

DALL'ICONOGRAFIA ALLO SCAVO, RIFLESSIONI SULLA DONNA NELL'ANTICA PEUCEZIA

ABSTRACT

Partendo dalla figura femminile dolente raffigurata sul famoso cratere con la violenza a Cassandra, attribuito al Pittore di Licurgo (355-345 a.C.), che si caratterizza per un grosso orecchino circolare, di tradizione indigena, vengono proposte alcune considerazioni sulle figure femminili del mondo peuceta, quali le 'danzatrici di Ruvo' e le numerose donne che accolgono i guerrieri vincitori, indicative di una visibilità della donna, che si denota anche nella composizione dei corredi funerari di Monte Sannace e Bitonto. Suffraga questa impressione anche lo scavo del ricco borgo agricolo di Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia, Bari) che offre interessanti spunti di riflessione per la ricostruzione delle funzioni e delle prerogative delle donne peucete.

Starting from the grieving female figure depicted on the well-known krater depicting the rape of Cassandra attributed to the Lycurgus Painter (ca. 355-345 BCE), which wears a characteristic, large circular earring of indigenous tradition, this article offers some reflections on depictions of women in the art from Peucetia, such as the 'Ruvo dancers' and the many women welcoming back victorious warriors, all pointing to a local prominence of women, which is also reflected in the composition of the grave goods from Monte Sannace and Bitonto. This impression is further supported by the excavation of the rich agricultural village of Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia, Bari), which offers interesting insights into the reconstruction of the functions and prerogatives of Peucetian women.

Proviene da Ruvo di Puglia un famoso cratere a mascheroni, attribuito al Pittore di Licurgo (355-345 a.C.),¹ che raffigura l'oltraggio compiuto da Aiace d'Oileo su Cassandra nel tempio di Atena a Ilio (fig. 01).²

L'episodio della violenza a Cassandra avviene al centro della scena, all'interno di un edificio reso con il consueto tipo architettonico del *naiskos*, che qui diventa un monop-

¹ Questo contributo approfondisce un *paper* che ho presentato alla tavola rotonda "Donne e rituali funerari nell'orizzonte magno-greco dall'età arcaica al primo ellenismo", durante il 59° Convegno di Studi sulla Magna Grecia "Donne di Magna Grecia. Visibilità, rappresentazione, ruoli" che si è tenuto a Taranto dal 26 al 28 ottobre 2019, i cui Atti sono in corso di stampa. Mi è gradito ringraziare gli Organizzatori del Convegno per l'accoglienza e la disponibilità. Sono altresì grata a Federica Giacobello, Milly Roscino, Claudia Lambrugo e Clemente Marconi per le informazioni e i preziosi consigli, e ai revisori anonimi per le puntuali osservazioni che spero di aver bene interpretato.

² Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82923; ringrazio il MANN per le foto da pubblicare. Il cratere è stato rinvenuto nel 1836, verosimilmente in una tomba, dalla Commissione de' Scavamenti; vd. da ultimo GIACOBELLO 2020, p. 104 cat. 41 e per le indicazioni sulla provenienza, pp. 15 e 106.

tero ionico, con fregio a racemi e acroteri a palmette; si staglia nel mezzo lo *xoanon* della dea, al quale si aggrappa invano la sventurata vergine, sacerdotessa di Apollo, mentre l'eroe greco la trascina via a forza. La sacralità del luogo è evidenziata dalle *phialai mesonfaliche*, in parte ancora pendenti dal soffitto, in parte rovinata a terra insieme a un bucranio e a un ramo d'alloro, pianta sacra al dio, a ribadire la violenza e l'empietà dell'azione. L'aspetto drammatico della scena è sottolineato anche dalla presenza di una figura femminile in fuga, contrapposta nello schema all'eroe vincitore,³ e, all'esterno del tempio, da due troiani, raffigurati come di consueto in abiti orientali, che si allontanano inorriditi toccandosi il capo in segno di dolore.⁴

Nel registro superiore, ai lati del coronamento del tempio, sono sedute due figure; in quella di sinistra si riconosce facilmente, per via dell'egida ornata da guizzanti serpenti, dell'elmo crestato e della lancia, la dea Atena, benché abbigliata come una ricca signora, con chitone morbido e ricamato, diadema, gioielli, scarpe impunturate. È infatti abbastanza frequente nella ceramografia apula la tendenza ad attualizzare le figure del mito e dell'epos con vestiti ed ornamenti chiaramente 'moderni'; su una nota anfora del Pittore di Baltimora (330-310 a.C.), ad esempio, con la violenza su Cassandra e l'inseguimento di Elena da parte di Menelao nell'ultima tragica notte di Ilio,⁵ la bella Elena reca un'acconciatura gonfia di riccioli, fermata sulla fronte da un piccolo caratteristico diadema, composto da una lamina incurvata, come quello raffigurato su una famosa testa tarentina in terracotta e testimoniato anche nei corredi funerari coevi, come quello di Crispiano.⁶

La figura di destra è, invece, più enigmatica. Si tratta infatti di una donna completamente avvolta, corpo e testa, in un mantello – si individua il braccio sinistro raccolto sul ventre, si distingue il destro piegato a sorreggere il capo chino, in appoggio sul palmo della mano – nella quale si è voluto riconoscere una presenza divina, dubitativamente Era, mentre osserva mestamente la scena (fig. 02), o secondo un'altra lettura, Ecuba.⁷

Sul lato B è invece raffigurato un tiaso dionisiaco nel quale un giovane Dioniso, o un iniziato, coronato di edera, con tirso e patera baccellata, sulla quale figurano gli

³ In questa scena è talora presente la sacerdotessa Theano, con la caratteristica 'chiave del tempio' (*Ceramica 2012*, p. 269, tav. 59,1, M. MAGGIALETTI), ma in questo caso l'aspetto giovanile della donna, la ricca veste e la parure di gioielli potrebbero indicare Etra, che segue Elena a Ilio (GIACOBELLO 2010, p. 58), oppure più genericamente una dama di corte, attualizzata come una ricca signora.

⁴ *RVAp* I, p. 421 n. 43, tav. 155,1 (Pittore di Licurgo); ORLANDINI 1983, p. 519, fig. 617; GIACOBELLO 2010, pp. 55-59; *Ceramica 2012*, I, p. 117, V.18.3, tav. 121,3, attribuito a un ceramografo del Gruppo dell'Orfeo di Milano, vicino allo stile del Pittore di Licurgo; GIACOBELLO 2020, p. 104 cat. 41.

⁵ Ora al Museo Calvet d'Avignon, purtroppo priva di provenienza e di contesto, cfr. GIACOBELLO 2014, fig. 6.

⁶ Per la testa in terracotta vd. ORLANDINI 1983, p. 501, fig. 546; per il diadema *Ori Taranto 1984*, p. 118 n. 47; MASIELLO 1996, pp. 151-152; GUZZO 2014, p. 121; DELL'AGLIO - MASIELLO 2015, p. 642, fig. 33a; è interessante notare che le teste femminili che ornano gli orecchini rinvenuti con il diadema (*Ivi*, fig. 33b) recano il medesimo ornamento. La stessa acconciatura ritorna per Elena e Afrodite su un cratere a mascheroni del Gruppo Berlin-Branca, GIACOBELLO 2014, fig. 10.

⁷ *Ceramica 2012*, II, p. 269 (M. MAGGIALETTI).

oggetti tondeggianti di solito interpretati come uova, simbolo di rinascita, siede su un rialzo roccioso, al centro di un ambiente silvestre evocato da arbusti e sassi, contornato da menadi e satiri, pronti, con i consueti attributi – tirso, tympanon, situla e kantharos – a officiare un rito notturno, alla luce della fiaccola.⁸

Ritornando al lato A, colpisce l'immagine della dolente, che si configura ancora una volta come una signora di rango per via del mantello e delle scarpe ricamate, e dei raffinati gioielli, sovraddipinti in bianco-giallo a imitazione dei metalli più preziosi, oro e argento: le consuete armille, la collana, ma soprattutto, posizionato sull'orecchio, un grosso ornamento circolare, che è lo stesso gioiello che contraddistingue le donne che eseguono una concitata danza sulle pareti della famosa Tomba delle Danzatrici di Ruvo (fig. 03). Come è noto, la pittura, databile non oltre i primi decenni del IV secolo, mette in scena una danza femminile a braccia intrecciate, una *gheranos*, connessa ai rituali funerari dell'aristocrazia peuceta, nella quale sono state riconosciute anche valenze escatologiche.⁹ Tutte le donne, vestite di abiti colorati, con il mantello portato a coprire il capo, recano in corrispondenza delle orecchie dei grossi cerchi, evidenziati in colore bruno per risaltare sul bianco latteo del viso, che sono stati accostati ai cosiddetti "cerchi apuli", ornamenti composti da un basso corpo cilindrico con il bordo rivoltato a formare un'ampia tesa circolare, decorata a sbalzo e a granulazione, interpretati come 'fermatrecce' o ornamenti per la capigliatura, in quanto rinvenuti nelle tombe femminili ai lati del cranio o sul petto della defunta.¹⁰

Si può notare che nella pittura vascolare questo stesso tipo di ornamento ad anello, che credo si possa interpretare come un orecchino, viene portato anche dalle donne – vestite alla greca, ma spesso recanti la tipica trozzella messapica – che offrono dolci e bevande ai guerrieri vincitori,¹¹ connotati chiaramente come indigeni per via del tipico costume anellenico, con la corta tunica stretta alla vita dal cinturone metallico, i capelli lunghi, il berretto conico di pelo (fig. 04).¹²

È indubbio, tuttavia, che l'immagine della donna seduta, avvolta nel mantello, il capo chino sul braccio destro, sia di matrice greca: si può richiamare il tipo della Penelope, creato ad Atene intorno alla metà del V secolo, e attestato attraverso un originale rinvenuto in frammenti nel 1945 dall'Oriental Institute of Chicago durante gli scavi del "Tesoro" di Persepolis.¹³ Dal momento che il palazzo fu saccheggiato e distrutto nel 331 a.C. dai soldati di Alessandro Magno, è ormai accettato dalla critica che siano state prodotte fin dall'origine due statue identiche, una finita come dono nel palazzo del Gran Re, forse all'epoca della pace di Callia, l'altra esposta ad Atene,

⁸ Cfr. SENA CHIESA 2006, II, p. 247; SENA CHIESA 2015; GIACOBELLO 2020, p. 104 cat. 41.

⁹ TODISCO 2004; TODISCO 2017.

¹⁰ MASIELLO 2004; RICCARDI 2010, p. 356; MONTANARO 2015, p. 177, con bibliografia.

¹¹ Gli esempi sono numerosi, cfr. *Collezione Banca Intesa 2006*, II, fig. 5 a p. 241; p. 352 n. 123; p. 362 n. 126; p. 510 n. 194; p. 511 n. 195; p. 512 n. 196; p. 517 n. 201, p. 579 n. 237; RICCARDI 2015, tavv. 54, 66, 68, 70; ROSCINO 2015, tavv. 5; 6,1; BOTTINI - LECCE 2016, p. 25, tavv. 15, 16; ROSCINO 2018, tavv. 62-63; 66-67; GIACOBELLO 2020, p. 118 cat. 48.

¹² Sui guerrieri peuceti vd. CASTOLDI 2006; ROSCINO 2010, p. 335; ROSCINO c.s.

¹³ Cfr. PALAGIA 2008, p. 223 e da ultimo RAZMJOU 2015.

in un luogo pubblico della città, dove rimase fino ad età romana, quando fu oggetto di alcune copie, attualmente conservate a Roma e in altri musei d'Europa.¹⁴ In queste immagini Penelope è seduta su un diphros, la gamba destra accavallata sulla sinistra, il braccio sinistro appoggiato al sedile, il gomito destro puntato sulla coscia, l'avambraccio e la mano sollevati a reggere il capo chino in avanti in atteggiamento mesto; il kalathos posto sotto il sedile e il fuso che doveva essere impugnato nella mano destra sottolineavano il ruolo dell'eroina, impegnata a tessere l'interminabile tela per Laerte (fig. 05).¹⁵

La fortuna del tipo, legata alla grande popolarità della sposa di Odisseo, prototipo della moglie fedele, è testimoniata anche dal noto skyphos dell'omonimo Pittore (440 ca. a.C.), dove la regina è raffigurata nello stesso schema, triste e pensosa, accanto al telaio.¹⁶

Che questa figura abbia poi avuto un ampio riscontro anche durante tutto il secolo successivo, può essere testimoniato dalle riprese nella pittura parietale macedone e nella ceramografia apula. Nella pittura un tipo analogo è stato scelto per la figura dipinta sulla parete orientale della "tomba di Persefone", a Verghina, datata nella seconda metà del IV secolo: una donna che siede su una roccia, interpretata come Demetra per via dell'espressione tesa e preoccupata.¹⁷ Rispetto alla Penelope di V secolo, entrambe le braccia sono qui nascoste dal mantello, che, strettamente avvolto intorno al corpo, sale a coprire il capo, lasciando uscire poche ciocche di capelli sulla fronte; il braccio sinistro appare piegato sul ventre, il destro, in appoggio sulla coscia, sostiene il capo leggermente chino in avanti.

Anche nella ceramografia apula, ad esempio, questo tipo di figura dolente è utilizzata, sempre nella cerchia del Pittore di Licurgo, per l'afflitto Teseo del cratere con la morte di Meleagro,¹⁸ e per il pensoso Achille sul cratere con il riscatto del corpo di Ettore.¹⁹ La stessa postura è scelta dal Pittore di Varrese (350-340 a.C.) per la rappresentazione di "Niobe in lutto". Sull'anfora pseudopanatenica rinvenuta nel grande ipogeo di Canosa, la madre sventurata siede sulla tomba, il corpo chiuso nel mantello, il dorso curvo, il braccio piegato a sostenere il capo chino:²⁰ è lo schema che viene adottato nello stesso periodo nella cerchia del Pittore di Licurgo per la dolente del cratere con la violenza a Cassandra (fig. 01), dalla quale siamo partiti. La stessa figura verrà utilizzata ancora dal Pittore di Dario, dalla cerchia del Pittore di Arpi e dal campano Pittore della Libagione, sempre nell'ambito del mito di Niobe, ora già in fase di pietrificazione, per l'immagine della nutrice afflitta.²¹ È riprodotta secondo questo

¹⁴ Cfr. da ultimo HÖLSCHER 2015.

¹⁵ *Serial Classic 2015*, pp. 225-227 (schede di TONIO HÖLSCHER).

¹⁶ RASTRELLI 1982, p. 16 n.1-2, tavv. 34,4; 35, 36.

¹⁷ BRECOULAKI 2006, pp. 79, 87, tav. 21.

¹⁸ Il personaggio, posto a destra della scena, sotto il palazzo, è identificato da un'iscrizione, Napoli, MAN inv. 80854, *Ceramica 2012*, I, p. 118, V.18.6, tav. 122,1.

¹⁹ San Pietroburgo, Ermitage, inv. B 1718, *Ceramica 2012*, I, p. 118, V.18.6, tav. 122,4.

²⁰ REBAUDO 2012, pp. 66, 76 cat. 3.

²¹ Cfr. REBAUDO 2012, pp. 71-72; p. 79 cat. 6; p. 83 cat. 10; p. 84, fig. 11. Prossima nello schema anche la nutrice supplice della loutrophoros rinvenuta a Ruvo, GIACOBELLO 2020, p. 128 cat. 52. È sta-

schema anche Musa, madre di Reso, re della Tracia, mentre assiste impotente all'uccisione del figlio da parte di Diomede sul noto cratere del Pittore di Dario, che probabilmente si rifà a una rappresentazione tragica, il *Reso* pseudo-euripideo.²²

Nessuno dei personaggi raffigurati sui vasi apuli qui ricordati, tuttavia, né Niobe, né la nutrice, né Musa, reca lo stesso grosso orecchino circolare, in bianco/giallo aggiunto, che caratterizza la dolente del cratere di Napoli, forse una delle prime immagini di dolenti della ceramografia apula. È evidente che questo particolare monile, recato anche dalle donne che danzano in onore del defunto (fig. 03) e che accolgono, secondo precisi cerimoniali, i guerrieri indigeni vincitori (fig. 04),²³ non rientra tra gli attributi delle donne del mito, ma tra quelli dei personaggi reali. Si tratterebbe quindi di un *marker* di *status*, legato al mondo delle aristocrazie dell'*Apulia* anellenica, peucecete nella fattispecie, dal momento che sia il cratere in esame, sia la pittura funeraria, sia molti tra i vasi con i guerrieri indigeni vengono dal territorio di Ruvo di Puglia che rientrava nell'antica Peucezia.

Sui Peuceti, a dir il vero, non sappiamo molto; manca del tutto una letteratura locale e scarse sono le citazioni da parte degli storici greci e romani, che ricordano questo popolo solo in occasione dei conflitti militari che li vedono alleati ad altre popolazioni anelleniche o più o meno duramente sconfitti.²⁴ Dobbiamo quindi ricostruirne gli aspetti culturali e sociali attraverso l'evidenza archeologica di abitati e di necropoli, cui possiamo aggiungere, per il IV secolo, anche la possibilità di attingere all'iconografia vascolare.

Appare sempre più evidente, infatti, sulla base delle statistiche che tengono conto delle provenienze dei vasi di grandi dimensioni, quali crateri, anfore e pelikai, destinati ad ospitare immagini tratte dal mondo del mito e dell'*epos*, che si tratta di opere rinvenute nelle necropoli dei centri della Peucezia e della Daunia, Ruvo e Canosa *in primis*, dove questi vasi costituivano veri e propri arredi funebri nelle ricche tombe del ceto emergente.²⁵ Sono questi stessi vasi, uniti alla monumentalità delle strutture funerarie superstiti, a indirizzare l'attenzione verso quei ceti aristocratici del mondo indigeno che è forse riduttivo definire *tout court* 'ellenizzati', perché, benché scelgano per i loro complessi rituali funerari immagini tratte dal mito greco, mostrano nondimeno di restare molto attaccati alle proprie specificità culturali.

Studi recenti suggeriscono, inoltre, che i pittori di grandi vasi, come il celeberrimo Pittore di Dario, erano in grado di trasformarsi in artigiani itineranti e di operare in diverse aree, a seguito di commesse e incarichi; andavano dove c'era lavoro e si mettevano al servizio anche di queste agiate committenze anelleniche.²⁶

ta attribuita al Pittore di Dario anche una bella immagine di anziana dolente, forse una nutrice, su un frammento della collezione Cahn, CAMBITOGLU - CHAMAY 1997, p. 227 n. 95.

²² GIULIANI 1995, pp. 31-33, e GIACOBELLO 2007, pp. 210-213, fig. 3, per l'interpretazione della scena.

²³ Sul ruolo della donna e sulla sua partecipazione ai rituali in onore dei guerrieri vincitori cfr. ROSCINO 2009, p. 492 e *passim*; RICCARDI 2015, pp. 57ss, tav. 54; ROSCINO c.s.

²⁴ Cfr. LANZA CATTI 2010, pp. 95-99; LOMBARDO 2014.

²⁵ Cfr. ROBINSON 1990; MAZZEI 1999, pp. 469-470; GIACOBELLO 2020, pp. 297-298.

²⁶ Cfr. ROSCINO 2009, p. 503; GIACOBELLO 2018, pp. 126-127; GIACOBELLO 2020, p. 302.

In questa ottica, si rende necessario rivedere queste produzioni con un occhio meno attratto dalla qualità artistica, che è innegabile e che riflette sempre una *koinè* decorativa di tipo greco, ma più sensibile ai contesti di provenienza e alle esigenze della committenza.²⁷

Il Pittore di Dario, ad esempio, mette in scena i funerali di Patroclo attraverso personaggi e azioni che riflettono una cultura frammista di elementi greci e italici, come ha ben messo in rilievo Claude Pouzadoux (2013). La scena, famosissima, è un *unicum*, e questo fa pensare a una specifica richiesta della committenza, che interagisce con il pittore che opera al suo servizio. Se Achille è in nudità eroica, Agamennone, che officia il rito della libagione direttamente sulla pira, indossa un cinturone anatomico di tipo locale e un elmo apulo-corinzio con pennacchi;²⁸ sono inserite nella scena anche figure femminili estranee al racconto omerico:²⁹ nel registro inferiore due donne, che marciano il confine tra lo spazio della guerra e lo spazio del rito, i cui gesti evocano i riti di purificazione attraverso l'acqua (e le donne che lavano il corpo degli eroi sono comprese nel mondo omerico, ma non presenziano ai funerali), ma più interessante, secondo me, è la figura posta nel registro centrale, alle spalle di Agamennone, quindi pienamente inserita nella narrazione.

Si tratta di una donna con il busto e il capo coperti da un velo trattenuto sotto il mento con la mano, una donna in lutto, dolente, già interpretata come Briseide o come Teti, che indossa però una tunica locale, contraddistinta dalla lunga fascia centrale (nastro, ricamo o passamaneria), fermata in vita da un cinturone metallico; questo tipo di tunica, indossata anche dalle danzatrici di Ruvo, è molto frequente nella ceramografia apula, soprattutto per le figure femminili raffigurate all'interno dei caratteristici *naiskoi* funerari, e sono vasi, che, come è noto, appartengono al mondo indigeno. Come osserva Claude Pouzadoux la figura femminile del Pittore di Dario, nel suo atteggiamento di dolore contenuto, trova confronti nel mondo italico, su pitture funerarie di ambito canosino e pestano.³⁰

Sono personaggi che, nell'assoluta mancanza di notizie e di fonti su queste popolazioni, potrebbero evocare anche un ruolo non marginale della donna, come spesso avviene nel mondo italico. Sulla nota *nestoris* del Pittore di Amykos, ad esempio, con una delle prime scene nelle quali compare, con il caratteristico costume, il guerriero indigeno, la consegna della spada al giovane membro del clan familiare – una spada di retaggio, quindi simbolo della trasmissione ereditaria del potere – è affidata alla donna che, come è stato giustamente sottolineato, compie un atto di profonda valenza ideologica.³¹

È stato anche notato, come nel mondo della Peucezia vi siano corredi femminili particolarmente ricchi, con servizi che sottolineano la distribuzione del vino e delle

²⁷ Vd. POUZADOUX 2013, pp. 2-3; DENOYELLE 2015.

²⁸ POUZADOUX 2013, pp. 162-163.

²⁹ POUZADOUX 2008, pp. 208, 213; POUZADOUX 2013, pp. 171-173.

³⁰ POUZADOUX 2013, p. 171.

³¹ ROSCINO 2009, pp. 489-492; p. 483, L1, per la bibliografia sul pezzo, ora al Museo Archeologico Nazionale di Potenza.

carni,³² magari condite con raffinate salse alla greca come indica la presenza di mortai in terracotta.³³ Sono corredi come quelli delle tombe 2 e 6 di Monte Sannace³⁴ e della tomba 4/1981 di Bitonto,³⁵ databili nella seconda metà del IV secolo, che presentano anche crateri a figure rosse, lebeti e calderoni di bronzo, tripodi e graffioni in ferro, destinati al consumo del vino e delle carni, che potrebbero sottolineare un ruolo attivo della donna nella gestione della casa e del suo patrimonio, quali arredi e riserve alimentari; una donna, insomma, che aveva le chiavi della dispensa.

Per fare un altro esempio, tratto ancora una volta dall'evidenza archeologica, nello scavo di Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia), ricco borgo agricolo peuceta frequentato dal VI all'inizio del III secolo a.C.,³⁶ è stato recentemente completato lo scavo di un imponente edificio tripartito, costruito alla metà del IV secolo nell'area nord-occidentale dell'abitato, intorno a una piccola piazza.³⁷ All'interno di un gruppo di materiali ceramici e di *instrumenta* lasciati *in situ* a formare un 'deposito di abbandono' – forse relativo alla crisi provocata dall'assedio romano della vicina Botromagno-Silbion nel 306 a.C. – sono testimoniati anche sette pesi da telaio, cinque dei quali, provenienti dalla stessa fabbrica per via della piccola identica tacca circolare posta sulla faccia superiore, sono stati deposti insieme, accanto ad uno spiedo in ferro e a vasi da vino, tra i quali crateri figurati e un'olletta cantaroide in rosso sovraddipinto con le anse spezzate in antico.³⁸ Sono oggetti che riflettono certamente un'azione rituale, all'interno di un edificio dove abbiamo ragione di credere dovessero svolgersi pratiche di commensalità riferibili ad un gruppo che si riuniva per pranzi collettivi e per altri riti di socialità.³⁹ Un contesto nel quale la deposizione rituale dei pesi da telaio appare dettata dalla volontà di dare visibilità anche alla donna, nella sua qualità di 'signora del telaio'. Siamo del resto in un ambiente agricolo-pastorale legato a pratiche di transumanza che sottintendono il mercato e la lavorazione della lana.⁴⁰

Un peso da telaio e un piccolo kalathos a fasce sono attestati a Jazzo anche nel contesto preliminare alla costruzione, nel secondo quarto del V secolo, di un edificio che abbiamo chiamato la "Casa dei Dolii" per la presenza di grandi contenitori da derrate;

³² Vd. MONTANARO 2015, pp. 88-90.

³³ Sui mortai di Jazzo Fornasiello e della Peucezia vd. CASTOLDI c.s.

³⁴ Monte Sannace, tomba 2: SCARFI 1961, 151-180, fig. 9; tomba che potrebbe essere femminile per la deposizione, nel sarcofago, di tre terrecotte con soggetti ispirati ai riti nuziali, vd. CASTOLDI c.s.; Monte Sannace, tomba 6: SCARFI 1961, 256-274; facevano parte del corredo un lebete nuziale lucano, un tripode in ferro e un lebete di bronzo.

³⁵ RICCARDI - DEPALO 2003, p. 102, fig. 155, p. 148; la defunta è una donna di ca. 50 anni, come evidenziano le analisi antropologiche; mancano però nel corredo elementi di ornamento femminili, mentre sono presenti oggetti di *status* più maschili, come gli spiedi, i vasi da simposio del Pittore della Patera e del Gruppo delle Anfore e lo strumentario metallico per la cottura delle carni.

³⁶ Sul centro peuceta di Jazzo Fornasiello vd. Jazzo Fornasiello 2014; Jazzo Fornasiello 2017.

³⁷ Sull'edificio tripartito e sui siti di abbandono vd. LAMBRUGO, PACE 2017.

³⁸ Sui vasi figurati di Jazzo vd. CASTOLDI 2018a.

³⁹ Sulla ritualità dell'abitato peuceta di Jazzo Fornasiello si rimanda anche a CASTOLDI 2018b e PACE c.s.

⁴⁰ Cfr. SMALL 2014, pp. 15-18.

la cerimonia, che segna il passaggio da una capanna a una nuova struttura in pietra, ha comportato riti di libagione e di sacrificio, seguiti dalla frantumazione e dispersione degli oggetti utilizzati nel rito.⁴¹ La presenza del kalathiskos e del peso da telaio, riferibili al mondo muliebre, possono sottintendere, anche in questo caso, una partecipazione reale e fattiva delle donne durante una cerimonia che, verosimilmente, restava nell'ambito dei *sacra* familiari.

Sono testimonianze di donne che dovevano avere uno spazio d'azione e un ruolo ben definito all'interno della casa, alle quali probabilmente, a Jazzo e nella Paucezia, si affiancavano anche figure femminili che rivestivano funzioni più carismatiche, che forse valicavano i muri della vita domestica,⁴² come sembra essere il caso della “signora” che abbiamo trovato sepolta a Jazzo nella tomba XXIV, della seconda metà del VI secolo, il cui ricordo viene mantenuto all'interno della comunità.⁴³

Ritornando al cratere ruvestino (fig. 02) dal quale siamo partiti, è interessante vedere come la figura femminile dolente, che, dato il soggetto della rappresentazione, potremmo benissimo identificare con Ecuba, madre della sventurata Cassandra, sia stata dotata di un ornamento, ben visibile, che non sembra greco, ma piuttosto tradizionale di una terra e di una etnia alla quale il cratere era destinato. Sorge il dubbio, forse un po' avventato, che il personaggio dell'epos sia stato ‘attualizzato’, e inserito, verosimilmente su specifica richiesta dei committenti, per esprimere il dolore della famiglia, del clan, per la morte del congiunto cui era dedicato il sepolcro, che si unisce a quello per la triste sorte di Cassandra.

Marina Castoldi
Università degli Studi di Milano
marina.castoldi@unimi.it

⁴¹ Vd. PACE 2017.

⁴² Nella Japigia sono testimoniate figure femminili che potevano rivestire funzioni sacerdotali, come la *tabara damatra* di Egnazia, nella Messapia settentrionale, FERRANDINI TROISI 2010; TODISCO 2010; COCCHIARO 2015.

⁴³ Sull'evidenza archeologica di Jazzo e su questa tomba in particolare si rimanda, in questo stesso volume, al contributo di Claudia Lambrugo (LAMBRUGO 2020).

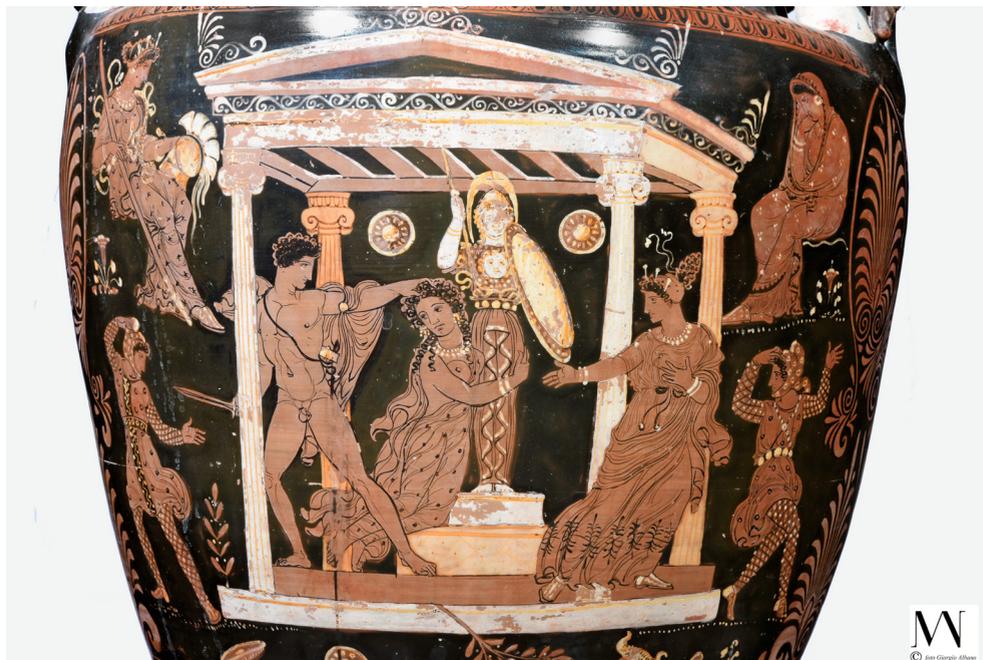


Fig. 1. Ruvo di Puglia, cratere del Pittore di Licurgo con l'oltraggio a Cassandra (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli – foto di Giorgio Albano).



Fig. 2. Ruvo di Puglia, cratere del Pittore di Licurgo con l'oltraggio a Cassandra, particolare della figura dolente (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli – foto di Giorgio Albano).



Fig. 3. Ruvo di Puglia, Tomba delle danzatrici, particolare.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (da TODISCO 2017, p. 40).



Fig. 4. Cratere a colonnette apulo a figure rosse, pittore di Ginosola, 350-340 a. C.
(da *Collezione Banca Intesa* 2006, p. 353).

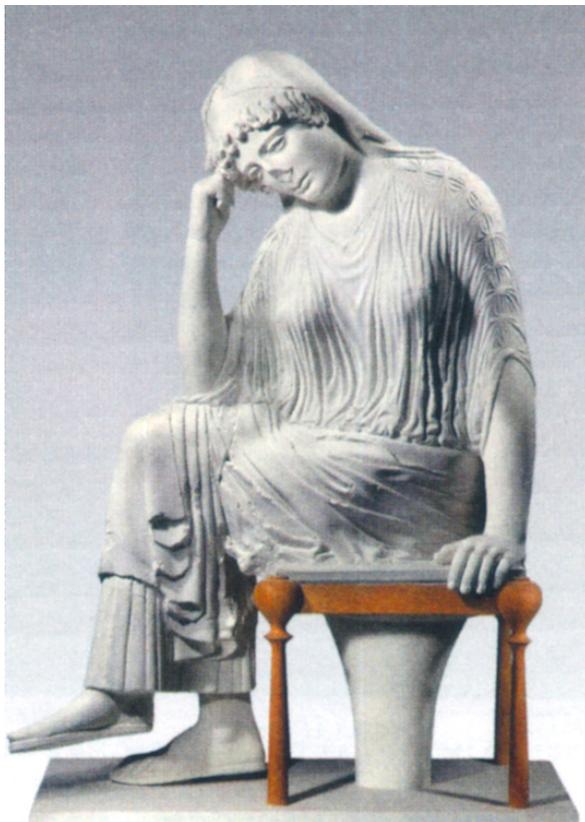


Fig. 5. Statua di Penelope, ricostruzione. Tübingen, Institut für klassische Archologie (da HÖLSCHER 2015, p. 121).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOTTINI - LECCE 2016 : A. Bottini - L. Lecce, *CVA Italia LXXXII, Matera, Museo Archeologico Nazionale*, II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016.
- BRECOULAKI 2006 : H. Brecolouki, *La peinture funeraire de Macedoine. Emplois et fonctions de la couleur, IV^e-II^e s. av. J.-C.*, Athènes, Diff. de Boccard, 2006.
- CAMBITOGLU - CHAMAY 1997 : A. Cambitoglou - J. Chamay, *Céramique de Grande Grèce: la collection de fragments Herbert A. Cahn*, Zürich, Akanthus, 1997.
- CASTOLDI 2006 : M. Castoldi, *Il riposo del guerriero. Riflessioni sulle raffigurazioni di giovani indigeni nella ceramografia apula*, in *Across Frontiers. Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots. Studies in honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, a cura di E. Herring, London, Accordia Research Institute, 2006, pp. 147-156.
- CASTOLDI 2018a : M. Castoldi, *Vasi italoti figurati in abitato. Il caso di Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia, Bari)*, in *Savoir-faire antichi e moderni. Pittori e officine ceramiche nell'Apulia di V e IV secolo a.C.*, atti della Giornata di Studi (Vicenza 2015), a cura di Federica Giacobello, Vicenza, Scalpendi, 2018, pp. 41-53.
- CASTOLDI 2018b : M. Castoldi, *Forme di religiosità domestica a Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia, Bari). Un contesto rituale da un ambiente di IV secolo a.C.*, «Atti e Memorie della Società Magna Grecia» Serie Quinta II 2017 (2018), pp. 11-26.
- CASTOLDI c.s. : M. Castoldi, *I mortai tra Jazzo Fornasiello e la Peucezia*, «Studi di Antichità», c.s.
- Ceramica 2012 : La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, I-III, a cura di Luigi Todisco, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012.
- COCCHIARO 2015 : A. Cocchiaro, *Egnazia nella Messapia*, in *Museo Nazionale Archeologico di Egnazia "Giuseppe Andreassi"*, Bari, Quorum edizioni, 2015, pp. 72-111.
- Collezione Banca Intesa 2006 : Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa*, I-III, a cura di G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, Milano, Electa, 2006.
- DELL'AGLIO - MASIELLO 2015 : A. Dell'Aglio - L. Masiello, *Taranto: produzioni artigianali e consumi*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia*, Atti del cinquantacinquesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2015), Taranto 2019, pp. 615-661.
- DENOYELLE 2015 : Martine Denoyelle, *Forme e immagini metapontine per la committenza indigena*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia*, atti del cinquantacinquesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2015), Taranto 2019, pp. 569-580.
- FERRANDINI TROISI 2010 : F. Ferrandini Troisi, *Le iscrizioni greche e messapiche*, in *La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'Alto Medioevo. Archeologia e storia*, atti del Convegno di

- Studi (Bari 2009), a cura di Luigi Todisco, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 131-139.
- GIACOBELLO 2007 : F. Giacobello, *Il furto dei cavalli di Reso nella ceramica apula*, in *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*, atti del Convegno Internazionale (Taormina 2006), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, Quasar, 2007, pp. 207-215.
- GIACOBELLO 2010 : F. Giacobello, *Le ore del mito. Storie di donne sui vasi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, in *Le ore della donna. Storie e immagini nella collezione di ceramiche attiche e magnogreche di Intesa Sanpaolo*, catalogo della mostra (Vicenza 2009-2010, Napoli 2010-2011), a cura di F. Giacobello, Venezia, Terraferma, pp. 55-64.
- GIACOBELLO 2014 : F. Giacobello, *Hélène et Cassandre dans la dernière nuit d'Ilion. Deux mythes racontés par le Peintre de Baltimore sur une amphore apulienne du musée Calvet d'Avignon*, «Revue du Louvre» 5 (2014), pp. 22-32.
- GIACOBELLO 2018 : F. Giacobello, *Aspetti produttivi delle officine del Pittore dell'Ilioupersis e del Pittore della Patera*, in *Savoir-Faire antichi e moderni. Pittori e officine ceramiche nell'Apulia di V e IV secolo a.C.*, atti della Giornata di Studi (Vicenza 2015), a cura di F. Giacobello, Milano, Scalpendi, 2018, pp. 115-130.
- GIACOBELLO 2020 : F. Giacobello, *Mito e società. Vasi apuli a figure rosse da Ruvo di Puglia al Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2020.
- GIULIANI 1995 : L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1995.
- GUZZO 2014 : P.G. Guzzo, *Oreficerie dell'Italia antica*, Rossano, Ferrari editore, 2014.
- HÖLSCHER 2015 : T. Hölscher, *Wandering Penelope. Multiple originals in classical Greece*, in *Serial Classic 2015*, pp. 119-123.
- Jazzo Fornasiello 2014 : Un abitato peuceta. Scavi a Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia – Bari). Prime indagini*, a cura di M. Castoldi, Bari, Edipuglia, 2014.
- Jazzo Fornasiello 2017 : I Peuceti a Jazzo Fornasiello*, a cura di M. Castoldi, Milano, Mediagraf., 2017.
- LAMBRUGO 2020 : C. Lambrugo, *Un'antenata carismatica. La T. XXIV nell'insediamento peuceta di Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia, Ba)*, «Acme» 2 (2020), pp. 25-51.
- LAMBRUGO - PACE 2017 : C. Lambrugo - A. Pace, *Il "Complesso Alfa": fasi di vita e rituali di abbandono*, in *Jazzo Fornasiello 2017*, pp. 31-37.
- LANZA CATTI 2010 : E. Lanza Catti, *La Peucezia in epoca tardo-classica ed ellenistica: dati storici ed archeologici*, «Hesperia» 26, pp. 95-111.
- LOMBARDO 2014 : M. Lombardo, *Iapygians: The Indigenous Populations of Apulia in the Fifth and Fourth Centuries B.C.E.*, in *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from*

- Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, a cura di T.H. Carpenter - K.M. Lynch - E.G.D. Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 36-68.
- MASIELLO 1996 : L. Masiello, *Gli ornamenti*, in *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, a cura di Enzo Lippolis, Napoli, Electa, 1996, pp. 140-161.
- MASIELLO 2004 : L. Masiello, *Cerchi apuli*, in *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, catalogo della mostra (Milano 2004), a cura di G. Sena Chiesa - E.A. Arslan, Milano, Electa, 2004, p. 126 n. 102.
- MAZZEI 1999 : M. Mazzei, *Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et images*, actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et Occident) (Rome 1996), Rome, Diff. de Boccard, 1999, pp. 467-483.
- MONTANARO 2015 : A.C. Montanaro, *Ornamenti e lusso nell'antica Peucezia. Le aristocrazie tra VII e III secolo a.C. e i rapporti con Greci ed Etruschi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015.
- Ori Taranto 1984 : Gli ori di Taranto in età ellenistica*, catalogo della mostra (Milano 1984-1985), a cura di E.M. De Juliis, Milano, Mondadori, 1984.
- ORLANDINI 1983 : P. Orlandini, *Le arti figurative*, in *Megale Hellàs. Storia e civiltà della Magna Grecia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, Scheiwiller, 1983, pp. 331-554.
- PACE 2017 : A. Pace, *Nuovi dati sulla ritualità peuceta. Le fosse nel vano A della "Casa dei Dolii". Un rito di fondazione ?*, in *Jazzo Fornasiello 2017*, pp. 29-31.
- PACE c.s. : A. Pace, *Culto e memoria nel sito peuceta di Jazzo Fornasiello (Gravina in Puglia, BA)*, «Siris» c.s.
- PALAGIA 2008 : O. Palagia, *The Marble of the Penelope from Persepolis and Its Historical Implications*, in *Ancient Greece and Ancient Iran. Cross-Cultural Encounters*, 1st International Conference (Athens 2006), a cura di S.M. Reza Durbandi - A. Zournatzi, Athens, National Hellenic Research Foundation, 2008, pp. 223-237.
- POUZADOUX 2008 : Claude Pouzadoux, *Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C.*, in *Storia e archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, atti delle Giornate di studio (Foggia 2005), a cura di G. Volpe - M.J. Strazzulla - D. Leone, Bari, Edipuglia, 2008, pp. 205-220.
- POUZADOUX 2013 : C. Pouzadoux, *Éloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C. (BEFAR 352)*, Rome, École française de Rome, 2013.
- RASTRELLI 1982 : A. Rastrelli, *CVA Italia LX, Chiusi, Museo Archeologico Nazionale II*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982.
- RAZMJOU 2015 : S. Razmjou, *Plundering Macedonians. A shattered Penelope and the sack of Persepolis*, in *Serial Classic 2015*, pp. 125-128.

- REBAUDO 2012 : L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, «La rivista di Engramma» 99 (2012), pp. 56-90.
- RICCARDI 2010 : A. Riccardi, *Ornamenti metallici e in ambra tra VI e IV secolo a.C.*, in *La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'Alto Medioevo. Archeologia e storia*, atti del Convegno di Studi (Bari 2009), a cura di Luigi Todisco, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 354-357.
- RICCARDI 2015 : A. Riccardi, *CVA Italia LXXIX, Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, I*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015.
- RICCARDI - DEPALO 2003 : A. Riccardi - M.R. Depalo, *Documenti ed immagini di una comunità del IV secolo a.C.*, in *Gli antichi Peucezi a Bitonto. Documenti ed immagini dalla necropoli di via Traiana*, a cura di A. Riccardi, Bari, Edipuglia, 2003, pp. 89-110.
- ROBINSON 1990 : E.G.D. Robinson, *Workshops of Apulian Red-figure outside Taranto*, in *Eumousia: Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney, Mediterranean archaeology, 1990, pp. 179-193.
- ROSCINO 2009 : C. Roscino, *Con gli occhi dell'altro: gli esordi della rappresentazione di italici sui vasi lucani e apulia a figure rosse tra la fine del V e gli inizi del IV secolo a.C.*, «Ostraka» XVIII (2009), pp. 483-507.
- ROSCINO 2010 : C. Roscino, *Iconografia della ceramica italiota in Peucezia: repertorio, temi, funzioni*, in *La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'Alto Medioevo. Archeologia e storia*, atti del Convegno di Studi (Bari 2009), a cura di Luigi Todisco, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 327-336.
- ROSCINO 2015 : C. Roscino, *CVA Italia LXXX, Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, II*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015.
- ROSCINO 2018 : C. Roscino, *CVA Italia LXXXIV, Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, V*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018.
- ROSCINO c.s. : C. Roscino, *Temi femminili e produzioni tra Taranto e mondo apulo*, in *Donne di Magna Grecia. Visibilità, rappresentazione, ruoli*, atti del 59° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2019) c.s.
- RVAp I : A. Dale Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, 1. Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.
- SCARFÌ 1961 : B.M. Scarfì, *Gioia del Colle. Scavi nella zona di Monte Sannace. Le tombe rinvenute nel 1957*, «Monumenti Antichi dei Lincei» XLV (1961), pp. 145-332.
- SENA CHIESA 2006 : G. Sena Chiesa, *I vasi a figure rosse del periodo apulo medio: il nuovo linguaggio figurativo, il prestigio del mito e la celebrazione aristocratica*, in *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa, II*, a cura di G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, Milano, Electa, 2006, pp. 236-249.

- SENA CHIESA 2015 : G. Sena Chiesa, *Il satiro con gli stivaletti*, in *Dioniso. Mito, rito e teatro*, catalogo della mostra (Vicenza 2015-2016), a cura di F. Giacobello, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 74-85.
- Serial Classic 2015 : Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di S. Settis - A. Anguissola - D. Gasparotto, Milano, Fondazione Prada, 2015.
- SMALL 2014 : A. Small, *Pots, Peoples, and Places in Fourth-Century B.C.E. Apulia*, in *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, a cura di T.H. Carpenter - K.M. Lynch - E.G.D. Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 13-35.
- TODISCO 2004 : L. Todisco, *La tomba delle danzatrici di Ruvo*, in *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, catalogo della mostra (Milano 2004), a cura di G. Sena Chiesa, E.A. Arslan, Milano, Electa, 2004, pp. 121-123.
- TODISCO 2010 : L. Todisco, *I culti in età tardoclassica ed ellenistica*, in *La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'Alto Medioevo. Archeologia e storia*, atti del Convegno di Studi (Bari 2009), a cura di L. Todisco, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 265-270.
- TODISCO 2017 : L. Todisco, *La tomba delle danzatrici*, in *Le ambre della principessa. Storie e archeologia dell'antica terra di Puglia*, catalogo della mostra (Vicenza 2017-2018), a cura di F. Giacobello, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 41-51.