

LA CERAMICA APULA A FIGURE ROSSE

Carmela Roscino, Giuseppina Gadaleta

Da Taranto a Canosa

Nonostante l'ampia e costante dispersione della ceramica a figure rosse rinvenuta a Canosa e l'irrimediabile perdita di informazioni sui contesti di ritrovamento, i dati attualmente disponibili consentono comunque di tracciare alcune linee portanti e di individuare le principali dinamiche commerciali che hanno regolato i rapporti tra la clientela canosina e quelle, tra le officine di ceramica apula a figure rosse sorte a Taranto all'incirca dal 440 a.C., che riuscirono ad intercettarne richieste ed esigenze, aprendo progressivamente la strada alla diffusione sempre più massiccia dei propri prodotti nel centro daunio nel corso del IV secolo a.C. fino all'impianto di botteghe di alta tradizione, articolata organizzazione e ampia portata commerciale¹.

Stando ai dati attuali, l'ingresso della ceramica apula a figure rosse in ambiente canosino si registra non prima degli inizi del IV secolo a.C., dopo una iniziale, esclusiva preferenza – dall'ultimo venticinquennio del V secolo a.C. – per le produzio-

ni metapontine². Assenti del tutto vasi apuli di grande impegno nel più complesso "Stile ornato", diffusi prevalentemente in Peucezia, a soddisfare le richieste locali, sostituendosi alla presenza metapontina in generale remissione, provvede la grande e prolifica officina che fa capo al Pittore di Tarporley (395-380 a.C.), maestro dello "Stile semplice", con i suoi vasi figurati di dimensioni contenute, decorati da figurazioni lineari e standardizzate a tema prevalentemente rituale o rappresentativo, in una tecnica basilare, priva di sperimentazioni cromatiche³. Tale rapporto si rafforza ulteriormente nel periodo successivo (380-360 a.C.), con il contributo dei tre gruppi stilistici (A, B, C) in cui vengono suddivisi i seguaci del maestro⁴.

Dopo le prime, sporadiche attestazioni ascritte al Pittore di Tarporley (un cratere a colonnette e una *hydria*, quest'ultima dagli scavi del Regio Tratturo del 1893, con scene di libagione o cortei dionisiaci⁵), è il ricco corredo dell'Ipogeo del "Piccolo Vimini", nel secondo ventennio del IV secolo a.C., a

offrire un'idea più compiuta della selezione di prodotti richiesti alla seconda generazione dell'officina, con la presenza contestuale di una *pelike*, di uno *skyphos* e di un *chous* di diretti collaboratori del maestro (fig. 1), tutti con immagini standard di offerta o di donne in movimento, insieme ad un cratere a campana a soggetto dionisiaco del Pittore Schiller (Gruppo A), caricato di funzioni prettamente simboliche e di autorappresentazione dell'alto status del destinatario rispetto ad un secondo cratere a fasce, destinato a libagioni rituali⁶. Ulteriori attestazioni di questa fase, pertinenti ad esponenti dei Gruppi A e C, confermano, come già per la ceramica metapontina, lo specifico interesse locale per i crateri a campana a figure rosse scelti come elementi di spicco dei corredi funerari⁷, sia nel caso degli esemplari del Pittore del Prigioniero e del Pittore di Karlsruhe B9 da tombe del Regio Tratturo (scavi 1893), raffiguranti ancora cortei dionisiaci allusivi al consumo del vino rituale⁸, sia soprattutto nel caso – meglio documentato – dei corredi relativi alle due deposizioni



1. - Vasi a figure rosse dal corredo dell'Ipogeo del Piccolo Vimini (da Corrente 2014).



2. - Cratere a campana del Pittore dei Lunghi Risvolti dall'Ipogeo dei Vimini (da De Juliis 1990).

di guerrieri nella cella B dell'Ipogeo dei Vimini, incentrati rispettivamente su un esemplare del Pittore di Digione con scena di libagione offerta ad Apollo (deposizione destra) e su un esemplare del Pittore dei Lunghi Risvolti con Bellerofonte e Pegaso (deposizione sinistra), con cui la tematica mitologica fa la sua comparsa nella ceramica apula di provenienza canosina (fig. 2)⁹. Nella fase consecutiva (360-350 a.C.), prosegue l'afflusso nel centro daunio di crateri a campana del Gruppo C con prevalenti rappresentazioni di *thiasoi* bacchici o di offerta, quattro dei quali attribuiti al Pittore di Ginevra 13108 e provenienti da un unico contesto funerario¹⁰, e uno del Pittore di Atene 1680 dalla

Tomba a grotticella di via 25 Aprile (1965) relativa ad un guerriero¹¹. Assenti esemplari del Gruppo A, iniziano ora ad emergere i manufatti del Gruppo B, a cominciare da un ulteriore cratere a campana con scena dionisiaca dalla Tomba 1/08 di via San Giovanni, assegnato alla fase più tarda del Pittore del Giudizio (circa 360 a.C.)¹². È nell'ambito dello stesso Gruppo B, nel quale si registrano verosimili casi di mobilità di singoli ceramografi in nuove aree di espansione commerciale (come per il Pittore del Tirso, molto attivo nella Paestum lucana), che si colloca la produzione del Pittore della Lampas e dei ceramografi a lui vicini nello stile¹³, la cui altissima concentrazione a Ca-

nosa giustifica pienamente l'ipotesi del possibile avvio nel centro daunio di un'analoga esperienza pionieristica di "spin-off" dell'officina madre tarantina. Un'iniziativa, questa, che è pensabile sia stata intrapresa sulla spinta del manifestarsi di specifiche esigenze di tipo rituale, in concomitanza con la progressiva strutturazione in senso oligarchico della comunità locale, così come reso evidente dalla diffusione di sempre più articolati complessi di tombe a camera a carattere familiare¹⁴. Il Pittore della Lampas e i suoi collaboratori si specializzano nella produzione di vasi di formato ridotto (fig. 3), soprattutto brocchette-pissidi (cd. *oinochoai* forma 8B) con coperchio, *lekanides* con coperchio, *skyphoi* e *pelikai*, dipinti in prevalenza con figure singole (donne, Eroti o animali come cigni e lepri) allusive al tema erotico, ma anche di piatti con scene a soggetto mitologico o epico, tutti caratterizzati dal disegno rapido e semplificato, dal tratto spesso e dall'assenza di sovraddipinture, il cui raggio di diffusione sembra praticamente non superare la Daunia interna¹⁵. Nell'Ipogeo Varrese, la significativa associazione di molti di questi prodotti (*pelikai*, brocchette-pissidi, *lekanides*, un piatto con la morte di Atteone) con esemplari nello "Stile ornato" licenziati dal Pittore Varrese e dalla sua officina tra i materiali ritenuti pertinenti alla più antica delle deposizioni ricostruibili nelle camere I-II, ne pone da un lato la datazione ai decenni centrali del IV secolo a.C. e dall'altro ne evidenzia una probabile funzione rituale, collegata alla simbolica presentazione o consumazione di offerte liquide e solide presso la sepoltura, complementare al ruolo simbolico svolto dai vasi di maggiori dimensioni con figurazioni mitologiche o a tema funerario, secondo

una modalità che sembra perpetuare, in forma aggiornata, un costume funerario già attestato in precedenza a Canosa (Piccolo Vimini)¹⁶. Un secondo piatto con l'uccisione dei Proci e il coperchio di una pisside, di produzione dell'officina, provengono dall'Ipogeo di via Legnano¹⁷, mentre altri frammenti di coperchi di boccali furono ritrovati nel riempimento del *dromos* dell'Ipogeo dell'Oplita¹⁸, sede di periodiche libagioni in ricordo del defunto.

Quest'ultimo contesto ha restituito anche un frammento di cratere a campana che costituisce una delle poche attestazioni a Canosa della produzione della maggiore officina tarantina della prima fase dell'Apulo Medio, quella guidata dal Pittore dell'Ilioupersis (circa 365-350 a.C.)¹⁹, che, dopo l'amplessima diffusione a Ruvo di Puglia, mostra di avere interesse a spingersi ulteriormente a nord, sulla "piazza" canosina, facendo leva soprattutto sulla consolidata richiesta locale di crateri di questa tipologia, come confermano altri due esemplari del Pittore di Atene 1714, ancora con scene dionisiache e di offerta²⁰, e uno del suo ambito, rinvenuto nella Tomba 8/08 da via Piano San Giovanni (con deposizione femminile) insieme a una piccola *lekythos* con lepre in corsa assegnabile a una produzione minore della stessa officina attestata anche a Ruvo e affine per soggetti a quella del Gruppo della Lampas²¹. Stando ai dati disponibili, tuttavia, la comparsa a Canosa di vasi apuli di grande formato nello "Stile ornato", con composizioni complesse rese con disegno elaborato e maggior uso di sovraddipinture, avviene solo circa un decennio dopo, col Pittore Varrese, caposcuola di un'altra vasta officina della fase dell'Apulo Medio, anch'essa organizzata su varie linee di produzione, da quelle



3. - Brocchetta-pisside e *pelikai* del Pittore della Lampas dall'Ipogeo Varrese (da Corrente 2004).

più esclusive a quelle più seriali²². A questo artefice si deve un primo ampliamento del repertorio morfologico dei vasi apuli a figure rosse commercializzati a Canosa, con l'introduzione di nuove forme vascolari nei corredi di sepolture di prestigio: una situla²³, rinvenuta in frammenti nel riempimento del *dromos* dell'Ipogeo nascosto – uno dei primi esempi, nel secondo quarto del IV secolo a.C., di tomba monumentale – insieme a piccoli vasi a vernice nera per bere e per versare e a frammenti di un cratere a campana

dell'officina del Pittore di Dario, che indicherebbero l'allestimento continuativo nel tempo di libagioni rituali²⁴; l'anfora e la *hydria* eponime dall'Ipogeo Varrese²⁵, esemplari di punta del già citato corredo più antico delle camere I-II, impiegate come supporto preferenziale per scene a carattere funerario (per l'anfora, la rappresentazione di Niobe in lutto sulla tomba dei figli; per la *hydria*, quella di due figure femminili all'interno di un *naiskos* sormontato da una Sfinge lapidea), secondo una peculiare tendenza proseguita dai



4. - Hydria con *naiskos* di un ceramografo seguace del Pittore Varrese dall'Ipogeo Varrese (da Corrente 2004).

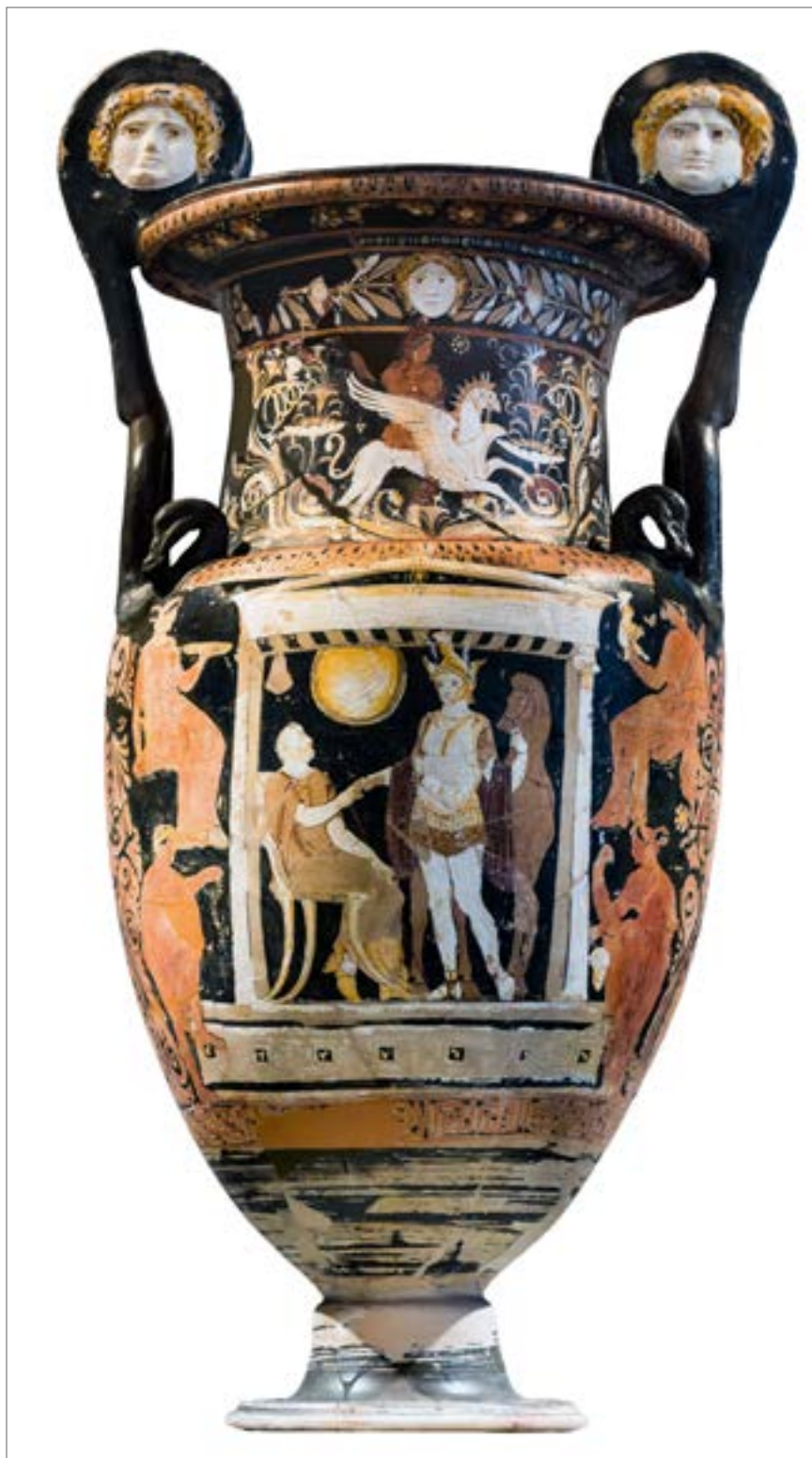
seguaci del Pittore attivi tra il 350 e il 340 a.C., come testimoniano sia l'anfora del Pittore Chiesa dall'Ipogeo Monterisi Rossignoli²⁶ sia altre due *hydriai* con *naiskoi* dall'Ipogeo Varrese (fig. 4) riferite al corredo di una sepoltura femminile di poco successiva a quella menzionata²⁷. Nel medesimo ambito stilistico, in continuità con la Scuola del Pittore Varrese, si inserisce, subito dopo la metà del IV secolo a.C., la richiesta alle officine apule, da parte dell'e-

mergente aristocrazia canosina, dei primi crateri a volute, eletti a fulcri altamente rappresentativi di corredi funerari sempre più opulenti e sovrabbondanti, strumento, insieme alla monumentalità delle tombe a camera, di distinzione e affermazione sociale²⁸. A soddisfare tale esigenza è la prestigiosa officina guidata dal Pittore di Dario insieme al Pittore dell'Oltretomba, suo diretto allievo²⁹, che tra il 340 e il 310 a.C. sviluppa gli impulsi già isolatamente attestati in

questa direzione dalla tarda Scuola del Pittore Varrese, esemplificati dal cratere del Pittore Loebbecke con la rappresentazione, all'interno di un *naiskos*, del saluto ad un guerriero in armatura da parata con corazza anatomica ed elmo di tipo frigio (fig. 5)³⁰. Il Pittore di Dario e il suo *atelier* forniscono in blocco ai facoltosi clienti canosini – sempre più interessati ad ostentare il possesso di preziosi manufatti di tradizione greca e l'ideale, aristocratica condivisione di prestigiosi modelli ellenici – veri e propri servizi di vasi a figure rosse, variamente distribuiti per forme, dimensione, livello qualitativo e selezione dei soggetti rappresentati; dando con ciò un primo esempio della differente strutturazione assunta dai corredi funerari rispetto all'epoca precedente, con predominanza, tra i vasi di grande formato, dei crateri a volute e delle *loutrophoroi* accanto alle anfore di tipo panatenaico, tutti spesso reiterati a coppie. Lo testimoniano i vasi del corredo ceramico dell'Ipogeo del vaso di Dario, in cui si ricostruisce la presenza, oltre ai due magnifici crateri a volute, quello di maggior dimensione con i funerali di Patroclo e l'offerta al *naiskos* e quello leggermente inferiore con l'udienza del messaggero presso il Gran Re Dario e i dignitari persiani e l'impresa di Bellerofonte contro la Chimera, anche di una *loutrophoros* con Andromeda e Perseo e della coppia di anfore di tipo panatenaico con Europa e il toro e con la fuga di Medea, tutti attribuiti alla mano del maestro e queste ultime, in particolare, defunzionalizzate, perché prive di fondo, in modo da risultare concepite essenzialmente come supporto celebrativo di immagini dense di valori ideologici e autorappresentativi³¹. Si tratta dei primi vasi a figure rosse, tra quelli documentati a Canosa, forniti di iscrizioni in greco

a complemento delle scene figurate epico-mitologiche, percepite dai destinatari, più che nella loro effettiva funzione narrativa, quali visibili e rafforzati rimandi alla raffinata cultura greca in quanto ulteriore segno di *status*³². La duplicazione di anfore di tipo panatenaico in uno stesso contesto è attestata inoltre dai monumentali esemplari del Museo Archeologico di Bari con Meleagro e Atalanta e con Orfeo citarista tra i Traci, attribuiti l'uno al Pittore di Dario e l'altro al Pittore dell'Oltretomba³³. Tra le altre forme vascolari, seppur ormai isolato, il cratere a campana è documentato dai frammenti del Pittore di Dario rinvenuti nel *dromos* dell'Ipogeo nascosto³⁴; un *lebes gamikos* con scena amorosa e un *dinos*, uno *stamnos* e un piatto con scene dionisiache, esemplificativi invece della complementare produzione di esponenti minori dell'officina, dovevano costituire parte del corredo, anche questo femminile, di una seconda sepoltura dalle camere I-II dell'Ipogeo Varrese, leggermente più tarda della precedente³⁵. Qualche tempo dopo, a comporre il nucleo portante del complesso di ceramica a figure rosse dall'Ipogeo Monterisi Rossignoli sono invece opere del solo Pittore dell'Oltretomba (330-310 a.C.) – i due maestosi crateri a volute con la morte di Creusa e dei figli di Medea e con scena di Oltretomba e la *loutrophoros* con la pazzia di Licurgo oggi a Monaco di Baviera – insieme a due anfore di tipo panatenaico, quella già citata del Pittore Chiesa e un'altra dell'officina del Pittore di Baltimora (340-320 a.C.), a riprova della continuità sul mercato canosino dell'attività di questi *atelier* tra loro stilisticamente connessi³⁶.

Un riflesso degli orientamenti seguiti dalle botteghe tarantine nell'ultimo quarantennio del IV secolo a.C. circa la selezione e la reiterazione delle



5. - Cratere a volute del Pittore Loebbecke (©WikimediaCommons ArchaiOptix).

forme vascolari destinate al “mercato” canosino, l'ampiezza e la varietà della gamma morfologica, tematica e qualitativa ricoperta, tra linea “alta” di esemplari monumentali a tema culturale, epico-mitologico, di ispirazione drammatica e funerario e linea seriale di vasi *standard* (dagli *skyphoi* ai piatti con teste femminili fino ai piatti da pesce), e la continuità di attestazioni tra l'officina del Pittore Varrese e quelle immediatamente successive della fase dell'Apulo Tardo si coglie d'altro canto nel cosiddetto complesso vascolare del Pittore di Dario ai Musei di Berlino³⁷, raccolta decontestualizzata, ma ritenuta di unitaria provenienza canosina, in cui trovano posto una *hydria* del Pittore Varrese, crateri a volute dei suoi seguaci nello “Stile ornato”, crateri a volute del Pittore di Dario e della fase giovanile del Pittore dell'Oltretomba, un piatto, due anfore e piatti da pesce di esponenti minori della loro officina fino a *skyphoi* e piatti dell'officina del Pittore della Patera e del Pittore di Ganimede.

Quest'ultimo *atelier*, per cui si è ipotizzata una possibile collocazione a Ruvo in base alla prevalente diffusione peucezia e rubastina dei suoi prodotti³⁸, compare a Canosa con piccoli vasi (soprattutto *lekanides* e piatti, ma anche *oinochoai*, *askoi*, *lebetes gamikoi*) decorati da teste femminili o da singole figure di Eroti e di donne³⁹, peculiari di una fascia di produzione seriale, complementare a quella più elaborata, affidata ai capiscuola, di crateri a volute a tema mitologico e funerario arricchiti da vivaci ornamentazioni vegetali caratterizzate da effetti tridimensionali secondo i modi della pittura greca contemporanea. Già col Pittore di Dario, la risposta delle Officine tarantine alle sempre più imponenti esigenze dell'aristocrazia canosina si è dimostrata pronta ed

efficace, ponendo le basi per l'impianto di botteghe direttamente nel centro daunio, egemone su tutto il territorio circostante: un fenomeno che mostra di stabilizzarsi dopo il 340 a.C. con l'officina del Pittore di Baltimora e del Pittore del Sakkos Bianco, nella quale è possibile che già sia stato accolto, nella fase finale della propria carriera, lo stesso Pittore della Patera⁴⁰.

(C.R.)

Le produzioni locali

La data di edizione del Catalogo *Principi imperatori vescovi* (1992) coincide quella dell'ultimo supplemento dei *RVAp*, punto d'arrivo di una progressiva maturazione di idee anche a riguardo della localizzazione delle officine apule⁴¹. Se, nell'introduzione al volume del 1978, la localizzazione tarantina delle prime officine si accompagnava all'affermazione della difficoltà di individuare altri centri di produzione⁴², nella trattazione di alcune botteghe e officine erano state tuttavia già sfiorate in quella sede considerazioni di segno diverso, giacché si era posta sotto una lente di particolare interesse la concentrazione dei vasi dell'officina del Pittore Varrese nel territorio della Puglia centro settentrionale⁴³, ma soprattutto si era sottolineata la marcata “provincialità” del Gruppo della Lampas, probabile esito dell'imitazione locale canosina di prodotti *standard*⁴⁴. L'idea che pittori, botteghe e officine fossero a un certo punto attivi in località non greche era poi divenuta un'affermazione a riguardo delle produzioni tardoapule: il Pittore di Ascoli Satriano era stato esplicitamente definito “another regional painter”⁴⁵; la concentrazione pressoché esclusiva di rinvenimenti aveva indotto la sicura localizzazione a Ca-

nosa dell'officina dei pittori di Baltimora e del Sakkos Bianco e dei loro seguaci⁴⁶. L'ipotesi della manifattura daunia di vasi a figure rosse si era poi rafforzata con lo studio dei piatti da pesce, fatti oggetto di una trattazione separata a cura dello stesso Trendall e di I. McPhee⁴⁷: accanto alla produzione tarantina, posta in connessione con l'officina del Pittore di Dario⁴⁸, ne era stata individuata una canosina, avviata proprio nell'officina del Pittore di Baltimora⁴⁹ e distinguibile in base a caratteri morfologici, stilistici e iconografici propri⁵⁰. Tra le due, una produzione intermedia, la cui diffusione aveva suggerito un collegamento con l'officina del Pittore della Patera⁵¹, probabilmente spostatosi prima a Ruvo e infine a Canosa presso l'officina del Pittore di Baltimora⁵².

Una simile ricostruzione, intessuta attorno a riconosciute affinità e filiazioni stilistiche e alla quantificazione dei dati di rinvenimento allora disponibili, ricevette una possibilità di conferma proprio con la pubblicazione del catalogo della mostra barese su Canosa, occasione immediatamente colta dallo studioso neozelandese, che inserì nella terza e ultima parte del suo repertorio un'appendice intitolata *Vases from Canosa*⁵³, sostanzialmente una lista di concordanze e aggiunte di vasi che, raggruppati per contesti, gli consentì di testare la validità di attribuzioni e associazioni già proposte. Emergeva, pur nella complessità di ricomposizione dei singoli corredi, la coerenza delle associazioni di materiali nell'Ipo-geo Varrese⁵⁴: nel “nucleo Varrese”, allora a Taranto, un piatto da pesce già attribuito al Pittore di Scottsdale, figurava insieme con altri vasi stilisticamente coerenti⁵⁵; nel “nucleo Mazza”, allora a Bari, ulteriori due piatti dei canosini, l'uno del Pittore di Bloomington (fig. 6)⁵⁶ l'altro del

Pittore dell'Occhio Bruno⁵⁷, si rivelavano certamente appartenenti ai corredi seriori, insieme con numerosi altri vasi dell'officina dei pittori di Baltimora e del Sakkos Bianco. Ancor più stringente si dimostrava l'edizione di contesti omogenei come lo Scocchera A⁵⁸, nel quale un piatto da pesce già attribuito al canosino Gruppo del Sopracciglio⁵⁹ si inseriva in un insieme omogeneo di vasi tutti attribuiti a collaboratori e seguaci del Pittore di Baltimora⁶⁰. In maniera altrettanto significativa, la completa edizione dell'Ipogeo di via Legnano⁶¹, restituiva, insieme con vasi genericamente attribuibili alla bottega del Pittore di Baltimora⁶², vasi dipinti da ceramografi della medesima officina – dal cd. Gruppo T.C. (Taranto from Canosa)⁶³, al Pittore di Stoke-on-Trent⁶⁴, al Gruppo dell'Ippocampo⁶⁵ e fino ad alcuni esemplari non attribuiti ma decorati con creature marine reali o fantastiche di gusto affine a quello dei piatti da pesce canosini⁶⁶ – e dell'officina dei pittori della Patera e di Ganimede – dal Gruppo degli Askoi di Trieste⁶⁷ a quello di Menzies⁶⁸ – dimostrando anche in questo caso la coerenza della fornitura locale, con la quale non contrastava né l'insieme di piccoli vasi tardi del Gruppo del Kantharos⁶⁹, né un gruppo di materiali più antichi, includente una *loutrophoros* frammentaria⁷⁰, uno *skyphos* del Gruppo degli Skyphoi di Torino e Policoro (T.P.S.)⁷¹, un piatto e un coperchio di pisside assegnati al Pittore della Lampas⁷², forme connesse al rituale locale e sperimentate dalla prima bottega trasferitasi già intorno alla metà del secolo.

L'incrocio tra dati di contesto e osservazioni sulla morfologia e lo stile consentiva, dunque, già a quella data, di tracciare le principali linee interpretative lungo le quali si sono sviluppate le posizioni critiche più



6. - Piatto da pesce del Pittore di Bloomington (© Museo Archeologico Nazionale di Canosa di Puglia).

recenti. Si è cercato, infatti, in seguito di precisare modalità e tempi in cui si sarebbe verificata la dislocazione delle produzioni apule in luoghi diversi da Taranto. Per le fasi più antiche, non sono mancati tentativi di scardinamento della centralità della colonia laconica quale unico centro di produzione della ceramica apula⁷³. Altri studi hanno posto più cautamente il problema della apparente contraddizione tra i dati di rinvenimento, le prime analisi archeometriche e la visione invalsa, secondo cui nei centri non greci la produzione si sarebbe avviata solo a partire dagli ultimi tre decenni del IV secolo a.C. Tra questi, lo studio sulle officine della ceramica apula al di fuori di Taranto di E.G.D. Robinson, basato sul conteggio delle provenienze – anche quelle ipotiz-

zabili per alcune collezioni ad impronta territoriale – rafforzava l'idea della localizzazione canosina e peucezia, forse ruvese, dei ceramografi tardoapuli⁷⁴, così come la possibilità della precoce mobilità dei pittori del Tirso, della Lampas e di Laterza⁷⁵, ma aveva spinto nella stessa direzione anche l'analisi della diffusione e del repertorio della bottega del Pittore Varrese, evidenziando un nesso strettissimo tra il ceramografo e il territorio apulo centro-settentrionale⁷⁶. Similmente, i contributi di T.H. Carpenter posero l'attenzione sull'influenza che il mercato indigeno avrebbe esercitato sulla produzione apula sin dalle prime fasi e sulla possibilità che i vasi fossero prodotti nel luogo di destinazione a partire almeno dai decenni centrali del IV secolo a.C.⁷⁷. In tutti i casi, gli autori

auspicavano che l'esame scientifico delle caratteristiche tecniche potesse certificare l'effettiva diversificazione dei luoghi di produzione, come sembrava indicare anche un pionieristico studio archeometrico su vasi del Nicholson Museum⁷⁸. A partire da quegli anni, si sono susseguiti svariati tentativi di identificare i luoghi di produzione con analisi strumentali, che hanno permesso talora di dimostrare la mobilità di botteghe tarantine al servizio di ricchi committenti residenti in insediamenti non greci⁷⁹. Scavi e analisi hanno rivelato l'esistenza del quartiere produttivo canosino di Toppicelli e il legame con esso di vasi rinvenuti nell'area, sebbene non sia stato possibile connettervi direttamente, tra i materiali analizzati, quelli dei vicini ipogei Varrese e dell'Oplita⁸⁰. Un organico programma di ricerca, avviato nel 2008 dalla Soprintendenza pugliese in collaborazione con il Dipartimento di Chimica dell'Università di Bari, ha inoltre reso disponibili importanti informazioni su vasi di provenienza nota dalla Peucezia (Gioia del Colle, Conversano, Altamura, Gravina, Conversano), dalla Messapia (Egnazia) e dalla Daunia (Canosa, Arpi) così come da Taranto. Tra le risposte che l'archeometria può tentare di fornire a molteplici quesiti archeologici, quelle inerenti ai luoghi di manifattura disegnano in quei lavori un quadro decisamente più complesso di quanto ci si fosse immaginati in partenza, poiché mostrano come natura e trattamento delle materie prime, procedimenti di modellazione, rivestimento, decorazione e cottura dei vasi possono essere notevolmente diversi anche nell'ambito delle medesime fasi e persino delle stesse officine⁸¹. Simili esiti ridimensionano fortemente la fiducia, del resto mitigata dallo stesso Robinson in alcuni contributi più recenti⁸², nella

possibilità di identificare nettamente la localizzazione extra-tarantina di alcune botteghe sulla base delle caratteristiche tecniche dei loro prodotti. La tendenza a sottrarre a Taranto il ruolo di centro principale di irradiazione della ceramografia apula appariva del resto riusata già dalla precedente e del tutto condivisibile teorizzazione sulle ragioni storiche, sociali e culturali per cui la colonia dovesse essere reputata l'unico luogo idoneo a produrre materiali così complessi sia per tecnologia sia nella selezione e rielaborazione di schemi e contenuti⁸³. Né si può ormai negare la presenza di prove sia della manifattura tarantina sia della numerosità e della lunga durata delle attestazioni da Taranto, in passato assai meno 'visibili'⁸⁴.

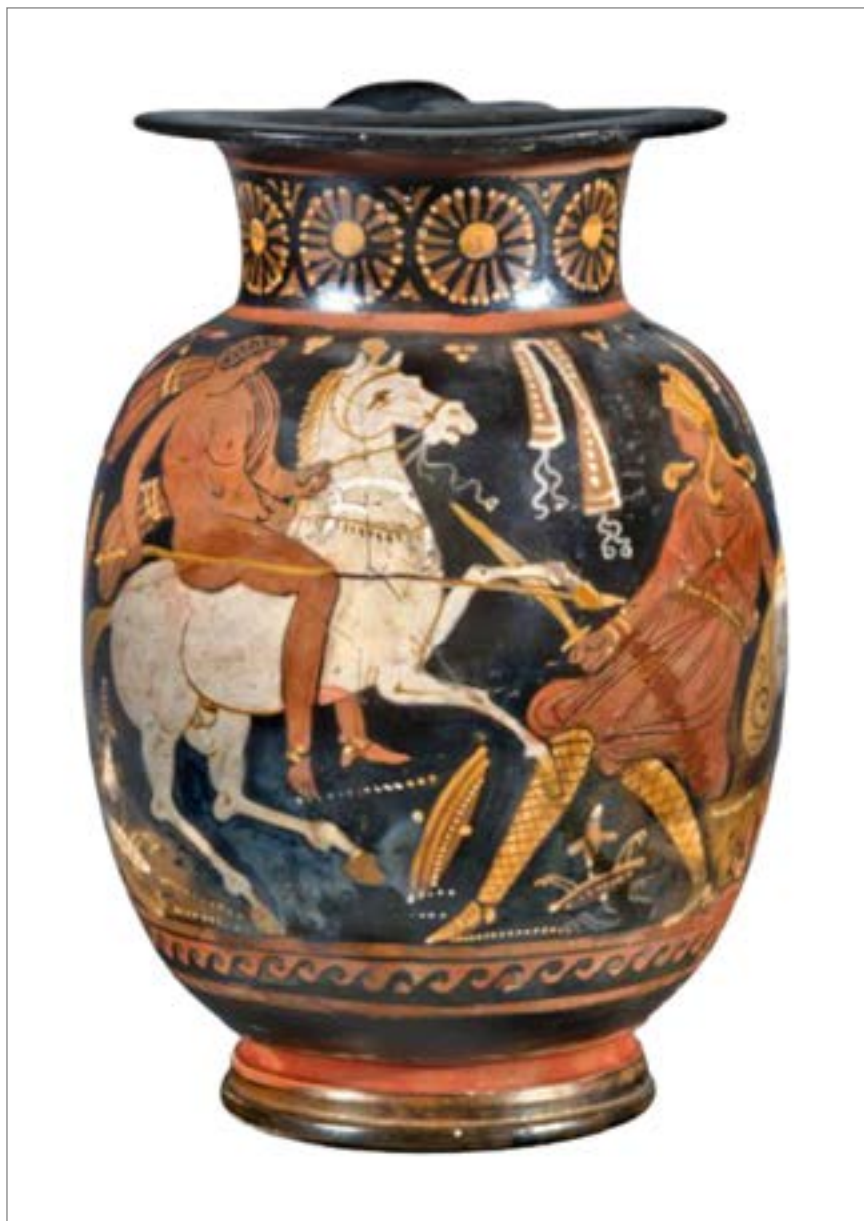
Dalla città del golfo vanno dunque ritenuti importati i vasi rinvenuti nei centri non greci, prima che questi ultimi assumessero una complessità strutturale e una maturità socioculturale tali da giustificare l'impianto stabile in essi di manifatture di ceramica a figure rosse. Resta invece ancora da chiarire se i primi passi si possano ravvisare, intorno alla metà del IV secolo, non solo nell'esperienza del Gruppo della Lampas ma anche nella ipotetica mobilità di qualche personalità di maggior calibro che – insieme con un team di ceramografi 'complementari' – possa essersi spinta nella parte centro-settentrionale della regione, per rispondere a ricche commesse degli acquirenti che allestirono i corredi delle tombe a semicamera di Timmari, Ruvo, Altamura o dei primi importanti ipogei canosini⁸⁵. Per converso, sul versante cronologico basso non desta alcuna perplessità – ed anzi riceve sempre più evidenti conferme – l'idea che nella Puglia centro-settentrionale fossero ubicate diverse officine, per le quali sia la

distribuzione dei prodotti sia l'introduzione di determinate forme vascolari sia la scelta di peculiari e spesso ripetitive iconografie suggellano il legame con le esigenze degli abitanti dei territori di destinazione, ormai spesso coincidenti con quelli di produzione. Nei decenni finali del IV e nei primi del III secolo a.C., ai quali si deve far slittare il termine cronologico basso della produzione apula⁸⁶, si configura dunque una verosimile molteplicità di centri produttivi, tale da rendere difficili le attribuzioni di vasi medio-piccoli di produzione seriale⁸⁷, che ripetono, su forme localmente gradite, schemi estrapolati dalle composizioni dei principali maestri, formati nel solco della tradizione tarantina ma ormai attivi in questi comparti, meta di una mobilità in questa fase assolutamente più accettabile di quanto non lo sia fino alla metà del IV secolo a.C.

A Canosa, l'attività locale delle prolifiche officine dei pittori di Baltimora e del Sakkos Bianco e dei loro tardi seguaci non può dunque essere messa in discussione. Alla mano del Pittore di Baltimora – ceramografo dal ricco repertorio di immagini a soggetto mitologico ma anche di scene rituali attorno a monumenti funebri spesso caratterizzate da schemi improntati a un forte dinamismo, dal disegno fluido e al tempo stesso dettagliato, dal variegato repertorio decorativo vegetale, che pervade anche porzioni di vasi solitamente a vernice nera, e dall'accentuato uso dei colori aggiunti⁸⁸ – si devono una trentina di esemplari rinvenuti negli ipogei canosini, tra i quali sia imponenti crateri a volute sia altre forme vascolari, soprattutto anfore, *loutrophoroi*, *hydriai*, le caratteristiche *oinochoai* forma 1, apprezzate nel contesto locale⁸⁹ ed elementi di punta di un'ampia gamma di forme minori, tra cui anche alcuni piatti da pesce, schedati

sotto il nome del Gruppo dell'Ippocampo⁹⁰. Ancor più numerosi, tra i vasi rinvenuti nel centro daunio, quelli del Pittore del Sakkos Bianco, allievo e continuatore dell'attività del Pittore di Baltimora. Eroti, donne e Nikai, spesso su carri, teste caratterizzate dal copricapo che dà il nome al pittore, sono i soggetti ricorrenti nel repertorio canosino di questo ceramografo, dal tratto sottile e dal disegno sinuoso e morbido dei corpi e delle pieghe delle vesti⁹¹. A fronte della gravosa perdita di indicazioni di rinvenimento, che ci impedisce di localizzare con certezza il luogo di destinazione della gran parte dei suoi vasi, colpiscono, tra i dati noti, la quasi assoluta concentrazione daunia dei prodotti e l'evidente specializzazione nella decorazione di forme vascolari da tempo gradite nel contesto apulo centrosettentrionale: il *podanipter*, le *oinochoai* forma 1 – normalmente associate in più esemplari come mostra la significativa serie degli ipogei Varrese e Barbarossa – le brocchette-pissidi (cd. *oinochoai* forma 8B con coperchio) – introdotte nel repertorio vascolare apulo proprio dal canosino Gruppo della Lampas ed associate a un rituale locale che ne prevedeva probabilmente l'impiego in coppie o serie di coppie, come mostrano i corredi di Canosa e Lavello⁹² – la ricca serie di *kantharoi*, anch'essi replicati nei corredi canosini e lavellesi.

Ad entrambi i maestri, come al Pittore della Patera, si ispirarono le ultime generazioni di ceramografi apuli attivi nel territorio, le cui realizzazioni contano all'incirca 400 esemplari di provenienza canosina. Tra essi, anfore e crateri, sovente del tutto defunzionalizzati e supporto di scene di offerte intorno a *naiskoi*, attestano la continuità dell'officina attraverso le realizzazioni, diverse tra loro, dei Pittore di Berlino F 3383 e dell'Elmo⁹³. Ma la parte più consistente



7. - *Oinochoe* forma 8B del Gruppo di Stoccarda (© Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques).



8. - *Kantharos* con orlo e anse policromi vicino nello stile al Pittore della Mostra al Virginia Museum (©WikimediaCommons Marcus Cyron).



9. - Brocchetta-pisside con pomello del coperchio plastico e policromo vicina nello stile al Pittore della Mostra al Virginia Museum (©WikimediaCommons Marcus Cyron).



10. - Scylla *askos* vicino nello stile al Pittore Mignot (©MetMuseum OA).

della produzione è rappresentata dalle forme medio-piccole sopra elencate, tra cui spiccano ancora raffinati *podanipteres* e *oinochoai* forma 8B dei ceramografi del Gruppo di Stoccarda (fig. 7)⁹⁴, piatti da pesce e numerosi *kantharoi* e *oinochoai* a collo lungo dei gruppi T.C., di Helios e del Vento⁹⁵, sempre più caratterizzati da una accurata decorazione plastica e pittorica che fa risaltare parti del vaso esterne al campo figurato. È in questa tendenza a implementare esuberanti decorazioni aggiunte che si inserisce anche la sperimentazione di nuove tecniche, fino alla completa scomparsa di quella a figure rosse⁹⁶.

Ne sono testimonianza singolari prodotti della bottega del Pittore della Mostra al Virginia Museum⁹⁷ che, pur nel totale naufragio di dati di rinvenimento, rivelano una chiara ascendenza canosina nello stile, nelle iconografie, nella morfologia e nella tecnica di particolari realizzazioni quali i *kantharoi* e le brocchette-pisidi, i primi arricchiti da una decorazione a tempera su orlo e base del calice e sulle elaborate anse apicate (fig. 8), le seconde dai pomelli dei coperchi conformati come piccole bottiglie avvolte in foglie d'acanto, che conservano abbondanti tracce di rosa e blu a tempera (fig. 9). Analo-

gamente, i caratteristici Scylla *askoi* dipinti in tecnica mista nella bottega del Pittore Mignot (fig. 10)⁹⁸ non lasciano dubbi sulla coesistenza di eredi della tradizione a figure rosse e nuovi, esperti applicatori di aggiunte plastiche e policrome nelle officine canosine dei decenni finali del IV secolo e dei primi del III, quando la nuova tecnica progressivamente pervade l'intera superficie dei prodotti ceramici, non più a "vernice" e risparmio ma cosparsa dei più labili pigmenti applicati a freddo, adoperati a Canosa anche nella decorazione dei monumentali ipogei.

(G.G.)

Note

¹ Bibliografia selettiva sugli aspetti produttivi delle officine di ceramica apula a figure rosse: Lippolis 1996; Gadaleta 2012; Giacobello 2017; Roscino 2017; Lippolis 2018; Denoyelle, Pouzadoux, Silvestrelli 2018; Roscino 2019.

² Corrente 2005, 65-66.

³ Todisco 2012, I, 47-52, n. Ap III (con bibl. prec.).

⁴ Ivi, 52-91, n. Ap IV (con bibl. prec.).

⁵ RVAp I, 51, 52, nn. 3/41, 3/55.

⁶ Corrente 2005, 66-67; Corrente 2014, 169-175.

⁷ Cfr. Pouzadoux, Corrente 2014, 168-170.

⁸ RVAp I, 76, n. 4/75; 137, n. 6/14; Corrente 2005, 68.

⁹ RVAp Suppl. I, 19, n. 6/90a; RVAp Suppl. I, 11, n. 4/149a. Sull'ipogeo: De Juliis 1990; *Principi imperatori vescovi* 1992, 350-382 (E.M. De Juliis).

¹⁰ RVAp Suppl. II, 56, nn. 9/73a-d ["from a single tomb (B) at Canosa"].

¹¹ RVAp I, 241, n. 9/120; Corrente 2005, 69.

¹² Corrente 2014, p. 178.

¹³ Todisco 2012, I, 82-83, n. Ap IV.2.17. (con bibl. prec.); da ultima Gadaleta c.s.

¹⁴ Cfr. Lippolis 2012.

¹⁵ Cfr. *supra* nota 13 e Gadaleta 2012, 99-100.

¹⁶ Ipogeo: *Principi imperatori vescovi* 1992, 238-301; Corrente 2004. Elenco dei materiali: Gadaleta 2003, 549-557. Vasi: RVAp I, 284, 285, 286, nn. 10/236-237; nn. 10/212-213, 216, 221, 241; 10/227, 10/244; 10/248; cfr. Corrente 2014, 174-175.

¹⁷ RVAp Suppl. II, 549. Ipogeo: *Principi imperatori vescovi* 1992, 385-402 (R. Cassano); Corrente 2005, 72.

¹⁸ RVAp Suppl. II, 67, n. 10/221a-e. Ipogeo: *Principi imperatori vescovi* 1992, 192-195 (M. Labellarte).

¹⁹ Labellarte 1988, 112; *Principi imperatori vescovi* 1992, 195 (M. Labellarte). Officina: Todisco 2012, I, 98-105, n. Ap V.8-10; Roscino 2018.

²⁰ RVAp Suppl. II, 52, n. 8/210b; Corrente 2005, 69.

²¹ Corrente 2014, 176-177. Per la *lekythos* cfr. Sena Chiesa, Slavazzi 2006, 291, n. 106 (F. Giacobello).

²² Todisco 2012, I, 163-176, n. Ap VII (con bibl. prec.).

²³ Corrente 2005, 70.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ RVAp I, 337, 338, nn. 13/1, 13/4. Cfr. *supra* nota 16.

²⁶ Ivi, 378-379, n. 14/145.

²⁷ RVAp II, 461, nn. 17/21, 17/22; Corrente 2005, 73.

²⁸ Pouzadoux, Corrente 2014.

²⁹ Todisco 2012, I, 187-249, n. Ap IX (con bibl. prec.).

³⁰ RVAp Suppl. II, 133, n. 17/71a.

³¹ Ipogeo: *Principi imperatori vescovi* 1992, 176-186 (R. Cassano); Pouzadoux 2013; Pouzadoux 2019. Elenco dei materiali: Gadaleta 2003, 557-558. Vasi: RVAp II, 495, 497, 500, nn. 18/38, 18/39, 18/43, 18/46, 18/58.

³² Roscino 2012, 341; Todisco 2013.

³³ RVAp II, 497, 538-539, nn. 18/44, 18/325. Cfr. Mayer 1898, 195-196 (che associa alle anfore anche la *hydria* del Pittore di Amykos con la morte di Canace).

³⁴ Cfr. *supra* nota 23.

³⁵ RVAp II, 506, 511, 529, nn. 18/106, 18/135, 18/266; *Principi imperatori vescovi* 1992, 272, n. 34 (G. Andreassi). Cfr. Corrente 2005, 73.

³⁶ Ipogeo: *Principi imperatori vescovi*

vi 1992, 163-175 (M. Mazzei); Corrente 2005, 71-72; Pouzadoux 2019, 66, 71. Elenco dei materiali: Gadaleta 2003, 559-560. Vasi: RVAp II, 533, 535, 918, nn. 18/282-283, 18/297, 28/59; cfr. nota 26.

³⁷ Giuliani 1995. Elenco dei materiali: Gadaleta 2003, 557.

³⁸ Trendall 1989, 94; Todisco 2012, I, 249-273, n. Ap X (con bibl. prec.); Giacobello 2018; Roscino 2019, 76-77.

³⁹ RVAp II, 158, 804, 822, 835, 842, nn. 25/72, 26/30, 26/211, 26/212, 26/346, 26/347; RVAp Suppl. II, 158, 256, 550, n. 26/107a; *Principi imperatori vescovi* 1992, 400, n. 75.

⁴⁰ Cfr. *supra* nota 38.

⁴¹ *Principi imperatori vescovi* 1992; RVAp Suppl. II.

⁴² RVAp I, xlvii.

⁴³ Cfr. *supra* nota 22.

⁴⁴ RVAp I, xlvii, 283. Cfr. *supra* nota 13.

⁴⁵ RVAp II, 451, 718. Sul pittore: Todisco 2012, I, 244-245; Corrente 2018, 207-219; Rossi 2018, 221-223.

⁴⁶ RVAp II, 450-452, 484, 958; Todisco 2012, I, 273-328; Roscino 2019, 77-86.

⁴⁷ GRFP; GRFP Add.; Gadaleta 2022, 65-70.

⁴⁸ GRFP, 115-133; GRFP Add., 41-42.

⁴⁹ RVAp II, p. 453; GRFP 1987, 134-147; GRFP Add. 1990, 42-45.

⁵⁰ GRFP, 54, 134.

⁵¹ GRFP, 115, 127-133.

⁵² Cfr. *supra* nota 38-40.

⁵³ RVAp Suppl. II, 544-553.

⁵⁴ Cfr. *supra* nota 16.

⁵⁵ GRFP, 133, n. 155; RVAp Suppl. II, 546.

⁵⁶ GRFP, 139, n. 53; RVAp Suppl. II, 548.

⁵⁷ GRFP, 141, n. 70; RVAp Suppl. II, 548.

⁵⁸ Oliver 1968; *Principi imperatori vescovi* 1992 (E. De Juliis), 225-230.

⁵⁹ GRFP, 141, n. 70; RVAp Suppl. II, 545.

⁶⁰ *Oinochoe* forma I del Gruppo di Helios: RVAp II, 932, n. 28/124; RVAp Suppl. II, 324, 545; *oinochoai* forma I, kantharos e *podanipter* del Gruppo di Stoccarda: RVAp II, 978-980, nn. 29/202-203, 217, 227; RVAp Suppl. II, 545; *kantharoi* del Pittore di Bari 5981: RVAp II, 988, nn. 29/313-314; RVAp Suppl. II, 545; *lekanis*, brocchetta-pisside e piatto della più tarda produzione del Gruppo del Kantharos: RVAp Suppl. II, 545.

⁶¹ Cfr. *supra* nota 17.

⁶² *Oinochoai* forma 8B, *lekanis* e *ker-nos*: *Principi imperatori vescovi* 1992, 393, 394, 399, nn. 49-50, 52, 73; RVAp Suppl. II, 550.

⁶³ *Oinochoai* forma I, *kantharoi* e *lekanides*: RVAp II, 902-903, nn. 27/481-484, 495-498, 503-507; RVAp Suppl. II, 549-550.

⁶⁴ *Lekanides* e pisside: RVAp II, 891, 893, nn. 291-293, 322; RVAp Suppl. II, 550.

⁶⁵ Piatto da pesce: GRFP, 135, n. 11, tav. 57d; *Principi imperatori vescovi* 1992, 396-397, n. 61.

⁶⁶ *Oinochoe* forma I con ippocampo e piatto con delfino, rosette e altri animali marini: GRFP, 135; *Principi imperatori vescovi* 1992, 393, 386, nn. 48, 60; RVAp Suppl. II, 550.

⁶⁷ *Askos*: *Principi imperatori vescovi* 1992, 393, n. 51; RVAp Suppl. II, 550.

⁶⁸ Coperchio di *lekanis*: *Principi imperatori vescovi* 1992, 400, n. 75; RVAp Suppl. II, 550.

⁶⁹ Piatto, *lekanis*, pisside globulare e coperchio di una seconda pisside analoga: *Principi imperatori vescovi* 1992, 396, 399-400, nn. 59, 71-72, 74; RVAp Suppl. II, 549-550.

⁷⁰ *Principi imperatori vescovi* 1992, 391-392, n. 41. Secondo il Trendall si tratterebbe di un'opera vicina alle produzioni inquadrate in RVAp cap. 15-18: RVAp Suppl. II, 549, 550.

⁷¹ *Principi imperatori vescovi* 1992, 396, n. 58; RVAp Suppl. II, 549-550.

⁷² RVAp I, 283; *Principi imperatori vescovi* 1992, 396, n. 57, 400, n. 76; RVAp Suppl. II, 549-550.

⁷³ Thorn 2009, 174-183; Thorn, Glascock 2010, 777-796.

⁷⁴ Robinson 1990, 181-183, 193, figg. 2-3.

⁷⁵ Ivi, 179, 189, 193.

⁷⁶ Ivi, 189-190, 193, fig. 11.

⁷⁷ Carpenter 2003, 1-24; Carpenter 2009, 27-38.

⁷⁸ Grave, Robinson, Barbetti, Yu, Bailey, Bird 1996, 113-125.

⁷⁹ Laviano, Muntoni 2007, 179-205 (con bibl. prec.); Giannossa, Forleo, Mangone 2021, 10.

⁸⁰ *Principi imperatori vescovi* 1992 (F.G. Lo Porto), 72-102; Rotunno, Sabbatini, Corrente 1997, 343-354.

⁸¹ Giannossa, Muntoni, Laviano, Mangone 2020, 242-248; Mangone, Laviano, Giannossa, Muntoni 2020, 95-110; Giannossa, Forleo, Mangone 2021, 3073-3089, con bibl. prec.

⁸² Robinson 2013, 15-41; Robinson 2014, 243-264.

⁸³ Lippolis 2018, 75-76, con bibl. prec.

⁸⁴ Dell'Aglio 2002, 171-193; Fontannaz 2005, 125-142; Fontannaz 2014, 71-95.

⁸⁵ Gadaleta c.s.

⁸⁶ Lippolis 2018, 89-104.

⁸⁷ Gadaleta 2017, 6-8, 11-12.

⁸⁸ Todisco 2012, I, 273-277; Roscino 2019, 77-78.

⁸⁹ Giacobello 2007, 197-212.

⁹⁰ GRFP, 134.

⁹¹ Todisco 2012, I, 284-285; Roscino 2019, 77-78.

⁹² Gadaleta c.s.

⁹³ Todisco 2012, I, 302-303, 305-306; Roscino 2019, 82-86.

⁹⁴ Todisco 2012, I, 287-288.

⁹⁵ Gruppo T.C.: cfr. nota 63, Gruppi di Helios e del Vento: Todisco 2012, I, 311-312.

⁹⁶ RVAp I, liii; RVAp II, 446, 453.

⁹⁷ Todisco 2012, I, 306-307; Roscino 2019, 82-83.

⁹⁸ Todisco 2012, I, 323; Roscino 2019, 84.

Bibliografia

Carpenter T.H. 2003, *The Native Market for Red-Figure Vases in Apulia*, MemAmAc, 48, 1-24.

Carpenter T.H. 2009, *Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery*, AJA, 113.1, 27-38.

Carpenter T.H., Lynch K.M., Robinson E.G.D. (eds.) 2014, *The Italic People of Ancient Apulia, New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, New York.

Corrente M. (ed.) 2000, 1912. *Un ipogeo al confine. La Tomba Varrese*, Catalogo della mostra (Canosa di Puglia 2000), Canosa di Puglia 2004.

Corrente M. 2005, *Produzione e circolazione della ceramica a figure rosse a Canosa e nel territorio: i dati delle recenti scoperte*, in Denoyelle M., Lippolis E., Mazzei M., Pouzadoux C. (eds.), *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde (Naples 2000), Naples, 59-76.

Corrente M. 2014, *Red-Figure Vases in Fourth-Century B.C.E. Canosa: Images, Assemblages, and the Creation of a Social Hierarchy*, in Carpenter T.H., Lynch K.M., Robinson E.G.D. (eds.), *The Italic*

People of Ancient Apulia, New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs, New York, 168-185.

Corrente M. 2018, *Biografia di un pittore 'singolare'*, in Denoyelle M., Pouzadoux C., Silvestrelli F. (eds.), *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni, Ricerche sulla ceramica italiota* 1, Naples, 207-219.

De Juliis E.M. 1990, *L'ipogeo dei Viminiani di Canosa*, Bari.

Dell'Aglio A. 2002, *La forma della città: aree e strutture di produzione artigianale, in Taranto e il Mediterraneo*, Atti del XLI Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 2001), Napoli, 171-193.

Denoyelle M., Lippolis E., Mazzei M., Pouzadoux C. (eds.) 2005, *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde (Naples 2000), Naples.

Denoyelle M., Pouzadoux C., Silvestrelli F. (eds.) 2018, *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni, Ricerche sulla ceramica italiota* 1, Naples.

Fontannaz D. 2018, *La céramique proto-apulienne de Tarente: problèmes et perspectives d'une recontextualisation*, in Denoyelle M., Pouzadoux C., Silvestrelli F. (eds.), *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni, Ricerche sulla ceramica italiota* 1, Naples, 125-142.

Fontannaz D. 2014, *Production and Functions of Apulian Red-figure Pottery in Taras. New Contexts and Problems of Interpretation*, in Carpenter T.H., Lynch K.M., Robinson E.G.D. (eds.), *The Italic People of Ancient Apulia, New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, New York, 71-95.

Gadaleta G. 2003, *Catalogo dei contesti (vasi italioti e sicelioti)*, in Todisco L. (ed.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, 533-571.

Gadaleta G. 2012, *Provenienze e contesti*, in Todisco L. (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, II, Roma, 77-109.

Gadaleta G. 2017, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia*, 83, Ruvo, Museo Nazionale Jatta, 4, Roma.

Gadaleta G. 2022, *Ichthyopinakia: riflessioni sui piatti da pesce a figure rosse*, *Sicilia antiqua*, 19, 65-70.

Gadaleta G. c.s., *La ceramica italiota a figure rosse in Daunia: temi e problemi*, in Di Cesare R., Sarcone G. (eds.), *L'arte dei Dauni (X-III sec. a.C.)*. Nuove prospettive per un'archeologia della cultura visiva, Bari c.s.

Giacobello F. 2007, *Alcune osservazioni sull'oinochoe a collo lungo apula a*

figure rosse, in S. Fortunelli (ed.), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum: docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli, 197-212.

Giacobello F. (ed.) 2018, *Savoir-faire antichi e moderni, Pittori e officine ceramiche nell'Apulia di V e IV secolo a.C.*, Atti della Giornata di studio (Vicenza 2015), Milano.

Giannossa L.C., Forleo T., Mangone A. 2021, *The distinctive role of metal elements in archaeometry. The case of Apulian red figure pottery*, Applied Sciences, 11.7, 3073-3089.

Giannossa L.C., Muntoni I.M., Laviano R., Mangone A. 2020, *Building a step by step result in archaeometry. Raw materials, provenance and production technology of Apulian Red Figure pottery*, Journal of Cultural Heritage, 43, 242-248.

Giuliani L. 1995, *Tragik, Trauer und Trost, Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin.

Grave P., Robinson E., Barbetti M., Yu Z., Bailey G., Bird R. 1996, *Analysis of South Italian Pottery by PIXE-PIGME*, MedA, 9/10, 113-125.

GRFP = McPhee I., Trendall A. D., *Greek Red-Figured Fish-Plates*, AntK, Beiheft 14, Basel 1987.

GRFP Add. = McPhee I., Trendall A. D., *Addenda to Greek Red-Figured Fish Plates*, AntK, 33.1, 1990, 31-51.

Labellarte M. 1988, *La necropoli pre-romana di Canosa alla luce delle recenti scoperte*, in *Profili della Daunia antica, IV Ciclo di conferenze sulle più recenti campagne di scavo*, Foggia, 103-123.

Laviano R., Muntoni I.M. 2007, *Analisi archeometriche sulle ceramiche a figure rosse dalla tomba 33 di Timmari: provenienza delle materie prime e tecnologie di manifattura di alcune opere del Pittore di Dario*, in Canosa M.G., *Una tomba principesca da Timmari*, Monumenti Antichi - Serie Miscellanea, Vol. XI, Roma, 179-205.

Lippolis E. 1996, *Lo stile proto-apulo e apulo antico e medio*, in E. Lippolis (ed.), *I Greci in Occidente, Arte e artigianato in Magna Grecia*, Catalogo della mostra (Taranto 1996), Napoli, 377-393.

Lippolis E. 2008, *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), Taranto, 351-403.

Lippolis E. 2012, *Cultura e manifestazioni dell'aristocrazia canosina*, ScAnt, 18, 301-323.

Lippolis E. 2018, *La mobilità del ceramografo dalla formazione alla produzione, Problemi generali e un caso di studio*, ArchCl, 69, 73-112.

Mangone A., Laviano R., Giannossa L.C., Muntoni I.M. 2020, *Archeometria di due restauri*, in F. Giacobello, C. Pouzadoux (eds.), *Savoir-faire antichi e moderni tra Ruvo di Puglia e Napoli: il cratere dell'Amazzonomachia e la lou-trophoros con il mito di Niobe. Ricerche sulla ceramica italiota 2*, Napoli, 95-110.

Mayer M. 1898, *Vasi dipinti scoperti in tombe della necropoli di Canosa*, NSc, 195-218.

Oliver Jr. A. 1968, *The Reconstruction of two Apulian Tomb Groups*, AntK, Beiheft 5, Bern.

Pouzadoux C. 2013, *Éloge d'un prince daunien, Mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.*, Rome.

Pouzadoux C., Corrente M. 2014, *Formes et usages des cratères en contexte funéraire en Daunie: de l'exception à la standardisation*, in de la Genière J., Denoyelle M. (eds.), *Le cratère à volutes. Destinations d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, Colloque international (Paris 2012), Paris, 163-178.

Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa, Catalogo della mostra (Bari, 27 gennaio-17 maggio 1992), (ed.) Cassano R., Venezia 1992.

Robinson E.G.D. 1990, *Apulian Red-Figure Workshops Outside Taranto*, in Descœudres J.-P. (ed.), *EYMOYΣIA. Ceramic and iconographic studies in honour of Alexander Cambitoglou*, MedA Suppl. 1, 179-193.

Roscino C. 2012, *Iscrizioni*, in Todisco L. (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, II, Roma, 337-342.

Roscino C. 2018, *Vasi dell'Officina del Pittore dell'Ilioupersis a Ruvo*, in Giacobello F. (ed.), *Savoir-faire antichi e moderni, Pittori e officine ceramiche nell'Apulia*

di V e IV secolo a.C., Atti della Giornata di studio (Vicenza 2015), Milano, 88-113.

Roscino C. 2019, *La fase finale dello stile apulo tardo: ceramografi ed officine*, in Maiellaro G. (ed.), *Il Grand Mausolée di Polignano, Riscoperta di un contesto peuceta del IV secolo a.C.*, Foggia, 75-90.

Rossi F. 2018, *Il binomio mobilità-consumo in Daunia: l'alterità del Pittore di Ascoli Satriano*, in Denoyelle M., Pouzadoux C., Silvestrelli F. (eds.), *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni. Ricerche sulla ceramica italiota 1*, Naples, 221-231.

Rotunno T., Sabbatini L., Corrente M. 1997, *A Provenance Study of Pottery from Archaeological Sites Near Canosa, Puglia (Italy)*, Archaeometry, 39.2, 343-354.

RVAp I = Trendall A.D., Cambitoglou A., *The Red-Figured Vases of Apulia*, I, Oxford 1978.

RVAp II = Trendall A.D., Cambitoglou A., *The Red-Figured Vases of Apulia*, II, Oxford 1982.

RVAp Suppl. I = Trendall A.D., Cambitoglou A., *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, Part I (BICS, Suppl. 60), London 1991.

RVAp Suppl. II = Trendall A.D., Cambitoglou A., *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, Part II-Part III (BICS, Suppl. 60), London 1992.

Sena Chiesa G., Slavazzi F. (eds.) 2006, *Ceramiche attiche e magnogreche, Collezione Banca Intesa, Catalogo ragionato*, I-III, Milano.

Thorn J.M. 2009, *The invention of 'Tarantine' red-figure*, Antiquity, 83 (319), 174-183.

Thorn J.M., Glascock M.D. 2010, *New evidence for Apulian Red-Figure Production Centres*, Archaeometry, 52.5, 777-796.

Todisco L. (ed.) 2012, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, I-III, Roma.

Todisco L. 2013, *Iconografia e comunicazione verbale nei centri apuli*, in L. Todisco (ed.), *La comunicazione verbale tra Greci e indigeni in Apulia nel V-IV secolo a.C.: quali elementi?*, Atti del Seminario di Studi linguistici, archeologici e storici (Bari, 30 ottobre 2012), Napoli, Loffredo Editore, 35-43.