

Palestra 2

Cultura musical e hibridismo identitário na Apúlia: diálogos e encontros de tradições ceramológicas, iconográficas e organológicas

Fábio Vergara Cerqueira¹
Universidade Federal de Pelotas

Introdução

Nosso objetivo aqui será apresentar um estudo de aspectos iconográficos da cerâmica italiota de figuras vermelhas, técnica oriunda da Ática e introduzida no sul da Itália pouco depois da metade do quinto século e produzida na Apúlia entre 440 a.C. e 270 a.C. Observaremos particularmente a representação de instrumentos musicais, de modo a evidenciar o complexo processo de hibridização que ocorreu no contexto da colonização grega no Sul da Itália, como resultado de relações interculturais em que se processaram e se transformaram tradições culturais helenizantes, orientalizantes e indígenas, verificadas nas esferas da ceramologia, da iconografia e da organologia.

O estudo se foca na região da Apúlia, situada na porção sudeste da Península itálica, onde se localizava, no litoral do Mar Jônico, a importante fundação espartana de Tarento, que no século IV ocupou lugar de destaque na política, filosofia, economia, cultura e produção cerâmica. A região da Apúlia se dividia, no século IV e III, em três micro-regiões: a Messápia, na Península do Salento, a Peucécia, na média Apúlia, e, mais ao norte, a Dáunia – apesar de suas peculiaridades, os nativos destas três regiões tinham em comum a forte influência ilíria recebida em período recuado, o que se refletia na origem da língua local.

Os nativos, por sua vez, mesmo durante o período em que se destacavam as cidades coloniais gregas no Sul da Itália, praticaram intenso comércio com a Hélade, com os coríntios nos séculos sétimo e sexto, e com os atenienses nos sécu-

1 Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador CNPq - PQ1d. Humboldt-Foundation Fellow. Pesquisador Visitante no Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg. Pesquisador associado ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ – Programa de Pós-Doutorado Institucional. Pesquisa financiada com apoio da CAPES, CNPq e Fundação Humboldt.

los quinto e quarto, o que constituiu um forte estímulo externo para incorporação de fatores culturais helenizantes. Ao mesmo tempo, desde período tão recuado quanto o século XIX e VIII, conheceram o comércio com o Oriente, mediado inicialmente pelos fenícios, que trouxeram consigo influências do Oriente Próximo e Ásia Menor. Em meados do século IV, as elites das populações nativas experimentaram um notável enriquecimento, o que se verifica, na segunda metade deste século, nas construções tumulares em hipogeu e no crescimento dos núcleos urbanos. Tarento, de sua parte, manteve, ao longo de todo o século IV, trocas comerciais intensas com as três regiões da Apúlia. A cultura regional, expressa na cerâmica ápula, seja na morfologia dos vasos, seja na iconografia, revela um processo de transculturação, com miscigenação entre traços gregos e nativos, e com a emergência original de algo novo na qualidade de mestiço.

A partir da segunda metade do século IV, o espaço da Itália meridional, que desde o século VIII presenciara o avanço do domínio grego sobre o litoral e a *keborá*, passou para o controle de povos locais: lucanos, campanos, paestanos e ápulos. Segundo Estrabão (Strab. 6.1.2), a cidade de Tarento é uma das poucas cidades coloniais gregas que manteve sua soberania na Itália meridional, preservando seu destaque econômico e cultural na região, o que lhe reserva papel destacado na produção cerâmica.

Perspectiva de análise

Pensamos as relações entre o mundo grego e o mundo indígena na perspectiva da interculturalidade, inspirados no conceito de *transculturação*², abdicando da vetorialidade do conceito de *aculturação* (no caso, helenização), o qual trouxe tantos prejuízos à compreensão da dinâmica das relações interculturais na Magna Grécia³.

Podemos bem constatar a pertinência da transposição das palavras de Ortiz⁴, do contexto colonial caribenho do século XVI para o contexto da Itália meridional dos séculos V e IV, que focamos em nosso estudo: “[...] ‘fueran dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrechocaron’, y de este modo dieran origen, en las primeras décadas del siglo XVI, a situaciones nuevas en la convivencia de aborígenes e europeos.”

Adotamos assim em nossa pesquisa, como paradigma para pensar as relações interculturais entre gregos metropolitanos, gregos coloniais e povos nativos, a definição de transculturação crivada pelo próprio Ortiz, que nos

2 Ortiz, 1968. Domínguez, 1984, p. 31-32.

3 Lepore, 2000, p. 53-95.

4 *Apud* Domínguez, 1984, p. 31-32.

permite vislumbrar um horizonte de negociações, resistências e reformulações identitárias sincréticas⁵, conceito que dialoga com a conceituação contemporânea de hibridização, de Hommi Bhabha, que contribui para se pensar o processo de constituição de uma cultura marcada por identidades múltiplas⁶.

A cerâmica ápula

Na primeira fase da cerâmica italiota ápula, de 440 até em torno de 400, é ainda difícil de se diferenciar a pintura vascular ática e a local⁷. Após um gradual afastamento dos paradigmas áticos que se deu ao longo da primeira metade do século IV, foi em torno da metade deste século que constatamos uma profunda mudança em seus padrões morfológicos, iconográficos e estéticos, com o advento do chamado Barroco Ápulo, manifestação que surge na fase do Ápulo Médio. Sua marca foi uma ornamentação profusa e alta complexidade da cena, exemplificando o gosto dos messápios, peucécios e dáunios pelas “composições multfiguradas em grande escala, muito elaboradas e decoradas, que preenchessem a maior parte do corpo de grandes vasos”⁸, resultando no fenômeno estético denominado *horror vacui*, que se contrapunha à alternância harmônica entre os espaços vazios e cheios, próprias da imagética ática⁹.

Exemplos da afirmação da personalidade regional da cerâmica ápula são, em primeiro lugar, a aplicação de medalhões com rostos femininos sobre as volutas das alças das crateras, resultando nas denominadas *cratere a mascheroni*, ausentes na Campânia e Sicília. Em segundo lugar, as complexas cenas funerárias com os mortos ou heróis representados dentro de *naiskoi*, derivado de monumento sepulcral em forma de tempo difundido em Tarento e que seria uma representação da morada do falecido no reino de Hades, ou diante de estelas, em meio a um conjunto diversificado de personagens, adaptando um modelo iconográfico ático conhecido dos lébitos de fundo branco do século quinto. Em terceiro lugar, no colo do vaso, a cabeça feminina em meio a motivos florais e fitas, com retoques em branco e amarelo.

A partir deste momento, elementos iconográficos concernentes à cultura local se tornaram preponderantes, ao passo que elementos áticos aos poucos se tornaram recessivos.

5 Ortiz, 1968.

6 Bhabha, 1993. Hall, 2003.

7 Boardman, 2001, p. 112.

8 Dias, 2009, p. 53.

9 Orlandini, 1971.

Os instrumentos musicais, aspectos morfológicos e étnicos

Nosso estudo vincula-se ao campo da arqueorganologia, que, assim como de resto toda a arqueologia da música, tem tido avanços significativos desde os anos 1980¹⁰. Observemos as representações do *týmpanon* e da cítara, e constataremos importantes variações organológicas. Os *týmpana* representados na cerâmica ápula eram bastante mais incrementados que aqueles identificados na cerâmica ática: suas membranas eram decoradas com motivos geométricos concêntricos ou florais, alternados com pontos; várias fitas decorativas pendiam do instrumento, podendo ter guizos nas pontas, associadas a tiras de pano, corda ou materiais flexíveis, que ajudavam a segurar o instrumento; seu tamanho era bastante variado, havendo instrumentos de porte bastante reduzido, mas predominando instrumentos de proporção bem maior do que aqueles representados na cerâmica ática (ca. 60cm de diâmetro). Segundo Annamaria Di Giulio, a originalidade do *týmpanon* ápulo “demonstra um nível de independência cultural das populações indígenas”¹¹. A valorização que os pintores de vasos ápulos dão ao *týmpanon* revela a grande penetração deste instrumento na região, praticamente constituindo-se um novo instrumento, com relação ao *týmpanon* ático, dado seu tamanho mais amplo e dada a existência de pequenos guizos, que criam um novo recurso sonoro [Fig. 01]¹².

Outra variação organológica se verifica entre os cordófonos. A cerâmica ápula apresenta uma nova forma de cítara, com forma retangular, distinta da forma trapezoidal típica da *keithára* representada na cerâmica ática, a variante erudita de concerto, denominada *Ásia*. Diferentemente da *keithára* tipo *Ásia*, a cítara retangular não possui uma caixa de ressonância, mas uma barra harmônica plana.

Com base em uma análise preliminar do repertório iconográfico, podemos delinear uma hipótese geral de análise do tratamento étnico da representação dos instrumentos de corda na iconografia ápula. No estilo ápulo recente, entre 430 e 370 a.C., a representação da *lýra* era predominante entre os cordófonos, demonstrando a força da identidade dos colonizadores gregos nas escolhas temáticas dos pintores de vasos áticos, levando-se em conta que a *lýra* era considerada o instrumento nacional tipicamente grego¹³. Nos estilos ápulo médio e tardio, entre 370 e 280 a.C., as representações da *lýra* diminuem drasticamente. São substituídas, numericamente, pela representação da chamada cítara helenística – comparativamente à *keithára* de

10 Bélis, 1983.

11 Di Giulio, 1991, p. 6.

12 *Lekythos* ápulo, figuras vermelhas. Early Ornate Vases. The Felton Painter (RVAp I 7/78). c. 380-360 a.C. Lecce, Museo Provinciale “Sigismondo Castromediano”, inv. 833. CVA Lecce 2, IV Dr. Pr. 49.3. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014).

13 Cerqueira, 2011, p. 192; p. 199-203.

concerto, de perfil mais alongado, leve e simplificado – e da inovadora cítara retangular regional.

Figura 1. *Týmpanon* ápulo



Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

No entanto, a análise do repertório iconográfico deste período mostra um tratamento diferenciado destes dos instrumentos: a *kihára*, em modelo visual que quer remeter à clássica *kihára* virtuosística de concerto, aparece nas cenas mitológicas, associada basicamente a Apolo [Fig. 2]¹⁴ e Orfeu [Figura 3]¹⁵, enquanto a cítara retangular aparece em cenas relativas à vida diária [Figura 4]¹⁶, de significação amorosa, ou às crenças funerárias locais [Figura 5]¹⁷. Os pintores de vasos de forma

14 Fragmento. Ápulo recente (fase final). The Development of the Ornate Style. Early Ornate Vases. The Black Fury Painter. 400-380 a.C. Nova Iorque, Metropolitan, inv. 20.196, Rogers Fund. *Descrição*: Apolo citaredo em cena mitológica do ciclo troiano. Fonte: Trendall, Combitoglou, 1978, pr. 53.4-5, n. 7.8.

15 Ânfora. Ápulo tardio. Ganymede Painter. Basileia, Antikenmuseum, inv. 540. Ca. 330-20 a.C. *Descrição*: Contexto funerário. Orfeu com *kihára*, no interior de um *naískos*, juntamente à representação de ancião morto, o qual segura na mão um rolo de papiro. Fonte: Schmidt, 1996, n. 214. Fonte: Schmidt, 1996, n. 214.

16 Pelica. Ápulo Médio. The Licurgus Painter and his Circle. Close associates of the Licurgus Painter. (ii) Vases Connected in style. Geneva, Chamay Coll. 350-40 a.C. *Descrição*: Cena amorosa, com dois pares enamorados. Ao centro, rapaz sentado, ao lado da jovem pretendida, afinando uma cítara retangular. Fonte: Trendall, Combitoglou, 1978, pr. 156.1-2, n. 16.57.

17 Cratera com volutas. Ápulo tardio. Painter of Copenhagen 4223. Genève, HR 69. Último terço do século IV. *Descrição*: Cena funerária. No interior de um *naískos* (pequeno templo funerário), uma cítara retangular, suspensa no setor superior esquerdo, pouco acima do ombro direito da representação juvenilizada do morto (figura com retoque branco), acompanhado por seu cão, apoiado sobre uma bacia. Personagens no entorno do *naískos* trazem oferendas e homenagens ao morto. Fonte: Trendall, A.D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook*, London 1989, n.189.

muito clara demarcam a fronteira entre a cultura grega e a cultura ápula, através do contexto de representação da *kithára* tradicional e da cítara retangular.

Figura 2. Apolo com *kithára*



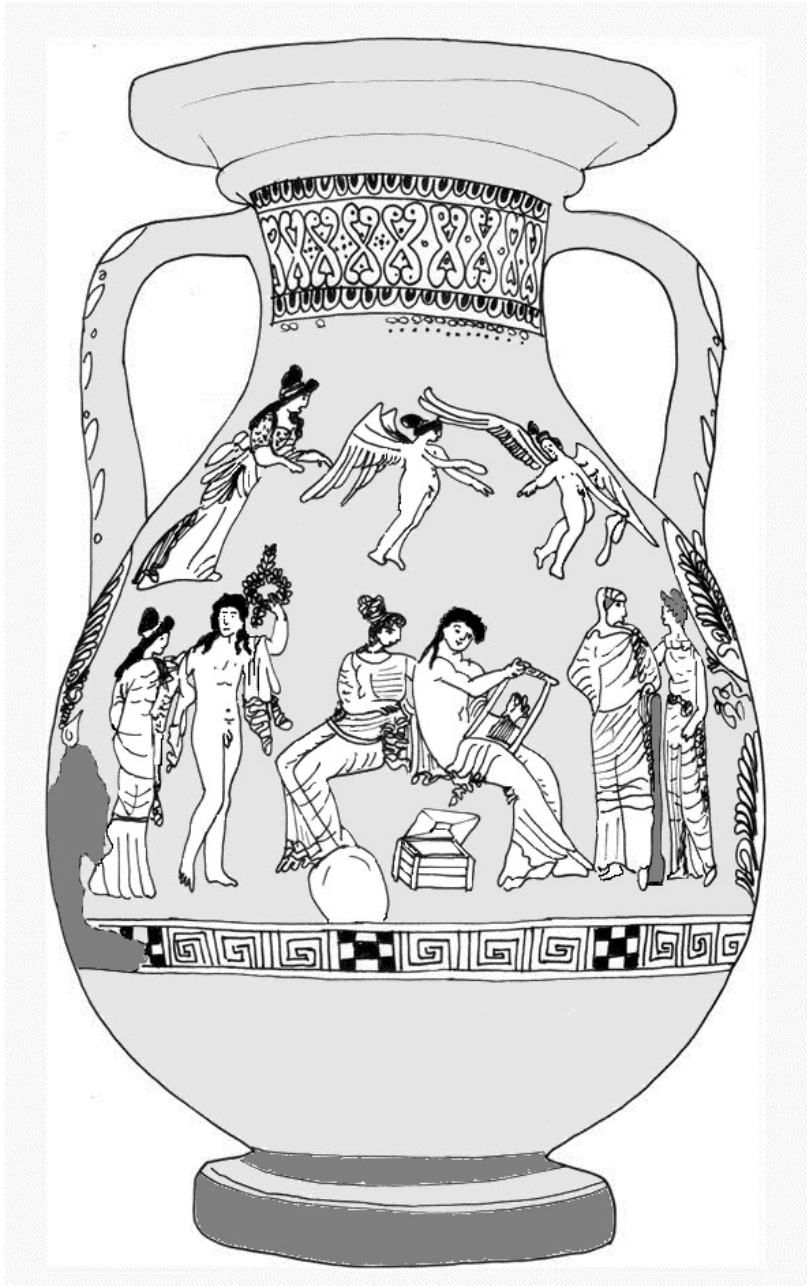
Fotografia: www.metmuseum.org

Figura 3. Orfeu citado no além-túmulo, no interior de *naiskos*, diante de morto com papiro órfico



Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2016)

Figura 4. Jovem afina cítara retangular ápuła, ao lado de mulher, em cena de caráter amoroso



Desenho: Lidiane Carderaro (2018)

Figura 5. Representação do morto, como jovem, no interior do *naiskos*, apoiado em cuba lustral, com seu cão. No campo, seu instrumento musical, uma cítara retangular ápula, acompanha-o no pós-morte.



Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

Uma forma de instrumento absolutamente nova com relação aos instrumentos gregos tradicionais é um instrumento de percussão, formado por duas barras ligadas por um número variado de travessas, com pequenos sinos e guizos nas pontas, que soavam quando se sacudidos [Fig. 6]¹⁸. Não se conhece a denominação deste instrumento, apesar de alguns terem suposto que pudesse ser a *platagē* mencionada por Arquitas de Tarento¹⁹. Alguns arqueólogos, porém, preferiram denominá-lo, por associação, como xilofone, pela aparência análoga, em forma de escada; a maioria, porém, veio a optar por chamá-lo de sistro ápulo: sistro por analogia ao instrumento egípcio de Hathor e Ísis, ápulo por suporem ser essa a sua origem, por ser representado basicamente na cerâmica ápula. Estudos recentes, porém, baseados em exemplares achados em contexto arqueológico fune-

18 Enócoa ápula. Estilo di Gnathia. c. 330-300. Egnatia, Museo Archeologico Nazionale.

19 Smith, 1976, p 137.

rário na Calábria e em estudo iconográfico de exemplares mesopotâmicos e fenícios semelhantes, indicam que já seria conhecido há alguns séculos na Sicília e Itália meridional, que teriam recebido este instrumento do contato comercial com o Oriente através dos fenícios²⁰. Por essa razão, Bellia propõe que seja denominado sistro retangular, e não sistro ápulo. A suposição de sua associação à disseminação mediterrânea da deusa egípcia Ísis perde consistência diante dos dados apontados por este novo estudo²¹.

Figura 6. Sistro ápulo suspenso, no campo, em cena de ritual de iniciação amorosa, entre jovem sentado sobre base rochosa (dir.), com phiale na mão, e mulher apoiada sobre pilastra (esq.), com espelho e fitas.



Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

20 Bellia, 2010, p. 79-118.

21 Di Giulio, 1988, p. 116-17.

Na representação da harpa, observamos também uma particularidade com relação à cerâmica ática: enquanto na iconografia ática a harpa mais comum é o *trígōnon* [Fig. 7]²², na iconografia ápula a única harpa representada é a *pektis* [Fig. 8]²³, o que mostra uma opção musical distinta, face à tradição organológica oriental das harpas.

Há outro pormenor, de caráter ornamental, que diferencia a confecção das harpas ápulas: diferentemente dos modelos áticos, a *pektis* ápula, na forma como é representada na pintura dos vasos, possui com frequência um ornato cisneforme na barra externa do instrumento, seja compondo o conjunto da barra, seja como um acabamento superior. Este dado ornamental é, sem dúvida, uma marca de etnicidade, cujo significado particular liga-se provavelmente à sua inserção em contextos amorosos e sua relação com o domínio de Afrodite, o que se verifica na iconografia deste instrumento no repertório ápulo.

É possível se pensar, neste aspecto, que se processe, para marcar diferença com relação à tradição ática, uma recepção e recriação local de um elemento da tradição organológica próximo-oriental, conservado na memória cultural de longa duração²⁴: a inclusão de ornatos em forma animal em partes do instrumento, como é o caso das barras cisneformes das harpas ápulas²⁵.

Esta influência direta da organologia oriental sobre a cultura musical da Sicília e Itália meridional, hipótese de origem do sistro ápulo e da cítara retangular, está em consonância com o restante do registro arqueológico, que indica que os contatos comerciais e de outras ordens com a cultura material do Oriente consistiam uma via alternativa de interculturalização, distinta daquela dos contatos helenizantes com o mundo grego²⁶.

22 Lebes gamikos ático de figuras vermelhas. The Washing Painter. 420-415 a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional, inv. 14791. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2019).

23 Cratera em sino. Estilo di Gnathia. 340-320 a.C. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, inv. 80084.

24 Assmann, 2008, p. 17-50.

25 Duchesne-Guillemin, 1984, p. 129-142.

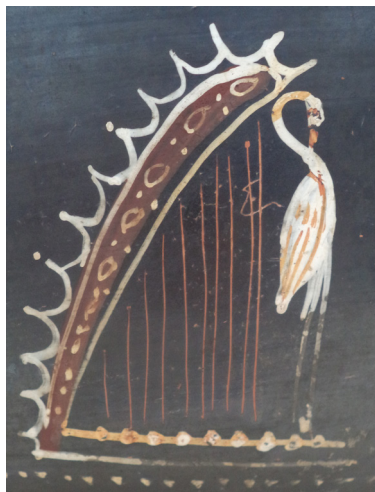
26 Pouzadoux, 2009.

Figura 7. Harpa tipo *trigonon*, tocada pela noiva, em cena de festejo pós-nupcial, durante a *epaulia*.



Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2019)

Figura 8. Harpa tipo *pékis*, com barra em estrutura ornamental em forma de garça-real



Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

Considerações finais: Apúlia. Cenário de identidade étnica e cultura musical multiformes: negociação, renovação e obliteração de tradições oleiras, iconográficas e organológicas, de vertentes gregas, orientais e indígenas.

Quanto à identidade ápula, devemos levar em consideração que lidamos com um cenário de trocas interculturais muito propício às relações inter-étnicas. Este cenário interferia diretamente sobre a constituição de identidades híbridas, que recorriam a estoques de memória, de curta e longa duração, que, consciente e inconscientemente, receberam e retrabalharam tradições musicais distintas, que se faziam presentes na cultura musical do mundo colonial ápulo. Estas tradições ressonavam nas regiões de presença ou influência direta grega (como a cidade de Tarento e seu entorno), assim como nas regiões com predomínio de populações nativas (como a Messápia, a Peucécia e a Dáunia). Essas sociedades locais, relativamente helenizadas, continuavam a cultivar valores e gostos tradicionais, ao mesmo tempo em que, no contato com gregos e outros estímulos externos, geravam manifestações culturais novas, originais, muitas vezes mestiças.

Lidamos diretamente, na materialidade de nosso objeto de pesquisa – a cerâmica ápula – com no mínimo três tradições: tradição artesanal da olaria, tradição iconográfica da pintura de vasos e tradição organológica. Essas tradições hibridizadas no presente ápulo trazem consigo passados diversos – passados itálicos nativos, passados gregos e passados orientais. Os elementos simbólicos e materiais por meio dos quais estas tradições se expressam fazem parte desta memória mais ampla, a “memória cultural”, a qual, aprendemos com Jan Assmann, “é complexa, pluralista e labiríntica; engloba uma quantidade de memórias vinculantes e identidades plurais distintas em tempo e espaço, e destas tensões e contradições extrai sua dinâmica própria”²⁷.

Neste ambiente cultural, a representação iconográfica dos instrumentos musicais, na cerâmica ápula, foi claramente utilizada como um sinalizador étnico, no âmbito de um acentuado sincretismo multiétnico. No contexto que se consolidou a partir de meados do século IV, em que as elites coloniais gregas das *apoikíai* haviam perdido a hegemonia política, militar e, até mesmo, cultural, sobre a Itália Meridional, estas representações evidenciam a força das tradições locais, bem como dos novos produtos culturais gerados a partir do diálogo transcultural entre memórias gregas e indígenas.

Foi assim que a *lyra* grega cedeu lugar à cítara retangular ápula; que o *trígōnon* foi preterido, em favor da *pékētís*, que ganhou ornamentação cisneforme; que o

27 Assmann, 2008, p. 50.

týmpanon foi incrementado e virou expressão da popularidade regional do dionisismo; que se disseminou o uso do sistro retangular, já conhecido no Sul da Itália e Sicília desde o século VIII, impondo-se quase como um símbolo cultural ápulo; que a tradicional *kithára* grega, chamada *Asia*, permaneceu como instrumento da música erudita, de concerto, associado a excelsos valores da cultura grega, que continuavam a ser prestigiados – sobretudo a música, que encontrava em Apolo e Orfeu citaredos o símbolo de seu requinte e respeitabilidade, e, ao mesmo tempo, de sua simbologia e eficácia mágico-mística²⁸.

Vemos então um movimento identitário representado na iconografia ápula, ao longo de um século e meio, no qual diferentes memórias foram associadas, agenciadas, reforçadas ou esquecidas. A *lyra* ática praticamente desaparece da pintura dos vasos, dada sua conexão simbólica com a hegemonia política, militar e econômica grega dos séculos anteriores sobre a região. Já o antigo sistro retangular, por sua vez, ganhou um forte impulso como afirmador de identidade regional.

Referências

- ASSMANN, J. *Religión y memoria cultural*. Diez estudios. Colección Estudios y Reflexiones, Buenos Aires: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.
- BÉLIS, A. L'organologie des instruments de musique de l'antiquité: chronique bibliographique. in: *R4*, 1983, p. 127-142.
- BELLIA, A. Considerazioni sugli strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia dall'età arcaica all'età ellenistica. *Sicilia Antiqua*. An International Journal of Archaeology, n. 7, p. 79-118, 2010.
- BHABHA, H. Culture's in Between. *Artforum*, September, p. 167-214, 1993.
- BOARDMAN, J. *The History of Greek Vases*. Londres, Thames and Hudson, 2001.
- CERQUEIRA, F.V. A música grega antiga: origem, identidade e etnicidade. In: Tacla, A.B. et al. (orgs.) *Uma trajetória na Grécia Antiga, Homenagem à Neyde Theml*. Rio de Janeiro, Ed. Epicuri, FAPERJ, 2011, p. 192; p. 187-208.
- CERQUEIRA, F.V. Identidade cultural e relações interétnicas greco-indígenas na Magna Grécia. O sentido da iconografia dos instrumentos musicais na cerâmica ápula. (séculos V e IV a.C.). In: Campos, A.P. et all. (org.). *Territórios, poderes, identidades: a ocupação do espaço entre a política e a cultura*. Vitória, ES, GM Editora; Paris, Université de Paris-Est; Braga, Universidade do Minho, 2012, p. 35-56.

- DI GIULIO, A.M. Iconografia degli strumenti musicali nell'arte apula. In: Gentili, B.; Pretagostini, R. *La Musica in Grecia*. Bari: Laterza, 1988, p. 108-120.
- DI GIULIO, A.M. The frame drum as a Dionysian Symbol in Scenes on Apulian Pottery. *RidIM Newsletter*, XVI, 1991, p. 2-7.
- DIAS, C.K.B. Colonização grega e contato cultural na Magna Grécia: os testemunhos dos vasos lucânicos. *Aedos*. Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS, n. 5, vol. 2, Julho-Dez. 2009, p. 44-63.
- DOMÍNGUEZ, L. El Yayal: sitio arqueológico de transculturación indohispanica. In: Domínguez, L. *Arqueología colonial cubana*. Dos estudios. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1984, p. 29-97.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, M. L'animal sur la cithare, nouvelle lumière sur l'origine sumérienne de la cithare greque. *Acta Iranica*, 23, p. 129-142, 1984.
- HALL, S. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LEPORE, E. *La Grande Grèce: aspect et problèmes d'une 'colonisation' ancienne*. Quatre conférences au Collège de France (Paris, 1982). Études V, Centre Jean Bérard, Paris, De Boccard; Bari, Edipuglia, 2000, 2000, p. 53-95.
- ORLANDINI, P. Aspetti dell'arte indigena in Magna Grecia. *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, 11, 1971, p. 273-308.
- ORTIZ, F. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1968.
- POUZADOUX, C. Orient et Occident au miroir de l'Alexandra et de la céramique apulienne, avec Évelyne Prioux, dans Ch. Cusset, É. Prioux (éd.). *Lycophon, éclats d'obscurité*. Colloque international, Lyon-Saint-Étienne (18-20 janvier 2007), Saint-Étienne, 2009, p. 451-485.
- SCHMIDT, Margot. Southern Italian and Sicilian Vases. In: Carretelli, G.P. (ed.) *The western Greeks. Classical Civilization in the Western Mediterranean*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 243-256.
- SMITH, J.K. *Funerary Symbolism in Apulian Vase-painting*. University of California Press, 1976.
- TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLU, A. *The Red-figured vases of Apulia. Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978.