all'interno dello stesso contesto di produzione dei vasi a figure rosse

---

<sup>1039</sup> Osanna 1989, p. 76.

<sup>1040</sup> L 2 proviene da Ruvo di Puglia (*Ruvo di Puglia, 1*: decenni finali del V secolo a.C.) e L 4 da Ceglie del Campo (*Ceglie del Campo, 2*: 410-390 a.C.).

<sup>1041</sup> Cfr. §. III. 3.

<sup>1042</sup> Sull'iconografia dell'idria L 13 e dei frammenti L 14 si è discusso nel §. II. 2.

<sup>1043</sup> D'Andria 1980, pp. 354-356; Silvestrelli 1996, pp. 400-402; Silvestrelli 2005, pp. 113-123.

<sup>1044</sup> Adamesteanu 1973, p. 447; D'Andria 1980<sup>a</sup>, pp. 41-50; D'Andria 1980<sup>b</sup>, pp. 355-447.

<sup>1045</sup> Uno dei tre frammenti è pertinente ad uno *skyphos*, forma che nella ceramica lucana è spesso utilizzata per soggetti amazzonici. Cfr. §. II. 2 e Grafico 4.

lucani. È infatti questo l'unico caso in cui un esemplare con Amazzonomachia (L 13) sia presente nel luogo dove venne prodotto e non in quello della destinazione finale. Impossibile è quindi stabilire se il vaso fosse destinato al mercato interno o all'esportazione<sup>1046</sup>.

Da Paestum, sulla sponda tirrenica della *Lucania*, provengono altri due vasi, L 15 e P 2, con immagini amazzoniche, cronologicamente risalenti ancora al primo quarto del IV secolo a.C. Il contesto di provenienza di questi esemplari<sup>1047</sup> pertiene ad altrettante sepolture femminili, situate nella stessa area necropolare a nord della città, fuori dalla Porta Aurea. La tomba *Paestum, 1* (380-370 a.C.), risulta tipologicamente affine alle altre sepolture coeve. Delle lastre che costituivano la tomba a camera restano solo la lastra N e quella S, dipinte con scene di pugilato e di corsa di bighe<sup>1048</sup>; il corredo funerario, costituito da vasi decorati con la tecnica a figure rosse e a vernice nera, presentava tutte le forme tradizionalmente riferibili ad una sepoltura femminile, quali l'idria, i *lebetes*, e i vasi considerati "di rango" per i corredi muliebri, quali lo *skyphos* e l'*oinochoe*<sup>1049</sup>.

La composizione del corredo *Paestum, 1* è ottenuta da vasi a figure rosse realizzati anche nella tecnica della sovraddipintura, fra i quali la *lekythos* L 15, in parte attribuiti all'officina pestana, in parte ad un ceramografo vicino al lucano Pittore di Sydney<sup>1050</sup>. I vasi presentano tutti decorazioni riferibili al *mundus muliebris*, con scene di incontro con il giovane amante<sup>1051</sup>, di colloquio tra donne<sup>1052</sup>, oppure con immagini allusive a rituali di passaggio tra la condizione selvatica della vergine alla norma della donna sposata<sup>1053</sup>; la scena di Amazzonomachia sulla

---

<sup>1046</sup> Non risultano, peraltro, raffigurazioni amazzoniche su vasi a figure rosse da tombe nelle necropoli metapontine coeve. Cfr. Burn 1998, pp. 563-642.

<sup>1047</sup> Si tratta rispettivamente dei contesti *Paestum, 1* e *Paestum, 2*.

<sup>1048</sup> La E e la O sono note soltanto da un disegno. Pontrandolfo, Rouveret 1992, pp. 365-366.

<sup>1049</sup> Pontrandolfo, Rouveret 1996, p. 159.

<sup>1050</sup> A quest'ultimo Trendall 1987, pp. 364-385 attribuisce lo *skyphos*, la *lekythos* ed il *lebes gamikòs*; *Paestum, 1* e relativa scheda.

<sup>1051</sup> *Skyphos*. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 1745 (5423). Donna panneggiata ed uomo nudo. Ceramografo vicino al Pittore di Sidney. 380-370 a.C. Trendall 1967, p. 381, A/80.

<sup>1052</sup> *Lebes gamikòs*. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 1743 (5426). Donna seduta e donna panneggiata. Ceramografo vicino al Pittore di Sidney. 380-370 a.C. Trendall 1967, p. 381, B/145.

<sup>1053</sup> *Skyphos*. Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 1744. Menadi panneggiate. Ceramografo vicino al Pittore di Sidney. 380-370 a.C. Trendall 1967, p. 381, B/165.

*lekythos* L 15 è modulata, come si è detto<sup>1054</sup>, nella forma dell'inseguimento da parte del guerriero dell'Amazzone selvaggia, che in un sistema di allusioni all'universo femminile, quale quello del corredo di *Paestum, 1*, potrebbe interpretarsi come un simbolo del rapporto uomo-donna fuori dal tradizionale equilibrio del legame matrimoniale.

Non dissimile si presenta il corredo *Paestum, 2*, da una tomba a cassa in località Arcioni, dalla quale proviene l'esemplare P 1. La tomba è femminile, come desumibile dalle forme che compongono il corredo<sup>1055</sup> e dalle immagini che decorano i vasi<sup>1056</sup>. Essa presentava una ricca decorazione dipinta sulle pareti con scene di caccia, ed un corredo costituito da vasi a figure rosse e in tecnica suddipinta; in questo caso la maggioranza dei vasi è attribuita all'officina di Assteas<sup>1057</sup>. L'idria P 1 accosta l'immagine dell'Amazzone a due figure femminili, rappresentate intorno ad un Eros, probabilmente allo scopo di rimarcare il ruolo della figura dell'orientale come *alter ego* della donna<sup>1058</sup>.

Ad un significato affine potrebbe alludere anche il vaso P 3, coperchio di *lekanis* decorato con una monomachia amazzonica a cui corrisponde dall'altro lato una scena di toeletta femminile: l'esemplare, decisamente più tardo (325-300 a.C.) presenta un'indicazione di provenienza da Paestum<sup>1059</sup>, ma appartiene ad un contesto non ricostruibile.

Va segnalata, infine, alla fine del IV secolo a.C., l'idria campana C 20, che è detta provenire, genericamente, dalla Basilicata<sup>1060</sup>, tuttavia senza ulteriori definizioni più precise. Essa presenta una raffigurazione di una quadriga guidata da

---

<sup>1054</sup> L'analisi iconografica è stata discussa nel §. II. 2.

<sup>1055</sup> Il corredo presenta egualmente quegli elementi (*skyphos, lekythos, oinochoe*) in genere associati a tombe femminili di rango più elevato. Pontrandolfo, Rouveret 1996, pp. 159-160.

<sup>1056</sup> Per lo più sui vasi sono raffigurate figure femminili, come donne drappeggiate, ammantate, sedute presso altari, immagini che rimandano verosimilmente alla sfera nuziale ed erotica. Si veda la relativa scheda di contesto *Paestum, 2*.

<sup>1057</sup> Oltre all'idria, vi è un *lebes gamikòs* realizzato nella tecnica suddipinta, oltre ad una *pelike*, tre *lekythoi*, uno *skyphos* a figure rosse. *Paestum, 2*.

<sup>1058</sup> Riguardo all'immagine dell'Amazzone nel repertorio di Assteas si veda anche il §. II. 6.

<sup>1059</sup> Trendall 1973, p. 34, fig. 3; Trendall 1987, p. 319, n. 452, tav. 207, c-d.

<sup>1060</sup> L'indicazione è in Heydemann 1872, p. 50, n. 881.

un'Amazzone, immagine che risente indubbiamente dell'influenza della ceramica apula<sup>1061</sup>.

Nel complesso, dunque, il soggetto amazzonico nel territorio lucano si distribuisce in modo diseguale: i pochi esemplari attestati sembrano lasciar intendere uno scarso apprezzamento, con un'attestazione disomogenea per località. Dopo un'iniziale diffusione, alla fine del V secolo a.C., associata alla fondazione delle colonie, quindi lungo la linea della costa ionica, il soggetto, nella prima metà del IV secolo a.C., è presente a Paestum, ma le genti lucane non sembrano apprezzarlo particolarmente. Il dato rimarchevole consiste nel fatto che i contesti tombali nei quali i vasi compaiono sono tutti di tombe femminili, e l'elemento risulta significativo anche perché Eraclea è un centro coloniale, sebbene sia impossibile definire l'origine etnica della donna deposta nella tomba *Eraclea, 1*, laddove Paestum è invece pienamente lucana.

#### **IV. 2. 2 *Apulia*.**

Con il termine *Apulia* si intende il territorio corrispondente all'attuale regione Puglia, con l'aggiunta di quella fascia interna, delimitata dal fiume Bradano, che include anche una parte della provincia di Matera in Basilicata, e che in antico era parte della regione centrale dell'*Apulia*, detta Peucezia.

Complessivamente, i vasi provenienti da questo comparto, di cui sia noto il contesto di rinvenimento, sono 33<sup>1062</sup>, cui vanno ad aggiungersi alcuni altri esemplari di cui è nota solo la località di provenienza<sup>1063</sup>. La continuità di attestazioni dall'ultimo quarto del V secolo fino alla fine del IV secolo a.C. individua nell'*Apulia* il territorio che maggiormente recepisce il tema dell'Amazzonomachia sui vasi a figure rosse; d'altronde la percentuale di esemplari apuli decorati con questo soggetto

<sup>1061</sup> Sulla diffusione delle immagini di carri e quadrighe guidate da Amazzoni si veda il §. II. 3. 3.

<sup>1062</sup> Dall'*Apulia* provengono solo vasi di produzione apula, tranne il caso dell'idria L 2 e del cratere a colonnette L 4, entrambi da Ceglie del Campo. Per un prospetto generale sulle provenienze dei vasi amazzonici dall'*Apulia* si vedano le tavv. III e IV.

<sup>1063</sup> Questo vale particolarmente per Ruvo di Puglia, la cui area necropolare è stata sconvolta dal XIX secolo da scavi clandestini e/o condotti senza metodo stratigrafico, rendendo talvolta, nonostante la documentazione d'archivio, difficile la ricomposizione esatta dei materiali rinvenuti. Sull'argomento si vedano Gadaleta 2003<sup>3</sup>, pp. 166-167 e, da ultimo, Montanaro 2007.

è decisamente preponderante rispetto alle altre produzioni<sup>1064</sup>. Vasi con scene di battaglia tra Greci o indigeni contro guerriere orientali sono presenti, nei corredi tombali dell'area apula, fin dalle prime produzioni protoitaliote, spesso nelle stesse necropoli all'interno delle quali si era segnalata, come dato significativo, già l'importazione di ceramiche attiche a figure rosse, cui vanno gradatamente a sostituirsi i vasi nella medesima tecnica ma prodotti localmente<sup>1065</sup>. Intorno alla fine del IV secolo a.C. si osserva un aumento delle provenienze dall'area settentrionale dell'*Apulia*, la Daunia storica, anche in concomitanza con la verosimile dislocazione di alcune officine tardoapule in quella zona<sup>1066</sup>.

Tranne alcuni casi di esemplari la cui provenienza è ricondotta alla colonia di Taranto, e di cui si dirà in seguito, la provenienza dei vasi a soggetto amazzonico in *Apulia* riguarda centri indigeni. Questo fenomeno è visibile sin dai primi contesti ricostruibili; i vasi della fase iniziale a figure rosse con tema amazzonico provengono dalla Peucezia<sup>1067</sup>, il distretto territoriale che più di tutti sembra interessato, in generale, dalla diffusione di vasi con questo tema, collocabili cronologicamente nell'ultimo quarto del V secolo a.C. Non sembra casuale quest'attrazione da parte dei centri indigeni peucezi: infatti in linea generale si registra una certa continuità nella fruizione di vasi a figure rosse con soggetti mitologici tra i prodotti importati dall'Attica e quelli prodotti localmente nelle officine tarantine e metapontine<sup>1068</sup>. L'apprezzamento per questo fortunato tema sembra indurre le comunità indigene a fruire di vasi rappresentanti lo stesso soggetto anche quando quelli italoti vanno gradualmente a sostituire gli esemplari attici, o ad affiancarli all'interno dei corredi funerari<sup>1069</sup>. Dal punto di vista strettamente produttivo, prevalgono i vasi prodotti da

---

<sup>1064</sup> Cfr. Tavola I.

<sup>1065</sup> Sull'argomento vedi §. II. 1.

<sup>1066</sup> In particolare per gli *ateliers* del Pittore di Baltimora e dei suoi collaboratori (si veda anche §. II. 3): Trendall, Cambitoglou 1982, p. 860; Todisco 1983, pp. 45-57; Todisco 1984, pp. 49-66; Gadaleta 2010<sup>b</sup>, p. 325.

<sup>1067</sup> Sul tema si vedano Frielinghaus 1995, p. 166; Carpenter 2003, pp. 8-10, in particolare con riferimento ai crateri a volute; Gadaleta 2010<sup>b</sup>, pp. 317-326; Roscino 2010, pp. 328-331; Roscino 2011, pp. 207-211.

<sup>1068</sup> Giudice 2007, pp. 90-120; Lucchese 2010, pp. 299-306. Sulla continuità tra i fruitori di vasi attici ed esemplari protoitaloti si veda Carpenter 2009, pp. 30-32.

<sup>1069</sup> Proprio la zona costiera della Peucezia, e anche alcuni centri dell'interno, come Ruvo di Puglia, si segnalano per una preferenza piuttosto lunga, nel tempo, della ceramica attica, in controtendenza rispetto al resto dell'*Apulia*, fino alla fine del V secolo a.C.; come si avrà modo di notare, alcuni contesti affiancano esemplari italoti accanto a massicce

officine protoapule con qualche incursione di vasi protolucani: a parte tre vasi, di cui è nota una generica provenienza da Taranto<sup>1070</sup>, i contesti noti, per questa fase, derivano da necropoli oggetto di pubblicazioni oppure analizzate a più riprese, e che si prestano, dunque, a riflessioni accurate sulla ricezione e diffusione del soggetto amazzonico.

Il primo caso è offerto dalla necropoli ruvese (*Ruvo di Puglia, I*), dalla quale proverrebbero<sup>1071</sup> due vasi decorati con scene amazzoniche, l'uno protoapulo (A 4) e l'altro protolucano (L 2). La tomba doveva essere del tipo a semicamera, di notevoli dimensioni, intonacata. Del ricchissimo corredo facevano parte molti vasi attici ed alcuni italioti; l'associazione tra i due esemplari, entrambi decorati con Amazzonomachie eroiche<sup>1072</sup>, sarebbe tanto più significativa se si osserva che, dalla medesima tomba, proverrebbero almeno un altro vaso, attico, recante una impresa di Teseo<sup>1073</sup> ed un altro, protolucano, con Preto e Bellerofonte<sup>1074</sup>. Il corredo, se si accetta l'ipotesi ricompositiva, comprendeva anche una corazza, una spada ed un elmo, bronzi ai quali andrebbe ad aggiungersi una staffa decorata, probabile indizio

---

importazioni attiche. Lucchese 2010, pp. 302-303. Denoyelle 2008, pp. 343-345 sottolinea anche la possibilità che la predilezione da parte dei pittori protoitaliotti per l'Amazzonomachia sia motivata proprio dall'intenzione di sfruttare temi già apprezzati se realizzati sulla ceramica attica (Matheson 1995, pp. 35-42).

<sup>1070</sup> Si tratta del cratere frammentario A 2, della *pelike* A 5 (Pittore della Danzatrice di Berlino) e dei frammenti di anfora A 17 (Pittore della Nascita di Dioniso), la cui provenienza tarantina, per quanto probabile, non è confermabile; valgano tuttavia in questi casi le osservazioni di Carpenter 2003, pp. 6-7, che riprende Trendall, Cambitoglou 1978, p. XVII, ridiscutendo la questione della difficoltà ad eseguire scavi sistematici delle tombe tarantine, ed osservando invece come in realtà andrebbe altrimenti motivata la sostanziale assenza di vasi protoitaliotti dai corredi della colonia spartana. Si veda inoltre Graepler 2002, pp. 195-197.

<sup>1071</sup> Il condizionale è d'obbligo, in quanto la ricostruzione dei dati si basa esclusivamente sul confronto tra dati d'archivio risalenti al XIX secolo, dall'Archivio di Stato di Bari, e la memoria riportata dal canonico Ursi (Ursi 1835<sup>a</sup>, pp. 80-85): Montanaro 2007, pp. 606-611. Una parte dei materiali rinvenuti fu portato a Napoli, o venduto in un secondo momento sempre al *Real Museo Borbonico*; altri vasi, invece, furono acquisiti dalla regina Carolina Murat e successivamente confluirono nel Museo di Monaco di Baviera. Fa eccezione l'idria A 4, che dalla collezione di Carolina Murat passò all'Ermitage. Ruggiero 1888, pp. 560-565.

<sup>1072</sup> A 4 è stata esaminata nel §. III. 5, essendo l'unico caso nella ceramica italiota di tema amazzonico con Teseo; L 2 invece fa parte dei vasi in cui compare Eracle impegnato nella consegna del cinto (nello specifico il vaso, un'idria, rappresenta il primo caso attestato con questo tema: cfr. §. II. 1 e §. III. 3).

<sup>1073</sup> Si tratterebbe dell'anfora nolana conservata a Monaco di Baviera, Antikensammlungen (già collezione Lipona-Carolina Murat), 2325 con Teseo e Procuste (Pittore di Alkymachos. 460-450 a.C. Beazley 1963, p. 530, n. 19; Montanaro 2007, p. 631, n. 148.21), di cui parla Ursi 1835<sup>a</sup>, p. 44, identificata nell'esemplare suddetto anche da Jatta 1869, pp. 64-65.

<sup>1074</sup> Anfora di tipo panatenaico. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82263. Mito di Bellerofonte e partenza del guerriero. Pittore di Amykos. 430-420 a.C. Heydemann 1872, pp. 291-292, n. 2148; Trendall 1967, pp. 44-45, n. 217; Montanaro 2007, pp. 616-617, n. 148.4.

del rango equestre del defunto<sup>1075</sup>. La tomba doveva dunque essere ricchissima e caratterizzata anche da un preciso messaggio in senso eroico, nel quale inquadrare sia il rapimento di Antiope da parte di Teseo (A 4) sia l'impresa di Teseo contro Procuste e quella di Bellerofonte. La particolarità dei due vasi è anche nelle raffigurazioni: A 4 è l'unico caso nella ceramica italiota di tema amazzonico con protagonista Teseo; L 2 invece fa parte dei vasi in cui compare Eracle impegnato nella consegna del cinto<sup>1076</sup>. Entrambi i vasi con Amazzoni presentano, dunque, schemi non direttamente riconducibili alla mera sfera bellica: da parte dei ceramografi protolucani vi sarebbe dunque quasi una predilezione per tematiche amazzoniche di argomento non militare<sup>1077</sup>, mentre il Pittore della Danzatrice di Berlino rivisita l'episodio del rapimento della regina delle Amazzoni, distaccandosi però rispetto alla tradizione attica<sup>1078</sup>. Ipotizzando una cooperazione tra ceramografi lucani e apuli all'inizio della fase produttiva a figure rosse, ampiamente congetturata, e che forse si prestava ad una specializzazione, se non proprio ad un rapporto tra *competitors*, nella selezione dei temi<sup>1079</sup>, potrebbe essersi progressivamente delineata, rispetto alla problematica strettamente amazzonica, una preferenza per i temi erotici da parte dei pittori lucani rispetto a quelli bellici, prediletti da quelli apuli<sup>1080</sup>.

Dalla necropoli ruvese proviene anche il notevole cratere eponimo del Pittore di Sisifo (A 10); anche in questo caso, la ricostruzione di un ipotetico contesto si fonda esclusivamente sull'analisi dei documenti d'archivio<sup>1081</sup>. Il vaso proveniva, forse, da una tomba a semicamera, il cui corredo fu interamente venduto, eccetto il grande cratere acquistato dagli Jatta<sup>1082</sup> e quindi confluito nella collezione museale dove attualmente si trova ancora. Probabilmente è riferibile sempre all'area

---

<sup>1075</sup> Ursi 1835<sup>a</sup>, pp. 80-85; Montanaro 2007, pp. 606-633.

<sup>1076</sup> Per l'analisi degli schemi si veda il §. II. 1, mentre l'analisi iconografica dei singoli temi si vedano il §. III. 3 e §. III. 5.

<sup>1077</sup> In questo senso Roscino 2011, pp. 209-211.

<sup>1078</sup> Si veda il §. II. 1 e il §. III. 5.

<sup>1079</sup> Carpenter 2003, pp. 4-5.

<sup>1080</sup> Su questo argomento si veda il §. II. 1.

<sup>1081</sup> Si tratterebbe della tomba rinvenuta nel fondo del Capitolo nel dicembre 1834, di cui riferiscono sia Panofka 1834<sup>b</sup>, pp. 39-40 sia Ursi 1835<sup>a</sup>, pp. 103-106, sebbene un primo elemento dubbio consiste nel fatto che Panofka riporta come data il dicembre del 1833. Insieme al cratere dovevano esserci altri sei vasi di minori dimensioni, indisponibili già subito dopo il ritrovamento.

<sup>1082</sup> Montanaro 2007, p. 637, nota 324.

necropolare di Ruvo di Puglia anche il cratere del Pittore di Arianna A 13: come molti altri vasi appartenenti alla Collezione Caputi<sup>1083</sup>, anche questo deriverebbe da scavi clandestini nelle necropoli ruvesi. Il dato contribuisce a dimostrare una certa predilezione per la tematica amazzonica in quest'area sin dalle prime attestazioni<sup>1084</sup>.

Dalla necropoli di Contrada Purgatorio a Rutigliano, centro dell'entroterra peucezio, provengono quattro vasi con temi amazzonici relativi a questa fase dell'ultimo trentennio del V secolo a.C. Sono riconducibili allo stesso corredo funerario (*Rutigliano*, 1, A 6, A 7, A 8), rispettivamente un'anfora, un cratere ed una *pelike*, tutti riferibili alla produzione del Pittore della Danzatrice di Berlino: la tomba, del tipo a semicamera, presentava un ripostiglio, nel quale erano depositati i vasi del corredo. In esso erano ancora associati vasi protoitalioti e vasi attici. La sepoltura è riferibile ad un individuo di sesso maschile di rango elevato, come indicano le armi rinvenute<sup>1085</sup> e il *set* di bronzi per il banchetto ed il simposio<sup>1086</sup>.

La lettura in chiave eroica del messaggio figurativo, sotteso alla decorazione degli esemplari a figure rosse, trova la sua espressione dominante proprio nel cratere a volute A 7, con la scena della morte di Memnon sul corpo e il collo decorato con la prima immagine amazzonica organizzata in più duelli<sup>1087</sup>. La *pelike* A 8<sup>1088</sup> presenta invece una scena sul tema dell'eroismo di Achille, al quale è affiancato il padre Peleo impegnato in un duello con una guerriera a cavallo. L'immagine eroica del defunto è ulteriormente rimarcata dal resto del corredo vascolare<sup>1089</sup> ed anche dalla presenza del cinturone bronzeo e della corazza. Singolare il ripresentarsi della figura amazzonica anche sull'anfora A 6, per la terza volta nel corredo: su quest'ultimo esemplare viene

---

<sup>1083</sup> Ora confluiti nella Collezione Banca Intesa, attualmente a Vicenza, Galleria di Palazzo Leoni-Montanari; Jatta 1877, p. 90; Castoldi 2004, p. 207, n. 192; Lambrugo 2006, p. 207, n. 192; Castoldi 2006<sup>a</sup>, pp. 186-187, n. 69.

<sup>1084</sup> Da Ruvo di Puglia provengono infatti molti altri vasi apuli della fase dell'Apulo Medio con questo soggetto, di cui si parlerà successivamente.

<sup>1085</sup> Un elmo corinzio, due gambali, un cinturone, spade. Lo Porto 1980, p. 741, tav. 112.1.

<sup>1086</sup> *Lebetes*, patere (una con manico antropomorfo), colini, coltelli in bronzo. Lo Porto 1980, p. 741, tav. 112.1.

<sup>1087</sup> Per l'analisi degli schemi si veda il §. II. 3.

<sup>1088</sup> Di questo vaso si è discusso nel §. III. 5, in quanto unica raffigurazione amazzonica esistente con Peleo.

<sup>1089</sup> Nel senso dell'ideologia eroica del guerriero si inserisce anche l'anfora protoapula con scena di Adrasto ed i capi di Tebe prima della battaglia. Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Pittore della Danzatrice di Berlino. 430-420 a.C. Trendall, Cambitoglou 1978, p.435, n. 12 b; Lo Porto 1980, p. 742, tav. 114. All'officina del Pittore della Danzatrice di Berlino fu commissionato l'intero *corpus* di vasi contenuti nella tomba, accanto agli esemplari a figure rosse importati dall'Attica. Cfr. relativa scheda di contesto, *Rutigliano*, 1.

estrapolato lo schema della guerriera a cavallo, contrapposta a quella dell'eroe tradizionale rappresentato sul lato opposto dell'anfora.

Non dissimile si presenta anche la lettura del corredo *Rutigliano*, 2; in tal caso si tratta di un sarcofago, nel quale era deposto l'inumato con l'armatura (elmo, cinturone, schinieri) e due strigili<sup>1090</sup>, mentre nel ripostiglio fu depositato il corredo vascolare, composto sia da esemplari attici (tra i quali spicca un grande cratere del Pittore di Peleo con la scena del ratto di Cassandra) sia protoitalioti, con la presenza della *pelike* A 9, che ripropone lo schema della monomachia con la guerriera a cavallo. La sepoltura, anche per la particolarità del sarcofago, internamente intonacato, appartiene ad un esponente di spicco della comunità, la cui adesione al modello eroico, in questo caso come nel precedente, è rimarcata anche dalla presenza di recipienti ed utensili in bronzo, tra cui anche una grattugia, e di numerosi vasi a vernice nera di importazione, tra cui due *stemless-cup* attiche, che ripropongono il tema simposiaco come costume rituale ed eticamente, oltretutto socialmente, connotante abbracciato dalle *élites* locali.

Per concludere la disamina sui vasi protoitalioti provenienti dall'*Apulia*, ancora la regione peucezia risulta fruitrice di vasi con temi amazzonici. Da Bari provengono i crateri A 12, del Pittore di Arianna, e A 16, del Pittore della Nascita di Dioniso; dalla necropoli di Gravina, Contrada Botromagno (*Gravina*, 1), proviene il cratere A 14, eponimo del Pittore di Gravina. La tomba faceva parte di un nucleo distinto<sup>1091</sup>, probabilmente ascrivibile ad un *clan* familiare, slegato rispetto alle sepolture coeve della necropoli per la tipologia<sup>1092</sup>, caratterizzandosi dunque come un *unicum*<sup>1093</sup>; la struttura tombale, del tipo a semicamera con breve *dromos* di accesso, costituisce per l'epoca un caso eccezionale, dal momento che essa recava all'interno tracce di una

---

<sup>1090</sup> Ciancio 2010, p. 236, evidenza come la presenza dello strigile accanto al cinturone diventi, nei centri peucezi della fine del V secolo a.C., un elemento caratteristico, a Rutigliano come a Conversano, Bitonto, Ruvo e Monte Sannace.

<sup>1091</sup> Ciancio 1997, pp. 69-70.

<sup>1092</sup> Quella di Botromagno è un raro esempio di necropoli urbana: le tombe seppellite nella città presentano un assetto "familiare", e sono dotate di un aspetto monumentale. Ciancio 1997, p. 69; Ciancio 2005, pp. 49-57; Ciancio 2010, pp. 233-234.

<sup>1093</sup> Tomba e corredo sono stati analizzati in numerosi contributi, talvolta con diverse interpretazioni: Ciancio 1997, pp. 19-21, 70-73, 90-101; Mugione 2002, pp. 91-100; Ciancio 2005, pp. 47-57; Ciancio 2010, pp. 231-234.

decorazione figurata con un fregio di cavalieri<sup>1094</sup>. La struttura, la posizione e l'orientamento contribuiscono ulteriormente a distinguere la sepoltura rispetto al resto della necropoli: è evidente che si tratta di una tomba eminente. Il corredo, estremamente ricco, contempla vasi sia italoti sia attici. I due “blocchi” di vasi (quelli prodotti localmente e quelli importati da Atene) sono stati considerati parte di due corredi differenziati, ma una lettura più recente riconosce l'esistenza di un criterio nella selezione delle raffigurazioni sui vasi, sicché oggi si tende a considerare il complesso degli elementi del corredo come unitario<sup>1095</sup>. L'assenza di armi o di un elemento come lo strigile rende difficile l'identificazione del sesso del defunto, non concordemente riconosciuto dagli studiosi<sup>1096</sup>. La decorazione degli esemplari ruota, complessivamente, intorno alla tematica del defunto come guerriero e a quella della sua eroizzazione<sup>1097</sup>, ma non mancano temi relativi alla sfera del matrimonio sia tra i vasi attici (la *lekane* col ratto delle Leucippidi<sup>1098</sup> oppure il *kantharos* con la restituzione di Elena<sup>1099</sup>) sia tra quelli italoti (lo stesso cratere A 14 presenta di nuovo Elena, stavolta rappresentata con Paride). Tuttavia la caratterizzazione del messaggio che traspare dalla lettura iconografica del complesso vascolare sembra andare più nel senso dell'esaltazione del capo-guerriero<sup>1100</sup> che in quella dell'aspetto matrimoniale e femminile<sup>1101</sup>, anche data la presenza, nelle immagini con eroi, di attributi caratteristici dell'armamento italico, quali elmi di tipo frigio<sup>1102</sup>. Gravina di Puglia, infatti, è collocata in quella fascia interna, al di qua del fiume Bradano, che

<sup>1094</sup> Ciancio 1997, pp. 70-73; Gadaleta 2002, pp. 55, 114; Mugione 2002, pp. 91-99; Ciancio 2005, pp. 50-59.

<sup>1095</sup> Ciancio 2005, pp. 54-55.

<sup>1096</sup> Lo Porto 1978, pp. 348-350; Trendall, Cambitoglou 1978, pp. 21-22, 30-33; Riccardi 1989, p. 73, fig. 50; Trendall 1989, pp. 26-27; Pontrandolfo 1990, p. 359; De Juliis 1997, p. 241; Ciancio 1997, pp. 19-21, 70-73, 90-101, figg. 9, 91-93; Di Zanni 1997, pp. 181-186; De Juliis 2000, p. 108; Gadaleta 2002, pp. 55, 114; Mugione 2002, pp. 91-99; Ciancio 2005, pp. 50-59; Montanaro 2007, pp. 707-717; Roscino 2011, pp. 208-209.

<sup>1097</sup> In particolare si veda la raffigurazione sull'anfora apula con Oreste ed Elettra sulla tomba di Agamennone, tema poi riproposto su un'altra anfora, creando quindi una simmetria tra la versione ellenizzante e quella, invece “indigenizzante”). Ciancio 2005, pp. 53-54; Roscino 2011, pp. 205-206.

<sup>1098</sup> Gravina in Puglia, Museo E. Pomarici Santomasi, 177008. Pittore di Achille. Circa 460 a.C. Ciancio 1997, p. 119, figg. 150-152; Di Zanni 1997, pp. 184-185, n. 131.

<sup>1099</sup> Gravina in Puglia, Museo E. Pomarici Santomasi, 177009. Pittore di Eretria. 430-420 a.C. Lo Porto 1978, pp. 348-349, tav. 60; Ciancio 1997, p. 90, figg. 115-118; Di Zanni 1997, p. 185, n. 132.

<sup>1100</sup> Così Ciancio 1997, pp. 90-92 e Ciancio 2005, pp. 52-54.

<sup>1101</sup> Mugione 2002, pp. 91-99.

<sup>1102</sup> Sugli elmi di tipo frigio come elementi caratteristici della panoplia italica si è detto nel §. III. 1. Accanto al *pilos*, gli elmi frigi sono infatti presenti nei corredi dell'Italia meridionale. Un esempio di cui si dirà è il contesto tombale *Conversano*, 1. Si veda anche Mazzei 1996<sup>b</sup>, pp. 119-128.

faceva da testa di ponte con l'area lucana. Questa zona è comunque fortemente caratterizzata dal punto di vista culturale come la Peucezia adriatica: la modalità di composizione del corredo di Gravina, con il cratere e le anfore di tipo panatenaico in ceramica a figure rosse prodotti localmente, e la *kylix* e le *oinochoai* ancora importate dall'Attica, si confronta direttamente con i corredi della Peucezia costiera, quali i già citati casi di Rutigliano, dai quali si distacca per l'assenza delle *pelikai*.

L'importanza di questo corredo è stata spesso accostata al ritrovamento di un altro notevole complesso vascolare rinvenuto, alla fine del XIX secolo, a Ceglie del Campo, presso Bari, la cui ricostruzione, estremamente travagliata, non ha, a tutt'oggi, trovato un'analisi dirimente e soddisfacente sulla suddivisione dei corredi tombali (o, altrimenti, sulla loro unificazione in un unico complesso: *Ceglie del Campo, I*). Lo scavo, condotto da un contadino, restituì del materiale notevole; tuttavia solo in un secondo momento, rispetto alla scoperta, fu inviato dall'Accademia dei Lincei, per un sopralluogo, il Mayer<sup>1103</sup>: il rapporto di quest'ultimo, che riportava la presenza di *due* cadaveri «*collocati in senso divergente*», ha indotto ad ipotizzare l'esistenza non di una, ma di due deposizioni all'interno della tomba, se non addirittura di due tombe distinte, sebbene quest'ultima teoria sembri assai meno verosimile. La probabilità di una doppia deposizione, infatti, sembrerebbe in parte possibile data la presenza nel corredo di due crateri, monumentali per dimensione e per decorazione: uno è il cratere protoapulo A 15, eponimo del Pittore della Nascita di Dioniso, mentre l'altro è il cratere protolucano eponimo del Pittore delle Carnee<sup>1104</sup>. Tuttavia, anche i più recenti tentativi di ricostruzione<sup>1105</sup>, non sono riusciti ad appianare il problema della divisione – o

---

<sup>1103</sup> Mayer 1914, p. 58.

<sup>1104</sup> Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8263. 425-400 a.C. Trendall 1967, pp. 54-55, tav. 24; De Juliis, Lojacono 1985, pp. 434-435, figg. 530-531; Labellarte 1988, pp. 312-314, n. 676, figg. 407, 421-422; D'Amicis 1991, pp. 131-145; Bottini 1996<sup>b</sup>, pp. 46-52. Il cratere con Amazzonomachia sarebbe relativo alla sepoltura maschile, e quello protolucano all'altra deposizione, presumibilmente femminile, come parrebbero indicare anche il *lebes gamikòs* a figure rosse (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8268. Donna con Eros e due figure femminili nude. Senza attribuzione. Prima metà del IV secolo a.C. Labellarte 1988, p. 321, n. 685, fig.432.) e l'idria (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8278. Figura femminile seduta circondata da due giovani. Gruppo delle Lunghe Falde. 375-350 a.C. Labellarte 1988, p. 322, n. 686, fig. 433).

<sup>1105</sup> Miroslav Marin in Cassano 1982, p. 42; Labellarte 1988, pp. 304-339 sottolineava l'importanza della presenza delle armi, indizio di appartenenza ad un defunto di sesso maschile, accanto però ai *lebetes gamikoi*; Bottini 1996<sup>b</sup>, pp. 46-

confluenza – dei due presunti corredi, ragion per cui nella scheda relativa di contesto se ne presenta un unico elenco.

La tomba, del tipo a semicamera, presentava le pareti decorate<sup>1106</sup> ed un corredo molto ricco, non solo dal punto di vista del complesso vascolare, ma anche per il *corpus* delle armi rinvenute all'interno, tra cui spicca un cinturone in bronzo, elemento deposizionale comune alle tombe di Rutigliano coeve<sup>1107</sup>. Il sontuoso materiale rinvenuto era completato anche da vasi in bronzo, dei quali tuttavia restano solo frammenti<sup>1108</sup>. Indubbiamente il defunto (o i defunti) occupava un ruolo di prestigio all'interno della comunità, che non mancava di sottolineare facendosi rappresentare nelle vesti del guerriero, attraverso il simbolo del cinturone; d'altro canto sembra di potersi individuare anche un'adesione ai culti dionisiaci<sup>1109</sup>, legati al rituale simposiaco e alla giusta assunzione del vino, come risulterebbe anche dall'analisi delle immagini raffigurate sul cratere A 15<sup>1110</sup>. D'altronde anche altri esemplari presenti nel corredo si prestano bene ad una lettura in chiave dionisiaca e simposiale: è il caso, ad esempio, dei due *kantharoi* tipo Saint-Valentin<sup>1111</sup>.

Da Ceglie del Campo proviene anche un altro vaso decorato con soggetto amazzonico, il cratere protolucano L 4, rinvenuto in un'altra tomba, del tipo a fossa, portata alla luce nell'ottobre del 1904, durante gli scavi per la costruzione della ferrovia (*Ceglie del Campo*, 2): i materiali ritrovati furono trasportati a Taranto e a Bari, e conservati nelle rispettive sedi museali<sup>1112</sup>. Anche in questo caso, come per l'altro corredo da Ceglie, sussistono delle difficoltà nell'analisi dei materiali: il

---

52, invece, ammettendo la concreta possibilità che il corredo vada differenziato in due nuclei, attribuisce al cratere del Pittore delle Carnee la pertinenza al corredo maschile, in controtendenza rispetto ad altre interpretazioni.

<sup>1106</sup> Gadaleta 2010<sup>a</sup>, p. 252.

<sup>1107</sup> Si veda, analizzato in questa sede, *Rutigliano*, 1.

<sup>1108</sup> *Ceglie del Campo*, 1: tra i bronzi anche varie anse, di cui una configurata a protome silenica.

<sup>1109</sup> Bottini 1996<sup>b</sup>, pp. 46-52.

<sup>1110</sup> Roscino 2004-2005, pp. 59-76.

<sup>1111</sup> Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8259, 8322. V-IV secolo a.C. Labellarte 1988, pp. 311-312, nn. 674-675, figg. 419-420; a questi esemplari, importati, si può affiancare l'esemplare d'imitazione in produzione locale, attribuito al Gruppo Xenon. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8323. Metà del IV secolo a.C. Labellarte 1988, p. 328, n. 708, fig. 455.

<sup>1112</sup> Jatta 1906, coll. 494-517; Roppo 1921; Cassano 1982; Cassano 1988, pp. 349-362.

corredo, al momento del rinvenimento, era stato smembrato<sup>1113</sup>. A Taranto confluirono i vasi di fabbricazione indigena<sup>1114</sup>, e a Bari quelli figurati (di manifattura tarantina e metapontina<sup>1115</sup>) ed una statuetta di Apollo<sup>1116</sup> che, secondo la lettura dei documenti d'archivio<sup>1117</sup>, era stata rinvenuta insieme ai vasi figurati e ad un'ambra<sup>1118</sup>. Cronologicamente i materiali non risultano coevi, e questo ha contribuito a far ipotizzare l'esistenza di un secondo contesto tombale, al quale riferire il bronzetto di Apollo, più antico di circa un cinquantennio rispetto ai vasi protoapuli e protolucani. Oltre al bronzetto risulta inconciliabile con una datazione ai decenni iniziali del IV secolo a.C. anche una *lekythos* attica a figure nere<sup>1119</sup>. Un'ipotesi possibile<sup>1120</sup> individuerrebbe un nucleo costituito dai vasi figurati, dai vasi indigeni, dalle ceramiche a vernice nera e dall'ambra, e un secondo nucleo, forse riferibile ad un'altra tomba più antica, di cui restano il bronzetto di Apollo e la *lekythos*. Il cratere L 4 è attribuito al Pittore delle Grandi Teste, e va considerato in relazione agli altri vasi del corredo, attribuiti al Pittore di Amykos, ma soprattutto in relazione ad un'idria, raffigurante Elena e Paride, attribuita al protoapulo Pittore di Sisifo<sup>1121</sup>. Il vaso protolucano, infatti, è decorato con una scena di colloquio tra Ippolita ed Eracle<sup>1122</sup>: il tema amazzonico è qui caratterizzato in senso prettamente

<sup>1113</sup> Tra il 1904 e il 1906 ci fu una lunga questione tra il Quagliati, direttore del Museo di Taranto (che fu avvisato con ritardo della scoperta) e il Museo di Bari, affinché i materiali fossero resi disponibili allo studio, e fossero preservati dal rischio di essere portati all'estero. Cassano 1988, p. 349.

<sup>1114</sup> Tra questi tre crateri a colonnette peucezi. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 4825, 4825 bis, 4826, 4827. Fine V – inizi del IV secolo a.C. Cassano 1982, A I 11, 12, 13, pp. 69–70, tav. III; Cassano 1988, pp. 355–356, pp. 357–358, nn. 767–769, 774, figg. 514–516, 521.

<sup>1115</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Ceglie del Campo*, 2. Oltre al cratere L 4, i vasi figurati si componevano di un'*oinochoe* protolucana e di un'idria del Pittore di Sisifo.

<sup>1116</sup> Bari, Museo Archeologico Provinciale, 4396. Primo quarto del V secolo a.C. Jatta 1906, col. 494, nota 1; Roppo 1921, p. 143; Cassano 1982, A I, p. 75, tav. III; Rolley 1984, p. 238, n. 274; Cassano 1988, pp. 353–354, n. 760, figg. 506–507

<sup>1117</sup> In particolare ricca di dettagli, considerati tuttavia spesso errati, è la relazione del Giovannelli (assistente ai Monumenti della Provincia di Bari), mentre più rigorosa quella del Quagliati; entrambe sono citate e discusse in Cassano 1988, pp. 349–351.

<sup>1118</sup> Pendaglio. Bari, Museo Archeologico Provinciale, 4397. Parte di figura alata incisa. Ultimi decenni del V secolo a.C. Roppo 1921, p. 144; Cassano 1982, A I 4, p. 67, tav. IV; Cassano 1988, p. 353, n. 759, fig. 506.

<sup>1119</sup> Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 4816. Decorazione vegetale. Pittore di Athena. Secondo quarto del V secolo a.C. Haspels 1936, p. 262; Cassano 1988, p. 351, n. 755, fig. 502.

<sup>1120</sup> Cassano 1988, p. 350.

<sup>1121</sup> Idria. Bari, Museo Archeologico Provinciale, 4394. Elena e Paride. Pittore di Sisifo. 420–400 a.C. Jatta 1906, coll. 502–506, fig. 4, tav. II; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 17, n. 71; Cassano 1982, A I 2, p. 66, tav. II; Cassano 1988, p. 352, n. 757, figg. 501–504.

<sup>1122</sup> Per l'analisi iconografica cfr. §. III. 3.

erotico e matrimoniale<sup>1123</sup>, e, per quanto sia impossibile definirlo con certezza, sembrerebbe probabile la pertinenza del corredo più ad un individuo di sesso femminile che maschile, data la concomitanza di miti raffigurati sui vasi riferibili al mondo erotico e nuziale (come sul cratere L 4 e sull'idria).

Nella fase iniziale della produzione di vasi a figure rosse italioti i centri indigeni sono quindi immediatamente ricettivi rispetto agli esemplari decorati con tema amazzonico, così come lo erano stati già nei confronti della produzione attica, in particolar modo in Peucezia<sup>1124</sup>. Non solo, tuttavia, i vasi sono attestati nella Peucezia adriatica (Bari, Ceglie del Campo), ma sono altresì presenti anche in corredi tombali di località più interne (Ruvo di Puglia, e più a sud Rutigliano), fino alla direttrice bradanica, con Gravina di Puglia.

La fase successiva, dal 390 al 350 a.C., è caratterizzata dalla continuità della diffusione del tema amazzonico in Peucezia, accanto ad una minima distribuzione di vasi con Amazzonomachie anche in altre aree della Puglia: se, infatti, da Ceglie del Campo proviene il vaso A 21<sup>1125</sup>, gli altri due vasi attribuiti allo stesso ceramografo provengono invece dalla Messapia. In particolare A 23 è riferito genericamente a *Rudiae*<sup>1126</sup>, mentre A 22 presenta un'indicazione sicura di provenienza dallo stesso centro (*Rudiae, 1*). Si tratta delle uniche attestazioni del tema in Messapia<sup>1127</sup>: nella precedente fase protoitaliota, i vasi presenti nel comparto messapico segnalano una predilezione per i temi simposiaci e per le scene con atleti o con donne ed efebi impegnati in colloqui. Il *trend* si mantiene sostanzialmente inalterato anche per le fasi successive.

La tomba da *Rudiae*<sup>1128</sup> è uno dei primi esempi di ipogeo dal quale provenga un vaso amazzonico, il cratere a campana A 22, la cui decorazione era stata

<sup>1123</sup> Sul valore erotico della scena della consegna del cinto Giuman 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237.

<sup>1124</sup> Sull'importazione di ceramica attica a figure nere e rosse in Peucezia, ancora Lucchese 2010, pp. 299-306.

<sup>1125</sup> La notizia è riportata in Wuilleumier 1929, p. 206, nota 2; Gervasio 1930, pp. 242-244, fig. 1; Gervasio 1932, p. 262, e ripresa anche da Cassano 1982, p. 194, n. 14, tav. XXXV.

<sup>1126</sup> Romanelli 1929, p. 1, n. 3, tav. 10, n. 3.

<sup>1127</sup> Mannino 2005, pp. 27-38.

<sup>1128</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Rudiae, 1*.

frettolosamente identificata con un inseguimento tra Teseo e un'Amazzone<sup>1129</sup>. La camera sepolcrale era unica, del tipo semplice diffuso in Messapia e nel tarantino<sup>1130</sup>, ossia con ingresso privo di decorazione, breve *dromos* con qualche scalino, assenza di vestibolo o atrio, decorazione interna con motivi circolari in porpora sull'intonacatura<sup>1131</sup>. La sepoltura si presentava manomessa al momento del rinvenimento, e, peraltro, una parte cospicua dei materiali bronzei, trasferita al Museo Provinciale Castromediano di Lecce senza inventario, fu confusa con il resto dei materiali ivi conservati. Nonostante la scarsità di notizie, la presenza, all'interno della sepoltura, del cinturone<sup>1132</sup> e di uno strigile bronzeo<sup>1133</sup>, lascia comunque intuirne una possibile attribuzione ad un individuo di sesso maschile di rango piuttosto elevato. La raffigurazione amazzonica sul cratere A 22 rappresenta un richiamo ad un episodio mitologico nel quale il guerriero può riconoscersi ed identificarsi in una figura eroica.

Tornando alla Peucezia, numerose sono ancora le attestazioni di provenienza da Ruvo di Puglia. Un'origine ruvese, benché decontestualizzata, sarebbe indicata anche per il vaso A 28<sup>1134</sup>; vi sono più certezze riguardo al cratere A 29, che proviene da un controverso contesto tombale sempre da Ruvo di Puglia (*Ruvo di Puglia*, 3). Si tratterebbe di una tomba rinvenuta nel 1835, come suggerirebbe la composizione del corredo (una *phiale*, una *pelike*, un'anfora panatenaica) riferibile ad un individuo di sesso femminile. Le raffigurazioni sui vasi sono estremamente varie dal punto di vista tematico, e si prestano poco ad una lettura organica<sup>1135</sup>.

---

<sup>1129</sup> Romanelli 1929, p. 1, n. 3; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 109, n. 57, tav. 37,4. In realtà il guerriero, che indossa un *pilos* ed una *chlamis*, non presenta nessun attributo peculiare che possa suggerire una simile identificazione. Cfr. §. III. 5.

<sup>1130</sup> Lamboley 1982, pp. 105-107. Attualmente la struttura non è più rintracciabile, e non lo era più nei primi anni Cinquanta del XX secolo: Bernardini 1955, p. 76.

<sup>1131</sup> De Simone in Bernardini 1955, pp. 75-76.

<sup>1132</sup> Impossibile stabilire se esso fosse stato, o meno, indossato dal defunto.

<sup>1133</sup> Cfr. *Rudiae*, 1.

<sup>1134</sup> L'attribuzione di provenienza da Ruvo di Puglia è proposta da ultimo in Montanaro 2007, pp. 905-906. Secondo questa ricostruzione, il vaso sarebbe originario di quella zona della necropoli ruvese (fondo "La Zeta"), oggetto di un'intensa attività di scavo nel 1830, di cui riferiscono sia Ursi 1835<sup>a</sup>, pp.78-81, sia lo stesso Jatta (Jatta 1869, p. 69). Il vaso sarebbe stato poi disponibile sul mercato antiquario napoletano, e di qui, acquisito dal collezionista Alessandro Pizzati, confluito quindi nella collezione di vasi dell'Ermitage di San Pietroburgo, dove attualmente si trova. Ursi 1835<sup>a</sup>, pp. 80-81.

<sup>1135</sup> Infatti gli altri miti raffigurati spaziano da Perseo e la Gorgone al ratto del Palladio. Ulteriore bibliografia in Montanaro 2007, pp. 492-496.

Sempre da Ruvo di Puglia, infatti, provengono anche i vasi A 35 ed A 36, attribuiti ad un ceramografo del Gruppo di Ruvo 423<sup>1136</sup>. Soltanto per l'esemplare conservato a Napoli (A 36) si può ricostruire il contesto di provenienza del vaso, da una tomba a semicamera affrescata<sup>1137</sup> (*Ruvo di Puglia*, 2), Il corredo comprende alcuni vasi di produzione apula a soggetto mitologico e tragico (Eracle nel giardino delle Esperidi e il furto dei cavalli di Reso), accanto ad un esemplare attribuito all'officina pestana<sup>1138</sup>. Le raffigurazioni tragiche rappresentate sui vasi che compongono questo interessante corredo indirizzano verso una lettura nel segno dell'esaltazione dei valori legati ai culti escatologici, come sembrerebbe indicare soprattutto la *lekythos* con Eracle nel giardino delle Esperidi<sup>1139</sup> accanto alla reiterata immagine di Ifigenia<sup>1140</sup>.

Probabile la provenienza da Ruvo anche per il cratere A 48, incluso nella Collezione Caputi<sup>1141</sup>. Anche per i due crateri a volute A 49 ed A 50 viene riportata una provenienza da Ruvo di Puglia. Per quanto riguarda il primo caso l'origine ruvese è indicata dal primo editore<sup>1142</sup>, mentre in relazione al cratere A 50, raffigurante la scena dell'*ikesìa* di Priamo per il riscatto di Ettore, la provenienza da Ruvo è riportata fin dal 1835<sup>1143</sup>.

Nella seconda metà del IV secolo a.C. la situazione relativa alle provenienze dall'*Apulia* cambia sensibilmente. Il mercato è ora dominato dai prodotti delle

<sup>1136</sup> Il cratere A 35 è eponimo del gruppo. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 403, n. 41, tav. 142, n. 4

<sup>1137</sup> Laviola 1837, pp. 85-87; Fenicia 1840, pp. 56-62; sulla base delle notizie ottocentesche è stato avanzato un modello ricostruttivo (Cassano 1996, pp. 119-120 condiviso poi anche da Montanaro 2007, pp. 357-381).

<sup>1138</sup> Si tratta della *lekythos* Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82835. Due atleti. Officina pestana. Circa 350 a.C. Fenicia 1840, pp. 65-66, n. 22; Montanaro 2007, p. 366, n. 55.9.

<sup>1139</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81856. Pittore di Licurgo. Circa 350 a.C. Heydemann 1872, n. 2893; Cassano 1996, p. 120, n. 10.24; De Caro 2001, p. 64, n. 34; Montanaro 2007, p. 362, n. 55.3.

<sup>1140</sup> L'immagine della figlia di Agamennone compare due volte: si veda la relativa scheda *Ruvo di Puglia*, 2. La raffigurazione di Ifigenia come sacerdotessa di Artemide, ispirata dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide (Kahil 1990, pp. 718-719) è caratteristica dell'iconografia di questo personaggio in Italia Meridionale e in particolar modo dei vasi italioti a figure rosse. Sulla valenza funeraria di Ifigenia come immagine della sposa e della morte allo stesso tempo si vedano anche Moret 1978, p. 87; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 272-277.

<sup>1141</sup> Jatta 1877, pp. 52-60, n. 270.

<sup>1142</sup> Jatta 1869, n. 1089.

<sup>1143</sup> Il 1835 sarebbe l'anno del ritrovamento: Ursi 1835<sup>b</sup>, pp. 134-135. Il canonico Ursi, tuttavia, non riferisce ulteriori dettagli riguardo alla tomba, ma attribuisce allo stesso contesto un altro vaso notevole (Cratere a volute. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, B4. Ceramografo vicino al Pittore di Licurgo. 355-345 a.C. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 431, n. 81). La provenienza sicura da Ruvo viene riportata anche dal Gerhard 1840, p. 188, n. 4 e così anche dal Reinach 1899, pp. 138-139, n. 3. Non si posseggono ulteriori dati relativi alla tomba.

officine del Pittore di Dario e del suo collaboratore, il Pittore dell'Oltretomba<sup>1144</sup>. A partire dal 340-320 a.C. il fenomeno più significativo che si può osservare, studiando i contesti di provenienza dei vasi decorati con tema amazzonico, è indubbiamente costituito dall'emergere anche dei centri della Daunia, il comparto settentrionale della Puglia, accanto alla Peucezia. Sono questi gli anni in cui si sviluppa l'attività dell'officina del Pittore di Dario, alla quale va riferita una parte interessante degli esemplari a soggetto amazzonico di cui è noto il contesto di provenienza.

Il cratere A 62, eponimo del ceramografo, e l'anfora A 63 provengono entrambi dallo stesso corredo tombale (*Canosa*, 2), deposto nel complesso ipogeico detto appunto "del Pittore di Dario". Le notizie pertinenti al ritrovamento e le informazioni sulla struttura sono affidate alla documentazione d'archivio<sup>1145</sup>. Il complesso architettonico, di cui fu eseguito un rilievo durante un sopralluogo dopo la scoperta<sup>1146</sup>, fu interrato ed è attualmente "disperso". Probabilmente la struttura era costituita da un *dromos* di accesso e da due camere funerarie comunicanti, in asse con esso, secondo una modalità che risulta tipica di molti altri complessi canosini. Dal dettagliato resoconto del Bonucci<sup>1147</sup> si ricava la notizia della presenza di due armature "di bronzo dorato", successivamente disperse, e di un corredo formato da due nuclei<sup>1148</sup>, l'uno composto da tre vasi subito trasportati a Napoli, tra cui un cratere con la scena dei funerali di Patroclo<sup>1149</sup>, e l'altro da quattro vasi – tra cui A 62 ed A 63 – che furono recuperati in un secondo momento<sup>1150</sup>. Non ci sono certezze sul

---

<sup>1144</sup> Si veda l'analisi al §. II. 3.

<sup>1145</sup> Ruggiero 1888, pp. 573-574; Bonucci 1854, p. 17; Gerhard 1857<sup>a</sup>, pp. 56-58, tav.104.2; Mayer 1898, p. 213; Rocco 1953, p. 170; Schmidt 1960, pp. 84-86; Mazzei 1984<sup>b</sup>, p. 198; Mazzei 1988, pp. 287-289; De Juliis 1992, p. 144; Cassano 1992, pp. 176-186; Cassano 1996, pp.152-156; Mazzei 1996, p. 404; Todisco 2003, pp. 557-558; Borriello, Rubino 2003, pp. 52-56.

<sup>1146</sup> Gerhard 1857<sup>a</sup>, pp. 56-58, tav. 104.2.

<sup>1147</sup> In Ruggiero 1888, pp. 538-544.

<sup>1148</sup> Mayer 1898, p. 213, tentò anche una ricostruzione ulteriore dei vasi che componevano il corredo, senza tuttavia riuscire a dirimere la questione.

<sup>1149</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81393 (H 3254). Funerali di Patroclo e scena di offerta presso un *naïskos*. Pittore di Dario. 340–330 a.C. Trendall, Cambitoglou 1982, p. 495, n. 39, tav. 176.2; Cassano 1992, pp.180–182, n. 2, fig. 2.

<sup>1150</sup> I materiali, infatti, giunsero a Napoli in momenti diversi: una parte tramite la mediazione di Donato Fatelli, da Ruvo di Puglia, un'altra grazie all'intervento del canonico Basta, noto collezionista, da Canosa stessa. Cassano 1992, pp. 176-186; Cassano 1996, pp. 152-153.

numero e sul sesso dei defunti deposti nell'ipogeo<sup>1151</sup>; è certo che si trattava di uno o più personaggi di rilievo nell'ambito della comunità. Il rango elevato<sup>1152</sup> è suggerito non solo dalla tipologia stessa della tomba, ma anche dall'altissima qualità dei vasi del Pittore di Dario. I due crateri a mascheroni, peraltro, presentano delle raffigurazioni davvero "impegnative", sia dal punto di vista tecnico sia tematico: in un caso (A 62) è raffigurato un tema storico<sup>1153</sup>, nell'altro un mito omerico, quello dei funerali di Patroclo. L'insieme dei vasi che compongono il corredo si presenta comunque piuttosto organico. Le due Amazzonomachie su A 62 ed A 63, peraltro molto simili tra loro<sup>1154</sup>, ripetono il motivo della lotta contro il barbaro, che si può riconoscere come *leitmotiv* anche nella raffigurazione sul lato posteriore del cratere principale, con una rara rappresentazione di Bellerofonte che uccide la Chimera<sup>1155</sup>. L'immagine del diverso e del *monstrum* si ripete anche nella figura di Medea, il cui mito è raffigurato nella sezione inferiore dell'anfora A 63; secondo alcune letture un simile complesso di rimandi mitologici doveva essere sostenuto anche da probabili credenze in senso escatologico<sup>1156</sup>. Il defunto si identifica chiaramente nella figura del guerriero, come indicano le panoplie deposte all'interno dell'ipogeo, ed in particolare si propone come un nemico del barbaro, a dimostrazione ulteriore dell'adesione ad un'ideologia panellenica.

Dal punto di vista cronologico (ultimo quarto del IV secolo a.C.) e di quello dei valori trasmessi dall'insieme dei vasi è affine al caso precedente il contesto *Conversano, I*, dal quale provengono due vasi con due diversi temi amazzonici (le

<sup>1151</sup> Il disegno del Gerhard 1857<sup>a</sup>, tav. 104.2 coincide con l'acquerello del Bonucci (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto Stampe e Disegni, tavola IV; riproduzione in Cassano 1996, p. 129): nel primo ambiente è rappresentato un solo scheletro di un guerriero con armatura indossata. Sicuramente uno degli inumati era di sesso maschile, come sembrano suggerire anche la composizione del corredo e le raffigurazioni sui due grandi crateri.

<sup>1152</sup> Secondo la notizia del Bonucci (si veda la relativa scheda di contesto *Canosa, 2*) nell'ipogeo era presente anche una briglia, recuperata in un sopralluogo successivo al ritrovamento della tomba, forse indizio dello *status* equestre del defunto.

<sup>1153</sup> Si tratta della complessa raffigurazione con Dario e i dignitari persiani, sulla quale si vedano almeno Anti 1952, pp. 23-45, tav. XII-XIV; Rocco 1953, pp. 170-173, tavv. LXXVI-LXXX; Schmidt 1960, pp. 18-32; Giuliani 1977, pp. 26-42; Villanueva-Puig 1989, pp. 287-299, figg.1-3; Söldner 1993, pp. 267-269, fig. 4; Aellen 1994, pp. 21, 30, 32, 54-55, 58,71, 73, 86, 98-99, 109, 116-117, 119, 123, 139-140, 190-192, 202, 213, n. 4, tavv.5-7; Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 152-154, Ap 182; Bottini 2007, pp. 86-87, figg. 11-12; Pontrandolfo 2009, pp. 116-118.

<sup>1154</sup> Se ne veda l'analisi nel §. II. 3.

<sup>1155</sup> Sull'iconografia di Bellerofonte si vedano Brommer 1952-1954; Schauenburg 1956, pp. 59-96; Schmitt 1966, pp. 341-347; Schauenburg 1979<sup>1</sup>, pp. 1-21; Lochin 1994, pp. 214-230.

<sup>1156</sup> Pontrandolfo 2009, p. 116.

anfore A 65 ed A 66 sempre attribuite al Pittore di Dario). La sepoltura<sup>1157</sup> ha restituito una panoplia completa, con elmo di tipo frigio, di quelli che molto di frequente si ritrovano come attributo dei guerrieri raffigurati sulle pitture vascolari apule<sup>1158</sup>. Tipologicamente, tuttavia, la tomba si differenzia da *Canosa*, 2: si tratta, infatti, di una tomba del tipo a semicamera, con pareti costituite da lastroni tufacei.

Del materiale ceramico, che inizialmente doveva essere ricchissimo, è pervenuta in realtà una minima parte, ed anche mal conservata<sup>1159</sup>; di un cratere a volute<sup>1160</sup> decorato con due figure in un *naïskos* circondato da offerenti non rimane che un frammento della spalla. Abbastanza ben leggibili sono le due anfore del tipo panatenaico A 65 ed A 66, rispettivamente con combattimento amazzonico e con scena della consegna del cinto da Ippolita ad Eracle<sup>1161</sup>. Si conserva anche un frammento della spalla di una *pelike*<sup>1162</sup> con tre teste di cavalli, probabilmente riferibili ad un carro o ad una quadriga, sulle quali vola un Eros androgino con una *phiale* nella mano sinistra; un secondo personaggio, di cui è visibile soltanto la testa di profilo verso sinistra, porge al conducente della quadriga un elmo apulo-corinzio. Al corredo è riferibile infine un frammento di *oinochoe*<sup>1163</sup> sul quale è rappresentato Dioniso seduto. Nonostante lo stato di conservazione, si può affermare con buona approssimazione che nel set di vasi a figure rosse del corredo dovevano esser presenti tutti quegli elementi che concorrono, in questo periodo, alla definizione di una tomba eminente, oltre alla ricorrenza di motivi chiaramente eroico-simposiali.

Il corredo è noto anche per la panoplia bronzea<sup>1164</sup>, rinvenuta tra la parete rocciosa e i lastroni superiori della parete Nord. Nonostante le scarse notizie

---

<sup>1157</sup> Chieco Bianchi Martini 1964, pp. 100-174; Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 602-604; D'Andria 1988, pp. 710-711; De Juliis 1988, pp. 137-139.

<sup>1158</sup> Cfr. §. III. 1. Per la panoplia si vedano D'Andria 1988, pp. 710-711, figg. 714-716; De Juliis 1988, pp. 137-139; Mannino 2004, p. 699, nota 2.

<sup>1159</sup> La tomba risultava depredata in antico: Chieco Bianchi Martini 1964, p. 149; parte dei lastroni di copertura, infatti, sono stati rinvenuti all'interno della tomba.

<sup>1160</sup> Chieco Bianchi Martini 1964, p. 155, n. 7, fig. 69.

<sup>1161</sup> L'analisi degli schemi è stata trattata nei §. II. 3. 3 e §. III. 3.

<sup>1162</sup> Chieco Bianchi Martini 1964, p. 157, n. 10, fig. 71.

<sup>1163</sup> Chieco Bianchi Martini 1964, p. 158, n. 21, fig. 74.

<sup>1164</sup> D'Andria 1988, pp. 710-711, figg. 714-716; De Juliis 1988, pp. 137-139; Mannino 2004, p. 699, nota 2.

riguardanti il rinvenimento, certamente l'armatura era nel ripostiglio<sup>1165</sup>; la sua deposizione rende incerta la reale funzione della stessa (rappresentativa dello *status* del defunto, oppure ostentazione del "bottino" di guerra?). Essa è composta da corazza anatomica, cinturone, schinieri, elmo con lamina applicata lavorata ad onde impostata verticalmente, tipica di un elmo di tipo frigio<sup>1166</sup>. La tomba apparteneva senza dubbio ad un membro dell'aristocrazia guerriera. Essa è peraltro l'unica di Conversano che abbia restituito un corredo di questo tipo e così ricco<sup>1167</sup>. Il cospicuo set di vasi a figure rosse, tra i quali dovevano segnalarsi almeno due crateri, di cui uno forse a colonnette<sup>1168</sup>, e il già citato esemplare a volute, sono tutti afferenti all'officina del Pittore di Dario, e concorrono ad far individuare nel fruitore un personaggio eminente del centro indigeno. Che il defunto volesse autorappresentarsi nel ruolo di guerriero è evidente dalle raffigurazioni dei vasi oltre che dalla presenza della corazza. Sulle due anfore sono rappresentati altrettanti temi amazzonici: battaglia tra Greci ed Amazzoni, sull'esemplare A 65<sup>1169</sup>, e rappresentazione del tema della consegna del cinto da Ippolita ad Eracle, sul vaso A 66<sup>1170</sup>. Delle due attestazioni del tema amazzonico, una soltanto risulta prettamente bellica, mentre l'altra si configura come inquadrabile in una sfera essenzialmente erotico-nuziale. La rappresentazione di Amazzoni come *guerriere-spose*<sup>1171</sup> è insolita, sebbene sia attestata in particolar modo nell'ultimo ventennio del IV secolo a.C.<sup>1172</sup> La reiterata allusione al ruolo eroico del guerriero, negli elementi del corredo, contribuisce ad inquadrare la tomba entro un confine definito di ordine ideologico-politico. Sul rango del personaggio, sicuramente un aristocratico, non sussistono dubbi, così come è

<sup>1165</sup> Cfr. Ciancio 2010, pp. 234-237.

<sup>1166</sup> La manifattura dell'elmo dovrebbe essere tarantina. D'Andria 1988, pp. 710-711, figg. 714-716; De Juliis 1988, pp. 137-139; Ciancio 2010, p. 237.

<sup>1167</sup> Infatti le altre zone della stessa necropoli erano del tipo a fossa semplice e non presentavano segni intenzionali di distinzione sociale.

<sup>1168</sup> Chieco Bianchi Martini 1964, p. 157, n. 9.

<sup>1169</sup> Schneider-Hermann 1970, p. 108, fig. 27; Moret 1975, pp.117-118, n. 64, tav. 67; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 612, n. 390; Trendall, Cambitoglou 1982, p. 499, n. 52; Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, pp. 158-161. Come si è visto nel §. II. 3 l'impianto compositivo si confronta in modo stringente con l'anfora A 64 conservata a Gievra.

<sup>1170</sup> Sullo sviluppo del tema iconografico della consegna del cinto, §. III. 3.

<sup>1171</sup> La definizione è in Corrente 2005, pp. 75-76.

<sup>1172</sup> Cfr. *oinochoe* A 97, attribuita al Pittore di Baltimora: Quagliati 1932, p. 26; Trendall, Cambitoglou 1982, p. 874, n. 80; Cassano 1992, pp. 267-268, n. 21.

chiaro ed evidente, anche in questo corredo, un livello molto elevato di ellenizzazione.

Provengono sempre dalla Peucezia, ma senza dati di contesto, la *loutrophoros* A 67, e le due anfore A 71 ed A 72, tutte dall'insediamento indigeno di Ceglie del Campo. I tre vasi sono conservati a Berlino.

Uno dei casi più interessanti di contesto ricomposto, nel quale siano stati rinvenuti vasi a soggetto amazzonico del Pittore di Dario, è costituito da *Timmari, I*<sup>1173</sup>, dal quale proviene un esemplare notevole, il cratere frammentario A 81. Il contesto è interessante almeno sotto due punti di vista: innanzitutto perché la cronologia (il corredo è datato ai decenni finali del IV secolo a.C.) riporta ad un momento di grande importanza per la storia dell'Italia Meridionale<sup>1174</sup>, ma anche perché la tipologia della tomba, che si accompagna ad un complesso rituale funerario, presenta delle implicazioni e dei confronti che travalicano i limiti regionali. Il centro indigeno di Timmari, sulla collina di San Salvatore, vive proprio tra IV e III secolo a.C. il suo periodo di massima opulenza, come peraltro dimostrato sia dalla stipe votiva sia dalle ricche necropoli ellenistiche<sup>1175</sup>.

La tomba *Timmari, I* rappresenta un caso eccezionale già all'interno della necropoli stessa del centro indigeno, per l'ubicazione e per la struttura della sepoltura, oggetto di una recente pubblicazione<sup>1176</sup>. Il complesso doveva essere costituito da una camera edificata interamente in legno, nell'elevato così come nella struttura di copertura. Il rinvenimento di *rhytà* ed *oinochoai* e chiodi all'interno lascia supporre che i vasi fossero appesi alle pareti interne<sup>1177</sup>. Il rituale è estremamente singolare: il defunto era stato semicremato, ceneri e ossa erano state deposte nella tomba unitamente agli elementi del ricco corredo e poi la tomba era stata sigillata,

---

<sup>1173</sup> Timmari si colloca geograficamente in quella fascia del territorio apulo separata dalla *Lucania* dal fiume Bradano, che, come si avrà modo di vedere, risulta fortemente influenzata dalla cultura funeraria dei centri peucezi.

<sup>1174</sup> Durante il decennio 340-330 a.C. si colloca la spedizione di Alessandro il Molosso in Italia, che segnerebbe, dal punto di vista archeologico, un incremento dei contatti e scambi con il mondo macedone. Pouzadoux 2005<sup>a</sup>, pp. 51-65; Pouzadoux 2008, pp. 205-220.

<sup>1175</sup> Lo Porto 1991, pp. 4-7.

<sup>1176</sup> Canosa 2007.

<sup>1177</sup> Quest'ultimo è un elemento rituale comune anche ad altre tombe con corredo orientato nel senso dell'esaltazione dei valori del simposio: in particolare a Ugento, tomba di Via Salentina. AA.VV. 2010, pp. 96-97.

come indica uno strato di argilla e tufina, al di sopra del quale sono stati rinvenuti altri strati pertinenti al banchetto funebre<sup>1178</sup>. Questa sepoltura ha restituito un ricco corredo tombale, composto, per quel che riguarda la ceramica a figure rosse, da un cratere a volute (A 81<sup>1179</sup>), una *loutrophoros*, una *pelike*, una situla a rilievo, due anfore di tipo panatenaico e altre forme vascolari (*oinochoai*, patera, *rhytà*, *skyphoi*, *kantharoi*), che parrebbero costituire un vero e proprio servizio destinato al banchetto e al simposio<sup>1180</sup>. Il corredo era completato anche da ceramica a vernice nera, ceramica argentata<sup>1181</sup>, da vasi in pasta di vetro e da una testina fittile raffigurante probabilmente il giovane Alessandro<sup>1182</sup>.

Il complesso vascolare è confrontabile, per la composizione e per soggetti raffigurati, con quelli più importanti che hanno restituito vasi a soggetto amazzonico del Pittore di Dario e che sono accostabili a quello di Timmari dal punto di vista cronologico, tra i quali *Canosa, 1* (Ipogeo Monterisi Rossignoli), *Canosa, 2* (Ipogeo del Vaso di Dario) e *Conversano, 1*, ma anche la tomba di Laos<sup>1183</sup>. Al di là dei resti di corazza, riconducibile ad un modello macedone, del tipo detto *thorax stàdios*<sup>1184</sup>, e delle armi, è molto interessante dal punto di vista ideologico, al fine di individuare il messaggio sotteso all'intero complesso funerario, anche un'analisi delle raffigurazioni sui vasi a figure rosse in esso contenuti.

Il cratere con Amazzonomachia A 81 presenta sul corpo una scena di ambasceria ad Achille dalla forte connotazione politica, mentre gli altri vasi che facevano parte del corredo sono decorati sempre da immagini che in qualche modo implicano un ruolo particolare assegnato al defunto come eroe (così anche la situla a rilievo con le due quadrighe guidate dalle Nikai<sup>1185</sup>), mentre l'adesione all'ideologia

---

<sup>1178</sup> Canosa 2007, pp. 21-26.

<sup>1179</sup> Canosa 2005, pp. 78-80, figg. 3-4; Canosa 2007, pp. 32-43, tavv. III-X.

<sup>1180</sup> Canosa 2007, pp. 163-165.

<sup>1181</sup> Quest'ultima, come la ceramica dorata, è una classe che imita gli esemplari metallici. I vasi di questa tomba sono particolarmente precoci dal punto di vista produttivo e vincolati ai modelli greco-macedoni. Canosa 2005, p. 86.

<sup>1182</sup> Canosa 2007, pp. 103-105, n. 108, tav. XLV, fig. 18.

<sup>1183</sup> Greco, Guzzo 1992, pp. 29, 82, 92-97.

<sup>1184</sup> Si è discusso di questo tipo di corazza nel §. III. 1.

<sup>1185</sup> Matera, Museo Archeologico Nazionale Ridola, 160720. Canosa 2005, pp.80-82, figg. 5-6; Canosa 2007, pp. 43-52, n.2, fig. 6, tav. XI-XII. L'immagine della Nike ritorna anche sul *kantharos* Matera, Museo Archeologico Nazionale Ridola,

del simposio è sottolineata non solo dai numerosi spiedi in bronzo, atti alla cottura delle carni, ma anche dalla presenza del servizio da banchetto, i cui singoli elementi risultano duplicati nel numero, cosa già visibile nel corredo *Canosa, 2*.

La presenza della corazza e i riferimenti indubbi ad un'origine aristocratica del defunto sono caratteri comuni alla nota tomba di Laos; nondimeno, l'elemento dell'ingigantimento delle forme vascolari accomuna il corredo di Timmari a quelli apuli, sia dauni (*Canosa*) sia peucezi (*Ruvo, Conversano*).

Nelle tombe canosine, infatti, sono presenti vasi di dimensioni superiori al metro, per lo più crateri a mascheroni<sup>1186</sup>; tuttavia tra il 340 e il 320 a.C., quando sono attivi il Pittore di Dario e la sua officina, il corredo più vicino per impostazione, dal punto di vista ideologico e programmatico, a quello di Timmari è probabilmente proprio quello di *Conversano, 1*, per la presenza del cratere con dimensioni superiori alla norma ma anche per la panoplia. A Timmari, l'idea di una diffusione della propaganda macedone potrebbe essere confermata dalla tipologia della tomba a semicamera con alzato e copertura in legno, su un perimetro costituito da pietre, che non trova confronti nel mondo italiota ma in quello macedone. Se infatti sono noti, per quanto rari, alcuni esempi di tombe a cassa lignea anche in Magna Grecia<sup>1187</sup>, resta comunque un *unicum* una sepoltura con l'alzato completamente ligneo. Rappresentano un caso particolare anche il rituale funerario e lo stesso corredo. Il defunto parzialmente cremato infatti non trova alcun tipo di confronto in ambiente indigeno, sicuramente non nel IV secolo a.C. inoltrato, se si esclude il caso dell'Ipogeo dei Vimini di Canosa e di qualche altro esempio dalla stessa area<sup>1188</sup>, e senza dubbio non come elemento di distinzione di rango nell'ambito della stessa necropoli, come invece accade in questo caso a Timmari<sup>1189</sup>. Le sepolture che fanno

---

160668. Carri e quadrighe guidati da Eroti e Nikai sono ritenuti iconograficamente provenienti dalla grecità orientale (Asia Minore, Macedonia). Lambolley 1982, p. 131.

<sup>1186</sup> Così nell'ipogeo del vaso di Dario (*Canosa, 2*).

<sup>1187</sup> Ad esempio ad Atella, mentre coperture lignee sono presenti anche ad Anzi (*Canosa 2007*, p. 158).

<sup>1188</sup> In questo caso, tuttavia, si tratta di un rituale completamente diverso, con la cremazione del defunto all'interno della stessa camera funeraria. De Juliis 1990, pp. 129-132.

<sup>1189</sup> L'incinerazione è un fenomeno per lo più limitato all'età arcaica; in area tarantina è noto un solo caso di incinerazione differenziante nell'ambito della necropoli (D'Amicis 1994, p. 152) agli inizi del IV secolo a.C., mentre diventa un costume diffuso nelle fasi successive della seconda metà del secolo fino alla fine del III secolo a.C.

parte dell'area funeraria della collina di San Salvatore presentano tutte come rituale funerario l'inumazione, anche quelle che il Lo Porto identificò come distinte socialmente sulla base del corredo tombale<sup>1190</sup>. Un buon termine di confronto può essere rappresentato dalla necropoli di Roccagloriosa<sup>1191</sup>, dalla quale provengono ben tre tombe monumentali che presentano il rito dell'incinerazione, ed un altro esempio, sempre in ambito lucano, è ad Armento<sup>1192</sup>. In un caso, quello della tomba 25 di Roccagloriosa, il defunto era stato poggiato su una pira lignea e combusto con essa, mentre ad Armento è attestata l'incinerazione secondaria; tuttavia, per quel che concerne la struttura lignea della tomba, probabilmente gli unici riferimenti possibili vanno ricercati nel mondo greco e macedone, come suggerisce il confronto da un lato con il ΤΑΦΟΣ di Patroclo raffigurato sul cratere del Pittore di Dario<sup>1193</sup> e dall'altro con alcuni sepolcri di Derveni<sup>1194</sup>, tra i quali spicca la tomba E con la cassa di legno deposta all'interno di una cista litica.

Il legame con il mondo macedone è rimarcato anche dal rinvenimento della testina di Alessandro nella tomba stessa; la descrizione del funerale di Efestione in Diodoro (XIII, 115, 1-2) sembra ricordare il modello eroico descritto da Omero riguardo al funerale di Patroclo, con l'alta pira che viene bruciata e poi la tomba costruita sui resti del rogo<sup>1195</sup>. Come già accennato, anche le modalità di composizione del corredo e alcune classi di materiali, quali la ceramica argentata e dorata<sup>1196</sup>, trovano confronti proprio con il mondo macedone piuttosto che con le

---

<sup>1190</sup> Un esempio è proprio il corredo *Timmari*, 2, del quale si parlerà a breve.

<sup>1191</sup> Gualtieri 1982, pp. 475-479.

<sup>1192</sup> Lombardi ripreso in Canosa 2007, p. 160, nota 1070.

<sup>1193</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81393 (H 3254). Trendall, Cambitoglou 1982, p. 495, n. 39, tav. 176.2; Cassano 1992, pp.180-182, n. 2, fig. 2.

<sup>1194</sup> Ulteriori confronti sono in Canosa 2007, pp. 157-159.

<sup>1195</sup> Il luogo della pira, l'*ustrinum*, a Timmari non è stato individuato.

<sup>1196</sup> La ceramica dorata si ritrova anche, rispetto ai contesti qui catalogati, nell'Ipogeo Varrese (*Canosa*, 3) e nel corredo delle tombe di Vico San Martino (*Canosa*, 6), mentre nei contesti qui esaminati la ceramica argentata non trova alcun tipo di riscontro nell'area daunia, ma nell'alta Murgia, in particolare nel contesto *Altamura*, 1 (essa è comunque diffusa in tutta la Puglia: De Juliis 2003, p. 240); per entrambe le classi va osservato che si tratta di una ceramica di esclusivo uso funerario, che si incrementa tra IV e III secolo a.C. in particolare dopo il ventennio 340-320 a.C., probabilmente in concomitanza con la penetrazione di tipi nuovi e la diffusione, tra i *principes* apuli, dell'ideologia panellenica negli anni della spedizione del Molosso. De Palma 1989, pp. 7-96; De Palma 1992, pp. 302-309; De Juliis 2003, pp. 235-246.

sepulture locali, soprattutto per alcune forme talvolta associate, quali, ad esempio, la *griff-phiale-oinochoe* forma 6, che si presenta duplicata in questo corredo<sup>1197</sup>.

Il fruitore, quindi, si serve dell'immagine amazzonica in un contesto ideologicamente elevato, e all'interno di una tomba eminente, tuttavia entro un sistema di rimandi che trova anche in *Apulia* e in *Lucania*<sup>1198</sup> numerosi confronti. Più difficile risulta dunque valutare ipotesi relative all'origine etnica del personaggio in questione: il fatto che possa trattarsi di un individuo allogeno non è dimostrabile esclusivamente alla luce del rituale o di quei materiali che compongono il corredo e che trovano confronti esclusivamente con la Macedonia<sup>1199</sup>. Una supposizione accattivante è che il defunto potesse essere un guerriero vicino all'esercito macedone, uno di quei mercenari che accompagnarono il Molosso negli anni della spedizione in Occidente<sup>1200</sup>. Nondimeno, sia l'importanza della tomba sia la sua unicità rispetto al resto della necropoli, nella quale non è altrimenti attestata l'incinerazione, indicano che la sepoltura era indubbiamente appartenente ad un esponente di spicco della comunità, i cui legami con l'Epiro e la Macedonia sembrano essere stati in ogni modo abbastanza diretti, anche senza la forzatura di un'origine necessariamente allogena: la presenza della corazza – di un tipo diffuso proprio nell'esercito di Alessandro<sup>1201</sup> – denuncia lo *status* di guerriero orgogliosamente ribadito, data la presenza anche di un'elsa di spada, ed è significativa l'assenza del cinturone, caratteristico invece della panoplia italica, e presente anche a Timmari in tombe coeve.

Dalla stessa necropoli provengono altri due vasi da altrettanti contesti noti, datati all'ultimo trentennio del IV secolo a.C.: si tratta del *rhytòn* A 82 e della *pelike* A 85, provenienti da due tombe a fossa sempre dalla collina di San Salvatore a Timmari (*Timmari*, 2 e *Timmari*, 3). Nel primo caso, lo scavo fu eseguito dal Cifarelli su incarico del Ridola<sup>1202</sup>. Il corredo ha restituito ceramica a figure rosse prodotta da

---

<sup>1197</sup> Canosa 2007, pp. 173-177.

<sup>1198</sup> Giova rimarcare la posizione di Timmari, ai margini del distretto peucezio, a confine con la Lucania.

<sup>1199</sup> Ad esempio è questo il caso delle *kylikes* baccellate e della *lekythos* con orlo ad imbuto. Canosa 2005, p. 78, nota 10.

<sup>1200</sup> Canosa 2005, pp. 86-87 attribuisce senza indugio un'origine macedone al defunto.

<sup>1201</sup> Sul tipo della corazza con spillacci si veda il §. III. 1. 3.

<sup>1202</sup> Lo Porto 1991, pp. 29-30.

ceramografi della cerchia dei Pittori di Varrese e di Dario; è però assente, tra le forme attestate, il cratere a mascheroni<sup>1203</sup>. Degli altri esemplari, il cratere a campana presenta una decorazione con corteo dionisiaco<sup>1204</sup>, tema a cui alludono anche altri vasi dello stesso corredo, senza dubbio rimandando ad un'adesione all'ideologia del simposio. Tra gli oggetti del corredo assumono una grande centralità lo strigile e le armi, che indicano l'appartenenza ad una sepoltura maschile, probabilmente appartenente ad un membro dell'aristocrazia equestre, come sembra denunciare la presenza, nel corredo, di un cinturone e del morso di un cavallo. Il vaso A 82, configurato con una testa femminile dalla quale spuntano due corna di cerva, nella parte superiore si presenta decorato con una figura di Amazzone seduta ed offerente<sup>1205</sup>: l'associazione Amazzone-cerva<sup>1206</sup> è piuttosto interessante. Questo binomio iconografico tra un animale selvatico e l'Amazzone selvaggia potrebbe alludere infatti all'attività cinegetica e al suo valore e significato nell'ambito della definizione dell'*aretè* di un guerriero, qual è quello depresso nella tomba. Ma l'aspetto duplice della guerriera, rappresentata anche come offerente, immagine dal forte valore funerario, lascia intuire la molteplicità di significati che, nell'ambito di questa necropoli, ha avuto la figura amazzonica.

Lo studio dei materiali provenienti dall'abitato e dalla ricca stipe votiva rinvenuta a Timmari indica come il centro indigeno viva proprio nella seconda metà del IV secolo a.C. il momento di massimo splendore e ricchezza<sup>1207</sup>, durante il quale le *élites* aderiscono sempre di più all'ideologia filellenica, assorbendone in parte i costumi funerari ed autorappresentandosi attraverso la sontuosità del corredo tombale.

---

<sup>1203</sup> Forse a causa del fatto che già al momento dello scavo molte tombe risultarono già manomesse: Lo Porto 1991, pp. 40-42.

<sup>1204</sup> Matera, Museo Archeologico Nazionale Ridola, 11036. Trendall, Cambitoglou 1978, p. 367, n. 63, tav. 120, n. 5-6; Lo Porto 1991, p. 40, n. 2.

<sup>1205</sup> L'Amazzone ha infatti una *phiale* in mano ed è seduta quale offerente.

<sup>1206</sup> La cerva, come animale sacro ad Artemide, è legata alla figura dell'Amazzone su altri vasi italici a figure rosse. In particolare si veda lo *skyphos* lucano L 6. Sul significato di queste immagini, come simbolicamente allusive della natura selvaggia della guerriera orientale, si veda il §. III. 1.

<sup>1207</sup> Lo Porto 1991, pp. 33-37.

Sicuramente affine alla composizione del corredo *Timmari, 2* è anche il corredo *Timmari, 3*, che pure presenta una raffigurazione di Amazzone sulla *pelike* A 85. Oltre al cinturone ed allo strigile, questa sepoltura ha restituito anche tracce della grattugia in bronzo, usata nel rituale funerario.

Un altro caso dal territorio dell'alta Murgia, cronologicamente coevo (340-300 a.C.), non fa che fornire un ulteriore dato di conferma del quadro sin qui delineato per la regione peucezia. È il caso della tomba *Altamura, 1*, dalla quale provengono i frammenti di un notevole esemplare: il cratere a volute A 76, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, e decorato con una scena di battaglia tra guerrieri greci e persiani (da alcuni interpretata come lo scontro tra Alessandro e Dario a Gaugamela<sup>1208</sup>) a cui si associava, sul collo, una grande Amazzonomachia<sup>1209</sup>. La tomba, del tipo a semicamera con sostegno in travi lignee ma con fondo scavato nella roccia, diffuso in Peucezia<sup>1210</sup>, presentava un corredo estremamente ricco, comprendente più di 300 elementi. Oltre al grande cratere A 76 a soggetto bellico<sup>1211</sup>, non mancava la *loutrophoros* decorata con una raffigurazione a soggetto mitologico-tragico, riguardante il mito di Ione<sup>1212</sup>. L'associazione tra cratere a mascheroni e *loutrophoros* si ritrova anche nei contesti di *Timmari, 1* e *Conversano, 1*, tombe con le quali quella di Altamura si confronta in modo piuttosto stringente. Il rinvenimento di armi, benché in frammenti, oltre alle terrecotte decorate e alla ceramica argentata<sup>1213</sup>, consente di attribuire il corredo ad un individuo di sesso maschile, e a riconoscere nella tomba una delle più sontuose e ricche di questo distretto della Peucezia. La posizione geografica del ritrovamento, le raffigurazioni sui vasi a figure rosse e le ceramiche argentate, che imitano prototipi in metallo rinvenuti in una vasta area che

<sup>1208</sup> Francione 2005, pp. 10–11.

<sup>1209</sup> Per l'iconografia e la caratterizzazione dei combattenti si vedano i §. II. 3. 3 e §. III. 1.

<sup>1210</sup> Cfr. *Altamura, 1*. Venturo 1975-1976, pp. 169-171; Lo Porto 1978, pp. 344-346; Gadaleta 2003<sup>c</sup>, pp. 560-562; Francione 2005, pp. 10-11.

<sup>1211</sup> Per il cratere A 76 è stata stimata sulla base dei frammenti disponibili un'altezza decisamente superiore al metro.

<sup>1212</sup> Altamura, Museo Archeologico Statale. Scena tragica (*Ione*) e corteo dionisiaco. Pittore di Dario. 340–330 a.C. Trendall, Cambitoglou 1982, pp. 499–500; Gadaleta 2003<sup>b</sup>, pp. 111–132; Gadaleta 2003<sup>c</sup>, pp. 560–562.

<sup>1213</sup> *Altamura, 1* è il corredo con il maggior numero di tipi vascolari in ceramica argentata rinvenuto in *Apulia*. Francione 2005, pp. 10-11.

va dalle sponde adriatiche dell'Epiro fino a Pella, alla Tracia e all'Ellesponto<sup>1214</sup>, nonché la presenza di notevoli esemplari frammentari in vetro, sembrano indirizzare l'attenzione sui rapporti tra le comunità indigene e la grecità orientale. Dal punto di vista iconografico, davvero rimarchevole è la duplicazione del tema amazzonico su due esemplari tipologicamente diversi: oltre alla raffigurazione sul cratere A 76, anche una fiaschetta in ceramica argentata, decorata a rilievo, risulta decorata con un combattimento tra guerrieri ed Amazzoni<sup>1215</sup>.

Nell'area daunia è nuovamente Canosa a costituire un centro privilegiato per la diffusione del tema amazzonico: dall'ipogeo Monterisi Rossignoli (*Canosa, 1*) proviene infatti il monumentale cratere A 74 assegnato al Pittore dell'Oltretomba, collaboratore ed allievo del Pittore di Dario. Le circostanze di rinvenimento, in particolar modo quelle pertinenti alla sorte del corredo vascolare<sup>1216</sup>, furono alquanto complesse e problematiche<sup>1217</sup>; una parte del corredo stesso, descritta in una relazione<sup>1218</sup>, risulta indisponibile già nella documentazione d'archivio, pur se sembra certo l'arrivo di almeno una parte di questi materiali nel Museo di Napoli<sup>1219</sup>. Come nel caso dell'Ipogeo di Dario e di altri complessi canosini, anche *Canosa, 1* ha restituito una panoplia costituita da una corazza anatomica bivalve, schinieri<sup>1220</sup>, un cinturone ed anche un *prometopidion*<sup>1221</sup>; in questo caso la panoplia risultava indossata dall'inumato<sup>1222</sup>, del quale non si sono rinvenuti i resti. Non è del tutto

<sup>1214</sup> Lo Porto 1978, pp. 344-346, tavv. 57-59

<sup>1215</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Altamura, 1*.

<sup>1216</sup> Lo stesso Monterisi ed altri notabili canosini, noti collezionisti, sottrassero immediatamente alcuni dei reperti rinvenuti. Mazzei 1990, p. 125.

<sup>1217</sup> Cfr. la relativa scheda di contesto *Canosa, 1* e in particolare Mazzei 1984<sup>b</sup>, p. 190; Paoletti 1985, p. 370; Mazzei 1990, pp. 123-167; Mazzei 1992<sup>a</sup>, pp. 163-175; Cassano 1996, pp. 148-150; Mazzei 1996, p. 404.

<sup>1218</sup> Le relazioni risalgono al 19/10/1813, al 26/10/1813 e al 1/11/1813 e sono riprese in Millin 1816, pp. 1-4; Ruggiero 1888, pp. 525-528, 552; Nachod 1914, pp. 266-272.

<sup>1219</sup> I vasi, le armi ed altri materiali preziosi furono inviati a Napoli tra il settembre del 1813 e il mese di luglio dell'anno successivo. Dopo l'età di Murat, tuttavia, una parte di questi reperti finì a Monaco (e tra questi anche il cratere A 74) presso Ludwig di Baviera, che li acquistò. Mazzei 1990, pp. 128-130.

<sup>1220</sup> Di questi è stato individuato un solo esemplare, probabilmente in Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 5705: Mazzei 1992<sup>a</sup>, p. 174, n. 10.

<sup>1221</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 5705: Mazzei 1992<sup>a</sup>, p. 174, n. 10. *Prometopidion*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 5718. 350-325 a.C. Mazzei 1992<sup>a</sup>, p. 174, n.11, fig. 11; Cassano 1996, p. 150, n. 11.7.

<sup>1222</sup> Probabilmente, se la panoplia, con corazza anatomica di una dimensione considerevole, era effettivamente indossata, il cinturone doveva far parte del corredo di armi aggiuntivo. Una situazione del genere viene ipotizzata anche per il contesto *Canosa, 5* (Ipogeo Scocchera A). Oliver 1968, p. 14.

improbabile che gli individui inumati<sup>1223</sup> fossero in realtà due<sup>1224</sup>, come d'altra parte parrebbe indicare la coppia di crateri monumentali ivi rinvenuti: oltre ad A 74 vi era infatti anche un secondo cratere con la raffigurazione di una scena d'Oltretomba<sup>1225</sup>. Questa è tuttavia solo una possibile chiave di lettura interpretativa, dal momento che la duplicazione delle forme vascolari risulta in ogni caso ricorrente in questa fase, soprattutto in Daunia.

La struttura dell'ipogeo ricorda quella di molti altri complessi tombali rinvenuti nell'area canosina. L'Ipogeo Monterisi Rossignoli si collocava in un'area necropolare, a NO della città antica, presso il cimitero della città moderna, che tuttavia non ha restituito altre tombe nelle vicinanze<sup>1226</sup>. Il complesso si confronta bene con l'ipogeo del vaso di Dario (*Canosa*, 2), con il quale condivide la struttura semplice dei tipi canosini più antichi, con *dromos* di accesso, vestibolo e camera deposizionale in asse, sebbene la particolarità della copertura a doppio spiovente e con modanatura sia una peculiarità che trova un solo altro confronto in area canosina<sup>1227</sup>. La presenza di vasi di altissimo livello qualitativo rappresenta un indizio tangibile della ricchezza del defunto, probabilmente un membro di spicco del ceto equestre della comunità, come indica la presenza, nell'insieme dei materiali metallici, del *prometopidion* bronzeo<sup>1228</sup>, accanto alla complessità delle immagini figurate, con la predilezione per i soggetti mitologici<sup>1229</sup>, indizio dell'adesione all'ideologia panellenica, sebbene non manchino i rimandi ad un'orgogliosa imposizione della propria origine anellenica – ad esempio nella scelta di uno dei due elmi, di tipo

---

<sup>1223</sup> Per l'unica deposizione sicuramente accertata, sia i documenti d'archivio sia Millin 1816, pp. 2-4, parlano di deposizione supina, il che costituisce un'anomalia nel rituale tradizionale iapigio, che prevede la posizione rannicchiata e il capo orientato ad est. De Juliis 1990, pp. 129-131; Mazzei 1990, pp. 137-138.

<sup>1224</sup> La notizia viene riportata nei documenti d'archivio («...due cadaveri ove uno avea la testa l'altro i piedi»). Mazzei 1990, p. 137 lo ritiene comunque poco probabile.

<sup>1225</sup> Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 3297 (J 849). Scena della follia di Eracle e scena dionisiaca. Pittore dell'Oltretomba, 330-310 a.C. Trendall, Cambitoglou 1982, p. 533, n. 282, tav. 194; Gadaleta, Roscino, Sisto 2003, p. 484, n. Ap 222 (con bibliografia precedente).

<sup>1226</sup> Mazzei 1990, p. 130.

<sup>1227</sup> Ipogeo Casieri: Nachod 1914, pp. 263-266; Lamboley 1982, pp. 113-114. Altri esempi di confronto per i rilievi, parzialmente perduti, dell'ipogeo si riscontrano nel mondo macedone: Mazzei 1992<sup>3</sup>, pp. 172-175.

<sup>1228</sup> Si veda la relativa scheda di contesto, *Canosa*, 1.

<sup>1229</sup> Sul corpo dello stesso cratere è una scena drammatica con Medea che uccide i figli; ma sono diversi i vasi decorati con scene a soggetto tragico nello stesso corredo, tra cui una singolare *loutrophoros* e un altro cratere a volute. *Canosa*, 1.

“lucano”<sup>1230</sup>. Un elemento che va notato è anche nella duplicazione degli esemplari vascolari più importanti (crateri, anfore di tipo panatenaico, peraltro di considerevoli dimensioni) del corredo, parte di un rituale che esalta i valori del simposio e del culto dionisiaco, anche in chiave salvifica, presente anche a Timmari e nella stessa Canosa (*Canosa, 2*).

L'ultimo ventennio del IV secolo a. C. costituisce la fase finale della produzione di vasi a figure rosse di fabbricazione italiota. In questo momento conclusivo, l'immagine dell'Amazzone ha ormai trovato un proprio campo semantico nella fruizione, come simbolo funerario, piuttosto definito: la lotta con la guerriera orientale nobilita l'immagine del defunto, che si presenta come un autentico eroe, sicché basta anche la sola Amazzone, non necessariamente implicata in scene di lotta, ad evocare il complesso di significati che le sono sottesi. La presenza di tombe monumentali caratterizzate da corredi estremamente ricchi, ed all'interno dei quali le forme vascolari risultano duplicate, spesso con la riproposizione dell'immagine amazzonica, è una caratteristica di alcuni centri della Daunia, ed in particolar modo, nella fase finale del IV secolo a.C., di Arpi. Il caso della tomba del vaso dei Niobidi (*Arpi, 1*) è senza dubbio uno degli esempi più fortunati, studiato a più riprese ed ampiamente analizzato: dal punto di vista dei vasi a soggetto amazzonico è un corredo importante, in quanto il tema ricorre più volte (A 95, A 106, A 132 ed A 133, pertinenti allo stesso cratere, ed inoltre A 135). La struttura architettonica della tomba, del tipo a semicamera, interamente affrescata, è piuttosto semplice, con *dromos* di accesso – lievemente in pendenza, come già nei casi di *Canosa, 1* e *Canosa, 2* – e con doppia camera funeraria. Proprio l'area della tomba del vaso dei Niobidi, all'interno della necropoli, sarebbe stata quella di maggior concentrazione di tombe monumentali rispetto alle aree adiacenti<sup>1231</sup>.

Nonostante il corredo si presentasse parziale e frammentario, per via del crollo del soffitto della volta della struttura, nondimeno la presenza della ceramica a figure

---

<sup>1230</sup> La tipologia trova confronti soprattutto in ambito campano e pestano: Mazzei 1992<sup>a</sup>, p. 173, n. 7, fig. 7.

<sup>1231</sup> Le altre zone sono per lo più caratterizzate da tombe a fossa o a grotticella (i «Montarozzi»); gli altri due ipogei notevoli (Ipogeo di Ganimede e Ipogeo della Medusa) appartengono ad un'altra area di necropoli, posta più a Sud. Mazzei 1995, pp. 33-40 e 91-92.

rosse, dal punto di vista quantitativo, vi risultava assolutamente dominante. Del corredo vascolare fanno parte anche molte altre classi ceramiche<sup>1232</sup> ed alcuni degli esemplari si caratterizzano per l'alto valore rituale. Tra questi ultimi spiccano, ad esempio, il boccale e l'olla globulare in ceramica d'impasto, che trovano confronti nell'area interna della Daunia<sup>1233</sup>, sebbene in sepolture meno ricche, oppure i due *thymiateria* in ceramica policroma. Per quanto concerne i vasi a figure rosse, fatta eccezione per la *lekythos* attribuita al Pittore Varrese<sup>1234</sup>, essi appartengono alla produzione dei Pittori di Dario, di Baltimora e di Arpi (340-310 a.C.). Tra le tematiche che sembrano essere dominanti in questo corredo spiccano i temi bellici (Achille e i Mirmidoni, Amazzonomachie) accanto ad altre raffigurazioni mitologiche, prima fra tutte l'idria che dà il nome al complesso, raffigurante il mito dell'uccisione dei Niobidi<sup>1235</sup>. Proprio questa scena, come è stato dimostrato di recente<sup>1236</sup>, allude a culti salvifici condivisi anche dalle popolazioni indigene; da un lato, quindi, la presenza delle Amazzoni rafforza il legame del defunto con la sua dimensione di capo<sup>1237</sup>, dall'altro gli stessi membri della comunità – sia maschi sia femmine – raffigurati all'interno dei *naïskoi*, come offerenti, e attraverso lo specchio dell'immagine dei Niobidi, auspicano per il *princeps* daunio una continuità di vita nell'al di là. Risulta ancora una volta evidente un utilizzo quanto meno duplice del mito amazzonico, che, in connessione con altri episodi mitologici dal forte valore salvifico, quali la morte dei Niobidi, amplificano l'intenzione del defunto di proporre un'elevata rappresentazione di sé – indubbiamente come guerriero – accanto alla possibilità che gli esempi mitologici del passato possano augurare anche di sopravvivere alla morte stessa.

---

<sup>1232</sup> Cfr. scheda di contesto, *Arpi*, 1.

<sup>1233</sup> De Juliis 1992<sup>a</sup>, pp. 89-90.

<sup>1234</sup> Foggia, Museo Civico, 132737. Scena nuziale. Pittore di Varrese. 355-345 a.C. Trendall, Cambitoglou 1982, p. 1061, n. 34 c; De Juliis 1992<sup>a</sup>, pp. 72-73, 104, 125, n. 122, figg. 326-329.

<sup>1235</sup> Foggia, Museo Civico, 132726. Uccisione dei Niobidi. Pittore di Arpi. 315-305 a.C. Trendall, Cambitoglou 1982, p. 925, n. 91; De Juliis 1992<sup>a</sup>, pp. 65-66, 121-122, n. 118, figg. 300-314.

<sup>1236</sup> Todisco 2008, pp. 43-46.

<sup>1237</sup> Le immagini raffigurate sui vasi di questo corredo giocano tutte intorno a due nuclei tematici fondamentali: il defunto come eroe (nelle scene di guerra: non a caso compare Achille, noto avversario delle Amazzoni, con i Mirmidoni) destinato, attraverso un percorso salvifico, ad eternare la sua esistenza oltre la dimensione terrena. In questo senso anche il mito di Niobe e dei Niobidi è piuttosto funzionale. Todisco 2008, pp. 44-45.

Accomunabili per struttura e ricchezza del corredo si presentano i casi dei contesti *Canosa, 3* e *Canosa, 4*, rispettivamente due complessi ipogeici, l'ipogeo Varrese e l'Ipogeo Lagrasta, entrambi di datazione collocabile tra il 320 a.C. e i primi decenni del III secolo a.C. Il ritrovamento dell'ipogeo Varrese risale al 1912, sebbene lo scavo degli ambienti pertinenti ai vasi a soggetto amazzonico sia stato eseguito nel 1971<sup>1238</sup>. La complessa struttura ipogeica, scavata, come di solito per gli ipogei canosini, nel banco tufaceo, comprendeva ben cinque camere, a cui si accedeva grazie ad un ampio *dromos*, che nella sua definizione finale somiglia più ad un atrio<sup>1239</sup>. Inizialmente, infatti, il *dromos* dava accesso solo alla Camera I; in un secondo momento fu creata un'apertura ulteriore sul lato Est, dalla quale si accedeva alla II Camera, e, in asse con quest'ultima, alla III. Alla IV e alla V si aveva accesso appunto dalla precedente: gli ambienti furono perciò scavati all'occorrenza<sup>1240</sup>, e le numerose deposizioni individuabili non sono dunque coeve<sup>1241</sup>. Dalla Camera II<sup>1242</sup> provengono tre *oinochoai* (A 96, A 97, A 98), mentre dalle Camere III e IV, delle quali è difficile distinguere con sicurezza i corredi, provengono l'*oinochoe* A 145 e la *phiale* A 152. Si tratta, come si è già detto, di forme tipiche della fase finale della ceramica a figure rosse<sup>1243</sup>. La presenza di ceramica dorata, ed in particolare dell'*oinochoe* forma 6, da tempo messa in correlazione con modelli metallici macedoni<sup>1244</sup>, si spiega con l'influenza di modelli extraregionali nella produzione di queste classi ceramiche, piuttosto ricercate. I vasi a soggetto amazzonico risultano comunque ormai ripetitivi, nei temi raffigurati (duelli o Amazzoni offerenti), così

---

<sup>1238</sup> Jatta 1914, pp. 111-116; Nachod 1914, pp. 277, 286-289, 290, figg. 1, 19-20; Tinè Bertocchi 1964, p.26, n.7; Oliver 1968; Andreassi 1972, pp. 233-259; De Juliis 1990, p. 73; Andreassi 1992, pp. 238-240; Cassano 1992, pp. 261-330; De Juliis 1992<sup>b</sup>, pp. 245-248; De Palma 1992, pp. 302-309; Ricchetti 1992, pp. 240-242, 249-256, 257-258, 327-328; van der Wielen 1992, pp. 243-244, 310-326; Corrente 2001; Gadaleta 2003<sup>c</sup>, pp. 549-557.

<sup>1239</sup> Lamboley 1982, pp. 110-112.

<sup>1240</sup> La Camera III e la IV, poste sullo stesso asse, furono costruite probabilmente insieme, e pertanto dotate di un unico prospetto monumentale esterno.

<sup>1241</sup> Questa classificazione degli ambienti, puramente convenzionale, risale alla pubblicazione del Nachod 1914, pp. 277, 286-289, 290. Si noti che, mentre più sicuri sono gli elementi del corredo della Camera I, è alquanto più complessa la suddivisione per gli altri ambienti. Andreassi 1992, p. 239.

<sup>1242</sup> La Camera I e la Camera II erano caratterizzate da pianta rettangolare con copertura con volte a botte; tra la frequentazione d'uso delle due strutture, come peraltro indicato dalle classi ceramiche, passa almeno mezzo secolo. La Camera II e la V sembrano le meno rifinite e quelle più danneggiate durante lo scavo. Andreassi 1992, pp. 238-240.

<sup>1243</sup> Cfr. §. II. 3. 3.

<sup>1244</sup> De Palma 1992, pp. 302-303.

come nelle forme (ad esempio con le *oinochai*), e si affiancano ai numerosi altri vasi a figure rosse decorati con scene di genere, ad esempio con offerte alla sposa o immagini di eroti<sup>1245</sup>, sempre meno descrittive e sempre più simboliche.

Riguardo al contesto *Canosa*, 4 le vicende connesse alla scoperta di quest'ultima struttura sono abbastanza complesse e di difficile ricostruzione<sup>1246</sup>, dal momento che il Lagrasta eseguì lo scavo con dei noti tombaroli locali (i Capolongo), si disfe di alcuni pezzi che erano parte del corredo e soltanto in un secondo momento denunciò il ritrovamento. Molti materiali, a causa di questo ritardo, furono immessi sul mercato antiquario e sono attualmente irreperibili<sup>1247</sup>; solo una recente ricostruzione ha consentito di ricondurre all'ipogeo alcuni materiali conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>1248</sup>. Il complesso ipogeico risulta strutturato in tre nuclei; quello che conserva due degli esemplari a figure rosse con soggetto amazzonico è il Lagrasta I, il maggiore per dimensioni. Esso è formato da cinque gruppi di camere, per un totale di nove ambienti, scavati direttamente nel tufo come di consuetudine, e collegati tra loro da un *dromos* che forma una pianta a croce latina. Tracce di intonaco rosso e bianco sono visibili sulla cornice della porta d'ingresso, che dava sulla camera principale. La porta monumentale è inquadrata da pilastri, colonne ed architrave di ordine dorico<sup>1249</sup>; anche le camere si presentano decorate con ornamenti architettonici dipinti, mentre le celle interne conservano una volta ogivale ed i soffitti imitano travature lignee<sup>1250</sup>. Si conserva solo una parte del corredo da cui provenivano i vasi A 130, un'*oinochoe*, e A 133, una patera. Una serie di esemplari appartenenti alla classe della ceramica plastica e policroma, infatti, sono dispersi in

---

<sup>1245</sup> Si veda la relativa scheda di contesto *Canosa*, 3.

<sup>1246</sup> Un'accurata analisi è in Cassano 1992, pp. 203-224, a cui si deve la ricostruzione di una parte del corredo; anche Milanese 1996, pp. 143-147.

<sup>1247</sup> Il Lagrasta, infatti, occultò subito, con l'aiuto dei Capolongo, una parte dei materiali rinvenuti; quando fu costretto a denunciare il ritrovamento, molto verosimilmente consegnò solo alcuni reperti, inviati a Napoli. Anche il canonico Basta e, probabilmente, il Bonucci, concorsero alla dispersione dei materiali. Ruggiero 1888, pp. 533-538; Milanese 1996, p. 143.

<sup>1248</sup> Ruggiero 1888, pp. 533-538; Cassano 1992, pp. 203-224; Milanese 1996, pp. 143-147.

<sup>1249</sup> Questo tipo di ingresso è tipico degli ipogei canosini, e li differenzia dalle tombe a camera, ad esempio, tarantine o messapiche. Lambolej 1982, pp. 115-117.

<sup>1250</sup> Un'iscrizione è visibile su una delle pareti delle celle più interne e più tarde; essa ricorda *Medella*, figlia di *Dasmo*, vissuta nel I secolo a.C.

vari musei d'Europa<sup>1251</sup>, mentre altri furono acquistati da un antiquario come fonte per illustrare un'opera sulla simbologia funeraria<sup>1252</sup>.

Come nel caso di altri ipogei, quali i contesti *Canosa, 1, Canosa, 2, Timmari, 1* e l'ipogeo Varrese, i confronti per la struttura e la decorazione architettonica trovano rimandi diretti con il mondo macedone (in particolare con la tomba di Dion I<sup>1253</sup>). La ricchezza del corredo risiede soprattutto nei raffinati vetri, nei metalli e nei numerosi gioielli d'oro; anche in questo caso la "committenza" doveva essere elevatissima. Nel corredo manca il grande cratere a mascheroni<sup>1254</sup>, mentre risultano moltiplicate in più esemplare le *oinochoai* (quattro), i *kantharoi* (tre), le patere a figure rosse (due)<sup>1255</sup>. La ripetitività delle immagini rappresentate (Amazzoni ed Artemide-Bendis che guidano quadrighe, raffigurazioni con Eroti e figure femminili), induce a ritenere ormai completamente immediato il valore funerario di queste figure intente alla guida di carri e quadrighe, metafora immaginifica del passaggio dalla vita alla morte.

L'*oinochoe* A 140 proviene dall'Ipogeo Scocchera<sup>1256</sup> del quale non esistono né una pianta né una descrizione della struttura architettonica. E' stata proposta la suddivisione dei corredi dei due ipogei Scocchera in uno femminile (Scocchera B) ed in uno maschile (Scocchera A), da cui proviene il vaso con soggetto amazzonico. Il corredo ricostruito prevedeva altri 13 vasi non rintracciabili<sup>1257</sup>. Nel complesso ricorrono tutti gli elementi tipici del rituale e dell'ideologia funeraria che anche gli altri ipogei del centro daunio condividono: oltre alla presenza della ceramica a figure rosse, con vasi che spesso si reduplicano in numerosi esemplari all'interno dello stesso contesto, spiccano sia i caratteristici vasi in ceramica listata, di tradizione

<sup>1251</sup> Cassano 1992, pp. 210-218.

<sup>1252</sup> L'opera è quella del Biardot 1872: cfr. Cassano 1992, pp. 203-224; Cassano 1996, pp. 156-164.

<sup>1253</sup> Probabilmente anche il prospetto di ingresso dell'ipogeo Lagrasta II, perduto ma noto da disegni, doveva trovare un confronto stringente con la Macedonia, in particolare con la tomba di Leukadià. La porta, ornata ai lati di pilastri dorici, era però ornata di capitelli ionici, in luogo di quelli dorici: Lamboley 1982, p. 116, fig. 5; Cassano 1992, p. 222.

<sup>1254</sup> Un cratere a mascheroni (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82365. Pittore della Patera. 340-310 a.C. Trendall, Cambitoglou 1982, p. 727, n. 10) fu acquisito, insieme ad altri materiali provenienti dal Lagrasta I o dal Lagrasta II e conservati dal canonico Basta (un boccale, un *kantharos* e una *lekane* e figure rosse, ma anche un anello e un elemento decorativo in oro) e giunti da Canosa il 18 giugno 1854, dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ma senza ulteriori informazioni in merito alla loro provenienza. Cassano 1996, pp. 160-161.

<sup>1255</sup> Cfr. la scheda di contesto: *Canosa, 4*.

<sup>1256</sup> *Canosa, 5*. Oliver 1968; Da Juliis 1992<sup>c</sup>, p. 228, nn. 20-32). Mayer 1898, pp. 216-218; Naue 1898; Jacobsthal 1944; Oliver 1968; De Juliis 1992<sup>c</sup>, pp. 225-230.

<sup>1257</sup> Oliver 1968; De Juliis 1992<sup>c</sup>, p. 228, nn. 20-32.

locale, sia i vasi in ceramica plastica e policroma, sia, soprattutto, la corazza anatomica<sup>1258</sup> ed il cinturone, attualmente disperso<sup>1259</sup>, insieme con altre armi, tra cui spicca l'elmo gallico, in ferro, bronzo e corallo<sup>1260</sup>.

Hanno provenienza canosina anche la *phiale* A 162 e l'*oinochoe* A 163, che provengono dall'area necropolare di Vico San Martino (*Canosa*, 6)<sup>1261</sup>. In particolare, la tomba 2, alla quale vanno riferiti i due esemplari con scene amazzoniche, presenta un'ampia struttura ipogeica organizzata in tre celle (a, b, c,) con un totale di tre deposizioni nella sola cella c: la seconda deposizione della cella c è quella che qui interessa. Senza dubbio questa struttura ipogeica costituiva una espressione orgogliosa della ricchezza, all'interno della comunità indigena, di una famiglia eminente<sup>1262</sup>. Fanno parte del corredo, la cui cronologia giunge sino agli inizi del III secolo a.C.<sup>1263</sup>, numerosi vasi a figure rosse, pertinenti alle officine della fase più tarda della produzione apula (Gruppo del Kantharos, Gruppo di Stuttgart<sup>1264</sup>). Tuttavia nessuno degli esemplari ha dimensioni monumentali, ed è assente il cratere. Le forme duplicate sono le *oinochoai* (quattro di forma 1 e tre di forma 8), accanto a quattro *kantharoi* e a numerose forme di dimensioni più piccole. Spiccano, nel corredo, la *phiale* A 162, dal diametro notevole, e l'*oinochoe* A 163: il tema selezionato è di tipo squisitamente amazzonico, con una monomachia non tradizionale nel primo caso<sup>1265</sup> ed un combattimento con tre avversari nel secondo. La contrapposizione tra queste raffigurazioni belliche e le altre immagini rappresentate

<sup>1258</sup> Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1910.448. Seconda metà del IV secolo a.C. Oliver 1968, pp. 14-15, tav. 2.2.

<sup>1259</sup> Si veda la relativa scheda *Canosa*, 5

<sup>1260</sup> Berlin, Staatlichemuseen, L 80. IV secolo a.C. De Juliis 1992<sup>c</sup>, pp. 229-230, n. 40, fig. 40; Mazzei 1996, pp. 120-121 suggerisce un'ipotesi interpretativa, data l'estraneità di questo manufatto rispetto al resto del corredo, con un'esibizione dell'elmo come trofeo di guerra, che si spiegherebbe immaginando l'appartenenza della tomba ad un mercenario, legato forse alla spedizione del Molosso o di Pirro.

<sup>1261</sup> Rispetto agli altri casi, *Canosa*, 6 presentava, al momento del rinvenimento, uno stato di conservazione decisamente meno leggibile. Questa zona dové duramente risentire dell'attività edilizia a Canosa durante il IV secolo a.C. In questa fase, infatti, l'area della necropoli ellenistica è condizionata dalla crescita delle unità abitative. La cella c fu intercettata dalla costruzione di una cisterna in età ellenistica: l'«errore» venne corretto con una tompagnatura. Corrente, Labellarte 1992, pp. 469-472.

<sup>1262</sup> Dimostra l'importanza della tomba il fatto che proprio intorno a questo ipogeo si sviluppa il resto della necropoli. Corrente, Labellarte 1992, pp. 429-432.

<sup>1263</sup> Corrente, Labellarte 1992, pp. 469-481.

<sup>1264</sup> Cfr. §. II. 3.

<sup>1265</sup> Come osservato nel §. II. 3, nel duello è il guerriero ad essere rappresentato a cavallo.

sui vasi (per lo più con figure femminili impegnate in scene di toeletta o di colloquio<sup>1266</sup>) ripropone l'Amazzone come figura limite, di passaggio, tra la condizione di norma ed quella di *chaos*, metaforica allusione, come si è già accennato, a ben più importanti passaggi<sup>1267</sup>.

Infine, completando il quadro delle provenienze dall'*Apulia*, un ultimo ipogeo canosino ha restituito un'*oinochoe* con immagine amazzonica (A 146): si tratta dell'Ipogeo Barbarossa (*Canosa*, 7). Lo stato di conservazione della struttura ipogeica era estremamente precario già al momento della scoperta a causa di infiltrazioni di acqua; la descrizione del complesso si fonda dunque su basi esclusivamente letterarie ricavabili dalle fonti ottocentesche<sup>1268</sup>. L'ipogeo aveva una pianta a croce greca, a differenza di tutti gli altri complessi esaminati sinora<sup>1269</sup>: dall'ambiente centrale rettangolare si aprivano due vestiboli simmetrici più piccoli ed un altro ambiente rettangolare di maggiori dimensioni, mentre non rimane traccia degli ambienti laterali rispetto al *dromos*<sup>1270</sup>. La decorazione architettonica e pittorica era ricca e molto peculiare: tutte le pareti presentavano l'architrave decorato con *kyma* lesbio e una fascia in rosso e azzurro<sup>1271</sup>. Finestre dipinte fiancheggiavano la parete di accesso alla cella centrale, mentre la cella deposizionale presentava uno zoccolo blu, sul quale correva una fascia risparmiata ed una rossa più sottile<sup>1272</sup>. Per quel che riguarda il corredo, il Barbarossa dichiarò e consegnò all'intendente della Provincia soltanto una parte del corredo vascolare, che andò poi a far parte del Museo Archeologico Nazionale di Napoli; secondo il Lombardi, egli trattenne invece una collana e diversi pendenti d'oro<sup>1273</sup>. Nel 1844 gli fu intentata una causa proprio

---

<sup>1266</sup> Per gli altri vasi del corredo cfr. *Canosa*, 6.

<sup>1267</sup> Si veda il §. II. 3. 3.

<sup>1268</sup> Lombardi 1832, pp. 285-289; Ruggiero 1888, pp. 195-218.

<sup>1269</sup> Proprio la struttura architettonica risulta molto meglio studiata, rispetto al corredo, per la sua peculiarità. L'ipogeo Barbarossa fu uno dei pochi ad essere sottoposto ad una vera azione di tutela. Nachod 1914; Tinè Bertocchi 1964, pp. 20-32.

<sup>1270</sup> Essi erano già inaccessibili negli anni Sessanta del XX secolo, ed erano stati probabilmente creati per riutilizzi successivi del complesso ipogeico.

<sup>1271</sup> Si veda anche la pianta ed il prospetto ricavabili dal bel disegno di C. e A.R. Bonucci (Acquarello su carta, Museo Nazionale di Capodimonte. Gabinetto di stampe e disegni, tavola VI).

<sup>1272</sup> Lombardi 1832, pp. 285-289 probabilmente vide anche i colori verde e giallo; Nachod 1914, pp. 260-268 afferma invece che le finestre presentavano il colore blu nella cornice.

<sup>1273</sup> Lombardi 1832, pp. 287-288.

perché accusato di aver sottratto parte dei reperti: restituì diversi pezzi, tra cui «*una quantità di rottami, nove teste, due cavalli in rissa, quattro vasi denominati nasiterni, una patera grande ed istoriata, e da ultimo una intera vettura carica di creta cotta*»<sup>1274</sup>. È impossibile proporre attribuzioni più definite per gli elementi del corredo, non potendosi stabilire quanti defunti fossero deposti nelle camere dell'ipogeo<sup>1275</sup>. La cronologia dell'ipogeo Barbarossa, ed in particolare del corredo in esame, arriverebbe sino agli inizi del II secolo a.C. Non a caso il *corpus* vascolare si arricchisce anche della ceramica a decorazione plastica e policroma, notevole produzione canosina durante il III secolo a.C.

Nel caso degli ultimi corredi canosini citati, manca, rispetto alla fase immediatamente precedente, l'elemento del cratere a mascheroni, mentre le classi ceramiche connesse al rituale simposiaco risultano sempre presenti, e spesso con attestazioni ripetute in più esemplari affini nello stesso corredo. Nel corredo Barbarossa, in più, furono deposte anche tre statuette fittili di oranti, che dovevano avere un ruolo ben preciso nell'ambito del rituale funerario<sup>1276</sup>. Il ruolo dell'Amazzone, ormai ridotta a "semplice" auriga di carro, si affianca all'apparente volontà del fruitore di esibire la propria ricchezza, in particolare attraverso gli ori; a questi elementi si associa anche una precisa intenzione nel senso rituale e culturale, come dimostrano le statuette di oranti.

E' quindi evidente, per l'ultimo trentennio del IV secolo a.C., la predominanza delle provenienze di esemplari a figure rosse a soggetto amazzonico dal nord dell'*Apulia*, ossia dal comparto daunio<sup>1277</sup>. Molti altri vasi di questo periodo con immagini di Amazzoni recano generiche indicazioni di provenienza dell'area apula: accanto al cratere A 107 ed al cratere A 149, ancora da Canosa, dalla Peucezia

---

<sup>1274</sup> Questo materiale, che risulta da una comunicazione del 14 maggio 1844, fu consegnato all'intendente. Mazzei 1992<sup>b</sup>, p. 197. Altri reperti risultano in Gerhard 1829, pp. 183, 189, in Lombardi 1832, p. 289 e in Nachod 1914, p. 277, attualmente dispersi.

<sup>1275</sup> Mazzei 1992<sup>b</sup>, pp. 197-202.

<sup>1276</sup> L'immagine dell'orante potrebbe essere allusiva del rituale funerario che si svolse realmente per accompagnare il defunto all'interno del sepolcro. Cassano 1996, pp. 150-151.

<sup>1277</sup> Tavola IV.

proverrebbero il cratere A 126, con un'indicazione da Polignano<sup>1278</sup>, ed il vaso della Collezione Banca Intesa A 137, per il quale valgono le osservazioni fatte per gli altri esemplari dalla medesima collezione<sup>1279</sup>. Ancora parziali sono i dati di provenienza per il vaso A 155, da Ruvo di Puglia: se si accetta l'identificazione con il dato riportato in bibliografia<sup>1280</sup>, si tratterebbe del cratere rinvenuto in una tomba di grandi dimensioni, del tipo a semicamera, databile alla fine del IV secolo a.C., e che si presentava però già violata al momento del rinvenimento<sup>1281</sup>.

#### IV. 2. 3. Campania.

Gli esemplari a figure rosse a soggetto amazzonico di provenienza nota da specifiche località della Campania sono soltanto cinque, tutti licenziati da officine campane<sup>1282</sup>.

L'unico vaso proveniente da Capua è l'esemplare C 3, attribuito al Pittore di Caivano. La località di provenienza è indicata solo genericamente<sup>1283</sup>: si tratta, probabilmente, considerando il periodo cronologico di riferimento, di un esemplare rinvenuto durante gli scavi condotti in quella zona alla fine del XIX secolo<sup>1284</sup>.

Da Cuma, invece, provengono due vasi: la *lekythos* C 6, attribuita al Pittore del B.M. F 63, e la più tarda anfora a collo C 23, attribuita al Pittore APZ. Nel primo caso, la tomba che ha restituito la *lekythos* appartiene a quel gruppo indagato per iniziativa del Conte di Siracusa, di cui resta tuttavia impossibile ricostruire con precisione il corredo. Nel secondo caso, invece, l'opera del Gabrici<sup>1285</sup> ha reso possibile la ricomposizione almeno di una parte del corredo.

<sup>1278</sup> Moret 1975, p. 207, n.134, tav. 96; Schauenburg 1973, p. 279, tav. 81; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, p. 612, n. 392; Trendall, Cambitoglou 1982, p. 907 n. 1, tav. 345.

<sup>1279</sup> Cfr. nota 70.

<sup>1280</sup> Fenicia 1840, p. 107.

<sup>1281</sup> Montanaro 2007, pp. 772-776.

<sup>1282</sup> La relativa limitatezza dei soggetti amazzonici nell'ambito della produzione campana si riconnette alla scarsa predilezione da parte dei ceramografi per le rappresentazioni mitologiche. Trendall 1989, p. 157; si veda anche il §. II. 5.

<sup>1283</sup> Tillyard 1923, p. 153, n. 297.

<sup>1284</sup> Ad esempio quelli condotti da Doria e da Castellani: cfr. Gadaleta 2003<sup>a</sup>, pp. 200-201.

<sup>1285</sup> Gabrici 1913.

Il contesto in questione, *Cuma, 1*, dal quale proviene l'anfora a collo C 23, si presenta come un caso ancora una volta eccezionale nell'ambito della necropoli<sup>1286</sup> e risale alla seconda metà del IV secolo a.C. Alla normale caratterizzazione delle tombe maschili con l'inserimento della lancia, elemento tipico in questa fase, si aggiunge in questo esempio l'inclusione nel corredo del cinturone<sup>1287</sup> (qui non indossato), fenomeno rituale che si è visto emergere anche in altre aree – come la Peucezia, per l'*Apulia*, e la *Lucania*. Il defunto, di cui è nota la descrizione riportata dallo Stevens<sup>1288</sup>, era deposto in posizione supina, ed esibiva la ricchezza del proprio *status* indossando anelli in bronzo ed argento (perduti). Accanto al tradizionale corredo di tipo sannita, costituito da olla-*skyphos* o olpetta in ceramica comune, nella tomba si registra una prevalenza di vasi a figure rosse, tutti riferibili alla produzione del Pittore APZ<sup>1289</sup>. Il ruolo militare risulta orgogliosamente esibito nel caso delle tombe maschili, anche con l'inserimento, accanto alla lancia, del tradizionalissimo cinturone sannita<sup>1290</sup>; in questo senso l'anfora C 23, decorata con un combattimento tra guerrieri ed Amazzoni, collima con una lettura in chiave eroizzante del defunto<sup>1291</sup>. Gli avversari delle guerriere, infatti, indossano tutti dei *lophoi* sugli elmi e vestono alla maniera italica. Peraltro, seguendo l'analisi interpretativa condotta su questo corredo vascolare<sup>1292</sup>, la particolare coerenza interna che caratterizza tutti i vasi a figure rosse del corredo, che allude al tema dell'allontanamento del defunto dal suo *clan* familiare, ha suggerito un'interpretazione particolare della figura demonica che appare sul cratere a campana nell'ambito di una rappresentazione di commiato

---

<sup>1286</sup> La tomba è la 192 (corrispondente, nella pubblicazione del Gabrici 1913, alla numero 161), ritrovata il 5 settembre 1879 nel Fondo di Giovanni Palumbo, da dove ebbe inizio la ricerca dello Stevens (De Filippis 1996, p. 233): NSc 1879, pp. 335-348; Valenza Mele 1985, pp. 83-102.

<sup>1287</sup> Il cinturone non venne inserito nell'elenco degli oggetti rinvenuti dal Gabrici, ma la sua presenza è certa sulla base dei taccuini dello Stevens. Valenza Mele 1982, p. 86.

<sup>1288</sup> Valenza Mele 1990, p. 31, nota 37.

<sup>1289</sup> Ha una valenza rituale anche la *kylix* a vernice nera (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 141355), che fu rinvenuta all'interno dello *skyphos* a figure rosse (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 127977). Valenza Mele 1990, pp. 24-25.

<sup>1290</sup> In questa fase si assiste in realtà ad un incremento ed un cambiamento del corredo anche per le tombe femminili: Valenza Mele 1990, p. 25. Nella tomba *Cuma, 1* in realtà non vi è traccia della lancia, ma ciò non esclude che essa possa essere andata perduta durante le attività di scavo.

<sup>1291</sup> Per l'analisi degli schemi e la caratterizzazione iconografica di questo vaso si vedano il §. II. 5 e §. III. 1. 3.

<sup>1292</sup> Valenza Mele 1985, pp. 83-102; Valenza Mele 1990, pp. 24-25.

del guerriero, figura che è stata letta, in questo caso, come *Thanatos*<sup>1293</sup>. Il demone attende sulla parte destra del vaso, mentre, al centro, il defunto eroizzato e incoronato<sup>1294</sup> saluta la donna: *Thanatos*, alato, si prepara a portar via l'uomo. Il guerriero al centro dell'anfora C 23 è abbigliato nella stessa maniera del suo omologo sul cratere mentre affronta le Amazzoni: le guerriere alludono simbolicamente all'*aretè* eroica del defunto, mentre gli altri vasi lo presentano nella sua dimensione privata e familiare.

Altri due vasi, infine, recano un'indicazione di provenienza: da Sant'Agata dei Goti proviene il cratere a campana C 25<sup>1295</sup>, mentre è certa la provenienza da una tomba di Sant'Antimo dell'idria C 21.

Le tombe del territorio circostante Napoli, note per lo più da rinvenimenti sporadici, risultano distanziate rispetto ai centri abitati<sup>1296</sup>: questo vale anche per la tomba a cassa *Sant'Antimo, 1*, scoperta nel 1927 e costituita da lastroni di tufo. L'intera area ha restituito un nucleo necropolare; i materiali tuttavia risultano talora confusi e nell'insieme di difficile lettura, dal momento che lo scavo fu eseguito in modo piuttosto approssimativo, e che la pubblicazione esistente risale agli anni Trenta del XX secolo<sup>1297</sup>. Dalla stessa tomba infatti è detta provenire un'*oinochoe* d'importazione attica<sup>1298</sup>, laddove il resto del corredo è composto da vasi a figure rosse e a vernice nera di produzione locale. Come nel caso di *Cuma, 1* anche nel centro indigeno sono presenti vasi del Pittore APZ associati ad esemplari a vernice nera<sup>1299</sup>. Notevole è l'accostamento, nel corredo della sepoltura, del cinturone metallico con un vaso decorato con un combattimento amazzonico qual è l'idria C 21, e sempre all'interno di una sepoltura presumibilmente maschile.

---

<sup>1293</sup> Il guerriero defunto viene dunque accompagnato nell'Oltretomba, onore che viene in genere riservato ai grandi culti eroici. Valenza Mele 1985, pp. 96-98.

<sup>1294</sup> Nei taccuini dello Stevens è riportata anche la presenza di molti frammenti di bronzo e ferro, probabili resti di una corona indossata sul capo. Valenza Mele 1985, p. 85.

<sup>1295</sup> La provenienza del vaso, conservato a San Pietroburgo, dal territorio campano è in Trendall 1967, p. 540, n. 779.

<sup>1296</sup> D'Henry, Giampaola 1985, p. 301.

<sup>1297</sup> Elia 1937, pp. 101-143.

<sup>1298</sup> Elia 1937, pp. 133-135, fig. 13; D'Henry, Giampaola 1985, p. 301.

<sup>1299</sup> Cfr. scheda di contesto, *Sant'Antimo, 1*.

La pur scarsa attestazione di rinvenimenti di vasi con immagini amazzoniche in Campania consente tuttavia di osservare come siano centri indigeni (Sant'Antimo, Sant'Agata dei Goti) accanto a città dalle vicende storiche più complesse, come Cuma e Capua, sebbene ormai conquistate dai Campani, che fruiscono del soggetto amazzonico. Il secondo dato rilevante risiede nella prevalenza, ovviamente relativa e parziale, di tombe maschili, che associano le Amazzonomachie sui vasi a figure rosse alla deposizione rituale del cinturone bronzeo all'interno della tomba, inserimento che si accompagna al mutamento del rito. L'immagine della guerriera orientale viene probabilmente utilizzata in funzione esclusivamente eroizzante. Il guerriero, esplicitamente qualificato come italico, le si contrappone in battaglia, presentandosi quindi come protettore dell'*oikos* e del *clan* familiare dal nemico barbaro.

#### IV. 2. 4. Sicilia.

I rinvenimenti di vasi con soggetto amazzonico in Sicilia si limitano a due soli esemplari, entrambi di produzione locale: S 4, proveniente dalla necropoli del Fusco a Siracusa, e S 6, con generica indicazione dalla stessa città. La scarsità di attestazioni del tema in questa regione è in controtendenza rispetto alla diffusione di altri temi mitologici nella ceramica a figure rosse siceliota<sup>1300</sup>. Il solo esemplare provvisto di contesto ricostruito, il cratere S 4 (*Siracusa, I*) si presenta peraltro come esempio di una situazione abbastanza comune nell'ambito della necropoli siracusana del Fusco, a più riprese scavata a partire dalla fine dell'Ottocento.

La tomba, nota con il nome di Tomba Gentili, dal nome dello studioso che ne ha curato la pubblicazione<sup>1301</sup>, era del tipo a fossa, scavata direttamente nella roccia; un ulteriore piccolo fosso era stato apprestato per inserire a parte proprio il cratere S 4 avente funzione di cinerario. Il rinvenimento di un vaso fittile, in luogo del corrispondente bronzeo per contenere le ceneri del defunto, non è raro nel comparto

---

<sup>1300</sup> Questo vale, in particolare, per il caso dei vasi cosiddetti "tragici": Gadaleta 2003<sup>a</sup>, pp. 205-212. D'altronde, i ceramografi sicelioti prediligevano altri tipi di soggetti rispetto ai temi bellici: oltre a rappresentazioni di genere, con scene di colloquio tra donne e giovani amanti, oppure talvolta con una sola figura per lato del vaso, non pochi sono i vasi fliacici, o a soggetto comico, spesso raffiguranti Eracle. Meno diffusi i temi mitologici più tradizionali, come Amazzonomachie, lotte tra Greci e Orientali o tra Greci e Troiani. Trendall 1989, pp. 235-239.

<sup>1301</sup> Gentili 1972, pp. 1-10; Spigo 2002, pp. 273-275.

insulare siceliota. Il rito crematorio e l'utilizzo di un vaso, spesso di grandi dimensioni, per contenere le ceneri vengono interpretati in senso rituale e, forse, religioso, per distinguere il defunto<sup>1302</sup>. Questo tipo di rituale, nella seconda metà del IV secolo a.C., non rappresenta in realtà un caso unico in Sicilia, ma sembra comunque implicare un'alta considerazione del defunto, al punto da tributargli onori "eroici". In altre necropoli siceliote<sup>1303</sup> dove sia attestato il rituale crematorio ricorrono raggruppamenti di sepolture probabilmente di carattere familiare o gentilizio, segno di un'intenzionale distinzione rispetto al resto dell'area sepolcrale; in particolare, poi, la necropoli siracusana conserva in modo prepotente l'uso della cremazione, di spiccata tradizione greca. Il rito funerario è anche accompagnato da un rituale eroico-epico, come suggerisce l'alloggiamento a parte approntato per il cinerario<sup>1304</sup>. Ancora più significativa, sempre nel senso dell'eroizzazione del defunto, appare allora la scelta di un cratere a calice con tema amazzonico per contenerne le ceneri, come omaggio estremo al suo ruolo di guerriero e di capo all'interno della comunità.

### **IV.3. Alcune osservazioni sulla ricezione delle scene di Amazzonomachia nella ceramica a figure rosse presso le colonie e i centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia.**

L'analisi dei contesti di provenienza dei vasi a soggetto amazzonico ha posto in evidenza aspetti e problemi relativi alla diffusione e alla ricezione del tema in Italia meridionale ed in Sicilia. La relativa limitatezza ma soprattutto la casualità dei dati di contesto, analizzati in questa sede, non hanno costituito in realtà un ostacolo reale nell'individuare un orientamento riguardo alla fruizione e distribuzione dei vasi italoti a soggetto amazzonico.

---

<sup>1302</sup> Esempi simili sono noti a Lipari e dalla stessa Siracusa. Bernabò Brea, Cavalier 1991, pp. 78-82; Bernabò Brea, Cavalier 1997, p. 11; Gadaleta 2003<sup>a</sup>, pp. 208-209.

<sup>1303</sup> Bernabò Brea 1991, pp. 79-82. A Lipari il rito crematorio sembra caratteristico ed esclusivo di gruppi familiari definiti all'interno della necropoli, laddove le altre tombe presentano l'inumazione: qui sono attestati tre casi in cui il cinerario è un vaso a figure rosse in controtendenza rispetto all'esemplare bronzeo.

<sup>1304</sup> In questo senso anche Gadaleta 2003<sup>a</sup>, p. 208.

Il primo dato che va posto in risalto è legato alla funzione funeraria di questi manufatti<sup>1305</sup>, dato che tuttavia non fa che confermare un'evidenza nota anche per gli altri vasi a figure rosse italoti. Il secondo dato emergente dall'analisi dei contesti e delle località di provenienza dei vasi riguarda uno iato deciso tra i centri indigeni e le colonie greche: la maggioranza degli esemplari a soggetto amazzonico, infatti, proviene proprio da centri indigeni. Anche le pur presenti attestazioni di provenienza da colonie, ad esempio da Taranto, sono talvolta corrotte dalla volontà, da parte di coloro che immettevano i vasi sul mercato antiquario, di assicurare una provenienza da un centro garante di autenticità, ma in verità si tratta di indicazioni del tutto generiche<sup>1306</sup>. L'unico altro centro coloniale – Eraclea a parte – dal quale è certa la provenienza di vasi amazzonici, Metaponto, non costituisce un dato indicativo, in quanto gli esemplari in questione provengono dal *kerameikos*, per cui la loro destinazione d'uso è irrimediabilmente perduta, mentre il caso della necropoli siracusana costituisce un caso a sé stante, anche per il rituale utilizzato.

Negli altri casi esaminati di cui sia nota la località di provenienza, oppure siano noti i dati di contesto, i vasi a soggetto amazzonico derivano da centri indigeni, per lo più fortemente ellenizzati<sup>1307</sup>. Questo dato va letto indubbiamente in connessione con l'adozione, da parte delle comunità dell'Italia meridionale, di culti dionisiaci salvifici e più in generale di rituali funerari nei quali la tomba assume un ruolo estremamente significativo, in quanto rappresenta il *medium* tramite il quale il defunto riesce a manifestare l'insieme dei valori nei quali crede e di conseguenza nei quali si rappresenta<sup>1308</sup>. Nel caso delle tombe dalle quali provengono i vasi a soggetto amazzonico questi valori ruotano, in generale, intorno alla figura del guerriero-eroe,

---

<sup>1305</sup> Esulano da queste considerazioni il vaso L 13 e i frammenti L 14, rinvenuti nel ceramico di Metaponto (*Metaponto*, 1).

<sup>1306</sup> Così anche per molti centri quali Altamura, Ruvo di Puglia, Ceglie del Campo, Rutigliano.

<sup>1307</sup> In centri come quelli peucezi, ad esempio, la consuetudine di deporre vasi a figure rosse all'interno delle tombe eminenti aveva diretto nei centri indigeni già numerosi vasi attici, gradualmente sostituiti poi da quelli protoitaloti ed italoti. Particolarmente dimostrativi in questo senso sono Ruvo di Puglia, Ceglie del Campo, Altamura, Gravina, Rutigliano. Si veda anche Lippolis 1996, p. 377.

<sup>1308</sup> Si noti che è la natura stessa del rituale funerario, che si può definire genericamente di ambito dionisiaco, a indurre una fruizione del vaso a figure rosse e la sua conseguente maggiore attestazione all'interno dei corredi. Sia Lippolis 1996, p. 391 che Mazzei 1996<sup>a</sup>, pp. 403-404 non escludono altre destinazioni d'uso per i vasi italoti e sicelioti anche al di fuori del corredo sepolcrale. Tuttavia la limitatezza dei dati archeologici definisce, almeno nelle linee generali, come prevalente ma non esclusiva destinazione d'uso quella, appunto, funeraria.

destinato ad una sopravvivenza oltre la morte, per le sepolture maschili, e della donna selvaggia in contrapposizione alla moglie e madre, vero modello ideale di virtù da perseguire, nel caso delle sepolture femminili.

Dal punto di vista cronologico il gradimento per i vasi a figure rosse a soggetto amazzonico risulta in generale avere un picco (Tavola IV) intorno alla seconda metà del IV secolo a.C., in concomitanza con l'inizio dell'attività di officine, in *Apulia* in particolare, a cui il tema è particolarmente caro, quali gli *ateliers* dei Pittori di Dario e dell'Oltretomba, e successivamente di Baltimora. Sempre alla seconda metà del IV secolo a.C. risalgono anche i vasi dei campani Pittori di New York Gr 1000, del Pittore APZ e del Pittore di Branicki, presso i quali il tema amazzonico ha una sua fortuna, e la cui attività è influenzata dai maestri apuli. In generale, tuttavia, si può dire che gli esemplari in esame godono di una fortuna incessante, essendo attestati dall'inizio della produzione a figure rosse in Italia meridionale e in Sicilia e fino all'esaurimento della stessa.

Iniziando dall'area lucana, senza dubbio particolare è il caso del corredo femminile *Eraclea, 1*: la tomba attesta la diffusione del tema in un centro coloniale<sup>1309</sup>, oltre ad essere la prima attestazione di un vaso con soggetto amazzonico da questo comparto territoriale. La sepoltura presenta alcuni caratteri di peculiarità e specificità che saranno caratteristici di quasi tutti i contesti. Infatti l'Amazzonomachia è già associata ad altre rappresentazioni vascolari impegnative, come le tematiche a soggetto mitologico, anche comuni alla tragedia, all'interno di corredi ricchi, nell'ambito dei quali si registra una precisa finalità di esibizione del proprio rango. Nel caso di *Eraclea, 1*, dunque, il vaso (L 3) sembrerebbe rientrare in un sistema di messaggi intenzionalmente indirizzato. L'eccezionalità della “*tomba del Pittore di Policoro*” risiede soprattutto nell'elemento cronologico, poiché il contesto è datato entro l'ultimo trentennio del V secolo a.C.: il vaso con tema amazzonico è subito associato ad una situazione di prestigio sociale, sottolineato

---

<sup>1309</sup> Peraltro, come si è detto la tomba seguirebbe di pochissimo la fondazione della colonia (433 a.C.).

attraverso la peculiarità del rito, in questo caso incineratorio, ma anche tramite la composizione stessa del corredo.

Oltre al già citato caso del ceramico di Metaponto, le altre attestazioni dalla *Lucania* non sono molte, ma piuttosto significative. Nella fase finale del V secolo a. C. e fino al primo quarto del IV secolo a.C. accanto ad Eraclea si segnala come centro di provenienza del soggetto amazzonico un'altra colonia, Metaponto. Il Pittore di Dolone, cui va riferita l'idria L 14, aveva la sua officina proprio nel Ceramico della colonia achea, da cui proviene il vaso, caso unico di contesto non funerario. Se, dunque, il comparto ionico della *Lucania* fa registrare, in questa zona, un lieve apprezzamento iniziale per il tema, in un momento successivo tendono a prevalere altri temi iconografici, così come ai vasi licenziati da officine locali si sostituiscono, gradatamente, quelli prodotti nella vicina Taranto.

Sono invece alcuni centri del versante tirrenico ad essere più aperti alla distribuzione del soggetto, che rimane, comunque, abbastanza scarsa nella fase successiva, durante il secondo venticinquennio del IV secolo a.C. Dal centro pestano, ormai pienamente lucano, provengono infatti due vasi da altrettante tombe, cronologicamente vicine (i contesti *Paestum, 1* e *Paestum, 2*, datati al 370 a.C.). Entrambe le sepolture si presentavano internamente decorate, ed in entrambi i casi il sistema compositivo del corredo ha confermato la presenza di inumazioni di individui di sesso femminile.

E' singolare notare che l'intero comparto lucano utilizza il tema amazzonico in tombe esclusivamente femminili, prediligendo, quindi, accanto a temi bellici di tradizione attica, vasi decorati con immagini diverse, come le scene connesse alla consegna del cinto, oppure il combattimento-inseguimento tra un guerriero ed un'Amazzone che campisce la *lekythos* L 15, rinvenuta all'interno del corredo *Paestum, 1*, oppure raffigurazioni con il solo volto, o la testa, dell'Amazzone, come anche per l'idria P 1, con volto di Amazzone di profilo, da *Paestum, 2*. Su questi vasi le guerriere divengono naturali oppositrici del modello muliebre tipico, rappresentato dalla donna legata all'*oikos*. Questa dicotomia tra la figura amazzonica e la donna

mira a sfruttare, della polisemia connessa alla guerriera orientale, l'elemento virginale, barbarico, selvaggio, in opposizione al modello proposto dalla tradizione; l'Amazzone indica anche, come si è messo in evidenza<sup>1310</sup>, il simbolico passaggio dalla condizione di fanciulla non sposata a padrona dell'*oikos*, dopo le giuste nozze. La prevalenza di raffigurazioni del genere ben si inserisce nei pochi contesti indicati della *Lucania*, tutti femminili.

La diffusione precoce dell'Amazzonomachia accomuna l'area lucana a quella apula: il distretto dell'*Apulia* che, entro l'ultimo quarto del V secolo a.C., recepisce con maggior consapevolezza questo tema<sup>1311</sup> è rappresentato dalla Peucezia, con una decina di vasi in tutto tra quelli di cui sia noto il contesto e quelli di cui, invece, sia nota solo la località di provenienza<sup>1312</sup>. Da *Rutigliano, 1*, in particolare, ne provengono tre, caratterizzati, per quel che riguarda il sistema iconografico, da differenti schemi compositivi e da tre forme vascolari<sup>1313</sup>, mentre, sempre dalla stessa necropoli ma da un altro corredo (*Rutigliano, 2*), proviene un altro esemplare: in tutti i quattro casi la produzione è riferibile al Pittore della Danzatrice di Berlino<sup>1314</sup>. Tali contesti sono accomunati dalla presenza di alcuni elementi caratteristici, cui si è già fatto cenno, come la sontuosità del corredo tombale, la posizione privilegiata rispetto alle altre sepolture e soprattutto la ricorrente presenza in corredi pertinenti a delle tombe a semicamera, spesso, come si è detto, anche affrescate all'interno. Nel comparto peucezio si inseriscono anche *Ceglie del Campo, 1*, *Ceglie del Campo, 2*, *Ruvo di Puglia, 1*, *Gravina, 1*, con le stesse caratteristiche tipologiche. Per quel che riguarda i corredi, emerge la deposizione di armi e di uno *status-symbol* quale il cinturone bronzeo, presente nei due contesti di Rutigliano<sup>1315</sup> e a Ceglie del Campo<sup>1316</sup>. I temi amazzonici rappresentati sui vasi spaziano da quelli prettamente

<sup>1310</sup> Si veda l'analisi iconografica: §. III. 3 e §. III. 4.

<sup>1311</sup> Sull'argomento Frielinghaus 1995, pp. 8-11; Carpenter 2009, pp. 27-38; Gadaleta 2010<sup>b</sup>, pp. 317-326; Roscino 2011, pp. 203-214.

<sup>1312</sup> Undici esemplari per l'esattezza, di cui sette con contesto ricostruito. A questi vanno ad aggiungersi tre esemplari con indicazione di provenienza da Taranto e due da Bari.

<sup>1313</sup> A 6 è un'idria, A 7 un cratere a volute, A 8 una *pelike*.

<sup>1314</sup> Sullo stile del Pittore della Danzatrice di Berlino cfr. §. II. 1.

<sup>1315</sup> Cfr. *Rutigliano, 1* e *Rutigliano, 2*.

<sup>1316</sup> Cfr. *Ceglie del Campo, 1*.

bellici a quelli erotico-nuziali, questi ultimi sugli esemplari di stile lucano, come nel caso del vaso L 2 proveniente da *Ruvo di Puglia, 1* e di L 4 da *Ceglie del Campo, 1*. In questa prima fase prevale la selezione del tema nei corredi maschili.

In questo stadio iniziale, dunque, la Peucezia adriatica, ma anche quella più interna e poi l'area bradanica, costituiscono un comparto territoriale omogeneo, in cui l'Amazzonomachia risulta estremamente apprezzata, probabilmente poiché le *élites* indigene, che già importavano ceramica attica a figure rosse, spesso decorata con lo stesso tema<sup>1317</sup>, si identificano con il modello del guerriero che si oppone al nemico barbaro. I ceramografi italoti sono in grado di intercettare le esigenze della clientela indigena: accanto all'orgogliosa ostentazione di emblemi, quali i cinturoni, all'interno delle sepolture, anche sui vasi compaiono, accanto a guerrieri armati alla greca, combattenti caratterizzati da elementi che li qualificano come indigeni. Il fenomeno è destinato a trovare un grande successo<sup>1318</sup> anche nelle rappresentazioni successive.

Nella prima metà del IV secolo a.C. esemplari a soggetto amazzonico continuano ad essere diffusi ed apprezzati in area peucezia. Dalla sola Ruvo di Puglia provengono numerosi vasi (A 28 ed A 29, probabilmente anche A 35 ed A 36). Ben pochi esemplari provengono invece dalla Messapia (si tratta dei crateri A 22 ed A 23), secondo una tendenza confermata anche dal confronto con la diffusione di altri temi mitologici<sup>1319</sup>.

Nella fase compresa tra il 340 ed il 320 a.C., resta ancora estremamente ricettiva l'area peucezia, sempre con i numerosi rinvenimenti assegnati a Ruvo di Puglia, ma anche con le provenienze dalla Murgia e dalla fascia bradanica, con i centri di Altamura, Conversano e Timmari, che sono caratterizzati da una straordinaria affinità di intenti ideologici nella fruizione del tema amazzonico. I vasi con combattimenti sono utilizzati all'interno di corredi ricchi, denotanti sepolture eminenti, insieme a vasi con raffigurazioni complesse di carattere mitologico; della figura del defunto, in tutti i tre contesti, riferibili ad individui di sesso maschile, viene

---

<sup>1317</sup> Frielinghaus 1995, pp. 165-171; Lucchese 2010, pp. 299-306.

<sup>1318</sup> Frielinghaus 1995, p. 155; Roscino 2011, pp. 203-214. Cfr. anche §. II. 1 e §. III. 1.

<sup>1319</sup> Gadaleta 2003<sup>a</sup>, pp. 216-217.

rimarcata, attraverso la presenza delle armi, l'*aretè*, che ne mette in risalto il ruolo di guerriero, ma ne viene sottolineato anche il prestigio sociale all'interno del gruppo. La ricchezza dei corredi si manifesta non solo tramite la selezione di vasi a figure rosse dalle rappresentazioni complesse, e sicuramente dall'alto valore economico, ma anche attraverso l'accostamento con nuove classi di materiali (ceramica argentata, ceramica dorata, vetri, terrecotte). I ricchi *principes* della Peucezia più interna sembrano abbracciare questo intento programmatico<sup>1320</sup>, che, dal punto di vista dell'archeologia funeraria, si manifesta nell'utilizzazione di forme e modelli, anche architettonici, influenzati dalla Macedonia ed esibiti nei corredi, e che, dal punto di vista iconografico, si concretizza in un utilizzo della figura amazzonica come rappresentazione del nemico al quale opporsi, nemico che allude a ben più concreti βάρβαροι<sup>1321</sup>. L'Amazzone simboleggia il πολέμιος per eccellenza; ma la lotta contro la guerriera orientale garantisce anche al defunto un paragone con i grandi eroi ellenici come Eracle e Achille: è dunque molto forte la funzione funeraria delle Amazzoni, vero viatico iconologico per un destino oltremondano. Le raffigurazioni con le guerriere orientali, infatti, iniziano a spaziare dal punto di vista iconografico e tematico: all'interno dei corredi funerari, accanto ai combattimenti propriamente detti e alle scene della consegna del cinto, si moltiplicano anche le immagini con il solo volto dell'Amazzone (a Timmari, ad esempio), di per se stesso allusivo al passaggio da una dimensione terrena ad una oltremondana. Inoltre l'Amazzone è anche simbolico riferimento del rito di passaggio tra la condizione selvaggia della fanciulla non sposata e la donna padrona della casa: la presenza della donna orientale indirizza l'attenzione anche verso il ruolo "domestico" dell'uomo, come capo del *clan* e in grado di proteggere e conservare il gruppo familiare, ma anche di proseguirne la stirpe.

---

<sup>1320</sup> Giuliani 1977, pp. 26-42; Giuliani 1984, pp. 61-64; Calcani 1995, pp. 145-151; Denti 2004, pp. 665-697.

<sup>1321</sup> I tarantini, minacciati da Lucani e Messapi, invocano l'aiuto del Molosso, zio di Alessandro Magno, e sovrano d'Epiro. Questi giunge in Italia tra il 334 e il 333 a.C. e procede trionfalmente sconfiggendo i βάρβαροι che opprimono le città della Lega Italiota. Giunge sino a liberare Terina, oppressa dai Bretti, e, sul versante tirrenico, sino a Posidonia. Si tratta di vittorie effimere: abbandonato da Taranto, che comunque cadrà in mano romana di lì a poco, viene ucciso da un esule lucano. Proprio con i Lucani, alleatisi con i Bretti, il Molosso cercherà invano un accordo. Braccesi 1985, pp. 13-19; Braccesi, Cordano, Lombardo, Mele 1999, pp. 349-355.

Nella seconda metà del secolo, e fino alla fine della produzione di vasi italoti a figure rosse (340-300 a.C.) il polo d'attrazione di vasi amazzonici, spesso monumentali e di elevatissimo impegno formale, si sposta progressivamente verso l'area settentrionale della Puglia, in precedenza esclusa dalla fruizione di questo soggetto, con i centri dauni di Canosa ed Arpi che attraggono probabilmente anche le officine di alcuni ceramografi. Il livello di ellenizzazione di questi *principes* è notevole, così come notevole è anche – e vi si è fatto più volte cenno – la monumentalità delle strutture ipogeiche alle quali generalmente pertengono i corredi comprendenti vasi con Amazzoni. Si passa da quelle con schema più semplice, costituito da un *dromos* e due camere in asse (oppure un vestibolo e la camera propriamente detta: *Canosa, 1, Canosa, 2, Arpi, 1*), a quelle con molte camere funerarie, utilizzabili in momenti diversi dallo stesso gruppo familiare (*Canosa, 3, Canosa, 4, Canosa, 6* e infine *Canosa, 7* con una singolare pianta a croce greca). Dalla decorazione di tali strutture, che talvolta, come si è posto in risalto, ricorda modelli greco-orientali e macedoni, alla ricchezza del corredo vascolare, emerge nettamente la volontà di autorappresentarsi anche attraverso un'accurata selezione del linguaggio figurato, dove le Amazzoni rivestono sempre un ruolo di primo piano. Spesso le strutture e gli elementi del corredo si confrontano con modelli sì ellenici, ma di quel comparto greco (Macedonia, Epiro) che in quegli anni vive l'ambizioso progetto espansionistico di Alessandro il Molosso, comprendente anche la spedizione in Occidente: l'area daunia sembra fortemente influenzata da questi nuovi contatti. Nella fruizione del soggetto amazzonico il collegamento con la nuova politica panellenica legata alle spedizioni di questi anni rifunzionalizza l'immagine della guerriera orientale come specchio per alludere ad invasori reali.

Più difficile risulta, alla luce della scarsità di rinvenimenti, discutere e provare a definire il meccanismo di fruizione e distribuzione del soggetto amazzonico in Campania. I centri principali di quest'area, Cuma e Capua, hanno restituito vasi decorati con immagini di Amazzoni in una fase già pienamente italica, per cui l'unico esemplare dalla necropoli cumana proviene da un contesto in cui sono già

perfettamente conclusi fenomeni quali il cambio del rituale da incineratorio a inumatorio e l'introduzione nel corredo di elementi tipici del rito osco-sabellico. Si può tuttavia notare come i vasi a figure rosse con Amazzoni vadano comunque a rivestire un ruolo peculiare in corredi da tombe emergenti; inoltre, accanto al caso di *Cuma, 1*, anche in quello del corredo di *Sant'Antimo, 1* l'esemplare a soggetto amazzonico proviene da una tomba maschile, per cui, il linea generale, si potrebbe immaginare una modalità di fruizione in cui sembra prevalere il valore guerriero di tali raffigurazioni allo scopo di potenziare il ruolo eroico del defunto.

Ancor più complessa è la definizione del quadro della Sicilia, dove un vaso con questo soggetto viene isolatamente utilizzato come cinerario. Il fenomeno della fruizione di vasi fittili come cinerari, in luogo degli esemplari metallici, decorati a figure rosse, è piuttosto raro anche nel comparto siceliota, e dove il rito crematorio prevale nei centri di schietta tradizione greca, quali Siracusa. Tuttavia l'eccezionalità di questo caso risiede nell'impiego di un vaso a soggetto amazzonico nell'ambito di un rituale accostabile a quello eroico, come suggerisce, oltre alla cremazione, anche l'alloggiamento separato per il cratere a calice S 4 utilizzato come cinerario<sup>1322</sup>. Inoltre il tema rappresentato sul vaso, schiettamente bellico e con combattenti anche qualificati come indigeni, lascia supporre una volontà, ancora una volta, di esaltazione del ruolo di difensore e combattente da parte del destinatario del vaso. La presenza di una sola altra indicazione di provenienza da Siracusa, priva di ulteriori dettagli di contesto, rende tuttavia difficile una qualunque altra considerazione sulla scarsissima fruizione del tema amazzonico in questo comparto regionale, dovuta anche, probabilmente, all'apprezzamento per altri temi da parte dei pittori sicelioti, quali i temi dionisiaci e teatrali<sup>1323</sup>.

---

<sup>1322</sup> Scheda di contesto, *Siracusa, 1*.

<sup>1323</sup> Si vedano a tal proposito le considerazioni in §. II. 4.

## §. V. Le Amazzoni nella ceramica italiota e siceliota. Considerazioni conclusive.

La necessità di condurre uno studio iconografico sulla figura dell'Amazzone, in generale, e sulle Amazzonomachie, in particolare, nella ceramica italiota e siceliota è richiesta dal bisogno di analizzare e osservare l'origine e lo sviluppo nel tempo di un tema mitologico che aveva goduto di una fortuna straordinaria nell'ambito della ceramografia attica e alla cui influenza questo soggetto iconografico deve molti aspetti che ne definiscono i contorni. Durante il V secolo a.C. l'Amazzonomachia è un tema di grande successo, nella ceramografia come nei grandi monumenti in cui Atene si rispecchia, e questa popolarità si deve ad un complesso sistema, variamente articolato, di allusioni, rimandi e identificazioni ideologiche intimamente legato alla situazione politica della *polis* attica, l'arte della quale, in un momento ben preciso della sua parabola storica, inizia a leggere nell'Amazzone l'immagine del nemico, del diverso, dell'*altro* da sé. Questo carico ideologico che investe la figura della guerriera orientale non può che risultare un'orgogliosa rivendicazione della storia stessa di Atene, delle sue vicende e dell'indubbia capacità – nonché della volontà politica – di fare *arte* di questa storia e di queste vicende. La rete di sfumature che arricchiscono l'immagine dell'Amazzone appare, peraltro, largamente comprensibile al pubblico, così come del resto gli studi più e meno recenti affermano<sup>1324</sup>. Alcune ricerche hanno paragonato, significativamente, l'uso che gli antichi facevano delle immagini al linguaggio dei moderni *media* di massa<sup>1325</sup>: in quest'ottica è abbastanza evidente che il ruolo delle Amazzoni apparisse leggibile e comprensibile ai più, se non altro per la larga diffusione del soggetto. La pur intricata ramificazione di simboli<sup>1326</sup> che dietro

---

<sup>1324</sup> Su questi temi cfr. §. I.1 e §. 1.2.

<sup>1325</sup> In particolare si veda Muth 2008.

<sup>1326</sup> L'Amazzone è dapprima l'immagine dell'Oriente misterioso, sconosciuto, dove sfarzo e ricchezza e la loro ostentazione sono sinonimo di mollezza dei costumi e di debolezza etica; esse sono poi raffigurate come arcieri Sciti, la cui funzione bellica è, in Atene, connessa all'uso dell'arco e al valore dispregiativo che ne consegue per un guerriero che rifiuta il duello corpo-a-corpo. Ma dal VI secolo a.C. in poi l'Amazzone è anche la donna che non si piega al suo ruolo di moglie e madre, origine di tutte le depravazioni possibili, come suggerisce la lettura delle fonti letterarie (§. I.2). Infine a partire all'incirca dal 480 a.C. l'icona dell'Amazzone viene rifunzionalizzata, sino a divenire la candidata ideale, in maniera ancora più forte dei "cugini" Troiani, a raffigurare lo scontro di due civiltà, quella greca e quella persiana. Su questi argomenti si vedano Bovon 1963, 579-602; Sobol 1972; Culasso Gastaldi 1977, pp. 283-296; Tyrrell

l'Amazzone si nascondeva non ne inficiava la comprensione: una guerriera orientale in battaglia contro un Greco equivaleva non ad un nemico qualsiasi, ma al nemico dai diversi costumi, e la vittoria del Greco sull'Amazzone non poteva che equivalere ad una redistribuzione – la giusta redistribuzione – della norma sul disordine e alla vittoria del *kosmos* sul *chaos*.

Il successo dell'immagine amazzonica trionfa anche nel repertorio dei ceramografi attici durante i decenni centrali del V secolo a.C.; tra questi spiccano quelli noti con il nome di Gruppo di Polignotos. Numerosi vasi attici a figure rosse decorati con Amazzonomachie vengono rinvenuti in tombe dell'Italia meridionale, della Sicilia, dell'Etruria<sup>1327</sup>. Il tema amazzonico travalica dunque abbastanza presto i confini all'interno dei quali è nato e si è sviluppato, e viene apprezzato in tutto l'Occidente ellenizzato. Ma quale coscienza i nuovi destinatari di questi vasi potessero avere di quell'universo ideologico sotteso alle raffigurazioni è questione difficile da comprendere. Le differenti condizioni storiche, politiche, anche antropologiche della Grecità occidentale rispetto alla madrepatria non possono non avere influito sulle dinamiche di ricezione e sull'interpretazione dell'immagine figurata, soprattutto in relazione a raffigurazioni dalla genesi composita come quelle a soggetto amazzonico, nate e concepite per un pubblico ellenico.

Se, dunque, il sostrato culturale, nel senso più ampio del termine, ha condizionato, nel tempo, le modalità di fruizione della figura dell'Amazzone già in Atene e più in generale in Grecia, ancor più interessante risulta tentare di definire i contorni di un substrato così differente come quello che sussiste allo sviluppo delle comunità e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia, presso i quali l'Amazzonomachia e le sue protagoniste godono di una fortuna ininterrotta tra il V e il IV secolo a.C. Una semplice analisi iconografica, condotta su temi e schemi utilizzati dai ceramografi italoti, non avrebbe mai potuto chiarire gli aspetti più complessi e meno evidenti di una simile problematica; ma accanto a questi dati,

---

1980, pp. 1-5; Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 636-652; Tyrrell 1982, pp. 1213-1237; Shapiro 1983, pp. 105-114; Tyrrell 1984; Blok 1995; Veness 2002, pp. 95-110; da ultimo Giunan 2005.

<sup>1327</sup> Sulla produzione di questi ceramografi si veda Matheson 1995.

sicuramente significativi, in special modo per l'evoluzione stilistica, se ne sono aggiunti altri non meno utili.

Lo studio della caratterizzazione iconografica dei personaggi delle raffigurazioni vascolari a soggetto amazzonico nella produzione italiota e siceliota ha consentito di mettere in evidenza come i ceramografi fossero in possesso di un campionario complesso di *segni*, tramite i quali trasmettere una molteplicità di significati, che spesso vanno oltre l'apparenza figurativa. E' riconoscibile l'esistenza di un sistema polisemico tra il segno e le valenze semantiche che esso può assumere: l'immagine dell'Amazzone viene recepita a partire dalla ceramografia attica, ma alcuni degli attributi utilizzati per definire l'aspetto delle guerriere possono subire, nel mondo italiota, una rifunzionalizzazione. Sono tuttavia i dati provenienti dallo studio dei contesti di provenienza noti per i vasi esaminati in questa sede che contribuiscono al completamento di questo quadro, che, nonostante resti sfuggente per taluni aspetti, si rivela in realtà definito su molti versanti.

Dal punto di vista stilistico è indubbia la dipendenza della produzione italiota dai modelli dell'iconografia attica; schemi e temi che vedono affrontati guerrieri e Amazzoni trovano, soprattutto nella fase iniziale della produzione, un confronto con i precedenti attici. Si badi bene, tuttavia, che non deve ridursi questo rapporto a un semplice trasferimento di moduli e schemi tramite l'insegnamento dei pittori del Gruppo di Polignotos ai pittori protoitalioti<sup>1328</sup>. Il fenomeno della nascita di una produzione a figure rosse in Italia meridionale è innanzitutto un fenomeno *economico* e *sociale*, che risente delle articolate leggi del mercato: il trasferimento delle tematiche, soprattutto mitologiche, dalla ceramografia *in Attica* alla ceramografia *in Occidente* non avviene in modo pedissequo e nella semplice dinamica della "copia" e riproposizione di soggetti fortunati<sup>1329</sup>. Il tema amazzonico offre un esempio molto particolare dell'articolazione di questo processo di trasmissione, dal punto di vista

---

<sup>1328</sup> Su questo tema si sono espresse, da ultimo, la Denoyelle (Denoyelle 2008, pp. 339-350) e la Pontrandolfo (Pontrandolfo 2007, pp. 325-344).

<sup>1329</sup> Su questi argomenti si veda da ultimo Lippolis 2008, e cfr. anche con il §. II. 1 e §. II. 2.

produttivo, e della rifunzionalizzazione di alcuni caratteri iconografici dal punto di vista del fenomeno iconologico.

Innanzitutto la continuità di attestazione del tema rispetto alla ceramica attica a figure rosse, indiscussa, non implica la mancanza di un apporto creativo da parte delle singole personalità dei ceramografi, sia attraverso l'influenza dello stile di più di un pittore attico nella raffigurazione, che diviene così tecnicamente eclettica, sia attraverso la selezione di numerosi schemi combinati tra loro, oltre alla *creazione* di nuovi schemi iconografici applicati al tema amazzonico. I casi di *contaminatio*, anche nell'ambito della decorazione di un solo esemplare, che mettono in risalto l'ascendenza dello stile di due o più ceramografi attici, appare particolarmente evidente in special modo nella fase protoitaliota<sup>1330</sup>, durante la quale il rapporto con i pittori ateniesi, ed in particolare quelli del Gruppo di Polignotos, risulta molto stringente. Ma, giova ripeterlo, limitare una valutazione della ceramografia a soggetto amazzonico italiota, soprattutto nella fase iniziale protoapula e protolucana, ad una mutuazione o ricombinazione quasi meccanica dei duelli e degli stilemi ideati per questo soggetto dai ceramografi attici è alquanto riduttivo. Se, indubbiamente, sussiste la necessità di garantire la soddisfazione di una domanda di mercato già fruitrice degli esemplari attici decorati con queste immagini da parte degli artigiani italioti, approfittando, quindi, di soggetti che avevano un grande apprezzamento, come quello dell'Amazzonomachia<sup>1331</sup>, risulta altrettanto veritiero che il fenomeno è molto più sfaccettato: i ceramografi italioti propongono novità, sperimentano, si dimostrano grandi innovatori offrendo temi nuovi, sconosciuti al mondo attico, ma evidentemente in grado, data la loro successiva fortuna nell'ambito di questa produzione, di soddisfare una esigenza espressa dai destinatari. Ed ecco quindi che il Pittore di Amykos, e altri maestri a lui vicini, su forme di derivazione attica (idrìe, crateri a colonnette) ma anche su forme indigene (*nestorides*) inventano il tema della consegna del cinto da parte di Ippolita, la regina barbara, ad Eracle, l'eroe

---

<sup>1330</sup> Tra i casi più esemplificativi vi è, indubbiamente, l'idria L 3 del Pittore di Policoro.

<sup>1331</sup> Su questo tema si vedano le osservazioni in §. II. 1.

civilizzatore<sup>1332</sup>. Lo schema basilare è estremamente semplice<sup>1333</sup>; anche se oggetto di numerose modifiche, fino alla fine della produzione italiota<sup>1334</sup> la fortuna ne dimostra il grande apprezzamento. E poco importa che l'episodio non fosse annoverato tra i pur numerosi temi eraclei o amazzonici della produzione attica: se è vero, così come si è suggerito, che la consegna del cinto fosse un episodio molto più noto in Occidente che non nella madrepatria, così come indicherebbe la sua diffusione in opere letterarie prodotte in Italia Meridionale e Sicilia<sup>1335</sup>, questo consiglierebbe di pensare a questi ceramografi italioti e sicelioti come a dei mediatori tra il patrimonio iconografico, che essi portano come dote da Atene, e la richiesta, ma anche la disposizione alle novità, del mercato locale. Si ribadisce che l'analisi dei contesti di provenienza ha messo in rilievo, già per questa fase iniziale (430-390 a.C.), una tendenza per un apprezzamento del soggetto non solo da colonie greche<sup>1336</sup>, ma in verità soprattutto da centri indigeni<sup>1337</sup>. Il rapporto con i modelli attici, dunque, non è meramente ricettivo ma rielaborativo, non inquadrabile, dunque, nelle modalità di un semplice passaggio da una produzione all'altra; la distribuzione ma anche le scelte iconografiche riguardo agli schemi e alle caratterizzazioni documentate dai vasi sembrano tenere in debito conto del destinatario, fin dalla fase iniziale della produzione. Sono dunque numerose le valenze semantiche che possono essere affidate all'Amazzone: la natura ibrida della figura della guerriera orientale, già caleidoscopica nel mondo attico, si presta bene, dunque, a rivestire il ruolo di veicolo simbolico sotto numerosi punti di vista. Un esempio significativo è costituito ad esempio dall'adozione, nel costume amazzonico, del sistema con la cintura e le bretelle, sconosciuto nella ceramica attica<sup>1338</sup>; a questo segno iconografico viene conferita la funzione di veicolare un nuovo valore attraverso la figura dell'Amazzone,

---

<sup>1332</sup> Si veda il §. II. 1 e §. III. 3.

<sup>1333</sup> Della evoluzione di questo tema si è parlato nel §. III. 3.

<sup>1334</sup> L'ultimo esemplare decorato con questo tema è il *kantharos* A 158, datato tra il 320 e il 300 a.C.

<sup>1335</sup> **Eracle 1** e §. I.2.

<sup>1336</sup> Da Eraclea e Metaponto provengono due vasi con soggetto amazzonico (solo il primo attesta una funzione funeraria) mentre alcune provenienze, in particolar modo nella fase iniziale della produzione, sono riferite a Taranto (si veda il §. IV. 2.2).

<sup>1337</sup> §. IV. 3.

<sup>1338</sup> Si veda il §. III. 1. 1.

in cui l'elemento del selvaggio e della verginità – una condizione affine a quella prenuziale – emergono prepotentemente. E il rapporto con i ceramografi attici permane anche nei casi, in verità complessi, in cui il pittore italiota, nello specifico il Pittore della Danzatrice di Berlino, decora un vaso morfologicamente di derivazione attica (la *pelike* A 8<sup>1339</sup>) con schemi e caratterizzazione iconografica alla maniera ateniese, ma contrapponendo all'Amazzone guerriera, compiendo una scelta unica in tutta la tradizione amazzonica, non Teseo o Eracle ma Peleo, che sembra inserito nell'immagine forse allo scopo di ricostruire un preciso contenuto mitologico nell'ambito del corredo di provenienza del vaso<sup>1340</sup>.

È la destinazione d'uso dei vasi stessi, si può dire quasi esclusivamente funeraria<sup>1341</sup>, che rende così apprezzato il soggetto amazzonico fin dal suo primo apparire, e che, forse, ne definisce alcuni aspetti peculiari. L'Amazzone risulta immagine funzionale adatta sia per i corredi femminili sia per quelli maschili: nel caso di tombe femminili un'Amazzone simboleggia ciò che per la donna, padrona dell'*oikos*, è del tutto sconveniente e da respingere. La γυνή italice, da questo confronto con la donna selvaggia, ne risulta immagine positiva: ella è infatti portatrice dei valori adatti al ruolo rivestito, nella società greca come in quella indigena, dalla figura femminile, quelli da trasmettere con il proprio esempio, riccamente ribadito nella composizione del corredo tombale, dove ricorre di frequente, sui vasi a figure rosse che lo costituiscono, l'associazione tra la guerriera orientale e immagini collegate a preparativi nuziali<sup>1342</sup>. Gli attributi del costume amazzonico che rimandano a questa condizione, come la ζώνη collegata ai baltei sul petto, oppure l'utilizzo del *chitoniskos*, inducono ad una lettura in questo senso: l'Amazzone è il simbolo del passaggio da una condizione ad un'altra<sup>1343</sup>. E nei

---

<sup>1339</sup> Si veda il §. I. 1 e III. 6.

<sup>1340</sup> Si veda l'ipotesi di lettura del corredo di provenienza, *Rutigliano, 1*, suggerita nel §. III. 6.

<sup>1341</sup> Si vedano le relative considerazioni nel §. IV. 3.

<sup>1342</sup> Esempificativo il caso della *Lucania*: da questo comparto regionale i contesti di provenienza dei vasi sono tutti riferibili ad individui di sesso femminile, che documentano proprio questo tipo di associazioni tra immagini. Si veda il §. IV. 3.

<sup>1343</sup> Sarebbe estremamente interessante comprendere se la rappresentazione amazzonica su un vaso italiota in un corredo femminile possa avere un diverso significato, magari politico, come è stato da alcuni sostenuto, nel caso di un

corredi riferibili a contesti maschili, decisamente più numerosi, l'Amazzonomachia valorizza le doti del defunto: nella lotta contro le guerriere, alla quale personaggi qualificati come italici partecipano attivamente<sup>1344</sup> al fianco dei guerrieri greci, il destinatario può trovare una gratificazione alla propria ambizione di proporsi come erede di quella ideologia filellenica che lentamente ma vigorosamente si afferma come tendenza culturale, nel senso più complesso del termine, tra le *élites* indigene in Italia Meridionale, anche se dall'altra parte dell'Adriatico il suo simbolo più fulgido, Atene, che dell'Amazzonomachia ha fatto una metafora della propria storia, sta crollando.

Un secondo elemento che è emerso come caratteristico dell'iconografia dell'Amazzone è il legame con il menadismo e di conseguenza con i rituali dionisiaci. I vasi da simposio e i bronzi, quali spiedi e grattugie, oggetti che rimandano al banchetto ed al rituale dionisiaco, compaiono all'interno dei corredi tombali, e le raffigurazioni di Amazzoni sembrano inserirsi a pieno titolo in questo sistema rituale. La guerriera orientale indossa la pelle maculata di un felino come attributo regale sin dalla produzione attica<sup>1345</sup>; nella ceramografia italiota, invece, la reiterazione di questo attributo, che va a coprire le spalle di molte guerriere orientali anche sullo stesso vaso, e quindi talora nella medesima scena di combattimento, rendendo impossibile riconoscere la condizione di uno *status* superiore di una delle guerriere, sembra voler indugiare sul significato dionisiaco<sup>1346</sup> della *nebris*. Dioniso è il dio dalle due nascite: il suo culto è estremamente radicato presso le comunità indigene, ed il sincretismo culturale con l'orfismo acuisce il valore salvifico del culto di Dioniso, culto notoriamente legato al simposio, alla giusta assunzione del vino, al banchetto rituale<sup>1347</sup>. L'Amazzone diviene, per associazione, parte di questo rituale,

---

contesto di provenienza dichiaratamente coloniale e non indigeno, come nel caso di *Eraclea*, 1. Tuttavia l'unicità del caso rende difficile avanzare qualunque tipo di ipotesi dirimente. Si veda il §. IV. 2. 1.

<sup>1344</sup> Sugli attributi indigeni a guerrieri in lotta contro le Amazzoni cfr. §. III. 1. 3.

<sup>1345</sup> Si veda il §. III. 1. 1.

<sup>1346</sup> La pelle di pantera, attributo tanto di Dioniso quanto delle Baccanti al suo seguito, rimanda in maniera diretta a i rituali violenti di omofagia o di *diasparagmòs*. Della valenza dionisiaca di questo attributo amazzonico nell'iconografia italiota e siceliota si è fatto cenno nel §. III. 1. 1.

<sup>1347</sup> Sul rapporto tra le Amazzoni e Dioniso si veda il §. III. 1. 1. Sul rituale simposiaco adottato in Italia meridionale tra V e IV secolo a.C. si veda anche §. II. 1 e §. IV. 3. 2. In generale AA.VV. 2010.

nel quale la promessa di un passaggio al felice mondo dei beati e di eroi come Eracle ed Achille, destinati a sopravvivere alla morte stessa, affida all'Amazzonomachia un messaggio di speranza. È la sorte di queste figure eroiche che definisce le modalità di fruizione del soggetto. Il destinatario è innanzitutto un guerriero: nell'immagine del combattimento amazzonico egli può anche identificarsi nei personaggi raffigurati sui vasi in lotta contro le donne guerriere, proprio come Eracle, Achille, Teseo, ma anche a fianco di essi<sup>1348</sup>. Il fenomeno della presenza di guerrieri con attributi misti (Greci ed indigeni), nella fase iniziale della distribuzione del soggetto e fino al 390 a.C., si presenta definito entro questi contorni, soprattutto nell'*Apulia*, ed in particolar modo nel suo comparto centrale, la Peucezia e nell'ambito della produzione apula<sup>1349</sup>. Dal punto di vista produttivo, ben presto, poi, dopo un momento iniziale di compresenza e forse di collaborazione tra le officine protolucane (localizzate nel metapontino) e quelle protoapule (dall'area tarantina), particolarmente apprezzabile, per quel che riguarda i soggetti amazzonici, nel caso ruvese<sup>1350</sup> e nel corredo da Ceglie del Campo<sup>1351</sup>, si avrà una netta prevalenza di vasi amazzonici di argomento bellico e di fabbricazione esclusivamente apula.

Il fenomeno del predominio della ceramografia della "scuola" apula diviene quantitativamente impressionante per il tema amazzonico<sup>1352</sup>: in parte questo dato si lega anche alla produzione di vasi riferibili ad alcune personalità notevoli di artigiani della fase dell'Apulo Antico e dell'Apulo Medio. Partendo dall'attività del Pittore della Nascita di Dioniso sino all'affermazione dello stile medioapulo, i decenni finali del V secolo a.C. e il primo cinquantennio del IV secolo a.C. sono strettamente legati, per la produzione a soggetto amazzonico, sempre alla Peucezia, che con i centri indigeni di Ruvo di Puglia, Ceglie del Campo, Rutigliano e Gravina conferma una predilezione per vasi decorati con queste raffigurazioni. Probabilmente sulla scia di

---

<sup>1348</sup> Già per l'arte attica Schefold, Jung 1988, pp. 294-356 ipotizzavano una nuova sfumatura, nel senso di allusione al passaggio dalla vita alla morte, almeno per eroi civilizzatori come Teseo ed Eracle, in quanto vincitori sulle Amazzoni. Questa valenza funeraria dell'immagine eroica in connessione con le Amazzoni si rafforzerebbe nel IV secolo a.C.

<sup>1349</sup> Si veda il §. II. 1. Da ultima Roscino 2009; Roscino 2011.

<sup>1350</sup> *Ruvo di Puglia*, 1; pertinenti a questa tomba sarebbero l'idria A 4 e l'idria L 2.

<sup>1351</sup> *Ceglie del Campo*, 2. Da questo corredo proviene il cratere a colonnette L 4.

<sup>1352</sup> Si veda la Tavola I.

questo successo due esemplari arrivano anche in centri della vicina Messapia<sup>1353</sup>. I contesti sono tutti funerari e le tombe da cui provengono i vasi decorati con Amazzonomachie sono sepolture emergenti, spesso distinte anche fisicamente rispetto al resto della necropoli; sui vasi di grandi dimensioni si dispongono Amazzonomachie sempre più complesse, organizzate su più sezioni, con numerosi duelli; e accanto al tema propriamente bellico compaiono anche altri temi amazzonici.

Le fasi successive al periodo protoitaliota ed all'Apulo Antico si segnalano per una crescente continuità delle linee iconologiche sin qui delineate. È al Pittore dell'*Ilioupersis* ed alla sua bottega che, intorno alla metà del IV secolo a.C., si deve la creazione di un nuovo schema che raffigura l'eroe greco Achille e la regina Penthesilea, in quell'incontro-scontro che aveva avuto da poco una delle sue manifestazioni più eleganti nell'arte del fregio di Bassae<sup>1354</sup>. Eppure, ancora una volta, i ceramografi italioti, che dallo stile di quel rilievo pure furono fortemente influenzati, si dimostrano in grado di sapere anche mediare, rispetto alla tradizione iconografica ellenica, introducendo una nuova versione di questo mito<sup>1355</sup>. I ceramografi reinterpretano l'incontro tra Penthesilea ed il figlio di Peleo: che si tratti di sentimento amoroso oppure, molto più probabilmente, di una scena di *pietas*, i due protagonisti vengono raffigurati in una modalità ancora una volta sconosciuta rispetto agli esempi della ceramica attica. L'eroe sostiene l'Amazzone, alla presenza di alcune divinità che, giova sottolinearlo, non avevano mai preso parte a scene con Amazzonomachie nella tradizione attica. Le assemblee divine, sempre a partire dalla fase centrale del IV secolo a.C. e fino alla fine del secolo, saranno sempre più presenti in queste immagini, allo scopo di conferire ai combattimenti con le Amazzoni una valenza del tutto sconosciuta rispetto alla tradizione attica, confinandosi, peraltro, nella sezione superiore di vasi di grandi dimensioni, per lo più

---

<sup>1353</sup> Due sono gli unici esemplari provenienti da *Rudiae*. Si veda il §. IV. 2.

<sup>1354</sup> Kenner 1946; Hofkes-Brukker, Mallwitz 1975.

<sup>1355</sup> Si veda il §. III. 4.

crateri a mascheroni, al di sopra di uno o più duelli<sup>1356</sup>. Queste divinità assistono al combattimento, e talora la loro posizione sembra suggerire un appoggio ad uno dei due schieramenti<sup>1357</sup> (più spesso quello dei guerrieri) senza però che esse ci si lascino coinvolgere. La loro presenza, tuttavia, è essenziale: non vi è più la necessità di riconoscere nel combattimento amazzonico un eventuale richiamo all'assedio di Atene o alla spedizione a Temiscira, o all'Amazzonomachia troiana. La presenza degli dèi è uno di quei nuovi *segni* che testimonia la trasposizione del motivo della guerra contro l'Amazzone da un piano storico-allusivo, quello che ne aveva visto la genesi in Attica, ad uno allusivo-simbolico, del tutto svuotato di qualunque riferimento di natura politica. Attraverso, quindi, la rappresentazione dell'assemblea divina che assiste Achille mentre soccorre Pentesilea, viene creata una nuova interpretazione del fenomeno iconografico, destinato a trovare una grande affermazione nella produzione dei ceramografi più tardi<sup>1358</sup>, soprattutto nelle raffigurazioni su vasi decorati con questo tema della produzione del Pittore di Baltimora.

In meno di un secolo, quindi, da quando il motivo amazzonico aveva fatto il suo ingresso nel novero dei soggetti mitologici prediletti dai pittori apuli e lucani (430-390 a.C sino alla metà del IV secolo a.C.), la figura della guerriera orientale e i numerosi temi ad essa connessi subiscono una rifunzionalizzazione. Non solo gli schemi tradizionali vengono opportunamente riadattati alle esigenze di una clientela anche diversa, con un differente – ma non meno complesso – bagaglio di valori dal punto di vista ideologico, ma sono anche introdotti nuovi schemi. I confronti più stringenti per definirne la genesi provengono spesso dalla diffusione dei modelli dei grandi monumenti della fine del V secolo a.C.: forse dovevano avere un proprio

---

<sup>1356</sup> L'invenzione si deve al Pittore delle Situle di Dublino, che per primo combinò i moduli sul cratere a calice A 37. La presenza di divinità in un combattimento amazzonico rappresenta il distacco definitivo dall'Amazzonomachia attica, dal punto di vista ideologico: essa non è più veicolo di contenuti storici e politici, ma viene risolutamente trasposta sul piano mitologico e funerario.

<sup>1357</sup> Si veda l'analisi relativa al vaso A 30 e dell'esemplare A 43.

<sup>1358</sup> A differenza dello schema basilare di Achille che soccorre Pentesilea, presente anche su un esemplare di fabbricazione campana (C 15; si veda il §. III. 4), l'assemblea divina che assiste ai combattimenti amazzonici è un fenomeno che resta limitato allo stile apulo.

spazio i cartoni che riproducevano lo scudo dell'Atena Parthenos di Fidia<sup>1359</sup>, ma l'influenza maggiore è senza dubbio rappresentata dal ciclo dei rilievi della cella del tempio di Apollo Epikourios a Bassae<sup>1360</sup>.

Questa evoluzione iconografica, e conseguentemente iconologica, rispetto alle origini del soggetto, si lega ad un contesto sociale ed economico vario. I vasi amazzonici sono destinati preferibilmente, ma non esclusivamente, come si è visto, ad una clientela indigena. Con la seconda metà del IV secolo a.C., nella ricezione dei vasi con Amazzoni questi elementi sembrano quasi amplificarsi. Intorno al 340 a.C. il motivo della opposizione fra la donna, signora dell'*oikos*, e l'Amazzone non fa che ribadire il valore selvaggio e ferino di quest'ultima, a cui si aggiunge l'alta incidenza di questo soggetto in contesti funerari, a vantaggio di un'interpretazione in chiave fortemente simbolica ed ultraterrena. Un ulteriore elemento di rilevanza, per quel che riguarda la caratterizzazione amazzonica nella ceramica a figure rosse di produzione italiota o siceliota, è rappresentato dal fatto che i ceramografi dimostrano di saper conoscere non soltanto quegli attributi legati alla tradizione dell'iconografia vascolare attica, ma anche quelli provenienti da altri *media* artistici: ne è un esempio l'inserimento di elementi tratti dalla statuaria, quali ad esempio l'utilizzo, nell'abbigliamento delle Amazzoni, della *exomis*,<sup>1361</sup> così come la presenza di schemi ispirati dalla scultura architettonica. I pittori italioti sono in grado di rielaborare l'immagine dell'Amazzone partendo dalla base, universalmente nota al destinatario, ideata dal mondo ellenico, attraverso la commistione e giustapposizione di elementi vari. Essi sono poi in grado di comporre figure complesse e articolate, veicolanti diversi messaggi. Tre sono, dunque, i nuclei semantici fondamentali all'interno dei quali si muove la figura della guerriera orientale nell'ambito di questa produzione.

- L'Amazzone è l'antieroe, nemico del guerriero e dell'*ethos* eroico di stampo omerico.

---

<sup>1359</sup> Così sembrerebbe suggerire lo schema dell'Amazzone morta. Si veda il §. II. 2.

<sup>1360</sup> Si vedano i capitoli §. II. 3 e §. III. 1. 1.

<sup>1361</sup> Questo indumento sembra avere direttamente origine dall'iconografia delle Amazzoni ferite scolpite per Efeso. Si veda il §. III. 1. 1.

- L'Amazzone veicola l'alterità, vuoi in rapporto all'immagine della donna greca, vuoi, più estesamente, in rapporto alla dimensione etnica della diversità.
- L'Amazzone è il simbolo del trionfo etico sul barbaro, sul selvaggio e più in generale sul *chaos*. Il suo valore funerario è estremamente vivo, poiché colui che vince l'Amazzone si propone come un novello Eracle o un nuovo Achille, destinando la propria sorte ad una dimensione oltremondana.

L'aspetto fondamentale che, in conseguenza di quanto detto, caratterizza l'iconografia dell'Amazzone è l'immagine marcatamente *antieroica* che va a connotare la guerriera orientale; sia le armi sia l'abbigliamento delle Amazzoni si oppongono decisamente al modello tradizionale del combattente ellenico. Infatti, alla nudità è contrapposto il corpo interamente coperto delle guerriere<sup>1362</sup>, così come per i Persiani il costume composto dalle *anaxyrides* e dalla casacca a maniche lunghe aveva una funzione anche etica oltreché di distinzione bellica<sup>1363</sup>. La nudità eroica è infatti il simbolo della perfezione fisica e quindi spirituale dell'uomo greco, parte integrante di quell'ideale di *kalokagathìa* di cui i guerrieri greci sono da sempre rappresentanti; le loro avversarie sono invece del tutto coperte, sia in risposta alla loro natura femminile<sup>1364</sup> sia in ottemperanza a quella di avversarie provenienti dall'Oriente, come d'altronde suggeriscono le loro vesti riccamente decorate, simbolo di lusso, di mollezza e quindi di *tryphé*.

Un'ulteriore evoluzione iconografica e nella selezione di alcuni temi sembra caratterizzare il soggetto a partire dal 340 a.C. Con le officine tardoapule, che finiscono poi con l'influenzare prepotentemente anche lo stile delle altre scuole (quella campana, pestana, siceliota), i vasi a figure rosse divengono monumentali. Le Amazzonomachie, in questa fase, si standardizzano molto: all'interno dell'officina del Pittore di Dario è possibile riconoscere almeno due modelli circolanti, riferibili a

<sup>1362</sup> In origine, nella ceramica a figure nere, entrambi gli schieramenti avversari erano entrambi armati di corazza, in genere di tipo campaniforme oppure di tipo anatomico; è con la ceramica a figure rosse che per gli eroi viene prediletta la nudità eroica. §. III. 1.

<sup>1363</sup> Ed oltre al costume si è visto come anche talune armi, come l'arco, indichino una qualificazione etica dispregiativa. Si veda il §. III. 1. 2.

<sup>1364</sup> Infatti il colore della carnagione delle donne greche è convenzionalmente chiaro sin dalla pittura minoica, perché la pelle delle donne, il cui luogo è l'*oikos*, la casa, non è di norma esposta al sole, ragion per cui non deve risultare scurita da una vita all'aperto, alla luce. Cfr. Giومان 2005, pp. 47-55.

battaglie di un certo impegno formale<sup>1365</sup>. Il primo è utilizzato per decorare il collo del cratere eponimo A 62 e la sezione superiore dell'anfora A 63; un secondo modello sembra aver ispirato l'Amazzonomachia sull'anfora A 64 e quella dell'anfora A 65<sup>1366</sup>. I combattimenti si ripropongono in duelli serrati, con un crescente affastellamento di figure, di armi e di armature. I ricami, la sontuosità delle decorazioni disegnate sugli abiti delle guerriere crescono sino a divenire non più vettore di un contenuto semantico<sup>1367</sup> bensì un complesso di ornamenti che fa parte della natura stessa dell'Amazzone, ormai non solo del tutto assimilata al tipo dell'orientale<sup>1368</sup>, ma non altrimenti concepibile. È quindi l'insieme di questi dettagli, semanticamente importante, e non più il singolo attributo ad essere discriminante; d'altra parte risulta indispensabile, in questo quadro che cerca di definire i contorni dell'iconologia dell'Amazzone in ambiente magnogreco, l'associazione con le altre scene raffigurate sui vasi che attestano immagini con le guerriere orientali. La monumentalità assunta dalle forme vascolari, in particolar modo dal cratere a mascheroni, si presta bene all'elaborazione di raffigurazioni estremamente complesse ed articolate, che hanno frequentemente un contenuto impegnativo<sup>1369</sup>. I temi connessi alla tradizione mitologica mediata dalla tragedia, o al racconto omerico, sono associati, su altre parti del vaso, a combattimenti amazzonici oppure, all'interno dei corredi tombali, ad esemplari recanti immagini di Amazzonomachie; l'analisi dei contesti di provenienza ha indirizzato l'attenzione verso la definizione di un tema estremamente apprezzato da quegli esponenti delle comunità indigene che più

---

<sup>1365</sup> Questa modalità di concepire il combattimento amazzonico sembrerebbe rifarsi ad un modello diffuso durante il IV secolo a.C.; non si può non sottolineare la vicinanza tra le grandi battaglie del Pittore di Dario e gli schemi utilizzati sul cosiddetto *Sarcofago delle Amazzoni* conservato a Vienna nel Kunsthistorisches Museum (Ridgway 1995, pp. 45-46, figg. 18-21). L'esemplare risale al IV secolo a.C. inoltrato, ed è, probabilmente, un esercizio di bottega. I lati lunghi e quelli corti, infatti, si rimandano significativamente e seguono la stessa identica successione di duelli. Alcuni moduli utilizzati – come le Amazzoni cadute, le *prese per i capelli*, le guerriere su cavallo rampante – sono estremamente simili alla concezione adottata dal Pittore di Dario, tanto da suggerire la circolazione di un unico esemplare di riferimento, comune per le Amazzonomachie e diffuso nel IV secolo a.C. Bottini 2007.

<sup>1366</sup> Si veda il §. II. 3. 3.

<sup>1367</sup> La *tira* e la pelle di pantera non sono più ora segno di regalità. Dal punto di vista degli schemi, accanto al modulo con la guerriera a cavallo anche le *prese per i capelli*, derivate dall'influenza dei rilievi architettonici, iniziano ad avere un grandissimo successo. I pittori apuli si svincolano, quindi, da una diretta dipendenza dalla tradizione ceramografica attica.

<sup>1368</sup> Su questo si veda, oltre al Moret 1975, anche Roscino 2006<sup>a</sup>, pp. 150-156.

<sup>1369</sup> Quest'ultimo dato è documentato in particolare in alcuni corredi della Peucezia e della Daunia. Si veda il §. IV. 2.2.

cercano di mettere in risalto la propria ricchezza, che più si presentano nell'insieme dei vasi, delle armi, dei metalli preziosi come figure di rilievo. Le sepolture da cui provengono i vasi amazzonici nella seconda metà del IV secolo a.C. sono ancora tombe emergenti, e, come si è visto, nella Daunia prevale il tipo ipogeico; per alcune di esse<sup>1370</sup>, peraltro, possono essere avanzate più che delle ipotesi relative ad una rete di rapporti e di influenze con il mondo macedone ed epirota. A partire dalla metà del IV secolo a.C., in concomitanza con queste evidenze, si verifica un ulteriore slittamento semantico sul piano iconologico: le Amazzoni si affiancano ad Eroti e alle Nikai alla guida di carri e quadrighe. Quest'ultimo dato è molto rilevante: raramente, nelle Amazzonomachie attiche, la guerriera era stata associata ad un carro da guerra e senza dubbio l'accostamento si presentava limitato ad un contesto di combattimento<sup>1371</sup>. Le figlie di Ares si battono prevalentemente a piedi o a cavallo; le immagini italiote che le vedono alla guida di carri o altri mezzi di trasporto guidati da cavalli non sono anteriori alla produzione tardoapula. Se tali schemi hanno, ancora una volta, un'origine ellenica – e in particolare l'ispirazione è dall'immagine dell'apoteosi di Eracle<sup>1372</sup> – essi vengono ancora una volta reinterpretati nel mondo italiota: l'Amazzone, (come la più comune Nike, la figura femminile, o l'Erote), posta alla guida della quadriga, è una metafora del passaggio, del trasferimento da una condizione all'altra. Questo passaggio è sia quello della donna, dalla condizione di fanciulla a quella di donna sposata, sia quello del guerriero dallo *status* di giovane, per non dire efebo<sup>1373</sup>, a quello dei grandi eroi greci, la cui fama è destinata a sopravvivere alla morte stessa. Il trasferimento in quadriga allude infatti all'apoteosi tra gli dei, ed è tanto più significativo se a condurre il mezzo di trasporto è una guerriera orientale, il cui *sema* in chiave funeraria è già stato assimilato ed utilizzato dai ceramografi italioti e sicelioti. D'altronde l'Amazzonomachia come simbolo del trapasso dalla vita alla morte, quindi in funzione prettamente funeraria, era già stata

<sup>1370</sup> In particolare i corredi *Timmari, 1, Altamura, 1* e *Conversano, 1*.

<sup>1371</sup> Per i confronti si veda il §. III. 1. 2.

<sup>1372</sup> Si veda l'analisi ne §. III. 1. 2.

<sup>1373</sup> Il rimando alla condizione dell'età è documentato, per i guerrieri che affrontano le Amazzoni, da alcune raffigurazioni, sulle quali il combattente è in nudità eroica ed indossa un *petasos*. Si veda il §. III. 1. 3.

utilizzata in alcune regioni non poi così lontane su grandi edifici funerari: è il caso del fregio amazzonico sul grande Mausoleo di Alicarnasso<sup>1374</sup>, dell'*heroon* di Trysa<sup>1375</sup>, e di altri edifici funerari provenienti dalla regione della Licia<sup>1376</sup>. Secondo alcuni studiosi<sup>1377</sup>, nel mondo microasiatico il valore funerario dell'Amazzone durante in IV secolo a.C. è un elemento fortemente ribadito, in particolar modo da parte di committenze elevate come quelle del Mausoleo. Non è impossibile, dati i rapporti di vario genere proprio con il mondo microasiatico (commerciali e non solo, anche mediati tramite i contatti con la grecità) attestati per la Magna Grecia<sup>1378</sup> nel IV secolo a.C., che questo simbolismo funerario dell'Amazzone venga prepotentemente condiviso, e ancora una volta soprattutto da parte delle *élites* emergenti, anche nelle grandi tombe ipogeiche, attraverso corredi in cui compaiono proprio miti amazzonici.

D'altra parte dal 340 a.C., esemplari a figure rosse licenziati da officine italiote e siceliote e decorati con miti complessi, con immagini di lotta contro il barbaro rappresentato dall'Amazzone, appaiono riferibili, in realtà, non più solo all'eredità mitologica che questo temibile nemico aveva nel passato, bensì alla realtà anche contemporanea, così complessa e ricca di fermenti e sommovimenti fino al punto da influenzare, forse, un processo di selezione di alcuni dei temi figurati sui vasi a figure rosse<sup>1379</sup>. Le Amazzoni alludono anche ai βάρβαροι reali, rappresentati da quelle genti italiche la cui pressione inizia a mettere a repentaglio l'indipendenza delle città greche, Taranto tra tutte, ma non solo. La dinamica dei rapporti tra Greci ed indigeni si rivela molto complessa in questa circostanza storica, con schieramenti e posizioni non sempre inquadrabili in una semplice contrapposizione etnica tra Greci e non-Greci, soprattutto se si considera l'elevato – e talora culturalmente ribadito – grado di

---

<sup>1374</sup> Sulle questioni relative alla cronologia ed al messaggio politico connesso si vedano le osservazioni in Lucchese 2009, pp. 60-66.

<sup>1375</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 646-647; da ultimo Obertleiner 1994.

<sup>1376</sup> Si veda almeno Zahle 1979, pp. 343-345, n. 59, fig. 67.

<sup>1377</sup> Devambez, Kauffmann-Samaras 1981, pp. 645-646.

<sup>1378</sup> Si veda Steingraber 2000.

<sup>1379</sup> Lippolis 2008, pp. 377-386, adombra effettivamente la possibilità di inquadrare il rapporto tra il destinatario e il ceramografo nelle modalità di "condizionamento" da parte degli acquirenti sugli artigiani; tuttavia, come lo stesso studioso suggerisce, la mancanza di dati effettivi relativi soprattutto alle provenienze sconsiglia, per la ceramografia italiota e siceliota, di immaginare un simile sistema di rapporti commerciali, benché, nel caso delle immagini amazzoniche, questa ipotesi possa sembrare estremamente attraente.

ellenizzazione delle *élites* indigene. I ceramografi italoti e siceloti rivitalizzano, in qualche modo, la valenza antibarbarica del simbolo dell'Amazzone, in quanto essa è adattabile, in questa circostanza, all'esigenza del destinatario. Tuttavia non si può ridurre l'intero complesso fenomeno della fortuna del tema amazzonico nella seconda metà del IV secolo a.C. alla diffusione di nuovi motivi panellenici<sup>1380</sup>, che, peraltro, risultano documentati nelle immagini amazzoniche italote e sicelote ben prima dell'arrivo del primo "condottiero" in Sicilia, quel Timoleonte corinzio che giunse fino a Metaponto nel 345 a.C. Questa linea interpretativa, per quanto affascinante e sicuramente concorrente al successo del soggetto, non spiega la totalità del fatto archeologico nel suo insieme, ma ne rappresenta, probabilmente, solo uno degli aspetti. Al motivo amazzonico viene dato nuovo lustro dalla rifunzionalizzazione del tema in chiave antibarbarica, sebbene sia il concetto di βάρβαρος ad essere mutato, non la figura dell'Amazzone; questo è indubitabile.

Ci sono, nondimeno, molte altre funzioni che vengono associate alla guerriera barbara, e che poco o nulla hanno a che fare con una prospettiva panellenica. Un ottimo esempio, dal punto di vista iconologico, è rappresentato dai temi eroici con Eracle<sup>1381</sup>. Se, come si è visto, la precocità delle Amazzonomachie con questo eroe è un dato certo, è altrettanto vero che un secondo tema, ideato dai ceramografi italoti, si è affermato e diffuso contemporaneamente a quello bellico, ed è quello in cui Eracle riceve il cinto dalla regina delle Amazzoni, Ippolita. In quest'ultimo caso le raffigurazioni non presentano una documentazione di confronto con il patrimonio attico, e non solo rispetto a quello ceramografico, eppure si rivelano estremamente fortunate: nel caso della fatica di Eracle sono i pittori protoitaloti ad introdurre lo schema<sup>1382</sup>. Ma è il motivo della fortuna di questo mito ad essere l'elemento più interessante: molte sono le sue raffigurazioni su vasi apuli, lucani, campani anche

---

<sup>1380</sup> Frielinghaus 1995, pp. 160-171: la studiosa mette ben in evidenza la complessità rivestita da queste immagini nell'ambito della ceramografia apula, riconoscendo come la scelta per questo tema possa essere ricondotta al valore funerario molto pregnante della figura dell'Amazzone e non soltanto alla semplice rifunzionalizzazione del barbaro in opposizione al *kosmos* greco, aspetto che in questo momento doveva comunque essere abbastanza permeabile per i fruitori locali dei vasi attici con quel soggetto.

<sup>1381</sup> I vasi decorati con questi temi sono stati analizzati nel §. III.3

<sup>1382</sup> Si veda l'analisi degli schemi rispettivamente in §. II. 1; per la caratterizzazione iconografica in §. III.3.

nella seconda metà del IV secolo a.C., quando lo schema sembra essersi ormai definitivamente stabilizzato. Al più famoso degli eroi greci viene associato un mito non direttamente bellico; il modulo che i ceramografi scelgono, eseguito poi in diverse varianti, predilige una consegna pacifica, in cui Eracle è quasi sempre solo tra le guerriere, ed Ippolita, la regina, gli porge il cinto con cortese benevolenza. Il tema, nella sua realizzazione iconografica, altro non è che una metafora del rapporto, del contratto matrimoniale: riconoscersi in questo eroe e in questo particolare contesto significa presentarsi come il capoclan, il responsabile del nucleo familiare, nucleo che deve essere difeso (funzione guerriera dell'eroe) ma che, indubbiamente, deve anche essere incrementato. Il ruolo civilizzatore di Eracle viene ribadito in questo tema. Lo spazio della donna è quello dell'*oikos*, non dei boschi e delle selve dove le *compagne di caccia* raggiungono Artemide<sup>1383</sup>: il figlio di Zeus deve ricondurre la donna-selvaggia, rappresentata dall'Amazzone, nel suo spazio vitale e nel suo ruolo di moglie e madre, in quanto donna prima ancora che guerriera. Non può che farlo sposandola: e che la consegna del cinto alluda al legame matrimoniale è un dato ormai pienamente acquisito, dalle fonti letterarie come dalla realtà archeologica<sup>1384</sup>. Questo tema ha un successo dunque ininterrotto nella produzione italiota; sia nella fase iniziale sia in quella successiva i vasi decorati con questo tipo di raffigurazioni presentano indicazioni di provenienza da centri indigeni<sup>1385</sup>: da Ruvo di Puglia (L 2) come da Ceglie del Campo (L 4), nella fase protoitaliota, mentre uno dei vasi più significativi (A 66) decorato con questo tema proviene da Conversano<sup>1386</sup>, e da una tomba emergente probabilmente di un esponente del ceto equestre datata al 310-290 a.C. Il dato sulle provenienze dei vasi decorati con le immagini della consegna del cinto, per quanto parziale, contribuisce tuttavia a rafforzare la convinzione di una fruizione di questi vasi prevalentemente funeraria: l'immagine dell'Amazzone si offre bene a questo sistema interpretativo.

---

<sup>1383</sup> La citazione è da *Eracle 4*.

<sup>1384</sup> Sulla cintura come elemento dell'abito amazzonico si veda §. III. 1. 1; in generale si legga almeno Giuman 2002<sup>b</sup>, pp. 225-237.

<sup>1385</sup> Farebbe eccezione la *lekythos* campana C 6, che presenta un'indicazione di provenienza da Cuma, tuttavia ormai pienamente "campana" in quella fase. Cfr. §. IV. 2. 3.

<sup>1386</sup> Si veda l'analisi §. IV. 2. 2.

La guerriera orientale, come del resto accade per la maggioranza delle figure di orientali e barbari nel mondo italota e siceliota, per sua stessa natura è una figura che si trova al *limite*, limite tra la norma e il *chaos*, tra l'uomo, in quanto l'Amazzone ne condivide la bellicosità, e la donna, in quanto di sesso femminile, ma non è possibile definirla in modo più preciso, come appartenente all'una o all'altra categoria morale. Essa è infatti anche fisicamente relegata nel mondo orientale, con le sue peculiarità e le sue differenze rispetto al mondo ellenico; soprattutto essa è l'Oriente sconosciuto, noto solo grazie agli stereotipi iconografici. L'Amazzone è una immagine che indica una condizione indefinita, incerta e per questo temibile: in questo senso è già un'allusione alla morte; tuttavia la peculiarità dell'immagine amazzonica risiede anche nel fatto che essa è un essere dal femminile snaturato, che infatti, pur essendo una donna, rifiuta la condizione di moglie e madre, rifiuta la rigida collocazione all'interno dell'*oikos* e rivendica per sé uno spazio aperto e dilatato. Il suo costume è caratterizzato, quindi, dal punto di vista iconografico, dai baltei incrociati sul petto, dettaglio che allude alla condizione verginale e selvaggia, e che l'iconografia della guerriera condivide con altre figure femminili<sup>1387</sup> (Artemide, le Erinni, Persefone); tuttavia l'Amazzone può anche indossare le sottili bandoliere che trattengono il gonnellone ampio, costume talora utilizzato dai ceramografi anche per le Menadi. Ritorna quindi frequente l'allusione al mondo dionisiaco: anche nella pelle di pantera il legame con il dio del vino e della rinascita si ripropone in modo pregnante. Il passaggio a cui allude la donna orientale diviene, da allusivo, simbolico: l'Amazzone è la migliore immagine per raffigurare la possibilità che esista un tramite tra una condizione ed un'altra.

Dunque immediato si rivela il contatto – ed il conseguente richiamo iconografico – con il dionisismo, che sulla possibilità di un passaggio tra la vita e la morte aveva fondata la sua fortuna tra le credenze escatologiche in chiave orfica, così diffuse soprattutto nella seconda metà del IV secolo a.C. Di conseguenza anche il semplice combattimento, da metafora di uno scontro tra due civiltà e due modi di

---

<sup>1387</sup> Si veda l'analisi al §. III. 1. 1.

concepire l'esistenza, così come era stato nel mondo attico, diviene *anche* possibilità di identificarsi in eroi che, dopo aver combattuto con le Amazzoni, avevano conosciuto l'apoteosi o una nuova vita sull'isola dei Beati.

In questa chiave di lettura va probabilmente inquadrata anche la frequente rappresentazione, soprattutto a partire dalla metà del IV secolo a.C., dell'Amazzone puramente evocata attraverso la sola rappresentazione dello schema con la donna barbara a cavallo, privata del suo avversario, oppure attraverso l'inserimento delle teste di Amazzoni come elemento decorativo accessorio<sup>1388</sup>. I dati relativi ai contesti di provenienza, per quanto parziali, non fanno che confermare, almeno in parte, quello che emerge dall'analisi dell'evoluzione iconografica di questo soggetto e dalla disamina pertinente ai singoli temi: infatti l'immagine della guerriera orientale trova un suo utilizzo sia nei corredi maschili sia in quelli femminili, grazie alla natura polisemica che i ceramografi italoti e sicelioti sono stati in grado di conferirle.

Concludendo, la polisemia affidata all'Amazzone può essere letta da almeno due punti di vista: la prima modalità interpretativa individua uno slittamento semantico nella resa del soggetto che la ceramografia italota riesce a conferire a taluni elementi connotanti, ad esempio quelli che coinvolgono l'abbigliamento, ereditati dal patrimonio attico e di cui, per motivi fondamentalmente legati alle mutate condizioni sociali e culturali, si è perduta, almeno in parte, la chiave interpretativa; in secondo luogo è documentata, sui vasi a figure rosse italoti e sicelioti, decorati con immagini di Amazzoni, la capacità, da parte degli artigiani, di saper utilizzare, della figura amazzonica, alcune delle peculiarità simboliche che le sono connesse. Essa continua ad essere percepita come *altro da sé*, anche da fruitori indigeni, come si è detto, ma attraverso un nuovo punto di osservazione. La guerriera orientale non è necessariamente un simbolo di proiezione del negativo, come era stata, almeno per certi versi, nel mondo attico, e questo accade nella misura in cui la sua raffigurazione riesce a far risaltare un nuovo valore simbolico: essa diviene, da

---

<sup>1388</sup> In particolare il fenomeno è stato osservato su alcuni esemplari della ceramica tardoapula (§. II. 3. 3) e sui due vasi pestani attribuiti ad Assteas (§. II. 5).

prefigurazione dell'*altro da sé*, passaggio alla condizione di *altro da sé*, perdendo, se non del tutto almeno in parte, quella connotazione negativa che l'aveva lungamente caratterizzata per assumerne una nuova. Tale nuova prerogativa risulta intimamente legata alle condizioni differenti che, rispetto al modello di fruizione in ambiente ellenico ed attico, in particolare dal punto di vista sociale, economico oltreché politico naturalmente, sussistono alle vicende delle comunità che vivono in Italia meridionale ed in Sicilia tra il V secolo a.C. ed il IV secolo a.C. Una maggiore disponibilità di dati concernenti i contesti di provenienza avrebbe potuto certamente contribuire a chiarire quello che forse risulta l'aspetto più sfuggente dello sviluppo di questo soggetto iconografico, ossia la valutazione di un'eventuale differenziazione nelle modalità di ricezione del soggetto nei centri coloniali e in quelli indigeni nelle varie fasi cronologiche individuate. Se, infatti, grazie agli studi riguardanti l'Amazzonomachia come tema iconografico nel mondo greco è stato possibile seguire le linee di differenziazione nell'utilizzo di alcuni di quei *segni* nel passaggio da una produzione e quindi da una situazione economica e politica ad un'altra del tutto differente, allo stato attuale risulta impossibile decifrare un'ipotetica – ma non necessaria – distinzione di intenti tra gli Italici e i Greci d'Occidente nella fruizione di questo soggetto in Italia meridionale ed in Sicilia.

## §. IV. Bibliografia<sup>1389</sup>.

ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ

ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ. *Studi in onore di Mario Cristofani*, Firenze, 2006.

ΑΠΑΡΧΑΙ

ΑΠΑΡΧΑΙ. *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E.Arias*, Pisa, 1982.

ΑΑ. VV. 1880

ΑΑ. VV., *Documenti inediti per servire la storia dei Musei d'Italia*, Firenze-Roma, 1880.

ΑΑ. VV. 1967

ΑΑ. VV., *Archäologische Forschungen in Lukanien, II, Erakleia studien*, a cura di B. Neutsch, Heidelberg, 1967.

ΑΑ. VV. 1976

ΑΑ. VV., *Il Museo Nazionale Ridola di Matera*, Matera, 1976.

ΑΑ. VV. 1982

ΑΑ. VV., *Ceglie Peuceta I*, Bari, 1982.

ΑΑ. VV. 1989

ΑΑ. VV., *Archeologia e territorio. L'area Peuceta, Atti del seminario di studi, Gioia del Colle 1987*, Putignano, 1989.

ΑΑ. VV. 1990

ΑΑ. VV., *Italici in Magna Grecia. Lingua, insediamenti, strutture*, Atti del convegno di Acquasparta 1986, Venosa, 1990.

ΑΑ. VV. 1998

ΑΑ. VV., *Siritide e Metapontino. Storia di due territori coloniali*, in *CJB*, XX, Napoli-Paestum, 1998.

ΑΑ. VV. 1999

ΑΑ. VV., *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi, Actes du colloque internationale*, École du Louvre, 26-27-28/4/1995, Paris, 1999.

ΑΑ. VV. 2000

ΑΑ. VV. 2000, *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Milano, 2000.

ΑΑ. VV. 2003

ΑΑ. VV., *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica, Atti del Convegno internazionale, Roma 2001*, Roma, 2003.

ΑΑ. VV. 2005

ΑΑ. VV., *La céramique apulienne. Bilan et Perspectives, Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia et le Centre Jean Bèrard de Naples*, Naples, 2005.

ΑΑ. VV. 2006

ΑΑ. VV., *Ceramiche attiche e magnogreche Collezione Banca Intesa*, Napoli, 2006.

ΑΑ. VV. 2009

---

<sup>1389</sup> Per le abbreviazioni di riviste e periodici si rimanda all'*Archäologische Bibliographie*.

AA.VV., *Vasi Antichi. Museo Archeologico Nazionale Napoli*, Napoli, 2009.

AA.VV. 2010

AA.VV., *La vigna di Dioniso. Vite, vino e culti in Magna Grecia*, Mottola, 2010.

*Across Frontiers*

AA.VV., *Across Frontiers: Etruscans, Greeks & Cypriots, Studies in honor of David Ridgway & Francesca Romana Serra Ridgway*, Accordia, 2006.

Adam 2000

A.-M. Adam, *Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes d'Italie méridionale*, in *Ktéma*, XXV, 2000, pp. 123-132.

Adamesteanu 1973

D.Adamesteanu, *L'attività archeologica in Basilicata*, in *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, XIII, 1973, pp. 441-456.

Adamesteanu 1974

D. Adamesteanu, *La Basilicata antica, Storia e monumenti*, Cava dei Tirreni, 1974.

Adamesteanu 1979

D. Adamesteanu, *La colonizzazione in Puglia dal Paleolitico al Tardoromano*, Milano, 1979.

Adamesteanu 1985

D. Adamesteanu, *Heraclea*, in Bianco, Tagliente 1985, pp. 93-102.

Adamesteanu 1994

D.Adamesteanu, *Eraclea Lucana*, in *EAA*, Secondo supplemento (1971-1994), II, pp. 479-480.

Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986

C. Aellen, A. Cambitoglou, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu : vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986.

Aellen 1994

C.Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la ceramique italique*, Zürich, 1994.

*Alessandro Magno* 1995

A.Di Vita, C.Alfano (a cura di), *Alessandro Magno. Storia e mito, Catalogo della Mostra* (Roma, Palazzo Ruspoli, 21 dicembre 1995-21 maggio 1996), Martellago, 1995.

Ananich 2005

E.Ananich, *The State Hermitage Museum, St.Petersburg, Russia 7, CVA, I*, Roma, 2005.

Andreassi 1988

G.Andreassi, *La necropoli di Egnazia tra storia e cronaca*, in G. Andreassi, A.Cocchiaro (a cura di), *Necropoli d'Egnazia*, Fasano, 1988, pp. 10-15.

Andreassi 1992

G. Andreassi, *Ipogeo Varrese*, in Cassano 1992, pp. 238-240.

Andreassi 1996

G.Andreassi, *Jatta di Ruvo. La famiglia, la collezione, il Museo Nazionale*, Bari, 1996.

Andreassi, Radina 1988

G.Andreassi, F. Radina (a cura di), *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo*, Bari, 1988.

Anti 1952

C.Anti, *Il vaso di Dario e i Persiani di Frinico*, in *ArchCl*, 4, 1952, pp. 23-45.

Andres 2001

S.Andres, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale*, Pisa, 2001.

Angeli Bernardini 2000

P.Angeli Bernardini, *La donna e l'eroe nel mito di Eracle*, in V. Perenne-Delforge, E.Suarez del la Torre (a cura di), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Actes du colloqui organisé à l'université de Valladolid, Kernos Supplement*, 10, 2000, pp. 185-196.

Arias 1963

P.E. Arias, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica (EC III, XI, V)*, Torino, 1963.

Arias 1968

P.E.Arias, *Museo Nazionale di Ferrara, CVA, I, Italia XXXVII*, Roma, 1968.

Arias 1980-1982

P.E.Arias, *Un nuovo cratere apulo del Pittore di Baltimora*, in *RendPontAc*, LIII-LIV, 1980-1982, pp. 69-89.

Arias 1990<sup>a</sup>

P.E.Arias, *Considerazioni sulle rappresentazioni della «Supplice» nell'arte greca di età ellenistica*, in AA.VV., *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie, Berlin 1988*, Mainz, 1990, pp. 531-532.

Arias 1990<sup>b</sup>

P.E.Arias, *La pittura vascolare*, in Pugliese Carratelli 1990, pp. 192- 238.

307

Arte Albanese 1985

AA.VV., *L'Arte Albanese nei secoli. Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini», Febbraio-Aprile 1985, Catalogo della Mostra*, Roma, 1985.

Badí 1966

A.M.Badí, *Les Grecs et les Barbares*, II, Payot-Losanna, 1966.

Baggio 2000

M.Baggio, *Di alcuni vasi magnogreci con scene di seduzione*, in *Ostraka*, IX, 1, 2000, pp. 95-115.

Baggio 2003

M.Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, Roma, 2003.

Balcer 1983

J.M Balcer., *The Greeks and the Persians: the Processes of Acculturation*, in *Historia*, 32, 1983, pp. 257-267.

Bankel 1993

H. Bankel, *Der spätarchaische Tempel der Aphaia auf Aegina (Denkmäler antiker Architektur 19)*, Berlin-New York, 1993.

Barresi 2005

S.Barresi, *I vasi del Gruppo Intermedio e la prima fase della ceramografica italiota in ambito ionico: proposta di analisi e brevi considerazioni*, in AA.VV. 2005, pp. 143-153.

- Barresi, Valastro 2003  
S.Barresi, S.Valastro, *Vasi attici figurati. Vasi sicelioti*, Catania, 2003.
- Baslez 1984  
M.F.Baslez, *L'étranger dans la Grèce antique*, Paris, 1984.
- Baumeister 2001  
P.Baumeister, *Neue Gnathia-Vasen im Akademischen Kunstmuseum Bonn*, in *BJb*, 201, 2001, pp. 221-273.
- Baur 1922  
P. Baur, *Catalogue of the R.D.Stoddart Collection of Greek and Italian Vases in Yale University*, New Haven, 1922.
- Bažant 1994<sup>a</sup>  
J. Bažant, *Pothos I*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 501-503.
- Bažant 1994<sup>b</sup>  
J. Bažant, *Thanatos*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 904-908.
- Beazley 1928  
J.D.Beazley, *Greek vases in Poland*, Oxford, 1928.
- Beazley 1956  
J.D.Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.
- Beazley 1963  
J.D.Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963.
- Beazley, Ashmole 1966  
J.D.Beazley, B.Ashmole, *Greek sculpture and painting*, Oxford, 1966.
- Benassai 2001  
R.Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma, 2001.
- Bernabé 1987  
A.Bernabé, *Poetarum epicorum graecorum testimonia et fragmenta*, I, Leipzig, 1987.
- Bernabò Brea, Cavalier 1991  
L.Bernabò Brea, M. Cavalier, *Meligunìs Lipára, 5. Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Roma, 1991.
- Bernabò Brea, Cavalier 1997  
L.Bernabò Brea, M. Cavalier, *La ceramica figurata della Sicilia e della Magna Grecia nella Lipára del IV secolo a.C.*, Muggiò, 1997.
- Bernabò Brea 1952  
L. Bernabò Brea, *I rilievi tarantini in pietra tenera*, in *RIASA*, 1, 1952, pp. 5-241.
- Bernardini 1955  
R. Bernardini, *La Rudiae salentina*, Lecce, 1955.
- Berger 1994  
E.Berger, *Penthesileia*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 296-305.
- Berger-Doer 1992<sup>a</sup>  
G.Berger-Doer, *Kreousa I*, in *LIMC*, VI, 1994, pp. 117-120.

Berger-Doer 1992<sup>b</sup>

G.Berger-Doer, *Kreousa II*, in *LIMC*, VI, 1994, pp. 120-127.

Berger-Doer 1992<sup>c</sup>

G.Berger-Doer, *Lykos I*, in *LIMC*, VI, 1994, pp. 302-304.

Bertino 1975

A.Bertino, *Sulla fonte di ispirazione delle scene di soggetto teatrale sui vasi a figure rosse del IV secolo*, in N. Caffarelli (a cura di), *Archeologia. Scritti in onore di A. Neppi Modona*, Firenze, 1975, pp. 17-28.

Bianco, Tagliente 1985

S.Bianco, M.Tagliente (a cura di), *Il Museo Nazionale della Siritide di Policoro. Archeologia della Basilicata meridionale*, Bari, 1985.

Bianco 1996

S.Bianco, *Il Catalogo*, in Pugliese Carratelli 1996, Milano, 1996, pp. 660-755.

Bianco 1998

S.Bianco, *Siris-Héraclée*, in AA.VV. 1998, pp. 209-214.

Biardot 1872

E.P.Biardot, *Les terres-cuites grecques funébre dans leur rapport avec les mystères de Bacchus*, Paris, 1872.

Bieber 1918

M.Bieber, *Der Chiton der ephesischen Amazonen*, in *JdI*, 33, 1918, pp. 49-75.

Bieber 1920

M.Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin-Lipzig, 1920.

Bieber 1961

M.Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, 2<sup>a</sup> ed., Princeton, 1961.

Bielefeld 1951

E.Bielefeld, *Amazonomachia. Beiträge zur Geschichte der Motiwanderung in der antiken Kunst*, Halle, 1951.

Blatter 1984

R.Blatter, *Argonautai*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 591-599.

Blok 1995

J.H.Blok, *The Early Amazons. Modern and ancient perspectives on a persistent myth*, Leiden, 1995.

Boardman 1972

J.Boardman, *Herakles, Peisistratos and Sons*, in *RA*, 1972, pp. 57-72.

Boardman 1974

J.Boardman, *Attic Black Figure Vases. A handbook*, London, 1974.

Boardman 1975<sup>a</sup>

J.Boardman, *Attic Red Figure Vases: the archaic period*, London, 1975.

Boardman 1975<sup>b</sup>

J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, in *JHS*, 95, 1975, pp. 1-12.

Boardman 1986

J.Boardman, *Herakles in extremis*, in Böhr, Martini 1986, pp. 127-132.

Boardman 1988

J.Boardman, *Herakles, Theseus and Amazons*, in *The Eye of Greece. Studies in the Arts of Athens*, Cambridge 1982, anche in traduzione italiana: *Eracle, Teseo e le Amazzoni*, in E. La Rocca (a cura di), *L'esperimento della perfezione*, Milano, 1988, pp. 196-233.

Boardman 1989

J.Boardman, *Attic Red Figure Vases: the classical period*, London, 1989.

Boardman 1990

J.Boardman, *Herakles and the Amazons*, in *LIMC*, V, I, 1990, pp. 71-73.

Boardman 2006

J.Boardman, *The Darius Vase*, in *AEIMNHSTOS*, pp. 134-139.

Boardman, Vafopoulou-Richardson 1986

J.Boardman, C.E. Vafopoulou-Richardson, *Diomedes I*, in *LIMC*, III, 1986, pp. 396-409.

Boardman, Palagia, Woodford 1988

J.Boardman, O.Palagia, S.Woodford, *Herakles*, in *LIMC*, IV, 1988, pp.728-838.

Bol 1998

R.Bol, *Amazones Volneratae*, Mainz, 1998.

Bonucci 1854

C.Bonucci, *Viaggi nella terra di Bari*, in *Poliorama Pittoresco*, 1854, pp. 186-195.

Borda 1966

M.Borda, *Ceramiche apule*, Milano, 1966.

Borriello 1996

M.R.Borriello, *Ruvo. Il catalogo*, in S. De Caro (a cura di), *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1996, pp. 114-115.

Borriello, Rubino 2003

M.R.Borriello, P.Rubino, *La Magna Grecia*, Napoli, 2003.

von Bothmer 1957

D.von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957.

von Bothmer 1983

D.von Bothmer, *Observations on the subject matter of South Italian Vases*, in *ArtVirg*, 23, 1983, pp. 28-42.

von Bothmer 1994

D.von Bothmer, *Sarpedon*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 696-700.

Bottini 1996<sup>a</sup>

A.Bottini, *L'incontro dei coloni greci con le genti anelleniche della Lucania*, in Pugliese Carratelli 1996 (a cura di), pp. 541-548.

Bottini 1996<sup>b</sup>

A. Bottini, *Dioniso e Apollo: i grandi crateri di Celia*, in C. Gelao (a cura di), *Studi in onore di Michele D'Elia, Archeologia Arte Restauro e Tutela Archivistica*, Matera-Spoleto, 1996, pp. 46-52.

Bottini 2000

A.Bottini, *Forme di religiosità salvifica in Magna Grecia: la documentazione archeologica*, in AA.VV., *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità, Atti dei seminari napoletani 1996-1998*, Napoli, 2000, pp. 127-137.

Bottini 2007

A.Bottini (a cura di), *Il sarcofago delle Amazzoni*, Milano, 2007.

Bottini, Torelli 2006

A.Bottini, M. Torelli (a cura di), *Iliade. Catalogo della Mostra*, Roma, 2006.

Boulotis 1997<sup>a</sup>

C. Boulotis, *Hypsipyle I*, in *LIMC*, VIII, 1997, pp. 645-650.

Boulotis 1997<sup>b</sup>

C. Boulotis, *Hypsipyle II*, in *LIMC*, VIII, 1997, pp. 771-773.

Bovon 1963

A.Bovon, *La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la I<sup>re</sup> moitié du V<sup>e</sup> siècle*, in *BCH*, 137, 1963, pp. 579-602.

Böhr, Martini 1986

E. Böhr, W. Martini (a cura di), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*, Mainz, 1986.

Braccesi 1985

L. Braccesi, *L'ultimo Alessandro*, Padova, 1985.

Braccesi, Cordano, Lombardo, Mele 1999

L. Braccesi, F. Cordano, M. Lombardo, A. Mele, *Manuale di Storia Greca*, Bologna, 1999.

Brandes-Druba 1994

B. Brandes-Druba, *Architekturdarstellungen in der unteritalische Keramik*, Frankfurt am Main, 1994.

Braun 1846

E.Braun, in *Adunanza solenne per il Natale di Roma*, in *BdI*, 18, 1846, pp. 114-119.

Braun 1863<sup>a</sup>

E. Braun, *Intorno agli oggetti d'arte antica che sogliono rinvenirsi nei sepolcri di Ruvo, Rapporto del sig. Dott. Schultz*, in *BdI*, 1863, 10, pp. 69-76, 113-123.

Braun 1863<sup>b</sup>

E. Braun, *Vaso di premio col ratto del Palladio e la gara di Marsia ad Olimpo*, in *AnnInst*, 1863, 8, pp. 295-306.

Breglia 1941

L.Breglia, *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, 1941.

Brelich 1958

A.Brelich, *Gli eroi Greci. Un problema storico-religioso*, Roma, 1958.

Bremmer 1987

J.Bremmer (a cura di), *Interpretation of Greek Mythology*, London, 1987.

Brommer 1952-1954

F. Brommer, *Bellerophon*, in *Marburger Winckelmann-Programm*, 1952-1954.

Brommer 1957

F. Brommer, *Athena Parthenos*, Bremen, 1957.

Brommer 1959

F. Brommer, *Adolphseck, Schloss Fasanerie*, Germania 16, CVA, II, Bonn, 1959.

Brommer 1967

F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon*, Mainz, 1967.

Brommer 1973

F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 3<sup>a</sup> ed., Marbourg, 1973.

Brunori 2010

S. Brunori, *Il duello di Achille e Penteseilea. Schemi epici e iconografici di età arcaica*, in *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Atti dell'Incontro di Studio, Venezia, 17-18 dicembre 2008, Padova, 2010, pp. 89-103.

Bucci 1986

C. Bucci, *Ruvo di Puglia. Museo Jatta in obiettivo*, Appunti ed immagini per ricordare una visita, Bari, 1986.

Bulas 1931

K. Bulas, *Gohuchòw : Musée Czartoryski*, Polonia 1, CVA, I, Warsaw-Paris, 1931.

Burgess 2001

J.S. Burgess, *The tradition of Trojan war in Homer and the Epic Tradition*, Baltimore-London, 2001.

Burkert 1979

J.W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979.

Burkert 1987

J.W. Burkert, *Oriental and Greek Mitology*, in Bremmer 1987, pp. 10-40.

Burn 1962

A.R. Burn, *Persia and the Greeks*, London, 1962.

Burn 1998

L. Burn, *Figured Vases*, in Carter 1998, pp. 593-642.

Cabrera, Bernabé 2007

P. Cabrera, A. Bernabè, *Echos littéraires de l'enlèvement de Perséphone*, in AK, 50, 2007, pp. 58-75.

Calcani 1995

G. Calcani, *Arte di Guerra*, in *Alessandro Magno*, 1995, pp. 145-151.

Callen King 1987

K. Callen King, *Achilles: paradigms of the war hero*, Los Angeles, 1987.

Cambitoglou 1948-49

A. Cambitoglou, *Some Campanian Vases in the Manchester Museum*, in *Memoires and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, 90, 1948-49, pp.1-17.

Cambitoglou, Trendall 1961

A. Cambitoglou, A.D. Trendall, *Apulian Red-figured Vase-painters of the Plain Style*, Oxford, 1961.

Cambitoglou, Trendall 1969

A. Cambitoglou, A.D. Trendall, *Apulian Red-figured Vase-painters of the Plain Style, Addenda*, in *AJA*, 73, 1969, pp. 423-433.

Cambitoglou, Chamay 1998

A.Cambitoglou, J.Chamay, *Céramique de Grande Grèce. La collection de fragments Herbert A. Chan*, Genève, 1998.

Cambitoglou, Chamay, Campagnolo 2000

A.Cambitoglou, J. Chamay, M. Campagnolo, *Le don de la vigne. Vase antique du Baron Edmond de Rothschild*, Neuchâtel, 2000.

Canciani 1994

F. Canciani, *Telamon*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 852-854.

Canosa 2005

M.G.Canosa, *La tomba n°33 di Timmari*, in *AA.VV.* 2005, pp. 77-87.

Canosa 2007

M.G.Canosa, *Una tomba principesca da Timmari*, Roma, 2007.

Carpenter 1991

T.H.Carpenter, *Art and Myth in ancient Greece. A handbook*, London, 1991.

Carpenter 2003

T.H.Carpenter, *The Native Market for Red-figure Vases in Apulia*, in *MAAR*, 48, 2003, pp. 1-24.

Carpenter 2009

T.H.Carpenter, *Prolegomenon to the study of Apulian red-figured pottery*, in *AJA*, 113, 2009, pp. 27-38.

Carter 1998

J.C. Carter (a cura di), *The Chora of Metaponto. The Necropoleis, I-II*, University of Texas Press, 1998.

Cassano 1982

R. Cassano, *Ceramica a figure rosse*, in *AA.VV.* 1982, pp. 192-200.

Cassano 1988

R.Cassano, *Stazione ferrovie del Sud-Est*, in Andreassi, Radina 1988, pp. 349-362.

Cassano 1992

R. Cassano (a cura di), *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, Venezia, 1992.

Cassano 1996

R.Cassano, *L'Apulia*, in S. De Caro (a cura di), *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1996, pp. 152-164.

Cassimatis 1995

H. Cassimatis, *Fenêtre de l'au-delà dans l'iconographie italiote*, in *MEFRA*, 107, 2, 1995, pp. 1061-1092.

Cassimatis 1998

H. Cassimatis, *Le miroir dans le représentation funéraires apuliennes*, in *MEFRA*, 110, 1, 1998, pp. 297-350.

Castoldi 2004<sup>a</sup>

M.Castoldi, *Tecniche produttive e funzioni della ceramica figurata*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 174-178.

Castoldi 2004<sup>b</sup>

M.Castoldi, *Il defunto come eroe*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 193-202.

Castoldi 2004<sup>c</sup>

M. Castoldi, *L'abbigliamento del guerriero indigeno*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 202-205.

Castoldi 2006<sup>a</sup>

M.Castoldi, *I vasi a figure rosse lucani e protolucani: la nascita della ceramografia lucana nella Basilicata del V secolo a.C.*, in AA.VV. 2006, pp. 148-151.

Castoldi 2006<sup>b</sup>

M.Castoldi, *I vasi a figure rosse del periodo protoapulo e apulo antico: Taranto e le officine ceramiche*, in AA.VV. 2006, pp. 178-185.

Castoldi 2006<sup>c</sup>

M. Castoldi, *Il riposo del guerriero, Riflessioni sulle raffigurazioni di giovani indigeni nella ceramografia apula*, in *Across Frontiers*, pp. 147-156.

Castriota 1992

D.Castriota, *Myth, ethos and actuality. Official art in Fifth-Century B.C. Athens*, The University Of Wisconsin Press, 1992.

Catoni 2005

M.L.Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa, 2005.

Catoni 2010

M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano, 2010.

Cerchiai, Jannelli, Longo 2007

L.Cerchiai, L.Jannelli, F.Longo, *Città Greche della Magna Grecia e della Sicilia*, San Giovanni Lupatoto (Vr), 2007.

Chamay 1984

J.Chamay, *Mythologie grecque. La guerre de Troie*, in *Images du Musée d'art et d'histoire*, 26, 1984, pp. 12-13.

Chase, Pease 1942

G.H.Chase, M.Z.Pease, *Fogg Museum and Gallatin Collections, USA 8, CVA I*, Cambridge, 1942.

Chieco-Bianchi Martini 1964

A. Chieco-Bianchi Martini, *Conversano. Scavi in via T.Pantaleo*, in *NSc*, XVII, 1964, pp. 100-176.

Ciancio 1997

A.Ciancio, Silbòn. *Una città tra Greci ed indigeni*, Bari, 1997.

Ciancio 2005

A.Ciancio, *Recenti acquisizioni di ceramica italiota da Gravina di Puglia*, in AA.VV 2005, pp. 47-57.

Ciancio 2010

A.Ciancio, *Ruoli e società: il costume funerario tra VI e IV secolo a.C.*, in Todisco 2010<sup>a</sup>, pp. 225-238.

Colpo, Favaretto, Ghedini 2002

I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del convegno, Padova 2001, Roma, 2002.

Colpo, Favaretto, Ghedini 2006

I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2005. Studi sull'immagine*, Atti del convegno, Padova 2005, Roma, 2006.

Cook 1925

A.B.Cook, *Zeus, A study of Ancient Religion*, Oxford, 1925.

Cook 1987

R.M.Cook, *Pots and Pisistratean Propaganda*, in *JHS*, 107, 1987, pp. 167-169.

Corrente, Labellarte 1992

M.Corrente, M.Labellarte, *Tombe a fossa di Via San Martino*, in Cassano 1992, pp. 429-481.

Corrente 2005

M.Corrente, *Produzione e circolazione della ceramica a figure rosse a Canosa e nel territorio: i dati delle recenti scoperte*, in AA.VV. 2005, pp. 59-76.

Cracolici 2001

V.Cracolici, *Le Ceramiche. Tecniche di produzione*, in De Siena 2001, pp. 103-114.

Craven 1838

K. Craven, *Excursions in the Abruzzi and Northern Provinces of Neaples*, II, London, 1838.

Culasso Gastaldi 1977

E.Culasso Gastaldi, *L'Amazzonomachia teseica nell'elaborazione propagandistica ateniese*, in *AttiAcTorino*, 111, 1977, pp. 283-296.

Cultraro, Torelli 2009

M.Cultraro, M. Torelli, *Status femminile e calzature*, in *Ostraka*, XVIII, 2009, pp. 175-192.

Curnis 2003

M. Curnis, *Il Bellerofonte di Euripide: edizione e commento dei frammenti*, Torino, 2003.

CVA

*Corpus Vasorum Antiquorum*.

Damevski 1971

V.Damevski, *Crvenofiguralne vaze iz apulskih radionica u arheološkom muzeju u Zagrebu*, in *VjesAMuzZagreb*, 5, 1971, pp. 75-96.

D'Amicis 1991

A.D'Amicis, *Ceglie del Campo. Crateri protoitalioti*, in A. D'Amicis, A. Dell'Aglio, E. Lippolis (a cura di) *Vecchi scavi, nuovi restauri*, Taranto, 1991, pp. 131-145.

D'Amicis 1994

M.D'Amicis, *I sistemi rituali: l'incinerazione*, in Lippolis 1994, pp. 148-173.

D'Amicis 1996

M.D'Amicis, *Il Catalogo*, in Pugliese Carratelli 1996, 1996, pp. 660-755.

D'Andria 1980<sup>a</sup>

F.D'Andria, *Les Poitiers de Métaponte en Grande Grèce*, in *ArcheologiaParis*, 147, 1980, pp. 41-50.

D'Andria 1980<sup>b</sup>

F.D'Andria, *Scavi nella zona dei Kerameikos*, in AA.VV. *Metaponto I*, in *NSc*, suppl. 29, 1980, pp. 355-447.

D'Andria 1988

F. D'Andria, *Messapi e Peuceti*, in *Italia omnium terrarum alumna*, Milano, 1988, pp. 653-715.

D'Andria 1993

F.D'Andria, *Insedimenti e territorio: l'età storica*, in *I Messapi, Atti del XXX Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto 1990, Napoli, 1993, pp. 393-478.

D'Andria 2002

F.D'Andria, *L'Adriatico. I rapporti tra le due sponde. Stato della questione*, in AA.VV., *La Sicilia dei due Dionisi. Progetto Akragas 2*, Roma, 2002, pp. 117-127.

Dareggi 1977

G.Dareggi, *Ceramica greca e italiota nel museo di Baranello*, in *Quaderni dell'istituto di archeologia dell'Università di Perugia*, vol. 5, Perugia, 1977.

Dasen 1993

V.Dasen, *Dwarf in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993.

Daumas 1992

M.Daumas, *Alexandre et la reine des Amazones*, in *REA*, 94, 1992, pp. 347-354.

Deacy 1997

S.Deacy, *Athena and the Amazons. Mortal and immortal femininity in Greek myth*, in *What is a god? Studies in the Nature of Greek Divinity*, London, 1997, pp. 153-168.

Debiasi 2004

A.Debiasi, *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente*, Roma, 2004.

De Caro 2002

S.De Caro (a cura di), *Eracle. L'eroe, il mito. Milano, Biblioteca di via Senato 5 aprile-7 ottobre 2001*, Catalogo della mostra, Milano, 2002.

de Cesare 1997

M. de Cesare, *Le statue in immagine, Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, 1997.

Decharme 1893

P. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.

De Filippis 1996

A.De Filippis, *Gli scavi cumani di Emilio Stevens e la Collezione Stevens*, in *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, a cura di S. De Caro, M. Borriello, Napoli, 1996, pp. 233-240.

De Franciscis 1973

A.De Franciscis, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1973.

Degrassi 1965

N.Degrassi, *Il Pittore di Policoro e l'officina di ceramica protoitaliota di Eraclea Lucana*, in *BdA*, 1965, pp. 5-18.

Degrassi 1967

N.Degrassi, *Meisterwerke frühitaliotische Vasenmalerei aus einem Grab in Policoro-Eraclea*, in AA.VV. 1967, pp. 193-231.

De Juliis 1974

E.M.De Juliis, *Scavi e scoperte. Arpi (Foggia)*, in *StEtr*, 42, 1974, pp. 520-521.

De Juliis 1976

E.M. De Juliis, *Nuovo ceramografo apulo della fine del IV secolo a.C.*, in *Magna Grecia*, 12, 1976, pp. 1-4.

De Juliis 1983<sup>a</sup>

E.M. De Juliis, *Archeologia in Puglia*, Bari, 1983.

De Juliis 1983<sup>b</sup>

E.M. De Juliis (a cura di), *Il Museo Archeologico di Bari*, Bari, 1983.

De Juliis 1988

E.M. De Juliis, *Gli Japigi. Storia e civiltà della Puglia preromana*, Milano, 1988.

De Juliis 1990

E.M. De Juliis, *L'ipogeo dei Vimini di Canosa*, Bari, 1990.

De Juliis 1992<sup>a</sup>

E.M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, 1992.

De Juliis 1992<sup>b</sup>

E.M. De Juliis, *La ceramica listata*, in Cassano 1992, pp. 245-248.

De Juliis 1992<sup>c</sup>

E.M. De Juliis, *Ipogeo Scocchera A*, in Cassano 1992, pp. 225-230.

De Juliis 1996<sup>a</sup>

E.M. De Juliis, *Magna Grecia. L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana*, Bari, 1996.

De Juliis 1996<sup>b</sup>

E.M. De Juliis, *L'incontro dei Greci con le genti anelleniche della Puglia*, in Pugliese Carratelli 1996, pp. 549-554.

De Juliis 1997

E.M. De Juliis, *Mille anni di ceramica in Puglia*, Bari, 1997.

De Juliis 2000

E.M. De Juliis, *Taranto*, Bari, 2000.

De Juliis 2002

E.M. De Juliis, *Metaponto*, Bari, 2002.

De Juliis 2003

E.M. De Juliis, *Le ceramiche della Puglia preromana: una proposta di classificazione*, in Fiorentini, De Miro, Calderone, Caccamo Caltagirone 2003, pp. 235-246.

De Juliis 2004

E.M. De Juliis, *Origine della ceramica italiota a figure rosse e sua diffusione*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 145-149.

De Juliis, Lo Jacono 1985

E.M. De Juliis, D. Lo Jacono, *Taranto-il Museo Archeologico*, Taranto, 1985.

De la Genière 1989

J. De la Genière, *Nota sui vasi attici in Puglia nel V secolo a.C.*, in *Salento porta d'Italia*, Galatina, 1989, pp. 157-165.

Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deissmann 1984

A.Delivorrias, G.Berger-Doer, A.Kossatz-Deissmann, *Aphrodite*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 2-151

Delplace 1974

C.Delplace, *Chronique des fouilles dans les surintendances des Pouilles, de Basilicate et de la Calabre, de 1968 à 1972*, in *AntCl*, 43, 1974, pp. 374-375.

Denti 2004

M.Denti, *Scultori greci a Poseidonia all'epoca di Alessandro il Molosso: il tempio «corinzio-dorico» e I Lucani. Osservazioni preliminari*, in *Alessandro Magno e i condottieri in Magna Grecia*, Atti del XLIII convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza 2003, Napoli, 2004, pp. 665-697.

Denoyelle 1997

M.Denoyelle, *Attic or non Attic? The case of the Pisticci Painter*, in *AA.VV.* 1997, pp. 395-405.

Denoyelle 2008

M.Denoyelle, *La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote*, in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del XLVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 2007, Napoli, 2008, pp. 339-350.

De Palma 1989

G. De Palma, *La ceramica dorata in area apula. Contributo al problema delle ceramiche di imitazione metallica*, in *Taras*, XIV, 1989, pp. 7-96.

De Palma 1992

G. De Palma, *La ceramica dorata*, in Cassano 1992, pp. 302-309.

De Palo 1989

M. R. Depalo, *Le necropoli della Peucezia nel IV secolo a.C.: elementi di continuità e modifiche*, in *AA.VV.* 1989, pp. 95-96.

De Siena 2001

A.De Siena (a cura di), *Metaponto. Archeologia di una colonia greca*, Matera, 2001.

De Simone 1975

A.De Simone, *La collezione antiquaria della biblioteca dei Gerolomini in Napoli*, Napoli, 1975.

Devambez 1976<sup>a</sup>

P.Devambez, *Le groupe statuarie des amazones à Ephèse*, in *CRAI*, 1976, pp. 162-178.

Devambez 1976<sup>b</sup>

P.Devambez, *Les Amazones et l'orient*, in *RA*, 1, 1976, pp. 265-280.

Devambez, Kauffmann-Samaras 1981

P.Devambez, A.Kauffmann-Samaras, *Amazones*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 586-653.

Dewailly 1982

M. Dewailly, *Les femmes des guerriers indigènes dans les scènes de libation représentées sur les vases à figures rouges d'Italie du Sud au IVE siècle*, in *MEFRA*, 94, 2, 1982, pp. 581-623.

Diehl 1964

E. Diehl, *Die Hydria, Formgeschichte und Verwedung in Kult des Altertums*, Mainz am Rhein, 1964.

Dimitriu, Alexandrescu 1968

S. Dimitriu, P. Alexandrescu, *Roumanie, Institut d'Archéologie, Musée National des Antiquités, Roumanie* 1, CVA I, Bucarest, 1968.

Dintsis 1986

P.Dintsis, *Hellenistische Helme*, Roma, 1986.

Di Palo 1986

A.Di Palo, *Museo Archeologico Jatta*, Ruvo di Puglia, 1986.

Di Palo 1987

A.Di Palo, *Dalla Ruvo antica al Museo Archeologico Jatta*, Fasano, 1987.

Drago 1940

C.Drago, *Il Museo Archeologico Nazionale di Taranto*, Italia 15, CVA I, Roma, 1940.

DuBois 1982

P. DuBois, *Centaurs and Amazons. Women and the pre-history of the Chain of Being*, Ann Arbor, 1982.

EAA

*Enciclopedia dell'Arte Antica*

EC

*Enciclopedia Classica*

Elia 1937

O.Elia, *Frignano, Aversa, Sant'Antimo*, in *NSc*, XIII, 1937, pp. 101-143.

Elia 2003

D.Elia, *L'offerta di sostanze alimentari liquide presso la tomba e l'uso rituale del cratere nelle necropoli greche d'Occidente*, in *Orizzonti. Rassegna di archeologia*, IV, 2003, pp. 145-154.

Engelmann 1905

R.Engelmann, *Zu den Phoenissen des Euripides*, in *JdI*, XX, pp. 179-188, tav. 7.

Fenicia 1840

S.Fenicia, *Memoria Archeologica sulle preziose anticaglie, date dalla città di Ruvo di Puglia al Reale Museo Borbonico dell'epoca, in cui è stata installata la Reale Commissione degli Scavi. Opera scritta nel Novembre del 1840 dal consigliere Salvatore Fenicia, Archeologo e presidente della Commissione*, manoscritto, Ruvo di Puglia, 1840.

Ferrari 1994

G. Ferrari, *Héraklès, Pisistratus and the Panathenaea*, in *Mètis*, 9-10, 1994, pp. 219-226.

*Festschrift Green*

L.Beaumont, C. Barker, E.Bollen (a cura di), *Festschrift in Honour of J.Richard Green*, in *MedArch* 17, Sydney, 2004.

Fiorentini, De Miro, Calderone, Caccamo Caltagirone 2003

G.Fiorentini, E. De Miro, A. Calderone, M. Caccamo Caltagirone (a cura di), *Archeologia del Mediterraneo: Studi in onore di Ernesto De Miro*, Roma, 2003.

Flashar, Den Hoff, Kreuzer 2003

M. Flashar, Ralf von Den Hoff, B. Kreuzer, *Theseus: der Held der Athener*, Freiburg, 2003.

Floren 1979

J.Floren, *Zu den Reliefs auf dem Schild der Athena Parthenos*, in *Boreas*, I, 1979, pp. 36-67.

Fontannaz 2005

D.Fontannaz, *La céramique proto-apulienne de Tarante : problèmes et perspectives d'une recontextualisation*, in AA.VV. 2005, pp. 125-141.

Forti 1977

L. Forti, *La produzione ceramica e la pittura funeraria a Ruvo*, in *ArchStorPugl*, 30, 1977, pp. 113-143.

Francione 2005

U. Francione, *La tomba «macedone»*, in *Archeologia e Beni culturali*, gennaio-marzo 2005, pp. 10-11.

Frielinghaus 1995

H.Frielinghaus, *Einheimische in der apulischen Vasenmalerei : Ikonographie im Spannungsfeld zwischen Produzenten um Rezipienten*, Berlin, 1995.

Furtwängler 1885

A.Furtwängler, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, I-II, Berlin, 1885.

Furtwängler 1893

A.Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin, 1893.

Furtwängler, Reichold 1900-1932

A.Furtwängler, K.Reichold, *Griechische Vasenmalerei, 1900-1932*.

Fürstenberg 2007

M. Fürstenberg, *Theseus als Nationalheld der Athener*, München, 2007.

Gabrici 1913

E. Gabrici, *Cuma*, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, XXII, Roma, 1913.

Gadaleta 2002

G.Gadaleta, *La Tomba delle danzatrici di Ruvo di Puglia. Quaderni di Ostraka*, 6, Napoli, 2002.

Gadaleta 2003<sup>a</sup>

G.Gadaleta, *La ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell'Italia meridionale e della Sicilia*, in Todisco 2003, pp. 133-221.

Gadaleta 2003<sup>b</sup>

G.Gadaleta, *Temi «tragici» nell'Italia meridionale e nella Sicilia del IV secolo a.C.: provenienze e contesti*, in AA.VV. 2003, pp. 111-132.

Gadaleta 2003<sup>c</sup>

G.Gadaleta, *Catalogo dei contesti di provenienza, Vasi italioti e sicelioti*, in Todisco 2003, pp. 533-575.

Gadaleta 2010<sup>a</sup>

G.Gadaleta, *Strutture tombali e decorazione dipinta tra l'età classica e l'età ellenistica*, in Todisco 2010<sup>a</sup>, pp. 251-264.

Gadaleta 2010<sup>b</sup>

G.Gadaleta, *La ricezione locale: pittori e forme della ceramica italiota nei centri indigeni*, in Todisco 2010<sup>a</sup>, pp. 317-326.

Gadaleta, Roscino, Sisto 2003

G. Gadaleta, C. Roscino, M.A. Sisto, *Catalogo dei vasi italioti e sicelioti*, in Todisco 2003, pp. 405-532.

- Garezou 1994  
M.Garezou, *Orpheus*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 81-105.
- Gasparri, Veneri 1986  
C.Gasparri, A. Veneri, *Dionysos*, in *LIMC*, III, 1986, pp. 414-514.
- Gauer 1988  
W. Gauer, *Parthenonische Amazonomachie und Perserkrieg*, in *AntK*, 15, 1988, pp. 28-41.
- Gentili 1972  
G.V.Gentili, *Cratere a calice siracusano con lotta di Greci ed Amazzoni*, in *BdA*, 1972, pp. 1-10.
- Gerhard 1829  
E.Gerhard, *Varietà sepolcrali della Magna Grecia*, in *BdI*, 1, 1829, pp. 181-192.
- Gerhard 1836  
E. Gerhard, *Berlins Antike Bidwerke*, I, Berlin, 1836.
- Gerhard 1840  
E.Gerhard, *Vasi Ruvesi del Real Museo Borbonico*, in *BdI*, 12, 1840, pp. 187-190.
- Gerhard 1845  
E.Gerhard, *Apulische Vasenbilder des koniglichen Museums zu Berlin*, Berlin, 1845.
- Gerhard 1857<sup>a</sup>  
E.Gerhard, *Gräber zu Canosa*, in *AZ*, 15, cc. 55-60, 1857.
- Gerhard 1857<sup>b</sup>  
E.Gerhard, *Kumanische Vasen des Grafen von Syracus*, in *AZ*, 15, cc. 91-96, 1857.
- Gervasio 1930  
M.Gervasio, *Scavi di Ceglie*, in *Japigia*, 1, 1930, pp. 241-272.
- Gervasio 1932  
M.Gervasio, *Fascismo e cultura in Puglia*, in *Japigia*, 3, 1932, pp. 463-473.
- Geyer 1993  
A.Geyer, *Geschichte als Mythos. Zu Alexanders „Perserschlacht“ auf apulischen Vasenbildern*, in *JdI*, 108, 1993, pp. 443-455.
- Giardino 1998  
L.Giardino, *Aspetti e problemi dell'urbanistica di Herakleia*, in *AA.VV.* 1998, pp.171-220.
- Giglioli 1928  
G.Giglioli, *Il Museo Archeologico di Villa Giulia in Roma*, Italia 2, CVA 2, Roma, 1928.
- Ginouvès 1962  
R. Ginouvès, *Balaneutiké. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris, 1962.
- Giudice, Giudice Rizzo 2004  
F.Giudice, I.Giudice Rizzo, *Pericle, le «grandi opere» e il trasferimento dei ceramografi dalla Grecia alla Magna Grecia*, in Sena Chiesa, Aslan 2004, pp. 137-141.
- Giudice 2007  
G.Giudice, *Il tornio, la nave e le terre lontane: ceramografi attivi in Magna Grecia nella seconda metà del V secolo a.C. Rotte e vie di distribuzione*, Roma, 2007.

- Giuliani 1977  
L.Giuliani, *Alexander in Ruvo, Eretria and Sidon*, in *AntK*, 20, 1977, pp. 26-42.
- Giuliani 1984  
L.Giuliani, *L'iconografia delle vittorie di Alessandro: versione triviale e versione colta*, in *DialA*, III serie, 1, 1984, pp. 61-64.
- Giuliani 1995  
L.Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Hannover, 1995.
- Giuliani 1999  
L.Giuliani, *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, 1999, pp. 43-51
- Giuman 2002<sup>a</sup>  
M.Giuman, *Il filo e le briglie. Epinetra, stoffe e amazzoni tra mito e archeologia*, in Atti del seminario di studi *L'image antique et son interprétation. Images de la femme dans l'Antiquité*, organizzato dall'École Française de Rome, Roma, 2002.
- Giuman 2002<sup>b</sup>  
M.Giuman, *Il cinto della regina. Eracle e Ippolita: esegesi di un episodio mitico tra rito e funzione*, in I.Colpo, I. Favaretto, F.Ghedini (a cura di), *Iconografia 2001, Studi sull'immagine*, Roma, 2002 pp. 225-237.
- Giuman 2005  
M.Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Napoli, 2005.
- Goldmann 1910  
H. Goldmann, *The Oresteia of Aeschylus as illustrated by Greek vase-painting*, in *HarvStPh*, 21,1910, pp. 111-159.
- Graepler 1997  
D. Graepler, *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, Munich, 1997.
- Graepler 2002  
D.Graepler, *La necropolis e la cultura funeraria*, in *Taranto e il Mediterraneo, Atti del XLI convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 2001*, Napoli, 2002, pp. 195-218.
- Grassigli 1999  
G. Grassigli, *La fede di Astion. Per un'interpretazione del Cratere di Derveni*, in *Ostraka*, VIII, n. 1, pp. 99-143.
- Greco 1992  
E.Greco, *Archeologia della Magna Grecia*, Bari, 1992.
- Greco, Guzzo 1992  
E.Greco, P.Guzzo, *Laos II. La Tomba a camera di Marcellina*, Taranto, 1992.
- Greco, Lombardo 2007  
E.Greco, M.Lombardo (a cura di), *Atene e l'Occidente. I grandi Temi*, Atene, 2007.
- Greifenhagen 1978  
A.Greifenhagen, *Griechische Vasen auf Bildern des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1978.

Green 1980

J.R.Green, *Gnathia Pottery in the Akademischen Kunstmuseum Bonn*, Mainz am Rhein, 1980.

Green 1995<sup>a</sup>

J.R.Green, *Theatre production: 1987-1995*, in *Lustrum*, 37, 1995, pp. 7-202.

Green 1995<sup>b</sup>

J.R.Green, *Theatrical Motifs in non-Theatrical Context on Vases of the later Fifth and Fourth Centuries*, in Griffiths 1995, pp. 93-121.

Griffiths 1995

A.Griffiths (a cura di), *Stage directions, Essays in Ancient Drama in honour of E.W.Handley*, London, 1995.

Gualtieri 1982

M.Gualtieri, *Cremation among the Lucanians*, in *AJA*, 86, 1982, pp. 475-481.

Guimond 1981

L.Guimond, *Aktaion*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 454-469.

Güntner 1997

G. Güntner, *Würzburg. Martin von Wagner Museum*, Germania 71, CVA 4, Würzburg, 1997.

Hafner 1952

G. Hafner, *Karlsruhe. Badisches Landesmuseum*, Germania 8, CVA 2, München, 1952.

Hall 1989

E.Hall, *Inventing the Barbarians. Greek Self-Definition through tragedy*, Oxford, 1989.

Hall 1993

E.Hall, *Asia unmanned: Images of Victory in Classical Athens*, in J.Rich, G.Shipley (a cura di), *War and society in the Greek World*, London-New York, 1993, pp. 108-133.

Hardwick 1990

L.Hardwick, *Ancient amazons: heroes, outsiders or women?*, in *GaR*, XXXVII, 1, 1990, pp. 14-36.

Harrison 1966

E. B.Harrison, *The composition of the Amazonomachy on the Shield of Athena Parthenos*, in *Hesperia*, 35, 1966, pp. 107-133, tavv. 36-41.

Harrison 1981

E. B.Harrison, *Motifs of the city-siege on the shield of Athena Parthenos*, in *AJA*, 85, 1981, pp. 281-317, tavv. 46-54.

Harrison 2002

E. B.Harrison, *Greeks and Barbarians*, Edinburgh, 2002.

Haspels 1936

Ch.E.Haspels, *Attic black-figured lekythoi*, Paris, 1936.

Hauser 1896

F.Hauser, *Eine Sammlung von Stilproben griechische Keramik*, in *JdI*, 11, 1896, pp. 177-196.

D'Henry, Giampaola 1985

G. D'Henry, D. Giampaola, *La cultura materiale nelle aree limitrofe. Le necropoli dell'entroterra*, in AA.VV., *Napoli Antica*, Napoli, 1985, pp. 300-301.

Herbert 1964

K.Herbert, *Ancient Art in Bowdoin College. A descriptive catalogue of the Warren and other collections*, Cambridge, 1964.

Hermay, Cassimatis, Vollkommer 1986

A.Hermay, H.Cassimatis, R.Vollkommer, *Eros*, in *LIMC*, III, 1986, pp. 850-942.

Hermay, Jacquemin 1988

A.Hermay, A.Jacquemin, *Hephaistos*, in *LIMC*, IV, 1994, pp. 627-654.

Heydemann 1868

H.Heydemann, *Über eine nacheuripideische Antigone*, Berlin, 1868.

Heydemann 1871

H.Heydemann, *Nacheuripidische Antigone*, in *AZ*, 28, n.s. 3, 1971, pp. 108-111.

Heydemann 1872

H.Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin, 1872.

Heydemann 1883

H.Heydemann, *Alexander d. Gr. Und Darius Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern*, Berlin, 1883.

Heydemann 1887

H.Heydemann, *Pariser Antiken*, Berlin, 1887.

Hoffmann 1966

H.Hoffmann, *Tarentine Rhyta*, Mainz, 1966.

Hoffmann 2005

A.Hoffmann, *Risultati di una ricerca sistematica dei contesti tombali di Taranto contenenti ceramica apula a figure rosse*, in *AA.VV.* 2005, pp. 19-26.

Hofkes-Brukker 1966

Ch.Hofkes-Brukker, *Die Liebe von Antiope und Theseus*, in *BABesch*, XLI, 1966, pp. 14-27.

Hofkes-Brukker, Mallwitz 1975

Ch. Hofkes-Brukker, A. Mallwitz, *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung*, München, 1975.

Hölscher 1973

T.Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg, 1973.

Hölscher, Simon 1976

T.Hölscher, E.Simon, *Die Amazonschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos*, in *DaM*, 91, 1976, pp. 115-148.

Huddilston 1898

J.H. Huddilston, *Greek tragedy in the light of the vase-paintings*, London-New York, 1898.

Hurwit 1999

J.M.Hurwit, *The Athenian Acropolis*, Cambridge, 1999.

Icard-Gianolio, Szabados 1992

N.Icard-Gianolio, A.-V.Szabados, *Nereides*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 785-824.

Inghirami 1832

F.Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, I-IV, Fiesole, 1832.

Isler Kerényi 2004

C.Isler Kerényi, *Dioniso ed Eros nella ceramica apula*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 244-248.

Isler 1973

H.P.Isler, *Zurich, Öffentliche Sammlungen, Svizzera 2, CVA I*, Bern, 1973.

Jahn 1854

O. Jahn, *Merope*, in *AZ*, 12, 1854, cc. 225-238.

Jatta 1914

A.Jatta, *Tombe canosine del Museo Provinciale di Bari*, in *RM*, 29, 1914, pp. 90-126.

Jatta 1869

G.Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti*, Napoli, 1869.

Jatta 1877

G.Jatta, *I vasi italo-greci del signor Caputi di Ruvo, descritti, dichiarati e nella miglior parte ancora inediti*, Napoli, 1877.

Jatta 1906

M.Jatta, *Vasi dipinti dell'Italia Meridionale*, in *MonAnt*, 16, 1906, coll. 493-531.

Jatta 1932

M.Jatta, *La collezione Jatta e l'ellenizzazione della Peucezia*, in *Japigia*, 3, 1932, pp. 241-282.

Jacobsthal 1944

P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Oxford, 1944.

Jentel 1976

M.O.Jentel, *Les gutti et les askoi à reliefs étrusques et apuliens*, Leiden, 1976.

Jentoft-Nielsen, Trendall 1990

M.R.Jentoft-Nielsen, A.D.Trendall, *Malibu: Paul Getty Museum, USA 26, CVA 3*, 1990.

Jentoft-Nielsen, Trendall 1994

M.R.Jentoft-Nielsen, A.D.Trendall, *Malibu: Paul Getty Museum, USA 30, CVA 8*, 1994.

Jircik 1990

N.R. Jircik, *The Pisticci and the Amykos Painter: the Beginnings of Red-Figured vase Painting in Ancient Lucania*, University of Texas, Austin, 1990.

Jones Roccas 1994<sup>a</sup>

L.Jones Roccas, *Perseus*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 322-348.

Jones Roccas 1994<sup>b</sup>

L.Jones Roccas, *Polydektes*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 427-428.

Jones Roccas 2000

L.Jones Roccas, *Back-mantle and peplos*, in *Hesperia*, 69.2, 2000, pp. 235-265.

Kahil 1990

L.Kahil, *Iphigeneia*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 706-719.

Kahil, Icard 1984

L. Kahil, N. Icard, *Artemis*, in *LIMC*, II, pp. 618-753.

Karamanou 2002-2003

I.Karamanou, *An Apulian Volute-krater inspired by Euripides' Dictys*, in *BICS*, XLVI, 2002-2003, pp. 167-175.

Karanastassi, Felten 2009

P.Karanastassi, W. Felten, *Zeus*, in *LIMC, Supplementum*, 2009, pp. 495-536.

Karusu 1984

S.Karusu, *Astra*, in *LIMC*, II, 1984, pp. 904-927.

Kästner 1989

U. Kästner, *Fremde und einheimische Völkerschaften auf unteritalischen Vasen*, in *Das Altertum*, 35.2, 1989, pp. 87-96.

Kauffmann-Samaras 1981

A.Kauffmann-Samaras, *Antiope II*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 857-859.

Kenner 1946

H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae Phigalia*, München, 1946.

Klügmann 1876

A. Klügmann, *Anfora Jatta dall'Antigone e dalle amazzoni*, in *AnnInst*, 48, 1876, pp.173-197.

Knoepfler 1993

D.Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie, Mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Catalogo della mostra, Neuchâtel 1991-1992, College du Sud Bulle, Zürich, 1993.

326

Korzus 1984

B.Korzus (a cura di), *Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen*, Münster, 1984.

Kossatz-Deissmann 1978

A.Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein, 1978.

Kossatz-Deissmann 1981

A.Kossatz-Deissmann, *Achilleus*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 37-200.

Kossatz-Deissmann 1990<sup>a</sup>

A.Kossatz-Deissmann, *Eine neue Phrygerkopf-situla des Toledo-Malers*, in *AA*, 1990, pp. 505-522.

Kossatz-Deissmann 1990<sup>b</sup>

A.Kossatz-Deissmann, *Die Übergabe des Dionysoskindes in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Eûmos^a*, pp. 203-210.

Kossatz-Deissmann 1990<sup>c</sup>

A.Kossatz-Deissmann, *Iris I*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 741-760.

Kossatz-Deissmann 1992

A. Kossatz-Deissmann, *Memnon*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 448-461.

Kossatz-Deissmann 1994

A.Kossatz-Deissmann, *Semele*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 718-726.

Kossatz-Deissmann 2000

A.Kossatz-Deissmann, Ein Kelchkrater des Amykos-Maler, in AA.VV., *Agathos Daimon. Mythes et cultes. Etudes d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, BCH, 38, 2000, pp. 267-277.

Krauskopf 1981<sup>a</sup>

I.Krauskopf, *Adrastos*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 231-240.

Krauskopf 1981<sup>b</sup>

I.Krauskopf, *Alkmaion*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 546-552.

Krauskopf 1981<sup>c</sup>

I.Krauskopf, *Amphiaraos*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 691-713.

Krauskopf 1981<sup>d</sup>

I.Krauskopf, *Amphilocos*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 713-717.

Krauskopf 1981<sup>e</sup>

I.Krauskopf, *Antigone*, in *LIMC*, I, 1981, pp. 818-828.

Krauskopf 1988<sup>a</sup>

I.Krauskopf, *Hades*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 367-399.

Krauskopf 1988<sup>b</sup>

I.Krauskopf, *Helene*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 498-572.

Krauskopf 1990<sup>a</sup>

I.Krauskopf, *Iokaste I*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 682-686.

Krauskopf 1990<sup>b</sup>

I.Krauskopf, *Ismene I*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 796-799.

Krauskopf 1994

I.Krauskopf, *Septem*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 730-748

Krauskopf, Simon 1997

I.Krauskopf, E.Simon, *Mainades*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 780-803.

Kunisch 2007

N.Kunisch, *Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität*, Germania 82, CVA 3, 2007.

Labellarte 1988

M.Labellarte, *Via Giuseppe Martino, Il catalogo*, in Andreassi, Radina 1988, pp. 304-339.

Lambolej 1982

J.L. Lambolej, *Les hypogées indigènes apuliens*, in *MEFRA*, 94, 1982, pp. 91-148.

Lambrugo 2004

C.Lambrugo, *Lusso e raffinatezza nella moda femminile di IV secolo a.C.*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 205-212.

Lattanzi 1980

E.Lattanzi, *L'insediamento indigeno sul pianoro di S.Salvatore. Timmari (Matera)*, in *Attività archeologica in Basilicata 1964-1977. Studi in onore di Dinu Adamesteanu*, Matera, 1980, pp. 239-272.

Laurens 1988

A.F.Laurens, *Hebe I*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 458-464.

Laurot 1981

B.Laurot, *Idéaux grecs et barbarie chez Hérodote*, in *Ktema*, 6, 1981, pp. 39-48.

Laviola 1835

F. Laviola, *Descrizione di alcuni vasi Italo-Greci ritrovati in un sepolcro scavato in un ortolizio di questo Sig. Rubini in poca distanza dall'attuale fabbricato di Città di Ruvo, e propriamente verso il Mezzogiorno dell'attuale Stradone, alla profondità di circa sedici palmi, ed incavato nel sasso*, in Ursi 1835<sup>b</sup>, 1835.

Levezow 1834

K. Levezow, *Verzeichniss der antike Denkmäler im Antiquarium des Königlichen Museums zu Berlin, I, Gallerie der Vasen*, Berlin, 1834.

*LIMC*

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.*

Lindbloom 1999

A.Lindbloom, *The Amazons. Representatives of Male or Female Violence?*, in *Arctos*, 33, 1999, pp. 67-91.

Lippolis 1994

E.Lippolis, *Catalogo del Museo Archeologico Nazionale di Taranto. III. 1. Taranto, la Necropoli: aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. a.C.*, Taranto, 1994.

Lippolis 1996

E.Lippolis (a cura di), *Arte ed Artigianato in Magna Grecia*, Napoli, 1996.

Lippolis 2004

E.Lippolis, *Le produzioni e le fasi della ceramica magnogreca a figure rosse*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 150-154.

Lippolis 2008

E.Lippolis, *Modelli attici e artigianato artistico in Magna Grecia*, in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del XLVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 2007, Napoli, 2008, pp. 351-402.

Lippolis, Livadiotti, Rocco 2007

E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti della polis dalle origini al V secolo*, Milano, 2007.

Lippolis, Mazzei 2005

E. Lippolis, M. Mazzei, *La ceramica apula a figure rosse : aspetti e problemi*, in AA.VV. 2005, pp. 11-18.

Lissarague 1990

F.Lissarague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Roma, 1990.

Lissarague 1997

F.Lissarague, *L'immagine dello straniero ad Atene*, in S.Settis (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte e Società*, 2, I, Torino, 1997, pp. 937-958.

Lista 1996

M.Lista, *Il Catalogo*, in Pugliese Carratelli 1996, pp. 660-168.

Lochin 1994

C.Lochin, *Pegasos*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 214-230.

Loewy 1901

E.Loewy, *Die Amazone in der Griechischen Kunst. Westermanns Illustrierte Monatshefte*, n. 558, 1901, pp. 828-840.

Lohmann 1979

H.Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin, 1979.

Lomas 2000

K. Lomas, *Cities, States and ethnic identity in southeast Italy*, in E. Herring and K. Lomas (a cura di), *The Emergence of State Identities in Italy in the 1st Millennium BC*, London, 2000, pp. 79-90.

Lombardi 1832

A.Lombardi, *Memoria sul sepolcro trovato a Canosa nel dicembre 1826 (sic per 1828)*, in *AnnInst*, 4, 1832, pp. 285-289.

Lombardo 1983

M.Lombardo, *Habrosyne e habra' nel mondo greco arcaico*, in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*, Rome, *École Française de Rome*, 1983, pp. 1077-1103.

Lo Porto 1977

F.G. Lo Porto, *La documentazione archeologica in Puglia*, in *Economia e società nella Magna Grecia, Atti del XIII Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 1973*, Napoli, 1977, pp. 469-504.

Lo Porto 1978

F.G. Lo Porto, *L'attività archeologica in Puglia*, in *Orfismo in Magna Grecia*, in *Orfismo in Magna Grecia, Atti del XIV Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, Taranto 1974*, Napoli, 1978, pp. 337-350.

Lo Porto 1980

F.G. Lo Porto, *Recenti scoperte archeologiche in Puglia*, in *Locri Epizefirii, Atti del XVI Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, Taranto 1976*, Napoli, 1980, pp. 725-745.

Lo Porto 1987

F.G. Lo Porto, *Altamura nella civiltà della Peucezia*, in *BNumRoma*, 8, 1987, pp. 25-42.

Lo Porto 1991

F.G.Lo Porto, *Timmari. L'abitato, le necropoli, la stipe votiva*, Roma, 1991.

von Lorentz 1937

F.von Lorentz, ΒΑΡΒΑΡΩΝ ΥΦΑΣΜΑΤΑ, in *RM*, 52, 1937, pp. 165-265.

Lucchese 2009

C.Lucchese, *Il Mausoleo di Alicarnasso e i suoi maestri*, Roma, 2009.

Lucchese 2010

C.Lucchese, *L'importazione della ceramica attica*, in *Todisco 2010<sup>a</sup>*, pp. 299-306.

Lygouri-Tolia 1994

Lygouri-Tolia, *Nestor*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 1060-1065.

Maggialetti 2007

M.Maggialetti, *Tra Atene e Sparta. Mito e politica sul cratere apulo Taranto, MN 52230*, in *Ostraka*, XVI, 2, 2007, pp. 289-310.

Malberg, Felsberg 1910

V. Malmberg, E. Felsberg, *Antichnija vazi*, 1910.

Malcangi 1960

G. Malcangi, *Il «Viaggio nella Terra di Bari» di Carlo Bonucci (1854)*, Trani, 1960.

Mangani 2000

E.Mangani, *I materiali del Museo Nazionale Preistorico-Etnografico «Luigi Pigorini» provenienti dal territorio dell'Aquila*, in AA.VV. 2000, pp. 166-182.

Mannino 1996

K.Mannino, *Gli ateliers attici e la nascita della produzione figurata*, in Lippolis 1996, pp. 363-370.

Mannino 2004

K. Mannino, *L'iconografia del guerriero nel mondo apulo*, in *Alessandro Magno e i condottieri in Magna Grecia*, Atti del XLIII convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza 2003, Napoli, 2004, pp. 699-726.

Mannino 2005

K.Mannino, *I contesti della ceramica protoitaliota in Messapia*, in AA.VV. 2005, pp. 27-38.

Marzullo 1935

A.Marzullo, *Tombe dipinte scoperte nel territorio pestano, Ente per le Antichità e i Monumenti della provincia di Salerno*, 4, 1935.

Massa-Pairault 1996

F.H.Massa-Pairault, *Le Peintre de Darius et l'actualité. De la Macédonie à la Grande Grèce*, in L. Breglia Pulci Doria (a cura di), *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, Napoli, 1996, pp. 235-262.

Massa-Pairault 1999

F.H.Massa-Pairault (a cura di), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque International organize par l'Ecole Française de Rome, l'Istituto Italiano per gli studi filosofici (Naples), e UMR du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident)*, Rome 1996, Roma, 1999.

Matheson 1995

S. B.Matheson, *Polygnotos and Vases Painting in Classical Athens*, The University Of Wisconsin Press, 1995.

Mauruschat 1987

D.Mauruschat, *Ein neuer Vorschlag zur Rekostruktion der Schildamazonomachie der Athena Parthenos*, in *Boreas*, 10, 1987, pp. 32-58.

Mayence 1926

F. Mayence, *Brussels: Musées Royaux d'Art et Histoire*, Belgio 1, CVA II, Paris, 1926.

Mazzei 1984<sup>a</sup>

M.Mazzei, *Arpi preromana e romana. I dati archeologici : analisi e proposte di interpretazione*, in *Taras*, 4, 1984, pp. 7-46.

Mazzei 1984<sup>b</sup>

M.Mazzei, *Importazioni ceramiche ed influssi culturali in Daunia nel VI e V secolo a.C.*, in *BAR, International Series*, 245, *Papers in Italian Archaeology*, III, 1984, pp. 263-283.

Mazzei 1987

M.Mazzei, *Nota su un gruppo di vasi policromi decorati con scene di combattimento, da Arpi (FG)*, in *AION*, IX, 1987, pp. 167-188.

Mazzei 1990

- M.Mazzei, *L'ipogeo Monterisi Rossignoli di Canosa*, in *AION*, 1990, pp. 123-167.
- Mazzei 1992<sup>a</sup>  
M.Mazzei, *Ipogeo Monterisi Rossignoli*, in Cassano 1992, pp. 163-175.
- Mazzei 1992<sup>b</sup>  
M.Mazzei, *Ipogeo Barbarossa*, in Cassano 1992, pp. 197-202.
- Mazzei 1995  
M.Mazzei, *Arpi. L'Ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari, 1995.
- Mazzei 1996<sup>a</sup>  
M.Mazzei, *Lo stile Apulo Tardo*, in Lippolis 1996, pp. 403-421.
- Mazzei 1996<sup>b</sup>  
M.Mazzei, *Le armi*, in Lippolis 1996, pp. 119-128.
- Mazzei 1999  
M.Mazzei, *Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale*, in Massa-Pairault 1999, pp. 467-483.
- Mazzei 2004  
M.Mazzei, *Condottieri epiroti nella Daunia ellenistica: l'evidenza archeologica*, in *Alessandro Magno e i condottieri in Magna Grecia, Atti del XLIII convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza 2003*, Napoli, 2004, pp. 243-261.
- Mayer 1898  
M. Mayer, *Vasi dipinti scoperti in tombe della necropoli canosina*, in *NSc*, 1898, pp. 198-220, 506-511.
- Mayer 1914  
M.Mayer, *Apulien vor und während der Hellenisierung, mit besonderer Berücksichtigung der Keramik*, Leipzig-Berlin, 1914.
- Mayo 1982  
M.E.Mayo (a cura di), *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, London, 1982.
- McPhee 1986  
I. McPhee, *Elektra I*, in *LIMC*, III, 1986, pp.709-719.
- McPhee, Trendall 1987  
I.McPhee, A.D.Trendall, *Greek red figured fish-plates*, *AntK*, Beiheft 14, Basel, 1987.
- van der Meijden 1997  
E. van der Meijden, *Kentauroi et Kentaurides*, in *LIMC*, VIII, 1997, pp. 671-721.
- Mélanges Michałowski*  
AA.VV., *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*, Warsaw, 1966.
- Mertens, Greco 1996  
D.Mertens, E.Greco, *Urbanistica della Magna Grecia*, in Pugliese Carratelli 1996, Milano, 1996, pp. 243-263.
- Mertens-Horn 2005-2006  
M.Mertens-Horn, *Initiation und Mädcheraub am Fest der lorischen Persephone*, in *BdI*, 112, 2005-2006, pp. 1-79.
- Metzger 1951

- H.Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris, 1951.
- Meyer 1987  
H.Meyer, *Ein neues Piräusreliefs. Zur Überlieferung der Amazonomachie am Schild der Athena Parthenos*, in *AM*, 102, 1987, pp. 295-317.
- Milanese 1996  
A.Milanese, *La scoperta dell'Ipogeo Lagrasta del 1843 a Canosa e i materiali immessi nel Museo di Napoli*, in S. De Caro (a cura di), *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1996, pp. 143-147.
- Milanese 2004  
A.Milanese, *Considerazioni intorno al Museo Santangelo*, in Settis, Parra 2004, pp.113-115.
- Miller 1997  
M.C.Miller, *Athens and Persia in the fifth Century b.C.*, Cambridge, 1997.
- Millin 1816  
A.L.Millin, *Description des tombeaux de Canosa*, Paris, 1816.
- Minervini 1843  
G.Minervini, *Descrizione di un'anfora ruvese rappresentante 1. Una battaglia di Greci ed Amazzoni. 2. Priamo che va a riscattare il cadavere di Ettore. 3. I Dioscuri? 4. La impresa del vello d'oro a Colco. 5. Pallade che pugna con giganti anguipedì*, in *BullArchNap*, 1, 1843, pp. 106-111.
- Miroslav Marin 1981  
S.Miroslav Marin, *Problemi tipografici dell'antica città di Ruvo*, in *Atti del VI Convegno dei Comuni Messapici, Peuceti e Dauni*, Ruvo di Puglia 1974, Bari, 1981, pp. 121-167.
- Mlasowsky 1996  
A.Mlasowsky, *Hannover, Kestner Museum, Germania 2, CVA 2, München*, 1996.
- Montanaro 2007  
A.Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli. I corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma, 2007.
- Morel 1981  
J-P.Morel, *Céramique campanienne. Les formes*, Roma, 1981.
- Moreno 1987  
P.Moreno, *La pittura greca da Polignoto ad Apelle*, Milano, 1987.
- Moreno 2000  
P.Moreno, *Apelle. La battaglia di Alessandro*, Milano, 2000.
- Moret 1972  
J.-M. Moret, *Le départ de Bellérophon sur un cratère campanien de Genève*, in *AK*, 15, 1972, pp. 95-102.
- Moret 1975  
J.-M.Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV siècle*, Roma, 1975.
- Moret 1993  
J. M.Moret, *Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne*, in *RA*, 1993, pp. 293-351.
- Mugione 1988

E. Mugione, *La punizione di Atteone: immagini di un mito tra VI e IV sec. a.C.*, in *DialArch*, s. II, 6, pp. 111-132.

Mugione 1996

E.Mugione, *Dioniso e l'Oltretomba*, in AA.VV., *Poseidonia e i Lucani*, Napoli, 1996, pp. 245-247.

Mugione 1999

E.Mugione, *Pluralità di tradizioni nella ceramica italiota*, in AA.VV. 1999, pp. 315-322.

Mugione 2000

E.Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto, 2000.

Mugione 2002<sup>a</sup>

E. Mugione, *Le selezione dei temi figurativi della tomba 1 di Gravina*, in Colpo, Favaretto, Ghedini 2002, pp. 91-100.

Mugione 2002<sup>b</sup>

E. Mugione, *Le immagini di Atena con elmo frigio nella ceramica italiota*, in L. Cerchiali (a cura di), *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale, Atti della giornata di Studi (Fisciano, 12 giugno 1998)*, Napoli, 2002, pp. 63-80.

Mugione 2004

E.Mugione, *L'iconografia del guerriero nelle produzioni tirreniche*, in *Alessandro Magno e i condottieri in Magna Grecia, Atti del XLIII convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto-Cosenza 2003*, Napoli, 2004, pp.727-756.

Mugione 2005

E.Mugione, *L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione*, in AA.VV. 2005, pp. 175-186.

Müller-Huber 1994

B.Müller-Huber, *Oistros*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 28-29.

Nachod 1914

H. Nachod, *Gräber in Canosa*, in *RM*, 29, 1914, pp. 3-4, 260-296.

Napoli 1970

M. Napoli, *Il Museo di Paestum*, Cava dei Tirreni, 1970.

Naue 1898

J.Naue, *Grabfund von Canosa in Apulien*, in *Präistorische Blätter*, 10, 1898, pp. 50-57.

Neils 1994<sup>a</sup>

J.Neils, *Priamos*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 507-522.

Neils 1994<sup>b</sup>

J.Neils, *Theseus*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 923-951.

Neugebauer 1932

K.A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium*, II, Berlin, 1932.

Neutsch 1967

B.Neutsch, *Archäologische Studien und Bodensondierungen bei Policoro in den Jahren 1959-1964*, in AA.VV. 1967, pp. 100-180.

Nilsson 1953

M.P. Nilsson, *Political Propaganda in the Sixth Century Athens*, in AA.VV., *Studies presented to D.M.Robinson*, II, Saint Louis, 1953, pp. 743-762.

Nippel 1996

W.Nippel, *La costituzione dell'«altro»*, in S.Settis (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte e Società*, 2, I, Torino, 1997, pp. 165-196.

Noack 1915

F.Noack, *Amazonenstudien*, in *JdI*, 30, 1915, pp. 131-179.

Noel 1998

D.Noel, *Le vin mélangé entre Dionysos et la cité*, in *Pallas*, 48, 1998, pp. 43-66.

Oakeshott Moon 1935

K .Oakeshott Moon, *The dionisiac painter*, in *JHS*, 55, 1935, pp. 230-232.

Oakley 1994

J.H.Oakley, *Sisyphos I*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 781-787.

Oberleitner 1994

W. Oberleitner, *Das Heroon von Trysa*, Mainz, 1994.

Oenbrink 1997

W.Oenbrink, *Das Bild im Bilde, Frankfurt am Main*, 1997.

Oliver 1962

A. Jr Oliver, *The Lycurgus painter, an Apulian Artist of the Fourth Century B.C.*, in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts*, 1962, pp. 25-35.

Oliver 1968

A. Jr Oliver, *The reconstruction of two apulian tomb group*, *AntK*, supplement, Bern, 1968.

Onians 1979

J.Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age*, London, 1979.

*Opus nobile*

AA.VV., *Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen*, Wiesbaden, 1969.

Orlandini 1985

P.Orlandini, *Le arti figurative*, in *Megale Hellas*, Milano, 1985, pp. 331-554.

Orsi 1915

P.Orsi, *Nuove scoperte nella necropoli del Fusco*, in *NSc*, 1915, pp. 181-185.

Osanna 1989

M.Osanna, *Il problema topografico e toponomastico di Siris-Polieion*, in AA.VV., *Studi su Siris-Eraclea*, Roma, 1989, pp.75-84.

Osanna 1996

M.Osanna, *Metaponto*, in Lippolis 1996, pp. 45-49.

Packard, Clement 1977

P.M.Packard, P.A.Clement, *The Los Angeles County Museum of Art*, USA 18, CVA I, Los Angeles, 1977.

Padgett, Comstock, Hermann, Vermeule 1993

J.M.Padgett, M.B.Comstock, J.J.Hermann, C.C.Vermeule, *Vase-painting in Italy. Red-figure and Related Works in the Museum of fine Arts*, Boston, 1993.

Pagenstecher 1909

R.Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik*, in *JdI*, VIII, Ergänzungsheft, 1909.

Panofka 1834<sup>a</sup>

T.Panofka, *Antiquités du Cabinet du Cote de Pourtalès-Gorgier*, Paris, 1834.

Panofka 1834<sup>b</sup>

T.Panofka, *Scavi del Regno di Napoli*, in *BullInst*, 6, 1834, pp. 38-42, 164-167.

Panvini 2005

R.Panvini, *Ceramiche attiche figurate del museo archeologico di Gela, Selectio Vasorum*, Gela, 2005.

Paoletti 1984

M. Paoletti, *Altamura*, in *BTCGI*, III, pp. 189-196.

Paoletti 1985

M.Paoletti, *Canosa*, in *BTCGI*, IV, pp. 367-386.

Paquette 1984

D.Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris, 1984.

Paribeni 1964

E.Paribeni, *Immagini di vasi apuli*, Bari, 1964.

Paribeni 1970-71

E.Paribeni, *Della liberazione di Elena e di altre storie*, in *AttMemMagnaGr*, 11-12, pp. 153-158.

Paribeni 1972

E.Paribeni, Milano, *Collezione H.A.*, Italia 51, CVA, II, Roma, 1972.

Parker 1983

R.C.T.Parker, *Miasma. Pollution and purification in early Greek religion*, Oxford, 1983.

Pedari 1839

*F. Pedari*, Le amazzoni rivendicate alla verità della storia: con un quadro della origine, delle costumanze, della religione, delle imprese, del decadimento, e della totale loro dispersione. Avvalorato con documenti, *Milano, 1839*.

Pedrina 2002

M.Pedrina, *L'interferenza figurativa sui vasi attici. Eracle, Deianira, Nesso: la supplica tra mito e rituale*, in Colpo, Favaretto, Ghedini 2002, pp. 201-211.

Petersen 1879

E.Petersen, *Vasenstudien*, in *AZ*, 37, 1879, cc.1-19.

Petretto 1996

A.Petretto, *Musica e guerra. Note sulla salpinx*, in *Sandalion*, 18, 1995 (1996), pp. 35-53.

Pianu 1989

G.Pianu, *Riflessioni sulla c.d. «Tomba del Pittore di Policoro»*, in AA.VV., *Studi su Siris-Eraclea*, Roma, 1989, pp. 85-94.

Pianu 1990

- G.Pianu, *La necropoli meridionale di Eraclea, I. Le tombe di secolo IV e III a.C.*, Roma, 1990.
- Pianu 1997  
G.Pianu, *Eraclea Lucana*, in *Ostraka*, 6,1, pp. 161-165.
- Pickard-Cambridge 1946  
A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford, 1946.
- Pickard-Cambridge 1953  
A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford, 1953.
- Pipili 1990<sup>a</sup>  
M.Pipili, *Hippodameia*, I, in *LIMC*, V, 1990, pp. 434-440.
- Pipili 1990<sup>b</sup>  
M.Pipili, *Iolaos*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 686-696.
- Pontrandolfo 1988  
A.Pontrandolfo, *L'escatologia popolare e i riti funerari greci*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Magna Grecia, III*, Milano, 1988, pp. 55-63.
- Pontrandolfo 1990  
A.Pontrandolfo, *La pittura funeraria*, in Pugliese Carratelli 1990, pp. 351-390.
- Pontrandolfo 1999  
A.Pontrandolfo, *Artigianato pittorico e luoghi di produzione in Italia meridionale*, in AA.VV. 1999, pp. 267-278.
- Pontrandolfo 2007  
A.Pontrandolfo, *Le produzioni ceramiche*, in Greco, Lombardo 2007, pp. 325-344.
- Pontrandolfo 2009  
A.Pontrandolfo, *Ceramiche italiote*, in AA.VV. 2009, pp. 91-140.
- Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988  
A.Pontrandolfo, G.Prisco, E.Mugione, F.Lafage, *Semata e Naiskoi nella ceramica italiota*, in *AION*, X, 1988, pp. 181-202, figg. 33-48.
- Pontrandolfo, Rouveret 1992  
A.Pontrandolfo, A.Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena, 1992.
- Pontrandolfo, Rouveret 1996  
A.Pontrandolfo, A.Rouveret, *Le necropoli urbane e il fenomeno delle tombe dipinte*, in AA.VV., *Poseidonia e i Lucani*, Napoli, 1996, pp. 159-165.
- Pouzadoux 2004  
C.Pouzadou, *Dalla collezione familiare al Museo Nazionale Jatta di Ruvo*, in Settis, Parra 2004, pp. 117-120.
- Pouzadoux 2005<sup>a</sup>  
C.Pouzadoux, *Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (note sur quelques vases du Peintre de Darius)*, in E.Deniaux (a cura di), *Le canal d'Otrante et la Méditerranée antique et Médiévale, Colloque organisé à l'Université de Paris X – Nanterre (20-21 novembre 2000)*, Bari, 2005, pp. 51-65.
- Pouzadoux 2005<sup>b</sup>

C. Pouzadoux, *L'invention des images dans la seconde moitié du IVe Siècle: entre peintres et commanditaires*, in AA.VV. 2005, pp. 187–199.

Pouzadoux 2008

C.Pouzadoux, *Immagine, cultura e società in Daunia e Peucezia nel IV secolo a.C.*, in Volpe., Strazzulla, Leone 2008, pp. 205–220.

Prisco 1996

G.Prisco, *La tomba del «vaso dell'Amazzonomachia»*, in S. De Caro (a cura di), *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1996, pp. 114-115.

Pugliese Carratelli 1983

G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano, 1983.

Pugliese Carratelli 1990

G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Magna Grecia. Arte e Artigianato*, Milano, 1990.

Pugliese Carratelli 1996

G.Pugliese Carratelli (a cura di), *I Greci in Occidente. Catalogo della mostra di Palazzo Grassi*, Milano, 1996.

Pugliese Carratelli 2004

G. Pugliese Carratelli, *Orfeo ed Orfismo in Magna Grecia*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 251-255.

Quagliati 1900

Q.Quagliati, *Ipogeo apulo con vasi figurati*, in *NSc*, 1900, pp. 503-506.

Quagliati 1932

Q.Quagliati, *Il Museo Nazionale di Taranto*, Roma, 1932.

Ras 1944-1945

S.Ras, *L'amazonomachie du bouclier de l'Athéna Parthénos*, in *BCH*, 68-69, 1944-1945, pp. 163-205.

Raubitschek 1969

I.K.Raubitschek, *The Hearst Hillsborough Vases*, 1969.

Reinach 1899

S.Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, I, Paris, 1899.

Reinach 1900

S.Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, II, Paris, 1900.

Riccardi 1987

A.Riccardi, *La tomba di un guerriero nella necropoli in Contrada Purgatorio*, in *Taras*, 7, 1987, pp. 184-185.

Riccardi 1989

A.Riccardi, *Le necropoli peucezie dei secoli VI e V a.C. : tipologia funeraria e composizione dei corredi*, in AA.VV. 1989, pp. 69-89.

Ricchetti 1992

E.Ricchetti, *L'ipogeo Varrese. Ceramica a fasce – ceramica a vernice nera – Ceramica nello stile di Gnathia – Ceramica sovraddipinta – Oggetti di alabastro – Metalli*, in Cassano 1992, pp. 240-242, 249-256, 257-258, 259-260, 327-328.

Richter 1966

- G.M.A.Richter, *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London, 1966.
- Ridgway 1974  
B. S.Ridgway, *A story of five Amazons*, in *AJA*, 78, 1974, pp. 1-17, tavv. 1-5.
- Ridgway 1976  
B. S. Ridgway, *The Amazon's belt. Addenda to a story of five Amazons*, in *AJA*, 80, 1976, pp. 82-93.
- Ridgway 1978  
B. S. Ridgway, *The five efesian Amazons*, in *Proceedings Of The 10th International Congress Of Classical Archaeology*, Ankara, 1978, pp. 761-770, tavv. 231-232.
- Ridgway 1995  
B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, I, II, III*, The University Of Wisconsin Press, 1995.
- Robert 1919  
C. Robert, *Archäologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung Klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919.
- Robertson 1975  
M.Robertson, *A history of Greek art*, Cambridge, 1975.
- Robertson 1988  
M.Robertson, *Europe I*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 76-92
- Robinson 1938  
D.M.Robinson, *The Robinson Collection. Baltimore, USA 7, CVA 3*, Cambridge, 1938.
- Robinson 1990  
E.G.D. Robinson, *Workshops of apulian red-figured outside Taranto*, in *EYMOUSIA, Ceramic and iconographic studies in honour of Alexander Cambitoglou*, Sidney, 1990, pp. 179-193.
- Robinson 2004  
E.G.D. Robinson, *Reception of comic theatre amongst the indigenous South Italians*, in *Festschrift Green*, 2004, pp. 193-212.
- Rocco 1951  
A.Rocco, *Il mito di Troilo su di un'anfora italiota della Biblioteca dei Gerolomini in Napoli*, in *ArchCl*, III, 1951, pp. 168-175, tav. XL.
- Rocco 1953  
A.Rocco, *Il pittore del vaso dei Persiani*, in *ArchCl*, V, 1953, pp. 170-186, tavv. LXXX-XC.
- Rolley 1984  
C. Rolley, *Die griechischen Bronzen*, München, 1984.
- Romani 1995  
S.Romani, *Donne-amazzoni in Aristofane*, in AA. VV., *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del Convegno di Pesaro 28-30, Aprile 1994*, Ancona, 1995, pp. 131-142.
- Romito 2000  
M.Romito, *I cinturoni sannitici*, in AA.VV. 2000, pp. 192-201.
- Roppo 1921  
V.Roppo, *Caeliae. Ricerche topografiche, archeologiche e storiche su l'antichissima Ceglie del Campo (Bari)*, Bari, 1921.

- Roscino 1998  
C. Roscino, *L'abbigliamento nei vasi italoti e siceloti a soggetto tragico*, in *AnnBari*, 41, 1998, pp. 81-159.
- Roscino 2003<sup>a</sup>  
C. Roscino, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italiota e siceliota*, in *Todisco* 2003, pp. 223-357.
- Roscino 2003<sup>b</sup>  
C. Roscino, *Elementi scenici ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico: l'arco roccioso*, in *AA.VV.* 2003, pp. 75-99.
- Roscino 2004  
C. Roscino, *L'abbigliamento teatrale*, in *Sena Chiesa, Arslan* 2004, pp. 263-274.
- Roscino 2004-2005  
C. Roscino, *Bromion poma. Una lettura del cratere apulo a figure rosse da Ceglie del Campo con la nascita di Dioniso*, in *Taras*, XXIV-XXV, 2004-2005, pp. 59-76.
- Roscino 2006<sup>a</sup>  
C. Roscino, *Sc»mata. L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico*, Napoli, 2006.
- Roscino 2006<sup>b</sup>  
C. Roscino, *Costumi e tragedia tra teatro greco e teatro contemporaneo*, in *Colpo, Favaretto, Ghedini* 2006, pp. 515-521.
- Roscino 2009  
C. Roscino, *Con gli occhi dell'altro: gli esordi della rappresentazione di Italici sui vasi lucani e apuli a figure rosse tra la fine del V e gli inizi del IV secolo a.C.*, in *Ostraka*, XVIII, 2, pp. 483-507.
- Roscino 2010  
C. Roscino, *Iconografia della ceramica italiota in Peucezia: repertorio, temi, funzioni*, in *Todisco* 2010<sup>a</sup>, pp. 327-336.
- Roscino 2011  
C. Roscino, *No Man's Land. Amazzonomachia nella prima ceramica apula tra mito e simbolo*, in *C. Masseria, S. Fortunelli* (a cura di), *Miti di guerra, Riti di pace*, Atti del convegno di Studi (Torgiano-Perugia, 4-6 maggio 2009), Bari, 2011, pp. 203-214.
- Rossi 1983  
F. Rossi, *Ceramica apula di derivazione greca: a figure rosse, a vernice nera, suddipinta e dello stile di Gnathia*, in *De Juliis* 1983<sup>b</sup>, pp. 63-79.
- Rostovtzeff 1941  
M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, Oxford, 1941.
- Roulez 1845  
J. Roulez, *Lycurgue furieux*, in *AnnIst*, n.s. 2, pp. 111-131.
- Ruggiero 1888  
M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità delle provincie di terraferma dell'antico Regno di Napoli, 1843-1876*, Napoli, 1888.
- Rumpf 1953  
A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, München, 1953.

Russo Tagliente 1992

A.Russo Tagliente, *Edilizia domestica in Apulia e Lucania. Ellenizzazione e società nella tipologia abitativa indigena tra VIII e III secolo a.C.*, Galatina, 1992.

Samuel 1975

P.Samuel, *Amazones, Guerrières et gaillardes*, Bruxelles, 1975.

Sanchez 1836

G.Sanchez, *Gran Musaico Pompeiano – Tombe di Ruvo – Alcuni vasi fittili del Museo Reale Borbonico*, Napoli, 1836.

Scarfi 1969

B.M.Scarfi, *Il Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste*, Italia 43, CVA, Roma, 1969.

Schauenburg 1956

K.Schauenburg, *Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *JdI*, 71, 1956, pp. 59-96.

Schauenburg 1957

K.Schauenburg, *Zur symbolik unteritalischer Rankenmotive*, in *RM*, 64, 1957, pp. 198-221.

Schauenburg 1958

K.Schauenburg, *Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *JdI*, 73, 1958, pp. 48-78.

Schauenburg 1960

K.Schauenburg, *Der Gürtel der Hippolyte*, in *Philologus*, 104, 1, 1960, pp. 1-13.

Schauenburg 1961<sup>1</sup>

K.Schauenburg, *Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *BJb*, 161, 1961, pp. 216-235.

Schauenburg 1961<sup>2</sup>

K.Schauenburg, *Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen*, in *AuA*, 10, 1961, pp. 77-101.

Schauenburg 1963

K.Schauenburg, *Herakles unter Göttern*, in *Gymnasium*, 70, 1963, pp. 113-133.

Schauenburg 1969<sup>1</sup>

K.Schauenburg, *Aktaion in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *JdI*, 84, 1969, pp. 29-46.

Schauenburg 1969<sup>2</sup>

K.Schauenburg, *Ganymed in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Opus Nobile*, 1969, pp. 131-137.

Schauenburg 1970

K.Schauenburg, *Zur griechischen Mythen in der etruskischen Kunst*, in *JdI*, 85, 1970, pp. 46-60.

Schauenburg 1972

K.Schauenburg, *Unteritalische Alabastra*, in *JdI*, 87, 1972, pp. 270-275.

Schauenburg 1973

K.Schauenburg, *Silene beim Symposion*, in *JdI*, 88, 1973, pp. 1-26.

Schauenburg 1974

K.Schauenburg, *Bendis in Unteritalien?*, in *JdI*, 89, 1974, pp. 137-186.

Schauenburg 1977

K.Schauenburg, *Zu Götterstatuen auf unteritalischen Vasen*, in *AA*, 1977, pp. 285-297.

- Schauenburg 1978  
K.Schauenburg, *Tymboi auf unteritalischen Vasen*, in *RM*, 85, 1978, pp. 83-90.
- Schauenburg 1979<sup>1</sup>  
K.Schauenburg, *Herakles und Bellerophon auf einer Randschale in Kiel*, in *MededRom*, 41, 1979, pp. 1-21.
- Schauenburg 1979<sup>2</sup>  
K.Schauenburg, *Herakles und Vogelmonstrum auf einem Krater in Kiel*, in *MededRom*, 41, 1979, pp. 21-27.
- Schauenburg 1981<sup>a</sup>  
K.Schauenburg, *Zu unteritalischen Situlen*, in *AA*, 1981, pp. 462-488.
- Schauenburg 1981<sup>b</sup>  
K.Schauenburg, *Europa auf einer Situla im Kunsthandel*, in *RM*, 88, 1981, pp. 107-116.
- Schauenburg 1982  
K.Schauenburg, *Zu einem spätarchaischen Kolonnettenkrater in Lugano*, in *NumAntCl*, XI, 1982, pp. 25-37.
- Schauenburg 1984<sup>a</sup>  
K.Schauenburg, *Zu einer Hydria des Baltimoremalers in Kiel*, in *AA*, 91, 1984, pp. 127-160.
- Schauenburg 1984<sup>b</sup>  
K.Schauenburg, *Unterweltsbilder aus Grossgriechenland*, in *JdI*, 91, 1984, pp. 358, tavv. 94-124.
- Schauenburg 1986<sup>a</sup>  
K.Schauenburg, *Herakles in Neapel*, in *RM*, 93, 1986, pp.143-156, tavv. 36-48.
- Schauenburg 1986<sup>b</sup>  
K.Schauenburg, *Tondokompositionen aus Grossgriechenland*, in *JdI*, 101, 1986, pp. 159-183.
- Schauenburg 1987  
K.Schauenburg, *Flügelgestalten auf unteritalischen Grabvasen*, in *JdI*, 102, 1987, pp. 199-232.
- Schauenburg 1990<sup>a</sup>  
K.Schauenburg, *Zu grabvasen des Baltimoremalers*, in *JdI*, 105, 1990, pp. 67-94.
- Schauenburg 1990<sup>b</sup>  
K.Schauenburg, *Zu zwei unterweltskrateren des Baltimoremalers*, in *AA*, 1990, pp. 91-100.
- Schauenburg 1991  
K.Schauenburg, *Der Varresemaler in Kiel*, in *JdI*, 106, 1991, pp. 183-197.
- Schauenburg 1993  
K.Schauenburg, *Eros und Reh auf einem Kantharos der Kieler Antikensammlung*, in *JdI*, 108, 1993, pp. 221-253.
- Schauenburg 1994<sup>a</sup>  
K.Schauenburg, *Zu einigen ikonographischen Besonderheiten in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *JdI*, 109, 1994, pp. 115-141.
- Schauenburg 1994<sup>b</sup>  
K.Schauenburg, *Zur Mythenwelt des Baltimoremalers*, in *RM*, 101, 1994, pp. 51-68.
- Schauenburg 1997  
K.Schauenburg, *Zu einem Krater mit Maskenfries*, in *JÖai*, 66, 1997, pp. 87-100.

- Schauenburg 1999  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, I, Kiel, 1999.
- Schauenburg 2000  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, II, Kiel, 2000.
- Schauenburg 2001  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, III, Kiel, 2001.
- Schauenburg 2002  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, IV-V, Kiel, 2002
- Schauenburg 2003<sup>a</sup>  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, VI, Kiel 2003.
- Schauenburg 2003<sup>b</sup>  
K.Schauenburg, *Bemerkungen zur spätattischen Vasenmalerei*, in *Boreas*, 26, 2003, pp. 23-38.
- Schauenburg 2005  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, VII/VIII, Kiel, 2005.
- Schauenburg 2008  
K.Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, XI/XII, Kiel, 2008.
- Schauenburg 2010  
K. Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, XIII, Kiel, 2010.
- Schefold 1986  
K.Schefold, *Chrysippos I*, in *LIMC*, III, 1986, pp. 286-289.
- Schefold, Jung 1988  
K.Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, 1988.
- Schefold, Jung 1989  
K.Schefold, F.Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, 1989.
- Schmidt 1849  
L.Schmidt, *Visita di Priamo presso Achille*, in *AnnInst*, 21, 1849, pp. 240-254.
- Schmidt 1960  
M.Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis*, München, 1960.
- Schmidt 1982  
M.Schmidt, *Asia und Apate*, in *ΑΙΤΑΡΧΑΙ*, pp. 505-520, tavv.142-145.
- Schmidt 1988  
M.Schmidt, *Herakleidai*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 723-728.
- Schmidt 1992  
M.Schmidt, *Medeia*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 386-398.
- Schmidt 1996  
M.Schmidt, *La ceramica italiota e siceliota*, in Pugliese Carratelli 1996, pp. 443-456.

Schmidt 2002

M.Schmidt, *La ceramica italiota del IV secolo a.C. in Italia meridionale: problemi di botteghe e cronologia archeologica*, in AA.VV., *La Sicilia dei due Dionisi. Progetto Akragas 2*, Roma, 2002, pp. 253-264.

Schmidt, Trendall, Cambitoglou 1976

M.Schmidt, A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel*, Basel, 1976.

Schmitt 1966

M.L.Schmitt, *Bellerophon and the Chimaira in Arcaic Greek Art*, in *AJA*, 70, n. 4, 1966, pp. 341-347.

Schneider-Herrmann 1971

G. Schneider-Herrmann, *Der Ball bei den Westgrieschen*, in *BaBesch*, 46, 1971, pp. 123-133.

Schneider-Herrmann 1975<sup>a</sup>

G.Schneider-Herrmann, *The dance of amazons*, in A.Cambitoglou (a cura di), *Studies in honor of Arthur Dale Trendall*, Sydney, 1975, pp. 171-175.

Schneider-Herrmann 1975<sup>b</sup>

G.Schneider-Herrmann, *Eine niederländische Studiensammlung antiker Kunst*, *BABesch*, Supplement, 1, 1975.

Schneider-Herrmann 1975<sup>c</sup>

G.Schneider-Herrmann, *Zur Gryphomachie auf apulischen Vasenbildern*, in *BABesch*, 50, 1075, pp. 271-272.

Schneider-Herrmann 1977

G.Schneider-Herrmann, *Apulian red-figured paterae with flat or knobbed handles*, *BICS*, supplement 34, Oxford, 1977.

Schneider-Herrmann 1980

G.Schneider-Herrmann, *Lucanian and Apulian nestorides and their ancestors*, Amsterdam, 1980.

Schneider-Herrmann 1996

G.Schneider-Herrmann, *The Samnites of the Fourth Century B.C. as depicted on Campanian Vases and in other sources*, Oxford, 1996.

Schulze 1998

H.Schulze, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft*, Mainz, 1998.

Schwartz 1986

H.Schwartz, *Triptolemos im Nil*, in Böhr, Martini 1986, pp. 175-178, tav. 32.2.

Séchan 1926

L.Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.

Sena Chiesa 1968

G.Sena Chiesa, *Vasi apuli di stile ornato, del Pittore di Licurgo ed a lui prossimi*, in *Acme*, XXI, 1, 1968, pp. 327-378.

Sena Chiesa 1971

G.Sena Chiesa, *Milano, Collezione H.A.*, Italia 49, CVA I, Roma, 1971.

Sena Chiesa 2004

G. Sena Chiesa, *Un pittore di miti : il Pittore di Licurgo*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 226-236.

Sena Chiesa 2006

G. Sena Chiesa, *Il periodo tardo: dal mondo del mito al mondo degli affetti*, in AA.VV. 2006, pp. 386-395.

Sena Chiesa, Arslan 2004

G.Sena Chiesa, E.A.Arslan (a cura di), *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano, 2004.

Serritella 1996

A.Serritella, *La ceramica. Il catalogo*, in M. Cipriani, F.Longo (a cura di) *Poseidonia e i Lucani*, Napoli, 1996, pp. 252-270.

Servadei 2005

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

Settis, Parra 2004

S.Settis, M.C.Parra (a cura di), *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, Roma, 2004.

Shapiro 1983

H.A. Shapiro, *Amazons, Thracians and Schyrians*, in *GaR*, 24, 1, 1983, pp. 105-114.

Shapiro 1991

H.A. Shapiro, *The iconography of mourning in Athenian art*, in *AJA*, 95, 1991, pp. 629-656.

Sichtermann 1966

H.Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien*, Tübingen, 1966.

Siebert 1998

G.Siebert, *La céramique lucanienne décorée*, in AA.VV., *Trésors d'Italie du Sud, Grecs et Indigènes en Basilicate, Catalogo della mostra, Strasburgo 1998*, Milano, 1998, pp. 100-118.

Silvestrelli 1996

F.Silvestrelli, *L'officina dei pittori di Creusa, di Dolone e dell'Anabates a Metaponto*, in Lippolis 1996, pp. 400-402.

Silvestrelli 2005

F.Silvestrelli, *Le fasi iniziali della ceramica a figure rosse nel kerameikos di Metaponto*, in AA.VV. 2005, pp. 113-123.

Simon 1982

E.Simon, *The Kurashiki Ninagawa Museum*, Kyoto, 1982.

Simon 1990<sup>a</sup>

E.Simon, *Hippodameia II*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 440-443.

Simon 1990<sup>b</sup>

E.Simon, *Hippotes*, in *LIMC*, V, 1990, pp. 467-468.

Simon 1992

E. Simon, *Mopsos I*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 650-652.

Simon 1994

E.Simon, *Poseidon*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 446-479.

Simon 2009

E.Simon, *Amazones*, in *LIMC, Supplementum*, 2009, pp. 52-53.

Sismondo Ridgway 1974

B. Sismondo Ridgway, *A story of five Amazons*, in *AJA*, 78, 1974, pp. 1-17, tavv. 1-5.

Sisto 2003

M.A.Sisto, *Le forme dei vasi italoti e siceloti a soggetto tragico*, in *Todisco* 2003, pp. 99-132.

Sisto 2006

M.A. Sisto, *Nestorides*, in *Ostraka*, XV, 2, 2006, pp. 363-406.

Slavazzi 2006

F.Slavazzi, *Per una storia del collezionismo di vasi apuli, dal Rinascimento all'età napoleonica*, in *AA.VV.* 2006, pp. 27-39.

Smith 1976

H.R.Smith, *Funerary symbolism in Apulian Vase-Painting*, University of California Publication, Los Angeles, 1976.

Snodgrass 1991

A.M.Snodgrass, *Armi ed armature dei Greci*, Roma, 1991.

Sobol 1972

D.J.Sobol, *The Amazons of Greek Mythology*, New York, 1972.

Söldner 1993

M.Söldner, *Statuenbasen? Die "flachen basen". Motivgeschichte und Problematik eines Bildelements in der unteritalischen Vasenmalerei*, in *Jdl*, 108, 1993, pp. 255-320.

Söldner 2000

M.Söldner, *Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Germania* 59, CVA 3, München, 2000.

Söldner 2007

M. Söldner, *BIOS EUDAIMWN. Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens. Die Bilder aus Lukanien*, Münster, 2007.

Sourvinou-Inwood 1987<sup>a</sup>

Ch. Sourvinou-Inwood, *Serie of erotic pursuit: images and meanings*, in *JHS*, 106, 1987, pp. 131-153.

Sourvinou-Inwood 1987<sup>b</sup>

Ch. Sourvinou-Inwood, *Menace and pursuit: differentiation and the creation of meaning*, in C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Images et société en Grèce ancienne*, Paris, (1984), 1987, pp. 41-55.

Sourvinou-Inwood 1991

Ch.Sourvinou-Inwood, *"Reading" Greek culture, text and images. Ritual and Myth*, Oxford, 1991.

Spigo 2002

U.Spigo, *Brevi considerazioni sui caratteri figurative delle officine di ceramica Siceliota della prima metà del IV secolo a.C. e alcuni nuovi dati*, in *AA.VV.*, *La Sicilia dei due Dionisi. Progetto Akragas 2*, Roma, 2002, pp. 265-294.

Spinazzola 1928

V.Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei e nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1928.

Stansbury-O'Donnell 1989

D. Stansbury-O'Donnell, *Polygnotos' Iliupersis: A New Reconstruction*, in *AJA*, 93, 1989, pp. 203-215.

Stansbury-O'Donnell 1990

D. Stansbury-O'Donnell, *Polygnotos' Nekya: A Reconstruction and Analysis*, in *AJA*, 94, 1990, pp. 213-255.

Stazio 1983

A. Stazio, *Monete e scambi*, in Pugliese Carratelli 1983, pp. 105-173.

Steingraber 2000

S. Steingraber, *Arpi, Apulien, Makedonien: studien zum unteritalischen Grabwesen in hellenischer Zeit*, Mayence, 2000.

Stenico 1960

A. Stenico, *Dionisiaco, Pittore*, in *EAA*, III, 1960, p. 111.

Stephani 1869

L. Stephani, *Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage*, in *Compte-Rendu de la Commission imperial archéologique pour l'année 1869*, pp. 129-169.

Strocka 1967

V.M. Strocka, *Piräusreliefs und Parthenosschild. Versuch einer Winderhellung der Amazonomachie des Phidias*, Bochum, 1967.

Suano 2000

M. Suano, *Il cinturone sabellico-sannita come abbigliamento sociale*, in *AA.VV.* 2000, pp. 183-191.

Tagliabue 2009

A. Tagliabue, *L'epos di Corinto e Omero*, in *ACME*, LXII, 2, pp. 87-115.

Thorn, Glascock 2010

J. Thorn, M. Glascock, *New evidence for Apulian red-figure production centers*, in *Archaeometry*, 52, 5, 2010, pp. 777-795.

Tichit 1991

M. Tichit, *Le nom des Amazones: étymologie, éponymie et mythologie*, in *RPhil*, 65, 1, 1991, pp. 229-242.

Tillyard 1923

E.M.W. Tillyard, *The Hope vases. A catalogue and a discussion of the Hope collection of Greek vases with an introduction on the history of the collection and on the late Attic and South Italian vases*, Cambridge, 1923.

Tiné Bertocchi 1964

F. Tiné Bertocchi, *La pittura funeraria apula*, Napoli, 1964.

Tiverios 1981

M.A. Tiverios, *Sieben gegen Theben*, in *AM*, 96, 1981, pp. 145-161

Todisco 1983

L. Todisco, *Un nuovo cratere con scena d'oltretomba del Pittore di Baltimora*, in *ArchCl*, XXXV, 1983, pp. 45-57, tavv. XIV-XIX.

Todisco 1984

L. Todisco, *Nuovi grandi vasi dei Pittori di Baltimora e del Sakkos Bianco*, in *Xenia*, 1984, pp. 49-66.

Todisco 1990

L. Todisco, *Eracle, la statua, l'artefice sul cratere apulo di New York MMA50.11.4*, in *MEFRA*, 102, 1990, pp. 901-957.

Todisco 1994-95

L.Todisco, *Nuovi dati e osservazioni sulla Tomba delle danzatrici di Ruvo di Puglia*, in *AttiMemMagnaGr*, s. III, 3, 1994-1995, pp.119-142.

Todisco 1997

L.Todisco, *Atene e Magna Grecia : percorsi iconologici*, in *Ostraka*, VI, 1, 1997, pp. 135-153.

Todisco 2001

L.Todisco, *Danze orientali tra Attica e Magna Grecia*, in F. Giudice, R.Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma, 2001, pp. 132-150.

Todisco 2002<sup>a</sup>

L.Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia Meridionale, II, Puglia, Basilicata*, Bari, 2002.

Todisco 2002<sup>b</sup>

L.Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e Sicilia. Testi, immagini, Architettura*, Milano, 2002.

Todisco 2003

L.Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Roma, 2003.

Todisco 2006<sup>a</sup>

L. Todisco, *Nuove osservazioni sull'amazzonomachia della grande coppa del pittore di Pentesilea*, in *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Roma-Bari, 2006, pp. 157-169.

Todisco 2006<sup>b</sup>

L.Todisco, *Mito e danza sui vasi apuli da Arpi*, in *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Roma-Bari, 2006, pp. 251-260.

Todisco 2008

L.Todisco, *Il Pittore di Arpi. Mito e società nella Daunia del tardo IV secolo a.C.*, Roma, 2008.

Todisco 2010<sup>a</sup>

L.Todisco (a cura di), *La Puglia centrale dall'Età del Bronzo all'alto Medioevo. Atti del Convegno di studi, Bari, 15-16 Giugno 2009*, Roma 2010.

Todisco 2010<sup>b</sup>

L.Todisco, *I culti in età tardo classica ed ellenistica*, in Todisco 2010<sup>a</sup>, pp. 265-270.

Todisco 2010<sup>c</sup>

L.Todisco, *La società indigena tra oralità e scrittura in età tardo classica ed ellenistica*, in Todisco 2010<sup>a</sup>, pp. 271-280.

Todisco, Sisto 1998

L. Todisco, M.A.Sisto, *Un gruppo di vasi attici ed il problema delle «special commissions» in Italia meridionale*, in *MEFRA*, 110.2, 1998, pp. 571-608.

Torelli 1998

M.Torelli, *Dibattito*, in AA.VV. 1998, pp. 293-294, 297, 305-307, 321-325.

Torelli 1985

M. Torelli, *Macedonia, Epiro e Magna Grecia: la pittura di età classica e proto ellenistica*, in *Magna Grecia, Epiro e Macedonia. Atti del XXIV convegno di studi sulla Magna Grecia* (Taranto 5-10 ottobre 1984), Napoli, 1995, pp. 379-398.

Torelli 2004

M. Torelli, *Principes indigeni e classi dirigenti italiote. Per una storia della committenza dei vasi apuli*, in Sena Chiesa, Arslan 2004, pp. 190-192.

Torelli 2011

M. Torelli, *Dei e artigiani. Archeologia delle colonie greche d'Occidente*, Bari, 2011.

Touchefeu 1988

O. Touchefeu, *Hektor*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 482-498.

Touchefeu-Meynier 1992

O. Touchefeu-Meynier, *Odysseus*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 943-970.

Trendall 1934

A.D. Trendall, *A volute krater in Taranto*, in *JHS*, 54, 1934, pp. 175-179.

Trendall 1936

A.D. Trendall, *Paestan Pottery*, London, 1936.

Trendall 1938

A.D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, Leipzig, 1938.

Trendall 1953

A.D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italioti ed etruschi a figure rosse*, I, Città del Vaticano, 1953.

Trendall 1960

A.D. Trendall, *The Cassandra Painter and his Circle*, in *JBerlMus*, 2, 1960, pp. 7-33.

Trendall 1961

A.D. Trendall, *The Painter of B.M. F 63 and the new vases from Pontecagnano*, in *Apollo*, I, 1961, pp. 29-52.

Trendall 1964

A.D. Trendall, *Archaeology in South Italy and Sicily, 1961-63*, in *AREpLond*, 1964, pp. 33-50.

Trendall 1966

A.D. Trendall, *South Italian Vase-painting*, London, 1966.

Trendall 1967

A.D. Trendall, *The red-figure vases of Lucania Campania and Sicily*, Oxford, 1967.

Trendall 1970

A.D. Trendall, *The red-figure vases of Lucania Campania and Sicily*, First Supplement (*BICS* supplement 26) London, 1970.

Trendall 1971<sup>a</sup>

A.D. Trendall, *La ceramica*, in *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Napoli, 1971, pp. 249-265.

Trendall 1971<sup>b</sup>

A.D. Trendall, *Gli indigeni nella pittura italiota*, Taranto, 1971.

Trendall 1973

A.D. Trendall, *The red-figure vases of Lucania Campania and Sicily*, Second supplement (*BICS* supplement 31), London, 1973.

Trendall 1974

A.D.Trendall, *Early South Italian Vase-painting*, Mainz, 1974.

Trendall 1975

A.D.Trendall, *Lucani, Vasi*, voce in *EAA*, IV, 1975, pp. 701-705.

Trendall 1978

A.D.Trendall, *Greek Vases of the National Gallery of Victoria*, London, 1978.

Trendall 1981

A.D. Trendall, *A Campanian lekanis in Lugano*, in *Quaderni Ticinesi*, 10, 1981, pp. 165-195.

Trendall 1983

A.D.Trendall, *The red-figure vases of Lucania Campania and Sicily*, Third supplement (*BICS* supplement 41), London, 1983.

Trendall 1987

A.D.Trendall, *The red-figure vases of Paestum*, Roma, 1987.

Trendall 1989

A.D.Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London, 1989.

Trendall 1990

A. D. Trendall, *Two south italian red-figure Vases in a private Collection in Sorengo*, in *NAC*, 19, 1990, 117-134.

Trendall, Cambitoglou 1966

A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *The Painter of the birth of Dionysos*, in *Mélanges Michałowski*, Warsaw, 1966, pp. 675-699.

Trendall, Cambitoglou 1978

A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I*, Oxford, 1978.

Trendall, Cambitoglou 1982

A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia II*, Oxford, 1982.

Trendall, Cambitoglou 1983

A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *First Supplement to the red-figured vases of Apulia*, *BICS*, supplement 40, London, 1983.

Trendall, Cambitoglou 1991

A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *Second Supplement to the red-figured vases of Apulia*, *BICS*, supplement, 60, 1, London, 1991.

Trendall, Cambitoglou 1992

A.D.Trendall, A.Cambitoglou, *Second Supplement to the red-figured vases of Apulia*, *BICS*, supplement, 60, 2, London, 1992.

Trendall, Webster 1971

A.D.Trendall, T.B.L Webster, *Illustration of greek drama*, London, 1971.

Triantis 1992

I.Triantis, *Myrtilos*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 693-696.

Triantis 1994<sup>a</sup>

I.Triantis, *Oinomaos*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 19-23.

Triantis 1994<sup>b</sup>

I.Triantis, *Pelops*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 282-287.

Tugusheva 1997

O.Tugusheva, *Pushkin State Museum of Fine Arts, Russia 2*, CVA II, Roma, 1997.

Tuplin 1999

C.Tuplin, *Greek Racism? Observations on the Character and Limits of Greek Ethnic Prejudice*, in G.R.Tsetschladze, *Ancient Greeks West and East*, Boston, 1999, pp. 47-75.

Turato 1979

F.Turato, *La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V secolo a.C.*, Urbino, 1979.

Tyrrell 1980

W.B.Tyrrell, *A View of Amazons*, in *Cb*, 57,1, 1980, pp. 1-5.

Tyrrell 1982

W.B.Tyrrell, *Amazons Customs and the Athenian Patriarchy*, in *AnnPisa*, III Serie, 12, 4, 1982, pp. 1213-1237.

Tyrrell 1984

W.B.Tyrrell, *Amazons: study in Athenian mythmaking*, London-Baltimore, 1984.

Ursi 1835<sup>a</sup>

G.Ursi, *Ricerche storiche sull'origine ed antichità di Ruvo*, I, Ruvo, 1835.

Ursi 1835<sup>b</sup>

G.Ursi, *Ricerche storiche sull'origine ed antichità di Ruvo*, II, Ruvo, 1835.

Valenza Mele 1985

N.Valenza Mele, *Un corredo cumano e il linguaggio del Pittore APZ*, in *Klearchos*, 105-108, 1985, pp. 83-102.

Valenza Mele 1990

N. Valenza Mele, *La necropoli di Cuma: il superamento della comunità primitiva*, in *AA.VV.*1990, pp. 23-34.

Van Straten 1974

F.T.Van Straten, *Did the Greeks kneel before their gods?*, in *BABesch*, 49, 1974, pp.159-174.

Veness 2002

R. Veness, *Investing the barbarian? The Dress of Amazons in Athenian Art*, in L. Llewellyn-Jones (a cura di), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London, 2002, pp. 95-110.

Venturo 1975-1976

D. Venturo, *Rassegna Archeologica 1975-1976*, in *Altamura*, 17-18, 1975-1976, pp. 157-173.

Vian, Moore 1988

F.Vian, M.B.Moore, *Gigantes*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 191-270.

Villanueva-Puig 1989

M.-C. Villanueva-Puig, *Le Vases des Perses*, in *REA*, XCI, 1, pp. 277-298.

Vogel 1886

J.Vogel, *Szenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des griechischen Dramas*, Leipzig, 1886.

Vollkommer 1988<sup>a</sup>

R.Vollkommer, *Hedone*, in *LIMC*, IV, 1988, pp. 468-472.

Vollkommer 1988<sup>b</sup>

R.Vollkommer, *Herakles in the art of classical Greece*, Oxford, 1988.

Vollkommer 1994

R.Vollkommer, *Peleus*, in *LIMC*, VII, 1994, pp. 251-269.

Volpe, Strazzulla, Leone 2008

G. Volpe, M. J.Strazzulla, D.Leone (a cura di), *Storia e Archeologia della Daunia in ricordo di Marina Mazzei, Atti Delle Giornate Di Studio, Foggia 2005*, Bari, 2008.

Walter 1958

H.Walter, *Zu den attischen Amazonenbildern des vierten Jahrhunderts V. Chr.*, in *Jdl*, 73, 1958, pp. 36-47.

Watzinger 1932

C.Watzinger, *Volutenkrater in Neapel. Opfel für Dionysos - Kentaurenkampf*, in A. Furtwängler, F. Hauser, K.Reichold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl Hervorragender Vasenbilder*, III, München, 1932, pp. 343-350.

Weber 1976

M.Weber, *Die Amazonen von Ephesos*, in *Jdl*, 91, 1976, pp. 28-43.

Weber 1984

M.Weber, *Die Amazonen von Ephesos II*, in *Jdl*, 99, 1984, pp. 75-86.

Weber 1990

M.Weber, *Die Abdrucke der sogenannten Gemme Natter und die Amazone Mattei*, in *Akten Des XIII. Internationalen Kongresser für klassische Archäologie, Berlino 1988*, Mainz, 1990, pp. 292-300, tav. 37.1.

Webster 1964

T.B.L. Webster, *From Mycenae to Homer. A study in early Greek literature and art*, London, 1964.

Webster 1967<sup>a</sup>

T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2<sup>a</sup> ed., *BICS*, Suppl. 20, London, 1967.

Webster 1967<sup>b</sup>

T.B.L. Webster, *The Tragedy of Euripides*, London, 1967.

Webster 1968

T.B.L. Webster, *Towards a Classification of Apulian Gnathia*, in *BICS*, XV, 1968, pp. 1-33.

Weiss 1986

C.Weiss, *Eos*, in *LIMC*, III, 1986, pp. 747-789.

Whitehouse, Wilkins 1995

R.D. Whitehouse, J.B.Whilkins, *Greeks and natives in south-east Italy: approaches to the archaeological evidence*, in *T.C. Champion (a cura di), Centre and periphery: comparative studies in archaeology, London, 1995*, pp. 103-128.

van der Wielen 1992

F.van der Wielen, *L'ipogeo Varrese. Ceramica a decorazione plastica e policroma. La ceramica acroma*, in *Cassano 1992*, pp. 310-326, 243-244.

Wisseman 1989

S.U.Wisseman, *World Heritage Museum. Kranner Art Museum*, USA 24, CVA, 1, Urbana-Champaign, 1989.

Woodford 1992

S.Woodford, *Meleagros*, in *LIMC*, VI, 1992, pp. 414-435.

Wuilleumier 1929

P.Wuilleumier, *Questions de céramique italiote. La fabrique de Ceglie*, in *RA*, 1929, pp. 185-210.

Xanthakis-Kamaranos 1986

G.Xanthakis-Kamaranos, *P.Oxy.3317: Euripides' Antigone?*, in *BICS*, 33, 1986, pp. 107-111.

Yalouris 1992

N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, *Antike Plastik*, 21, München, 1992.

Zahle 1979

J. Zahle, *Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jahrhunderts v. Chr. Neue und Alte Funde*, in *JdI*, XCIV, 1979, pp. 245-346.

Zahn 1983

E.Zahn, *Europa und der Stier*, Würzburg, 1983.

Zimmermann 1993

G.Zimmermann, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen, 1993.

Zographou 1972

M.Zographou, *Amazons in Homer and Hesiod. A historical reconstruction*, Atene, 1972.