

### 3.3.3

## IL COMPLESSO VASCOLARE DEL PITTORE DI DARIO

Luca Giuliani

1. Cratere a volute.

Berlino, Antikemuseum SMPK, inv. 1984. 39.

H. 82.

Lato A: sul collo, testa femminile di prospetto sorgente da un fiore, contornata da girali e viticci fioriti. Sul ventre, in alto: Diomede, coadiuvato da Atena, si avvicina a Reso (iscritto) per ucciderlo; in basso: Ulisse conduce i cavalli di Reso fuori dell'accampamento dei Traci.

Lato B: sul collo, testa maschile con corna d'ariete di profilo a sinistra, sorgente da un fiore, contornata da girali e palmette. Sul ventre, in alto: Dioniso e una donna, seduti, affiancati da una donna e da un satiro; in basso: un sileno attinge con un'oinochoe da un cratere a calice, affiancato da un satiro danzante e da una suonatrice di *aulos*. Attribuito al Pittore di Dario (Trendall).

Intorno al 340 a.C.

Bibliografia: Giuliani 1988, 10-13.

La scena raffigurata sul lato anteriore si riferisce ad un mito che ci è noto da due versioni letterarie, ambedue anteriori al nostro cratere: il decimo canto dell'Iliade ed una tragedia intitolata Reso, attribuita ad un imitatore di Euripide. Reso è un re dei Traci, che viene in soccorso dei Troiani nel decimo anno della guerra. Un oracolo aveva predetto che Reso sarebbe stato invincibile, se i suoi cavalli avessero pascolato anche una sola volta nella pianura di Troia. Ma prima che ciò potesse avvenire, nella prima notte dopo l'arrivo di Reso, Ulisse e Diomede riescono con l'aiuto di Atena ad introdursi nell'accampamento dei Traci. Qui si dividono i compiti: mentre Diomede fa strage dei dormienti, uccidendo infine anche Reso, Ulisse senza colpo ferire si impadronisce dei cavalli. Quando le sentinelle danno l'allarme è troppo tardi: i due Greci, incolumi, sono ormai lontani. Di questo mito nella pittura vascolare apula si sono conservate tre rappresentazioni, tutte databili intorno alla metà del secolo (Trendall, Webster 1971, III, 5, 7, 8): fra di esse quella sul nostro cratere è la più recente e la più ricca. Il registro superiore è riservato alle gesta di Diomede. Alle sue spalle vediamo due Traci: uno addormentato, con le armi in grembo, l'altro appena ucciso, giacente a



terra in posizione contorta. Diomede, con la spada in pugno, si avvicina a Reso con passo guardingo: i Traci potrebbero svegliarsi al minimo rumore, e sarebbe la fine. Reso dorme ignaro, sdraiato comodamente su di un morbido giaciglio, ma il suo non è un sonno tranquillo; la tiara, in seguito a qualche movimento improvviso, gli è scivolata dalla testa, e la fronte è aggrondata, solcata da rughe profonde: in una persona che dorme, questo non può che riferirsi ad un sogno. Ciò corrisponde perfettamente al testo dell'Iliade, dove Reso prima di essere ucciso ansima nel sonno, angosciato da un sogno funesto inviatogli da Atena (Iliade 10, 494-497). Nel registro inferiore Ulisse, trattenendo con ogni mano un cavallo, avanza verso destra; evidentemente ha già superato le linee nemiche e getta all'indietro un ultimo sguardo circospetto, ma il soldato tracio è immerso nel sonno. Anche qui la corrispondenza con il testo letterario è perfetta. Nell'Iliade Ulisse agisce con furba prudenza, senza neppure estrarre la spada dal fodero, ed ha già condotto i bianchi stalloni di Reso fuori dal campo, quando Diomede, ebbro di sangue, si attarda ancora ad uccidere, rischiando pericolosamente di farsi scoprire (Iliade 10, 502-512; 10, 437; Reso 617-629). Sul cratere i cavalli non hanno né morso né cavezza: questo è assolutamente eccezionale in tutta l'iconografia vascolare apula, dove i finimenti costituiscono parte necessaria dell'immagine del cavallo. La loro assenza corrisponde di nuovo sia al testo (Iliade 10, 474-475; Reso 769-772) che alla situazione notturna: di notte infatti i cavalli vengono liberati dai finimenti per mangiare e riposare. Né Ulisse ha avuto naturalmente il tempo di imbrigliarli: li trattiene semplicemente con l'aiuto di una corda, stretta attorno alla mandibola inferiore. Restano ancora da interpretare le due figure al margine destro dell'immagine: un dio fluviale cornuto, con conchiglia e canna di giunco, ed una donna seduta, completamente avvolta in un mantello, che si volge con atteggiamento dolente verso la scena dell'uccisione di Reso. Una chiave d'interpretazione viene offerta in questo caso non dall'Iliade bensì dalla tragedia del quarto secolo: in essa infatti Reso non è figlio di un comune mortale, come nell'Iliade (Iliade 10, 435), ma di una musa

e di un fiume tracio, Strimone (Reso 919-931). Nelle due figure di margine possiamo riconoscere con sicurezza questi genitori di Reso. Nella tragedia la musa ha un ruolo di primo piano quale antagonista divina di Atena: compare in scena dopo la morte di Reso per rivelare ai Traci superstiti chi è stato l'autore del misfatto, non senza dare la vera colpa ad Atena, e si allontana infine con la salma del figlio, per piangerlo e per rendergli gli ultimi onori. Il lutto della musa è assolutamente estraneo all'epos, così come viceversa il sogno di Reso è completamente estraneo alla tragedia. Questa eterogeneità di influssi letterari in un'unica immagine è di notevole interesse. In essa si manifesta un particolare rapporto fra immagine e letteratura, caratteristico non solo del cratere di Reso ma di gran parte della pittura vascolare apula. Un'immagine come questa della morte di Reso presuppone, nella bottega dalla quale è uscito il cratere, una conoscenza delle fonti letterarie non generica, bensì estremamente precisa e puntuale. L'alto grado di letterarizzazione dell'immagine non significa però che il pittore si comporti come un semplice illustratore. Ben lontano dall'attenersi con ricettiva fedeltà alla versione di un unico testo, il pittore attinge ecletticamente da diverse fonti gli episodi che, tradotti in immagini, gli servono per costruire la sua versione del mito di Reso. L'immagine che vediamo sul vaso non illustra né il decimo canto dell'Iliade né la tragedia. Ciò che interessa il pittore ed il suo pubblico non sono le opere letterarie in quanto tali, bensì il mito in esse narrato. Su un vaso destinato ad una cerimonia sepolcrale il mito (e quello di Reso sembra particolarmente adatto allo scopo) ha una funzione consolatoria simile a quella che potrebbe avere in un'orazione funebre: di distrarre, con il racconto, dal dolore, e allo stesso tempo di ricordare che anche gli immortali non sono liberi da lutto, e che la morte non risparmia neppure gli eroi di discendenza divina.

2. Complesso di vasi attribuibili ad una bottega tarantina del terzo quarto del IV secolo a.C.

Berlino, Antikensmuseum SMPK.

1) Cratere a volute attribuito al Pittore di Dario.

Inv. 1984. 41.

A: preparativi per il sacrificio di Frisso ed Elle.

B: tomba a *naiskos*.

2) Cratere a volute attribuito alla cerchia del Pittore di Dario.

Inv. 1984. 40.

A: ratto di Persefone.

B: tomba a stele.

3) Cratere a volute attribuito al Pittore di Dario.

Inv. 1984. 39.

A: uccisione di Reso.

B: scena dionisiaca.

4) Cratere a volute attribuito al Pittore degli Inferi.

Inv. 1984. 45.

A: commiato di Ettore e Andromaca, pianto di Cassandra; sul collo: morte di Oinomaos.

B: tomba a *naiskos*.

5) Cratere a volute attribuito al Pittore degli Inferi.

Inv. 1984. 44.

A: gigantomachia; sul collo: Peleo lotta con Tetide.

B: tomba a *naiskos*.

6) Idria attribuita al Pittore di Varrese.

Inv. 1984. 46.

Metaneira chiede perdono a Demetra, fondazione del culto eleusino.

7) Cratere a volute attribuito al Pittore di Loebbecke.

Inv. 1984. 42.

A: tomba a *naiskos*.

B: tomba a stele.

8) Cratere a volute attribuito al Pittore di Copenhagen 4223.

Inv. 1984. 43.

A: tomba a *naiskos*.

B: tomba a stele.

9) Piatto attribuito al Gruppo di Frisso.

Inv. 1984. 47.

Apoteosi di Eracle e fregio di Nereidi.

10-11) Due *skyphoi*, attribuiti al Pittore di Armidale.

Inv. 1984. 58-59.

A e B: testa muliebre di profilo.

12-13) Due anfore attribuite al Pittore di Lucera.

Inv. 1984. 49-50.

A: tomba a *naiskos*.

B: tomba a stele.

14-17) Quattro piatti da pesce attribuiti al Gruppo di Karlsruhe 66-140.

Inv. 1984. 54-57.

18-20) Tre piattini con testa muliebre di profilo attribuiti al Pittore di Armidale.

Inv. 1984. 51-53.

21) Piede frammentario di un cratere a volute.

Inv. 1984. 48.

Tutte le attribuzioni sono di Trendall 1982.

Bibliografia: Giuliani 1988.

L'ipotesi che il complesso vascolare berlinese provenga originariamente da Canosa, ha un certo grado di probabilità, senza essere purtroppo dimostrabile in modo definitivo. I dati intorno alla provenienza dei vasi non sono molti. L'Antikenmuseum di Berlino li acquistò nel 1984, già restaurati: l'acquisto avvenne tramite la mediazione di Chamay (Ginevra) e Leon (Basilea); ad essi dobbiamo anche tutte le informazioni circa la provenienza dei vasi. I vasi erano appartenuti fino allora ai Cramer, una vecchia famiglia del patriziato ginevrino. Da documenti in possesso della famiglia risulta che un antenato li avrebbe acquistati nell'Ottocento, durante un viaggio in Italia, a Napoli, in frammenti. Tra sportati a Ginevra, i frammenti acquistati come souvenir caddero più o meno in dimenticanza, e nessuno se ne interessò sufficientemente per farli restaurare. Fu Chamay a riscoprirli, una quindicina di anni fa: ospite della famiglia, vide uno dei frammenti esposto in biblioteca; incuriosito, chiese se ve ne fossero altri, e venne a sapere di un gran mucchio di cocci dello stesso genere, conservati in soffitta. La restauratrice ginevrina incaricata di ricomporre i frammenti li vide ancora coperti di molta polvere, apparentemente pluridecennale. Dal restauro emerse un complesso di 21 pezzi, quasi tutti ricostruibili con poche lacune. I vasi costituiscono un gruppo stilisticamente omogeneo, databile intorno al 340 a.C. e attribuibile ad un'unica manifattura tarantina. In questa bottega, nella quale si produceva la migliore ceramica a figure rosse apula dell'epoca, troviamo operanti il Pittore di Dario ed il Pittore degli Inferi; fra gli immediati precursori del Pittore di Dario si notano il Pittore di Copenhagen 4223, il Pittore di Loebbecke ed il Pittore di Varrese: quest'ultimo rappresentato significativamente

con una delle sue opere più mature (idria 6). È sintomatica l'assenza di materiale più antico, di materiale più tardo e di materiale prodotto in altre manifatture. A questa omogeneità stilistica si aggiunge il fatto che i vasi formano delle coppie. Questo vale non solo per le anfore 12 e 13 (di un tipo peraltro molto comune) e per gli *skyphoi* 10 e 11 (assai rari di questa grandezza), ma anche e soprattutto per i crateri. I crateri che formano una coppia hanno più o meno la stessa grandezza ed una serie di caratteristiche in comune. Così ad esempio i crateri 7 e 8, gli unici nel nostro gruppo ad avere delle scene sepolcrali non solo sul lato posteriore ma anche su quello anteriore, hanno i mascheroni delle volute ricavati da una stessa matrice. I crateri 4 e 5 sono gli unici ad avere sul labbro una decorazione di ovoli a rilievo, anziché soltanto dipinta, e gli unici ad avere anche il collo decorato con una scena mitologica, sopra alla quale vediamo in ambedue i crateri lo stesso elaborato meandro a croce uncinata, interrotto da riquadri, dipinto in prospettiva. I crateri 2 e 3 infine sono gli unici ad avere le volute decorate a spirali, l'anello orizzontale del labbro nero anziché rosso, il collo decorato con una testa femminile di prospetto emergente da un calice fiorito, le protomi di cigno all'attacco delle anse bianche sul lato anteriore ed un sottile cordoncino a rilievo fra il collo e la spalla. Restano privi di un *pendant* il cratere 1 ed il piede 21. Tuttavia basandosi sul diametro del piede frammentario e sul rapporto diametro-altezza ricavabile dagli altri crateri, si arriva a ricostruire un cratere 21 dalle dimensioni vicinissime a quelle del cratere 1 (altezza rispettivamente di 100 e 102 cm): sembra pertanto probabile che anche questi due crateri formassero in origine una coppia (è molto probabile che il cratere a volute al quale apparteneva il piede non sia andato distrutto, ma abbia semplicemente trovato un'altra destinazione: dovrebbe trattarsi di un cratere del Pittore di Dario o della sua cerchia, alto circa 100 centimetri, con il piede di restauro o mancante). La corrispondenza fra i vasi di una coppia è naturalmente ben lontana dall'essere totale e perfetta. Tuttavia le somiglianze sono sufficienti a far emergere un ordine molto chiaro basato sul principio di simmetria. Tale principio

di simmetria e l'omogeneità stilistica di tutto il gruppo non possono essere casuali: sia l'uno che l'altra avvalorano l'ipotesi che i vasi provengano dal corredo di un'unica tomba. Di questo corredo essi costituirebbero naturalmente solo una parte, anche se cospicua: chi scavò la tomba avrebbe scelto con una certa cura, come dimostra la scarsità delle lacune, i frammenti a figure rosse, lasciando da parte tutta la ceramica di minor pregio. In ogni caso la quantità anche solo del materiale a figure rosse porta ad escludere che si trattasse di una comune tomba a fossa: bisognerebbe pensare ad un ipogeo di una certa capienza, ad una o più camere. Proprio questo potrebbe corroborare l'ipotesi di una provenienza canosina. Le tombe a camera, che in Puglia diventano abbastanza numerose verso la fine del quarto secolo, intorno al 340 a. C. non sono ancora molto frequenti (Lambole 1982, 91-148; Bottini 1986, 378-382). Ce ne sono però a Canosa, dove la più antica risale addirittura agli inizi del secolo (si confronti nel catalogo la tomba dei Vimini). E l'ipotesi canosina diventa ancora più probabile se si considera che la scoperta sarebbe avvenuta ancora nell'Ottocento. Infatti gli ipogei di Canosa sono stati i primi ad essere scoperti. Basti citare i ritrovamenti nel 1813 dell'ipogeo Monterisi, dal quale provengono due crateri ed una *loutrophoros* del Pittore degli Inferi, oggi a Monaco (vedi qui *Ipogeo Monterisi Rossignoli*, nn. 1, 2, 3), e nel 1851 dell'ipogeo della Porta Varrese, nel quale furono trovati almeno cinque vasi del Pittore di Dario, oggi a Napoli (vedi qui). Un rinvenimento del genere potrebbe aver portato alla luce e sul mercato antiquario napoletano anche i vasi berlinesi.