

LUCA GIULIANI

Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula

Poco dopo la metà del quinto secolo in alcuni centri del golfo di Taranto (dapprima a Metaponto, poco dopo a Taranto stessa) si formano delle officine per la produzione di ceramica a figure rosse: la tecnica è identica a quella impiegata dai ceramisti attici, ed allo standard attico si rifanno anche le forme dei vasi e l'iconografia: è molto probabile che i primi artigiani provenissero dal quartiere ceramico di Atene, dove avevano imparato il mestiere. Fra la ceramica a figure rosse attica del quinto secolo e quella apula vi è quindi uno stretto rapporto di continuità: ciononostante la produzione apula assume rapidamente un carattere nuovo e diverso. I cambiamenti più evidenti riguardano l'iconografia e la funzione dei vasi.

L'iconografia apula è notoriamente assai più ricca di quella attica: questo vale soprattutto per il repertorio mitologico, che in Magna Grecia diventa sempre più vario e complesso, in un processo di evoluzione a tratti addirittura esplosivo, che raggiunge il suo apogeo intorno alla metà del quarto secolo. La diversificazione progressiva e l'aumento di complessità comportano delle conseguenze anche per quanto riguarda la comprensibilità dell'iconografia. Sempre più frequenti diventano le immagini che si sottraggono ad una facile lettura e la cui tematica mitologica rimane oscura. In genere sono proprio i vasi più elaborati, il cui alto livello qualitativo avrà avuto probabilmente un corrispettivo anche sul piano del prezzo, a confrontare lo spettatore con immagini più o meno enigmatiche: enigmatiche oggi, per noi, in quanto spesso non siamo più al corrente delle storie a cui si riferiscono; ma è poco probabile che si tratti di un problema solo ed esclusivamente nostro: molti vasi richiedono una pre-conoscenza del mito così precisa, che devono aver creato dei problemi anche ad una buona parte del pubblico di allora.

Ambedue i fenomeni – sia la varietà iconografica che la frequenza di immagini problematiche – sono espressione di un radicale mutamento dell'orizzonte culturale greco fra il quinto ed il quarto secolo. In Grecia la narrativa mitologica, da Omero in poi, ha sempre trovato il suo veicolo principale in testi poetici; tali testi, dalla poesia epica fino ai tragici del quinto secolo, erano destinati esclusivamente alla declamazione, e non alla lettura. Intorno all'inizio del quarto secolo la

situazione comincia a cambiare: la quantità di manoscritti in circolazione aumenta rapidamente; e non tardano molto a comparire i primi testi che si rivolgono direttamente ad un pubblico non di ascoltatori, ma bensì di lettori¹. Nel momento in cui vengono fissati in forma scritta e conservati, i testi tendono ad accumularsi e a proliferare. Ed è proprio questo accumulo di testi letterari a rendere possibile la varietà tematica dell'iconografia apula del quarto secolo. Ma le conseguenze riguardano – al di là dell'aspetto quantitativo – anche la qualità delle immagini. L'iconografia del sesto e quinto secolo tendeva a rappresentare le storie del mito in forma generica, offrendo una specie di quintessenza del mito in questione: si trattava di immagini facilmente decifrabili, che non richiedevano allo spettatore una particolare competenza: bastava che egli avesse dell'argomento un'idea anche solo sommaria. Nel quarto secolo incontriamo invece sempre più spesso delle immagini che si rifanno non più ad un mito riferito per sommi capi, bensì ad un determinato testo letterario e spesso addirittura ad un brano preciso del medesimo². Più stretto diventa il rapporto fra immagine e testo, più l'immagine tende a rimanere comprensibile solo per chi già conosca il testo in questione. Immagini di questo genere non sono più autosufficienti: la loro lettura richiede un supplemento d'informazioni che l'immagine stessa non è più in grado di trasmettere. Il problema sarà di vedere in che modo queste informazioni supplementari possano essere state trasmesse al pubblico, ed in quali circostanze.

A questo punto entra in gioco la seconda, fondamentale diversità della ceramica apula nei confronti di quella attica: essa riguarda la funzione dei vasi, o per meglio dire la loro defunzionalizzazione. Già verso la fine del quinto secolo incontriamo nella produzione apula il primo esempio di un cratere privo di fondo, il cui bacino sfocia direttamente nel piede³. L'apertura del vaso in basso come in alto facilita la circolazione dell'aria nel forno di cottura: si tratta di un espediente tecnico estremamente semplice che troverà larga diffusione nei vasi a grandi dimensioni, soprattutto dalla metà del quarto secolo in poi. I vasi privi di fondo, evidentemente non più idonei ad un uso pratico, pur essendo relativamente frequenti costituiscono una minoranza. La defunzionalizza-

1 Cf. p. es. E.A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (1987); W.V. Harris, *Ancient literacy* (1989), trad. it. *Lettura e istruzione nel mondo antico* (1991).

2 Cf. L. Giuliani, *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei* (1998) 87–105.

3 Monaco, *Antikensammlungen* 3268: RVAp I (1978) 16, 1/51; cf. H. Lohmann, *JdI* 97, 1982, 225; per il fenomeno *ibid.* 210–249.

zione non riguarda però solo questa minoranza: sembra trattarsi di un fenomeno generale. Basti pensare al fatto che la superficie interna dei crateri a volute (anche di quelli dotati di fondo, e quindi potenzialmente in grado di contenere liquidi) non viene più ricoperta di vernice, rimanendo quindi permeabile⁴. Evidentemente il vaso, soprattutto il vaso di grandi dimensioni, ha perso la sua funzione pratica: si è tramutato da oggetto d'uso in oggetto di rappresentanza; il vaso, una volta contenitore di liquidi, funge ormai esclusivamente da latore d'immagini.

I vasi apuli provengono da tombe e appartengono quindi al corredo funerario. Contrariamente alla presenza di vasi attici in tombe etrusche, non si tratta di un uso secondario: la ceramica apula di lusso viene prodotta per essere usata ed esposta in un contesto funerario. Dal tardo quinto secolo in poi incontriamo delle rappresentazioni funerarie su anfore e *hydriai*⁵: su recipienti quindi, che a Atene erano destinate al simposio e non avevano alcuna attinenza con la tematica sepolcrale; evidentemente le medesime forme a Taranto vengono prodotte per un uso diverso. La tipologia delle immagini apule è relativamente semplice: in genere viene rappresentata una stele, sui gradini della quale è seduta una figura da identificare con la persona defunta. Dal 370 a.C. in poi nelle immagini più elaborate la stele comincia a venire sostituita da un *naiskos*: elemento architettonico tipicamente apulo, che nell'iconografia attica non compare. Nelle prime immagini di questo tipo il *naiskos* è ancora vuoto e la persona defunta non risulta integrata nella cornice architettonica⁶. Ma ben presto il nesso fra persona e *naiskos* diventa più preciso. La figura viene assorbita dal *naiskos* e spesso addirittura dipinta in bianco, con lo stesso colore usato anche per gli elementi architettonici⁷: evidentemente essa vuole rappresentare un artefatto, una statua, che in questo modo viene chiaramente distinta dagli esseri viventi all'esterno del *naikos*, dipinti nella solita tecnica delle figure rosse. In genere il *naiskos* si trova sul lato anteriore del vaso: sul lato posteriore, meno elaborato, al *naiskos* viene contrapposta una semplice stele, che ne riprende il significato in chiave minore. Questo tipo iconografico, sviluppato nell'officina del Pittore dell'Iliupersis, diventa rapidamente canonico, rimanendo in auge fino alla fine della produzione di vasi a figure rosse: ne conosciamo centinaia di esempi.

La tematica sepolcrale fa la sua comparsa intorno al 420 a. C., ma per circa mezzo secolo rimane piuttosto rara e limitata a vasi relativamente modesti come anfore e *hydriai*: intorno al 370-360 le scene sepolcrali diventano più frequenti e fanno la loro comparsa per la prima volta anche su crateri a volute: vasi di dimensione assai più impegnativa (e più impegnativo ne sarà stato anche il prezzo). Questo cambiamento può essere spiegato in due modi: la sepolcralizzazione dell'iconografia potrebbe essere indizio di un cambiamento di funzione, di una più larga destinazione sepolcrale dei vasi; oppure potremmo considerare la destinazione sepolcrale dei vasi come una caratteristica costante del rituale funerario apulo, che in epoche successive avrebbe riguardato prima la ceramica attica d'importazione e poi la produzione locale; in quest'ultimo caso l'iconografia non farebbe altro che adattarsi sempre meglio alle esigenze di un rituale immutato nel tempo. Tutto sommato sembra preferibile la seconda ipotesi: i primi accenni di defunzionalizzazione della ceramica apula risalgono, come abbiamo visto, già al tardo quinto secolo; inoltre in linea di massima fino a prova contraria può sempre ritenersi valida la regola, secondo cui qualsiasi rituale tende a perseverare, a mutare il meno possibile (ché se costante non fosse, non si tratterebbe più di un rituale). Se l'ipotesi è esatta, il rapporto fra funzione dei vasi ed iconografia risulterebbe in certo qual modo protratto: la funzione trova nell'iconografia uno specchio fedele, ma che reagisce con una certa lentezza, restituendo un riflesso che diventa man mano sempre più distinto ed articolato⁸.

Della concreta funzione funeraria dei vasi sappiamo del resto ben poco. A Taranto un vaso di grandi dimensioni può costituire il *sema* esterno della tomba, mentre all'interno il corredo è costituito da ceramica di dimensioni minori⁹. In Daunia invece abbiamo delle spaziose tombe a camera, che accolgono spesso interi gruppi di vasi di grandi dimensioni con una netta preferenza per i crateri a volute, che possono superare abbondantemente un metro di altezza; all'interno dei gruppi si notano talvolta coppie di vasi affini per forma e dimensione, risultato di un'evidente ricerca di simmetria. Comunque sia: è quanto mai probabile che i vasi in questione, opere di notevoli pretese e di alto livello economico, prima di andare a finire nella tomba siano stati esposti in pubblico,

4 Ibid. 232.

5 v. in proposito H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* (1979).

6 Cf. p. es. le due *hydriai* RVAp I (1978) 197, 8/41. 43.

7 I primi esemplari provengono dalla bottega del Pittore dell'Iliupersis: RVAp I (1978) 192s., 8/1. 7.

8 Evidenti sono le analogie con i sarcofagi romani. Anche nel caso dei sarcofagi le scene mitologiche hanno fin dall'inizio uno stretto rapporto con la funzione sepolcrale, ma tale rapporto rimane implicito; bisogna attendere quasi due generazioni perchè facciano la loro comparsa i primi sarcofagi mitologici con teste-ritratto, con le quali il nesso fra personaggio mitologico e persona defunta viene reso esplicito.

9 Cf. p. es. E. Lippolis in: *Catalogo del Museo Nazionale di Taranto III* 1. Taranto, la necropoli: aspetti e problemi della documentazione archeologica dal VII al I sec. a.C. (1994) 112s.

verosimilmente in occasione di una festa. La messa in mostra della ceramica di lusso è del resto un elemento abbastanza frequente nei conviti funerari rappresentati in affreschi di tombe etrusche¹⁰: feste di questo tipo saranno state celebrate anche in ambiente apulo.

Tirando le somme, possiamo tentare di mettere a punto la differenza fra ceramica attica e ceramica apula. I vasi attici sono destinati ad un uso concreto e ripetuto in occasione del simposio. I vasi apuli sono oggetti da mettere in mostra, prodotti per un'unica occasione festiva, altamente ritualizzata, caratterizzata dalla partecipazione di un pubblico abbastanza vasto e forse anche dall'intervento di specialisti: primo fra i quali l'oratore funebre, incaricato di esprimere, esaltare ed alleviare il lutto della comunità. Diverso è, ad Atene e in Puglia, anche l'approccio nei confronti della tematica mitologica. Ad Atene nell'ambito del simposio il racconto mitico costituisce un elemento essenziale e fine a se stesso: esso serve semplicemente a intrattenere e divertire chi ascolta, senza una funzionalizzazione specifica. Molto diversa è la funzione di racconti mitologici in occasione di feste funerarie: nell'oratoria funebre il mito costituisce un ingrediente non più fine a se stesso, bensì finalizzato e visto in chiave di attualità: l'episodio mitico viene messo in relazione con la persona defunta e con il cordoglio dei sopravvissuti, per servire da confronto e da modello.

Abbiamo accennato alla ricchezza dell'iconografia mitologica apula e all'emergenza di una tematica sepolcrale. Va pertanto sottolineato che in un primo momento immagini mitologiche e immagini di steli o di *naiskoi* funerari costituiscono due filoni iconografici distinti che non vengono combinati fra loro: vasi, il cui lato anteriore è dedicato ad un qualsivoglia episodio mitologico, hanno sul retro un'immagine generica, spesso dionisiaca, ma mai una rappresentazione sepolcrale; e viceversa: vasi con la rappresentazione di una tomba non mostrano scene mitologiche. Questa regola rimane valida fino alla metà del quarto secolo, quando cominciano a registrarsi le prime interferenze: l'officina del Pittore di Varrese sembra essere stata la prima a produrre dei vasi che combinano una scena sepolcrale sul lato posteriore con una scena mitologica su quello anteriore¹¹. Sarà difficilmente

casuale il fatto che le primissime scene mitologiche utilizzate in questo contesto riguardino la storia di Niobe: un mito dai risvolti sepolcrali assolutamente lampanti e che del resto viene usato in funzione esplicitamente consolatoria già da Achille nei confronti di Priamo, nel ventiquattresimo canto dell'Iliade¹². L'associazione di un'iconografia mitologica e di una scena sepolcrale su di un unico vaso sembra aver incontrato un largo successo presso il pubblico, diventando rapidamente canonica: ad esempio sui grandi crateri a volute dell'officina del Pittore di Dario quasi sempre una scena mitologica sul lato anteriore viene combinata con una scena sepolcrale su quello posteriore.

Dalla stessa officina provengono anfore, *hydriai* e *loutrophoroi* in cui il nesso fra tematica mitologica e sepolcrale risulta ancora più evidente; si tratta di vasi la cui decorazione consiste normalmente in due registri orizzontali distinti: quello superiore dedicato ad una scena mitologica, quello inferiore ad una scena anonima, spesso di carattere sepolcrale, con al centro una stele o un *naiskos*.

Basti citare due esempi, una *loutrophoros* (fig. 1) ed un'anfora¹³: in ambedue al centro del registro inferiore è raffigurata una stele; al di sopra della stele sulla *loutrophoros* vediamo la quadriga di Ippolito, minacciata da un toro candido emergente dai flutti, mentre il giovane eroe si volta indietro a guardare una furia che sembra predirgli la morte imminente; sull'anfora invece vediamo Orfeo incoronato da Nike mentre suona la cetra in presenza di Ade. Il rapporto di corrispondenza verticale fra l'episodio mitologico e la stele sepolcrale è indubbiamente voluto ed implica un invito allo spettatore a mettere in rapporto fra di loro i due registri, a costruire un nesso fra il racconto mitico e la contingenza attuale. Le immagini di per sé non contengono un messaggio escatologico preciso: esse semplicemente esortano chi le guarda ad usare il mito come uno specchio per riflettere ciò che gli è immediatamente vicino, allegorizzando la persona morta ed il lutto dei presenti.

Questo interesse nei confronti del mito inteso in chiave di allegoria risulta particolarmente evidente nel caso di un mito al quale abbiamo già accennato: si tratta della storia di Niobe¹⁴. Due anfore del Pittore di Varrese – una a Taranto, l'altra a

10 L.B. Van der Meer, *Kylikeia in etruscan tomb paintings*, in: H.A.G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the International Vase Symposium, Amsterdam 1984 [1985] 298–304; S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca* (1984) 395 s. v. *Kylikeion*.

11 Cf. RVAp I (1978) 338, 13/3; 341, 13/22; 403, 15/41–42; 409, 15/68; RVAp II (1982) 466, 17/55; 472, 17/75.

12 Hom. Il. XXIV, 602–620; cf. M.M. Willcock, *Mythological Paradeigma in the Iliad*, *ClQ* 14, 1964, 141 s.

13 *Loutrophoros* New York, coll. White/Levy: RVAp Suppl. 1 (1983) 73, 18/20a; D. v. Bothmer (ed.), *Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection* (1990) 173 nr. 24; Ch. Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique* (1994) 206 cat. nr. 35 tavv. 44. 45. – Anfora Bari, coll. Perrone 14: RVAp II (1982) 523, 18/225; CMGr (1974) 112 tavv. 5. 6.; LIMC VII 1 (1994) s. v. *Orpheus* 84 nr. 21* (M.-X. Garezou).

14 A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) 75–88; A.D. Trendall, *Greek vases in the Getty Museum* 2, 1985, 129–144; LIMC VI 1 (1992) s. v. *Niobe* 908–914 (M. Schmidt).



Fig. 1 Loutrophoros, morte di Ippolito, New York, collezione privata

Bonn¹⁵ – sembrano sintomatiche in quanto ci offrono due versioni iconografiche estremamente diverse. Sull'anfora tarantina (fig. 2) vediamo Niobe seduta su di un supporto architettonico nel quale evidentemente possiamo riconoscere la tomba dei figli; di fronte a lei è un vecchio che le parla, probabilmente Tantalo suo padre: ma Niobe, immersa nel suo dolore, non reagisce. L'immagine corrisponde ad una situazione narrativa che conosciamo fra l'altro anche dai frammenti di una tragedia di Eschilo¹⁶: dopo la morte dei figli Niobe rimane seduta per giorni e giorni sulla loro tomba, muta ed immobile; ogni tentativo di convincerla a por fine al suo lutto fallisce; Niobe rimane inconsolabile e, alla fine, si tramuta in sasso. L'anfora di Bonn (fig. 3) ci fa assistere proprio a questa metamorfosi: Niobe è rappresentata in piedi, all'interno di un *naiskos*, in atteggiamento dolente, con la testa chinata, appoggiata ad una mano; la parte inferiore della figura, dagli stinchi in giù, è già bianca: Niobe si sta trasformando in pietra.



Fig. 2 Anfora, particolare: lutto di Niobe, Taranto, Museo Nazionale 8935

Le due immagini del Pittore di Varrese seguono due strategie assai diverse, anche se evidentemente compatibili all'interno della stessa bottega. L'anfora tarantina mette l'accento sul contrasto drammatico fra Niobe e Tantalo, riprendendo forse un motivo centrale del testo eschileo: l'interesse nei confronti del mito è di ordine soprattutto narrativo. L'anfora di Bonn viceversa sembra ridurre al minimo gli elementi narrativi: essa ci propone un normalissimo *naiskos* circondato dalle solite figure anonime che costituiscono il personale abituale dell'iconografia sepolcrale; chiunque penserebbe ad un'immagine generica e non ad una scena mitolo-

15 Anfora Taranto, Museo Nazionale 8935: RVAp I (1978) 338, 13/4; LIMC VI o.c. (n. 14) 910 nr. 10*. – Anfora Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99: RVAp I (1978) 338, 13/3; LIMC VI o.c. 911 nr. 16*.

16 H.J. Mette, *Der verlorene Aischylos* (1963) 43-49; S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta III* (1985) 265-280.

gica, se non fosse per l'atteggiamento dolente della figura all'interno del *naiskos* e per il discreto ma inequivocabile accenno alla pietrificazione. Ma nonostante questi accenni, in quest'immagine il contenuto del mito sembra diventato così poco importante, che non siamo neppure più in grado di definire propriamente la tomba raffigurata: è ancora la tomba dei figli, come sull'anfora tarantina? o si tratta della tomba di Niobe stessa, che si sta trasformando nella sua propria statua funeraria? L'immagine non permette una risposta, segno che la domanda è poco pertinente. Il *naiskos* ha una funzione non più narrativa bensì allegorica: esso rimanda all'occasione funeraria per la quale in cui il vaso è stato acquistato. La forma generica dell'immagine non fa altro che mettere in evidenza proprio questa funzione, privilegiando il significato allegorico nei confronti del contenuto narrativo.

Sarebbe però un errore voler ridurre il mito alla sua funzione allegorica. Una caratteristica essenziale dell'iconografia apula consiste proprio nella eccedenza di elementi narrativi rispetto alla funzione allegorica delle immagini: evidentemente la sostanza narrativa dei miti rimane oggetto di interesse, al di là dalla loro funzionalizzazione allegorica¹⁷. Questa ambivalenza trova un preciso corrispettivo nell'oratoria funeraria: l'oratore che riprende un episodio del mito da un lato obbedisce ad un interesse allegorico, ma dall'altro si propone anche di intrattenere, di divertire i suoi ascoltatori; e per raggiungere tale scopo non vi è di meglio che raccontare una buona storia.

Un'ulteriore immagine di Niobe costituisce un caso limite, particolarmente idoneo a mettere in evidenza l'interesse allegorico nei confronti del mito. L'interno di una *phiale* del museo di Taranto (fig. 4)¹⁸, databile verso la fine del quarto secolo, associa in un unico tondo le immagini di due episodi mitici che – narrativamente parlando – non hanno assolutamente niente in comune. Nella parte inferiore vediamo Niobe all'interno del *naiskos*, secondo l'iconografia che già conosciamo; nel segmento superiore invece è raffigurata Andromeda, immobilizzata fra due tronchi d'albero per servire da preda al mostro marino; sorprendentemente la sua testa appare circondata da un nimbo: attributo che si riferisce non tanto alla situazione narrativa del momento, quanto alla futura metamorfosi astrale di Andromeda. Fra le due immagini mitologiche è facile riscontrare una serie di affinità. In ambedue vediamo al centro un'eroina racchiusa da una struttura verticale; vediamo in posizione eccentrica un vegliardo in abbigliamento esotico, identificabile una volta con Tantalo, padre di Niobe, e l'altra con Cefeo, padre di Andro-

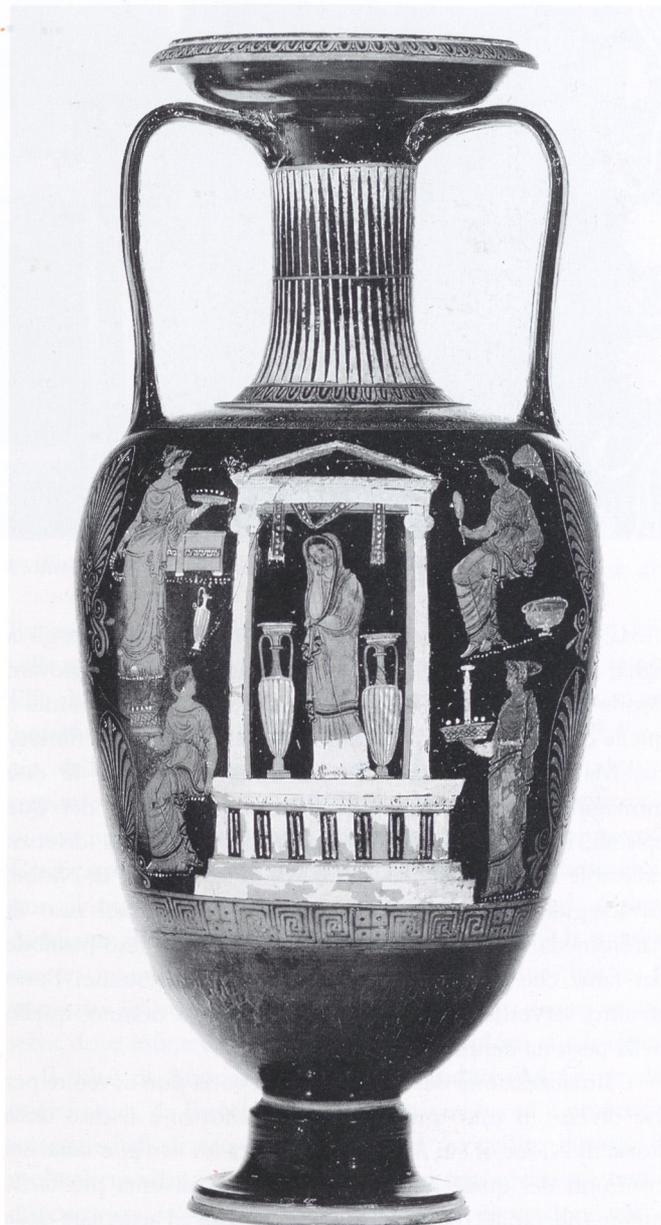


Fig. 3 Anfora, Niobe nel naiskos, Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99

17 Evidenti sono – sotto questo punto di vista – le affinità fra ceramica apula e sarcofagi romani; cf. in questo stesso volume i contributi di Björn Christian Ewald e di Paul Zanker.

18 Taranto, Museo Nazionale 8928: RVAp II (1982) 926, 28/97 tav. 363,1; cf. M. Schmidt in: ead. – A.D. Trendall – A. Cambitoglou, Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel (1976) 47–50.

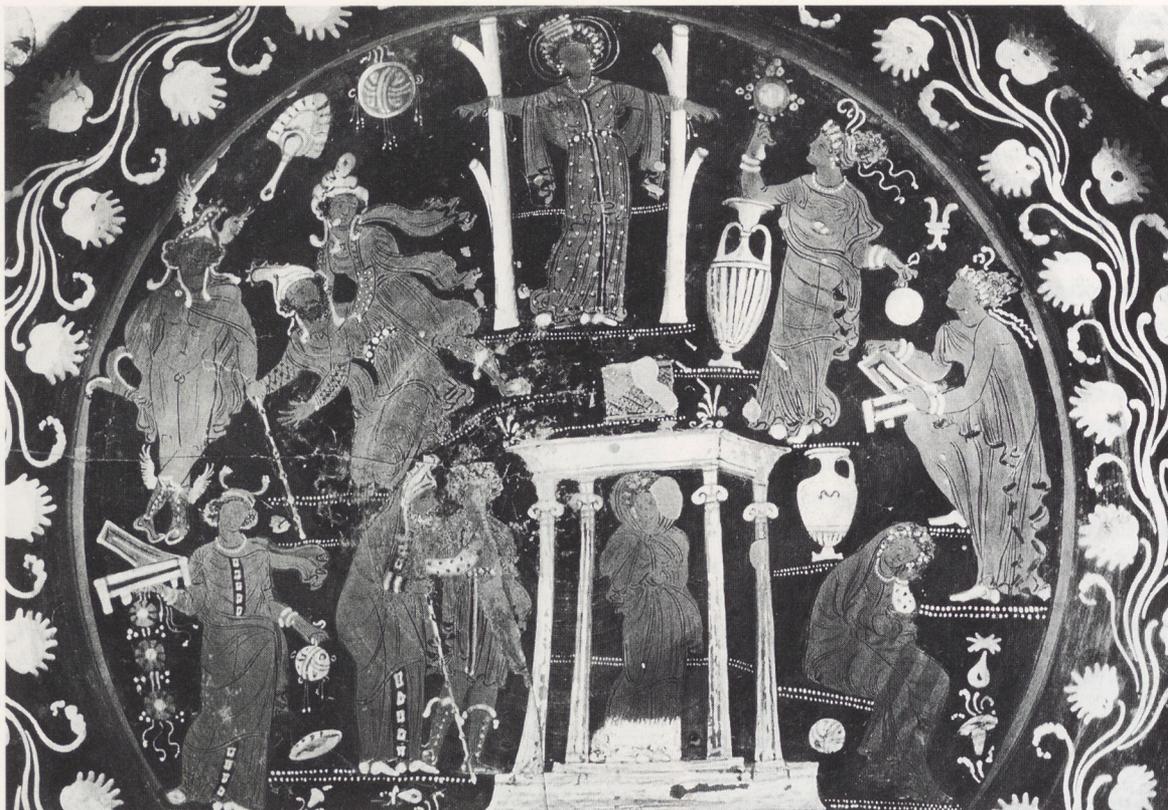


Fig. 4 Phiale, supplizio di Andromeda; Niobe nel naiskos, Taranto, Museo Nazionale 8928

meda: quest'ultimo supplica in ginocchio Perseo di salvargli la figlia; vediamo infine nei settori marginali delle giovani donne che portano un cofanetto o una palla: del tutto simili a quelle che ricorrono frequentemente nell'iconografia funeraria. Ma queste affinità esclusivamente formali fra le due immagini non bastano a spiegare l'associazione dei due episodi, il cui contenuto non potrebbe essere più diverso: catastrofe irrimediabile ed eccesso di lutto nel caso di Niobe, salvataggio dal pericolo e ascensione in cielo nel caso di Andromeda. L'abbinamento dei due miti viene reso possibile dal fatto che ambedue, di per se del tutto estranei l'uno all'altro, servono da allegoria per uno stesso destino: quello della persona defunta.

L'attualizzazione del mito come allegoria può avvenire per vie diverse. Il mito può valere da conforto: è il caso della storia di Niobe, il cui dolore rappresenta un *non plus ultra*, nei confronti del quale qualsiasi lutto attuale diventa più facilmente tollerabile. Il mito può anche servire ad articolare delle speranze: sembra questo essere il caso di Andromeda, che felicemente scamperà ad un pericolo mortale. Oppure i protagonisti di un mito possono servire da modello per un elogio delle virtù della persona defunta: bella come Andro-

meda, coraggiosa come Perseo, amante dei figli come Niobe. Le possibilità sono molteplici¹⁹. Per limitarci a quelle appena menzionate: abbiamo un'allegoria pessimistica, che tende all'arginamento del dolore; un'allegoria ottimistica, che esprime la speranza di un futuro al di là della morte; ed infine un'allegoria descrittiva, che dipinge le qualità di chi è morto. La *phiale* tarantina è particolarmente interessante anche in quanto dimostra che l'allegoria pessimistica e quella ottimistica sono perfettamente compatibili fra di loro. Allo stesso tempo risulta evidente che l'attualizzazione allegorica (quale che sia) riguarda sempre solo un aspetto parziale del mito in questione: ogni mito, ed ogni immagine mitologica, è dotata di un *surplus* narrativo che va al di là di ogni possibile allegoria e che nessuna allegoria riesce ad esaurire.

Il contenuto narrativo di molti vasi apuli pone lo spettatore – quello di oggi come quello di allora – di fronte a notevoli difficoltà: per valutare meglio le quali è opportuno riferirsi ad un esempio concreto.

Su di un cratere a volute prodotto nella bottega del Pittore di Dario, oggi a Berlino (fig. 5)²⁰, i personaggi sono distribuiti – come spesso avviene – in due registri: nel registro superiore le divinità, in quello inferiore i mortali. L'azione del registro

19 Per un'ulteriore possibilità di approccio si veda in questo stesso volume il contributo di Francesco de Angelis.

20 Berlin, Antikensammlung SMPK 1984. 41: RVAp Suppl. 2,1 (1991) 147, 18/41b; Aellen o. c. 216 nr. 112; L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (1995) 26–31. 88–94.

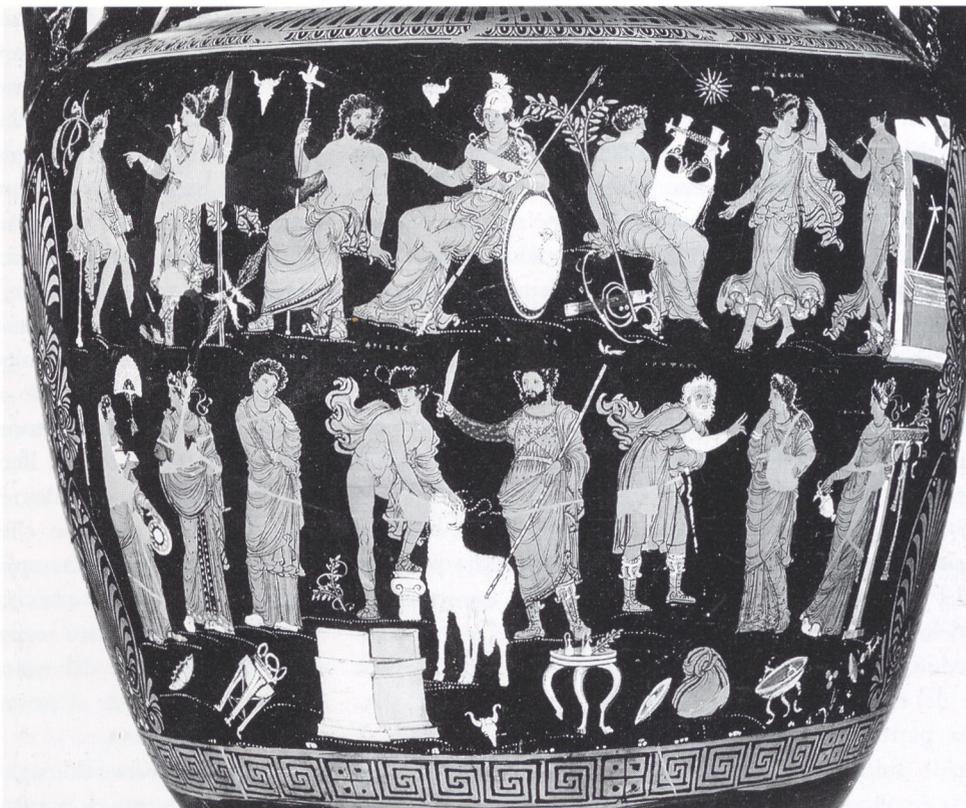


Fig. 5 Cratere a volute, particolare: sacrificio di Frisso, Berlino, Antikensammlung 1984.41

inferiore si svolge in un santuario. A prima vista si potrebbe pensare che si tratti dei preparativi al sacrificio di un ariete. Ma basta leggere i nomi iscritti accanto alle figure per rendersi conto che la situazione è ben altrimenti drammatica: il giovane con l'ariete è Frisso; accanto a lui, con il coltello nella mano alzata, Acamante, suo padre; a destra un pedagogo si rivolge a Elle, figlia di Acamante e sorella di Frisso; la madre dei due giovani è Nefele (Nuvola), prima moglie di Acamante: la vediamo fra le divinità, direttamente sopra a Elle; Acamante, dopo la dipartita di Nefele, in seconde nozze ha sposato Ino: si tratta della figura a sinistra dell'altare.

La storia cui l'immagine si richiama si svolge in Beozia, nel regno di Acamante; essa ci è nota in due versioni. La prima viene riferita da Apollodoro e da Filostefano²¹: Ino, matrigna malvagia, vuole portare a perdizione Frisso ed Elle; essa convince le donne beote a tostare la semenza; ne consegue una carestia; Atamante manda un messo Delfi per chiedere un responso all'oracolo; Ino corrompe il messo e questi al suo ritorno dichiara che per placare la collera degli dei occorre sacrificare Frisso; Acamante incarica Frisso di scegliere un ariete per il sacrificio; Frisso giunge al santuario con l'ariete, ignaro di ciò che realmente lo attende, e sta per essere sacrificato egli stesso, quando finalmente interviene Nefele:

l'ariete si rivela animale miracoloso, prende Frisso ed Elle sulla groppa e alzandosi in volo li porta in salvo (anche se poi Elle durante il volo scivolerà dalla groppa e cadrà in mare, annegando). Nella seconda versione, riferita da Igino²², l'inizio della storia è lo stesso: solo che Acamante, udito il responso dell'oracolo, si rifiuta di compiere il sacrificio; a questo punto è Frisso stesso che insiste per morire, pronto a sacrificarsi per il bene della patria; commosso da tanto eroismo il messo corrotto si pente e svela l'intrigo di Ino; Acamante indignato consegna Ino a Frisso, perchè la metta a morte; interviene Dioniso, che porta in salvo Ino e fa impazzire Frisso ed Elle; i due giovani si smarriscono in una selva, dove infine incontrano l'ariete miracoloso che li salva.

Il mito di Acamante e Frisso ha goduto del favore dei tragici attici, da Eschilo fino al quarto secolo: ed è proprio il susseguirsi di diverse tragedie che ha arricchito il mito di molteplici varianti; la proliferazione dei testi scritti metteva a disposizione dei lettori tutta una varietà di versioni più o meno divergenti. Ne consegue un certo *embarras de richesse*. A livello iconografico le reazioni possibili sono due. Da un lato le immagini potranno riferirsi a quello che è il nocciolo costante della storia, indipendentemente da tutte le variazioni: ed in questo senso abbiamo tutta una serie di immagini

21 Apollod. 1,9,1; Philostephanus, FHG III 34 fr. 37.

22 Hyg. fab. I. II

che mostrano Frisso portato in salvo dall'ariete²³. Dall'altro esiste la possibilità di entrare nei particolari, attenendosi ad una determinata versione; questo permette un notevole arricchimento del contenuto narrativo. Ne risultano immagini che dal pubblico pretendono delle preconoscenze quanto mai precise. Esiste veramente un pubblico in grado di accontentare tali pretese? Il problema non si pone solo per l'osservatore sprovveduto, ma anche per quello culturalmente ben informato: anche chi conosce diverse versioni del mito di Frisso (e le versioni a disposizione del lettore del quarto secolo devono essere state parecchie) si scontrerà con la difficoltà di non sapere a quale fra le tante versioni rifarsi: l'immagine a prima vista non glielo dice.

Nel caso specifico del cratere berlinese siamo probabilmente in grado di identificare il testo cui l'immagine si riferisce. Particolarmente celebri erano due tragedie di Euripide, intitolate tutt'e due *Frisso*, il cui testo è andato perduto. Sia del primo che del secondo *Frisso* si sono conservati su brandelli di papiro alcuni frammenti della *hypotesis*²⁴. In ambedue i casi il frammento conservato riguarda la prima parte del riassunto della trama; la parte finale manca. Questa prima parte dei due riassunti è praticamente identica e coincide (fin nelle singole parole) con il racconto tramandato da Apollodoro e da Igino. La coincidenza non può essere casuale. Sia Apollodoro che Igino devono avere attinto direttamente dalle *hypotesis* delle due tragedie euripidee: Apollodoro rifacendosi probabilmente al primo *Frisso*, Igino al secondo; infatti la versione di Apollodoro è notevolmente più semplice, mentre quella di Igino si arricchisce di imprevedibili sviluppi. La differenza fra le due tragedie riguarda soprattutto il ruolo del protagonista. Evidentemente Euripide, nella seconda tragedia, ha tramutato il Frisso innocente e vittima ignara della prima tragedia in un eroe maturo e pienamente consapevole; nel secondo *Frisso* era il padre a non volere il sacrificio del figlio, mentre questi insisteva per morire. Si immagina facilmente come il rovesciamento delle posizioni abbia potuto offrire lo spunto per dei contrasti altamente drammatici.

Osserviamo ancora una volta l'immagine del cratere berlinese. Fra le divinità sistemate nel registro superiore, Dioniso non compare: evidentemente la versione cui si riferisce il cratere non prevede un intervento da parte sua. Nel registro inferiore non vediamo nessuna figura che potrebbe venir identificata con il messo prima corrotto e poi pentito, che all'ultimo momento svela ad Acamante i misfatti di Ino. Vediamo un pedagogo, che si rivolge ad Elle e sembra effettivamente volerla mettere al corrente della situazione: ma questo dialogo fra i due ha evidentemente il carattere di un

episodio secondario. La scena principale è quella che si svolge fra Frisso, Ino ed Acamante. Cominciamo con quest'ultimo: niente ci autorizza a supporre che si rifiuti di procedere al sacrificio; la mano con il coltello è pericolosamente vicina al collo di Frisso, con l'indice puntato verso Ino: evidentemente è lei che ha deciso; Acamante si accinge semplicemente ad eseguire, assumendo con questo un ruolo assai poco regale. Quanto a Frisso, egli ha fra le mani una tenia con cui sta cingendo la testa dell'ariete, come usa fare con la vittima sacrificale: ma mentre le sue mani sono ancora intente a questa operazione, egli volge lentamente la testa verso la matrigna, quasi obbedendo all'indice puntato del padre. Se Frisso sapesse di dover morire non si preoccuperebbe di ornare l'ariete; e se fosse liberamente intenzionato a morire per il bene della patria, dovrebbe rivolgersi al padre, non alla matrigna. Pare evidente che Frisso è rappresentato come vittima involontaria, che appena adesso comincia a rendersi conto di quanto lo minaccia. Che Frisso stesso sia la vittima prevista viene del resto segnalato dal fatto che la sua testa è cinta da una tenia del tutto uguale a quella ha in mano: mentre orna l'ariete si trova ad essere lui stesso ornato per essere immolato.

Il confronto fra l'immagine del cratere e le due versioni euripidee permette di trarre una conclusione abbastanza certa: l'immagine non può riferirsi alla seconda tragedia, anche se questa era molto probabilmente la più famosa delle due; non è altrettanto sicuro, ma altamente probabile, che il testo di riferimento fosse il primo *Frisso*: in ogni caso fra l'immagine e la trama della tragedia, così come la possiamo ricostruire in base alle testimonianze letterarie, sembra esservi una concordanza così notevole che sarà difficile ritenerla fortuita.

Abbiamo cominciato col dire che la scena raffigurata sul cratere a prima vista poteva facilmente essere interpretata come il normale sacrificio di un ariete; solo in un secondo momento l'osservatore si rende conto di assistere ai preparativi al sacrificio di un essere umano. In effetti è proprio tramite questo processo di disillusione che l'immagine riesce a coinvolgere lo spettatore, facendo in modo che questi pervenga ad immedesimarsi con la figura principale della scena: ambedue dapprima ignari e poi progressivamente consci di ciò che sta per accadere.

Gli elementi narrativi messi in opera dal pittore sono efficaci ma oltremodo sottili: sembra poco probabile che un'immagine come questa possa rivolgersi ad uno spettatore mal informato. Occorre che l'osservatore conosca la storia: non semplicemente la storia di Frisso ed Elle, per sommi capi, bensì quella precisa variante cui l'immagine si riferisce. Questo a sua volta presuppone che l'osservatore sappia a

23 Cf. LIMC VII 1 (1994) s.v. Phrixos et Helle 400 (P.Bruneau).

24 Cf. C. Austin, *Nova Fragmenta Euripidea* (1968) 101-103, 110s.; W. Luppe, *Hypotesis zum ersten Phrixos des Euripides*, APF 32, 1986, 5-13; Ch. Riedweg, *A euripidean fragment*, ClQ N.S. 40, 1990, 124-136.

quale fra le molteplici varianti occorra riferirsi. L'immagine non è più autosufficiente: essa presuppone delle informazioni ausiliarie esterne; privo di queste informazioni e abbandonato a se stesso, l'osservatore sarà ben difficilmente in grado di leggere l'immagine apprezzandone la raffinatezza narrativa.

Quanto detto vale non solo per il cratere berlinese, ma per buona parte della ceramica apula di alta qualità. Questa ceramica non sarebbe stata prodotta se non avesse trovato acquirenti; e non avrebbe trovato acquirenti se non fosse stata adeguatamente apprezzata. Ne consegue che la produzione di questo tipo di ceramica presuppone l'esistenza di un meccanismo di trasmissione attraverso il quale gli utenti potevano entrare in possesso delle informazioni necessarie per la comprensione dell'iconografia. Quali fossero questi meccanismi non sappiamo: non possiamo far altro che avanzare delle ipotesi.

Le ipotesi più probabili sono forse due. La prima: le informazioni venivano trasmesse dal produttore all'acquirente nel momento stesso dell'acquisto, oralmente: ed in questo caso i nomi iscritti accanto alle figure avrebbero avuto anche la funzione di un aiuto mnemonico. Seconda ipotesi: tale trasmissione avveniva più tardi, in occasione della festa, quando i vasi erano messi in mostra, attraverso uno specialista (forse l'oratore funebre?) in grado di ripetere, a viva voce, le storie raffigurate. Quale che sia l'ipotesi da preferire: resta il fatto che la ceramica apula di maggior prestigio ha bisogno, per essere adeguatamente recepita ed apprezzata, di un aiuto esterno, di un commento, di un racconto. Oggi siamo noi che parliamo di queste immagini: con il che tendiamo inevitabilmente ad assumere un ruolo molto simile a quello degli specialisti che nel quarto secolo spiegavano le stesse immagini al loro pubblico – anche se con intenzioni e con parole molto diverse.

Zusammenfassung

Die hauptsächlichen Unterschiede zwischen attischer und apulischer rotfiguriger Keramik liegen im Bereich der Funktion und der Ikonographie. Die attische Keramik ist für den mehrmaligen Gebrauch beim Symposion bestimmt, die apulische für den einmaligen Einsatz bei der Totenfeier; vor allem die großformatigen, anspruchsvollen Gefäße sind in Apulien zur Aufnahme von Flüssigkeiten gar nicht mehr geeignet: sie haben sich in reine Bildervasen verwandelt. Mit der veränderten Funktion gehen die Unterschiede auf der ikonographischen Ebene einher: die apulische Vasenmalerei ist – gerade im mythologischen Bereich – von einer einmaligen thematischen Vielfalt. Gleichzeitig gilt: auffällig viele Bilder sind ausgesprochen schwer zu verstehen; häufig lehnt sich die

Ikonographie eng an einen bestimmten Text: verstanden werden kann sie nur noch von denjenigen, die den entsprechenden Text auch kennen (oder gesagt bekommen, um welchen Text bzw. welche Geschichte es sich handelt). Ein letzter, wesentlicher Unterschied betrifft das Interesse am Mythos. Beim attischen Symposion spielt das Erzählen von Mythen eine wesentliche Rolle, aber die Geschichten werden um ihrer selbst willen erzählt, sie dienen der Unterhaltung. Anders bei den apulischen Totenfeiern: Mythen verlieren ihren freischwebenden Charakter, werden unmittelbar auf den gegebenen Anlaß bezogen. Das heißt freilich nicht, daß die Vasenbilder eine eindeutige eschatologische Botschaft enthielten: wohl aber wird der Betrachter immer wieder dazu aufgefordert, zwischen dem dargestellten Mythos und der aktuellen Realität einen Bezug herzustellen, den Mythos als Allegorie für Tod und Trauer zu verwenden. Die Bilder bedürfen, um einen Sinn zu erhalten, der Mitarbeit des Betrachters.

Riassunto

Le differenze fondamentali tra ceramica attica e apula a figure rosse si riscontrano sul piano funzionale e su quello iconografico. La ceramica attica è destinata all'uso frequente durante il simposio, quella apula invece viene utilizzata una sola volta durante il cerimoniale funebre; soprattutto i preziosi vasi di grande formato in Puglia non sono assolutamente più adatti a contenere liquidi: sono divenuti puri latori d'immagini. Con il variare della funzione vanno di pari passo le differenze sul piano iconografico: la pittura vascolare apula è caratterizzata – proprio nell'ambito mitologico – da una molteplicità tematica senza confronti, anche se molte immagini sono estremamente difficili da comprendere. Spesso l'iconografia fa riferimento ad un determinato testo e può essere compresa solamente da coloro che lo conoscono (o a cui venga detto di quale testo o di quale racconto di tratti). Un'ultima differenza fondamentale riguarda l'interesse per il mito. Nel simposio attico il racconto mitologico ricopre un ruolo fondamentale, ma i racconti assolvono unicamente alla funzione d'intrattenimento. Diversamente che nel cerimoniale funebre apulo, i miti perdono questo loro fine a se stesso e vengono direttamente riferiti all'occasione. Ciò non vale certo a dire che le pitture vascolari contenessero un evidente messaggio eschatologico, ma certamente l'osservatore viene spinto a creare un rapporto tra mito rappresentato e realtà contingente, ad utilizzare il mito come allegoria della morte e del lutto. Le immagini, per essere investite di un senso, hanno bisogno della collaborazione dell'osservatore.