

Abbreviazioni bibliografiche

Andreassi 1996: G. Andreassi, *Jatta di Ruvo. La Famiglia, la Collezione, il Museo Nazionale*, Bari 1996.

Baggio 2007: M. Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non verbale nella ceramica greca di VI-IV secolo a.C.*, Roma 2004.

Bérard 1974: C. Bérard, *Anadoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma 1974.

Brecoulaki 2006: H. Brecoulaki, *La Peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IV-II s. av. J.-C.*, Athènes 2006.

Bron, Lissarrague 1984: C. Bron, F. Lissarrague, *Il vaso da guardare*, in A. Pontrandolfo (a cura di) *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena 1984, pp. 8-17.

Ceramica a figure rosse 2012: L. Todisco (a cura di), *Ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, I-III, Roma 2012.

Detienne 1975: M. Detienne, *I giardini di Adone*, Torino 1975.

Fabbri 2016: L. Fabbri, *L'asfodelo e i campi di Persefone*, in *Gli dei in giardino* 2016, pp. 105-108.

Giacobello 2015: F. Giacobello, *I giardini dell'Aldilà nella ceramica apula*, in *Mito e Natura* 2015, pp. 166-174.

Giacobello 2015a: F. Giacobello, *Selvagge e crudeli, femmine tracie nell'immaginario figurativo greco*, in P. Schirripa (a cura di), *I Traci tra geografia e storia*, in *Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico* 9, 2015, pp. 187-196.

Giacobello 2016: F. Giacobello, *Mito e fiori nei vasi della collezione Intesa Sanpaolo*, in *L'Archeologia in verde* 2016, pp. 63-68.

Giacobello 2016a: F. Giacobello, *Afrodite tra le rose e i fiori della Magna Grecia*, in *Gli dei in giardino* 2016, pp. 91-97.

Giacobello 2017: F. Giacobello, *Aspetti produttivi delle officine dei Pittori dell'Ilopersis e della Patena*, in F. Giacobello (a cura di), *Pittori e officine. Savoir-Faire Antichi e Moderni II*, Milano 2017, pp. 80-96.

*Gli dei in giardino* 2016: G. Sena Chiesa, F. Giacobello (a cura di), *Gli dei in giardino. Due convegni su mi-*

*to, natura e paesaggio nel mondo antico. Mito e Natura il Fuorimostra* 2, Firenze 2016.

Harari 2008: M. Harari, *Collo, corpo, piede, lati A e B. Punti di vista nella pittura vascolare*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Vasi immagini e collezionisti*. Atti della giornata di studi (Milano 7-8 novembre 2007), Milano 2008, pp. 335-362.

Heuer 2015: K.H. Heuer, *Vases with Faces: Isolated Heads in South Italian Vase Painting*, *Metropolitan Museum Journal* 50, 2015, pp. 63-91.

Jucker 1961: H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch: Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Lausanne-Freiburg 1961.

*L'Archeologia in verde* 2016: G. Sena Chiesa, F. Giacobello (a cura di), *L'Archeologia in verde. Quattordici conversazioni a Milano sulla percezione della natura nel mondo antico. Mito e Natura il Fuorimostra* 1, Firenze 2016.

Mito e Natura 2015: G. Sena Chiesa, A. Pontrandolfo (a cura di), *Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei*, catalogo della mostra (Milano 2015-2016), Milano 2015.

Pace 2016: A. Pace, *Cereali e papaveri per Demetra: una storia siciliana*, in *Gli dei in giardino* 2016, pp. 85-90.

Pirenne-Delforge 1994: V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*, Paris 1994.

Pouzadoux 2016: C. Pouzadoux, *Nature, mythe et tridimensionnalité*, in *L'Archeologia in verde* 2016, pp. 69-72.

RVAp I: A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.

RVAp II: A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II, Late Apulian*, Oxford 1982.

Schauneburg 1957: K. Schauenburg, *Zur Symbolik Unteritalischer Rankenmotive*, *Mitteilungen des Deutschen Instituts Römische Abteilung* 64, 1957, pp. 198-221.

Schmidt 1975: M. Schmidt, *Orfeo e l'orfismo nella pittura vascolare italiana*, in *Orfismo in Magna Grecia*, Atti del XIV convegno di studi sul-

la Magna Grecia (Taranto 6-10 ottobre 1974), Napoli 1975.

Sena Chiesa 2006: G. Sena Chiesa, *Il periodo apulo tardo: dal mondo del mito al mondo degli affetti*, in G. Sena Chiesa, F. Slavazzi (a cura di), *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa*, Milano 2006, pp. 386-395.

Smith 1976: H.R.W. Smith, *Funerary Symbols in Apulian Vase-painting*, Los Angeles 1976

Stoop 1960: W. Stoop 1960, *Floral Figurines from South Italy. A study of South Italian Terracotta incense-burners in the Shape of Human Figures Supporting a Flower, of the Fourth Century and the Ellenistic Period. Their Origin, Development and Signification*, Assen 1960.

Villard 1998: Fr. Villard, *Le renouveau du décor floral en Italie méridionale au IV<sup>e</sup> siècle et la peinture grecque*, in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*. Actes de la table ronde (Rome, 18 février 1994), Rome 1998, pp. 203-221.

## Tra mito e botanica: la rappresentazione di elementi vegetali sui vasi Apuli di Polignano

Adriana L. A. De Tullio, Mario C. De Tullio

*The actual significance of plant representations on Apulian vases is controversial. Most plant species are recognizable, although purportedly nonrealistic. Some of them are for sure attributes of deities, but also some other, apparently having decorative purposes, could be related to specific myths. A comparison of plants drawn on Polignano's vases shows that not only the species, but also their position on the vases is significant, as for some plants producing drugs (possibly used in funerary rituals) represented above the*

ἄλλοισι.

### I. Arte antica e botanica: verso un approccio metodologico integrato

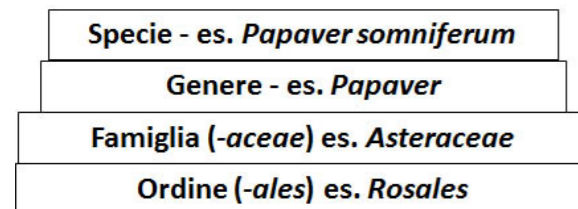
Gli organismi vegetali sono ovunque intorno a noi e la loro vita è alla base della nostra stessa esistenza. Da tempo immemorabile usiamo le piante per nutrirci, costruire abitazioni e mobili, produrre substrati per la scrittura e una parte dei nostri abiti, adornare gli ambienti in cui viviamo. Non sorprende quindi che le piante siano state spesso oggetto di raffigurazione artistica, sebbene le più antiche manifestazioni pittoriche conosciute (come ad esempio i preistorici dipinti rinvenuti nelle grotte di Lascaux) non presentino raffigurazioni botaniche. Queste sarebbero entrate nel “campionario” degli artisti solo più tardi, con i Sumeri e gli Egizi. Le immagini di piante sui manufatti dell'antichità vanno osservate ovviamente in modo ben diverso rispetto alla nostra attuale percezione della natura nell'arte. In primo luogo, la raffigurazione di elementi naturali nell'arte antica non ha un ovvio significato descrittivo e non cerca di essere oggettiva o realistica. Inoltre «l'arte antica non ebbe mai il carattere gratuito, intellettualistico e individualistico dell'arte moderna e, particolarmente, di quella contemporanea»<sup>1</sup>. Le immagini di piante che troviamo nell'arte antica occupano dunque proprio un territorio che esclude, da una parte, una raffigurazione fedele

della realtà e al suo estremo opposto la pura soggettività artistica. Le piante rappresentate sono quasi sempre riconoscibili, ma non hanno quasi mai un significato esclusivamente decorativo, pur essendo spesso di straordinaria bellezza. La sfida affascinante dell'interpretazione in chiave botanica delle figure che troviamo su antichi manufatti sta proprio nel ricostruire il senso profondo della presenza di determinati organismi vegetali analizzando i dettagli della raffigurazione: perché quelle piante e non altre, i motivi della loro disposizione, le modificazioni, certo non casuali, rispetto alla realtà oggettiva della forma della pianta e dei suoi organi (ad esempio nella stilizzazione di foglie, fiori, frutti). I vasi del *Grand Mausolée* di Polignano non fanno eccezione e forniscono spunti di un certo interesse che verranno presi in considerazione nel corso di questo breve contributo.

In controtendenza rispetto alla frequente parcellizzazione delle conoscenze con la conseguente separazione delle discipline in “compartimenti stagni”, una stretta collaborazione tra archeologi e botanici nella identificazione delle rappresentazioni figurative su manufatti antichi risulta oltremodo auspicabile per diversi motivi. Il botanico può fornire ad esempio informazioni sulla provenienza geografica delle diverse specie, evitando grossolani errori di identificazione che hanno in passato preteso di trovare presun-

ti eucalipti (*Eucalyptus globulus*) o papiri (*Cyperus papyrus*) in contesti sicuramente impossibili, laddove simili anacronismi e anatopismi (nel senso di errate attribuzioni di luoghi) potrebbero essere facilmente risolti. Viceversa, al botanico mancano spesso gli strumenti per riconoscere determinate specie in base al contesto sociale e religioso in cui sono rappresentate, ad esempio come tipico attributo simbolico di una certa divinità. Tra i più riusciti tentativi di incontro tra la botanica e l'arte antica va sicuramente annoverata la ricerca svolta dal botanico pugliese Orazio Comes, autore di un volume sulle raffigurazioni di piante nei dipinti di Pompei<sup>2</sup>. In tempi più recenti si è comunque registrata una confortante convergenza tra i due mondi<sup>3</sup> e si spera che una più stretta collaborazione possa condurre al raggiungimento di nuovi traguardi nella conoscenza dell'arte e delle società del passato.

Obiettivo del botanico che si accosta al riconoscimento di una pianta nella sua rappresentazione artistica è in primo luogo l'identificazione di una specie, ovvero una entità tassonomica che viene individuata in base a determinate caratteristiche, *in primis* di tipo morfologico. Anche se le recenti innovazioni tecniche legate allo studio dell'eredità genetica hanno consentito di studiare le relazioni di parentela tra individui e la loro appartenenza a specie differenti su base molecolare mediante l'analisi del DNA, il riconoscimento di specie basato sull'osservazione della forma delle piante permane uno strumento fondamentale. Le specie vegetali sono denominate utilizzando il binomio Linneano (introdotto in forma sistematica dal medico e botanico svedese del '700 Linneo): ad esempio nel caso succitato della specie *Cyperus papyrus*, il termine *Cyperus* indica il nome del genere, categoria sistematica più ampia che comprende di solito più specie. Più generi con caratteristiche simili costituiscono una famiglia (il cui nome è caratterizzato dal suffisso *-aceae*; ad esempio *Asteraceae*). Più famiglie costituiscono un ordine (suffisso *-ales*, come ad esempio in *Rosales*). La nomenclatura scientifica, essendo univoca e valida internazionalmente, consente di superare qualunque ambiguità legata a denominazioni diverse. Queste informazioni torneranno utili quando si andranno a descrivere gli elementi vegetali presenti sui vasi del *Grand Mausolée*.



1. Alcune categorie sistematiche utilizzate nella classificazione dei vegetali, con relativi esempi di nomenclatura.

## 2. Le piante ed il mito

Non vi è totale consenso sul significato da attribuire alle mirabili immagini rappresentate sugli antichi vasi a figure rosse. Per una visione di insieme sulle diverse interpretazioni si rimanda a un interessante articolo di Oakley sui vasi Greci<sup>4</sup>. Di certo un indiscutibile motivo di fascino dei vasi di Polignano e più in generale dei vasi di quel periodo risiede nella bellezza e complessità della narrazione del mito in chiave pittorica che si osserva sulla superficie dei manufatti. Qual è il ruolo dei numerosi motivi vegetali in tale contesto? Con occhi di oggi tenderemmo a vedere elementi essenzialmente decorativi e ornamentali. Tuttavia, come si dirà in seguito descrivendo più in dettaglio i vasi di Polignano, le piante raffigurate assumono con ogni probabilità un ruolo significativo nella narrazione mitologica e nel rito funerario. Gli studi condotti sulla ceramica Apula hanno identificato una grande ricchezza di elementi simbolici<sup>5</sup> di varia natura. Anche alcuni elementi vegetali hanno un ovvio significato simbolico, il cui svelamento arricchisce la comprensione del contesto storico, sociale e religioso in cui sono nate queste magnifiche opere d'arte.

Senza entrare in una complessa discussione sulla natura e l'origine del mito (per cui si consiglia tra le altre la bella monografia di Graf<sup>6</sup>), alcuni aspetti ci consentono di costruire un parallelo tra il linguaggio del mito e quello della rappresentazione dei vegetali. Ad esempio, appare del tutto evidente che le piante raffigurate non rispondono a un criterio di rappresentazione puramente naturalistico o descrittivo. A proposito del linguaggio del mito, citando Graf, «*non vogliamo qui riesumare la vecchia tesi, sostenuta anche in questo secolo, secondo cui il mito sarebbe poesia, una creazione estetica della fantasia umana. Di certo però, presso i greci e dopo di loro, le rappresentazioni linguistiche della materia mitica sono creazioni estetiche di questo tipo, con forma e linguaggio volutamente stilizzati, almeno in quanto hanno pretesa di validità generale*»<sup>7</sup>. Questa estrema stilizzazione di forma e linguaggio, in funzione di una validità generale, si osserva chiaramente nella rappresentazione delle piante sui vasi Apuli.

Vi sono numerosi esempi della presenza di piante nei miti greci. Si pensi alle tante metamorfosi in cui i protagonisti del mito vengono trasformati in piante; ad esempio, il mito in cui il dio Apollo insegue la ninfa Dafne che si trasforma in una pianta di alloro (*Laurus nobilis*). Se consideriamo che la pianta da noi oggi chiamata alloro era nota presso i greci con il nome di δάφνη, ci rendiamo conto che la raffigurazione della pianta di alloro non è un semplice elemento decorativo e neanche esclusivamente

un simbolo, bensì un personaggio che fa parte a tutti gli effetti della narrazione del mito. In altri casi una certa pianta può essere un richiamo a elementi del mito, come avviene ad esempio per la palma (figura molto diffusa in forma stilizzata sui vasi Apuli) che richiama il parto di Latona, la quale sull'isola di Delo diede alla luce Apollo aggrappandosi proprio a una palma.

Pertanto è evidente che l'intento del ceramografo non è mai la pura descrizione della realtà in cui la strutturazione di un'immagine è finalizzata al riconoscimento della specie raffigurata. D'altro canto, la raffigurazione di questi vasi non è neanche puramente immaginaria. Date queste premesse, diventa possibile accostarsi alle figure dei vasi del *Grand Mausolée* con fondate speranze di identificare famiglie, generi o addirittura alcune specie.

## 3. Identificazione di alcune piante rappresentate sui vasi di Polignano

### 3.1. Il Gran Vaso di Capodimonte

La questione della identificazione degli organismi vegetali raffigurati sui vasi ritrovati nel *Grand Mausolée* si pone sin dalla prima descrizione dei reperti fornita dal Vescovo Santoro, artefice della scoperta<sup>8</sup>. Per quanto riguarda il Gran Vaso di Capodimonte, il pezzo artisticamente più pregiato, il Vescovo, descrivendo la parte anteriore del collo, fa riferimento a dei rami di mirto. *Myrtus communis* è effettivamente una specie tipica della macchia mediterranea, certamente diffusa già all'epoca della produzione dei vasi. Tuttavia le immagini in questione (fig. 2) si prestano all'attribuzione anche ad altre specie, quali ad esempio *Laurus nobilis* (alloro) e *Olea europaea* (olivo). Le foglie appaiono opposte (ogni nodo presenta due foglie alla stessa altezza), il che, in una raffigurazione realistica, farebbe escludere *L. nobilis* (che ha foglie alterne e non opposte), ma questo dettaglio potrebbe non essere significativo.

Rappresentazioni molto simili al presunto mirto del Gran Vaso si trovano in numerosi vasi dello stesso periodo, ad esempio in un'anfora panatenaica della Cerchia dei pittori di Licurgo e dell'Iliupersis conservata presso il Museo Jatta di Ruvo di Puglia (fig. 3).

Il Gran Vaso di Capodimonte presenta anche la rappresentazione di fiori definiti in descrizioni precedenti come «vari fiori e piante immaginarie»<sup>9</sup>. Questi fiori presentano



2. Dettaglio di ramo dipinto sul collo del Gran Vaso di Capodimonte ed esemplare di *Myrtus communis* (foto M. De Tullio)



3. Dettaglio di anfora con raffigurazione di battaglia tra Greci ed Amazzoni, Museo Nazionale Jatta, Ruvo di Puglia, inv. n. 423





4. Rappresentazione di Silene sul Gran Vaso di Capodimonte ed esemplare di Silene sp. (foto M. De Tullio)

una notevole somiglianza con quelli prodotti da alcune specie del genere *Silene*, tra cui *Silene vulgaris*, pianta spontanea con un vasto areale di distribuzione (fig. 4).

### 3.2. Anfore panatenaiche e Loutrophoros

Se il Gran Vaso è certamente il pezzo artisticamente più importante, il confronto tra i tre vasi "minori" presenta per il botanico alcune suggestioni ancor più interessanti. La descrizione del Vescovo Santoro si limita a parlare di «arabeschi assai belli. Specialmente si fanno ammirare le frasche e le foglie de fiori»<sup>10</sup>. In questo caso non ci sono da parte del Vescovo tentativi di identificazione delle piante, che sono da lui considerate per il loro valore eminentemente decorativo, ma un'accurata osservazione della medesima porzione dei tre vasi e il confronto fra essi porta a evidenziare delle significative variazioni (fig. 5).

A prima vista le volute che circondano il volto femminile di profilo appaiono molto simili<sup>11</sup>. Nei tre vasi osserviamo, alla base del collo, la presenza di una fascia di *Asteraceae* stilizzate (fig. 6).

I fiori che si osservano ben evidenti nell'anfora di Francoforte pongono inizialmente un problema di identificazione. La disposizione dei petali e la presenza di una riga nera nella porzione interna della corolla fanno pensare a un fiore di papavero, ma la struttura allungata con terminazione discoidale che si osserva al centro del fiore rimanda invece alla forma della capsula, ovvero il frutto del papavero contenente i semi (fig. 7).

Il dettaglio è interessante in quanto sul vaso vengono rappresentati diacronicamente due stadi di sviluppo distinti e successivi: in natura il fiore presenta i petali prima della fecondazione e li perde durante lo sviluppo della capsula, in modo che petali e capsula non sono mai compresenti. Forse in questo caso il ceramografo ha voluto evidenziare la capsula, conservando la riconoscibilità della pianta di papavero. La capsula è una parte rilevante della pianta, in quanto qui si raccolgono sostanze oppiacee, in particolare nel papavero da oppio (*Papaver somniferum*), ma anche, sia pure in minor quantità, nelle specie diffuse in ambiente Mediterraneo. Considerando che l'uso del papavero come calmante è noto da tempo immemorabile, appare molto probabile che la scelta del soggetto e le modalità della rappresentazione siano tutt'altro che casuali, e che il papavero facesse parte del rituale funerario per cui i vasi erano stati prodotti. Anche la posizione delle piante di papavero alla base del collo, sormontanti i *naiskos* al cui interno sono rappresentati i defunti farebbe pensare a un rito di passaggio.



5. Dall'alto verso il basso particolare del collo delle Anfore di Francoforte e di Parigi e della Loutrophoros di Napoli



6. Estrema stilizzazione di infiorescenze di *Asteraceae* con dieci fiori ligulati periferici



USARE X PARTICOLARE???????



L'anfora di Parigi presenta sul collo due fiori di papavero (senza capsula) e dei fiori che ricordano la famiglia delle *Convolvulaceae*. Proseguendo nell'ipotesi di un collegamento con piante che producono sostanze psicotrope, vien fatto di pensare ad alcune specie del genere *Ipomoea*, che hanno tali caratteristiche. Andrebbe però considerato che il genere *Ipomoea* è originario del Sud America e quindi teoricamente assente dal Mediterraneo all'epoca della produzione dei vasi. Tuttavia uno studio recente avanza la possibilità che la specie *Ipomoea imperati* derivi da una antica trasmissione trans-oceanica in epoca preistorica<sup>12</sup>, ipotesi suggestiva ma che richiede ulteriori conferme sperimentali.

Infine, la *Loutrophoros* presenta un'ulteriore variazione sul tema, evidenziando la presenza di due fiori che riportano alla rappresentazione, molto diffusa all'epoca, del fiore di *Crocus* (zafferano) (fig. 8).

Il genere *Crocus* comprende specie di grande interesse non solo botanico e presenta una ricchissima iconografia in particolare nell'arte Minoica, ma anche nei secoli successivi, in relazione agli usi culturali e religiosi di questa pianta<sup>13</sup>. Le intricate volute che caratterizzano i tre vasi (fig. 5), insieme al motivo della foglia vagamente cuoriforme e bicolore che ritroviamo in diverse parti dei vasi (fig. 9), ci riportano ad un'altra specie interessante: *Smilax aspera* (nota con il nome comune di salsapariglia).

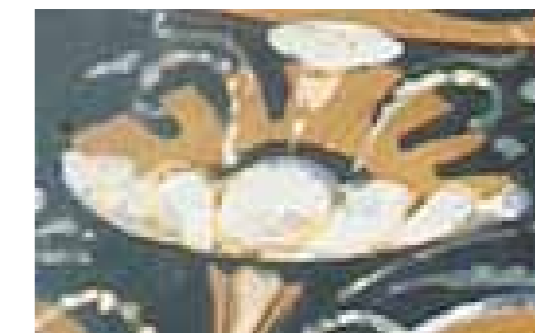
L'associazione di *Crocus* e *Smilax* appare particolarmente suggestiva anche perché ci riporta al mito di Croco e Smilace, che furono appunto trasformati in fiori, come ci ricorda Ovidio nel libro IV, verso 283 delle *Metamorfosi*:

te quoque, nunc adamas, quondam fidissime parvo,  
Celmi, Iovi largoque satos Curetas ab imbri  
et Crocon in parvos versum cum Smilace flores 283  
praetereo dulcique animos novitate tenebo.

La compresenza delle due specie nelle raffigurazioni ci riporta al concetto secondo cui le immagini stesse delle piante sono narrazione del mito, e non solo simboli o semplici decorazioni.

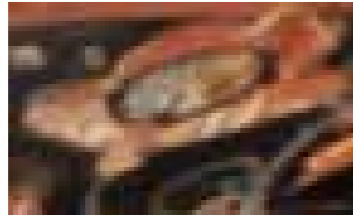
### 4. Conclusioni

Le considerazioni fin qui esposte, basate sull'osservazione dei vasi del *Grand Mausolée*, confermano l'utilità di un approccio botanico allo studio delle raffigurazioni di vege-



7. A sinistra fiore di Papaver sp. sull'anfora di Francoforte. A destra fiore di papavero in cui è visibile l'ovario che si trasformerà in capsula





8. A sinistra fiore di *Crocus* sp. sulla Loutrophoros. A destra fiore di *Crocus thomasi*, zafferano selvatico (Foto G. Signorile).



9. Rappresentazione stilizzata di foglia sulla Loutrophoros e foglie di *Smilax aspera* (Foto M. De Tullio)

tali su manufatti antichi. Il riconoscimento di specie non risulta sempre possibile, anche a causa della evidente volontà del ceramografo di non rappresentare la realtà oggettiva, ma di sottolineare il significato della pianta nel contesto della narrazione pittorica. In questa prospettiva, appare particolarmente significativa la rappresentazione del fiore di papavero con la compresenza della corolla e della capsula. Sicuramente andrà approfondito lo studio sull'iconografia del papavero in diversi contesti artistici dell'antichità. Particolarmente suggestiva appare l'ipotesi della rappresentazione preferenziale di piante con proprietà psicoattive, probabilmente usate nei rituali funerari. Questa lettura "botanica" si unisce alle più canoniche indagini storiche e archeologiche nell'evidenziare l'importanza di questi reperti artistici di inestimabile valore.

#### Note

- 1 - Bianchi Bandinelli *et al.*, 1958.
- 2 - Comes 1879.
- 3 - Day 2013.
- 4 - Oakley 2009, pp. 613-617.
- 5 - Smith 1976.
- 6 - Graf 1987.
- 7 - Ivi, p. 4.
- 8 - Maiellaro 2015.
- 9 - Ivi, p. 112.
- 10 - Ivi, p. 157.
- 11 - Vd. il contributo di F. Giacobello in questo volume.
- 12 - Cennamo 2013.
- 13 - Day 2011.

#### Abbreviazioni bibliografiche

Bianchi Bandinelli *et al.* 1958: R. Bianchi Bandinelli, M. Pallottino, E. Coche de la Ferté, s.u. *Archeologia*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1958.

Cennamo 2013: P. Cennamo *et al.*, *Genetic Structure of Ipomoea imperati (Convolvulaceae) in the Mediterranean Region and Implications for its Conservation*, *Phytotaxa* 141/1, 2013, pp. 40-54.

Comes 1879: Orazio Comes, *Illustrazione delle piante raffigurate nei dipinti pompeiani*, Napoli 1879.

Day 2011: J. Day, *Crocuses in Context. A diachronic Survey of the Crocus Motif in the Aegean Bronze Age*, *Hesperia* 80, 2011, pp. 337-379.

Day 2013: J. Day, *Botany Meets Archaeology: People and Plants in the Past*, *Journal of Experimental Botany* 64, 2013, pp. 5805-5816.

Graf 1987: F. Graf, *Il mito in Grecia*, Bari 1987.

Maiellaro 2015: G. Maiellaro, *L'Assemblea Divina*, Putignano 2015.

Oakley 2009: J.H. Oakley, *Greek vase painting*, *American Journal of Archaeology* 113, 2009, pp. 599-627.

Smith 1976: H.R.W. Smith, *Funerary symbolism in Apulian vase painting*, Berkeley 1976.

Autori: Adriana L. A. De Tullio, Mario C. De Tullio\*

\*Autore per la corrispondenza: Mario C. De Tullio, Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", via Orabona 4, 70125 Bari

e-mail mario.detullio@uniba.it

# L'armement du guerrier de Polignano: une reconstitution complexe

Clement Salviani

Du fait de la dispersion considérable du mobilier du «Grand Mausolée» de Polignano, de l'absence de documentation iconographique, planimétrique et bien évidemment photographique, l'accès à tout un pan de la documentation matérielle de la tombe nous est impossible. Parmi les parents pauvres de cette reconstitution virtuelle, mentale, du mobilier funéraire du défunt, on trouve notamment le mobilier métallique et plus particulièrement l'armement offensif et défensif de celui-ci.

## Les lettres de la découverte, unique source accessible

Si la reconstitution des formes et des familles de céramiques est globalement possible grâce au vocabulaire employé par Mgr Santoro, qui s'attarde longuement dans ses lettres sur les pâtes, peintures, et dimensions des vases, l'ensemble des *militaria*, constituant les *paraphernalia* du mort, demeurent des réalités abstraites. Au sein des différents documents d'archive qui nous sont parvenus et publiés par G. Maiellaro, quatre passages mentionnent explicitement l'armement du défunt:

Dans une lettre du 26 avril 1785 destinée à Mgr Santoro, est évoqué «*un elmo corroso e bucato*»<sup>1</sup>: un casque corrodé / rouillé, et percé / troué.

Dans sa lettre envoyée à la Chambre Royale de Naples, Mgr Santoro réalise un inventaire général du mobilier de la tombe. L'entrée XV concerne directement – mais pas exclusivement – le casque et s'intitule ainsi: «*XV. Elmo di*

*bronzo deteriorato dalla ruggine*»<sup>2</sup>, le développement de la notice précise: «*si è ancora ritrovato un elmo tutto arrugginito; sembra di bronzo, con quantità di altri frammenti di rame, o di bronzo, consumati totalmente dalla ruggine, che forse formavano l'armatura del morto*». Nous sommes donc en présence d'un casque, dont la position dans la tombe est indéterminée et d'un ensemble de fragments d'alliages cuivreux particulièrement détruits par la corrosion, formant selon l'évêque «l'armure du mort».

Dans les documents issus de l'échange entre l'évêque Santoro et la Camera Reale de Ferdinand IV, on trouve aussi deux autres mentions du casque: «*e trovossi nello stesso anno 1785, anche l'elmo di bronzo di quel Guerriero, ivi seppellito, come in una stanzolina quadrata*» pour le premier passage, qui n'apporte pas plus d'informations, et «*quell'ossame certamente riposto nel descritto nobile sepolcro così decorosamente, denota il cadavere di qualche Personaggio Greco. Infatti l'elmo di bronzo alla (20) greca ne simboleggia la Nazione, massime per le compare di figure animalesche; di cui erano tinti i vassellini mortuarij di spezie ignota*» pour le second passage, qui fait explicitement mention d'un casque «*de bronze à la grecque en symbolisant la nation*» – sous-entendu du porteur. Si la découverte de Polignano est bien antérieure à l'établissement des grandes typologies des casques grecs, on peut raisonnablement formuler l'hypothèse que la désignation n'est ici pas totalement un hasard et que le casque renvoie de fait aux formes traditionnelles connues par l'iconographie antique classique et ses nombreuses résurgences dans l'art renaissant et moderne. Il faut ici rappeler que l'érudition des élites européennes qui s'intéressent



1. La panoplie de la tombe 10 de Conversano.

à la chose antique est largement construite et diffusée, notamment au siècle de la découverte de Pompéi ou d'Herculanum. Considérant la chronologie de la tombe, on peut proposer une première conjecture: le casque est probablement bien d'un type grec (chalcidien ou attique) ou plus certainement mixte (italo-chalcidien, italo-phrygien, italo-attique, apulo-corinthien), au regard de la documentation archéologique moderne connue pour la région. La présence d'autres nombreux fragments de bronze mentionnés dans la description de l'évêque est malheureusement pour nous équivoque: d'une part, il y a visiblement un phénomène de conservation différentielle entre ces éléments et le casque (puisque'il s'agit cette fois de fragments consumés intégralement par la corrosion sans que la forme de l'objet soit restituée par le découvreur), d'autre part, il existe toute une variété d'objets pouvant correspondre à de la tôle de bronze plus ou moins épaisse: tôle de bouclier, plastron de cuirasse, en effet, mais aussi ceinturons, strigiles, ou encore des éléments de vaisselle métallique disloqués.

### Les parallèles géographiques et typologiques connus: une comparaison nécessaire

Pour autant que nos hypothèses sur la base du simple texte des lettres de l'évêque soient limitées, il n'en demeure pas moins que les panoplies d'Italie du sud sont maintenant assez bien connues, qu'elles proviennent de contextes funéraires précis et documentés ou de lots anciens ayant

abouti dans des collections privées ou publiques. On peut tenter d'intégrer la tombe de Polignano dans l'ensemble des grandes sépultures à armes de l'Italie du sud indigène. On peut assez raisonnablement écarter d'un tel passage en revue les cuirasses trilobées, ou *kardiophylakes*, du fait de leur absence de diffusion sur le versant adriatique de l'Italie du sud (leur présence en contexte archéologique n'étant documenté pour l'heure qu'à Paestum et à Ksour-Es-Saf en contexte punique nord-africain). Restent alors plusieurs catégories de tombes contenant des panoplies comprenant au moins un casque et éventuellement d'autres armements défensifs: celles à cuirasses courtes, longues, et avec ou sans matériel lié à l'utilisation du cheval.

Si on prend pour hypothèse de référence la cuirasse anatomique courte, on obtient une répartition globalement tournée vers le monde tyrrhénien, dont la culture matérielle militaire est progressivement «lucanisée» dans le courant de la fin du V<sup>e</sup> siècle et tout au long du IV<sup>e</sup> siècle, avec l'introduction de cuirasses anatomiques courtes très standardisées, des casques de types italiques mixtes, et la présence forte de pratiques équestres, attestée par les éléments de protection dédiés aux chevaux (chanfreins / *prometopidia*; poitrails / *prosternopidia*), et par les mors en fer. (tableau 1)

Si on se tourne vers les cuirasses longues, on obtient un résultat à la fois plus satisfaisant, mais beaucoup plus lacunaire: d'une part, les rares contextes bien documentés sont clairement issus du domaine apulien au sens large, ce qui correspond à la découverte de Polignano; mais d'autre part, l'immense majorité de ces contextes relève de fouilles clandestines anciennes, la provenance apulienne étant générique, voire incertaine. (tableau 2)

En ajoutant à la présence de cuirasses longues la présence de matériel lié à l'utilisation du cheval, le résultat se précise d'autant que les contextes sont mieux documentés par la fouille. Encore une fois, cette réalité d'assemblage, cette panoplie type, pointe vers le versant adriatique et le monde apulien (à l'exception de la panoplie lucanienne de San Giorgio Lucano, conservée au musée provincial de Potenza). (tableau 3)

En l'état actuel de nos connaissances sur le contexte funéraire du «Grand Mausolée» de Polignano, on ne peut donc aboutir – hélas – qu'à une formule hypothétique circulaire: celle consistant à dire que la panoplie armant le défunt, si elle dépasse en termes d'assemblage le stade du simple casque et comprenait bien des éléments défensifs tels que cuirasse, ceinturons, ou cnémides, est susceptible d'être typologiquement similaires à ses plus proches voisines: celles de Canosa, Ginososa, Ruvo di Puglia, et surtout de Conversano, située à quelques kilomètres seulement de Polignano dans l'arrière-pays.

Tableau 1 - tableau des panoplies comprenant des cuirasses anatomiques courtes (équipement équestre inclus)

Tombe / Provenance	Casque	Cuirasse	Cnémides	Ceinturon	Equipements équins	Eperon	Epée	Lance / javelot	Notes
Collection Durand <sup>3</sup>	Pilos	Anatomique (courte)	-	1	mors en fer	-	-	2 (bronze)	-
CUMES <sup>4</sup>	Indéterminé	Anatomique (courte)	-	-	-	-	-	-	Peut-être <i>kardiophylax</i> ?
EBOLI Nec. Croce t.37 <sup>5</sup>	Italo-chalcidien (BII Bottini, Type V Pflug)	Anatomique (courte)	Paire	1	-	-	-	2	Armes portées par le défunt
EBOLI Nec. Croce t.40 <sup>6</sup>	Italo-chalcidien	Anatomique	-	1	-	1 (bronze)	-	1	Armes non portées
PAESTUM <sup>7</sup>	Attico-chalcidien	Anatomique	Paire	1	mors en fer	1 (fer)	1 (fer)		
PAESTUM Porta Aurea 1805 <sup>8</sup>	Attico-chalcidien	Anatomique	Paire	-	-	-	-	-	Armes accrochées aux parois de la tombe ?
S. MARIA DEL CEDRO <sup>9</sup> Marcellina	Italo-phrygien	Anatomique courte, décoration en relief	Paire	3	mors en fer	1 (bronze)	-	Plusieurs	-
SCORDIA <sup>10</sup>	-	Anatomique	-	1	-	-	Epée courbée	2 (fer)	-
GINOSA <sup>11</sup> Tombe 1/13/1935	Corinthien ; Apulo-Corinthien	Anatomique	Paire	1	2 chanfreins 2 poitrails	-	-	-	-
Provenance inconnue, ex collection Guttman	Attic-Chalcidien	Anatomique (courte)	Paire	-	-	-	-	-	-
Provenance inconnue, ex collection privée française <sup>12</sup>	Apulo-Corinthien	Anatomique (courte)	Paire	-	-	-	-	-	-

Tableau 2 - tableau des panoplies comprenant des cuirasses longues (équipement equestre exclu)

Tombe / Provenance	Casque	Cuirasse	Cnémides	Ceinturon	Equipements équiens	Eperon	Épée	Lance / javelot
CANOSA	-	Anatomique (longue)	-	1	-	-	-	Plusieurs
Tombe Varrese <sup>13</sup>								
CONVERSANO <sup>14</sup>	Phrygien		Paire	1	-	-	1	1
Contexte inconnu <sup>15</sup>	Attico-Chalcidien	Anatomique (longue)	-	-	-	-	-	-
Contexte inconnu <sup>16</sup>	Attico-Chalcidien (ailé)	Anatomique (longue)	-	1	-	-	-	-
Collection De Luynes								
Contexte inconnu <sup>17</sup>	-	Anatomique (longue)	Paire	-	-	-	-	-
Vente Sotheby's	Attico-Chalcidien	Anatomique (longue, appliques en protomè)	Paire	-	-	-	-	-
Contexte inconnu <sup>18</sup>								
Musée de Genève	Pilos	Anatomique (longue, appliques en argent)	Paire	-	-	-	-	-
Contexte inconnu <sup>19</sup>								
Dit "Tropeum"	Attico-Chalcidien (ailé)	Anatomique (longue)	Paire	1 (appliques)	-	-	-	-
Ruvo di Puglia <sup>20</sup>								
Collection De Luynes								

Tableau 3 - tableau des panoplies comprenant des cuirasses longues (équipement equestre inclus)

Tombe / Provenance	Casque	Cuirasse	Cnémides	Ceinturon	Equipements équiens	Eperon	Épée	Lance / javelot	Notes
CANOSA	-	2 (anatomiques longues)	-	-	prometopidion (chanfrein) ; mors	-	-	2	Déposé dans la 2 <sup>ème</sup> chambre
Hypogée du Vase des Perses <sup>21</sup>									
CANOSA	2 Attico-Chalcidien	Anatomique longue	1	1	prometopidion (chanfrein)	-	-	-	-
Tombe Monterisi-Ros-signoli <sup>22</sup>									
CANOSA	Celtique	Anatomique longue	-	1	mors en fer de type celte	-	-	1	3 individus inhumés. Ceinturon porté sur un défunt, autres armes déposées à côté
Tombe Schocchera A <sup>23</sup>									
CARIATI	Attico-Chalcidien	Anatomique longue	-	2 + fragments	mors en fer	-	1	-	-
LAVELLO <sup>24</sup>	Montefortino	Anatomique longue (valves jointives)	Une paire	1	prometopidion (chanfrein) ; mors	-	-	Plusieurs (+ talons)	-
t. 669 II									
Contexte inconnu <sup>25</sup>	Attico-Chalcidien ailé	Anatomique longue (valves jointives)	Une paire	-	prometopidion (chanfrein)	-	-	-	-
Canosa ?									
Contexte inconnu <sup>26</sup>	Attico-Chalcidien	Anatomique longue (valves jointives)	Une paire	1	prometopidion (chanfrein) ; mors	-	-	-	Couteau (rasoir ?)
Canosa ?									
"S. GIORGIO LUCANO" <sup>27</sup>	-	Anatomique longue	-	-	prometopidion (chanfrein)	-	-	-	-
Contexte inconnu <sup>28</sup>	Attico-Chalcidien	Anatomique longue (valves jointives)	Une paire	-	prometopidion (chanfrein) ; muselière ajourée	-	-	-	-
White-Levy collection									



Note

- 1 - Lettre de Carlo De Marco à l'évêque Mgr. Santoro, 26 avril 1785, in Strazzullo 1972, pp. 703-705 (Rif. *Archivio Di Stato Di Napoli, Bozze di Consulta*, vol. 558).
- 2 - Lettre de l'évêque Mgr. Santoro à la Chambre Royale, in Strazzullo 1972, pp. 706-713 (Rif. *Archivio Di Stato Di Napoli, Bozze di Consulta*, vol. 558).
3. Adam 1984, n.151.
4. Patroni 1899, p. 197.
5. Cipriani 1990, fig. 11, p. 135.
6. Cipriani 1990, fig. 12, p. 135.
7. Sestieri 1958, 1958, p. 46 et suivantes.
8. Paolini, Napoli 1812, pp. 397-398, pls. 2, 3.2.
9. Greco, Guzzo 1992.
10. Libertini 1929, p. 61, fig. 13; Colonna 1981, p. 177, pls. V-VI.
11. Musée archéologique national de Tarente, Inv. 73001-73011.
12. Hixenbaugh Ancient Art, New York.
13. Jatta 1914, p. 116, fig. 17; Hagemann 1919, pp. 56-57, n.46; Canosa, p. 328, n.2.
14. Chieco Bianchi Martini 1964, p. 161, fig. 75.
15. Zimmermann 1982, p. 133 ss.
16. Adam 1984, n. 155-157.
17. Vente Sotheby's 7/17/1985, n. 544.
18. Zimmermann 1989, pp. 9-10.
19. Kaeser 1987, p. 233 ss.
20. Adam 1984, n. 158-161.
21. Mazzei 1990, pp. 159-160; cfr. anche *Principi imperatori vescovi*.
22. Mazzei 1990, pp. 145-147, n. 6, figg. 47.1-2, 50.3; Canosa, pp. 172-174.
23. Hagemann 1919, pp.45-47; Oliver 1968, pl. 2.2; Canosa, p. 228-230.
24. Cfr. *Forentum II*.
25. Cahn 1989, W23.
26. Cahn 1989, W24.
27. Bottini 1989, p. 699 ss.
28. Bothmer 1990, n. 95.

Bibliographie

- Adam 1984: A.-M. Adam, *Bibliothèque Nationale. Bronzes étrusques et italiennes*, Paris 1984.
- Bothmer 1990: D. von Bothmer, *Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection. The Metropolitan Museum of Art -- New York*, New York 1990.
- Bottini 1989: A. Bottini, *La panoplia lucana del Museo Provinciale di Potenza*, Mélanges de l'école française de Rome 101, 1989, pp. 699-715.
- Cahn 1989: D. Cahn, *Waffen und Zaumzeug*, Basel 1989.
- Chieco Bianchi Martini 1964: A.M. Chieco Bianchi Martini, *Conversano (Bari). Scavi in via T. Pantaleo*, Notizie degli scavi di Antichità 18, 1964, pp. 100-176.
- Cipriani 1990: M. Cipriani, *Italici in Magna Grecia: lingua, insediamenti, strutture*, Venosa 1990.
- Colonna 1981: G. Colonna, *La Sicilia e il Tirreno nel V e nel IV secolo*, Kokalos 26-27, 1980-1981, pp. 157-183.
- Greco, Guzzo 1992: E. Greco, P.G. Guzzo (a cura di), *Laos II. La tomba a camera di Marcellina*, Taranto 1992.
- Forentum II: A. Bottini, M.P. Fresa (a cura di), *Forentum II. Lacropoli in eta classica*, Venosa 1991.
- Hagemann 1919: A. Hagemann, *Griechische Panzerung*, Vaihingen an der Enz 1919.
- Jatta 1914: M. Jatta, *Tombe canosine al Museo provinciale di Bari*, Toma 1914.
- Kaeser 1987: B. Kaeser, *Tropaion mit westgriechischer Ruestung*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 38, 1987, pp. 232-234.
- Libertini 1929: G. Libertini, *Il regio museo archeologico di Siracusa*, Roma 1929.
- Mazzei 1990: M. Mazzei, *Lipogeo Monterisi-Rossignoli di Canosa*, *Annali di Archeologia e Storia Antica* 12, 1990, pp. 123-167.
- Oliver 1968: A. Oliver Jr, *The Reconstruction of Two Apulian Tomb Groups*, Bernè 1968.
- Paolini 1812: R. Paolini, *Memorie sui monumenti di antichità e belle*

*arti ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei, ed in Pesto*, Napoli 1812.

Patroni 1899: G. Patroni, *Nuovi monumenti di una Cuma italica anteriore alla fondazione della Colonia greca*, *Bullettino di Paletnologia Italiana* 25, 189, 183-199.

Principi, Imperatori e Vescovi: R. Cassano (a cura di), *Principi, imperatori, vescovi: duemila anni di storia a Canosa*, Firenze 1992.

Sestieri 1958: P.C. Sestieri, *Tomba a camera di età lucana*, *Bollettino d'Arte* 43/1, 1958, pp. 46-63.

Strazzullo 1972: F. Strazzullo, *I vasi greci di Polignano a Mare scoperti da Mons. Santoro nel 1785*, Galatina 1972.

Zimmermann 1982: J.-L. Zimmermann, *L'armure en bronze de Malibu*, *The J. Paul Getty Museum Journal* 10, 1982, pp. 133-140.

Zimmermann 1989: J.-L. Zimmermann, *Du thorax à la lorica. Cuirasses figurées et commémoratives d'Italie méridionale*, Geneva 1989.

<http://www.sas.upenn.edu/~dpd/italica/armor/panoplies.html>

# Le loutrophoroi del Pittore di Capodimonte

## Forma ed iconografie

Monica Baggio

### Riassunto

*Il repertorio figurativo offerto dalle loutrophoroi del Pittore di Capodimonte si rivela un osservatorio privilegiato per indagare, attraverso la combinazione dei segni messi in sistema nelle immagini, i complessi meccanismi di auto-rappresentazione e strutturazione dei ruoli legati al genere femminile.*

### Abstract

*The figurative system of the Capodimonte Painter's loutrophoroi constitutes a privileged observatory to shed new light on the complex mechanisms of feminine self-representation and structuring of roles, through the combination of the signs placed in the system in the images.*

La mostra *La scoperta di Mons. Santoro dal mito alla realtà*, tenutasi nel 2016 a Polignano a Mare<sup>1</sup>, ha avuto il grande merito di riportare all'attenzione degli studiosi un interessante contesto archeologico sinora poco noto, aggiungendo così un ulteriore importante tassello alla conoscenza della diffusione della produzione vascolare nella Peucezia<sup>2</sup>. Va da sé che il tentativo di ancorare i rinvenimenti a una precisa area geografica offre la possibilità di inquadrare nella migliore prospettiva quello straordinario patrimonio di immagini che la Magna Grecia ci ha consegnato, allo scopo di comprendere gli aspetti ideologici e culturali della società che lo ha prodotto<sup>3</sup>. In questo senso il contesto sicuramente funerario di rinvenimento dei vasi qui considerati porta con sé la necessità di considerare il sistema forma-immagine elemento simbolico di un linguaggio complesso.

*Le Grand Mausolée*, come sir William Hamilton ha denominato la tomba rinvenuta nel 1785 nel cosiddetto "orto di monsignore" a Polignano<sup>4</sup>, ha restituito il corredo di un antico guerriero composto da almeno 64 vasi di terracotta, oltre a un candelabro e all'armatura del defunto.

Ci occuperemo in questa sede, dal punto di vista dell'iconografia, di uno dei "tre grandi vasi" rinvenuti<sup>5</sup>: la *loutrophoros* attribuita al Pittore di Capodimonte, un artigiano attivo alla fine del IV secolo a.C.<sup>6</sup>, il cui nome deriva

dalla Reggia di Capodimonte a Napoli, dove venne conservato per un certo tempo il cratere a volute eponimo (noto come Gran Vaso di Capodimonte), ora al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 56.171.63)<sup>7</sup>. Estenderemo quindi per completezza l'analisi alle altre due *loutrophoroi* attribuite al medesimo pittore, considerato un seguace del più prolifico Pittore di Baltimora<sup>8</sup> la cui bottega, ascrivibile cronologicamente al periodo apulo tardo, va collocata nell'area settentrionale della regione, tra i centri di Ruvo, Canosa<sup>9</sup> e Arpi.

La fortuna di queste produzioni a figure rosse è collegata a un momento di cambiamento sia a livello di officine ceramiche, che da Taranto si sarebbero spostate verso la parte settentrionale della Puglia<sup>10</sup>, sia in relazione al tipo di committenza, da ricercare nella locale aristocrazia indigena oramai ellenizzata<sup>11</sup>, che a partire dalla metà del IV secolo a.C. usa i vasi come veicolo di legittimazione e di affermazione<sup>12</sup>. La *loutrophoros*<sup>13</sup>, nata in ambiente attico come vaso rituale funzionale al trasporto dell'acqua destinata al bagno nuziale e contestualizzabile in una sfera tutta femminile<sup>14</sup>, si trasforma quindi in *ex-voto* funerario, per gli stretti collegamenti ideologici tra sfera nuziale e sfera funeraria<sup>15</sup>. Con tale funzione compare nel repertorio apulo a partire dalla metà del IV secolo a.C.<sup>16</sup>, solitamente nei corredi funerari femminili<sup>17</sup>, con particolare predilezione