

LA PITTURA FUNERARIA

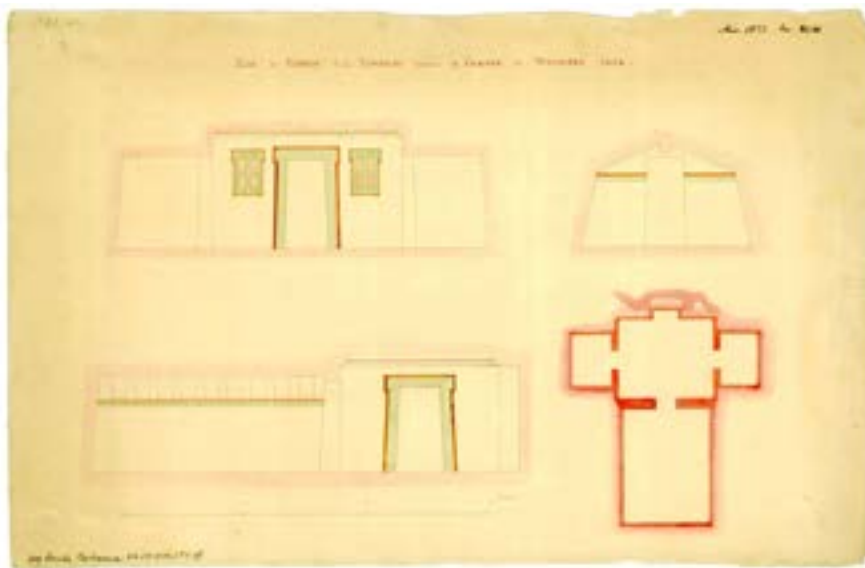
Giuseppina Gadaleta

Se la corretta percezione del mondo antico è quella di un mondo a colori, poiché variopinto era ogni elemento che ne definiva e popolava gli spazi, gli ipogei canosini hanno senza dubbio fornito una testimonianza tangibile di quell'uso pervasivo del colore¹, documentato in primo luogo dalla vivace coloritura della ceramica, tanto quella a figure rosse – particolarmente esuberante nei prodotti ascritti a officine tardoapule impiantatesi verosimilmente proprio a Canosa² – quanto quella con decorazione plastica e policroma applicata a freddo³. Meno facilmente tratteggiabile è l'intensità con cui quel gusto del colore si esprime anche nella pittura funeraria⁴, poiché le sue tracce appaiono 'sbiadite', sia a causa della maggiore deperibilità della pittura murale, sia per la sorte toccata alle tombe dipinte canosine nella lunga storia della ricerca che le ha contraddistinte. Una storia a lungo contrassegnata dalla corsa al recupero dei reperti e dalla mancata attenzione alla corretta documentazione e conservazione delle strutture e, ancor più, delle pitture. Una storia che – ormai maturi i tempi per un approccio olistico a simili tracce e mutata la sensibilità per la loro tutela e valorizzazione – è forse opportuno riannodare, considerandone la messa a punto quale base di partenza per il rilancio della conoscenza di un patrimonio formidabile e forse anche restituibile, con rinnovati mezzi, agli occhi dell'osservatore moderno, anche quando esso sia parzialmente o totalmente perduto.

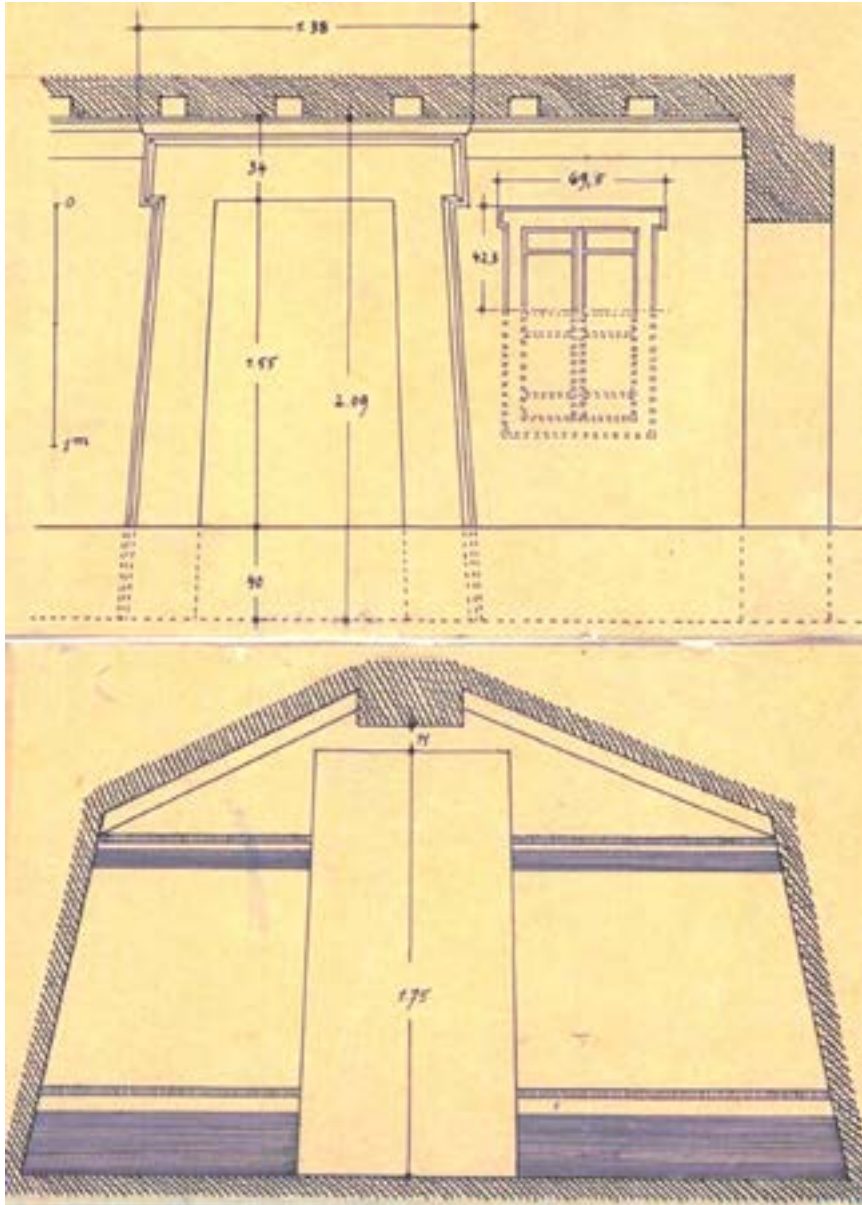
Risale al 1828 la scoperta dell'Ipogeo Barbarossa, non il primo rinvenuto né il primo con tracce di pittura murale, ma certamente il primo apprezzato anche sotto questo aspetto. Se infatti con la precedente scoper-

ta dell'Ipogeo Monterisi Rossignoli (1813), a fronte del grande interesse suscitato dai rilievi intagliati nel tufo e dai vasi figurati del corredo, non si era posta particolare attenzione alle pitture⁵, non fu così per la decorazione pittorica del nuovo ipogeo, le cui peculiarità furono documentate da una relazione descrittiva e da un disegno che ne riportano la sottolineatura policroma degli elementi architettonici modanati nel tufo e la simulazione pittorica di altri (fig. 1)⁶. Risalto ancora maggiore avrebbe avuto, un decennio più tardi, la scoperta degli ipogei Lagrasta I e Lagrasta II, delle cui pitture fornivano informazioni la relazione di G. Sirone e le descrizioni e illustrazioni di C. Bonucci. Ma mentre i materiali dei corredi finivano smembrati e in parte dispersi, strutture architettoniche e decorazioni pittoriche, lasciate sul posto, andavano incontro a progressivi danneggiamenti, nonostante la risonanza del rinvenimento fosse

stata tale da stimolare l'invio di disegnatori capaci di rilevare i dipinti, la verifica della possibilità di distacco e l'urgenza del restauro⁷. La successiva descrizione di E.P. Biardot avrebbe d'altro canto messo a nudo la difficoltà di riscontrare corrispondenze tra quanto ancora leggibile sul posto e le informazioni contenute nelle precedenti relazioni. Egli stesso, del resto, pubblicò nel suo atlante i disegni dei vasi giunti in suo possesso ma una sola tavola contenente la pianta della Tomba Lagrasta I⁸, mentre solo nel testo fornì indicazioni sulle pitture, sebbene dichiarasse di descriverle in base a osservazioni di prima mano, scrupolosamente annotate in occasione di due sopralluoghi⁹. L'insieme talora contraddittorio di descrizioni e di poche e non sempre precise tavole ottocentesche rappresenta dunque tutto ciò che resta del ricco apparato pittorico che le tombe mostravano all'epoca della scoperta, mentre le osservazioni condotte in



1. - Disegno a inchiostro acquerellato su carta della Tomba Barbarossa, conservato presso la sezione romana del Deutsches Archäologisches Institut, Archiv-A-VII-40-063 (da <https://arachne.dainst.org/entity/3883703/image/3884799>).

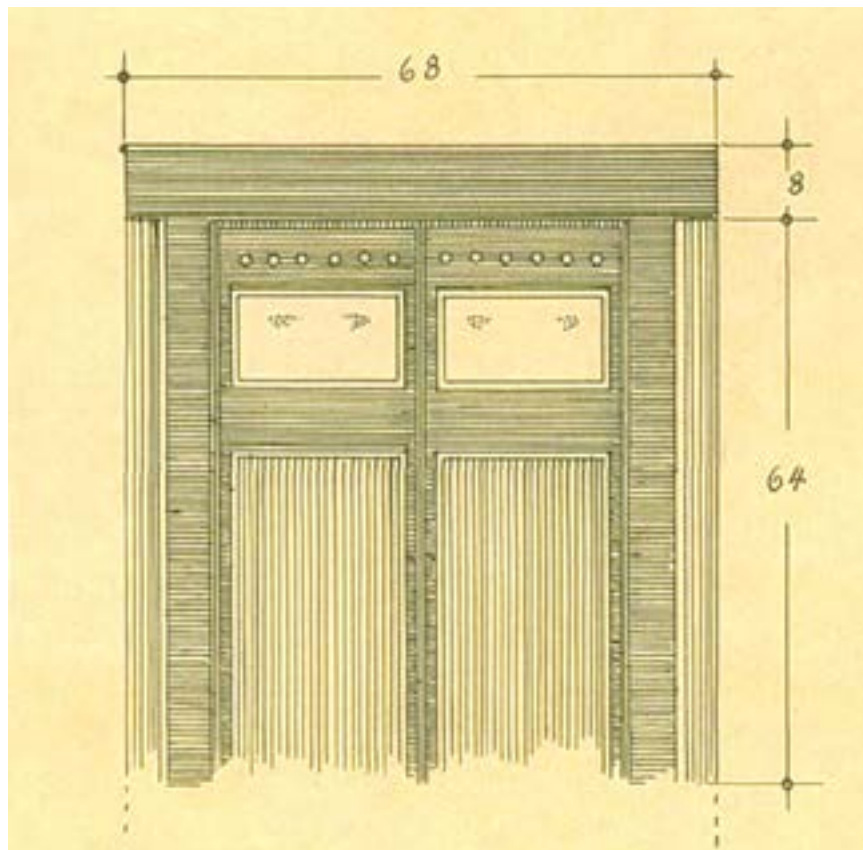


2. - Due disegni a inchiostro su carta uniti in un foglio della Tomba Barbarossa conservati presso la sezione romana del Deutsches Archäologisches Institut, Archiv-A-VII-36-023 (da <https://arachne.dainst.org/entity/3883292/image/3884392>).

seguito ne documentano l'inesorabile deterioramento¹⁰. Ciononostante, la rilevanza delle soluzioni decorative adottate negli ipogei Barbarossa e Lagrasta ne garantì la notorietà: colori posti a contrasto con l'intonacatura bianca per enfatizzare listelli, capitelli, cornici, porte, pilastri e semicolonne in facciata, scansione "a zone" e finte travi, porte e finestre dei molteplici vani interni sono elementi che avviano la conoscenza moderna del linguaggio della pittura ellenistica, ponendo le testimonianze canosine al pari di altre all'interno di una koinè mediterranea, come mostreranno per primi gli studi di V. Macchiore, M.I. Rostovzeff e H. Nachod¹¹. A quest'ultimo, in particolare, si riconosce il merito della prima vera edizione scientifica delle tombe canosine note fino ad allora, in un articolo corredato da illustrazioni basate su precisi rilievi, in grado di suggerire, pur senza colori, la decorazione superstita degli ipogei Barbarossa (fig. 2) e Lagrasta I (fig. 3)¹², ma anch'essi privi di indicazioni sulle pitture dell'Ipogeo Monterisi Rossignoli e del Varrese, quest'ultimo rinvenuto nel 1912¹³.

Esploso, infatti, dopo il clamore delle scoperte sopra menzionate, l'interesse per la necropoli dell'importante centro daunio, numerosi altri rinvenimenti costellarono la storia delle ricerche a Canosa a partire dalla metà del XIX, senza tuttavia che le vicende documentarie e conservative della pittura funeraria conoscessero, sino ad epoca molto recente, una sorte migliore. Sebbene sia plausibile supporre che anche altre tombe, tra le numerose scoperte fino agli anni Sessanta del secolo scorso, fossero arricchite da decorazioni pittoriche, risultarono inclusi nel catalogo di F. Tiné Bertocchi solo nove esempi, la cui trattazione tradisce lo stato di conservazione di strutture e pitture.

Erano ancora leggibili tracce di colore, in precedenza trascurate, sulle pareti dell'Ipogeo Monterisi Rossignoli¹⁴; era inoltre ancora accessibile l'Ipogeo Barbarossa, di cui l'autrice denunciava il drammatico decadimento e l'assenza di interventi conservativi, pur necessari poiché la presenza di infiltrazioni e di acqua sul fondo era già segnalata dall'epoca del rinvenimento¹⁵; lo straordinario interesse per strutture, pitture e materiali non aveva sottratto all'incuria e, di conseguenza, all'azione degli agenti atmosferici e degli interventi antropici gli ipogei Lagrasta I e II, anch'essi pesantemente deteriorati¹⁶; delle ulteriori cinque tombe dipinte rinvenute tra la fine del XIX e la metà del XX secolo, era ritenuta distrutta la struttura scavata in località Mandorleto-Grotticelle nel 1895 (cd. Scocchera B), la cui descrizione poté dunque basarsi pertanto su quella edita, con disegni di piccolo formato, settant'anni prima¹⁷; degradate risultavano anche struttura e decorazioni dell'Ipogeo Lagrasta III, rinvenuto nel 1902, del quale si leggevano ormai a malapena le decorazioni dipinte del *dromos*, della facciata, della camera 1 e dell'accesso alla 2¹⁸; inaccessibile era inoltre anche l'Ipogeo Varrese che, svuotato del suo ricchissimo corredo, diviso fra i Musei di Taranto e Bari, era stato obliterato e risultava distrutto¹⁹; ancor meno precise erano le indicazioni sulle pitture nella Tomba degli Ori, note alla studiosa solo dalla sommaria descrizione fatta da R. Bartocchini qualche anno dopo il rinvenimento, avvenuto nel 1928²⁰. Del tutto diverse erano state, invece, le più recenti vicende conseguenti al rinvenimento dell'Ipogeo Sant'Aloia, scoperto casualmente e saccheggiato nel 1956, ma subito indagato dalla Soprintendenza, che ne esplorò il *dromos*, recuperò nuovi materiali e garantì un diverso



3. - Disegno a inchiostro su carta della Tomba Lagrasta I conservato presso la sezione romana del Deutsches Archäologisches Institut, Archiv-A-VII-36-026 (da <https://arachne.dainst.org/entity/3883295/image/3884395>).

destino alla decorazione pittorica: la presenza di una decorazione figurata fu ragione essenziale di un diverso approccio conservativo, che comportò il distacco del riquadro pittorico, comprendente il quadrante superiore destro della porta, la metà destra del timpano e la porzione residua della soprastante scena figurata, esposto a lungo presso il Museo Archeologico della Provincia di Bari e oggi presso il Museo Archeologico Nazionale di Canosa (fig. 4)²¹.

Ulteriori cinque rinvenimenti e riscoperte di tombe già scavate si sono susseguiti nei decenni che ci separano da quel lavoro d'insieme. Nello stesso 1964, tornava alla luce, durante lo sbancamento per la co-

struzione di un edificio, l'Ipogeo di via Legnano, con una delle celle dal soffitto dipinto, ma di cui fu pubblicato solo il disegno della pianta²². Al 1971 data la riscoperta dell'Ipogeo Varrese, in seguito sottoposto a nuovo scavo del *dromos* e delle camere laterali, nuove analisi dei materiali, tentativi di ricomposizione dei corredi e rilievi aggiornati²³. La presunta unicità della scena figurata dell'Ipogeo Sant'Aloia, in precedenza confrontabile solo con la pittura frammentaria di una tomba scoperta a Isernia un secolo prima²⁴, sarebbe stata ridimensionata, alcuni anni più tardi, con il rinvenimento dell'Ipogeo del Cerbero (1972), ornato, nell'accesso a una delle



4. - Riquadro distaccato dalla facciata della Tomba Sant'Aloia attualmente esposto nell'ambiente di accoglienza del Museo Archeologico Nazionale di Canosa (foto cortesemente concessa dalla dott.ssa A. Rocco, Direzione Regionale Musei Puglia).

camere, da una facciata dipinta nella parte alta con un nuovo esempio, più completo, di decorazione dipinta figurata, che l'accidentale danno aveva mutilato soltanto nella parte superiore (fig. 5)²⁵. Nella stessa area fu rinvenuta anche una seconda tomba con labili tracce di decorazione policroma in facciata, denominata Ipogeo d'Ambra. Nel 1979, il nuovo scavo dell'Ipogeo Scocchera B, inizialmente denominato Bocca-forno ma in breve tempo identificato con quello già rinvenuto in località Mandorleto Grotticelle, consentì di ricucire la rinnovata descrizione della struttura e il suo accurato rilievo con la recente ricomposizione e identificazione del corredo, smembrato in occasione del primo scavo, sebbene non si conoscesse ancora la parte alta della facciata²⁶. Di un uso diverso della pittura, quale completamente cromatico di decorazioni figurate scolpite nel tufo, fornì invece testimonianza la scoperta dell'Ipogeo dell'Oplita, oggetto di uno scavo abusivo negli anni Settanta e nel 1984 sottoposto a indagine conoscitiva²⁷. Un copione identico a quello che ne aveva determinato il primo rinvenimento (e interrimento) fu scritto nel 1991, quando fu nuovamente rintracciata la perduta Tomba degli Ori: già messa in luce nel 1928, svuotata del suo prezioso corredo e ricoperta, addirittura sfruttando l'architrave come appoggio per la condotta fognante, essa fu sottoposta a indagini e rilievi, senza tuttavia riuscire a impedire che il monumento fosse nuovamente interrato sotto la sede stradale²⁸. Un momento importante di contestualizzazione degli scavi, vecchi e nuovi, fin qui descritti, fu senza dubbio rappresentato dall'edizione del Catalogo della mostra *Principi imperatori vescovi* (1992)²⁹, che segnò l'avvio di indagini scientifiche



5. - Foto rielaborata con disegno ricostruttivo delle parti mancanti del fregio figurato dipinto sulla facciata della Tomba del Cerbero (da Corrente 2015, 6).

moderne, tra le quali, nel 1995, la scoperta di un ipogeo con tracce di decorazione pittorica in facciata, denominato “Ipogeo nascosto” poiché il cavo degli ambienti era stato sfruttato come cassaforma per la gettata cementizia di fondazione del Mausoleo Barbarossa³⁰. Alcuni anni dopo, nuove esplorazioni hanno ampliato la conoscenza dell’articolazione planimetrica, in precedenza non del tutto disvelata, dell’Ipogeo Monterisi-Rossignoli e recuperato preziose informazioni circa l’utilizzo dello spazio funerario, pur senza aggiungere molto alla conoscenza della originaria decorazione pittorica³¹. Un intervento conservativo avrebbe infine consentito una sorta di “terza scoperta” dell’Ipogeo Scocchera B, poiché la rimozione delle incrostazioni nella parte alta della facciata rivelò la presenza di

una nuova pittura figurata, mutilata durante la costruzione dell’edificio soprastante (fig. 6)³².

A segnare uno stacco rispetto alla storia appena raccontata, la riapertura al pubblico ha innescato un meccanismo virtuoso di manutenzione e fruizione di alcuni dei quattordici ipogei dipinti fin qui segnalati: risultano inseriti nel circuito di tutela e valorizzazione garantito dalla Soprintendenza e dalla Fondazione Archeologica Canosina gli ipogei Lagrasta, dell’Oplita, del Cerbero, d’Ambra, Scocchera B, Varrese, cui si è aggiunta la recente acquisizione dell’Ipogeo Monterisi Rossignoli, a lungo lasciato in uno stato di abbandono che ne ha comportato l’ulteriore degrado. Proprio la complessa storia fin qui descritta fa scaturire oggi alcuni quesiti relativi alle prospettive

di conoscenza e di valorizzazione della pittura funeraria canosina. Poiché, infatti, il numero maggiore delle testimonianze è noto da vecchi scavi oppure da nuovi scavi di emergenze già note o comunque saccheggiate in antico o in epoca recente, un primo importante ostacolo alla conoscenza consiste nella difficoltà di puntualizzare la cronologia del fenomeno, il più delle volte ancorata all’esame tipologico delle caratteristiche iconografiche, architettoniche e decorative dei monumenti, mancando la possibilità, se non per alcuni recenti rinvenimenti, di incrociare questi con altri dati. Ciò vale, ancor più, per la decorazione pittorica, spesso realizzata o rifatta in momenti successivi al primo impianto e dunque difficile da definire cronologicamente se non per confronto con manifestazioni analoghe.



6. - Timpano e porzione del fregio figurato dipinto sulla facciata in asse con il *dromos* della Tomba Scocchera B, rinvenuto dopo la pulitura (foto dell'A.).



7. - Rielaborazione da 3D Model di V. Fabiano su piattaforma Sketchfab con particolare della scansione zonale del vestibolo atrio della Tomba Scocchera B (rielaborazione dell'A.).

Punto di riferimento per una cronologia delle attestazioni più antiche sono da considerarsi, allo stato attuale, quelle tombe dipinte per le quali a una datazione dell'impianto nella seconda metà del IV secolo, attendibile poiché ancorata al recupero dei dati di contesto e a recenti verifiche stratigrafiche, si unisce la caratteristica di non essere state interessate da successivi rifacimenti e ampliamenti. Tra esse, in primo luogo, l'Ipogeo Monterisi Rossignoli, la cui decorazione pittorica sembrerebbe limitata alla scansione zonale delle pareti interne della cella³³, marcate tutt'intorno dallo zoccolo dipinto di colore rosso seguito da una doppia fascia bruna. Analoga scansione zonale è presente lungo le pareti della cella dell'Ipogeo dell'Oplita, nel quale l'uso del colore è tuttavia attestato anche in corrispondenza della decorazione a rilievo cui la tomba deve il suo nome: sulla parete di fondo della cella voltata,

scolpita, come l'intera struttura, nel banco tufaceo, essa si compone di un pannello rettangolare incavato, delimitato in basso da cornice leggermente aggettante, all'interno del quale un personaggio in armamento oplitico incede verso sinistra seguito da un cavaliere, di cui si conservava la sola sagoma poiché gravemente danneggiato dagli scavatori di frodo in un maldestro tentativo di distacco. Le tracce di colore indicano una campitura scura nello sfondo e una coloritura rossa dello scudo rotondo imbracciato dall'oplita³⁴. Mentre non si conserva altro della sottolineatura pittorica dei rilievi figurati, che potrebbe aver interessato anche gli interni dell'Ipogeo Monterisi Rossignoli, certamente duratura appare la consuetudine di scandire con bande di colore le pareti, come mostra la decorazione, ben conservata e studiata, dell'Ipogeo Scocchera B: in esso gli ambienti della prima fase, vestibolo e cella assiale,

recano pitture che delineano in basso lo zoccolo e in alto la cornice, inframezzati da un'ampia zona chiara (fig. 7), secondo una scansione riproposta nella decorazione dell'accesso all'ultima camera³⁵. Non manca, del resto, la possibilità di riscontrare, grazie a descrizioni e disegni ottocenteschi, un'analoga articolazione delle pareti dell'Ipogeo Barbarossa e persino nel *dromos* degli ipogei Lagrasta I e III³⁶. Altro elemento ricorrente, quale simulazione della struttura architettonica dei vani, è costituito dalle travi non funzionali ma decorative. Se nell'Ipogeo Monterisi Rossignoli la trave di colmo e quelle della finta copertura a due spioventi sono scolpite nel tufo, e non si ha notizia di eventuali tracce di colore su di esse, altri ipogei documentano l'impiego della travatura scolpita e dipinta o anche solo simulata in pittura. In particolare, travi a fasce rosse profilate sono presenti in una delle camere dell'I-

pogeo di via Legnano, accomunato al Monterisi Rossignoli dall'introduzione del vestibolo coperto e dalla cronologia dell'impianto nella seconda metà del IV secolo a.C.³⁷; mentre appare irrimediabilmente perduta la sottolineatura pittorica della travatura dell'Ipogeo Barbarossa e conservata solo in tracce quella di alcuni ambienti degli ipogei Lagrasta, è ancora una volta la decorazione dell'Ipogeo Scocchera B a conservare – nel vestibolo coperto, che assume la funzione di atrio centrale – le tracce meglio leggibili della resa pittorica delle travi a fasce profilate (fig. 8)³⁸. Molto particolare, sebbene analoga nella concezione “a zone”, è inoltre nella stessa tomba la decorazione della cella in asse col *dromos*: una camera voltata dalla struttura non diversa da quella della cella degli ipogei Monterisi Rossignoli e dell'Oplita, sulla cui parete di fondo la scansione verticale genera, al di sopra della linea d'imposta ideale della volta, una lunetta in cui è inscritto un triangolo profilato in rosso (fig. 9)³⁹ – inconsueta simulazione pittorica interna di un timpano, generato come per proiezione di un'ipotetica copertura a doppio spiovente. Più frequentemente, la finzione o la sottolineatura pittorica di elementi architettonici caratterizza la decorazione delle facciate, tanto quelle che costituiscono interfaccia con lo spazio esterno del *dromos*, quanto quelle aperte sul vestibolo-atrio: incorniciano le porte di accesso alle diverse celle elementi scolpiti e/o dipinti che inquadrano le aperture con ‘*naiskoi*’ composti da lesene, semicolonne o colonne sormontati da architravi e timpani, spesso decorati da acroteri. Numerose coloriture esaltano in tal guisa ad esempio paraste, architrave e timpano dell'Ipogeo d'Ambra, i capitelli di lesena della facciata, costruita in blocchi, dell'Ipogeo



8. - Rielaborazione da 3D Model di V. Fabiano su piattaforma Sketchfab con particolare delle travi profilate sul soffitto del vestibolo atrio della Tomba Scocchera B (rielaborazione dell'A.).



9. - Dettaglio della parete di fondo della cella assiale della Tomba Scocchera B (foto dell'A.).



10. - Dettaglio del prospetto di uno dei vani laterali più recenti della Tomba Varrese (foto dell'A.).

‘nascosto’⁴⁰, il prospetto degli accessi ai vani est dell’Ipogeo Varrese (fig. 10), il timpano della Tomba degli Ori, porte, colonne e architravi degli ingressi alle camere aperte sul *dromos* e sulla camera-atrio degli ipogei Lagrasta I, II e III e del Barbarossa. I tre ipogei che hanno restituito una decorazione figurata costituiscono ulteriore testimonianza dell’attenzione riservata all’arricchimento decorativo delle facciate prospicienti il *dromos*. L’accesso all’Ipogeo Sant’Aloia, ad esempio, presentava la porta inquadrata da paraste e architrave parzialmente a rilievo e dipinti su fondo nero, mentre il frontone, interamente realizzato con pittura rossa e bruna, recava all’interno una decorazione vegetale e resti di una possibile creatura marina e, al di sopra, un acroterio angolare a palmetta, sopra il quale ancora si conservava la parte residua della decorazione figurata. Ugualmente, la facciata della camera aperta per

ultima nella parte anteriore destra del vestibolo-atrio dell’Ipogeo del Cerbero, inquadrata da due fasce rosse, vede la porta incorniciata da una doppia fascia rossa e nera attorno a stipiti e architrave e, al di sopra, un timpano, sormontato dalla decorazione figurata, dipinto in rosso con cornici oblique a doppia fascia, palmetta e motivi a doppia voluta all’interno, acroteri a palmetta al di sopra. Merita, infine, di essere segnalata la testimonianza del più volte citato Ipogeo Scocchera B, in cui sia gli accessi alla camera assiale e alle altre due affacciate sul vano-atrio, sia quelli delle ulteriori due celle, aperte in seguito sul *dromos*, sono dipinti; la decorazione degli ultimi due dimostra inoltre la sua seriorità nel sovrapporre l’intonaco bianco di fondo alla precedente decorazione della facciata in asse col *dromos*, composta da lesene e colonne con capitelli ionici, architrave e timpano frontonale sottolineati da

pittura rosso-bruna. Anche in questo caso, al di sopra della trabeazione dipinta si impostava, in alto, il fregio figurato, esteso, come nei due esempi precedenti, per tutta la larghezza della parete.

Differente il grado di conservazione delle tre scene figurate. Nella porzione residua del fregio Sant’Aloia, due donne ammantate a piedi incedono da destra verso il centro precedute da una figura a cavallo, di cui restavano poche tracce. La stretta assonanza tra quest’insieme e quello riconoscibile all’estremità destra del fregio del Cerbero consente di ipotizzare uno schema analogo: nell’Ipogeo del Cerbero, infatti, a destra della lacuna, si leggono le zampe posteriori di un cavallo rivolto verso il centro e la parte inferiore di due donne ammantate incedenti nella stessa direzione; a sinistra, occupa il centro della scena Cerbero, che ha dato il nome alla tomba, verso cui si dirige Hermes, il quale guida un personaggio ammantato seguito da un guerriero con lancia e scudo che tira per le redini un cavallo. Nel fregio Scocchera B è invece la porzione sinistra quella meglio conservata, sebbene solo nella parte inferiore: vi si leggono un cavallo al passo, guidato da una figura maschile che indossa calzari con frange, un cane, ancora un cavallo preceduto da una figura maschile abbigliata e atteggiata come la prima, infine una piccola porzione di un altro quadrupede, per il quale si ipotizza, per confronto con l’Ipogeo del Cerbero, la raffigurazione centrale del cane infernale. La datazione di questo e degli altri due esempi di pittura funeraria figurata è stata fissata, sulla base di elementi formali e dell’analisi di alcuni materiali per i quali si è ricostruito il rinvenimento in contesto, fra III e II secolo a.C. Che si tratti in tutti e

tre i casi di una *deductio ad inferos* oppure nel terzo, come si suppone in alternativa, di un corteo diretto verso una figura in trono occupante il lato destro della scena, l'analisi iconografica e iconologica ha posto l'accento sul contenuto delle scene come espressione del punto di arrivo di una concezione della facciata come passaggio liminare, come diaframma tra lo spazio esterno e quello interno o tra lo spazio destinato alle cerimonie dei vivi, quello del vestibolo-atrio, e quello preposto ad accogliere le spoglie dei defunti con i loro corredi⁴¹, come manifestazione, in definitiva, di una dimensione sociale sempre più elevata di una *élite* esclusiva, dimostrata anche dall'articolazione in forme monumentali più elaborate soltanto per un ristretto numero di monumenti. Sebbene, infatti, gli ipogei fossero in gran parte impiantati già nel IV secolo a.C. e sovente usati per più deposizioni anche nella loro originaria conformazione planimetrica *dromos*-vestibolo scoperto-camera funeraria in asse, solo una parte di essi sarebbe stata elaborata in complesse strutture gentilizie ad uso plurigenerazionale, appannaggio di un ristretto gruppo di famiglie in grado di gestire ingenti risorse economiche e di autorappresentarsi nella solennità dell'ultima dimora attraverso un esuberante arricchimento della struttura architettonica esterna – anche a più ordini e posta in risalto mediante l'uso della pittura – e di quella interna⁴². Qui, infine, è proprio la particolare cura posta nella decorazione pittorica della parete di fondo del vestibolo-atrio a sottolineare la centralità assunta da questo vano, quale luogo di celebrazione delle cerimonie: la sua parete di fondo, sull'asse visuale rispetto all'accesso dal *dromos* è anche, allo stesso tempo, prospetto della

camera assiale, quest'ultima punto culminante e cuore della tomba nella sua articolazione originaria, luogo di deposizione del capostipite del nucleo gentilizio ospitato in un complesso che si amplia e si articola nel corso del tempo. Illuminanti, in tal senso, le decorazioni di questa parete negli ipogei Barbarossa e Lagrasta, per i quali la documentazione storica mostra un analogo uso della porta centrale fiancheggiata da finte finestre, uno stratagemma decorativo che, mentre conferisce alla parete l'aspetto di una facciata palaziale, pone anche illusionisticamente in contatto lo spazio del rituale con quello riservato al defunto più autorevole del complesso⁴³. Se tuttavia questi ultimi esempi di decorazione dipinta, esiti tardi della pratica delle "architetture dipinte", non sono attualmente riesaminabili in quanto introvabile l'uno ed evanido l'altro, sono invece i risultati di recenti analisi tecniche applicate alle attestazioni meglio conservate a dischiudere molteplici nuovi quesiti. Proprio sulle tre facciate dipinte con fregio figurato sono state infatti eseguite campionature di intonaci e pigmenti sottoposti ad analisi archeometriche, che hanno rivelato strettissime analogie con i materiali e i procedimenti pittorici della Tomba dei Cavalieri di Arpi e, in generale, con esempi più antichi di pittura funeraria apula⁴⁴. In aggiunta, l'intervento di consolidamento condotto sulla facciata dell'Ipogeo Scoccheria B ha messo in evidenza come la scena figurata sia stata eseguita su uno dei layer di una complessa stratigrafia di rivestimento, composta di molteplici strati di intonachino affrescati, cui si sovrappongono altri, dei quali restano piccoli lacerati⁴⁵. In questa sequenza di interventi sovrapposti nel tempo, la connotazione dello spazio liminare tramite

l'impiego di un linguaggio figurativo non necessariamente va posta in fase con i materiali di corredo rintracciati, più recenti e pertinenti alle deposizioni ultime ovvero a un momento in cui la scena figurata non doveva più risultare visibile, poiché coperta da una nuova decorazione pittorica a motivi vegetali, leggibile in piccoli lacerti nella porzione destra della facciata, assai peggio conservata.

Simili riflessioni rendono assai evidente quanto ancora ci sia da esplorare ed attuare nella prospettiva della conoscenza e della valorizzazione, poiché non poche sono le possibilità che persino le lacune, le cancellature antiche, i danni moderni possono offrire al fine della comprensione e della comunicazione al pubblico di differenti aspetti.

Vi sono ancora numerosi spunti di approfondimento a riguardo dei differenti materiali, strumenti e metodi adoperati per regolarizzare e abbellire le aspre pareti incavate nel 'tufo' locale, lungo una prolungata storia di trasformazione e utilizzo dei complessi, nella quale mutarono non solo le tecniche ma anche il linguaggio espressivo che *élite* locali e artigiani utilizzarono per veicolare messaggi diretti alla società loro contemporanea. Senza contare, infine, il potenziale insito nell'applicazione a quei contesti dei linguaggi comunicativi della nostra contemporaneità, come mostra la bella realizzazione di video-mapping eseguita per l'Ipogeo del Cerbero, un'esperienza che, previa mappatura aggiornata di strutture e tracce di pittura, potrebbe applicarsi a un numero elevato di altri monumenti, trasformando il percorso degli ipogei in una esperienza immersiva e ad alto potenziale informativo su più fasi della storia antica di Canosa.

Note

¹ A dare risalto a questi aspetti la recente mostra a cura di M. Osanna e L. Mercuri, approdata – dopo le esposizioni in Cile, Argentina, Brasile e Messico – a Canosa di Puglia e intitolata “*Forme e colori dall'Italia preromana. Canosa di Puglia*”. In occasione di questa sua ultima tappa, la mostra si è arricchita di un nuovo esempio di pittura figurata verosimilmente pertinente ad un ipogeo canosino, di cui si dà qui semplicemente notizia in attesa di approfondimenti e di edizione dell'interessante manufatto.

² Cfr. M. Roscino, G. Gadaleta in questo volume, 287-300.

³ Van der Wielen 1992, 520-529, con bibl. prec.

⁴ Per una sintesi sulla pittura funeraria in Daunia: Mazzei 2002, 67-77; Steingräber 2008, 183-193. Per le coeve evidenze della Puglia centrale: Gadaleta 2010, 251-264.

⁵ Né la rappresentazione della tomba in Millin 1816, tav. I né l'acquerello di C. e A.R. Bonucci (Cassano 1996a, 148-150, fig. a p.134) riportano questo dettaglio, descritto solo in seguito. Su rinvenimento e contesto: Mazzei 1990, 123-167; *Principi imperatori vescovi* 1992, 163-175 (M. Mazzei).

⁶ Lombardi 1832, 285-289. Il disegno, alla base della tavola XLIII dei *Monumenti inediti* dello stesso anno, si conserva presso la sezione romana del Deutsches Archäologisches Institut: cfr. fig. 1. Gli stessi dettagli sono riportati in tutte le descrizioni e nell'acquerello di C. e A.R. Bonucci, coincidente col primo sebbene dal cromatismo del tutto differente: Cassano 1996b, fig. a pagina 133. Su rinve-

nimento e contesto: *Principi imperatori vescovi* 1992, 197-202 (M. Mazzei).

⁷ Ivi, 203-206.

⁸ Biardot 1872, 493.

⁹ Ivi, 504-518.

¹⁰ All'intervento conservativo e integrativo documentato tra il 1853 e il 1855, seguì un nuovo restauro negli anni Trenta del Novecento: *Principi imperatori vescovi* 1992, 205-206.

¹¹ Macchioro 1911, 159-163; Rostovzeff 1913, 1-5; Nachod 1914, 260-296.

¹² Ivi, figg. 11-18.

¹³ Ivi, figg. 19-20.

¹⁴ Tiné Bertocchi 1964, 27-28, n. 9.

¹⁵ Ivi, 24-26, n. 5; *Principi imperatori vescovi* 1992, 197 (M. Mazzei).

¹⁶ Tiné Bertocchi 1964, 19-24, nn. 2-3.

¹⁷ Cozzi 1896, figg. 1-2; Tiné Bertocchi 1964, 26, n. 6; Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 312-314 (M. Corrente).

¹⁸ Tiné Bertocchi 1964, 24, n. 4; *Principi imperatori vescovi* 1992, 206, 220-221, 224.

¹⁹ Tiné Bertocchi 1964, 26, n. 7.

²⁰ Bartocchini 1935, 225-262, 225; Tiné Bertocchi 1964, 27, n. 8.

²¹ Bertocchi 1958, 192-196; Tiné Bertocchi 1964, 16-19, n. 1; *Principi imperatori vescovi* 1992, 346-347 (E.M. De Juliis).

²² Ivi, 385-402; Corrente 2003, 26, fig. 16, 111-124.

²³ *Principi imperatori vescovi* 1992, 238-240 (G. Andreassi), 240-242; Corrente 2004.

²⁴ Napoli, MANN, 9359; Benassai 2001, 106, Ae.1, fig. 234.

²⁵ Ivi, 348-349 (E.M. De Juliis).

²⁶ Oliver 1968; *Principi imperatori vescovi* 1992, 231-237 (E.M. De Juliis); Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 314-319 (M. Corrente).

²⁷ *Principi imperatori vescovi* 1992, 192-195 (M. Labellarte).

²⁸ Ivi, 337-345 (M. Corrente); Corrente 1994.

²⁹ *Principi imperatori vescovi* 1992.

³⁰ Corrente 1997, 42-43; Corrente 2005, 70-71, fig. 10.

³¹ Corrente 2006, 280-283.

³² Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 323-328 (M. Corrente).

³³ Per una normalizzazione del lessico relativo a questo tipo di decorazioni: Tarditi 2017, 60-61.

³⁴ *Principi imperatori vescovi* 1992, 192-195 (M. Labellarte).

³⁵ Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 329, 332-333.

³⁶ *Principi imperatori vescovi* 1992, 210.

³⁷ Ivi, 385; Corrente 2003, 112.

³⁸ Ivi, 113; Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 332-333.

³⁹ Cozzi 1896, 493, fig. 2; Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 332, fig. 11.

⁴⁰ Corrente 2003, 112, fig. 64.

⁴¹ Corrente 2003, 117-118; Corrente 2015, 458-459. In coerenza con questa interpretazione, la raffigurazione di *deductio ad inferos* guidata da Hermes potrebbe orientare l'ipotesi di una originaria collocazione in facciata del consistente frammento di decorazione pittorica attualmente esposto a Canosa (cfr. *supra* nota 1).

⁴² Mazzei, Labellarte, Guzzo 1991, 155-160 (M. Mazzei); Lippolis 2012, 304-309.

⁴³ Corrente 2003, 113; Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 329, 322-323 (M. Corrente).

⁴⁴ Mangone, Colombi, Eramo, Muntoni, Forleo, Giannossa 2023, 1055. Per analisi precedenti sulla pittura funeraria apula: Breccoulaki 2001.

⁴⁵ Patete 2009; Corrente, De Leo, Di Stefano, Nervo 2011, 329-334.

Bibliografia

Bartocchini R. 1935, *La tomba degli ori di Canosa*, Iapigia, 6, 225-262.

Benassai R. 2001, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma.

Bertocchi F. 1958, *Canosa. Ritrovamento di un ipogeo ellenistico*, NSc, 12, 192-196.

Biardot E.P. 1872, *Les terres-cuites grecques funèbres dans leur rapport avec les Mystères de Bacchus, accompagné d'un Atlas de 54 planches noires et colorées*, Paris.

Breccoulaki H. 2001, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana (V-III secolo a.C.)*, Napoli.

Cassano R. 1996a, *Ipogeo Monterisi Rossignoli*, in De Caro S., Borriello M.R. (eds.), *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Arche-*

ologico di Napoli, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 1996), Napoli, 148-150.

Cassano R. 1996b, *Ruvo, Canosa, Egnazia e gli scavi dell'Ottocento*, in De Caro S., Borriello M.R. (eds.), *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 1996), Napoli, 108-113.

Corrente M. 1994, *Sulla via Mediterranea. Una famiglia canosina tra III e II secolo a.C.* (Opuscolo della mostra, Canosa 1994), Barletta.

Corrente M. 1997, *Canosa di Puglia. Via Cerignola, Mausoleo Barbarossa, Taras, 17,1*, (Notiziario 1996), 42-43.

Corrente M. 2003, *Canusium. L'Ipogeo dei serpenti piumati*, Lavello.

Corrente M. (ed.) 2004, 1912. *Un ipogeo al confine. La Tomba Varrese*, Catalo-

go della mostra (Canosa di Puglia 2000), Canosa di Puglia.

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. 2006, *Alcuni documenti di architettura funeraria da Canosa*, in Gravina A. (ed.), *Atti del 26° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia* (San Severo 2005), tomo I, San Severo, 275-298.

Corrente M. 2015, *Descensus ad Inferos: Taming (Easily) the Monsters in the Daunian Pictorial Tradition. The Exorcism of the Underworld and the Representation of Opposites Boundaries*, Acade-

mic Journal of Interdisciplinary Studies, 4,1, 457-460.

Corrente M., De Leo A., Di Stefano S., Nervo A. 2011, *La pittura funeraria come percorso liminare. Alcune novità sull'ipogeo Scocchera B*, in L. Bertoldi Lenoci (a cura di), *Canosa, ricerche storiche. Decennio 1999-2009*, Atti del Convegno di Studio (Canosa 2010), Martina Franca, 309-342.

Cozzi S. 1896, *Canosa di Puglia. Gruppo di camera sepolcrali appartenenti alla necropolis canosina*, NSc, 491-495.

Gadaleta G. 2010, *Strutture tombali e decorazione dipinta tra l'età classica e l'età ellenistica*, in L. Todisco (ed.), *La Puglia centrale dell'età del Bronzo all'alto Medioevo: archeologia e storia*, Atti del Convegno di studi (Bari 2009), Roma, 251-264.

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

Lombardi A. 1832, *Memoria sul sepolcro trovato a Canosa in Dicembre 1826* [sic per 1828], AnnInst, 4, 285-289.

Macchioro V. 1911, *Curiosità canosine*, Apulia, 2,3-4, 159-163.

Mangone A., Colombi C., Eramo G., Muntoni I.M., Forleo T., Giannossa L.C. 2023, *Pigments and Techniques of Helle-*

nistic Apulian Tomb Painting, Molecules, 28,3, 1055.

Mazzei M. 1990, *L'ipogeo Monterisi Rossignoli di Canosa*, AIONArch, 12, 123-167.

Mazzei M. 2002, *La Daunia e la Grecia settentrionale: Riflessioni sulle esperienze pittoriche del primo ellenismo*, in Napoli M., Pontrandolfo Greco A. (eds.), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Atti del Convegno Internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli (Salerno-Paestum, 1996), Paestum, 67-77.

Mazzei M., Labellarte M., Guzzo P.G. 1991, *Aspetti della cultura daunia durante l'età ellenistica*, AnnPisa 21. 1, 147-173.

Michelotto P.G. 2021, *Sette lettere inedite di Mikhail I. Rostovtzeff a Vittorio Macchioro (1910-1913)*, in *Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi*, LANX, 29, 71-105.

Millin A.L. 1816, *Description des tombeaux de Canosa, ainsi que des bas-reliefs, des armures et des vases peints qui ont été découverts en MDCCCXIII*, Paris.

Nachod H. 1914, *Gräber von Canosa*, RM, 29, 260-296.

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

Patete S. 2009, *Primo intervento sugli intonaci parietali della Tomba Scocchera B*, Tu in Daunios, 0,1, aprile.

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

Rostovtzeff M.I. 1913, *A proposito di una tomba dipinta di Canosa*, Neapolis, 1,1, 1-5.

Steingraber S. 2008, *La pittura funeraria della Daunia. Elementi iconografici caratteristici nel contesto della pittura apula, magnogreca e mediterranea preromana (IV-III sec. a.C.)*, in Volpe G., Strazzulla M.J., Leone D. (eds.), *Storia e Archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, Atti delle Giornate di Studio (Foggia 2005), Bari, 183-193.

Tarditi C. 2017, *La decorazione parietale di tipo architettonico: proposta per una ridefinizione*, Aevum, 91,1, 55-77.

Tiné Bertocchi F. 1964, *La pittura funeraria apula*, Napoli.

van der Wielen F. 1992, *La ceramica a decorazione policroma e plastica*, in *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, Catalogo della mostra (Bari, 27 gennaio-17 maggio 1992), (ed.) Cassano R., Venezia 1992, 520-529.