**5.4. Γραπτή Κεραμική**

**5.4.1. Εισαγωγή**

 Η συστηματοποίηση της μελέτης της κατω-ιταλιώτικης κεραμικής είναι, σε μεγάλο βαθμό, το έργο ζωής ενός μόνον αρχαιολόγου, του αυστραλού καθηγητή Arthur Dale Trendall, ο οποίος, σε μια σειρά βιβλίων και άρθρων, προσέφερε το πλαίσιο και τις αναγκαίες συνδέσεις μεταξύ εργαστηρίων και ζωγράφων, βασισμένος στο παράδειγμα της δουλειάς του John D. Beazley για την αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη κεραμική. Αυτό που ξεχωρίζει πάντως την δουλειά του Trendall είναι η πάρα πολύ καλή γνώση της αρχαιολογίας και του ανασκαφικού έργου στις συγκεκριμένες περιοχές. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην ασφαλή αναγνώριση των κέντρων παραγωγής, των κέντρων διάδοσης και των σημείων επιρροής μεταξύ των διαφορετικών ρυθμών, οι οποίοι αναπτύσσονται σε συνεχή αλληλεπίδραση. Παρολαυτά, οι νεώτερες έρευνες σε θέσεις όπως η Ιμέρα, οι Λοκροί και ο Τάραντας, έχουν προσφέρει νέες προοπτικές στην έρευνα, η οποία στο παρελθόν εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από αγγεία χωρίς προέλευση, είτε από ιδιωτικές συλλογές, είτε από το εμπόριο έργων τέχνης.

 Σε γενικές γραμμές, στο παρελθόν υπήρχε μια αρνητική αποδοχή της κατω-ιταλιώτικης κεραμικής από το κοινό και τους ειδικούς. Τα πρώιμα αγγεία μοιάζουν αρκετά με τα αττικά, αλλά γενικά είναι κατώτερου επιπέδου από τα πρωτότυπά τους, που συμπίπτουν χρονικά με την παρθενώνεια περίοδο. Τα ύστερα κατω-ιταλιώτικα αγγεία θεωρούνται συχνά επαρχιακές εκδοχές μιας τέχνης που παρήκμασε πια στο ζωτικό κέντρο παραγωγής της, την Αθήνα, και που εξελίσσεται μ’ένα υπερβολικά διακοσμητικό γούστο, προσεγγίζοντας περισσότερο την κοσμηματοχοία παρά την Μεγάλη Ζωγραφική. Οι απόψεις αυτές είναι ίσως δικαιολογημένες αν η σύγκριση γίνεται με την αττική κεραμική της καλύτερης περιόδου, δηλαδή των αρχών του 5ου αι., αλλά σίγουρα τα μέτρια αγγεία της κατω-ιταλιώτικης κεραμικής είναι καλύτερα από πολλά αττικά αντίστοιχά τους, ακόμη και κατά τον 5ο αι., ενώ στον 4ο αι., η σύγκριση αποβαίνει σαφώς υπέρ της Ιταλίας, ως προς την ποιότητα του σχεδίου και το μεγαλείο της έμπνευσης των πολυπρόσωπων παραστάσεων. Όσο για την θεματολογία, ο κόσμος του θεάτρου και οι λιγότερο γνωστοί μύθοι αποτελούν αγαπημένα θέματα των καλλιτεχνών της Κάτω Ιταλίας. Πάντως, στην Αττική υπάρχει πάντα μεγαλύτερη συναίσθηση της οργανικής σύνδεσης μεταξύ σχήματος και διακόσμησης, κάτι που σταδιακά ελλείπει στην Κάτω Ιταλία μετά το 350 π.Χ., και οδηγεί σε συνθέσεις χαωτικές και ασαφούς διάρθρωσης.

 Η κατω-ιταλιώτικη κεραμική, αν και προέρχεται από την Αττική (όπως και όλες οι σχολές του ερυθρόμορφου), γρήγορα αποκτά μια αυτοτέλεια και μια αυθύπαρκτη ποιότητα, βοηθούμενη και από το γεγονός ότι ο 4ος αι. είναι φτωχός σε αττικές εισαγωγές.

 H κατω-ιταλιώτικη κεραμική γνωρίζει μικρότερη διάδοση από άλλες σχολές, και φαίνεται καθαρά ότι εκτελείται και σχεδιάζεται με βάση συγκεκριμένες ανάγκες και συνθήκες: αγγεία εξάγονται σε σχετικά μικρούς αριθμούς στην Καρχηδόνα, την Αδριατική και σε πολύ μικρότερο βαθμό στη Ετρουρία. Στον ελλαδικό χώρο υπάρχουν ελάχιστα ευρήματα, στην Κέρκυρα, την Κόρινθο, τη Ρόδο και τη Θεσσαλία. Τον 4ο αι., σικελικής προέλευσης εργαστήρια εγκαθίστανται στην Αλβανία, ενώ απομιμήσεις ερυθρόμορφων αγγείων, κυρίως απουληϊκών, ξεκινούν και σε κέντρα αυτοχθόνων. Η κεραμική της Ετρουρίας και των Φαλίσκων συνδέεται περισσότερο με την Αττική, αλλά προοδευτικά εμφανίζεται έντονα η απουληϊκή και η καμπανική επίδραση. Τα ευρήματα είναι σχεδόν αποκλειστικά ταφικά, αν και τα τελευταία χρόνια οι έρευνες στους Λοκρούς και την Ιμέρα, αλλά και στον Τάραντα, έδωσαν και παραδείγματα από ιερά, και δευτερευόντως από οικιστικά σύνολα.

 Η εικονογραφία παραπέμπει έντονα σε εσχατολογικές αντιλήψεις, κυρίως στην Απουλήια, όπου εμφανίζονται προεξάρχοντα τα διονυσιακά και τα ορφικά θέματα, μαζί με κάποια καθαρά ταφικά, όπου ο νεκρός εμφανίζεται στον ταφικό ναίσκο του. Παράλληλα, υπάρχει έντονο ενδιαφέρον για την απεικόνιση των αυτόχθονων πολεμιστών, που πολιτικά ήλεγχαν από τα τέλη του 4ου τις περισσότερες πόλεις της Κάτω Ιταλίας (Ποσειδωνία, Κύμη για παράδειγμα). Συνακόλουθα, ανιχνεύονται αρκετοί παραλληλισμοί με την ταφική ζωγραφική των αυτοχθόνων.

 Ο πηλός διαφέρει από τον αττικό, ως προς το ότι είναι λιγότερο ομοιογενής στον πυρήνα και περιέχει λιγότερο οξείδιο του σιδήρου, με αποτέλεσμα να μην έχει το έντονο ερυθρό της Αττικής, αλλά ένα ερυθρωπό ανοικτό χρώμα. Το γάνωμα δεν είναι το λαμπρό αμαυρό της αττικής, είναι πιο θαμπό και σε ορισμένα σημεία πρασινωπό. Οι υπογραφές είναι σπανιότατες (απαντούν μόνο στην κεραμική της Ποσειδωνίας), ενώ οι επιγραφές είναι συχνότερες σε μυθολογικά θέματα και κυρίως σε θέματα εμπνευσμένα από το θέατρο. Είναι αξιοσημείωτο ότι εμφανίζονται συχνά στο αττικό αλφάβητο, ιδιαίτερα στην Απουληία.

 Αριθμητικά, το μέγιστο μέρος της παραγωγής τοποθετείται στην Απουληία, και συγκεκριμένα στον Τάραντα, με πάνω από 10.000 αγγεία, για ένα διάστημα 150 ετών περίπου. Οι άλλες σχολές έχουν συντομότερη παρουσία, και συνακόλουθα απαντούν σε μικρότερους αριθμούς αγγείων, 1500 περίπου λευκανικά, πάνω από 4000 καμπανικά, 2000 ποσειδωνιάτικα και πάνω από 1000 σικελικά. Τα δεδομένα αυτά, που προέρχονται από τους καταλόγους του Trendall, σίγουρα υπόκεινται διόρθωσης προς τα επάνω, καθώς έχει σήμερα υπολογιστεί ότι ο όγκος των ερυθρόμορφων και συγγενών αγγείων της Νότιας Ιταλίας που είναι γνωστός προσεγγίζει τις 40.000.

 Τα σχήματα της κατω-ιταλιώτικης κεραμικής είναι τριών ειδών **(εικ. 618)**:

α. σχήματα που προέρχονται από την αττική κεραμική του ύστερου 5ου αι. π.Χ. Τα κυριότερα είναι ο κρατήρας, ο αμφορέας, η οινοχόη, ο χούς, το κύπελλο με μία λαβή, το ρυτό σε μορφή κεφαλής ζώου, ο σκύφος, η κύλικα, ο κάνθαρος, ο ασκός, το πινάκιο (κυρίως το ψαροπινάκιο, ένα σχήμα σπάνιο στην Αθήνα, αλλά που ξεκινά εκεί), η λεκανίδα, η αρυβαλλόσχημη λήκυθος, η υδρία, ο λέβης γαμικός με ψηλές κατακόρυφες λαβές και η λουτροφόρος. Σπανιότερα απαντούν ο στάμνος, το αλάβαστρο, και η επίχυσις.

 Ο κρατήρας απαντά σε όλες τις παραλλαγές που είναι γνωστές στην αττική: ο ελικωτός κρατήρας είναι το κατ’εξοχήν κατω-ιταλιώτικο αγγείο **(εικ. 619)**, κυρίως στην απουληϊκή του 4ου αι., αλλά και στη λευκανική, και σε πολύ μικρότερο βαθμό στην ποσειδωνιάτικη. Ο καλυκωτός **(εικ. 620)** υπάρχει σε όλες τις σχολές, αλλά δεν είναι πολύ διαδεδομένος. Ο κωδωνόσχημος κρατήρας είναι το πιο συνηθισμένο σχήμα **(εικ. 621)**, εκτός του ύστερου σικελικού, ενώ ο κιονωτός κρατήρας απαντά μόνο στην απουληϊκή **(εικ. 622)** και την λευκανική κεραμική, ίσως γιατί και στην Aττική εξαφανίζεται λίγο πριν το 400 π.Χ. Ο αμφορέας απαντά σε δύο κυρίως σχήματα: το λεγόμενο παναθηναϊκό **(εικ. 623)**, το οποίο είναι εξαιρετικά δημοφιλές στην Απουλήια και την Λευκανία, και σπάνιος στην Ποσειδωνία. Το δεύτερο σχήμα είναι ο αμφορέας με λαιμό **(εικ. 624)**, που απαντά αρχικά στην πρώιμη απουληϊκή κεραμική, αλλά αργότερα είναι πολύ διαδεδομένος κυρίως στην Καμπανία και την Ποσειδωνία, και σε μικρότερο βαθμό, στη Σικελία. Η λουτροφόρος **(εικ. 625)** είναι εξαιρετικά δημοφιλής στην Απουλήια, και αναπτύσσει λαβές ιδιαίτερα περίτεχνες, με ελικοειδείς απολήξεις. Η πελίκη **(εικ. 626)**, ο κάνθαρος **(εικ. 627)**, η υδρία **(εικ. 628)** και η στάμνος **(εικ. 629)** είναι σχήματα κυρίως απουληϊκά, όπως και το ρυτό σε σχήμα κεφαλής ζώου **(εικ. 630)**, που στις διάφορες παραλλαγές του προέρχεται από την λήψη μητρών από αττικά ρυτά, γι’αυτό και τα απουληϊκά ρυτά, είναι συνήθως ελαφρώς μικρότερα, αν και σχεδόν πανομοιότυπα με τα αττικά. Τα υπόλοιπα σχήματα είναι κοινά στις περισσότερες σχολές, με εξαίρεση τα ψαροπινάκια που απουσιάζουν στην Λευκανία **(εικ. 631)**. Ο γαμικός λέβης με κατακόρυφες λαβές **(εικ. 632)**, αναπτύσσεται κάπως διαφορετικά στην Ποσειδωνία, καθώς εφοδιάζεται με πώμα με πλαστική διακόσμηση, ή ακόμη και με γυναικείες μάσκες σε ανάγλυφο.

β. σχήματα που απαντούν μόνο στην κατω-ιταλιώτικη ερυθρόμορφη κεραμική ή είναι εξαιρετικά σπάνια αλλού. Τέτοια σχήματα είναι ο κάδος (situla), σχήμα κυρίως απουληϊκό **(εικ. 633)**, η σκυφοειδής πυξίδα, καθαρά σικελικό σχήμα **(εικ. 634)**, αλλά που απαντά και στην Ποσειδωνία, το μυροδοχείο (σε σχήμα μποτίλιας), επίσης σικελικό σχήμα και η φιάλη με κομβωτές λαβές (patera) **(εικ. 635-636)**, ένα σχήμα το οποίο απαντά μόνον στην Απουλήια στον 4ο αι. π.Χ. Το τελευταίο αυτό σχήμα είναι εξαιρετικά δημοφιλές στο δεύτερο μισό του 4ου αι., και συχνά αναπτύσσεται σε διαστάσεις πραγματικά μνημειακές (εώς και 70 εκ. διάμετρο). Πρόκειται για έναν δίσκο με χαμηλό πόδι, ο οποίος έχει λαβές σε σχήμα κομβίων, και μάλλον ταφική χρήση, αν κρίνει κανείς από τη συχνή απεικόνισή του σε παραστάσεις ταφικών ναίσκων[[1]](#footnote-1).

γ. σχήματα που παραπέμπουν σε παραλλαγές ή απευθείας απομιμήσεις τύπων των αυτοχθόνων λαών της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας. Τα κυριότερα είναι τα εξής: η νεστορίδα **(εικ. 637-638)**, η olla ή σταμνοειδές σφαιρικό αγγείο και ο αμφορέας με καλαθόσχημη λαβή. Η νεστορίδα είναι ένα σχήμα που προέρχεται από την κεραμική των Μεσσαπίων, και απαντά συχνά στην κεραμική της Λευκανίας, ενώ είναι πολύ σπανιότερο στην Απουλήια. Αξιοσημείωτη είναι η ύπαρξη τεσσάρων αττικών νεστορίδων (τριών ερυθρόμορφων και μίας λευκού εδάφους), που χρονολογούνται περί το 430 π.Χ., και φανερώνουν το ενδιαφέρον των αθηναίων κεραμέων να προσεγγίσουν εκ νέου την φθίνουσα πελατεία τους στην Δύση **(εικ. 639)**[[2]](#footnote-2). Η νεστορίδα έχει συνήθως ωοειδές σώμα με δύο οριζόντιες σαν υδρίας λαβές, και δύο ψηλές λαβές, που διακοσμούνται με κυκλικούς δίσκους[[3]](#footnote-3). Ο καδόσχημος αμφορέας ή αμφορέας με γεφυροειδή λαβή είναι σχήμα που απαντά σχεδόν αποκλειστικά στην Καμπανία και προέρχεται από την καμπανική μελανόμορφη κεραμική του α΄μισού του 5ου αι. π.Χ. Η olla, η οποία είναι επίσης τοπικό σχήμα, απαντά εντελώς περιστασιακά σε αγγεία του Ζωγράφου του Δόλωνα στη Λευκανία.

**5.4.2. Η ίδρυση των κατω-ιταλιώτικων ερυθρόμορφων εργαστηρίων**

**Α. Ο Ζωγράφος του Pisticci**

 Η παλαιότερη έρευνα συνέδεε την εισαγωγή της ερυθρόμορφης κεραμικής στην Κάτω Ιταλία, στην μετανάστευση ενός αριθμού κεραμέων από την Αθήνα, με την ευκαιρία της ίδρυσης της πόλης των Θουρίων το 443 π.Χ.[[4]](#footnote-4). Η ανακάλυψη το 1973 στο Μεταπόντιον της Λευκανίας **(εικ. 640-641)** των εργαστηρίων όπου εργάστηκαν οι αγγειογράφοι της Κρέουσας και του Δόλωνα, καθώς και θραυσμάτων αγγείων του Ζωγράφου του Αμύκου, σε αποθέτη σε άλλο σημείο, απέδειξε αντίθετα ότι τα πρώιμα εργαστήρια της λευκανικής κεραμικής, που είναι υπεύθυνα για την εισαγωγή του ερυθρόμορφου στην ελληνόφωνη Κάτω Ιταλία, βρίσκονταν σ’αυτή την πόλη. Το γεγονός ότι ένας μεγάλος αριθμός πρώιμων αγγείων του Ζωγράφου του Pisticci, πρωϊμότερου ζωγράφου της Κάτω Ιταλίας και δασκάλου των προαναφερθέντων, έχει βρεθεί στα περίχωρα του Μεταποντίου, δείχνει ότι και αυτός θα πρέπει να εργάστηκε εκεί, τουλάχιστον για ένα μεγάλο διάστημα της καριέρας του. Ένα δεύτερο κέντρο, το οποίο έχει να κάνει με πολυάριθμα ευρήματα στην περιοχή, είναι η Ηράκλεια, στο σημερινό Policoro, η οποία είχε επανιδρυθεί το 433, κατόπιν συμφωνίας μεταξύ Θουρίων και Ταραντίνων. Διάχυτη πάντως είναι η εντύπωση, από την ποσότητα των ευρημάτων στην περιοχή του Τάραντα (Ruvo, Gioia del Colle, Ginosa, Conversano, Rugge, Lecce, Taranto), ότι κάποια τουλάχιστον από τα πρώιμα εργαστήρια της λευκανικής κεραμικής ήταν στην πραγματικότητα εγκαταστημένα εκεί. Μετά το 370 π.Χ. όμως, εξαφανίζονται τελείως, κάτι που δείχνει είτε την επικράτηση των απουληϊκών εργαστηρίων στον αναταγωνισμό, είτε την μετακίνηση των κεραμέων σε άλλα κέντρα στην ενδοχώρα της Λευκανίας[[5]](#footnote-5).

 Η πολυπλοκότητα της ερυθρόμορφης τεχνικής, η αρτιότητα των πρωϊμότερων λευκανικών αγγείων του Ζωγράφου του Pisticci, αλλά και η άμεση σχέση της τεχνοτροπίας του με έργα Αθηναίων ζωγράφων του 5ου αι. π.Χ. **(εικ. 642)**, όπως επίσης και η επιλογή των θεμάτων και των σχημάτων, οδηγεί στο εύλογο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος είχε μαθητεύσει στην Αθήνα. Η ταυτότητά του είναι ένα ζήτημα που η έρευνα δεν μπορεί να λύσει: υπάρχουν δύο αγγεία του που θεωρείται ότι βρέθηκαν στην Ελλάδα, αλλά η προέλευση βασίζεται σε πληροφορίες από αρχαιοπώλες και δεν είναι ασφαλής. Πάντως, είναι ο μόνος μη Αθηναίος ζωγράφος που διακόσμησε ένας ψευδο-παναθηναϊκό μελανόμορφο αμφορέα (χωρίς όμως την επιγραφή ΤΟΝΑΘΗΝΗΘΕΝΑΘΛΟΝ).

 Η στυλιστική έρευνα έδειξε ότι ο Ζωγράφος του Pisticci εμπνέεται κυρίως από έργα αγγειογράφων όπως ο Ζωγράφος του Αχιλλέα, η ομάδα του Πολυγνώτου και ο Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας του Λούβρου[[6]](#footnote-6). Πάντως, η μονογραφία που εκπονήθηκε πρόσφατα σχετικά με την τεχνοτροπία του Ζωγράφου, τον τοποθετεί στο εργαστήριο του Ζωγράφου των Νιοβιδών[[7]](#footnote-7). Τέλος, η πιο πρόσφατη μελέτη για την εργασία του ζωγράφου, φανερώνει ένα εκλεκτικισμό στις επιρροές, που εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τα σχήματα: σε γενικές γραμμές ακολουθεί τους Ζωγράφους του Βορέα και των Νιοβιδών, αλλά οι υδρίες του θυμίζουν το Ζωγράφο του Christie, οι σκύφοι του τον Ζωγράφο του Lewis, ενώ κάποια από τα μικρότερα αγγεία του εμπνέονται από αντίστοιχα έργα του Ζωγράφου του Sabouroff, ενώ ο παναθηναϊκός του αμφορέας είναι αντίγραφο έργων του Ζωγράφου του Αχιλλέα[[8]](#footnote-8). Στην ίδια αυτή μελέτη, εγείρεται η πιθανότητα ο ζωγράφος να είναι μεν ντόπιος, Έλληνας δηλαδή του Μεταποντίου, που να μαθήτευσε όμως στην Αθήνα.

 Είτε Αθηναίος, είτε Ιταλιώτης, ο Ζωγράφος του Pisticci δεν συνιστά την κορυφή ενός κύματος μεταναστών στην Κάτω Ιταλία, αλλά αποτελεί έναν απομονωμένο εκπρόσωπο του αθηναϊκού κεραμικού, με γνώση της κατάστασης στην Κάτω Ιταλία, ο οποίος σε μια δεδομένη στιγμή, αποφάσισε να εγκαταστήσει το εργαστήριό του στο Μεταπόντιον. Για πιο λόγω έγινε κάτι τέτοιο, και μάλιστα τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, που φαίνεται, με βάση την θητεία του στο εργαστήριο του Ζωγράφου των Νιοβιδών, να τοποθετείται μάλλον πριν παρά μετά το 450 π.Χ.;

 Ένα ζήτημα είναι ότι μετά τη ναυμαχία της Κύμης, και περί το 460, υπάρχει μια δυναμική στροφή του αττικού εμπορίου αγγείων προς την Αδριατική, και συγκεκριμένα το εμπόριο της Σπίνας και την πόλη της Bologna. Οι εξαγωγές προς την Κάτω Ιταλία, κάμπτονται, καθώς οι Συρακούσιοι ελέγχουν πλέον τους εμπορικούς δρόμους. Πιθανόν οι εξελίξεις με την ενεργοποίηση της αθηναϊκής δύναμης στην Κεντρική και Νότια Ιταλία και τη Σικελία, είναι μια προσπάθεια αντίδρασης σ’αυτή την εξέλιξη.

 Ένα δεύτερο ζήτημα είναι ότι το μυστικό της τεχνικής του ερυθρόμορφου ρυθμού φυλάχθηκε καλά για μεγάλο διάστημα (από το 530 π.Χ.), αλλά ξαφνικά διαδόθηκε στο σύνολο της Ιταλίας περί τα μέσα του 5ου αι. Πρωϊμότερες ενέργειες είναι αποσπασματικές και σχετικά αποτυχημένες: υπάρχουν κάποια ερυθρόμορφα αγγεία στην Ετρουρία, στις αρχές του 5ου αι. (και συγκεκριμένα στο Orvıeto), η ομάδα των ψευδο-ερυθρόμορφων αγγείων του Πραξία στο Vulci και το αντίστοιχο εργαστήριο του Chiusi (από το 480 π.Χ.), αντίγραφα ερυθρόμορφων αγγείων των μέσων του 5ου αι. στο Vulci (μία κύλικα του Ζωγράφου του Οιδίποδα και ένας αμφορέας του Ζωγράφου του Αχιλλέα αντιγράφονται από ετρούσκους κεραμείς στο Vulci, ενώ ένα ερυθρόμορφο αγγείο από την Populonia έχει ετρουσκική επιγραφή), και τέλος η ομάδα του πεσσού και της γλαύκας, ερυθρόμορφων «ντόπιων» αγγείων στη μη-ελληνική Καμπανία, που χρονολογούνται στο 3ο τέταρτο του 5ου αι. Αντίστοιχες προσπάθειες συναντά κανείς και στην μητροπολιτική Ελλάδα, στη Βοιωτία (από το 440 π.Χ.), στην Κόρινθο (από το 410 π.Χ.) και αλλού (Ερέτρια).

 Πάντως, μόνον η προσπάθεια στην Λευκανία είχε συνέχεια: ο ετρουσκικός ερυθρόμορφος αναπτύχθηκε μόλις στις αρχές του 4ου αι., ενώ και ο καμπανικός ερυθρόμορφος δεν έχει καμμία σχέση με την ομάδα του πεσσού και της γλαύκας και αναπτύσσεται ανεξάρτητα.

 Ο πρώιμος λευκανικός ρυθμός οφείλει λοιπόν πολλά στην Αθήνα. Πάντως, η επιλογή των θεμάτων και ο τρόπος σχεδίασης, δείχνουν μια σταδιακή απομάκρυνση από τα αρχικά πρότυπα, κυρίως με τη δεύτερη γενιά, τους ζωγράφους του Αμυκού, του Δόλωνα και της Κρέουσας. Άρα, λογικά υποθέτουν οι περισσότεροι μελετητές, ότι οι επίγονοι του Ζωγράφου του Pisticci ήταν ντόπιοι.

 Η τεχνοτροπία του ζωγράφου μπορεί να συνοψιστεί επιγραμματικά ως εξής:

1. Πρόκειται για έναν ιδιαίτερα ικανό σχεδιαστή, ο οποίος πάντως διακοσμεί αγγεία χωρίς μεγάλες αξιώσεις, στο ρεύμα των μεσαίων εργαστηρίων της αττικής, του 3ου τετάρτου του 5ου αι. Τα κοσμήματα που χρησιμοποιεί είναι απλά και επαναλαμβάνονται συχνά (στεφάνι δάφνης, μαίανδρος κλπ.). Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων των μορφών του είναι απλές και ευθύγραμμες, με μια γενικότερη τάση απλοποίησης των εκφραστικών μέσων των προκατόχων του. Οι μορφές του είναι κατώτερες από τις αντίστοιχες αττικές: έντονα γωνιώδη μέλη, αφαιρετική απόδοση της κόμμωσης (ως μια μαύρη κηλίδα), πρόσωπα με ελάχιστα τονισμένα χαρακτηριστικά.

2. Τα θέματα που αγαπά ιδιαίτερα ο ζωγράφος του Pisticci είναι α). σκηνές καταδίωξης, κυρίως η Έως να κυνηγά τον Κέφαλο ή τον Τιθωνό **(εικ. 643)**, ο Έρωτας να κυνηγά μια γυναίκα ή ένα αγόρι και ένας νέος άνδρας (Θησέας ;) να κυνηγά μια ή περισσότερες γυναίκες. **(εικ. 644)** β). σάτυροι και μαινάδες **[βλ. Greco, 375, εικ. 1]**, μερικές φορές να λατρεύουν μία ερμαϊκή στήλη, γ). αθλητές, μερικές φορές συνοδευόμενοι από μια γυναίκα, έναν προγυμναστή ή τη Νίκη **(εικ. 645)** δ). σκηνές γυναικών και ανδρών σε ήρεμη συζήτηση **(εικ. 646)**. ε). μυθολογικές σκηνές, όπως η μάχη του Ερμή με τον Άργο, σε έναν χού στη Βοστώνη, που θεωρείται από τα πρωϊμότερα έργα του ζωγράφου **(εικ. 647)**, η άνοδος της Αφροδίτηςκαι ο θάνατος του Λαοκόοντα. Έχει την τάση να παρουσιάζει τις ίδιες μορφές και συνθέσεις, χωρίς μεγάλο αριθμό παραλλαγών. Στο πίσω μέρος των κρατήρων, εμφανίζονται σχεδόν αποκλειστικά ομάδες νέων με ιμάτια που συνομιλούν **(εικ. 648)**. Τα μυθολογικά του θέματα έχουν κάποιες ιδιαιτερότητες που τα διαφοροποιούν από τα αττικά τους αντίστοιχα: η Ιώ έχει ανθρώπινο πρόσωπο και ο Άργος μόνο ένα μάτι στον χου της Βοστώνης, ενώ και το θέμα του Λαοκόοντα δεν απαντά στην αττική αγγειογραφία.

3. Τα σχήματα που προτιμά είναι ο κωδωνόσχημος κρατήρας (πολύ δημοφιλές σχήμα στην περιοχή, αν κρίνει κανείς από τις εισαγωγές αττικών αγγείων), τον οποίο διακοσμεί με δύο ή τρεις μορφές, η υδρία, και μια ομάδα σκύφων με παραστάσεις γλαύκας.

**B. Οι υπόλοιποι ζωγράφοι της πρωτο-λευκανικής κεραμικής**

Ο Ζωγράφος του Αμύκου διακοσμεί, εκτός από τους κωδωνόσχημους κρατήρες και τις υδρίες, όπου βρίσκεται το καλύτερο έργο του, και τοπικά καθαρά σχήματα, όπως η νεστορίδα ή trozella. Στην νεστορίδα της Βοστώνης, που είναι η πρωιμότερη που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αμυκού **(εικ. 649α)**, οι συνήθεις δίσκοι λείπουν. Στην μία πλευρά εμφανίζεται ένας πολεμιστής με οσκική εμφάνιση και μια γυναίκα που φέρνει τον οπλισμό του, και στην άλλη πλευρά ένας σάτυρος ο οποίος κυνηγά μια μαινάδα. Το θέμα μαρτυρά ότι ο Ζωγράφος του Αμύκου είχε ως στόχο την πελατεία των αυτοχθόνων που κατοικούσαν στα πολίσματα της ενδοχώρας, ακριβώς όπως και ο Ζωγράφος του Pisticci είχε ιδιαίτερη τύχη σε θέσεις όπως το Pisticci.

Ο Ζωγράφος του Αμύκου είναι ο πιο δραστήριος επίγονος του Ζωγράφου του Pisticci, και αυτός ο οποίος άσκησε την μεγαλύτερη επίδραση στους συναδέλφους του. Πάνω από διακόσια αγγεία του αποδίδονται. Στα πρώιμα έργα του είναι ιδιαίτερα επηρεασμένος από τον Ζωγράφο του Pisticci, κυρίως στον τρόπο απεικόνισης των σατύρων **(εικ. 650)**, των γυναικών και των νέων, αργότερα όμως αναπτύσσει ένα ιδιαίτερα προσωπικό ιδίωμα. Έχει την τάση, στην ώριμη φάση του έργου του, να διακοσμεί μεγάλου μεγέθους αγγεία, όπως οι ελικωτοί κρατήρες, πιθανόν υπό την επίδραση του απουληϊκού εργαστηρίου, ενώ και οι κιονωτοί κρατήρες του δείχνουν προς την ίδια κατεύθυνση.

Το επώνυμο αγγείο του **[βλ. Greco, 375, εικ. 2]**, είναι μία υδρία στο Παρίσι. Εδώ η απόσταση από τα αττικά πρότυπα στα οποία θήτευσε πλάι στον Ζωγράφο του Pisticci είναι μεγάλη: οι μορφές στον ώμο, που διακοσμείται με το θέμα της τιμωρίας του Αμυκού, έχουν μεγάλα κεφάλια, ενώ ο Αμυκός είναι αποδομένος στη στάση της «έκθεσης», με το σώμα μετωπικά και το κεφάλι σε όψη ¾ να γέρνει ελαφρά. Η κοιλία του αγγείου διακοσμείται με μια τυπική ζώνη σατύρων και μαινάδων.

 Ο Ζωγράφος του Κύκλωπα είναι ο δεύτερος σημαντικός ακόλουθος του Ζωγράφου του Pisticci. Ζωγραφίζει και αυτός με τη σειρά του κυρίως κωδωνόσχημους κρατήρες. Το καλύτερο πάντως αγγείο του είναι ο επώνυμος καλυκωτός κρατήρας του Λονδίνου **(εικ. 651)**, ο οποίος φαίνεται να εμπνέεται από το σατυρικό δράμα του Ευρυπίδη, τον Κύκλωπα, που ανεβάστηκε το 406 π.Χ. Οι σύντροφοι του Οδυσσέα στα αριστερά κρατούν πυρσούς, δείγμα ότι η δράση τοποθετείται τη νύκτα. Οι δύο σάτυροι στα δεξιά, κινούνται πανομοιότυπα, κάτι που πιθανόν να υπονοεί την όρχηση. Η δράση δεν είναι η τύφλωση καθ’ευαυτή, η οποία είναι δημοφιλέστατη στην ανατολίζουσα κεραμική, αλλά η προετοιμασία της : οι σύντροφοι του Οδυσσέα ετοιμάζονται να σηκώσουν το δαυλί, ενώ ο Κύκλωπας στο κέντρο, μ’ένα μάτι στο μέτωπο, κοιμάται δίπλα σ’ένα ασκό και ένα κύπελλο. Ο Οδυσσέας εμφανίζεται ως νέος άνδρας, φορώντας τον παραδοσιακό πίλο. Σημαντική είναι η προσπάθεια του αγγειογράφου να δείξει την προοπτική, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι ο Κύκλωπας βρίσκεται στο πρώτο πλάνο, χαμηλά και είναι μεγαλύτερων διαστάσεων από τους άλλους πρωταγωνιστές. Ο Ζωγράφος του Κύκλωπα εισάγει στην δυτική αγγειογραφία τον Πολυκλείτιο χιασμό, ένα στοιχείο που θα επηρεάσει έντονα την ανατομική απόδοση του ανθρώπινου σώματος στην ύστερη λευκανική κεραμική.

 Η επόμενη γενιά πρώιμων ζωγράφων της Λευκανίας αποτελείται κυρίως από τους Ζωγράφους των Καρνείων, του Παλέρμο και του Policoro, όλοι στην παράδοση του Ζωγράφου του Αμύκου, οι οποίοι όμως μάλλον εργάζονταν όχι στο Μεταπόντιον, αλλά στη γειτονική Ηράκλεια (Policoro), όπου έχει βρεθεί μεγάλος αριθμός αγγείων τους. Ο Ζωγράφος του Palermo βρίσκεται τεχνοτροπικά εγγύτερα στον Ζωγράφο του Αμύκου από τους άλλους δύο, και είναι ελαφρά πρωϊμότερος. Διακρίνεται εντούτοις και η επίδραση του Ζωγράφου του Κύκλωπα, κυρίως στον τρόπο που εκτελούνται λεπτομέρειες όπως οι πτυχώσεις των ενδυμάτων και η κόμμωση των γυναικείων μορφών. Το σπουδαιότερο έργο του είναι ένας ελικωτός κρατήρας στο μουσείο Getty **(εικ. 652)**, που παρουσιάζει με κάπως παλαιομοδίτικο τρόπο την Δηλιακή τριάδα με τον Ερμή. Οι μορφές έχουν μια σχεδόν γλυπτική ποιότητα, ενώ η έντονα ιερατική ακινησία τους διακόπτεται από την χαριτωμένη κίνηση του μικρού ελαφιού. Ο Ερμής ακουμπά σε μια στήλη όπου είναι γραμμένο το όνομά του, ενώ η Λητώ φορά ένα καστρόμορφο στέμμα και κρατά σκήπτρο. Η Άρτεμις αντίθετα φορά το κοντό ένδυμα της κυνηγού και κρατά δύο δόρατα. Αξιοσημείωτα είναι τα σανδάλια του Απόλλωνα κιθαρωδού, και το διακοσμημένο ρούχο που φορά μέσα από τον χιτώνα του.

Ο Ζωγράφος των Καρνείων είναι αναμφίβολα ένας από τους ικανότερους αγγειογράφους της Κάτω Ιταλίας. Το αριστούργημά του είναι ο επώνυμος ελικωτός κρατήρας στον Τάραντα **(εικ. 653-654)**, που παρουσιάζει στην κύρια όψη μια εξαιρετική διονυσιακή σκηνή, με το θεό καθισμένο σ’ένα βράχο στο κέντρο, να κρατά το θύρσο και τον κάνθαρο και να φορά θρακικές μπότες και ένα περίτεχνο κεφαλόδεσμο, παρακολουθώντας μια μαινάδα που παίζει τον δίαυλο και μια δεύτερη που χορεύει. Τη σκηνή κλείνουν στ’αριστερά μια μορφή με θρακικό ένδυμα και μπότες που κρατά δαυλό και έναν κάδο και ένας σάτυρος. Η πιο ενδιαφέρουσα σκηνή πάντως παρουσιάζεται στην πίσω όψη του αγγείου: ο ζωγραφικός χώρος αρθρώνεται σε δύο επίπεδα: στο πάνω επίπεδο παρουσιάζεται μια σκηνή από το σατυρικό δράμα, με τον Περσέα να κραδαίνει το κεφάλι της Γοργόνας εν μέσω έντρομων σατύρων που φεύγουν τρέχοντας, ενώ το κάτω επίπεδο παρουσιάζει μια ομάδα χορευτών των Καρνείων, με τα χαρακτηριστικά στεφάνια από καλάμι, που συναντά κανείς και σε πολύ πρωϊμότερα λακωνικά χάλκινα ειδώλια. Οι χορεύτριες φορούν φουσκωτές φούστες και τεράστια στέμματα, Στο μέσον της παράστασης στέκει ένας αυλητής με πολύ φροντισμένο ένδυμα. Η στήλη που εμφανίζεται αριστερά φέρει την επιγραφή ΚΑΡΝΕΙΟΣ, αποκαλύπτοντας την ταυτότητα της εορτής. Πρόκειται για ένα από τα σπάνια θέματα από την θρησκευτική τελετουργία στην κατω-ιταλιώτικη κεραμική **[βλ. Greco, 377, εικ. 5α]**. Σε μία πελίκη του εμφανίζει ένα αττικό θέμα, που είναι όμως απών από την αττική εικονογραφία **[βλ. Greco, 376, εικ. 3]**: στην μία όψη εμφανίζεται ο Ποσειδώνας έφιππος, συνοδευόμενος από έναν έφηβο πολεμιστή, ενώ στην άλλη όψη παρουσιάζεται το άρμα της Αθηνάς, που σύρουν τρία άλογα και το οδηγεί μια γυναίκα (Νίκη ;). Το θέμα σίγουρα έχει να κάνει με τον μυθικό διαγωνισμό για την προστασία της πόλης της Αθήνας. Ο ίππιος Ποσειδών όμως συνδέεται επίσης και με πελοποννησιακές αντιλήψεις, κυρίως στο Άργος, όπου κατά τη γεωμετρική περίοδο εμφανίζονται θέματα που συνδυάζουν τον κόσμο των αλόγων με τον κόσμο της θάλασσας.

 Ο Ζωγράφος του Policoro είναι γνωστός από μικρό αριθμό αγγείων, ένα από τα οποία είναι μια υδρία (ύψους 45 εκ.), που παρουσιάζει την εκδίκηση της Μήδειας **(εικ. 655)**. Αρκετά άλλα αγγεία του ίδιου αγγειογράφου (πελίκες και υδρίες) παρουσίαζουν το ίδιο θέμα. Ο Ζωγράφος του Policoro προτιμά τα κατ’ενώπιον ή σε ¾ πρόσωπα, και το έργο του χρονολογείται στην αρχή του 4ου αι.

 Aξίζει να σημειωθεί εδώ η περίπτωση ενός αξιόλογου ζωγράφου της ομάδας γύρω από τον ζωγράφο του Αμύκου, τον λεγόμενο Ζωγράφο του Arnò, ο οποίος σε κάποια φάση της ζωής του μετανάστευσε στην Ετρουρία και ίδρυσε εκεί ένα εργαστήριο έντονα αττικίζον (στην ετρουσκική κεραμογραφία είναι γνωστός ως Ζωγράφος της Perugia). Πιστεύεται ότι πρόκειται για Ετρούσκο που θήτευσε στα εργαστήρια του Μεταποντίου πριν επιστρέψει στην πατρίδα του και ιδρύσει το δικό του κεραμικό εργαστήριο[[9]](#footnote-9).

**Γ. Πρώιμη απουληϊκή κεραμική**

 Η απουληϊκή ερυθρόμορφη σχολή ξεκινά γύρω στο 430 π.Χ. Συγκρίσεις με πήλινα ειδώλια και άλλα έργα τέχνης, όπως ανάγλυφα, καθώς επίσης και η προέλευση των περισσότερων αγγείων, δίνουν την εντύπωση ότι το κέντρο παραγωγής ήταν ο Τάραντας, η σπουδαιότερη Ελληνική πόλη της περιοχής. Μία άλλη θέση όπου υπάρχει πολύ μεγάλος αριθμός απουληϊκών αγγείων, αλλά και αττικών του ύστερου 5ου αι., από τα οποία οι ταραντινοί καλλιτέχνες θα μπορούσαν να εμπνευστούν, είναι το Ruvo, πόλισμα αυτοχθόνων στο εσωτερικό της Απουλήιας. Γεγονός είναι ότι τα περισσότερα ευρήματα είναι από μη ελληνικές θέσεις, αλλά αυτό ενδεχομένως να έχει να κάνει με την ιστορία των ανασκαφών. Πρόσφατες μελέτες έδειξαν ότι αξιόλογα ευρήματα, συνήθως αποσπασματικά, έχουν βρεθεί και στην ίδια την πόλη του Τάραντα.

Ο πρώιμος απουληϊκός ρυθμός δεν συνδέεται άμεσα με τις εξελίξεις στην Λευκανία. Η έμπνευση έρχεται επίσης απευθείας από την Αττική, από αγγειογράφους των χρόνων γύρω στο 430, όπως οι Ζωγράφος του Νάνου, του Κόδρου και του Kassel, ενώ αργότερα, προς το τέλος του 5ου αι., παρατηρείται μια συνειδητή προσπάθεια απομίμησης των μεγάλων ελικωτών κρατήρων των αθηναίων ζωγράφων του Προνόμου, του Κάδμου και του Τάλου[[10]](#footnote-10). Η απουληϊκή κεραμική παρέμεινε σε συνεχή επαφή με την αττική, αντίθετα από την λευκανική όπου μετά την πρώτη ομάδα αγγειογράφων επήλθε εκβαρβαρισμός της τεχνοτροπίας και παρακμή[[11]](#footnote-11).

 Οι πρωτοπόροι της πρώιμης απουληϊκής κεραμικής είναι ο Ζωγράφος της Χορεύτριας του Βερολίνου και ο συνεργάτης του, ο Ζωγράφος του Σισύφου. Οι δύο βρίσκονται πολύ κοντά τεχνοτροπικά, αν και ο δεύτερος είναι καλύτερος ζωγράφος από τον πρώτο και η τεχνοτροπία του ελαφρώς πιο εξελιγμένη.

 Ο Ζωγράφος της Χορεύτριας του Βερολίνου παίρνει το όνομά του από έναν καλυκωτό κρατήρα στο Βερολίνο, που παρουσιάζει ένα κορίτσι να χορεύει μπροστά σε μια κάπως πιο ηλικιωμένη γυναίκα, που παίζει τον αυλό καθιστή **(εικ. 656)**. Χαρακτηρίζεται από μια ορισμένη ακαμψία των μορφών, με έντονα γωνιώδη περιγράμματα, καθώς και την εμμονή στη μορφή του ηλικιωμένου άνδρα με το ιμάτιο δεμένο γύρω από τη μέση, σχηματίζοντας οριζόντιες πτυχώσεις. Χρησιμοποιεί με σχετική ευχέρεια επιγραφές, ενώ στα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του μπορούν να προστεθούν οι σαν αγάλματα μορφές των νέων του, η αγάπη του για τους κίονες, και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο ζωγραφίζει τα παραπληρωματικά κοσμήματα, και κυρίως τον μαίανδρο. Οι συνθέσεις του είναι μανιεριστικές, αλλά όχι αδιάφορες: αγαπά τα μυθολογικά θέματα (άθλοι του Ηρακλή, Αμαζονομαχίες, Τρωϊκά θέματα, περιπέτειες του Θησέα, ο Ορφέας με ένα Θράκα, ο βασιλιάς Τηρεύς), αλλά εξίσου συχνά παρουσιάζει θέματα χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις : νέους και νέες που χορεύουν, ηλικιωμένους άνδρες και νέους σε συνομιλία. Τα σχήματα που διακοσμεί είναι ο κωδωνόσχημος κρατήρας στην πρωϊμότερη φάση του, ενώ στις πιο ανεπτυγμένες περιόδους της καριέρας του διακοσμεί επίσης καλυκωτούς και ελικωτούς κρατήρες, σκύφους, αμφορείς με λαιμό, πελίκες και υδρίες. Ο αμφορέας με λαιμό στο Lecce παρουσιάζει ως μυθολογικό (Αχιλλέας και Βρισηίδα), ένα θέμα εξαιρετικά δημοφιλές στη Αττική **(εικ. 657)**, ήδη από το 2ο τέταρτο του 5ου αι., την σπονδή του πολεμιστή που φεύγει για τη μάχη, περιτριγυρισμένου από τα μέλη της οικογενείας του (η σύζυγος και ο πατέρας), τα οποία τον αποχαιρετούν. (Ας σημειωθεί ότι υπήρχαν παλαιότερα αμφιβολίες για την γνησιότητα των επιγραφών. Το 2004 αποδείχθηκε πέραν κάθε αμφιβολίας ότι οι επιγραφές είναι γνήσιες). Το σχήμα είναι ένα από τα σπανιότερα στην Απουλήια, και απαντά συνήθως σε πρώιμα έργα, για να αντικατασταθεί από τον αμφορέα παναθηναϊκού σχήματος. Το αριστούργημα του αγγειογράφου είναι ο ελικωτός κρατήρας από τον Τάραντα με την μονομαχία του Μέμνονα και του Αχιλλέα. Ο αιθίοπας πρίγκηπας είναι νεκρός και τον συγκρατεί η μητέρα του, ενώ ο θάνατος και ένας κισσός ξεπηδούν από το πλάι για να τον σκεπάσουν **(εικ. 658)**.

 Ο Ζωγράφος του Σισύφου είναι ο σημαντικότερος αγγειογράφος της πρώιμης απουληϊκής σχολής. Το επώνυμο αγγείο του είναι ένας ελικωτός κρατήρας στο Βερολίνο, που παρουσιάζει σε δύο ζώνες μια γαμήλια πομπή (ένας από τους συμμετέχοντες ονομάζεται Σίσυφος) και τους Αργοναύτες με τη Μήδεια και το χρυσόμαλλο Δέρας στη μία πλευρά, τις Μούσες και μια κενταυρομαχία στην άλλη πλευρά **(εικ. 659)**. Στο λαιμό του αγγείου παρουσιάζεται η Αφροδίτη με τρεις ερωτιδείς στη μία πλευρά και ένας ιππικός αγώνας στην άλλη πλευρά. Ένας ελικωτός κρατήρας από το Ruvo παρουσιάζει άλλο ένα πολύπλοκο μυθολογικό θέμα: την αρπαγή των Λευκιππιδών από τους Διόσκουρους στη μία πλευρά και μια Αμαζονομαχία όπου συμμετέχει και ο Ηρακλής, η οποία έχει συγκριθεί με τις μετόπες του ναού του Απόλλωνα Επικούρειου στις Βάσσες[[12]](#footnote-12). Εδώ οι μορφές εκτείνονται σε δύο επίπεδα, σε μια προσπάθεια να τονιστεί η προοπτική **(εικ. 660)**. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα κιονωτός κρατήρας του που παρουσιάζει μια πρωϊμότατη παράσταση «όσκου» ιππέα που ετοιμάζεται να προσφέρει σπονδή, από μια φιάλη. Μια γυναίκα, που φορά μη ελληνικό φόρεμα, χύνει το κρασί στην φιάλη από μια νεστορίδα με γεωμετρική διακόσμηση **(εικ. 771)**. Το σχήμα πάντως δεν θα εισαχθεί στην απουληϊκή κεραμική παρά στο 2ο τέταρτο του 4ου αι., όπου δεν είναι πολύ δημοφιλές. Αντίθετα, ο κιονωτός κρατήρας φαίνεται να λειτουργούσε ως υποκατάστατό του για τους αυτόχθονες της Απουλήιας, καθώς εκεί απαντούν οι περισσότερες πρώιμες απεικονίσεις πολεμιστών με οσκικό κοστούμι **(εικ. 662)**.

 Η παραγωγή του είναι άνιση: κοντά στα μεγαλειώδη έργα όπως οι δύο ελικωτοί κρατήρες που προαναφέρθηκαν, συναντά κανείς και κατώτερα, μηχανιστικά διακοσμημένα έργα, κυρίως κωδωνόσχημους και κιονωτούς κρατήρες με πολεμιστές που επιστρέφουν από τη μάχη, γυναίκες και εφήβους, χορευτές και σατύρους και μαινάδες **(εικ. 663)**. Σπανιότερα διακοσμεί και μικρότερα σχήματα, όπως σκύφους, υδρίες, και ληκύθους. Η δράση του καλύπτει το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι., ενώ τα καλύτερα έργα του ανήκουν στην αρχή της καριέρας του.

 Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η εμμονή του στο πρόσωπο σε τρία τέταρτα κατ’ενώπιον, η ακρίβεια των περιγραμμάτων και η κάπως ασαφής σύνδεση των μορφών που απαρτίζουν τις πολυπρόσωπες συνθέσεις του. Το πιο αξιόλογο αγγείο των μαθητών του είναι ένας ελικωτός κρατήρας που αποκτήθηκε σχετικά πρόσφατα από το Μουσείο Getty και επιστράφηκε πριν δύο χρόνια στο ιταλικό κράτος **(εικ. 664)**: παρουσιάζεται η Ανδρομέδα δεμένη σε δύο κορμούς ή βράχους, ένα θέμα δημοφιλές από την αττική εικονογραφία του β΄ μισού του 5ου αι., και πιθανότατα επηρεασμένου από την τραγωδία του Σοφοκλή με το ίδιο θέμα. Στα αριστερά, ο Περσεύς έρχεται σε συμφωνία με τον πατέρα της Ανδρομέδας, τον Κηφέα. Στο λαιμό του αγγείου υπάρχει ένα σπανιότατο θέμα, ένας σάτυρος που παρακολουθεί ένα λιοντάρι που επιτίθεται σ’ένα ταύρο. Το αγγείο θα πρέπει να χρονολογηθεί στα τέλη του 5ου αι.

 Στην ομάδα του Ζωγράφου του Σισύφου ανήκει ένας ακόμη αξιόλογος ζωγράφος, ο Ζωγράφος του Hearst, ο οποίος είναι μαθητής του παλαιότερου ζωγράφου και εμπνέεται άμεσα από την τεχνοτροπία του. Η εργασία του είναι μερικές φορές εξίσου αξιόλογη με του δασκάλου του. Αυτό που τον διακρίνει πάντως είναι τα εξεζητημένα μυθολογικά θέματα που επιλέγει, και που συχνά δεν βασίζονται σε καμμία προγενέστερη εικονιστική παράδοση: ο Βελλερεφόντης να παραδίδει τα σήματα λυγρά στον Ιοβάτη, βασιλιά της Λυκίας, η δίκη του Ορέστη στην Αθήνα **(εικ. 665)**, ο Ηρακλής με τον κένταυρο Νέσσο και ο Φινέας με τους Αργοναύτες και τις Άρπυιες και η σφαγή των Μνηστήρων από τον Οδυσσέα **(εικ. 666)**. Διακοσμεί κωδωνόσχημους και καλυκωτούς κρατήρες, καθώς και αμφορείς παναθηναϊκού σχήματος. Η καριέρα του εκτείνεται από το 415 ως το 390 π.Χ. περίπου.

**Δ. Η δεύτερη γενιά ζωγράφων της Απουλήιας**

Ουσιαστικά πρόκειται για δύο σημαντικούς ζωγράφους που καλύπτουν χρονικά την περίοδο των δύο πρώτων δεκαετιών του 4ου αι., μαζί με μια ομάδα ελασσόνων αγγειογράφων, καθώς και κάποια μεμονωμένα αλλά σημαντικά έργα. Ο Ζωγράφος της Αριάδνης είναι ο πρωϊμότερος. Η τεχνοτροπία του αναγνωρίζεται εύκολα στις γυμνές ανδρικές μορφές του με πρόσωπα αποδομένα σε τρία τέταρτα κατ’ενώπιον. Δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση σε μυθολογικά θέματα, όπως η αποθέωση του Ηρακλή, ο Βελλερεφόντης και η Χίμαιρα και ο Θησεάς που εγκαταλείπει την κοιμισμένη Αριάδνη στη Νάξο.

Το τελευταίο θέμα απαντά στο επώνυμο αγγείο του ζωγράφου, τη στάμνο στη Βοστώνη, από τη Γέλα **(εικ. 667)**. Η ηρωίδα κοιμάται ημίγυμνη και αμέριμνη, υπό την προστασία του φτερωτού Ύπνου, την ώρα που ο Θησέας, υπό τις προσταγές της Αθηνάς, την εγκαταλείπει με μια αμφίσημη χειρονομία αποχαιρετισμού και ετοιμάζεται να επιβιβαστεί στο καράβι του που εικονίζεται παραπλεύρως. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κώμη του ήρωα, ζωγραφισμένη σαν χαίτη λιονταριού. Στην άλλη όψη παρουσιάζεται ένα ακόμη σπάνιο μυθολογικό θέμα, η αναχώρηση του Βελλερεφόντη για την Λυκία, και τον αποχαιρετισμό του με τον Προίτο και την Σθενεβοία. Ο Πήγασος στέκει πίσω από τον ήρωα. Το σχήμα της στάμνου είναι εξαιρετικά σπάνιο στην Κάτω Ιταλία, και το συγκεκριμένο αγγείο είναι ένα από τα πρωϊμότερα[[13]](#footnote-13). Άλλα σχήματα που διακοσμεί ο Ζωγράφος της Αριάδνης είναι οι κωδωνόσχημοι, οι κιονωτοί και οι καλυκωτοί κρατήρες.

Τα άλλα μυθολογικά θέματα του ζωγράφου παρουσιάζουν ένα μεγαλείο στη σύνθεση, αλλά συχνά εμφανίζονται σε μικρού μεγέθους αγγεία (κωδωνόσχημους κρατήρες κυρίως), και οι μορφές δείχνουν κάπως στριμωγμένες.

Ο ουσιαστικός πρόδρομος του διακοσμητικού ρυθμού είναι ο Ζωγράφος της Γέννησης του Διονύσου. Διακοσμεί κυρίως ελικωτούς κρατήρες, ενός σχήματος αρκετά διαφορετικό από το αντίστοιχο του Ζωγράφου του Σισύφου: το σώμα των αγγείων είναι πιο ωοειδές και λιγότερο κοντόχοντρο, και ο λαιμός ψηλότερος. Το σχήμα αυτό θα επικρατήσει στην ύστερη απουληϊκή κεραμική, παρά την εξαφάνισή του από το αττικό ρεπερτόριο μετά το 380 π.Χ. Η γενικότερη εντύπωση των έργων του Ζωγράφου της Γέννησης του Διονύσου θυμίζει αγγεία του κύκλου των αθηναίων ζωγράφων του Μειδία, του Δίνου και του Κλεοφώντος, που είναι κάπως πρωϊμότερα. Το επώνυμο αγγείο, που προέρχεται από τον Τάραντα, παρουσιάζει τη γέννηση του Διονύσου από το μηρό του Δία, μια σύνθεση που απαντά στην αττική κεραμική από το 460 π.Χ. περίπου, και που την βρίσκουμε επίσης σε ένα πολύ περιορισμένο αριθμό ετρουσκικών κατόπτρων. Οι μορφές συντάσσονται σε πολλαπλά επίπεδα (ο Πάνας φαίνεται να κρύβεται πίσω από ένα βράχο). Γύρω από το Δία παρουσιάζονται η Ήρα, που παραλαμβάνει το στεφανωμένο με κισσό βρέφος, ο Απόλλωνας με την Άρτεμι, η Αφροδίτη με τον Έρωτα, ο Ερμής, ο Πάνας, τρεις ακόμη γυναικείες μορφές και ένας σάτυρος που αντιδρά με μια κίνηση ξαφνιάσματος στο θαύμα που συντελείται. Στο λαιμό του αγγείου υπάρχει μια ζωηρή σκηνή κενταυρομαχίας, ενώ στην πίσω όψη εικονίζεται Αμαζονομαχία **(εικ. 668)**.

Ένα δεύτερο σημαντικό έργο του Ζωγράφου, δυστυχώς πολύ αποσπασματικό, παρουσιάζει μια μυθολογική σκηνή που τοποθετείται στο ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς, και παρουσιάζει το λατρευτικό άγαλμα του θεού να κρατά φιάλη και τόξο **(εικ. 669)**. Διακρίνονται στα αριστερά ο Απόλλωνας που παίζει την λύρα, ο Διόνυσος που κρατά θύρσο, μια μαινάδα που παίζει τύμπανο και ένας σάτυρος που χορεύει, ενώ τη σκηνή κλείνει ο δελφικός τρίποδας.

**Ε. Η πρώιμη σικελική κεραμική**

 Η σικελική κεραμική αναπτύσσεται σε δύο φάσεις, που μοιάζουν ανεξάρτητες μεταξύ τους: η πρώτη, που μας ενδιαφέρει εδώ, ξεκινά γύρω στο 415-410 π.Χ., και διαρκεί ως το 370 περίπου. Στο δεύτερο τέταρτο του 4ου αι., πολιτικοί λόγοι (συνεχείς πολεμικές συγκρούσεις και ανασφάλεια των πόλεων), οδήγησε έναν αριθμό ζωγράφων να εγκαταλείψει την Σικελία και να μεταφερθεί προς βορράν, κατά μήκος της δυτικής ακτής της Ιταλίας, ιδρύοντας τα κεραμικά εργαστήρια της Καμπανίας και της Ποσειδωνίας.

 Τα κέντρα της πρώιμης σικελικής κεραμικής θα πρέπει να αναζητηθούν στις δύο μεγάλες πόλεις της Ιμέρας και των Συρακουσών. Είναι δημοφιλής η τάση να συνδέεται η απαρχή του σικελικού ρυθμού με τα γεγονότα της αθηναϊκής εκστρατείας στη νήσο (415-413 π.Χ.), αν και με δυσκολία μπορούμε να φανταστούμε το εκστρατευτικό σώμα να κουβαλά μαζί του κεραμείς και αγγειογράφους. Κάποια ευρήματα από τον Σελινούντα και το Vassallagi που χρονολογούνται περί το 410 π.Χ. (πριν την καταστροφή των δύο κέντρων από τους Καρχηδονίους), πιθανόν να προσφέρουν τον κρίκο μεταξύ αττικών εισαγωγών και σικελικών απομιμήσεων. Γεγονός είναι ότι η πρώιμη σικελική παραγωγή είναι έντονα επηρεασμένη από την Αττική. Ίσως η δραματική πτώση των εισαγωγών μετά το 415 να οδήγησε στην απόφαση να εγκατασταθεί ένα τοπικό εργαστήριο στη Σικελία[[14]](#footnote-14).

 Ο πρωϊμότερος σικελός αγγειογράφος είναι ο Ζωγράφος της Σκακιέρας. Παίρνει το όνομά του από το χαρακτηριστικό διακοσμητικό που εμφανίζεται στον καλυκωτό κρατήρα του στο Λονδίνο **(εικ. 670)**. Τα αγγεία του προέρχονται κυρίως από την Σικελία, υπάρχει όμως ένας ικανός αριθμός με καμπανική προέλευση. Το αγαπημένο του σχήμα είναι οι διάφοροι κρατήρες, κωδωνόσχημοι συνήθως, διακοσμημένοι με διονυσιακές σκηνές και σκηνές με τον Έρωτα ανάμεσα σε θνητούς, και καλυκόσχημους στις πιο αξιόλογες στιγμές του. Η τεχνοτροπία του συγγενεύει με αθηναίους αγγειογράφους όπως ο Ζωγράφος του Πόθου και ο ζωγράφος της Ιένας, επομένως η παραγωγή του θα πρέπει να καταλάβει το διάστημα 410-390 π.Χ. Βάσει της διάδοσης των αγγείων του, είναι πιθανόν να ήταν εγκατεστημένος στις Συρακούσες.

Το επώνυμο αγγείο του **(εικ. 670)** είναι ένας θαυμάσιος καλυκωτός κρατήρας με σκηνή συμποσίου: ένας ηλικιωμένος συμποσιαστής παίζει τον κότταβο μαζί με έναν νεαρό σύντροφό του, ενώ ένας Έρωτας ετοιμάζεται να τον στεφανώσει. Το κόσμημα της σκακιέρας διακοσμεί την κουβέρτα και το μαξιλάρι του νεώτερου συμποσιαστή. Στην άλλη όψη εμφανίζονται νέοι ιματιοφόροι να συζητούν.

Ο σκύφος της Βοστώνης **(εικ. 671)** είναι ένα τελείως διαφορετικό έργο: παρουσιάζει την Αγαύη και μία σύντροφό της να μεταφέρουν το κεφάλι του Πενθέα. Στην άλλη πλευρά του αγγείου, δύο ακόμη μαινάδες χορεύουν, κραδαίνοντας το θύρσο. Παρά την ιερατική ηρεμία των κινήσεών τους, οι γυναίκες βρίσκονται σε έκσταση, αν κρίνει κανείς από την ανακατεμμένη κόμμωσή τους και από το κεφάλι το τραβηγμένο προς τα πίσω. Το θέμα είναι καθαρά αττιικά, όμως η απόδοσή του είναι μοναδική. Το σχήμα (σκύφος), είναι καθαρά αττικό, αν και η διακόσμησή του στο χείλος με ωά είναι παράξενη.

 Ο δεύτερος σημαντικός ζωγράφος του πρώιμου σικελικού εργαστηρίου είναι ο Ζωγράφος της Δίρκης. Είναι μαθητής του Ζωγράφου της Σκακιέρας και η καριέρα του εκτείνεται μέχρι από το 400 ως το 380 π.Χ. περίπου. Παρά την επιρροή του Ζωγράφου της Σκακιέρας στο πρώιμο έργο του, σύντομα αυτονομείται και θέτει τις βάσεις όχι μόνο για τις μετέπειτα εξελίξεις στην εξέλιξη του σικελικού ερυθρόμορφου, αλλά και στην ίδρυση των σχολών της Καμπανίας και της Ποσειδωνίας. Οι καλυκωτοί κρατήρες του είναι πιο αξιόλογα έργα, και διακοσμούνται με μυθολογικά θέματα, όπως για παράδειγμα το επώνυμο έργο του που παρουσιάζει ένα θέμα εμπνευσμένο από το θέατρο **(εικ. 672)**.Τα περισσότερα αγγεία του προέρχονται από τη Σικελία, και μάλιστα από τις Συρακούσες. Ο πιο κοντινός στην τεχνοτροπία ακόλουθός του πάντως, ο Ζωγράφος της Νάπολης 2074, φαίνεται ΄πώς μετακινήθηκε στην Καμπανία.

Ήδη από την πρώτη αυτή φάση, οι σικελοί αγγειογράφοι εξάγουν ένα μεγάλο μέρος της παραγωγής τους στους Λοκρούς και την Καμπανία. Μια συγκριτική παράθεση στοιχείων είναι αρκετή για να καταδείξει το γεγονός:

* Ζωγράφος της Σκακιέρας: 20 Σικελία, 7 Καμπανία
* Ζωγράφος της Δίρκης: 6 Σικελία, 2 Καμπανία
* Ζωγράφος της Νάπολης 2074: 2 Σικελία, 4 Σικελία
* Ζωγράφος του Λαγού και του Έρωτα: 6 στην Καμπανία
* Ζωγράφος του Κώμου: 3 Σικελία, 1 Καμπανία, 1 Απουλία
* Ομάδα Prado/Fenga: 11 Σικελία, 6 Καμπανία, 3 Λοκροί
* Ζωγράφος του Λούβρου K 236: 1 Σικελία, 3 Καμπανία, 1 Λοκροί

 Στο 1ο τέταρτο του 4ου αιώνα παρατηρείται μια άνθηση της ερυθρόμορφης κεραμικής στη Σικελία, με ευρήματα από την Ιμέρα, το Vassallagi, τον Ακράγαντα, το Σελινούντα. Ο Ζωγράφος της Ιμέρας θεωρείται αγγειογράφος της Απουλήιας που μετακινήθηκε στην Ιμέρα λίγο πριν την καταστροφή της πόλης (409 π.Χ.) Αργότερα όμως, φαίνεται πώς υπάρχει ένα κίνημα προς το βορρά, με τον Ζωγράφο των Λοκρών να εγκαθίσταται στην ομώνυμη πόλη, και τους επιγόνους του Ζωγράφου της Δίρκης να μετακινούνται δυτικά, στην Καμπανία και την Ποσειδωνία.

**5.4.3. Ο ώριμος ερυθρόμορφος**

**Α. Λευκανική κεραμική**

Λιγότερα από 1000 αγγεία αποδίδονται στο ανεπτυγμένο λευκανικό εργαστήριο. Μετά την πρώτη φάση δραστηριότητας, το λευκανικό εργαστήριο μοιάζει να οδηγείται σιγά σιγά σε παρακμή. Η πρώτη γενιά αντιπροσωπεύεται από τρεις κυρίως ζωγράφους, τους Ζωγράφους της Κρέουσας, του Αναβάτη και του Δόλωνα. Και οι τρεις αντιπροσωπεύονται από θραύσματα αγγείων στους κλιβάνους του Μεταποντίου. Η τεχνοτροπία τους είναι συγγενική, και φαίνεται να συνδέονται με την προηγούμενη γενιά, καθώς αγγεία του Ζωγράφου της Κρέουσας έχουν βρεθεί μαζί με αγγεία του Ζωγράφου του Αμύκου σε τάφο του Policoro. Ακόμη πιο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι αγγεία των παραπάνω αγγειογράφων έχουν βρεθεί στον κεραμεικό του Μεταποντίου. Εντούτοις, ένα τμήμα της παραγωγής προσιδιάζει με αντίστοιχες κατηγορίες της απουλικής κεραμικής. Είναι γεγονός ότι ελάχιστα λευκανικά αγγεία εξάγονται.

 Η ακμή των τριών ζωγράφων τοποθετείται γύρω στο 370 π.Χ. και συνδέονται με τον λεγόμενο Ζωγράφο του Tarporley του απλού ρυθμού της Απουλήιας. Υπάρχει μάλιστα μια ομάδα αγγείων που ονομάζεται Ενδιάμεση, μεταξύ λευκανικής και απουληϊκής, αλλά και με πολλά στοιχεία δανεισμένα από την αττική σχολή. Κατ΄εξαίρεση, αγγεία της ομάδας έχουν βρεθεί στον Τάραντα, γεγονός που υποδηλώνει ότι ενδεχομένως ορισμένα από τα μέλη της μεταβατικής ομάδας παράγονται στον Τάραντα **(εικ. 673-674)**. Η πλειοψηφία πάντως αποτελείται από αγγεία που ανήκουν είτε στο λευκανικό εργαστήριο, είτε στο εργαστήριο των Λοκρών, είτε σε άγνωστα, επαρχιακά κέντρα.

 Το επώνυμο αγγείο του Ζωγράφου του Αναβάτη είναι ένας κωδωνόσχημος κρατήρας που παρουσιάζει το συγκεκριμένο άθλημα **(εικ. 675)**: ένας αναβάτης ξεπεζεύει από το άλογό του μπροστά από ένα ιωνικό κίονα, ενώ τον περιμένει μια Νίκη για να τον στεφανώσει.

 Οι Ζωγράφοι της Κρέουσας και του Δόλωνα ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο. Στον πρώτο ανήκουν 130 αγγεία περίπου, ενώ η αρχή της σταδιοδρομίας του τοποθετείται στις αρχές του 4ου αι. Οι τυπικές μορφές που χρησιμοποιεί είναι ιδιαίτερα αναγνωρίσιμες: ναι γυναίκα που φορά πέπλο, με απόπτυγμα, μια γυμνή ανδρική μορφή που στέκει με το βάρος στο ένα πόδι και με αντίστοιχη στροφή του σώματος, ενώ οι νέοι στην πίσω όψη των κρατήρων έχουν μια μαύρη ταινία στο ιμάτιό τους. Το πιο εντυπωσιακό του αγγείο είναι ένας ελικωτός κρατήρας που παρουσιάζει το Διόνυσο και την Αριάδνη μέσα σ’ένα σπήλαιο, περιστοιχισμένος από σατύρους, μαινάδες και Πάνες. **(εικ. 676)**.

 Το σημαντικότερο αγγείο του Ζωγράφου του Δόλωνα είναι ο ομώνυμος καλυκωτός κρατήρας: στην κύρια όψη παρουσιάζονται ο Οδυσσέας και ο Διομήδης να συλλαμβάνουν τον Δόλωνα, τον Τρώα κατάσκοπο ντυμένο με δέρμα λύκου, μέσα στο δάσος. Το σχέδιο είναι αξιομνημόνευτο, καθώς οι μορφές είναι σχεδόν παρωδίες, στην παράδοση των φλυακικών αγγείων **(εικ. 677)**. Εκτός από κρατήρες, διακόσμησε επίσης υδρίες και πολλές νεστορίδες. Η σχετική έλλειψη αγγείων του από το Μεταπόντιο και η στενή σχέση της τεχνοτροπίας του με αυτήν του Ζωγράφου του Tarporley οδήγησαν στην υπόθεση ότι ίσως για ένα διάστημα είχε μεταφέρει τη δραστηριότητά του στον Τάραντα.

Σε ανώτερο επίπεδο τοποθετείται ο Ζωγράφος των Χοηφόρων, αξιοσημείωτος για τα θέματα εμπνευσμένα από τις τραγωδίες του Αισχύλου. Η τεχνοτροπία του κατάγεται από το εργαστήριο των Ζωγράφων της Κρέουσας και του Δόλωνα, αλλά είναι κάπως εκβαρβαρισμένη. Στο ομώνυμο αγγείο του παρουσιάζει την Ηλέκτρα στο κέντρο να θρηνεί στον τάφο του πατέρα της (που διακοσμείται με κρατήρες και υδρίες), πλαισιωμένη από τον Ορέστη που φορά πίλο και τον Πυλάδη που φορά πέτασσο **(εικ. 678)**.

Περί το 375-350, το εργαστήριο του Μεταποντίου σταματά την παραγωγή του, και ο αριθμός των λευκανικών αγγείων μειώνεται δραστικά. Η παραγωγή πλέον εξασφαλίζεται από κέντρα στην ενδοχώρα της Λευκανίας, την Roccanova, το Anzi και το Armento. Δύο σημαντικοί ζωγράφοι της τελευταίας αυτής επαρχιακής και αρκετά αδιάφορης φάσης που διαρκεί ως το τέλος του 3ου 4ου του 4ου αι. είναι οι Ζωγράφοι του Prımato και της Roccanova.

Η λευκανική παραγωγή σταματά στο τελευταίο 4ο του 4ου αιώνα. Στους κλιβάνους του Μεταποντίου βρέθηκαν απορρίματα αγγείων που αποδίδονται σε απουλικά εργαστήρια του προχωρημένου 4ου αι., δείγμα ότι ένα δείγμα της παραγωγής της Απουλίας γίνονταν στην Λευκανία και εξυπηρετούσε πιθανόν τοπικές ανάγκες.

**Β. Απουληϊκή κεραμική**

Στην ώριμη απουληϊκή κεραμική διακρίνονται δύο μεγάλες παραδόσεις, ο «απλός ρυθμός», που ουσιαστικά κατάγεται από τις απλές και «ξερές» συνθέσεις των λιγότερο προσεγμένων έργων των Ζωγράφων της Χορεύτριας του Βερολίνου και του Σισύφου, κυρίως των κωδωνόσχημων κρατήρων, ενώ ο «διακοσμητικός ρυθμός» προέρχεται από τους εξαιρετικά φροντισμένους και «φορτωμένους» με διακοσμητικά μοτίβα ελικωτούς και καλυκωτούς κρατήρες του ζωγράφου της Γέννησης του Διονύσου.

 Ο Ζωγράφος του Tarporley και το εργαστήριό του είναι οι σημαντικότερες μορφές του απλού ρυθμού, κατά το 2ο 4ο του 4ου αι. Είναι μαθητής του Ζωγράφου του Σισύφου. Διακοσμεί κυρίως κωδωνόσχημους κρατήρες, διακοσμημένους με διονυσιακά θέματα και φλύακες (ηθοποιούς της κωμωδίας). Σ’ένα κρατήρα του παρουσιάζει μια σειρά χορευτών του σατυρικού δράματος **(εικ. 681)**. Σπανιότερα είναι τα μυθολογικά θέματα, όπως ο Περσέας με την Αθηνά που κρατά το Γοργόνειο που αντανακλάται στην ασπίδα της **(εικ. 682)**.

 Οι άμεσοι συνεχιστές του συνεχίζουν την παράδοση των διονυσιακών και φλυακικών θεμάτων, και παράγουν ορισμένα από τα σημαντικότερα αγγεία της κατω-ιταλιώτικης κεραμικής. Οι φλύακες είναι σκηνές από το θέατρο όπου πρωταγωνιστούν ηθοποιοί ,ε κωμικά προσωπεία και κοστούμι. Το συμβατικό όνομα δηλώνει ένα είδος δωρικής φάρσας, άλλα τελευταία καταδείχθηκε η άμεση σχέση του είδους με την αττική κωμωδία, Αξιοσημείωτος είναι ο κρατήρας του Würzburg με παρωδία του μύθου του Τήλεφου που εμπνέεται άμεσα από την αττική κωμωδία και συγκεκριμένα τις Θεσμοφοριάζουσες **(εικ. 681)**. Ο Ζωγράφος των Χορηγών και ο Ζωγράφος του McMilan παράγουν ορισμένες από τις πιο δημοφιλείς σκηνές φλυάκων, με επιγραφές που παραπέμπουν σε άγνωστες κωμωδίες, πιθανόν αττικού ρεπερτορίου **(εικ. 682-683)**.

 Η επόμενη γενιά ζωγράφων του απλού στυλ τείνει να προσεγγίσει το διακοσμητικό στυλ, και συχνά ζωγράφοι κινούνται μεταξύ των δύο τεχνοτροπιών με χαρακτηριστική άνεση. Ο διακοσμητικός ρυθμός προέρχεται από τα μεγάλα αγγεία των διαδόχων των πρωτοπόρων του απουληικού ρυθμού. Η πρώτη γενιά αντιπροσωπεύεται από το Ζωγράφο του Felton κυρίως, που διακοσμεί επίσης αγγεία παρωδίας με νάνους και ηθοποιούς **[βλ. Greco, 385, εικ. 14]**. Άλλοι σημαντικοί πρόδρομοι του διακοσμητικού ρυθμού είναι ο ζωγράφος του Σαρπηδόνα **(εικ. 684)** και ο Ζωγράφος των Μαύρων Ερινυών **(εικ. 685)**.

Ο πρώτος σημαντικός ζωγράφος του διακοσμητικού ρυθμού, που μας εισάγει στον Μέσο απουλικό ρυθμό είναι ο Ζωγράφος της Ιλίου Πέρσεως. Θεωρείται υπεύθυνος για δύο σημαντικές προσθήκες στο εικονιστικό και διακοσμητικό ρεπερτόριο των απουληϊκών ελικωτών κρατήρων: α). προσέθεσε ανάγλυφες μάσκες γυναικών στο εσωτερικό των ελίκων των λαβών, όπου μέχρι τότε αφήνονταν στο μαύρο γάνωμα ή διακοσμούνταν με στεφάνι κισσού και β). εισήγαγε το μοτίβο της γυναικείας κεφαλής που προβάλλει μέσα από ένα περίπλοκο φυτικό κόσμημα στον λαιμό της κύριας όψης του αγγείου[[15]](#footnote-15). Η δεύτερη αυτή εξέλιξη θα κυριαρχήσει στη διακόσμηση του σχήματος, τόσο στην Απουλήια, όσο και στην Καμπανία και την Ποσειδωνία, μέσω του Ζωγράφου της Αφροδίτης, ενώ θα επηρεάσει και έργα σαν τον κρατήρα του Δερβενίου. Η εξέλιξη αυτή έχει αποδοθεί υποθετικά στην εργασία του ζωγράφου Παυσία, και ανιχνεύεται μεταξύ άλλων σε μωσαϊκά και τοιχογραφίες από την Πέλλα, την Ερέτρια και τη Σικυώνα.

 Ο Ζωγράφος της Ιλίου Πέρσεως χαρακτηρίζεται επίσης από την εκτεταμένη χρήση επιθέτων χρωμάτων, κυρίως του λευκού, καθώς και διάφορων τόνων του ερυθρού και του κίτρινου. Στο επίπεδο της εικονογραφίας είναι αυτός ο οποίος συστηματοποίησε τις σκηνές του ναίσκου, με την μορφή του νεκρού ή της νεκρής μέσα σε ναίσκο και τριγυρισμένο από τους συγγενείς του **(εικ. 686-688)**.

 Ο Ζωγράφος του Λυκούργου φέρνει την κορύφωση της δεύτερης φάσης του διακοσμητικού ρυθμού. Το επώνυμο αγγείο του είναι ένας καλυκωτός κρατήρας που παρουσιάζει δραματοποιημένη την τρέλα του βασιλιά Λυκούργου και τη δολοφονία των ίδιων των παιδιών του **[βλ. Greco, 381, εικ. 8]**. Ακολουθεί τον προκάτοχό του στην διακόσμηση σκηνών ναίσκου, ενώ τα πρόσωπα των μορφών του αρχίζουν να απεικονίζονται σε όψη ¾ και οι στάσεις είναι τόσο εξεζητημένες που μοιάζουν ψεύτικες. Διακρίνεται όμως κυρίως για τις εξαιρετικές μυθολογικές παραστάσεις του, που μας προϊδεάζουν για τις εξελίξεις της επόμενης γενιάς **(εικ. 689-690)**. Στην ίδια παράδοση τοποθετούνται σημαντικοί αγγειογράφοι, πρόδρομοι του Ζωγράφου του Δαρείου. Ξεχωρίζει ο ζωγράφος της Λαοδαμείας **(εικ. 691)**, ο Ζωγράφος της Gioia del Cole **(εικ. 692)** και ο ζωγράφος της Κοπεγχάγης 4223, που ειδικεύεται στις σκηνές ναίσκων σε μεγάλους ελικωτούς κρατήρες **(εικ. 693-694)**.

 Ο Ζωγράφος του Δαρείου είναι ο σημαντικότερος αγγειογράφος της ύστερης απουληϊκής κεραμικής. Προέρχεται από μια ομάδα αγγειογράφων που προαναφέραμε, οι οποίοι αναπτύσσουν μεν το διακοσμητικό στυλ, αλλά αυτός το οδηγεί στην τελειοποίησή του, και στην εξάντληση της δημιουργικότητάς του. Προτιμά τα μεγάλου μεγέθους αγγεία, ελικωτούς και καλυκωτούς κρατήρες, λουτροφόρους και παναθηναϊκούς αμφορείς σε μνημειακές διαστάσεις, που μπορεί να φθάνουν και το 1.5 μ. σε ύψος. Τα φυτικά κοσμήματά του είναι άψογα σχεδιασμένα, αν και κάπως κουραστικά, ενώ η τεχνοτροπία των μορφών του είναι ακριβής και λεπτομερέστατη. Οι μορφές του παρουσιάζονται κυρίως με πρόσωπα σε όψη ¾. Παρουσιάζει ιδιαίτερα εξεζητημένες εκδοχές μυθολογικών επεισοδίων, ακόμη και σπανιότατους μύθους, όπως για παράδειγμα η θυσία στον τάφο του Πατρόκλου **(εικ. 695)**, η δολοφονία του Ατρέα **(εικ. 696)**, ή σκηνές εμπνευσμένες από το θέατρο , όπως η Μήδεια με τον αγγελιοφόρο **(εικ. 697)** αλλά και γεγονότα της εποχής του, όπως το επώνυμο αγγείο του στην Napoli με τον βασιλιά Δαρείο και την αυλή του **[βλ. Greco, 381, εικ. 9]**. Οι συνθέσεις δομούνται σε πολλαπλά επίπεδα, ενώ σίγουρα εμπνέεται από το θέατρο. Αφήνει επιγόνους μια σημαντική σχολή αγγειογράφων που ακολουθούν και επεκτείνουν τις ζωγραφικές του αναζητήσεις, όπως φαίνεται σ’ένα κρατήρα που παρουσιάζει τον Βελλερεφόντη με την Χίμαιρα **[βλ. Greco, 383, εικ. 11]**. Κυριότερος μαθητής του είναι ο Ζωγράφος του Κάτω Κόσμου, που διακοσμεί εντυπωσιακές παραστάσεις του Κάτω Κόσμου με έντονη ορφική θεματολογία **(εικ. 698)**, αλλά και μυθολογικές σκηνές εμπνευσμένες από τη θεματολογία της αττικής τραγωδίας **(εικ. 699)**.

 Ένα μεγάλο εργαστήριο ελικωτών κρατήρων, που ειδικεύεται σε μεγάλους κρατήρες με μυθολογικά και θεατρικά θέματα, αλλά κυρίως σκηνές ναίσκων, εντοπίζεται πλέον εκτός Τάραντα, στην Canossa, που είναι οικισμός αυτοχθόνων. Οι σημαντικότεροι ζωγράφοι του εργαστηρίου είναι ο Ζωγράφος της Βαλτιμόρης, ο Ζωγράφος της Φιάλης και ο κάπως υστερότερος Ζωγράφος του Γανυμήδη **(εικ. 700-702)**. Κοντά στην πιο εμπνευσμένη παραγωγή, υπάρχει ένας πολύ μεγάλος αριθμός μικρότερων αγγείων (ρυτά, φιάλες με λαβή, χόες, οινοχόες, κύπελλα, ασκοί κλπ.), που διακοσμούνται με πρόχειρες τυπικές μορφές **(εικ. 703-705)**. Η απουληϊκή αγγειογραφία φθάνει στο τέλος της στα τέλη του 4ου αι., αφού είχε εξαντλήσει πλήρως τα αποθέματα δημιουργικότητας των καλλιτεχνών της. Ένας από τους τελευταίους αξιόλογους αγγειογράφους είναι ο Ζωγράφος του λευκού Σάκκου. Το μουσείο Getty είχε κάποτε στη συλλογή του ένα ζεύγος κρατήρων, ιδιαίτερα εντυπωσιακών, με σπασμένο πυθμένα (άρα ηθελημένα εκτός κυκλοφορίας, προκειμένου να τοποθετηθούν σε τάφο), που προέρχονται από άγνωστο τάφο της Νότιας Ιταλίας. Σήμερα τα έργα αυτά έχουν επιστραφεί στην Ιταλία. Συνδυάζουν το θέμα του ταφικού ναίσκου με σκηνές μύθου που λαμβάνουν χώρα σε ανάλογες κατασκευές **(εικ. 706)**.

**Γ. Σικελική κεραμική**

 Η σικελική κεραμική γνωρίζει μια μεγάλη κάμψη ως το 340 π.Χ. περίπου, όταν η μερική απελευθέρωση της νήσου από τον Τιμολέοντα, οδήγησε σε μια νέα άνθηση των τεχνών της νήσου. Υπάρχουν διάφορες ομάδες που παρουσιάζουν αξιοσημείωτη ομοιογένεια, αν και θα πρέπει να παρασκευάζονταν σε διαφορετικά κέντρα, όπως τους Λεοντίνους, την Γέλα, τις Συρακούσες, και την περιοχή της Αίτνας, με πιθανό κέντρο την Κεντορίπα.Στο θεματολόγιο κυριαρχεί το γυναικείο στοιχείο (κυρίως η γυναικεία κεφαλή), ενώ και τα σχήματα είναι ιδιόμορφα, με κυρίαρχη την σφαιρική πυξίδα, την σκυφοειδή πυξίδα, τον γαμικό λέβη και τον σκύφο. **(εικ. 707)**. Στη Λιπαρά νήσο αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη πολύχρωμη τεχνική που ανθίζει κυρίως στον ύστερο 4ο και τον πρώιμο 3ο αι. **(εικ. 708)**

**Δ. Καμπανική κεραμική**

Έχει σήμερα καταστεί εμφανές ότι τα καμπανικά εργαστήρια ιδρύονται από κεραμείς από την Σικελία, όπως ο Ζωγράφος του Κώμου, ο Ζωγράφος της Νάπολης 2074 και ο Ζωγράφος Prado-Fienga, στα χρόνια περί το 380 π.Χ., όπου η πρώιμη σικελική κεραμική γνωρίζει ήδη κάποια διάδοση στα τέλη του 5ου αι. Ορισμένοι σικελοί ζωγράφοι θα πρέπει να εργάστηκαν και στις δύο περιοχές, με πρωϊμότερο αυτόν της Νάπολης 2074. Μια άλλη μικρή ομάδα ζωγράφων φαίνεται πώς επέλεξε τους Επιζεφύριους Λοκρούς αρχικά, πριν καταλήξει στα καμπανικά κέντρα[[16]](#footnote-16). **(εικ. 709-710)**. Ένας από τους πρώτους ζωγράφους του καμπανικού ρυιμού είναι και ο ζωγράφος του Κωμού (Revel Painter) γνωστός, όπως και ο Ζωγράφος της Νάπολης 2074, από τα αγγεία του τάφου του Blacas, εκ των οποίων και το επώνυμο αγγείο του, που παρουσιάζει το διονυσιακό θίασο σε μια ασυνήθιστα έντονη εκστατική δραστηριότητα **(εικ. 711)**. Λόγω της εύρεσής τους με αττικά αγγεία του 390-380 π.Χ., συμπεραίνεται ότι ο καμπανικός ερυθρόμορφος ξεκινά το αργότερο στο 380 π.Χ.

 Τρία είναι τα κυριότερα εργαστήρια της Καμπανίας: τα δύο φαίνεται πώς έδρευαν στην Καπύη και το τρίτο στην Κύμη, η οποία ήδη βρίσκεται υπό οσκική κατοχή.Αναλυτικά: 1. Η πρώτη σχολή της Καπύης: ο Ζωγράφος της Κασσάνδρας. 2. Η δεύτερη σχολή της Καπύης: ο Ζωγράφος της Καπύης και η ομάδα A.V. 3. Η σχολή της Κύμης: ο Ζωγράφος CA και η απουλιανίζουσα ομάδα.

Ο καμπανικός πηλός αναγνωρίζεται εύκολα, καθώς έχει ένα απαλό ανοικτό πορτοκαλοκίτρινο (Κύμη) ή καστανόχρωμο (Καπύη). Ερυθρωπό ή ερυθρό επίχρισμα χρησιμοποιείται συχνά για την βελτίωση της εμφάνισης του πηλού. Στον καμπανικό ερυθρόμορφο γίνεται ευρύτατη χρήση του επίθετου λευκού, ιδίως για τη γυναικεία σάρκα.

 Τα σχήματα είναι εν μέρει τοπικά (καδόσχημος αμφορέας) ή αττικά με παράδοση στην Καμπανία (αμφορέας με λαιμό), αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις είναι τα συνηθισμένα κατω-ιταλιώτικα σχήματα (κωδωνόσχημος και καλυκόσχημος κρατήρας, υδρία, οινοχόη, χούς, σκύφος, λέβης γαμικός, αρυβαλλοειδής λήκυθος, λεκανίδα). Πολύ σπάνια απαντούν σχήματα όπως η πελίκη, η ψηλή λήκυθος και ο κάδος. Το ψαροπινάκιο είναι πολύ δημοφιλές εδώ, όπως και στην Απουλήια. Δεν απαντούν επιγραφές. Η διάδοση των αγγείων είναι περιορισμένη: συναντώνται σε σχετικά μεγάλους αριθμούς στην Ποσειδωνία. Ο καμπανικός ερυθρόμορφος φαίνεται να πεθαίνει γύρω στο 300 π.Χ., όταν αρχίζει η ρωμαϊκή κατοχή της Καμπανίας.

 Η θεματολογία του εργαστηρίου είναι αρκετά ομοιογενής: κυριαρχούν διονυσιακά θέματα, κένταυροι και σκηνές με σαμνίτες πολεμιστές, σε παράταξη ή σε μονομαχία, κατ’αντιστοιχία με τα θέματα που απαντούν στους ζωγραφιστούς τάφους.. Πιθανόν να παρουσιάζουν νεκρικά άθλα των Σαμνιτών[[17]](#footnote-17). **[βλ. Greco, 390, εικ. 20]**. Μαζί με την Απουλήια, η Καμπανία παρουσιάζει το μεγαλύτερο αριθμό ταφικών θεμάτων. Τα μικρότερα αγγεία διακοσμούνται με μορφές ή προτομές γυναικών. Τα μυθολογικά θέματα δεν είναι πολύ συχνά, παρουσιάζουν όμως εξαιρετικό ενδιαφέρον, και χαρακτηρίζονται από την έντονη θεατρικότητα στη σύνθεση, που συναντάμε και στις άλλες κατω-ιταλιώτικες σχολές. Σκηνές με «Φλύακες» είναι επίσης διαδεδομένες.

Οι πρώτοι πραγματικά καμπανοί ζωγράφοι ξεκινούν τη σταδιοδρομία τους στην Καπύη, στο πρώτο τέταρτο του 4ου αι., με προεξάρχοντα τον Ζωγράφο της Κασσάνδρας. Το ομώνυμο αγγείο του είναι ένας αμφορέας με λαιμό που απεικονίζει την αρπαγή της Κασσάνδρας **[βλ. Greco, 390, εικ. 20]**. Η σχολή του διακρίνεται σε δύο ομάδες: ξεχωρίζουν οι τρεις αγγειογράφοι της δεύτερης ομάδας, ο Ζωγράφος του Parrish, ο Ζωγράφος του Ιξίωνος και ο Ζωγράφος των Σιαμαίων. Ο Ζωγράφος του Parrish μιμείται, σε πιο χοντροκομμένο στυλ, τον Ζωγράφο της Κασσάνδρας **(εικ. 712)**. Οι μορφές του έχουν μεγάλα κεφάλια και κοντρόχοντρα σώματα, το σχέδιο είναι απρόσεκτο και οι μυθολογικές σκηνές είναι σπάνιες. Η ύστερη πορεία του εργαστηρίου, οδηγείται στον βαρβαρισμό. Υπεύθυνος είναι ο Ζωγράφος των Σιαμαίων, ένας εκπληκτικά κακός ζωγράφος, που δίνει όμως μερικά ενδιαφέροντα από εικονογραφικής άποψης αγγεία **(εικ. 714)**. Τελευταία αναλαμπή του εργαστηρίου θεωρείται ο Ζωγράφος του Ιξίονος, που δρά στο τελευταίο τέταρτο του 4ου αι. Η τεχνοτροπία του, που προέρχεται από το έργο του Ζωγράφου της Κασσάνδρας και του Ζωγράφου του Parrish, αναμειγνύει το διακοσμητικό απουληϊκό στυλ με τον αττικό ρυθμό του Kerch. Διακοσμεί μεγάλα αγγεία με μνημειακές παραστάσεις, και διακρίνεται από την ικανότητά του στην διάταξη των πολυπρόσωπων σκηνών. Στα ωραιότερα έργα του συγκαταλέγονται η φόνευση των μνηστηρων από τον Οδυσσέα σε κρατήρα του Λούβρου **(εικ. 713)**, η Μήδεια που φονεύει τα παιδιά της και η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη **(εικ. 714-715)**.

 Το δεύτερο εργαστήριο ξεκινά με τον Ζωγράφο της Καπύης **(εικ. 716α)**, αλλά κυρίως αποτελείται από την ομάδα AV **(εικ. 716β-717)**. Οι ζωγράφοι του εργαστηρίου είναι ιδιαίτερα παραγωγικοί, προτιμώντας τα μικρού μεγέθους αγγεία, αλλά δεν παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον, πέραν των αναρίθμητων σκηνών καμπανών πολεμιστών και γυναικών. Το εργαστήριο της Κύμης έχει καθαρά τοπικό χαρακτήρα, και δεν συνδέεται με τους προδρόμους από την Σικελία. Ιδρύεται λίγο μετά τα μέσα του 4ου αι. και ως σήμερα αριθμεί περίπου 1500 αγγεία **[βλ. Greco, 391, εικ. 22]**. Η συνολική παραγωγή του καμπανικού εργαστηρίου είναι αρκετά μεγάλη, καθώς προσεγγίζει τα 2500-300 αγγεία. Μεγάλο μέρος αυτής της παραγωγής απαρτίζεται από ιχθυοπινάκια **(εικ. 718)**.

**Ε. Κεραμική της Ποσειδωνίας**

 Το εργαστήριο της Ποσειδωνίας ξεκινά αργά την δραστηριότητά του, αφού η πόλη είχε υποταγεί στους Σαμνίτες. Πρόκειται για το πιο ομοιογενές εργαστήριο, με έναν δάσκαλο που στέκει στην κορυφή, και τρεις σημαντικούς επιγόνους. Γύρω από αυτούς τους ζωγράφους εργάζονται μια σειρά βοηθών και δευτερευουσών μορφών.

 Εικονογραφικά, το ποσειδωνιακό εργαστήριο χαρακτηρίζεται από μια ιδιοσυγκρασική παρουσίαση του θεάτρου και των συμβόλων του. Ηθοποιοί και μάσκες εντάσσονται πλήρως στον διονυσιακό θίασο, ενώ υπάρχουν πολλά φλυακικά και παρωδιακά θέματα. Οι πιο σοβαρές συνθέσεις σε εντυπωσιακούς κρατήρες, κυρίως καλυκωτούς, φαντάζουν κάπως αφελείς, με μορφές με μεγάλα κεφάλια και ζωηρά χρώματα στα ενδύματα. Το ποσειδωνιακό είναι το μόνο εργαστήριο που κάνει χρήση επιγραφών, και έτσι γνωρίζουμε τα ονόματα των δύο σημαντικότερων ζωγράφων, του Ασστέα και του Πύθωνα.

Η καταγωγή του εργαστηρίου είναι από την Λιπαρά νήσο, όπου έχουν βρεθεί τα αγγεία του Ζωγράφου του Λούβρου Κ 240, πρόδρομου του Ασστέα. Πρόκειται κυρίως για φλυακικές και διονυσιακές σκηνές.

Ο Ασστέας είναι ο πρώτος ποσειδωνιάτης ζωγράφος. Τα πρώιμα αγγεία του παρουσιάζουν στην κύρια όψη τον Διόνυσο και μάι ακόμη μορφή, και στον οπισθότυπο δύο νέων σε ιμάτιο. Συνολικά έχουν σωθεί 11 έργα του ζωγράφου με την υπογραφή του, ενώ του αποδίδονται εκατοντάδες άλλα. Στα ώριμα έργα του παρουσιάζει συχνά φλύακες **[βλ. Greco, 384, εικ. 13]**, ενώ τα μυθολογικά του έργα διατάσσονται σε δύο ζώνες. σε έναν ελικωτό κρατήρα στο Malibu, που παρουσιάζει την Ευρώπη πάνω στον ταύρο να πετά πάνω από τη θάλασσα (όπως μαρτυρά η παρουσία δύο Τριτώνων), ενώ στο επάνω μέρος της εικόνας χωρίζεται ο ουρανός όπου στέκουν οι θεοί σε δύο ομάδες, αριστερά και δεξιά της κύριας σύνθεσης **[βλ. Greco, 387, εικ. 17]**. Στις πίσω όψεις των μεγάλων αγγείων του εμφανίζονται διονυσιακές σκηνές.

Ο Πύθων είναι μαθητής του Ασστέα, και ανήκει στο ίδιο εργαστήριο. Υπογράφει δύο αγγεία. Η επίδραση του Ασστέα είναι τόσο μεγάλη πάνω στο έργο του, που δεν είναι πάντα εύκολο να τους ξεχωρίσει κανείς. Τα καλύτερα έργα του εμπνέονται από το θέατρο και το μύθο, όπως ο κρατήρας με τον Οδυσσέα να περνά από τις Σειρήνες **[βλ. Greco, 386, εικ. 15]**, ή τον αμφορέα από την Αγρόπολη της Ποσειδωνίαςμε τη γέννηση της Ελένης **[βλ. Greco, 389, εικ. 18]**. Συνήθως όμως διακοσμεί μικρούς κωδωνόσχημους κρατήρες με διονυσιακά θέματα και συνθέσεις με δύο μορφές, όπου κυριαρχεί ο Διόνυσος και η μορφή του Παποσιληνού.

Επίγονοι του Πύθωνα είναι δύο ακόμη ζωγράφοι, της Αφροδίτης και του Ορέστη της Βοστώνης. Ο Ζωγράφος της Αφροδίτης εμπνέεται από την Απουλήια, και χρονολογείται στην περίοδο 340-330 π.Χ. **[βλ. Greco, 389, εικ. 19]**. Ο Ζωγράφος του Würzburg H 5739 είναι ένας προσεκτικός αγγειογράφος με έφεση σε μυθολογικά θέματα: ο αμφορέας στο Malibu παρουσιάζει τον Ορέστη να φονεύει την Κλυταιμνήστρα **(εικ. 719)**. Το επώνυμο αγγείο του Ζωγράφου του Ορέστη της Βοστώνης είναι ένας αμφορέας με λαιμό από τη Νόλα. Στην κύρια όψη παρουσιάζεται η σκηνή της αναγνώρισης του Ορέστη από την Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνωνα, ενώ στις παρυφές της σκηνής εμφανίζονται οι προτομές των Ερινυών **(εικ. 720)**.

**ΣΤ. Κεραμική της Εγνατίας**

 Η κεραμική της Εγνατίας (Gnathia ware) είναι μια ιδιαίτερη τεχνική που γεννιέται στην Απουλήια, και τα περισσότερα αγγεία παράγονται πράγματι εκεί. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη τεχνική: το αγγείο καλύπτεται με μελανό γάνωμα (το αγγείο βυθίζεται στο βερνίκι), και οι μορφές προστίθενται με επίθετο χρώμα Η παραγωγή ξεκινά γύρω στο 380-360 π.Χ., και για διακοσμητικούς λόγους παρουσιάζονται συνήθως μία ή το πολύ δύο μορφές σε κάθε πλευρά του αγγείου, κυρίως με διονυσιακά και θεατρικά θέματα **(εικ. 721)**. Σπουδαιότερος καλλιτέχνης είναι ο λεγόμενος Ζωγράφος του Κοννάκι, όπως ονομάστηκε από επιγραφή σ’ένα αγγείο του από τον Τάραντα: το επώνυμο αγγείο του δείχνει την καρικατούρα μιας γηραιάς και ευτραφούς εταίρας Κοννάκις **(723)**. Οι πιο ωραίες του συνθέσεις δείχνουν κωμικούς και τραγικούς ποιητές **(722, 724)**. Το θραύσμα του κρατήρα στο Würzburg **(εικ. 724)** αποτελεί μία από τις πιο ενδιαφέρουσες ηθογραφίες της αρχαίας τέχνης: ένας ηθοποιός στην ωριμότητά του, καταπονημένος μετά την παράσταση, κρατά το προσωπείο του ρόλου του, που έχει ταυτιστεί με τον Τηρέα του Σοφοκλή, ένα περίφημο έργο που σώθηκε μόνο σε λίγα αποσπάσματα. Μαθητής του είναι ο Ζωγράφος της Compiègne, που ζωγραφίζει καλυκωτούς κρατήρες με ωραίες μορφές ανδρών και γυναικών που τρέχουν **(εικ. 725)**.

 Ένας ακόμη κρατήρας στο Würzburg παρουσιάζει μια σκηνή από το θέατρο: μας παρέχει μια ωραία άποψη ενός κτηρίου σε όψη τριών τετάρτων, μέσα από το οποίο ξεπροβάλει μια γυναίκα **(εικ. 726)**. Αν και τα καλύτερα δείγματα του ρυθμού είναι σε κρατήρες, εντούτοις τα περισσότερα δείγματα του ρυθμού είναι σε μικρότερα αγγεία: λίγοι είναι οι αγγειογράφοι που επιμένουν σε εικονιστικά θέματα, σκηνές από τον κόσμο των γυναικών σε μικρές αρυβαλλόσχημες ληκύθους και άλλα μυροδοχεία **(εικ. 727-729)**. Οι περισσότεροι ζωγράφοι προτιμούν να διακοσμούν μεσαίους κρατήρες, κανθάρους, υδρίες και σκύφους με φυτικά κοσμήματα και ένα ως δύο εικονιστικά στοιχεία, συνήθως αντικείμενα. Τα περισσότερα αγγεία έχουν βρεθεί σε τάφους στον Τάραντα και στην ενδοχώρα του **(εικ. 730-733)**. Το γεγονός ότι σε ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις οι αγγειογράφοι συνδυάζουν τον ερυθρόμορφο ρυθμό με την τεχνική αυτή, μαρτυρά ότι οι ίδιοι άνθρωποι ενέχονται στη διακόσμηση και των δύο κατηγοριών αντικειμένων.

**5.4.4. Η κεραμική των αυτοχθόνων**

**Α. Η ομάδα της στήλης και της γλαύκας**

 Η ομάδα της στήλης και της γλαύκας είναι ένα καμπανικό εργαστήριο, πιθανότατα με έδρα την Nola. Δεν συνδέεται με το ύστερο καμπανικό εργαστήριο του 4ου αι. π.Χ. Η χρονολόγηση των αγγείων είναι εξαιρετικά δύσκολη, καθώς δεν υπάρχουν ασφαλή ταφικά σύνολα. Πρόκειται για μια «βαρβαρική» εκδοχή του αττικού ρυθμού των χρόνων μεταξύ του 470 και του 440 π.Χ., αλλά δεν είναι σίγουρο πότε ακριβώς ξεκινά ούτε πότε σταματά το εργαστήριο. Αποδίδονται 75 αγγεία, στη μεγάλη τους πλειοψηφία αμφορείς τύπου Nola, ένα καθαρά αττικό σχήμα που γνώρισε μεγάλη διάδοση στις καμπανικές πόλεις (Nola, Καπύη). Υπάρχουν επτά υδρίες, ένας καλυκωτός και ένας κιονωτός κρατήρας.

 Η ταυτότητα των αγγειογράφων είναι αντικείμενο διαμάχης: οι πρώιμες μελέτες αναγνώριζαν το χέρι αυτοχθόνων ζωγράφων, οσκικής καταγωγής. Ο Beazley ανίχνευσε την παρουσία ετρούσκων της Καμπανίας[[18]](#footnote-18), ενώ σύμφωνα με πιο πρόσφατες απόψεις τα αγγεία αυτά είναι καμπανικά, και προέρχονται από εργαστήρια του μελανόμορφου καμπανικού. Συνδυάζονται αττικά θέματα (αθλητές, αναχώρηση πολεμιστών, άνδρες και γυναίκες ή έφηβοι), καθώς και καθαρά καμπανικά, με άγνωστη ερμηνεία (μορφές μισές άνθρωποι και μισές δένδρα), ενώ δεν λείπουν και οι μυθολογικές σκηνές (Ηρακλής, Φρίξος, Περσέας, Ύπνος και Θάνατος). **(εικ. 438-440)**.

**Β. Ερυθρόμορφες απομιμήσεις κατω-ιταλιώτικων αγγείων**

Σύγχρονες με τις προσπάθειες των αγγειογράφων της Ομάδας της Στήλης και της Γλαύκας είναι οι προσπάθειες ενός αγγειογράφου που έδρασε στην Νότια Ιταλία και εκτέλεσε με βαρβαρικό τρόπο σκηνές από το αττικό ρεπερτόριο. Οι περισσότεροι μελετητές τον θεωρούν Ιταλό, αλλά δεν αποκλείεται να ήταν αθηναίος μετανάστης. Είναι γνωστός με το συμβατικό όνομα Zωγράφος της Mesagne **(εικ. 737)**.

 Στον 4ο αι., παρατηρείται μια τάση αποκέντρωσης της ερυθρόμορφης κεραμικής, με τους κεραμείς να εγκαθίστανται σε κέντρα αυτοχθόνων που συνδέονται με τα ελληνικά κέντρα, όπως για παράδειγμα ο Ζωγράφος του Primato και ο Ζωγράφος της Roccanova. Υπάρχουν όμως και ολιγάριθμες ομάδες αγγείων που προέρχονται από πιο απομακρυσμένα κέντρα, τις αγροικίες των αυτοχθόνων στην επαρχία, όπως για παράδειγμα στην Porcana και στο Seroto. Πρόκειται για αγγεία σε τοπικά σχήματα (οινοχόες, ollae), που παρουσιάζουν εντελώς παραποιημένες εκδοχές των Ελληνικών μύθων και των τεράτων της ανατολικής μυθολογίας. Σε άλλες περιπτώσεις, αγγειογράφοι από την Canosa, εφηύραν μια δική τους τεχνική, μη αγγειογραφική, με πολύχρωμα αγγεία που προαναγγέλουν τα λατινικά αγγεία του Arpi του 4ου αιώνα. Υπάρχουν ελάχιστα δείγματα της τεχνικής, από τάφους και ιδιωτικές συλλογές, με θέματα σκηνές μάχης, ναίσκους και άλλα ταφικά θέματα **(εικ. 738)**.

 Μια μικρή αναφορά μόνον αξίζει για τις σικελικού και απουλικού τύπου παραστάσεις που κοσμούν αγγεία από την αδριατική ακτή της Αλβανίας. Εκκινούν στον πρώιμο 4ο αιώνα και θεωρούνται με ασφάλεια προϊόντα αποικιακών εργαστηρίων από τις ιδρύσεις του Διονυσίου του Α΄ στην περιοχή. Όπως και η σικελική επικράτεια στην περιοχή, τα εργαστήρια αυτά ήταν βραχύβια **(εικ. 739)**. Ανάλογη, αν και πολύ κατώτερης ποιότητας, είναι η εργασία των αγγειογράφων του βορειο-αδριατικού εργαστηρίου. Παρά την ετρουσκική καταγωγή των κεραμέων και την γειτνίασή τους με εικονιστικά πρότυπα στην ευρύτερη περιοχή της Ετρουρίας και της χώρας των Φαλίσκων, οι αγγειογράφοι αυτοί στρέφονται για έμπνευση στην Απουλήια και συγκεκριμένα στα βαρετά αγγεία με κεφαλές γυναικών, τα οποία αποδίδουν με ένα καταστροφικό, αν και διασκεδαστικό εν τέλει στυλ **(εικ. 740-741)**.

**Γ. Η ομάδα του Ξένωνα**

 Πρόκειται για μια ομάδα αγγείων με προέλευση κυρίως την Πευκετία. Η τεχνική είναι ο ψευδο-ερυθρόμορφος: οι μορφές είναι σε επίθετο ερυθρό χρώμα πάνω στο μαύρο γάνωμα. Τα αγγεία είναι συνήθως μικρού μεγέθους, κυρίως κανθαροειδή, κάνθαροι, οινοχοές, όλπες, πινάκια, δίσκοι, σκύφοι, λεκανίδες και άποδες κύλικες. Παρά την κατω-ιταλιώτικη προέλευσή της ομάδας, τα σχήματα δεν συνδέονται με την Απουλήια, αλλά απευθείας με την Αττική, ειδικά το κανθαροειδές και η άποδη κύλικα. Χρονολογούνται στον 4ο αι., κυρίως στο 2ο μισό, αλλά το πρωϊμότερο παράδειγμα προέρχεται από το Μεταπόντιον, και χρονολογείται στα τέλη του 5ου, ενώ κάποια θραύσματα βρέθηκαν στις ανασκαφές του Κεραμιικού της πόλης. Οι επιγραφές είναι σπάνιες: συναντά κανείς το όνομα Ξένων στο αγγείο που έδωσε το όνομα του στην ομάδα, σήμερα στην Φρανκφούρτη. Θεωρείται πιθανό το εργαστήριο να ιδρύθηκε από έναν Πευκέτιο που εκπαιδεύτηκε στο Μεταπόντιο, και μετά επέστρεψε στην πατρίδα του. **(εικ. 742)**. Συγγενή είναι τα αγγεία με επίθετο ερυθρό σε λευκό που συναντάμε στις ίδιες περιοχές και στα ίδια σχήματα, αλλά με διακόσμηση αποκλειστικά αποτελούμενη από διακοσμητικά θέματα **(εικ. 743)**.

**Δ. Αγγεία της Canossa**

 Ο ρυθμός της Canossa είναι ένας πολύχρωμος ρυθμός, με υπερβολικά σχήματα, κυρίως ασκούς, με πλαστικές μορφές (Σκύλλα), και γυναικεία προσωπεία ασκούς, ελικωτούς κρατήρες και οινοχόες με υψηλό λαιμό. Η παραγωγή ανήκει κυρίως στην ελληνιστική περίοδο, και συγκεκριμένα στον υστερο τέταρτο και πρώιμο 3ο αιώνα. Ορισμένα από τα δείγματα του ρυθμού βρέθηκαν σε τάφους που περιείχαν αγγεία του Ζωγράφου του Δαρείου **(εικ. 744)**.

**Ε. Αγγεία του Centuripae**

 Στην Κεντορίπα της Σικελίας άνθησε στα πρώτα χρόνια του 3ου αι. ένας υπερβολικά διακοσμητικός κεραμικός ρυθμός, με κυρίαρχο σχήμα την ψηλή κωνική πυξίδα και την λεκάνη. Τα χρώματα είναι έντονα, αλλά επιθέτονται μετά το ψήσιμο, ενώ οι μορφές είναι περισσότερο αντίγραφα της ελεύθερης ζωγραφικής με έντονη πολυχρωμία. Υπάρχουν πλαστικά τμήματα (προτομές γυναικών, λεοντές) και ανάγλυφα φυτικά κοσμήματα. Το έντονο ροζ που χαρακτηρίζει τα αγγεία αυτά που προορίζονταν για αποκλειστικά ταφική χρήση τα έχρισε ιδιαίτερα δημοφιλή μεταξύ των συλλεκτών του 19ου αιώνα, αν και σήμερα φαντάζουν επαρχιωτικά και άψυχα **(εικ. 745)**. Μια πυξίδα με σκηνή γυναικωνίτη ξεχωρίζει για την προσεγμένη σύνθεση και μας δίνει μια εικόνα για το είδος των ζωγραφικών συνθέσεων που θα επικρατούσαν στην περίοδο **(εικ.746)**.

**5.5. Η Ζωγραφική**

**5.5.1. Ο τάφος του Βουτηχτή στην Ποσειδωνία**

 Η πόλη της Ποσειδωνίας συγκαταλέγεται στις ελάχιστες περιοχές του ελληνικού κόσμου που άφησαν ζωγραφιστά έργα. Το γεγονός συνδέεται με την πρακτική να κτίζονται μεγάλοι τάφοι με ζωγραφική διακόσμηση, πρακτική που οπωσδήποτε δεν παραπέμπει στα ελλληνικά έθιμα.

 Ο τάφος του Βουτηχτή είναι ο μοναδικός υστερο-αρχαϊκός τάφος με γραπτή διακόσμηση που είναι ως σήμερα γνωστός **[εικ. 747-750]**. Πρόκειται για ένα θαλάμωτό τάφο σκαμμένο στο βράχο και καλυμμένο με πλάκες, οι οποίες έχουν ζωγραφική διακόσμηση (στους πλάγιους τοίχους και στο εσωτερικό της πλάκας που σκέπαζε τον τάφο). Ο τάφος χρονολογείται στα 480 π.Χ., και παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες στην τεχνοτροπία με την ερυθρόμορφη αττική κεραμική, και ιδιαίτερα με τα έργα του Ζωγράφου του Βρύγου. Το μοναδικό αγγείο που περιείχε ο τάφος χρονολογείται στην περίοδο 490-480 π.Χ.

Η εικονογράφησή του απηχεί τη μόδα της Ετρουρίας για την περίοδο, αφού παρουσιάζει ένα συμπόσιο, ενταγμένο όμως στον αυστηρά ανδρικό κόσμο των Ελληνικών πόλεων. Παρουσιάζονται μια σειρά ανδρών σε κλίνες (ένας τραγουδά, ένας παίζει δίαυλο και άλλος βάρβιτο, την ιωνική λύρα με τους μακριούς βραχίονες που κυριαρχεί στην αθηναϊκή κεραμική την ίδια περίοδο). Άλλοι συνδαιτημόνες καταφθάνουν συνοδεία δούλων και μουσικών.

Η πλάκα του καλύπτρου παρουσιάζει ένα νέο άνδρα να βουτά από ένα βράχο προς τη θάλασσα, θέμα που συναντήσαμε ήδη στον ετρουσκικό τάφο του Κυνηγιού και του Ψαρέματος. Το θέμα του Βουτηχτή έχει αναμφισβήτητα εσχατολογική χροιά: η βουτιά πιθανόν να συμβολίζει το πέρασμα από τον ένα κόσμο στον άλλο.

 Λόγω του θέματος, αλλά και λόγω της σπανιότητας του είδους του γραπτού τάφου στον ελληνόφωνο χώρο, αποτελεί σήμερα ελκυστική υπόθεση η απόδοση του τάφου του Βουτηχτή σε κάποιον Ετρούσκο μετανάστη στην Ποσειδωνία.

**5.5.2. Η ζωγραφική στην Ποσειδωνία του ύστερου 5ου και του 4ου αι.**

Μετά την κατάκτηση της Ποσειδωνίας από τους Σαμνίτες, αναπτύχθηκε μια σχολή ζωγραφικής στην Ποσειδωνία, που, παρά τον ελληνικό χαρακτήρα της, παραμένει μια ιταλική σχολή, με θεματολογία καθαρά τοπική. Οι περισσότεροι γραπτοί τάφοι, που είναι βαθείς λάκκοι, μήκους 3 μ., σκαμμένοι ό ένας δίπλα στον άλλον, ανήκουν στο β΄ μισό του 4ου αι. Το έθιμο του γραπτού τάφου θα πρέπει να το είχαν παραλάβει οι Σαμνίτες από τους Ετρούσκους. Η εικονογραφία είναι καθαρά νεκρική, σε άμεση σχέση με την κατωιταλιώτικη κεραμική της περιόδου στη Λευκανία και την Απουλήια. Πέρα από τα τελετουργικά θέματα (πρόθεση), τα εσχατολογικά (ταξίδι του νεκρού στην βάρκα του Άδη), συχνές είναι οι παραστάσεις πολεμιστών, με σαμνιτική περιβολή. Αρχικά κυριαρχούν εικόνες μονομαχιών (άθλα προς τιμήν του νεκρού), ενώ αργότερα συχνές είναι οι παραστάσεις του ιππέα που επιστρέφει θριαμβευτής από τον πόλεμο, κουβαλώντας ως τρόπαια τα όπλα των αντιπάλων του. Ενδιαφέρουσα είναι η μίξη των αντιλήψεων για τους δαίμονες του Κάτω Κόσμου: ο Χάρων είναι φτερωτός και τερατόμορφος, όπως στην Ετρουρία, αλλά μεταφέρει τον νεκρό στη βάρκα, σύμφωνα με τις Ελληνικές αντιλήψεις **[βλ. Greco, 287, εικ. 27]**.

Ανάλογα θέματα και τεχνοτροπία εμφανίζονται και στις πόλεις της Καμπανίας (Κύμη **(εικ. 751)**, Καπύη **(εικ. 752)** και Νόλα **(εικ. 753**). ενώ ένας ιδιαίτερα ενδιαφέρον τάφος με παράσταση χορού γυναικών προέρχεται από το Ruvo της Απουλήιας **(εικ. 754-755).**

**5.6. Κοσμήματα**

 Μέχρι τον 4ο αι., τα κοσμήματα της Κάτω Ιταλίας δεν παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εκτός από τις σποραδικές εισαγωγές από την Ετρουρία. Ήδη από τον 8ο αι. π.Χ., οι τύποι των κοσμημάτων δεν είναι ελληνικοί, στους τάφους της Κύμης και των Πιθηκουσσών, αλλά προέρχονται από τις γειτονικές ιταλικές πόλεις. Κατά την αρχαϊκή περίοδο, υπάρχουν περιστασιακά κάποιες αξιόλογες δημιουργίες, όπως ένα περίαπτο από το Bari με ανάγλυφη μορφή λαγού που χρονολογείται στον 6ο αι. π.Χ. Μια ιδιαίτερη σχολή αναπτύσσεται στον Τάραντα, με προτομές γυναικών και μικρά ειδώλια που ενωμένα σε αλυσίδες δημιουργούσαν περίαπτα και περιδέραια. Οι αυτόχθονες, που μάλλον είχαν μεγαλύτερη άνεση στην προμήθεια χρυσού, συνεχίζουν να παράγουν κοσμήματα σε τοπικούς τύπους και κατά τον 6ο και 5ο αι. π.Χ.

 Από το 2ο τέταρτο του 4ο αι., παρουσιάζονται αρκετά ευρήματα κοσμημάτων σε τάφους, τόσο στις ελληνικές πόλεις της Κάτω Ιταλίας (Κύμη, Τάρας, Μεταπόντιο, Ηράκλεια, Policoro), αλλά και στα κέντρα των αυτοχθόνων (Ruvo, Armento, Roccanova, Roccagloriosa, Canossa, Egnazia). Κάποια ευρήματα εντοπίζονται την ίδια περίοδο και στην Σικελία, και ιδιαίτερα στα Μέγαρα Υβλαία, στην Γέλα και την Ragusa. Τα σημαντικότερα εργαστήρια φαίνεται πώς είναι αυτό του Τάραντα και αυτό της Κύμης στην Καμπανία.

 Το εργαστήριο του Τάραντα αποτελείται από τρεις μεγάλες ομάδες (Santa Eufemia, Crispiano, Ginosa), που κάθεμία αντιπροσωπεύεται από ένα σημαντικό εύρημα. Τα εργαστήρια αυτά παράγουν μια σειρά εντυπωσιακών κοσμημάτων, με ευρύτατη χρήση της κοκκίδωσης και του filigrane, σε σχήματα ιδιαίτερα περίτεχνα: σκήπτρα, περιδέραια, διαδήματα, δακτυλίδια, τιάρες, αλυσίδες, πυξίδες, ζώνες, πόρπες, περόνες, στεφάνια **[βλ. Greco, 307, εικ. 39]** και κυρίως ενώτια (βαρκόσχημα **[βλ. Greco, 346, εικ. 70]**, πυραμιδοειδή, σε μορφή κεφαλής λέοντα) και βραχιόλια. Η τέχνη του Τάραντα, που θα επηρεάσει και την χρυσοχοία της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας, ακμάζει ως και τον 2ο αι., και αποτελεί την πλέον νεωτεριστική σχολή του ελληνικού κόσμου.

1. Schneiderr-Hermann, G., *Apulian red-Figured Paterae*, *BICS* Suppl. 34, London 1977. [↑](#footnote-ref-1)
2. Jentoft-Nılsen, M., “Two Vases of South Italian Shape by an Attic Painter”, in Descoeudres, J.-P. (ed.), *Greek Colonists and Native Populations*, Oxford 1990, 243-249, pl. 25-27. [↑](#footnote-ref-2)
3. Schneider-Hermann, G., *Red-Figured Lucanian and Apulian Nestorides and Their Ancestors*, Amsterdam 1980. [↑](#footnote-ref-3)
4. Furtwängler, A., *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Berlin 1893, 148-152. [↑](#footnote-ref-4)
5. Trendall, A.D., *The Red Figure Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, 7. [↑](#footnote-ref-5)
6. Trendall, A.D., *The Red Figure Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, 3-5. [↑](#footnote-ref-6)
7. Jircik, R., *The Pisticci and Amykos Painters: the Beginnings of Red-Figured Vase-Painting in Ancient Lucania*, Diss., University of Texas at Austin 1991. [↑](#footnote-ref-7)
8. Denoyelle, M., “Attic or non-Attic ? The Case of the Pisticci Painter”, in Coulton, J.J., Oakley, J., Palagia, O. (eds), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford 1997, 395-405. [↑](#footnote-ref-8)
9. Denoyelle, M., “Sur la personnalité du Peintre d’Arnò. Un point de jonction entre Grande Grèce et Etrurie”, *Revue Archéologique* 1993.1, 53-70. [↑](#footnote-ref-9)
10. Trendall, A.D., “On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting”, in Descoeudres, J.-P. (ed.), *Greek Colonists and Native Populations*, Oxford 1990, 218. [↑](#footnote-ref-10)
11. Trendall, A.D., Cambitoglou, A., *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style*, Washington 1961, 4. [↑](#footnote-ref-11)
12. Trendall, A.D., *The Red Figured Vases of South Italy and Sicily*, London 1989, 24. [↑](#footnote-ref-12)
13. Padgett, J.M., *Vase-Painting in Italy. Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1993, 62-3. [↑](#footnote-ref-13)
14. Williams, D., *Greek Vases*, London 1999², 101. [↑](#footnote-ref-14)
15. Trendall, A.D., “On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting”, in Descoeudres, J.-P. (ed.), *Greek Colonists and Native Populations*, Oxford 1990, 221. [↑](#footnote-ref-15)
16. Trendall, A.D., *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, 3rd Supplement, *BICS* Supplement 3, London 1992, 90. [↑](#footnote-ref-16)
17. Trendall, A.D., *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, 193. [↑](#footnote-ref-17)
18. Beazley, J.D., “Groups of Campanian Red Figure”, *JHS* 63, 1943. [↑](#footnote-ref-18)